

2

01046

Análisis comparativo de las
imágenes en los caminos
de las prosas
de William Faulkner y de Juan Rulfo

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LITERATURA COMPARADA
PRESENTA
ROSA MARGARITA GALÁN VÉLEZ

Directora de tesis: Dra. María Teresa Zubiaurre Wagner

MÉXICO, D. F.

2004



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.

| | |
|--|-----------|
| LA POLIFONÍA: CONSTRUCTORA DE TEXTOS Y SIGNIFICADOS..... | 4 |
| OBJETIVO | 5 |
| EL CONCEPTO POLIFONÍA..... | 7 |
| EL CONCEPTO “MOTIVO” | 13 |
| IMÁGENES LITERARIAS DE BACHELARD..... | 19 |
| CONFIGURACIONES DESCRIPTIVAS DE PIMENTEL..... | 23 |
| I INICIOS DE SIGLO: LOS MUNDOS DE FAULKNER Y RULFO..... | 25 |
| II “MÁS ALLÁ” DE LO INMEDIATO: VISIÓN Y TÉCNICA EN FAULKNER Y RULFO | 35 |
| III COMPARACIONES RECURRENTES..... | 37 |
| IV EL SONIDO Y LA FURIA Y PEDRO PÁRAMO: EJEMPLOS DE TEXTOS POLIFÓNICOS..... | 41 |
| 4.1. EL SONIDO Y LA FURIA..... | 42 |
| 4.2. PEDRO PÁRAMO..... | 44 |
| 4.3. ECOS EN EL CAMINO | 53 |
| 4.4. POLIFONÍA VIAJERA..... | 56 |
| V CARREFOUR: LOS CAMINOS DE LA ETERNIDAD..... | 61 |
| 5.1 CAMINOS, CAMINOS | 61 |
| 5.2. ENCRUCIJADAS: SITIOS DE ENCUENTROS Y DESENCUENTROS | 64 |
| 5.3. CAMINOS: SITIOS DE PARIAS Y TROTAMUNDOS..... | 66 |
| 5.4. CAMINOS: SITIOS DE EPIFANÍAS | 70 |
| 5.5. CAMINOS: VÍNCULOS CON LA SOCIEDAD..... | 77 |
| 5.6. CAMINOS: PROMOTORES DE ENCUENTROS FALLIDOS..... | 79 |
| 5.7. CAMINOS: ESPACIOS FANTASMALES | 80 |
| VI IMÁGENES EN EL CAMINO | 88 |
| 6.1. LA CONFIGURACIÓN DE LAS IMÁGENES: FONDOS LUMINOSOS Y ENMARCACIONES..... | 100 |
| 6.1.1. Fondos luminosos..... | 100 |
| 6.1.2. Enmarcaciones: ventanas, puertas, agujeros y bordes luminosos..... | 101 |
| 6.2. IMÁGENES OSCURAS: NOCHE, SOMBRAS Y PENUMBRAS..... | 123 |

| | |
|--|------------|
| 6.2.1. Sombras como alter ego | 125 |
| 6.2.2. Oscuridad amenazante: La femme fatale de Beardsley | 131 |
| 6.2.3. Oscuridad protectora en Rulfo | 135 |
| 6.3. IMÁGENES FEMENINAS: TIERRA Y AGUA | 136 |
| 6.3.1. Tierra | 136 |
| 6.3.2. Agua | 145 |
| A MANERA DE CONCLUSIÓN | 153 |
| BIBLIOGRAFÍA CITADA | 156 |
| TEORÍA Y GENERAL | 156 |
| OBRAS DE WILLIAM FAULKNER | 161 |
| ENTREVISTAS | 162 |
| INTRODUCCIONES | 162 |
| VARIOS | 163 |
| CRÍTICA SOBRE WILLIAM FAULKNER | 163 |
| TEXTOS EN RELACIÓN CON FAULKNER Y LA LITERATURA | |
| LATINOAMERICANA | 164 |
| OBRA DE JUAN RULFO | 166 |
| ENTREVISTAS Y TRABAJOS VARIOS SOBRE RULFO | 166 |
| CRÍTICA SOBRE JUAN RULFO | 167 |
| Ilustración 1: Fotograma de <i>Vampiresas</i> 1936 (Busby Berkeley, 1935) | 82 |
| Ilustración 2: Fotograma de la película <i>Fausto</i> (Murnau, 1926) | 87 |
| Ilustración 3: Dibujo de Faulkner para el anuario 1919-20 de la Universidad de Mississippi, <i>Ole Miss</i> . En esta ilustración se observa la influencia de Aubrey Beardsley en el joven artista | 90 |
| Ilustración 4: <i>The Scarlet Pastore</i> | 91 |
| Ilustración 5: <i>Les Passades</i> , nocturno de Beardley en el que las mujeres se confunden con la oscuridad | 92 |
| Ilustración 6: <i>Calavera Zapatista</i> , atribuida a José Guadalupe Posada | 95 |
| Ilustración 7: <i>El gabinete del doctor Caligari</i> (R. Wiene, 1929) | 96 |
| Ilustración 8: <i>Pierrot Lunaire</i> , de Shaffy Workshop, 1988 | 96 |
| Ilustración 9: "Peter-Paul Goblet", una de las imágenes que el psicólogo danés Edgar Rubin publicó en <i>Synsoplevede Figurer</i> , 1915 | 127 |
| Ilustración 10: Una versión de la "mujer de Beardsley" | 133 |

LA POLIFONÍA: CONSTRUCTORA DE TEXTOS Y SIGNIFICADOS

Toda obra literaria es resultado de la interacción de voces diversas que proceden de distintos lugares y tiempos. No es producto de autores individuales, aislados, separados de otras obras y de las condiciones socio-históricas que los delimitan. El "novelista no se parece nada a Adán", afirma Ángel Rama, "existe dentro de una literatura"¹. Por tanto, como comenta este crítico, los textos no pueden estudiarse de manera aislada. Si bien deben analizarse intratextualmente, prestando atención a la serie de mecanismos estructurales que los constituyen, también deben estudiarse desde una perspectiva intertextual. Hay que atender a la estructura interna del texto, pero sin olvidarnos de las relaciones que guarda el texto con otros textos y, por ende, con la realidad extratextual e intertextual.

La vinculación que por fuerza mantiene una obra con el conjunto establece una relación equitativa y dinámica entre las obras literarias.² Julia Kristeva considera que "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto".³ Y Genette, recordando a Jean Giraudoux, afirma que "el plagio es la base de todas las literaturas, exceptuando la primera que, por lo demás, nos es desconocida".⁴ La frase de Borges, en su "Otro Borges", "lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición"⁵ resumiría el enfoque abierto del problema.

Este mismo enfoque, intra e intertextual, debe regir el análisis de los motivos de los textos de Rulfo y de Faulkner. Hay que estudiar la función que desempeñan dentro de las obras, pero recordando que son resultado de largas tradiciones culturales y no elaboración exclusiva de escritores aislados.

¹ Ángel Rama, *Diez problemas para el narrador latinoamericano*. Caracas: Síntesis Dos Mil, 1972, págs. 28-30 (originalmente publicado en *Casa de las Américas*, 26, La Habana, octubre-noviembre 1964). Citado por Ángel Vilanova, *Motivo clásico y novela latinoamericana: El "viaje al Averno" en Adán Buenosayres, Pedro Páramo y Cubagua*. Mérida, Venezuela: Fondo Editorial SOLAR, 1993 (primera versión 1984), págs. 43-45.

² Ángel Vilanova, *ibid.*

³ J. Kristeva, *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos, 1978, pág. 190. Citada por Ángel Vilanova, *ibid.*

⁴ Gerald Genette, *Palimpsestes*. París: Ed. Du Seuil, 1982, pág. 433. "Le plagiat, disait encore Giraudoux, est la base de toutes les littératures, excepté la première, qui d'ailleurs nous est inconnue". Citado por Ángel Vilanova, *ibid.*

⁵ José Luis Borges, "Otro Borges" en *El hacedor*. 6ª. Edición en "El libro de bolsillo", Madrid: Alianza Editorial, S. A.; Buenos Aires: Emecé Editores, S.A., 1984, pág. 70 (1ª. Edición en "El libro de bolsillo", 1972) (Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1960).

Objetivo

Este trabajo pretende develar, desde una perspectiva intra e intertextual, los motivos *viaje* y *camino* en las prosas de Faulkner y Rulfo, así como las imágenes recurrentes que surgen en ellos. Para ello, tomo la polifonía como punto de partida de mi análisis. Considero que si la multiplicidad de voces en interacción es inherente a toda obra literaria o a todo motivo, en el caso de Faulkner y Rulfo, es centro de su producción. La polifonía es origen y fin de su creación artística, del dinamismo de sus prosas y de los motivos que hay en sus historias; es esencia que genera, detona y aglutina sus textos.

La palabra *polifonía* remitirá a Bajtín sólo de manera parcial. Se importará el término de manera libre, sin asumir las ideas del crítico ruso como marco único de referencia. Si bien es cierto que el capítulo cuarto, que detalla la estructura polivocal de *El sonido y la furia* y de *Pedro Páramo*, evoca con insistencia las ideas de Bajtín sobre la novela polifónica de Dostoievski, aun en ese mismo capítulo los alcances del término se mantienen flexibles y se extienden para comprender las voces que surgen en el interior de los discursos de los personajes (el contenido de sus “conciencias”), así como otro tipo de “voces” —en el más amplio de los sentidos—, que incluirían textos, convenciones culturales y, principalmente, imágenes *de* y *en* los caminos.

El fundamento del sentido metafórico que se le dará a *polifonía* partirá de la definición general del término:

Polyphony, in the broadest sense, music comprising two or more relatively autonomous voices or parts [...] In polyphony the different voices are heard as separate entities and are rhythmically more or less independent of each other. [...] More specifically, therefore, polyphony refers to multipart textures animated by the dynamic interplay of usually closely related complementary parts. The energy thus generated (for example, in canons and fugues) are not easily brought to a halt; hence the intrusion of homophony and functional harmonic forces, especially toward the end of polyphonic compositions.⁶

Así, considerando la palabra como metáfora musical en el más amplio de los enfoques, con base en la anterior definición, por *polifonía* se entenderá la interacción dinámica de dos o más elementos —motivos, imágenes, puntos de

⁶ *The New Encyclopaedia Britannica*, Volume 9, Ready Reference. (15ª. Edición) Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1994, pág. 584.

vista, representaciones culturales, etc.— relativamente autónomos (aunque sus “voces” se escuchan de manera independiente, en ocasiones, incluso, pueden tender a complementarse) en una composición. Por tanto, la metáfora se importará en su significado abierto, sin limitarla a su vinculación con Bajtín (en el siguiente apartado se detallarán los rasgos de la polifonía del crítico ruso que en algunos momentos se integrarán en el trabajo).

El mismo Bajtín con frecuencia reconoce ese sentido amplio de *polifonía*. En *La poética de Dostoievski*, en más de una ocasión, contraargumentando las ideas que otros críticos habían formulado sobre Dostoievski así como la tradición genérica del novelista ruso, asume la existencia de una polifonía “puramente formal” —conformada por “multiplicidad de planos”—, que no necesariamente posee finales cerrados o inconclusos.⁷

La aplicación abierta del término podría extenderse a la misma metodología del presente trabajo. El enfoque de análisis será plural. En él resonarán voces diversas, teorías aparentemente opuestas, que incidirán en la develación de las imágenes de los viajes y de los caminos en las prosas de Faulkner y Rulfo (también *viajes* y *caminos* se entenderán en sentido amplio, dado que en ellos se incluyen los viajes de creación de los autores en el capítulo cuarto, así como los caminos desolados e irreales que recorren sus personajes en el capítulo quinto y los elementos que saturan sus imágenes en el capítulo sexto).

Como parte del enfoque plural antes señalado, en el estudio de los motivos, me apoyaré en las ideas de Mijaíl Bajtín, Gaston Bachelard y Luz Aurora Pimentel, pues, coincidiendo con María Teresa Zubiaurre en que es imposible deslindar de manera clara los distintos enfoques críticos que hay sobre el espacio fictivo,⁸ optaré por una visión flexible de análisis. En los capítulos quinto y sexto, sigo a Bachelard en dos conceptos fundamentales de su metodología: la elección libre de imágenes aisladas que “conciernan” al lector y la novedad del presente como base de estudio de ellas. Así, adoptaré la libertad con que Bachelard desarrolla sus imágenes y, siguiendo la maleabilidad de las categorías imaginarias que el crítico establece (por ejemplo, en relación con el agua, distingue aguas claras,

⁷ Por ejemplo, en relación con el *misterio*, Bajtín expresa: “[...]en efecto, está estructurado en múltiples planos y a su modo es polifónico, pero esta multiplicidad de planos y su polifonía son puramente formales, y su misma estructura no permite que se desenvuelvan la multiplicidad de conciencias con sus mundos respectivos. En él todo está decidido desde un principio, cerrado y concluido, aunque, ciertamente, esta conclusión se resuelve en varios niveles.” *La poética de Dostoievski*, pág. 33.

⁸ María Teresa Zubiaurre, “The Place of Space in the Novel: from Realism to Contemporary Fiction”. Trabajo doctoral preliminar para Columbia University, Nueva York, 1994, págs. 1-2.

primaverales y corrientes; aguas profundas, durmientes, muertas y “pesadas”; aguas compuestas, dulces, violentas; agua maternal y agua femenina), me referiré a diferentes facetas de los caminos (capítulo “Carrefour: los caminos de la eternidad”) y de los motivos o cronotopoi que surgen en ellos (“Imágenes en el camino”). De Bajtín, quien potencializa de manera magistral el enfoque diacrónico de Bachelard,⁹ tomaré el término *cronotopo* —también amplio y flexible—, que incorpora tiempo y espacio en una categoría indisoluble. Este término será con frecuencia empleado en el trabajo con el objeto de recalcar la fusión espacio-temporal implícita en las imágenes de Faulkner y Rulfo. Por último, de Pimentel, utilizaré el concepto *configuración descriptiva*, central en el desarrollo del capítulo “Imágenes en el camino”.

Cabe aclarar que, aunque el presente trabajo no tiene como objetivo realizar un análisis comparativo entre prosa literaria y plástica (esto requeriría un planteamiento radicalmente distinto), en ocasiones, se incorporarán diferentes tipos de ilustraciones. Estos recursos visuales buscan, únicamente, recrear e incitar la imaginación del lector.

Antes de iniciar el análisis de las imágenes propiamente dicho, conviene, en un primer momento, precisar el significado de los términos *polifonía* y *motivo* y, en un segundo, sintetizar los conceptos de *cronotopo* de Bajtín, *imagen* de Bachelard y *configuraciones descriptivas* de Pimentel, claves para el estudio. Nuevamente conviene recordar que, dada la complejidad y riqueza que encierran estos conceptos así como el enfoque múltiple que se propone para el presente estudio, las acepciones serán incluyentes, no unívocas.

El concepto *polifonía*

Como ya se indicó con anterioridad, el concepto *polifonía* se utilizará de manera amplia y libre, no siempre siguiendo a Bajtín como marco único de referencia. En un primer momento (capítulo cuarto), entiendo por *polifonía* el término importado de la música por Bajtín —como “imagen analógica”, como “simple metáfora” — con que el crítico ruso se refiere a la interacción vocal no resuelta que tiene lugar entre las voces que conforman las novelas de Dostoievski. Bajtín expresa:

⁹ *Ibid*, pág. 36.

Es necesario anotar que la comparación de la novela de Dostoievski con la polifonía que estamos utilizando significa sólo una imagen analógica y nada más. La imagen de la polifonía y del contrapunto sólo marca los nuevos problemas que se plantean cuando la estructura de una novela rebasa los límites de una unidad monológica común, así como en la música los nuevos problemas se presentaron al rebasar una sola voz. Los materiales de la música y la novela son demasiado diferentes para que el discurso llegue a ser algo más que una imagen analógica, que una simple metáfora. Esta metáfora la convertimos en el término “novela polifónica” puesto que no hemos hallado una denominación más adecuada. Pero no hay que olvidarse del origen metafórico de nuestro término. (pág. 39)

El término *polifonía*, en sí mismo, genera tensión y está abierto a la diversidad. Bajtín evitó definirlo; en cambio, lo explica una y otra vez, e introduce variaciones de acuerdo con los distintos contextos o momentos de su trabajo crítico, sin “recapitular” sus significados o contrastarlos en relación con una acepción original. El crítico ruso lo acuñó en relación con la obra de Dostoievski. Por tanto, todas las definiciones que proporciona, así como los conceptos centrales que se vinculan con la novela polifónica están entrelazados con la argumentación específica que Bajtín desarrolla en relación con la crítica y las condiciones particulares de la obra del novelista ruso.¹⁰ El lector debe “desentrelazar” los conceptos y extraer las principales características de la polifonía. El siguiente fragmento, en relación con Dostoievski, engloba los rasgos fundamentales de la novela polifónica:

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, *no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo*. Por eso la palabra del héroe no se agota en absoluto por su función caracterológica y pragmático-argumental común (esto es, las motivaciones de la vida práctica), aunque tampoco representa la expresión de la propia posición ideológica del autor [...]. La conciencia del héroe aparece como otra, como una conciencia ajena, pero al mismo tiempo tampoco se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto de la del autor. En este sentido, en Dostoievski la imagen del héroe no es la imagen objetual normal de la novela tradicional. Dostoievski es creador de la novela polifónica. (págs. 16-17)

¹⁰ Aún en “Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski”, escrita años más tarde, en que Bajtín extiende el significado de novela polifónica, Dostoievski continúa siendo punto de referencia.

Para que haya polifonía plena, es necesario que la obra contenga varios mundos, que las voces sean equitativas y que cada una posea una visión particular sobre el mundo. Estos tres elementos distinguirían la obra de Dostoievski de la de otros autores previos que, aunque ya mostraban rasgos polifónicos, no la habían alcanzado en su plenitud (pág. 56). En este discurso múltiple, en el que todas las voces tienen la misma importancia, el autor se sitúa entre ellas sin censurarlas o limitarlas y participa de manera activa, sin privilegios “monológicos”. Así, trascendiendo las limitaciones espaciales y temporales de la producción del texto, el autor se suma al coro que dialoga. Bajtín explica:

El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor, no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes. (pág. 17)

Junto con la ausencia de una autoridad capaz de imponer una visión unificadora del mundo, la polifonía se caracteriza por privilegiar el proceso —con frecuencia sorpresivo, creativo, inacabado— y no el producto terminado. En la polifonía no hay un final o una versión última que cierre o concluya lo dicho. No existe la posibilidad del absoluto. Paryas comenta: “The liberation of the characters from authorial control results in a dialogue that is theoretically unfinalizable. There is no last word which can be spoken, no absolute or single interpretation possible. As long as people are alive there can be no final truth and the work of art can never be finished.”¹¹ La multiplicidad vocal ocasiona en el texto tensiones y disonancias nunca resueltas, propias de una visión particular sobre el mundo que privilegia la contradicción y simultaneidad.

Dostoievski, según Bajtín, contempla el mundo desde la perspectiva artística de un solo momento. Presenta la “pertinaz tendencia a verlo todo como algo coexistente, a percibir y a mostrar todo junto y simultáneamente [...] a concentrar en un solo instante la mayor heterogeneidad cualitativa posible” (pág.

¹¹ Phyllis Margaret Paryas, “Polyphony/dialogism”, en Irena R. Makaryk (Editora y compiladora), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1993, págs. 610-611

48). Esta visión de simultaneidad, abierta a la contradicción y a la contraposición, fundamentaría las características de su prosa, a saber: uso de espejos, desdoblamiento de personajes en *alter egos*, diablos, dobles o caricaturas, presencia del pasado en las acciones presentes del individuo, etc. (págs. 48-49). En la simultaneidad [que compartirían de manera excepcional Rulfo y Faulkner, como se analizará en detalle en el capítulo cuarto del presente trabajo], se justifica la polifonía.

De manera permanente, Dostoievski agudizaba su visión heterogénea del presente, “su tendencia a enfrentar los ‘extremos’, a encontrarlos ya en el presente, a adivinar el futuro como algo que ya existe en la lucha de las fuerzas coexistentes” (pág. 50). Se afanaba por descubrir la pluralidad y la contradicción en vez de captar la simplicidad de lo univalente (pág. 51).

Bajtín resume “el suelo” de la novela polifónica:

Este don tan especial, gracias al cual oía y entendía todas las voces a la vez [...] le permitió crear la novela polifónica. La complejidad objetiva, el carácter contradictorio y polifónico de su época, su situación de peregrino social y de intelectual socialmente desplazado, la profunda participación biográfica e interna en la complejidad objetiva de la vida y, finalmente, el don de ver el mundo en la interacción y coexistencia constituyó en conjunto el suelo sobre el que creció su novela polifónica. (pág. 51)

Si bien es cierto que el contexto socio-histórico de contradicción e incertidumbre, factor esencial de ese “suelo”, no es el único fundamento de la obra polifónica, sí contribuye de manera directa a ella. Así lo expresa Bajtín cuando argumenta que “la categoría principal de la visión artística de Dostoievski” (pág. 47) es consecuencia de la experiencia de simultaneidad o coexistencia —y no de desarrollo— de diferentes fuerzas en interacción en el mundo objetivo del artista ruso. Cito en extenso:

[...] en realidad Dostoievski sabía encontrar lo polifacético y lo contradictorio no en el espíritu, sino en el mundo social objetivo. En este mundo social los planos no representaban etapas, sino *campamentos*, y las relaciones contradictorias entre ellos no eran un camino ascendente o descendente para una personalidad, sino un *estado de la sociedad*. La multiplicidad de planos y el carácter contradictorio de la realidad social aparecían como un hecho objetivo de la época.

La misma época hizo posible la novela polifónica. Dostoievski pertenecía *subjetivamente* a las múltiples contradicciones de su

tiempo, cambió de causa pasando de una a otra y, en ese sentido, la coexistencia en la vida social objetiva de los diversos planos representaba para él etapas de su vida y de su desarrollo espiritual. Esta experiencia personal fue profunda, pero Dostoievski no le dio una expresión monológica inmediata en su obra. La experiencia sólo le ayuda a comprender más profundamente las contradicciones coexistentes y extensivamente difundidas entre los hombres, y no entre las ideas de una sola conciencia. De este modo, las contradicciones objetivas de la época determinaron la obra de Dostoievski, no en el nivel de vivencia personal en la historia de su espíritu, sino en el nivel de su visión objetiva, como fuerzas coexistentes simultáneas (aunque por cierto se trataba de una visión intensificada por la vivencia personal) (págs.46-47).

Así como “las contradicciones objetivas de la época de Dostoievski determinaron su obra”, también en la polifonía inherente a la obra de Rulfo y Faulkner incidirá la inestabilidad social, científica y cultural de fin de siglo y de las primeras décadas del XX (detallada más adelante, en el capítulo primero). Éste será uno de los elementos —no el único— que conformará el “suelo” de las complejas voces de los habitantes Yoknapatawpha y de Rulfiana (como denominaría Alberto Vital la región creada por el escritor jalisciense).

Como ya se explicó con anterioridad, rebasando los conceptos de Bajtín, el término *polifonía* se empleará de manera metafórica y libre en diferentes momentos del análisis de los motivos del camino de Rulfo y Faulkner. En primer lugar, evocando la idea de “discurso interno” (‘inner speech’) de Voloshinov, se aplicará también para el enjambre de voces internas que surgen dentro de cada una de las voces que dialogan. Para este colaborador de Bajtín, “la conciencia está constituida por múltiples palabras que llevan con ellas huellas de una miriada de otras conciencias sostenidas por múltiples palabras que constituyen la conciencia”¹². Los personajes no están acabados; tampoco son seres ‘planos’. Son conciencias en formación debido a la interacción de múltiples voces internas, provenientes de espacios y tiempos distintos.

En segundo lugar, más allá del diálogo entre los personajes y el autor, o entre los discursos internos de los personajes, se utilizará el término *polifonía* para referirse a las voces —en el más amplio sentido del término (autores, convenciones culturales, obras, significados)— que interactúan dentro y entre los

¹² (... “consciousness is constituted by multiple words that carry with them the traces of a myriad other consciousness —carried there by the multiple words that are the constituents of consciousness”) Simon Dentith, *Bakhtinian Thought. An Introductory Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995, pág. 44 (ver nota de pie 113).

textos. Desde este enfoque abierto, cada obra literaria está en diálogo con las que le precedieron y, también, con las que vendrán; cada motivo modifica y es modificado por un sinfín de convenciones previas y futuras; todo viaje es resultado de antiguas tradiciones y narraciones viajeras y, a su vez, genera nuevos trayectos que alterarán los recorridos pasados; un mismo término mantiene en tensión distintos significados.

Dos últimas acepciones de *polifonía* se mantendrán latentes en relación con las imágenes *de* y *en* los caminos de Faulkner y Rulfo. La primera se refiere a las “voces” que generan las imágenes en los textos de estos autores. Dado que, en ellos, el espacio no se construye de manera unívoca —por la descripción de un narrador omnisciente—, sino que, por el contrario, con frecuencia surge de la acción conjunta de descripciones diversas, a menudo disonantes, que ofrecen fragmentos de “realidad”, se denominará a esa acción cambiante *polifonía* espacial.¹³ Por medio de esa *polifonía*, en la que de manera simultánea se captan líneas de un mismo objeto desde diferentes perspectivas, las imágenes de Rulfo y de Faulkner son complejas construcciones que ponen en tela de juicio la objetividad sensorial y recrean la evanescencia del mundo.

La segunda acepción implica la forma en que las distintas imágenes analizadas en el presente trabajo interactúan entre sí. Aunque por fines prácticos se separan y categorizan, entablan una relación dinámica y continua en los textos. Cada uno de los motivos (viajes, caminos, ventanas, agua, ocaso, tierra, oscuridad, etc.) se vinculará con los otros sin perder la riqueza significativa individual. Esta relación fructífera conformará auténticas imágenes polifónicas —válgase la metáfora extrema—, cuya riqueza de significados, sin perderse, se mantendrá en tensión.

¹³ Este término lo sugirió Luz Aurora Pimentel en su ensayo “Los caminos de la eternidad: El valor simbólico del espacio en *Pedro Páramo*” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XVI, 2 invierno 1992: “Esto es precisamente lo que ocurre en *Pedro Páramo*: la descripción se desdibuja como práctica textual al estrellarse en infinidad de fragmentos; los montajes, las confrontaciones espaciales entre los diversos fragmentos producen una impresión de polifonía espacial —si se nos permite la metáfora— cargada de significación narrativa.” (pág.272)

El concepto “motivo”¹⁴

Para analizar los motivos recurrentes en las prosas de Rulfo y de Faulkner, hay que definir lo que se entiende por *motivo literario*. El problema no es fácil. Jean-Pierre Richard, uno de los principales representantes de la Escuela de Ginebra —en el prólogo de su tesis, *L’Universe imaginaire de Mallarme* (1961)¹⁵—, plantea la dificultad de definir el concepto cuando se pregunta: “Qu’est-ce qu’un thème? Rien, semble-t-il, de plus fuyant et de plus vague... Comment en fixer les contours? Comment en dégager l’essence?” En lo único que parecen coincidir los teóricos es en la imposibilidad de nombrar de manera precisa, con un término unívoco, un mismo concepto: “Para los teóricos del siglo XX este término es impreciso, de uso vacilante y confuso. Casi todos los elementos de lo que en general llamamos ‘fondo’ de una obra literaria, comenzando por los materiales hasta llegar a la idea, e incluso algunas particularidades de la forma, han sido designados alternamente como motivo.”¹⁶

En efecto, la primera dificultad a la que hace frente el estudioso, ocasionada en gran medida por la variedad y extensión de los “materiales” a los que se refieren, radica en deslindar términos prácticamente intercambiables; motivo, tema, símbolo literario: imposible deslindar sus fronteras. Guillén se refiere a esta proximidad conceptual:

... los términos y materiales en cuestión son sumamente variados: ¿tema, motivo, situación, tipo (o personaje, o actante), escena, espacio, lugar común, “topos”, imagen? Imágenes, unidades visuales significativas, como el color —el blanco de Moby Dick— que según Borges comunica el secreto del relato. “Topoi” y lugares comunes, de variada extensión, como la invocación de las musas, o el “lugar ameno”, concebido como cauces de expresión, andamiajes o tramoyas poéticas. Espacios y escenarios característicos, como el jardín, o para la novela de la gran ciudad moderna (...) catalizadora de grandes creaciones narrativas. Episodios o escenas que ciertos géneros convencionalmente requieren —el descenso a los infiernos en la épica, y también el cónclave de los dioses, los halagos de una seductora— o que son indivisibles de determinadas fábulas prestigiosas —los últimos

¹⁴ En esta sección, sigo las ideas y conceptos que María Teresa Zubiaurre desarrolló en la introducción y primer capítulo de “The Place of Space in the Novel: from Realism to Contemporary Fiction”. Trabajo doctoral preliminar para Columbia University, Nueva York, 1994.

¹⁵ Jean-Pierre Richard, *L’Universe imaginaire de Mallarme*. París: Édition du Seuil, 1961.

¹⁶ I.S. Kalinowska, *El concepto de motivo en literatura*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, pág. 10. Citado por Ángel Vilanova, *op. cit.* pág. 31

minutos de Fausto, la cena de don Juan con el Convidado de Piedra. Los tipos morales, sociales o profesionales, como el avaro, que la crítica actual (Propp, Souriau, Greimas) nos enseña a diferenciar de dos cosas: del “actante” o función básica del relato o drama (el protagonista) y los grandes “thèmes de héros”, cuyo grado de personificación, según R. Trousson, sostiene e incita la modulación concreta del escritor: Ulises, Edipo, Medea, Antígona, o más tarde Troilo y Cresida, Alejandro, el Cid.¹⁷

El problema no sólo radica en la elección de un término —motivo, tema o símbolo— sino en las perspectivas sincrónicas o diacrónicas desde las que se observa. Mientras los estructuralistas o formalistas analizan los motivos en el interior de la forma o estructura narrativa del texto, los “críticos de lo imaginario” rastrean “temas” en la obra completa del autor, y esta búsqueda finalmente extiende sus fronteras a toda la producción artística de un periodo o etapa cultural del escritor.¹⁸

Los resultados de la búsqueda también son opuestos. Los formalistas o estructuralistas rusos conforman con los motivos intratextuales un conjunto de relaciones o polaridades esenciales para determinar la sintaxis y el significado de la obra. Los representantes de la “Crítica de lo imaginario” descubren, en los motivos o temas, “huellas” del escritor, con las que reconstruyen la conciencia autorial para, finalmente, identificarse con ella. Bachelard y sus seguidores buscarán la “materia” como potencia imaginadora. En los formalistas hay abstracción y sistematización; en los tematistas, ansia de conexión evolutiva.

La importancia otorgada al motivo o tema también varía con las diferentes corrientes críticas. Mientras que los estructuralistas privilegian la forma, la Escuela de Ginebra declara al “tema” centro de organización textual: “es tarea de este enfoque llamado temático descubrir y describir ese centro que constituye su núcleo genético fundamental”.¹⁹

La labor del lector consiste en realizar una cuidadosa búsqueda de esas unidades temáticas. Una vez descubiertas, debe trazar vínculos y detectar variaciones entre ellas. ¿Cómo hallar la presencia de esas “escurridizas”

¹⁷ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985, pág. 253.

¹⁸ María Teresa Zubiaurre, “The Place of Space in the Novel: from Realism to Contemporary Fiction”, Trabajo doctoral preliminar para Columbia University, Nueva York, 1994, págs. 63-67.

¹⁹ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986, pág. 398.

entidades sintácticas? Prestando atención a la repetición y a la relevancia del momento en que aparecen en el texto.

La confusión terminológica es particularmente intensa en relación con “motivo” y “tema”. Aunque un gran número de críticos los utiliza de manera indistinta (la Escuela de Ginebra, por ejemplo, los emplea como sinónimos), la principal discrepancia se centra en el problema de qué concepto abarca al otro. Así, Dufour y Trousson consideran al motivo más amplio, y al tema como entidad individual y concreta²⁰, mientras que Borrell, Frenzel y Segre —encabezando probablemente la versión más extendida— opinan lo contrario: “El tema es . . . siempre más extenso que un motivo, el cual es demasiado breve para tener por sí solo una estructura formalmente desarrollada” considera Borrell²¹. “La palabra ‘motivo’ designa una pequeña unidad temática que no llega a comprender la totalidad de un *plot* o de una fábula, pero que representa ya un elemento de contenido y de situación”,²² dice Frenzel. A lo que Segre añade: “Entre tema y motivo parece, por tanto, subsistir una relación de complejo a simple, de articulado a unitario (...) En definitiva, los motivos serían a los temas lo que las palabras a las frases [...] Puesto que los temas son combinaciones de motivos, su número sería mucho más elevado.”²³ Segre concluye: “Muchas veces, un tema resulta de la insistencia de muchos motivos”²⁴.

No obstante, como bien señala Guillén, la confusión terminológica “importa poco —aunque moleste mucho”²⁵, pues, dado que la discusión parece centrarse finalmente sólo en la “extensión” y “subordinación” de los conceptos, es irrelevante la elección de cualquiera de las palabras. Zubiaurre afirma:

....la adopción de esta teoría o metodología terminológica, y no de la perspectiva opuesta (la cual considera que es el motivo el que abarca el tema y no viceversa) es decisión por completo aleatoria y, en el fondo, muy poco relevante. De hecho, el propio Segre se pregunta si estos dos términos “no serán sinónimos, a lo mucho con diferentes matices” (1985:348), y Abrams (1988:111) declara abiertamente que “theme is sometimes used interchangeably with

²⁰ Claudio Guillén, *op. cit.* págs. 253, 293, 295, 296.

²¹ María Teresa Zubiaurre, *op. cit.* págs. 74-75.

²² Elisabeth Frenzel, *Stoff- und Motivgeschichte*. Berlín: Erich Schmidt Verlag, 1966. Traducción de María Teresa Zubiaurre, *op. cit.* pág. 74.

²³ Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985, págs. 348-349. Citado en Ángelo Marchese y Joaquín Forradellas *op.cit.* pág. 399.

²⁴ Citado en Ángelo Marchese y Joaquín Forradellas *op.cit.* pág. 399.

²⁵ Claudio Guillén, *op. cit.* pág. 253.

motive”. Finalmente, si la única diferencia “clara” y “comprobable” (y una de las pocas, por lo que ha podido comprobarse, en que coinciden los estudiosos) es la de “tamaño” o de “subordinación” (del motivo al tema, o del tema al motivo) entonces, igualmente valdría hablar de “tema” y “subtemas”, o de “motivos” y “submotivos”.²⁶

No obstante, aun reconociendo la posible irrelevancia de una excesiva pureza terminológica, es necesario renunciar a la indefinición. A pesar de la riqueza de significados que encierra las palabras tema y motivo, y de la peligrosa fluidez de su conceptualización, se requiere, por razones eminentemente prácticas, elegir de manera “aleatoria” una de ellas y acotar sus atributos. Siguiendo a Guillén, Frezel, Borrell, Segre y a Zubiaurre —que representarían la opinión generalizada del problema—, la ventana, la puerta, la tierra, la noche, el crepúsculo, el camino, la vegetación serían los “motivos” con cuya suma se constituyen, en autores o épocas específicas, “temas” recurrentes, en el caso de Faulkner y Rulfo en las primeras cinco décadas del siglo XX, a saber, la irrealidad del “ahora” y la muerte (cronotopo bajtiano en el que el espacio y el tiempo se hermanan), de manera especial.

Una vez decidido qué se entenderá por motivo, hay que aventurarse en el peligroso terreno de la definición. Como concepto “escurridizo”, las definiciones que se le otorgan son cambiantes y, en muchas ocasiones, dejan en su entorno amplios márgenes de imprecisión. No obstante, a pesar de las discrepancias, hay ciertas características que por lo general se asocian con el concepto. Richard presenta una definición clara que puede servir como andamiaje para el estudio de los motivos en Rulfo y en Faulkner. Para Richard, un tema, motivo o símbolo (para él son indistintos) es principio organizador del texto que se caracteriza por su recurrencia obsesiva y por aparecer en un sitio “estratégico” de la obra literaria. Un mismo tema, dada la flexibilidad que lo caracteriza, posee significados múltiples, que variarán de acuerdo con el contexto. La diversidad de apariencias es elemento esencial constitutivo: “L’essentiel, en lui, c’est cette ‘parentè secrete’ don’t parle Mallarmé, cette identité cachée qu’il s’agira de déceler sous les enveloppes les plus diverses.”²⁷

La concepción de Richard comprende los elementos esenciales vinculados con motivos y/o temas: en primer lugar, son principios de organización (nódulos en

²⁶ María Teresa Zubiaurre, *op. cit.* págs. 75-76.

²⁷ Jean-Pierre Richard, *L’Universe imaginaire de Mallarme*. París: Édition du Seuil, 1961, pág. 24.

torno a los que se estructura el texto); en segundo lugar, son repetitivos (“leitmotiv”, “estribillos”); en tercer lugar, se hallan en un lugar estratégico (“cualidad topológica”); en cuarto, dan cohesión, pero, simultáneamente dinamizan el texto (le dan “pasado” y “futuro” al “darle perspectiva diacrónica”); por último, y reforzando el punto anterior, poseen una capacidad infinita de transformación, aun convertidos en clichés o estereotipos.

Si bien la Escuela de Ginebra “rompe” de manera definitiva el encantamiento que sufría el espacio y le devuelve su dinamismo histórico, Bajtín es quien potencializa esa energía diacrónica²⁸. El crítico ruso une el espacio y el tiempo en una categoría indisoluble, rica y flexible, a la que llama “cronotopo”:

We will give the name *chronotope* (literally, “time space”) to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. This term (space-time) is employed in mathematics, and was introduced as part of Einstein’s Theory of Relativity. The special meaning it has in relativity theory is not important for our purposes; we are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (almost, but not entirely). What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space). We understand the chronotopos as a formally constitutive category of literature; we will not deal with the chronotope in other areas of culture.²⁹

Así como el “cronotopo” elimina las distinciones espacio-temporales, también las diferencias entre tema y motivo se resuelven con él. El crítico ruso empieza de forma libre este concepto en “Forms of Time and of the Chronotopoi in the Novel” y lo utiliza para los “grandes” cronotopoi así como para otros menores, resultados del desdoblamiento de los primeros (por ejemplo, el cronotopo “encuentro” incorpora el camino, el umbral, el salón de estar, etc.) Esto es, cada cronotopo contiene otros “pequeños” cronotopoi.

En opinión de Bajtín, la importancia fundamental de los cronotopoi es múltiple. De manera inmediata, desempeñan un papel aglutinador central en la narración:

What is the significance of all these choronotopes? What is most obvious is their meaning for narrative. They are the organizing

²⁸ María Teresa Zubiaurre,

²⁹ M. Bajtín, “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” en *The Dialogic Imagination*. Traducción de Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981, págs. 84-258, pág. 84.

centers for the fundamental narrative events of the novel. The chronotope is the place where the knots of narrative are tied and untied. It can be said without qualification that to them belongs the meaning that shapes narrative. (pág. 250)

Estrechamente vinculado con la función nodal de los cronotopoi, se encuentra su capacidad representativa. En ellos, la narración, así como los elementos abstractos de la novela se hacen visibles; el tiempo se encarna, se espacializa o, expresado de otra forma, el tiempo se puebla de espacio:

Time becomes, in effect, palpable and visible; the chronotope makes narrative events concrete, makes them take on flesh, causes blood to flow in their veins. An event can be communicated, it becomes information, one can give precise data on the place and time of its occurrence [...] Thus the chronotope, functioning as the primary means for materializing time in space, emerges as a center for concretizing representation, as a force giving body to the entire novel. All the novel's abstract elements —philosophical and social generalizations, ideas, analyses of cause and effect— gravitate toward the chronotope and through it take on flesh and blood, permitting the imaging power of art to do its work. Such is the representational significance of the cronotope. (pág. 250)

A manera de conclusión y siguiendo a Zubiaurre, la teoría del cronotopo de Bajtín no puede verse como “un islote aislado en medio del panorama de la crítica literaria”³⁰. Así como el cronotopo es punto de encuentro entre espacio y tiempo en la novela, también es encrucijada de las distintas teorías en torno al tema o al motivo:

.... Las reflexiones de Bajtín sobre el cronotopo dejan repentinamente de ser un islote aislado en medio del panorama de la crítica literaria y vendrían a completar y a enriquecer los estudios temáticos de los fenomenólogos franceses. La diferencia, insistimos, entre unos y otros, es tan sólo de grado: la crítica de la conciencia estudia los temas y motivos movida por su afán de reconstruir la conciencia del autor; la crítica del imaginario centra sus esfuerzos en la materia y se interesa por la índole de las imágenes creadas por los poetas y su fuerza evocadora. Bajtín, finalmente, recoge estos mismos temas y motivos y realza sobre todo su “temporalidad” y, por ende, su dimensión histórica. Pero tanto el crítico ruso como los estudiosos franceses hacen del “tema” objeto primordial de sus investigaciones, y todos ellos le reconocen su universalidad (y su “historicidad” o capacidad de

³⁰ María Teresa Zubiaurre, *op. cit.* pág. 87.

transformación a lo largo de las distintas etapas culturales por las que atraviesa, en este caso, occidente).³¹

Imágenes literarias de Bachelard

Bachelard rehuye toda aproximación unívoca y definitiva a sus objetos de estudio: las imágenes (cuyo término englobarían de manera indistinta los de *motivo* y *tema*). En cambio, elige aproximaciones paulatinas, cambiantes, que se enriquecen con la variación de perspectivas. Así, en su tetralogía de los elementos, el crítico declara como meta “clasificar y [...] ahondar las imágenes del fuego, del agua, del aire [y] [...] de la tierra.”³² Pretende “constituir *poco a poco* los elementos de una filosofía de la imagen literaria”³³, cuyos ensayos sólo pueden ser evaluados con “el *detalle* de los argumentos y [...] *abundancia de los puntos de vista*”.³⁴ (Las cursivas son mías.)

En *La poética del espacio*, aunque renuncia a los alcances del proyecto inicial por considerarlos demasiado “prudente”, no abandona el enfoque progresivo inicial. De esa manera, propone “una participación más íntima en el *movimiento* de la imagen”.³⁵ (Las cursivas son mías.) En cualquiera de los casos, para lograr sus objetivos, Bachelard considera imprescindible, situándose desde el más próximo de los presentes, aislar una imagen y captarla en toda su novedad: “Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen: si hay una filosofía de la poesía, esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen”³⁶

En efecto, acorde con la “lectura feliz” que practica,³⁷ Bachelard opta por detenerse únicamente en imágenes aisladas. Rechaza el análisis de la composición de poemas completos, con múltiples imágenes, por considerarlo un proyecto demasiado ambicioso. En su opinión, el “verdadero fenomenólogo tiene la obligación de ser sistemáticamente modesto” y, por tanto, prefiere centrarse en

³¹ *Ibid.*

³² Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 7.

³³ *Ibid.*, pág. 15.

³⁴ *Ibid.*, págs. 15-16.

³⁵ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, pág. 31.

³⁶ *Ibid.*, pág. 7.

³⁷ “En cuanto a nosotros, aficionados a la lectura feliz, no leemos ni releemos más que lo que nos gusta, con un pequeño orgullo de lector mezclado con mucho entusiasmo.” *La poética del espacio*, págs. 17-18.

aquellas imágenes en que “repercute” fenomenológicamente, que le brindan placer y que le “conciernen”³⁸.

No se requiere, por tanto, realizar análisis totalizantes ni sintéticos de las obras de los artistas o de las imágenes que se generan en ellas. Basta elegir y explorar ciertas imágenes sencillas del espacio (en nuestro caso no necesariamente “feliz”) de sus textos y analizar lo que expresan en su especificidad —novedad y evanescencia— sin hacer inventarios exhaustivos de sus variaciones.

Como ya se ha señalado líneas atrás, otra característica esencial de las imágenes para Bachelard (presente en tanto en las obras de su tetralogía como en *La poética del espacio*) es la novedad. En sí, es el rasgo constitutivo que define el sentido y la doble funcionalidad de la imagen literaria:

Para merecer el título de *imagen literaria*, se precisa un mérito de originalidad. Una imagen literaria es un *sentido* en estado naciente: la palabra —la vieja palabra— viene a recibir allí un significado nuevo. Pero esto no basta: la *imagen literaria* debe enriquecerse con un *onirismo nuevo*. Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo, tal es la doble función de la imagen literaria.³⁹

Aunque se presente una imagen “fundamental”, su diferencia radica en la capacidad de sorpresa que ésta demuestra:

Cierto, las imágenes literarias pueden explotar imágenes fundamentales —y nuestro trabajo general consiste en clasificar esas imágenes fundamentales—, mas cada una de las imágenes que vienen a la pluma de un escritor debe tener su diferencial de novedad. Una imagen literaria dice lo que nunca se imaginará dos veces. Se puede tener algún mérito en copiar un cuadro. No se tiene ninguno en repetir una imagen literaria. Reanimar un lenguaje creando nuevas imágenes, ésa es la función de la literatura y de la poesía.⁴⁰

Para Bachelard, “toda nueva imagen literaria es un texto original del lenguaje [...]. La imagen literaria nos da la experiencia de una creación de

³⁸ Bachelard toma la expresión *conciernen* de *Poesía y profundidad*, de Jean-Pierre Richard. *La poética del espacio*, pág.17.

³⁹ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, pág. 306.

⁴⁰ Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, pág.12.

lenguaje.”⁴¹ En contraposición, se encuentra la imagen “en reposo”, “constituida”, “tradicional”. Esta imagen que “abandona su principio *imaginario* y se fija en una forma definitiva adquiere poco a poco los caracteres de la percepción presente. [...] Esto equivale a decir que una imagen estable y acabada *corta las alas* a la imaginación.”⁴²:

Dejaremos, pues, de lado, las imágenes en reposo, las imágenes constituidas que son ya palabras bien concretas. Haremos otro tanto con todas las imágenes claramente tradicionales, como las imágenes de flores tan abundantes en el herbario de los poetas. Con su toque convencional dan color a las descripciones literarias. Sin embargo, han perdido su poder imaginario. Hay otras imágenes completamente nuevas. Viven la vida del lenguaje vivo. [...] Desempeñan un papel en nuestra existencia. Nos vitalizan. Gracias a ellas, la palabra, el verbo, la literatura, ascienden a la jerarquía de la imaginación creadora. El pensamiento, al expresarse en una imagen nueva, se enriquece enriqueciendo la lengua. El ser se hace palabra. La palabra aparece en la cima psíquica del ser. Se revela como devenir inmediato del psiquismo humano.⁴³

Para que el lector capte la imagen literaria en su novedad y no como residuo de arquetipos inconscientes, es necesaria la intervención de la “resonancia”. Ésta se refiere a la capacidad que tiene la imagen poética nueva de ser comunicada, de “arraigar” en el lector. No se trata de conferirle al otro el pasado de la imagen, sino de “arrastrarlo” a una “comunidad por actos breves, aislados, activos”.⁴⁴ El arquetipo, por tanto, no “causa” la imagen poética. Primero, tiene lugar la imagen. A partir de ella, “resuena” el arquetipo “dormido” en el inconsciente:

(...) la relación entre una imagen poética nueva y un arquetipo dormido en el fondo del inconsciente (...) no es, hablando con propiedad, causal. La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. (Lpe p.8)

⁴¹ *Ibid*, pág. 13.

⁴² Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, pág. 10.

⁴³ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, pág. 11.

⁴⁴ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, pág. 8.

Como parte de la libertad sistemática que encierra y de la apertura a la actualidad de las imágenes que exige, la metodología de Bachelard evita incursionar en el pasado del poeta —sin preocuparse “por los ‘complejos’ del poeta, sin hurgar en la historia de su vida”⁴⁵— y, a cambio, permite “pasar de un poeta a otro, de un gran poeta a un poeta menor” con el objeto de seguir el movimiento de “una simple imagen que revelaba su valor poético mediante la riqueza misma de sus variaciones.”⁴⁶

Un último pensamiento de Bachelard servirá como “pretexto” para el análisis de las imágenes de Rulfo y de Faulkner: los recuerdos como imágenes “en cuadros”. En *La poética del espacio*, el crítico expresa: “[...] en situación de soledad, en situación de soledad soñadora. En esta soledad, los recuerdos mismos se establecen por cuadros. Los decorados predominan sobre el drama.” (pág. 30) En el caso de nuestros escritores, si bien es cierto que los recuerdos — que en ocasiones son más cercanos que el presente— adquieren la calidad de “cuadro” (cronotopo en el que el tiempo y el espacio, encarnado en sus motivos, inciden), los motivos no son más fuertes que el drama. En las imágenes de Rulfo y de Faulkner, los “decorados”, las mismas imágenes “en cuadro” *encarnan* el drama.

La idea de novedad como esencia constitutiva de toda imagen literaria sustentará el valor de las imágenes de los caminos de Faulkner y de Rulfo, que, aunque se centran en motivos universales y fundamentales (al inicio de cada capítulo se realizará un recuento de los principales significados que cada motivo —caminos, viajes, agua, tierra, oscuridad, etc.— ha desempeñado en la literatura y, en general, en las distintas manifestaciones socioculturales de la humanidad), tomando las palabras de Bachelard, reaniman “un lenguaje creando nuevas imágenes”. El encanto de las imágenes de sus prosas surge de la actualidad con que surgen en los textos. Cada una de ellas genera “resonancias” de ecos pasados, de antiguas imágenes, que enriquecen y acrecientan el placer de la lectura.

El rechazo que muestra Bachelard por “hurgar” en el pasado del escritor servirá como “pretexto” para no centrar el estudio en las biografías de Rulfo y Faulkner. Aunque los viajeros y caminos de sus prosas por fuerza nos remiten a sus tierras de origen —el sur de Estados Unidos y el campo jalisciense—, no es

⁴⁵ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, pág. 13.

⁴⁶ *Ibid.*, págs. 13-14.

necesario iluminar detalles íntimos de las vidas de los autores para captar la esencia de las imágenes. Siguiendo al crítico, la comunicación se logra no por el pasado de las imágenes, sino porque éstas nos “arrastran” a una “comunidad por actos breves, aislados, activos”.⁴⁷

La forma en que Bachelard categoriza y ahonda en las imágenes nos servirá como modelo para clasificar y profundizar en los motivos de Faulkner y Rulfo. Nos permite saltar de un autor a otro, de una imagen a otra, sin más timón que la capacidad de novedad del motivo.

Configuraciones descriptivas de Pimentel

Como ya se indicó con anterioridad, el término *configuraciones descriptivas*, acuñado por Luz Aurora Pimentel,⁴⁸ será reiteradamente utilizado en este trabajo. Para Pimentel, las configuraciones descriptivas son “patrones semánticos” que se repiten en diferentes “sistemas descriptivos” y que generan significados específicos para la narración: son “figuras” que se revelan y que adquieren significado por la repetición. Cito en extenso:

Se trata de un arreglo de semas o partes, local y particular, más allá del modelo general que organiza la descripción como un todo; una disposición de rasgos semánticos que produce una especie de “figura”, y que no se reconoce como tal mientras no se repita en algún otro punto del texto. Llamaremos a este tipo de ordenamiento local una *configuración descriptiva*: ciertas partes de la serie predicativa, al ser descritas, se ordenan de un modo particular, o guardan relaciones especiales que generan una cierta significación, y que, más tarde, habiendo abstraído de ese arreglo particular un patrón semántico, el patrón o configuración ha de reduplicarse en algún otro sistema descriptivo. Dicho de otro modo, y atendiendo al medio narrativo en el que operan estas configuraciones descriptivas, puede decirse que en el curso de la lectura de un texto narrativo, el lector percibe en una secuencia descriptiva el modo en que están dispuestas ciertas partes o detalles de la secuencia. Más tarde, en la descripción de algún otro objeto, reconoce el mismo arreglo semántico, a pesar de la diferencia en los objetos descritos. Al abstraer de la diversidad lingüística y temática los mismos rasgos semánticos ordenados e

⁴⁷ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, pág. 8.

⁴⁸ Luz Aurora Pimentel, “Configuraciones descriptivas: articulaciones simbólicas e ideológicas en la narración de ficción” en *Poligrafías: revista de literatura comparada*, México:UNAM, 1996, págs. 105-120.

interrelacionados de la misma manera, se construye un patrón semántico abstracto que subyace y conecta secuencias descriptivas textualmente discontinuas, organizadas en torno a temas descriptivos diferentes. Estas conexiones son generadoras de importantes significados narrativos que, con frecuencia, permiten las más variadas articulaciones ideológicas y simbólicas en un texto narrativo.⁴⁹

El lector reconoce la presencia de las configuraciones descriptivas gracias a la repetición, no de vocablos, sino de “patrones semánticos”. En las descripciones de objetos diferentes, descubre construcciones similares, subyacentes, que generan las más variadas resonancias e implicaciones.

Las frecuentes configuraciones descriptivas que se encuentran en las obras de Juan Rulfo y de William Faulkner en relación con los motivos de los viajes y de los caminos —imágenes *de* y *en* los caminos— son auténticos cronotopos en los que el tiempo y el espacio inciden. Como se analizará en el presente trabajo, este tipo de configuraciones se entretrejerá finamente con descripciones, cuyo modelo de organización se baja en la pintura y, por tanto, presenta continuas referencias —explícitas o implícitas— a “marcos”, “planos” y “claroscuros” en la conformación de los objetos descritos. En conjunto, producen “articulaciones” semánticas que transmiten la finitud e irrealidad de los mundos fictivos de Yoknapatawpha y Jalisco, así como la incertidumbre que caracterizó a las primeras décadas del siglo XX.

⁴⁹ *Ibid*, pág. 106.

I INICIOS DE SIGLO: LOS MUNDOS DE FAULKNER Y RULFO

William Faulkner y Juan Rulfo compartieron el mundo occidental de la primera mitad del siglo XX. Por tanto, a pesar de las múltiples diferencias que se desprenden de sus orígenes (haber nacido con veinte años de separación —1897 y 1917—, en países distintos —Estados Unidos y México—, con culturas dispares —una anglosajona y otra latinoamericana—), tienen numerosos puntos en común.

Ambos experimentaron la complejidad e imprecisión de un período, .. determinado por el encumbramiento de la ciencia, por el derrumbe de los grandes valores y certezas con mayúsculas y por la proliferación de las guerras (dos guerras mundiales, las revoluciones rusa, iraní y china, y, en México, la revolución de 1910 y la guerra de los cristeros). Asimismo, comparten las inquietudes artísticas que se gestan en el período y utilizan en sus obras una serie de técnicas (acronología, punto de vista múltiple, montaje, monólogo interior, libre flujo del pensamiento) y de motivos (viajes, caminos, ocaso, espejos) comunes, siempre dirigidos a recrear una visión de duda y destrucción.

En efecto, la primera mitad de siglo es una época de incertidumbre ética, científica y tecnológica. Las grandes verdades han cedido su lugar a las realidades con minúsculas. En el ámbito científico, la teoría de la relatividad de Einstein, el principio de incertidumbre de Werner Heisenberg, las teorías cuánticas de Niels Bohr minaron de manera irreversible la confianza decimonónica. Pocas personas comprendían los presupuestos que sustentaban estas aportaciones científicas; no obstante, era del ámbito común la percepción de que los grandes constructos teóricos del pasado, considerados inamovibles por siglos, se estaban desmoronando o se habían desmoronado ya.

Las ideas de Sigmund Freud fueron determinantes en la vida social, así como en la conformación del perfil que el arte adopta en este período. La revelación de un “inconsciente” —producto de emociones y experiencias reprimidas (traumas o deseos inconfesables, en su mayoría de carácter sexual), capaz de controlar de manera velada la conducta humana— cambió la visión integral que el ser humano tenía de sí mismo. Como repercusión directa, hubo una mayor apertura y permisividad en las prácticas educativas y sexuales de los países industrializados. Asimismo, en el arte, se abren perspectivas ilimitadas: los estados no racionales de la conciencia serán fuente inagotable de temas y técnicas por representar; de manera especial, en la literatura, la aportación de

William James sobre las técnicas del libre flujo del pensamiento —que buscan representar el inconsciente como proceso mental— se “populariza”. La impresión y la fragmentación reemplazan a la lógica y a la razón.

De manera análoga a las transformaciones que la ciencia genera en el arte, la tecnología, con sus nuevas formas masivas de entretenimiento y de comunicación, determina una nueva cultura de la imagen, la música, la manipulación y el comercio. La radio, el periódico y, de manera particular, el cine adquirirán relevancia excepcional como fuentes de inspiración para el desarrollo de algunas técnicas literarias de vanguardia (*flashback*, montaje, acercamiento o alejamiento de “cámara”, cuadros congelados o tomas inmóviles, elipsis, superposiciones, cámara lenta, entre otras).⁵¹ Tanto el cine como la literatura, siguiendo a Mark Frisch, pusieron de manifiesto ambiciones paralelas: escapar de la linealidad de su narrativa y lograr la simultaneidad”.⁵²

En opinión de Holland y Bayn, para Estados Unidos, el acontecimiento tecnológico más importante de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX fue el automóvil: reestructuró la fuerza laboral, cambió la apariencia del campo y de las ciudades, favoreció la expansión urbana y, sobre todo, al movilizar a grandes grupos humanos, intensificó tres cualidades esenciales norteamericanas que ya Alexis de Tocqueville había señalado un siglo atrás: “continual movement, lack of tradition, and rootlessness.”⁵³

En efecto, con la llegada del automóvil, el espacio se altera —se construyen nuevas y mejores carreteras— y, sobre todo, se modifica la percepción que la gente tiene de “estar en el mundo”: La velocidad y facilidad de desplazamiento abren horizontes. Rudolph E. Anderson en *The Story of American Automobile* define a esta nueva energía cinética como “Jovian power to create a new love of

⁵¹ Aunque es difícil establecer una clara “influencia” de la literatura en el cine —Sergei Eisenstein, teórico cinematográfico, sostiene que el efecto de montaje proviene de Charles Dickens y de la novela victoriana—, es indudable su vinculación. En opinión de Mark Frisch, “cuando las mismas técnicas aparecen en las novelas, el cine se presenta como una piedra de toque concreta capaz de explicar los desarrollos paralelos, aunque no necesariamente la única”. Mark F. Frisch, *William Faulkner, su influencia en la literatura hispanoamericana: Mallea, Rojas, Yáñez y García Márquez*. Argentina: Corregidor, 1993, pág. 27.

⁵² Mark F. Frisch, *ibid* pág. 27.

⁵³ Laurence B. Holland y Nina Baym, “American Literature between the Wars 1914-1945” en Nina Baym, *et al. The Norton Anthology of American Literature*. Volumen 2, tercera edición, Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc., 1989, pág. 928.

stirring might and of hurricane speed, a new sense of spatial proportion which in turn was reflected in the evolving national psychology"⁵⁴.

La nueva sensibilidad del período, abierta a la velocidad y al desplazamiento, se refleja, de manera directa, en la literatura. A pesar de que la narrativa del camino siempre había sido motivo permanente, adquiere renovado vigor en los años que separan las dos guerras mundiales. En la literatura del período, como Fussell comenta, el viaje es la imagen dominante: el camino alcanza momentos de esplendor:

Road travel soon figured prominently in the fiction of the 1920s and 1930s from Fitzgerald's *The Great Gatsby* and William Faulkner's *The Sound and the Fury* to Erskine Caldwell's *Tobacco Road* and John Steinbeck's *The Grapes of Wrath*, and Theodore Dreiser's *Hoosier Holiday*. Common themes included a fascination with the novelty of the automobile, and emphasis on the expanded horizon, and the effects on the landscape of the speed, power, and convenience of highway travel.⁵⁵

Conforme el horizonte se abre para el conductor —una vasta geografía está al alcance de su automóvil—, el sentimiento de soledad y la necesidad de buscar una identidad propia se incrementan. Como lo señala Primeau⁵⁶, a diferencia de textos de exploración anteriores, el viajero moderno presenta características que lo distinguen. La primera es que, contrariamente a los pioneros, ya no acude a mapas o planos para orientarse. Éstos son vistos como ataduras o confinamientos para su libertad, jamás como herramientas de apoyo. La segunda es la forma en que perciben los caminos: mientras que para los colonizadores de antaño eran espacios de peligro y de aventura, para el caminante o conductor actual son seguros, monótonos y predecibles. La tercera es la ausencia de raíces en el terreno que visitan: los pioneros en tránsito se establecían, aunque fuera momentáneamente, en la tierra que recorrían y le conferían carácter épico a su desplazamiento. Los modernos viajeros conciben la sociedad mutable y al espacio

⁵⁴ Rudolph E Anderson, *The Story of the American Automobile. Highlights and Sidelights*. Washington, DC: Public Affairs Press, 1950, pág.72. Citado en Ronald Primeau, *Romance of the Road: The Literature of the American Highway*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1996, pág. 24.

⁵⁵ Ronald Primeau, *ibid* pág. 24. La idea original, de acuerdo con Primeau, aparece en Julian Pettier y Nigel Turner, *Automania: Man and the Motorcar*, pág. 59.

⁵⁶

desechable: no hay, por tanto, posibilidad de aventura con las proporciones de antaño. Las peregrinaciones modernas son, en palabras de Theroux, "familiar, unshocking, homely and even [paradoxically] immobile."⁵⁷

Otra característica sería el cambio de ritmo: del pausado y deliberado movimiento de la carreta a la frenética improvisación del desplazamiento. Por último, mientras que la preocupación básica del explorador se vinculaba con los aspectos externos del viaje—obtener agua y alimento, desafiar los cambios climáticos y, en general, hacer frente a la naturaleza— para el moderno viajero, dado que la comodidad del trayecto está asegurada, sólo le resta hacer frente a su propia psique.

Con el derrumbamiento de antiguas concepciones y la expansión de un nuevo orden científico, tecnológico y social, surge la tentación de constituir a la ciencia principal baremo y directriz —reemplazando a la autoridad religiosa o al pensamiento tradicional humanista— para explicar el mundo y, con él, al ser humano (ambos son percibidos complejos, cambiantes y poseedores de dimensiones nunca antes imaginadas). Como respuesta a esta visión excluyente, el arte se presenta como perspectiva alterna para contemplar la realidad.⁵⁸ Mientras que para la primera, sólo la objetividad de la ciencia y nada más que ella era capaz de explicar la verdadera naturaleza del universo, la segunda se oponía a esta visión reduccionista alegando que la experiencia subjetiva y los planteamientos morales, dejados fuera por el pensamiento científico, eran esenciales para una auténtica aprehensión del mundo.

En el arte, el modernismo, en el sentido anglosajón, reflejó el espíritu de incertidumbre y fragmentación de la época. El cubismo y el dadaísmo, *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky —disonante y discontinua—, la poesía de Yeats, el *Ulises*, de Joyce, la obra monumental de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, encierran un mismo deseo de ruptura con una antigua forma de representación que para ellos era falsa y/o ilusoria.

La realidad era fragmentada y discontinua; por tanto, en una obra, cualquier intento por esconder esta esencia con la máscara del orden o de la unidad —que responden a la necesidad de coherencia y estabilidad del artista, pero no a la voluntad de reflejar con autenticidad la esencia de la experiencia del ser humano

⁵⁷ Michael Kowalewski, "Introduction: The Modern Literature of Travels" en Kowalewski, Michael ed. *Temperamental Journeys, Essays on the Modern Literature of Travel*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1992, pág.5

⁵⁸ C. P. Snow llamará a la polarización ciencia *versus* literatura "las dos culturas".

— debía ser combatido. La única forma posible de reproducir la realidad en el arte —pintura, escultura, literatura y, más adelante, cine— era por medio de la fragmentación.

En la literatura, el deseo por representar la fluidez e incoherencia de la vida se manifestó en la anulación de todo recurso último o totalizante, que pudiera imponer una arbitraria y definitiva cohesión a la obra. Por tanto, el texto moderno es rico en ausencias fundamentales que, en conjunto, lo vuelven oscuro.

En la pintura, una de las corrientes estéticas que más impacto tuvo en el incierto mundo occidental de inicios de siglo fue el expresionismo. Este término, atribuido al crítico e historiador de arte Wilhelm Worringer, quien lo utilizó para calificar principalmente la obra pictórica de los *fauves* —Derain, Dufy, Braque, Marquet— en 1911, se difundió y llegó a aplicarse de manera indistinta en todas las disciplinas (Yvan Goll, incluso, en 1921, llegó a comparar el expresionismo con “una epidemia” y Jacques Aumont, por su parte, considera que, ya sea para rechazarlo o para aceptarlo, toda una generación se definió en relación con ese movimiento⁵⁹); más allá de generalizaciones e imprecisiones terminológicas, en el ámbito pictórico, el expresionismo tuvo “una existencia muy real, duradera e influyente”⁶⁰.

Oponiéndose al impresionismo y al naturalismo, el expresionismo surgió “como el arte de la necesidad interior opuesto al arte de la realidad exterior, como el arte de la proyección del Yo opuesto a la imitación de la naturaleza”.⁶¹ No obstante, el deseo del expresionismo rebasa la pura negación. Su deseo radica en buscar “un *más allá* de la representación”. Es, en opinión de Aumont, “un deseo positivo de llegar “más lejos”, de permitir a la imagen alcanzar la representación de lo invisible, de lo inefable, de lo trascendente.”⁶² En un mundo de incertidumbre, siguiendo la trayectoria del romanticismo o del simbolismo, se considera que “el cuadro podía, a través de la representación, alcanzar el mundo divino (como en Caspar David Friedrich), el mundo del ensueño y de la pesadilla (como el Füsseli), el mundo de lo fantasmal (como en Odilon Redom) o el de las mitologías (como en Böcklin).”⁶³ La búsqueda “del sentido del objeto más allá de la apariencia” que reclamaba Casimir Edschmid (1918), se convirtió en una lucha por encontrar, en

⁵⁹ Jacques Aumont, *La imagen*. Barcelona/Buenos Aires/México: Ediciones Paidós, 1992, pág.310.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid* pág. 313.

⁶³ *Ibid.*

una exacerbada subjetividad, la imagen “auténtica” del mundo. Para ello, se promueve el exceso: los contrastes acentuados y los colores puros (de aquí que toda obra que posea fuertes contrastes blanco y negro, como la película negra de Hollywood, haya sido inevitablemente identificada como “expresionista”); asimismo, se favorece la esencialidad, la simetría y lo estático. Kandinsky (1910) enumera fondo y forma del expresionismo:

Frío cálculo, manchas saltarinas sin premeditación, construcción matemática exacta (manifiesta u oculta), dibujo silencioso, llamativo, acabado meticuloso, fanfarrias de colores, su *pianissimo* de violín, superficies grandes, tranquilas, pesadas, desbordadas. ¿No es eso la forma? ¿No es eso el medio?[...] Almas dolientes, en búsqueda, atormentadas, con el profundo desgarramiento causado por el choque de lo espiritual y de lo material. Lo encontrado. Lo que de vivo hay en los vivos, y la naturaleza “muerta”. El consuelo en las apariciones del mundo: exterior, interior. Idea de la alegría. La llamada. El decir del secreto a través del secreto. ¿No es eso el contenido? ⁶⁴

Como ya se indicó con anterioridad, una de las principales fuentes de incertidumbre para los artistas del período fue la guerra. El país de Faulkner, aunque vive un período de paz interna (siempre conservando latente la sombra de la Guerra Civil, transcurrida tiempo atrás), internacionalmente, participa en dos guerras mundiales. El México de Rulfo pasa por dos guerras internas: la revolución de 1910 y la guerra de los cristeros. Estas luchas armadas no surgen en el vacío, de manera aislada. El inicio del siglo XX es una época de conflictos sociales en el mundo. Como señala Semo, “es una época de cambio y hay una legitimación de revolución”:

En 1905 hay una revolución rusa; la revolución de Irán es en 1907; en 1911 estalla la revolución china; en 1917, la segunda revolución rusa; en 1918, la revolución en Alemania; en Hungría y en Turquía, en 1919; y la Revolución mexicana se inserta en esa cadena de noticias. En la mente de todo el mundo, se hizo una cosa normal y

⁶⁴ *Ibid* págs. 314-315.

cotidiana, ya no tan sólo de la sociedad mexicana. La revolución está en el espíritu del tiempo.⁶⁵

De manera particular, la Primera Guerra Mundial fue decisiva para la formación de los artistas de la época. Más allá de inspirar temas y vivencias de “primera mano”, instala, en la subjetividad de los norteamericanos y, en general, del mundo Occidental, el “temperamento moderno” —mezcla de incertidumbre, escepticismo y/o temor. Después de ella, así como la geografía se desploma y adopta nuevos perfiles —débiles y transitorios—, la seguridad individual se torna transitoria:

But the senses of a great civilization being destroyed or destroying itself, of social breakdown, and of individual powerlessness became part of the American experience as a result of its participation in World War I, with resulting feelings of fear, disorientation, and, on occasion, liberation. Certainty that an old order had ended (whether one regretted or rejoiced at this fact) and uncertainty as to what might arise (whether one looked ahead with fear or anticipation) marked what more than one social critic called the “modern temper”.⁶⁶

El impacto de la Primera Guerra Mundial fue débil en nuestro país, dado que, de 1910 a 1938, México está supeditado a su propia guerra: la Revolución Mexicana (o como diría Eugenia Meyer, a “las revoluciones mexicanas... que no fueron simultáneas, que no fueron homogéneas”⁶⁷). En un primer momento, se contempla como guerra civil de 1910 a 1920; más adelante, como serie de pactos con base en la redistribución de la tierra para reorientar y consolidar las demandas y el contenido social de la revolución. Es un período de incertidumbre, de esperanzas y decepciones, de continuos reintentos por corregir el rumbo de la sociedad y de la economía del país.

Un punto en común en ambos autores es que las etapas medulares de su producción literaria coinciden con momentos de auge económico y social de sus

⁶⁵ Enrique Semo en mesa redonda: “Cambios sociales”, transcrita en José Gutiérrez Vivo (coordinador). *El mexicano y su siglo: las transformaciones de un país y sus habitantes a lo largo de cien años*, pág. 24. México, D. F.: OCEANO-Infored, 1999.

⁶⁶ Laurence B. Holland y Nina Baym, *op. cit.* pág. 927.

⁶⁷ Eugenia Meyer en mesa redonda: “Cambios sociales”, transcrita en José Gutiérrez Vivo (coordinador). *op. cit.* pág. 25.

países, posteriores a esas grandes luchas armadas. Paradójicamente, si la guerra produce incertidumbre, la estabilidad política y el crecimiento económico también son fuente de ansiedad para estos escritores y, en general, para los artistas del período.

Los escritores norteamericanos de la primera mitad de siglo viven —junto con la Era del Jazz (que fue la época de los “buenos días”, pero, también, de la prohibición y de los gánsters), el derrumbe de la bolsa de valores, así como la primera y la segunda Guerras Mundiales— el gran esplendor norteamericano que subyace en el surgimiento de Estados Unidos como potencia internacional. Como reacción a esta situación de “bonanza” material que caracteriza a estas décadas —proveedora de comodidad, tecnología, desarrollo científico y militar— diversas tendencias artísticas rechazan la artificialidad de la prosperidad urbana ironizándola o iniciando un movimiento de búsqueda hacia lo elemental, lo exótico, las raíces o el pasado:

America in the twentieth century is the most “civilized” (in the material sense) culture the world has ever seen, it is therefore in some respects the most artificial, the most removed from the elemental realities of life, growth, and death. It is typical of the American writer of the twentieth century to reject this shining, mechanical, but monotonous world of the suburbs, the office, and the factory. Sinclair Lewis rejects it through satirizing it; Hemingway abandons it for Europe, Africa, Cuba, and adventure; and others threat from it into a world of fantasy. The regionalist escapes in another way: by returning to the country, the farm, the primitive, the inefficient, the elemental. Saroyan’s whimsically indolent Armenians are as far from the Chamber of Commerce view of the “American way of life” as are the grotesque Georgia sharecroppers of Caldwell or the decadent Southern aristocrats of Faulkner. The retreat into the past is parallel: Willa Cather writes of the frontier, of American history, of seventeenth century Quebec, and in doing so tacitly rejects twentieth century America. Faulkner is also much preoccupied with history and the past. Paradoxically, this rejection of urban American culture has produced some of America’s best and best-known writers, the rural naturalists who are considered in Europe the “American school” — Faulkner, Caldwell, Saroyan, Steinbeck, and Welty.⁶⁸

⁶⁸ Arthur Bell, Donald W. Heiney y Lenthel H. Downs, *American Literature: 1930 to the Present*. Barron’s Literature College Review Series. Nueva York: Barron’s Educational Series, 1994, pág.71.

Estados Unidos había iniciado su transformación años atrás. Tras la Guerra Civil, y de manera especial en la segunda mitad del siglo diecinueve, la nación perdió su carácter marcadamente rural y religioso; para mediados de los treinta, del siglo veinte, se había convertido en un país industrializado, encaminado a expandir su dominio sobre otras naciones.

Una etapa de similar bonanza tiene lugar en México. La etapa que comprende los años finales de los cuarenta a inicios de los sesenta es considerada la época “dorada” del siglo, el período del “milagro mexicano”, del “desarrollo estabilizador”. Después de largas décadas de conflictos y luchas armadas, hay una relativa estabilidad económica, política y social. Así lo señala Pereira en los primeros párrafos de su libro *La Generación de Medio Siglo*:

A principios de los años cincuenta la ciudad de México estrenaba su radiante modernidad....Durante la década anterior, se habían sentado las bases para la consolidación del México moderno. No sólo habían desaparecido casi por completo las luchas entre las distintas facciones armadas que culminaron en la Guerra Cristera y se prolongaron aún después con conatos de rebelión o levantamientos efímeros durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (Calles, Cedillo, Almazán), sino que la crisis económica desencadenada por la política de nacionalización y reparto de tierras de Cárdenas (pérdida de los mercados tradicionales del petróleo, fuga de capitales, caída sensible en las exportaciones mineras, en particular de la plata, etcétera) terminó por exorcizarse. Los gobiernos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán (1946-1952), a diferencia de los que los precedieron desde el conflicto revolucionario, se caracterizaron por una relativa estabilidad política y por un rápido crecimiento y diversificación de la economía. Podría decirse que, con ellos, el país sufrió un consistente proceso de transformación de una economía esencialmente agrícola a otra predominantemente industrial.⁶⁹

La prosperidad de medio siglo transformó la economía de México —de agrícola pasa a ser industrial. Con ello, la distribución de la población también se modifica —del campo se traslada a la ciudad— y se observa una decidida movilidad social característica del período.

Como parte de los cambios radicales que tuvieron lugar en el inicio del siglo XX, cabe destacar aquellos vinculados con la imagen de la “nueva mujer”, que de

⁶⁹ Armando Pereira, *La Generación del Medio Siglo*, col. Cuadernillos, 9. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Autónoma de México, 1997, págs. 5 y 6.

manera indirecta incidirán, como se verá en este trabajo, en las prosas de Faulkner y de Rulfo. A partir de la década de los veinte, en Estados Unidos, hay un claro avance en las condiciones de igualdad para la mujer en relación con el hombre. Tanto en el área laboral como en la sexual o en la cívica, la imagen tradicional femenina inició una decidida transformación. Como lo señalan Holland y Baym, la mujer de la Era del Jazz —“wise-cracking, free-wheeling, independent flapper”⁷⁰— fue desplazando a la “wide-awake yet innocent American girl whose fresh femininity had been celebrated by such writers as Henry James”⁷¹ No obstante, la nueva proyección femenina resultaba, a los ojos masculinos, indicio fatídico de la destrucción de un antiguo orden social.

También en México, a partir de la década de los veinte, las mujeres de las clases media y alta asumen conductas distintas: tienen mayor acceso a la educación, participan activamente en las misiones culturales del vasconcelismo y del cardenismo, se incorporan en un número creciente en el mercado laboral. El desarrollo en el papel social femenino en México, conviene recalcar, tuvo lugar sólo en las clases urbanas media y alta y con notables diferencias según los perfiles específicos de cada región del país.⁷² Estas distinciones dentro de una misma nación, también son válidas para los distintos segmentos norteamericanos, de manera particular, dentro del contexto de la primera mitad del siglo. Las estructuras familiares y los papeles particulares que la mujer desempeñaba en ellos variaban con la raza, clase, religión y zona geográfica del individuo. No era lo mismo ser mujer —negra o blanca, rica o pobre— en Nueva Inglaterra que en los estados del Sur, donde el orden tradicional —social y familiar— seguía predominando.

Algo similar ocurría en la realidad mexicana. A pesar de la gran diversidad de modelos de pareja que comúnmente coexisten en una sociedad urbana y una rural, como el mismo Pozas confirma, “hasta los años sesenta, la sociedad agraria era mayoritaria, con valores que la sociología llamó tradicionales, con funciones sociales asignadas a cada uno de los miembros de la pareja, basadas en la división rígida del trabajo; con una moral diferenciada entre los sexos, con una cultura fundada en valores rígidos e incuestionables, con supuestos ideológicos

⁷⁰ Laurence B. Holland y Nina Baym, *op. cit.* pág. 928.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Ricardo Pozas en mesa redonda: “La familia en el nuevo entorno”, transcrita en José Gutiérrez Vivo (coordinador), *op. cit.* pág. 62.

autoritarios y patriarcales, a partir de los cuales se establecían los papeles que podían desempeñar los hombres y las mujeres en el interior de la pareja.⁷³

Por tanto, poco valor positivo le concedieron los grupos sociales en los que Faulkner y Rulfo vivieron a la creciente transformación de la imagen femenina. Desde la perspectiva tradicional del Sur y del México de la primera mitad del siglo veinte, la “nueva mujer” o no existía (la maternidad fecunda saturaba el universo femenino) o era considerada semilla de desorden y destrucción para los viejos valores de la sociedad.

II “MÁS ALLÁ” DE LO INMEDIATO: VISIÓN Y TÉCNICA EN FAULKNER Y RULFO

Como se desprende del contexto sociohistórico que compartieron Faulkner y Rulfo —incierto, fragmentado, escéptico de visiones únicas, subjetivo, exacerbado, ansioso por representar “lo invisible, lo inefable, lo trascendente” por medio de formas simultáneas⁷⁴—, la prosa de estos autores refleja esas mismas características que lo determinan. Representa la experiencia vital del ser humano, “más allá” de lo inmediato.

Para William Faulkner, la vida del hombre se identifica con la experiencia cotidiana en el tiempo, con la mirada de componentes internos y externos que se conjugan en cada instante fugaz de una vida en perpetuo movimiento. Para él, la vida es sinónimo de cambio. Es un flujo continuo, perenne, imposible de detener: “[...] life is motion [...] and ‘motion’ is change and alteration and therefore the only alternative to motion is unmotion, stasis, death[...].”⁷⁵ Entrevistado para el *Paris Review* sostuvo que “[...]the aim of every artist is to arrest motion, which is life”.⁷⁶ Y en otra ocasión el escritor expresó: “[...]You catch this fluidity which is human life and you focus a light on it and you stop it long enough for people to be able to see it”.⁷⁷

⁷³ *Ibid* pág. 61.

⁷⁴ Jacques Aumont, *op. cit.* pág. 311.

⁷⁵ Tomado del Prefacio escrito por William Faulkner para *The Mansion*. N.Y.: Random House, 1959.

⁷⁶ Jean Stein, “The Art of Fiction XII: William Faulkner”, en Cox, Leland H. de., *William Faulkner Critical Collection*. Detroit, Michigan: Gale Research Company, 1982, pág.22.

⁷⁷ Gwynn Frederick L. y Blotner Joseph, eds., *Faulkner in the Class Conference at the University of Virginia, 1957-1958*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1959, pág.239.

autoritarios y patriarcales, a partir de los cuales se establecían los papeles que podían desempeñar los hombres y las mujeres en el interior de la pareja.”⁷³

Por tanto, poco valor positivo le concedieron los grupos sociales en los que Faulkner y Rulfo vivieron a la creciente transformación de la imagen femenina. Desde la perspectiva tradicional del Sur y del México de la primera mitad del siglo veinte, la “nueva mujer” o no existía (la maternidad fecunda saturaba el universo femenino) o era considerada semilla de desorden y destrucción para los viejos valores de la sociedad.

II “MÁS ALLÁ” DE LO INMEDIATO: VISIÓN Y TÉCNICA EN FAULKNER Y RULFO

Como se desprende del contexto sociohistórico que compartieron Faulkner y Rulfo —incierto, fragmentado, escéptico de visiones únicas, subjetivo, exacerbado, ansioso por representar “lo invisible, lo inefable, lo trascendente” por medio de formas simultáneas⁷⁴—, la prosa de estos autores refleja esas mismas características que lo determinan. Representa la experiencia vital del ser humano, “más allá” de lo inmediato.

Para William Faulkner, la vida del hombre se identifica con la experiencia cotidiana en el tiempo, con la miríada de componentes internos y externos que se conjugan en cada instante fugaz de una vida en perpetuo movimiento. Para él, la vida es sinónimo de cambio. Es un flujo continuo, perenne, imposible de detener: “[...] life is motion [...] and ‘motion’ is change and alteration and therefore the only alternative to motion is unmotion, stasis, death[...].”⁷⁵ Entrevistado para el *Paris Review* sostuvo que “[...]the aim of every artist is to arrest motion, which is life”.⁷⁶ Y en otra ocasión el escritor expresó: “[...]You catch this fluidity which is human life and you focus a light on it and you stop it long enough for people to be able to see it”.⁷⁷

⁷³ *Ibid* pág. 61.

⁷⁴ Jacques Aumont, *op. cit.* pág. 311.

⁷⁵ Tomado del Prefacio escrito por William Faulkner para *The Mansion*. N.Y.: Random House, 1959.

⁷⁶ Jean Stein, “The Art of Fiction XII: William Faulkner”, en Cox, Leland H. de., *William Faulkner Critical Collection*. Detroit, Michigan: Gale Research Company, 1982, pág.22.

⁷⁷ Gwynn Frederick L. y Blotner Joseph, eds., *Faulkner in the Class Conference at the University of Virginia, 1957-1958*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1959, pág.239.

Por su parte, la obra de Juan Rulfo ofrece un universo en el que los límites se funden página tras página: lo real y lo mágico cohabitan en un mismo plano. En escenas centrales de su obra, distinciones como estar vivo o muerto, ser mujer o lodo, hombre o piedra, murmullo o estrella son difíciles de trazar. El pasado es indistinto del presente. Los muertos se confunden con los vivos. La humanidad es una con la naturaleza. Es imposible deslindar fronteras.

Por medio de esta singular prosa, Rulfo transmite el ambiente que vivió en Jalisco. No se trata de que reporte a manera biográfica o con pretensiones históricas las anécdotas de su infancia. En numerosas entrevistas el escritor negó hacerlo. Para él, el proceso literario era consecuencia de la necesidad de comunicar, más que la misma realidad, el producto de su imaginación: "Ignoro la razón que me empuja a escribir. Simplemente siento la necesidad de hacerlo, como si quisiera comunicar algo que he vivido o que he creído vivir en sueños. Sólo sé que utilizo más la imaginación que los hechos reales, pues considero que la realidad tiene límites propios que la mantienen alejada del estilo literario."⁷⁸

No es que el escritor niegue la realidad, lo que hace es aprehenderla y construirla por medio de lo imaginario: "La realidad está allí. Yo la conozco [...] pero para escribir, necesito imaginarla. Replanteármela, sirviéndome de la imaginación. Entonces la mayoría de las veces, cuando la describo, es a través de lo imaginario y termina por no parecerse en absoluto a la realidad."⁷⁹

Esta imaginación está siempre unida a la intuición. A ella se debe gran parte de su obra. "Ignoro todavía de dónde salieron las intuiciones a las que debo *Pedro Páramo*. Fue como si alguien me lo dictara".⁸⁰ Intuición e imaginación son dos elementos claves en su prosa y ambos se sitúan en los límites del inconsciente. De acuerdo con Jiménez de Báez, esto explicaría el predominio de la imagen y la visión en su prosa⁸¹, elementos que privilegian el sentimiento y las vivencias: "Técnica no tengo ninguna. Simplemente hablo de mi gente, mis sueños y mi tierra. Mi gente habla así, y yo los entiendo; supongo que otros me

⁷⁸ Citado en Reina Roffé, *Juan Rulfo: Autobiografía armada*, Buenos Aires: Corregidor, 1973, págs., 80-81.

⁷⁹ Juan E. González, "Entrevista con Juan Rulfo", en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más uno*, núm 98 (1979), pág.4.

⁸⁰
⁸¹ Ivette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México, D. F.: Fondo de Cultura de México A.C., 1990, pág. 25.

entenderán a mí en la misma forma. No hay ninguna técnica. Sólo se trata de decir lo que se siente y lo que se vive.”⁸²

En este ámbito de vivencias y sentimientos, de experiencias y sensaciones —expresionismo exacerbado— no hay cabida para historias lineales, tiempos cronológicos, narradores omniscientes ni imágenes inalterables. De ahí que leer a William Faulkner y a Juan Rulfo no sea nada fácil. Como Aiken expresa en relación con el primero (pero que bien podría aplicarse a ambos), la tarea más ardua a la que se enfrenta el lector, aunque sea gran admirador de este escritor norteamericano, es la de leer las primeras cincuenta páginas de cada obra suya. Siempre se está tentado a abandonar la lectura. Cada inicio implica, nuevamente, aprender cómo leer ese estilo tan propio.⁸³

III COMPARACIONES RECURRENTES

Dado que Faulkner y Rulfo compartieron el mundo de la primera mitad de siglo y en sus obras buscan expresar una realidad que trasciende lo inmediato — la vida como movimiento en Faulkner y el mundo fantástico-imaginario de la memoria de Rulfo—, no es de extrañar que sus prosas posean múltiples elementos comunes. Los puntos de contacto entre Faulkner y los escritores latinoamericanos han sido señalados con frecuencia por la crítica⁸⁴. La frase de

⁸² Enrique Vázquez, “Una entrevista con Juan Rulfo”, en *Somos* (Buenos Aires), 24 de diciembre de 1976.

⁸³ Conrad Aiken, “William Faulkner: The Novel as Form”, en Robert Penn Warren, ed., *Faulkner: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1966, pág. 48.

⁸⁴ Las similitudes se dirigen a comparar el trabajo de Faulkner con el de los escritores latinoamericanos vistos de manera global o con el de una serie de autores específicos. Entre la crítica más sobresaliente se encontrarían los siguientes trabajos: 1) James East Irby, *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*. México: UNAM, 1956. 2) Carlos Fuentes, “La novela como tragedia: William Faulkner”, *Casa con dos puertas*. México: Joaquín Mortiz, 1970, págs. 52-78. En inglés “The Novel as Tragedy. William Faulkner”, traducción de Trude Sterne y Evelyn Tavarell en *The Faulkner Journal*, otoño 1995- primavera 1996, págs. 13-31). 3) Katalin Kulin, “Razones y características de la influencia de Faulkner la /sic/ ficción latinoamericana moderna” 4) Mark Frisch, *op. cit.* (Analiza la influencia en Eduardo Mallea, Manuel Rojas Sepúlveda, Agustín Yáñez y Gabriel García Márquez.) 5) Tanya T. Fayen, en *In Search of the Latin American Faulkner*. Landham: University Press of America, 1995, analiza de manera detallada el proceso de difusión de la obra de Faulkner en Hispanoamérica. 6) Beatriz Vegh y Michel Gresset, “A Latin American Faulkner”. *The Faulkner Journal*. Akron, OH. Primavera 1995-primavera 1996. 11:1-2. 7) Jacques Pothier, “Voices from the South, Voices of the Souths: Faulkner, Garcia, Vargas Llosa, Borges”. *The Faulkner Journal*, Akron. Primavera 1995-primavera 1996. 11:1-2, págs. 101-18. 8) Mark F. Frisch, *William Faulkner, su influencia en la literatura hispanoamericana: Mallea, Rojas, Yáñez y García Márquez*. Argentina: Corregidor, 1993. 9) Antonio C. Márquez. “Faulkner in

Juan Carlos Onetti, "Me he pasado la vida plagiando a Faulkner", de manera sutil hace mofa de esta comparación obsesiva. En su mayoría, las similitudes se trazan a la luz de los paralelos que existen entre las situaciones específicas de América Latina y del sur de Estados Unidos. Gabriel García Márquez, en diálogo con Vargas Llosa, sugiere ese elemento de contacto:

El método "faulkneriano" es muy eficaz para contar la realidad latinoamericana. Inconscientemente fue eso lo que descubrimos en Faulkner. Es decir, nosotros estábamos viendo esta realidad y queríamos contarla y sabíamos que el método de los europeos no servía, ni el método tradicional español; y de pronto encontramos el método faulkneriano adecuadísimo para contar esta realidad. En el fondo no es muy raro esto porque no se me olvida que el Condado Yoknapatawpha tiene riberas en el Mar Caribe; así que de alguna manera es un escritor del Caribe, de alguna manera es un escritor latinoamericano.⁸⁵

En otro momento, el mismo García Márquez considera el paralelismo existente entre el paisaje del Sur de Estados Unidos y el de su natal Colombia como la razón principal de que los críticos lo vincularan con Faulkner: "Aquellos caminos polvorientos, aquellos pueblos ardientes y miserables, aquella gente sin esperanza se parecían mucho a los que yo evocaba en mis cuentos."⁸⁶

Alternativamente a las semejanzas que se desprenden de compartir un "sentido de lugar", los críticos han indicado otros rasgos que comparten. Estas coincidencias poco han variado con el transcurso de los años. En uno de los primeros artículos dedicados al tema, en 1971, Katalin Kulin menciona cuatro "rasgos característicos del mito faulkneriano" comunes a la ficción de latinoamérica. Cito en extenso:

Latin America". *The Faulkner Journal*. Akron, OH. Primavera 1995-primavera 1996. 11:1-2, págs. 83-100. 10) Jean Bessière, en "Carlos Fuentes Vis-à-Vis William Faulkner: Novel, Tragedy, History" —*The Faulkner Journal*. Akron, OH. Otoño 1995/primavera 1996, 11:1-2, págs. 33-42—, comenta las ideas de Carlos Fuentes sobre Faulkner expresadas en "Elogio del mestizaje" (entrevista con Horacio Vázquez Rial en *El Urogallo*, noviembre 1993, págs. 29-36).

⁸⁵ Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, *La novela en América Latina: Diálogo*. Liama: Carlos Milla Batres, 1968, págs. 52-3.

⁸⁶ "Conversaciones con Gabriel García Márquez" —de junio de 1968. *Recopilaciones de textos sobre Gabriel García Márquez*. Serie Valoración Múltiple. Casa de las Américas, 1969. En Katalin Kulin, *op. cit.* pág.21.

- 1) La representación del universo deliberadamente reducida en espacio y comunidad;
- 2) la naturaleza predestinada del hombre sometida al tiempo, la inevitabilidad del destino y la técnica de usar la memoria humana luchando contra ese destino. El resultado doble de esto último es
 - a) asegurar un tipo de eternidad convirtiendo al hombre mortal en un héroe mítico;
 - b) actualización del tiempo pasado, la transformación del curso del tiempo en un presente eterno;
- 3) una visión compleja, global de la interrelación de la memoria y su sujeto, que puede ser un hombre o un proceso;
- 4) la transmisión de una experiencia de misterio sugerida por la naturaleza contradictoria de la existencia con la ayuda de lo maravilloso, la prosa hipnótica y el narrador incompetente.⁸⁷

Más de veinte años después, Mark F. Frisch⁸⁸ centra su estudio panorámico de las similitudes de cuatro escritores latinoamericanos con Faulkner, en dos grandes puntos que, de alguna manera, contienen los mismos elementos señalados con anterioridad: por una parte, en “la interacción del lugar o comunidad con las personas y el mundo natural” y, por otra, en la experimentación formal novelística que, en opinión de Frisch “está estrechamente relacionada con la necesidad que siente el [cada] autor de autodefinirse”.⁸⁹

A pesar de los cientos de páginas sobre el tema, hay pocos trabajos que se dedican de manera exclusiva a comparar las prosas de Rulfo y Faulkner. Con excepción de la tesis de Nijole Marija Rukas, *A Comparison of Faulkner's and Rulfo's Treatment of the Interplay Between Reality and Illusion in Absalom, Absalom and Pedro Paramo*⁹⁰ — en la que traza un detallado paralelismo entre Pedro Páramo y Sutpen, en relación con la construcción y el derrumbamiento de sus “proyectos” —, no hay una obra enteramente dedicada a esta tarea (a diferencia de lo que sucede en torno de Faulkner y García Márquez⁹¹). En su

⁸⁷ Katalin Kulin, *op.cit.* pág.36.

⁸⁸ Mark F. Frisch, *op.cit.*

⁸⁹ Mark F. Frisch, *ibid* pág. 8.

⁹⁰ Nijole Marija Rukas, *A comparison of Faulkner's and Rulfo's treatment of the interplay between reality and illusion in Absalom, Absalom and Pedro Paramo*. Ann Arbor: Michigan University Microfilms International, 1993., c.1982.

⁹¹ Francois Pitavy, “William Faulkner and Gabriel Garcia Marquez: A Fictional Conversation”. En Zacharasiewicz, Waldemar (ed.). *Faulkner, His Contemporaries, and His Posterity*. Tübingen: A. Franke, 1993. Dane A. Johnson. *The Flowering of Our Tradition: William Faulkner, Gabriel García Márquez, Toni Morrison, and the Creation of Literary Value*. Tesis para la Universidad de Stanford (1993). Dissertation-Abstracts-Internacional, Ann Arbor, MI, junio 1994, 54:12. Barbara J. Wilcots,

mayoría, las vinculaciones son generales, aisladas y se limitan a unas cuantas líneas.⁹²

De entre los múltiples aspectos por comparar (ya señalados en relación con la ficción latinoamericana), exploraré algunos motivos comunes a las prosas de Faulkner y Rulfo que se relacionan con los viajes y los caminos que recorren sus personajes y que, de manera indirecta, pero inevitable, se vinculan con ciertas técnicas formales que comparten, propias de la época: acronología, punto de vista múltiple e imágenes encuadradas. Mientras que las dos primeras han sido ampliamente estudiadas por la crítica de cada autor de manera independiente, los “cuadros” que se van recreando en sus prosas han sido menos analizados.⁹³ Me detendré en ellos vinculándolos con las formas polifónicas en que se generan y se develan en los textos.

En la primera parte, ejemplificaré el carácter polifónico de la obra de estos autores con dos novelas: *Pedro Páramo* y *El sonido y la furia*. Detallaré cómo la polifonía se materializa de diversas maneras en estos textos: en su génesis y en

Rescuing History: Faulkner, Garcia Marquez, and Morrison as Post-Colonial Writers of the Americas. Tesis para la Universidad de Denver (1995). Dissertation-Abstracts-Internacional, Ann Arbor, MI, octubre 1995, 56:4. Florence Delay y Jacqueline Labriolle. “Is Garcia Marquez the Columbian Faulkner?” *The Faulkner-Journal*. Akron, OH. Primavera 1995-primavera 1996. 11:1-2, págs. 119-38.

⁹² Por ejemplo, Luis Leal, en “Juan Rulfo” (págs. 1215-1226), compara la técnica que utilizó Rulfo en “Macario” —de centrar el relato en la perspectiva de un personaje con retraso mental— con la empleada años atrás por Faulkner con Benjy, en *El sonido y la furia*. Otro caso más extenso es el de Mark Frisch, quien, en su ensayo “Nature, Postmodernity, and Real Marvelous: Faulkner, Quiroga, Mallea, Rulfo, Carpentier” (*The Faulkner-Journal*, Akron, OH, primavera 1995-primavera 1996. 11:1-2, págs. 67-82), establece paralelismos entre el tratamiento que estos cinco autores dan a la naturaleza.

⁹³ En relación con Faulkner, el ensayo pionero y de mayor influencia ha sido sin duda “Flux and the Frozen Moment: the Imagery of Stasis in Faulkner’s Prose”, de Karl E. Zink (1956). En él, Zink, a partir de un breve comentario de las imágenes más sobresalientes de Faulkner (la de la gaviota sobre el río Charles, la de la Tierra en un mundo apocalíptico de *Sanctuary* y retomada en el discurso de aceptación del premio Nobel, y las acciones “congeladas” de los Bundren en *Mientras agonizo*), elabora una tesis central clave para comprender la prosa de Faulkner: “la vida es movimiento, pero el valor de la vida reside más allá de éste”. En 1967, Addison C. Bross traza un detallado paralelismo entre la obra de Beardsley y uno de los primeros textos de Faulkner: “*Soldier’s Pay & the Art of Aubrey Beardsley*”. También centrado en la primera etapa productiva del escritor, el libro de Lothar Honnighausen, *William Faulkner: The Art of Stylization in his Early Graphic and Literary Work*, (1987) correlaciona la estilización gráfica —propia de los movimientos estéticos de fin de siglo y presente en los diseños pictóricos elaborados por el joven Faulkner— con la poesía y prosa del artista. En relación con Rulfo, las imágenes han sido reiteradamente estudiadas de manera conjunta con otros aspectos de su prosa, pero las configuraciones pictóricas que se recrean con ellas en sus textos son prácticamente nulas. Tampoco se han trazado extensas vinculaciones entre su pasión por la fotografía y su obra como escritor. Uno de los trabajos dedicados a esta tarea el video “El Ojo de Rulfo”, dirigido por Juan Carlos Rulfo, Juan Carlos, que explora esta parte “oculta” de su vida.

su estructura. En la segunda parte, partiendo del motivo *caminos* (estrechamente vinculado con el de *viajes*), extiendo el análisis a otras obras de estos autores. En un primer momento, detallo los auténticos “cuadros” que se recrean, en los textos de William Faulkner y de Rulfo, a partir de la interacción de motivos específicos que funcionan como enmarcaciones —ventanas, puertas y agujeros— y como luces difusas —ocaso, madrugada, fuego, luz de luna. En un segundo, detallo el papel que desempeñan dos motivos fuertemente vinculados con la mujer: *tierra* y *agua*. En conjunto, todos los motivos estudiados, de una u otra manera, manifiestan una percepción de fluidez, irrealidad, destrucción y muerte que subyace en la prosa de ambos autores.

IV EL SONIDO Y LA FURIA Y PEDRO PÁRAMO: EJEMPLOS DE TEXTOS POLIFÓNICOS

Antes de iniciar el análisis de los motivos del camino en las prosas de Faulkner y Rulfo, para ejemplificar el carácter polifónico de los textos de estos autores y las diferentes acepciones de polifonía que se materializan en sus prosas (en sus orígenes, en las dinámicas intra e intertextuales de sus prosas y, de manera particular, en los motivos del viaje y del camino en sus personajes), tomo dos novelas centrales en la producción de los escritores —*El sonido y la furia* y *Pedro Páramo*— y de ellas a dos personajes —Quentin Compson y Juan Preciado— como objeto de estudio.⁹⁴ Hay que aclarar que la elección es aleatoria. De manera indistinta, la ejemplificación podría basarse en otros textos de estos autores, por ejemplo, en *Llano en llamas* y *Mientras agonizo*⁹⁴ o en cualquier otra novela de Faulkner, pues, aunque con ligeras variaciones, todas la obra de estos autores comparten fundamentos similares, a saber: aparte de características formales parecidas (espacio, tiempo, perspectiva, etc.), el deseo, nunca logrado en su plenitud, por recrear una imagen o una visión particular del mundo.

Desde una amplia perspectiva de la polifonía, es posible afirmar, por tanto, que los trayectos de Quentin y de Juan forman parte de discursos polifónicos. Ambos pertenecen a novelas, *El sonido y la furia* y *Pedro Páramo*, que crecen con base en la interposición de distintas voces. Cada una ofrece perspectivas distintas de la historia, ricas en detalles y comentarios oblicuos, con lo que el lector reestructura, línea con línea, la historia fracturada.

⁹⁴ Este tema por comparar me fue sugerido por Bernardo Ruiz en una entrevista que sostuve con él años atrás.

su estructura. En la segunda parte, partiendo del motivo *caminos* (estrechamente vinculado con el de *viajes*), extiendo el análisis a otras obras de estos autores. En un primer momento, detallo los auténticos “cuadros” que se recrean, en los textos de William Faulkner y de Rulfo, a partir de la interacción de motivos específicos que funcionan como enmarcaciones —ventanas, puertas y agujeros— y como luces difusas —ocaso, madrugada, fuego, luz de luna. En un segundo, detallo el papel que desempeñan dos motivos fuertemente vinculados con la mujer: *tierra* y *agua*. En conjunto, todos los motivos estudiados, de una u otra manera, manifiestan una percepción de fluidez, irrealidad, destrucción y muerte que subyace en la prosa de ambos autores.

IV EL SONIDO Y LA FURIA Y PEDRO PÁRAMO: EJEMPLOS DE TEXTOS POLIFÓNICOS

Antes de iniciar el análisis de los motivos del camino en las prosas de Faulkner y Rulfo, para ejemplificar el carácter polifónico de los textos de estos autores y las diferentes acepciones de polifonía que se materializan en sus prosas (en sus orígenes, en las dinámicas intra e intertextuales de sus prosas y, de manera particular, en los motivos del viaje y del camino en sus personajes), tomo dos novelas centrales en la producción de los escritores —*El sonido y la furia* y *Pedro Páramo*— y de ellas a dos personajes —Quentin Compson y Juan Preciado— como objeto de estudio.⁹⁴ Hay que aclarar que la elección es aleatoria. De manera indistinta, la ejemplificación podría basarse en otros textos de estos autores, por ejemplo, en *Llano en llamas* y *Mientras agonizo*⁹⁴ o en cualquier otra novela de Faulkner, pues, aunque con ligeras variaciones, todas la obra de estos autores comparten fundamentos similares, a saber: aparte de características formales parecidas (espacio, tiempo, perspectiva, etc.), el deseo, nunca logrado en su plenitud, por recrear una imagen o una visión particular del mundo.

Desde una amplia perspectiva de la polifonía, es posible afirmar, por tanto, que los trayectos de Quentin y de Juan forman parte de discursos polifónicos. Ambos pertenecen a novelas, *El sonido y la furia* y *Pedro Páramo*, que crecen con base en la interposición de distintas voces. Cada una ofrece perspectivas distintas de la historia, ricas en detalles y comentarios oblicuos, con lo que el lector reestructura, línea con línea, la historia fracturada.

⁹⁴ Este tema por comparar me fue sugerido por Bernardo Ruiz en una entrevista que sostuve con él años atrás.

En ninguna de las dos novelas hallamos historias cronológicas; tampoco contamos con narradores omniscientes capaces de eliminar las continuas ambigüedades que van surgiendo. Ambos textos jamás privilegian puntos de vista especiales ni ofrecen desenlaces "autorizados": cerrados y únicos.

¿Cómo se estructuran estas voces? ¿Qué función tienen dentro de la novela? Para contestar estas dos preguntas, hay que remontarse al proceso de escritura del que parten los textos. Es necesario hacerlo, pues, en ambos casos, la esencia múltiple de las novelas se fundamenta en los viajes "trastocados" que Faulkner y Rulfo emprendieron para escribir sus obras.

El sonido y la furia y *Pedro Páramo* no sólo son novelas sobre viajes y viajeros, sino que ellas mismas son el resultado de los viajes de exploración de sus autores. Ambos viajes —y los itinerarios míticos que de ellos conservamos— son tan opuestos como las personalidades de sus viajeros: la esencia de Faulkner es la expansión; la de Rulfo, la concentración.

4.1. *El sonido y la furia*

El sonido y la furia consta de cuatro secciones —dos monólogos interiores, un soliloquio y una narración en tercera persona—, precedidas por cuatro fechas: la primera, 7 de abril de 1928, corresponde al monólogo de Benjy; la segunda, 2 de junio de 1910, al monólogo de Quentin; la tercera, 6 de abril de 1928, al soliloquio de Jason, y, la última, 8 de abril de 1928, a un texto narrativo. Además, a partir de 1946, en la mayoría de las ediciones de la novela suele incluirse un "Apéndice Compson".

Esta estructura fragmental concuerda con el proceso múltiple de creación de la novela. Como Faulkner siempre explicó, la obra surgió a partir de una imagen muy fuerte en la que una niña con los calzones enlodados observaba, subida en un árbol, el funeral de su abuela. Al pie del árbol, sus tres hermanos, menos valientes que ella, esperaban información sobre lo que sucedía en el interior de la casa, mirando fijamente el trasero sucio de la pequeña.

Con esta imagen, Faulkner no pretendía escribir una novela. Se trataba, simplemente, de escribir por el placer mismo de hacerlo. Estaba cansado de peregrinar de puerta en puerta soportando el rechazo de las editoriales. En una entrevista, Faulkner recordó:

When I began it I had no plan at all. I wasn't even writing a book. I was thinking of books, publication, only in the reverse, in saying to myself, I won't have to worry about publishers liking or not liking this at all. I seemed to shut a door between me and all publishers' addresses and book lists. I said to myself, Now I can write. Now I can make myself a vase like that which the old Roman kept at his bedside and wore the rim slowly away with kissing it. So 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.⁹⁵

Alejado de la idea de escribir una novela, recurrió a la historia corta: al cuento. En un inicio, Faulkner quiso narrar la historia desde la perspectiva . . . inocente de la infancia. Para ello, decidió que el menor de los hermanos, Benjy, un idiota de 33 años con un desarrollo mental de tres, fuera quien contara lo que veía. Faulkner, no conforme con el resultado, empezó una segunda vez, ahora, desde la perspectiva de Quentin, el mayor de los Compson. Nuevamente fracasó. El producto del tercer intento fue el soliloquio de Jason, que tampoco lo satisfizo. Incapaz de deshacerse de la imagen de la niña con los calzones enlodados, decidió narrar la historia con la ayuda de un narrador omnisciente (no del todo) y completar así las visiones parciales de los hermanos. El resultado fue la novela, con sus cuatro secciones, que se publicó en 1929.

La anécdota no termina ahí. Dieciocho años después de haber escrito la novela, en 1946, a petición de Malcolm Cowley, Faulkner escribe el "Appendix: Compson, 1699-1945" de *El sonido y la furia para The Portable Faulkner*. Ante el asombro de Cowley, lo que se pensaba sería un esbozo a manera de síntesis de la familia Compson, tal y como aparece en la novela, adquiere un crecimiento descomunal. Los personajes se presentan a la luz de la historia de los Compson, pero rastreados hasta su último ascendiente, en un contexto de cerca de 240 años. Por añadidura a este desarrollo inesperado, el autor modifica la historia original. Faulkner justificó los cambios argumentando que los datos que se presentaban en el apéndice habían sido recopilados por un bibliotecario de Yoknapatawpha. Este personaje había tomado como fuente de sus pesquisas a la gente del lugar. Era explicable que hubiera discrepancias en los detalles.

El Apéndice Compson no forma parte de la novela original. No obstante, lo importante es que Faulkner, incapaz de respetar el punto final de lo ya escrito, realiza un nuevo intento por contar su historia. En esta versión, nuevas voces se

⁹⁵ Michael Millgate, *The Achievement of William Faulkner*. Nueva York: Random House, 1966, pág. 26.

suman a las cuatro existentes: el pueblo y la misma Historia (con mayúscula) participan en la narración.

Debido al proceso reiterado de creación "no-satisfecha", Faulkner siempre se refirió a *El sonido y la furia* como su "gran fracaso", como la obra que más trabajo le había costado y que, por ello, ocupaba un lugar especial en su corazón.

El origen de *El sonido y la furia* —tal y como lo narra Faulkner— es complejo y paradójico. Por una parte, niega una intención polifónica inicial, pues cada intento del autor es un esfuerzo totalizante por aprehender la imagen icónica de esa niña que trepa por el árbol prohibido con los calzones enlodados; en cada ocasión el escritor realiza un esfuerzo único por traducir en palabras esa figura "pictórica" conmovedoramente trágica de la criatura. Por otra parte, por la metáfora con que se le equipara, la generación de la novela persigue, de manera consciente, un anhelo de plenitud multifacética que por fuerza requiere movimiento. Se trata de una generación suave, detenida, sin prisa: beber lentamente de la copa hasta gastar la orilla que la circunscribe. La metáfora a la que el escritor recurre implica continuidad. No se trata de beberse de un solo trago el contenido; tampoco, de gastarse un único lado de la copa. El propósito requiere un movimiento de rotación del vaso: un cambio de perspectiva, mínimo y continuo, perenne para conseguir agotar el contenido (que, por cierto, no se agotaría).

4.2. Pedro Páramo

Al igual que en *El sonido y la furia*, en *Pedro Páramo* varias voces se interponen. No obstante, aunque con esa coincidencia, ambas novelas presentan claras diferencias en su estructura. A diferencia de la obra de Faulkner, la de Rulfo no posee cuatro narradores en relevo, con secciones claramente demarcadas por fechas introductorias. Aquí, además de Juan Preciado y del narrador en tercera que introduce a los demás personajes, como señala Pimentel, "una y otra vez los personajes, ya constituidos como tales, asumen el acto de la narración para colmar los infinitos huecos de la historia"⁹⁶. Las múltiples voces se organizan en 70 fragmentos, separados gráficamente de manera simple con un espacio en blanco entre cada pequeña sección.

La forma en que la estructura se relaciona con la creación de la novela discrepa en relación con la obra de Faulkner, así como la cantidad de material que se tiene para "reconstruir" este génesis. En efecto, del origen de *Pedro Páramo* no

⁹⁶ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, D. F.:UNAM, Siglo Veintiuno editores, 1998, pág. 156.

sabemos tanto como del de *El sonido y la furia*. Mientras Faulkner se distinguió por su fascinación por narrar una y otra vez un mismo hecho (por cierto, con versiones cambiantes), Rulfo prefirió el silencio. Era una persona que rara vez hablaba. Literalmente, huía de entrevistas y de actos públicos y, en el remoto caso de que llegara a asistir a alguno, las palabras salían "a cuentagotas".

A diferencia de Faulkner, quien se hallaba en un momento de ruptura con las editoriales, Rulfo cuenta con suficiente apoyo como para dedicarse sólo a escribir. Escribe su novela gracias a la subvención de la fundación Rockefeller, pues se encontraba, según González Boixo, "en su momento más creativo", .⁹⁷(1953-1954).

No obstante, el proceso de creación se inició muchos años atrás (Juan José Arreola habla de diez años) y se vincula de manera directa con un viaje. En un principio, el germen de la novela se halla "dando vueltas" en la mente del escritor, como un "hilo enlanado":

No había escrito una sola página, pero me estaba dando vueltas a la cabeza. Y hubo una cosa que me dio la clave para sacarlo, es decir, para desenhebrar ese hilo aún enlanado. Fue cuando regresé al pueblo donde vivía, 30 años después, y lo encontré deshabitado. Es un pueblo que he conocido yo, de unos siete mil, ocho mil habitantes. Tenía 150 habitantes cuando llegué (...). La gente se había ido, así. Pero a alguien se le ocurrió sembrar de casuarinas las calles del pueblo. Y a mí me tocó estar allí una noche, y es un pueblo donde sopla mucho el viento, está al pie de la Sierra Madre. Y en las noches las casuarinas mugen, aúllan. Y el viento. Entonces comprendí yo esa soledad de Comala, del lugar ese.⁹⁸

A partir de ese viaje, Rulfo, utilizando sus palabras, "desenhebra el hilo". Escribió una larga novela, constituida por una serie de textos dispares, entre los que se dice figuraban lo mismo epístolas que fragmentos poéticos o en prosa:

En cuatro meses, de abril a agosto de 1954, reuní trescientas páginas. Conforme pasaba a máquina el original, destruía las hojas manuscritas. Llegué a hacer otras tres versiones que consistieron en

⁹⁷ J.C. González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*. España:Universidad de León, 1983, pág. 17.

⁹⁸ Roffé Reina, *Juan Rulfo. Autobiografía armada*. Buenos Aires: Corregidor, 1973, pág.60. (Citado por González Boixo J.C. *Claves narrativas de Juan Rulfo*. pág.18)

reducir a la mitad aquellas trescientas páginas. Eliminé toda divagación y borré completamente las intromisiones del autor. Arnaldo Orfila me urgía a entregarle el libro. Yo estaba confuso e indeciso...⁹⁹

De acuerdo con Juan José Arreola,¹⁰⁰ el proceso final de la creación de la novela de Rulfo fue similar al que experimenta un diamante: pasó por una etapa de ardua eliminación de todo el carbón que ocultaba su brillo.

En el fin de semana previo a la fecha límite en que debía entregar el manuscrito definitivo de *Los murmullos* (segunda tentativa de título para la novela: la primera era *Una estrella junto a la luna*)¹⁰¹, Rulfo se dedicó a romper multitud de cuartillas. Esto es, terminó descartando más de la mitad del material inicial que lo conformaba. El resultado es lo que hoy conocemos como *Pedro Páramo*.

El acto de depuración que concluyó en ese fin de semana proyecta la esencia de su obra: no hay nada en ella superfluo o accesorio. *Pedro Páramo* es una novela corta que, como tal, basa su fuerza en la concentración:

Juan Rulfo, autor mexicano imbuido como tantos otros escritores de Hispanoamérica de un desesperado afán de totalidad, busca concentrar en un símbolo prieto y tenso lo que quizás sea el alma de su país. No llama novela corta a ese su anhelo de violenta concentración. Pero lo es, aunque él no bautice su esfuerzo: *Pedro Páramo* (nombre oximorónico, en el que la "piedra" bíblica, y su abarcable nitidez y solidez contrasta con la confusa inmensidad del páramo, y que simboliza, quizás, la aspiración de que en lo único esté el todo) es un punto apretado (ergo, una novela corta); *La muerte de Artemio Cruz*, por ejemplo, de su compatriota Carlos Fuentes, es una vasta extensión (ergo, una novela). Concentración y expansión, dos modos, pues, de contener México y su verdad.¹⁰²

⁹⁹ "Juan Rulfo, Cómo escribí *Pedro Páramo*", en *Domingo*, suplemento cultural de *El Nuevo Día*, Puerto Rico, 21 de abril de 1985, págs. 6, 8. También como "*Pedro Páramo* treinta años después", en *Libros de México*, núm.1, 1985, págs.17-18 y *El Día*, 10 de enero de 1986, pág.10; Alejandro Sandoval et al, "*Los murmullos*", *Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*, México: Delegación Cuauhtémoc, 1986, págs.69-71.

¹⁰⁰ Juan José Arreola en el homenaje nacional a Juan Rulfo del 6 de junio de 1993 en Bellas Artes, México, D.F.

¹⁰¹ J.C. González Boixo, *op.cit.* pág. 17.

¹⁰² María Teresa Zubiaurre Wagner, "El género de la Novela Corta a la luz de *Katz und Maus* y *Pedro Páramo*". Universidad de Columbia, Departamento de Español y Portugués, trabajo inédito, 1992, pág. 5

Es interesante notar cómo los procesos generativos y los resultados de Faulkner y de Rulfo son opuestos. Uno parte de la expansión; otro, de la concentración. La idea original de Faulkner era escribir una historia corta que explicara la imagen que lo obsesionaba. Jamás intenta escribir una obra extensa. Rulfo, por el contrario, escribió una novela de 300 páginas (tomando el término de manera abierta, dados los rasgos de collage que se cree tenía) y, después de una intensa labor de reducción, termina con una novela corta. El icono inicial de Faulkner "explota" en múltiples fragmentos que constituyen *El sonido y la furia*; los mosaicos de Rulfo —cartas, prosa, poesía— "implotan" en *Pedro Páramo*. . .

No obstante, a pesar de las formas tan opuestas con que se generan, ambas novelas parten de la pluralidad y, por ello, las voces que las conforman mantienen una dimensión de libertad que no se pierde en su versión última. Las voces de los Compson, al igual que las de los habitantes de Comala, se perciben intensa y claramente, una a una, de manera individual, al mismo tiempo que se entremezclan con los sonidos del grupo.

Tal vez, como consecuencia del origen paradójico —"múltiple" y totalizante— de estas dos obras, las voces son sonidos independientes y, al mismo tiempo, son elementos claves de un coro extraño que dialoga. Por una parte, cada sección es una voz individual, aislada, que emite su verdad sobre la situación particular en que se encuentra. Por la otra, aunque cada una parece hundirse en la más profunda de las soledades, desde ese aislamiento, comenta de manera indirecta los enunciados que emiten las voces compañeras.

En efecto, tanto *El sonido y la furia* como *Pedro Páramo*, en una primera lectura, parecen conformarse por textos desvinculados. Cada narrador da la impresión de referirse a universos —con espacio, tiempo y perspectiva— diferentes. Aún los personajes de los que nos hablan las distintas voces podrían provenir de historias distintas. No es raro encontrar algunos que desempeñan un papel protagónico en el relato de un narrador que no se mencionan en las otras secciones. Asimismo, con frecuencia, un mismo personaje visto por dos narradores distintos parece ser "otro" por la modificación del punto de vista narrativo.¹⁰³

No obstante, esa "desvinculación" de las voces —esa independencia de mundos provenientes de cronotopos distintos—, lejos de ser una debilidad, incide

¹⁰³ Un ejemplo de esta "independencia" es la publicación del soliloquio de Jason en el *Portable Faulkner* que editó Cowley. El texto posee significado sin necesidad de recurrir a las tres cuartas partes omitidas de la novela.

de manera profunda en la riqueza de las novelas. Cada sección detalla una etapa particular de la historia y aporta una perspectiva diferente de los hechos, con lo que profundizamos nuestro conocimiento de la familia Compson y de los habitantes de Comala, así como de las circunstancias cruciales que determinan su vida o su muerte. En *El sonido y la furia*, en el nivel temporal, a pesar de la libertad con que viajan las mentes de los hermanos, cada una se centra en un periodo específico de la historia. La de Benjy abarca poco más de quince años, de 1898 a 1913 (la muerte de Roskus es posterior a esta última fecha); no obstante, privilegia los acontecimientos más remotos de su niñez.¹⁰⁴ El monólogo de Quentin se refiere al despertar sexual de Caddy, haciendo hincapié en los acontecimientos que culminan en su matrimonio y, con ello, en el suicidio de Quentin; esto es, se centra en los episodios cercanos a 1910. La tercera sección, la de Jason, nos narra el lapso transcurrido entre el matrimonio de Caddy (1910) y el presente de la acción inicial de la novela (1928). Finalmente, la última parte se centra en el domingo de Pascua de 1928, fecha en la que culminaría la relación de antagonismo que existe entre Jason y su sobrina Quentin, hija de Candace.

En el caso de *Pedro Páramo*, las distintas voces recrean la etapa final de Comala —y, por consiguiente, de la Media Luna— con remembranzas a un intervalo previo de fertilidad en la región. En conjunto abarcan un período cercano a los 70 años, que comprendería de finales del siglo pasado a las primeras décadas del XX (las vagas referencias a la revolución y a la guerra de los cristeros nos permiten suponerlo). Los recuerdos más remotos serían los del Padre Rentería y los de Pedro niño, y los últimos, los de los diálogos entre Juan y Dorotea en la tumba.

La “complementariedad” de las secciones se da más allá de la exhibición global de las historias fracturadas. Gracias a que cada narrador aporta una perspectiva distinta de los sucesos, es posible profundizar en el verdadero drama de la familia Compson y de los habitantes de Comala. *El sonido y la furia* y *Pedro Páramo* son novelas que crecen con base en impresiones y no en cronología. Durante tres secciones el lector se debe sumergir en las mentes trastornadas de los hermanos Compson y, en el caso de Comala, en el mundo fantasmagórico que le ofrecen las voces de las ánimas, y de ellos ir obteniendo impresiones que

¹⁰⁴ Temáticamente esto se explica al recordar que de acuerdo con lo que Faulkner escribe en su “Apéndice”, lo que más amaba Benjy en el mundo era su pastizal, el fuego y a su hermana Candace. Por lo tanto, es lógico que su mente gire en torno a estos primeros años en que Caddy aún lo acompañaba y su pastizal no había sido transformado en campo de golf.

funcionarán como piezas de esos antiguos rompecabezas cúbicos de madera, con una imagen distinta en cada cara de la figura geométrica. El lector debe olvidarse de todo seguimiento secuencial y abandonarse al flujo vital de las impresiones. Ellas serán el único material de que dispondrá para ir haciendo inferencias y conexiones de circunstancias, tiempo y motivación. Ellas son su pista, su evidencia, los datos polifacéticos que van clarificando las historias. Los episodios se develan con toda su complejidad gracias a la información complementaria que, en ocasiones, las voces proporcionan sobre un mismo hecho. En cada sección o fragmento, el lector descubre algo nuevo, capta algún tipo de información que le permite profundizar en contenido. Del monólogo de Benjy y de la llegada de Juan Preciado a Comala, se obtiene la impresión de lo que pasa. Al igual que Benjy o que Juan, el lector no logra hacer las debidas conexiones de causa y de motivación. Las dos secciones que prosiguen en el caso de *El sonido y la furia* o los siguientes fragmentos en el de *Pedro Páramo*, con su cúmulo de impresiones emotivas (en cuanto a Quentin y a las ánimas de Comala) y racionales (en cuanto a Jason), van esclareciendo más su entorno al ofrecer el porqué de lo ocurrido. Sólo al llegar al final de las novelas se obtiene una visión global —aunque nunca final o resuelta— de los Compson o de Comala y de la Media Luna.

El lector debe emprender verdaderos viajes de aventura para hacer frente a estas estructuras complejas, en las que, en medio del caos, los gritos desesperados de los Compson y de las ánimas de Comala buscan contar su historia. Sólo el ansia del lector por hallar significados logra establecer las débiles conexiones del discurso. Los puntos de contacto están ahí, basta descubrirlos lentamente, dejándose llevar por la incertidumbre de la lectura. Gracias a la tenaz participación del lector, poco a poco, el diálogo se entabla.

Como dice Cheryl Lester en relación con *El sonido y la furia* —aunque también podría aplicarse a *Pedro Páramo*—, es incorrecto pensar que el sentido de la novela es la suma de partes independientes y con significado propio; tampoco sería acertado señalar que hay un “desarrollo” en la trama. Es preferible ver a los narradores de estas novelas en relación con Bajtín, como “participants in complicated dialogues in which they contest and are contested by, shape and are reshaped by, other”.¹⁰⁵ La importancia de los sonidos que cada uno articula radica en que ofrece una perspectiva particular del mundo. Las limitaciones y

¹⁰⁵ Stacy Burton, “Benjy, Narrativity, and the Coherence of Compson History” en *Cardozo Studies in Law and Literature*, 1995 (otoño-invierno) 7:2, 207-28, pág. 207.

peculiaridades inherentes a su posición, lejos de ser una debilidad, son en sí mismas valor supremo: "for the essence of the genre is the heteroglossia that 'assumes material form within it in the images of speaking persons' as the particular discourse of each 'strives for a social significance'".¹⁰⁶ Así, las voces de Comala y de los Compson van adquiriendo significación, se van constituyendo, a partir de la interacción con el conjunto. En esta polifonía, no hay cabida para narradores omniscientes, poseedores de versiones últimas. La argumentación de Sergei Chakovsky sobre *El sonido y la furia* nuevamente se aplica a las dos novelas:

The dichotomy between action and narration is abolished. The narrator becomes a character and his word becomes a *factor of the plot*. The word appears to lose its conditional, information-conveying function and becomes an *act* [...]. In his turn the narrator struggles with the plot, trying to set the logic of speech against the logic of life.¹⁰⁷

El lector debe aceptar la incertidumbre como elemento constitutivo ineludible. No hay, de antemano lo sabemos, lectura que resuelva los conflictos propios de la diversidad. Estas ausencias, finalmente, recrean una forma particular de estar en el mundo y de entenderlo. Nuevamente, los comentarios de Pimentel sobre la fragmentación de *Pedro Páramo*, podrían aplicarse a los dos textos:

Pocos relatos acusan una situación narrativa tan inestable y cambiante, porque casi todos los personajes, principales y secundarios, asumen el acto de la narración para ofrecer un fragmento de información sobre este mundo, de tal manera que, sobre el laberinto espaciotemporal, se teje otro, de voces; más insidioso éste por ir en juego la identidad del que narra, así como la inteligibilidad misma del relato. Es tan alto el grado de indeterminación e inestabilidad narrativas que uno de los grandes retos en la lectura de esta obra es el tener que decidir a cada paso quién habla, dónde ocurren los acontecimientos, cuándo y a quién. Así la fragmentación vocal, tan característica de la narrativa del siglo XX, parecería traer a un absoluto primer plano ideológico el

¹⁰⁶ *Ibid* pág. 208.

¹⁰⁷ *Ibid* pág. 223.

principio de incertidumbre no sólo de nuestro conocimiento del mundo, sino incluso de las formas de acceso a él.¹⁰⁸

Cabe mencionar un último elemento que liga los viajes de creación de Faulkner y de Rulfo. Ambos trayectos, al igual que tantos recorridos que directa o indirectamente contribuyen a recobrar la identidad primaria del viajero, conducen a las raíces de los autores. Si bien es cierto que toda novela —quién se o no— remite por fuerza al marco exterior en que se produce, en el caso de estos dos novelistas la relación es fundamental. La experiencia de vida de los escritores habita cada página de sus obras. No se trata de “vivencias” o “ausencias” de sus infancias plasmadas de manera directa en la ficción¹⁰⁹, pues, finalmente, no rebasarían el ámbito de lo “anecdótico”. Rulfo rechazó la inclusión de datos autobiográficos en sus textos:

[...] nunca he usado, ni en los cuentos ni en *Pedro Páramo*, nada autobiográfico. No hay páginas allí que tengan que ver con mi persona ni con mi familia. No utilizo nunca la autobiografía directa. No es porque yo tenga algo en contra de ese modo novelístico. Es simplemente porque los personajes conocidos no me dan la realidad que necesito y que me dan los personajes imaginados.¹¹⁰

Se trata de la cultura y del contexto histórico-social en que crecieron, que se impregna de manera ineludible en su prosa. Jalisco y el Sur de Estados Unidos inciden de manera profunda en sus obras. De estas regiones provienen el timbre y la fuerza de las voces que oímos; la velada protesta de tantos despojos cometidos, así como los ecos de antiguas guerras libradas —ganadas o perdidas— que dan marco a la acción. Este estrato de sonidos mantiene vigente el lamento de décadas de injusticia y lo transmite de manera suave, como un murmullo de ánimas en pena por las calles de Comala, o de forma intensa y

¹⁰⁸ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa op.cit.*, pág. 146.

¹⁰⁹ Mucho se ha hablado de la orfandad del pequeño Juan Rulfo como motor de la soledad omnipresente en su obra y de la continua necesidad de sus personajes de encontrar al padre ausente; en el caso de Faulkner, incluso la ausencia de una hermana parece haber determinado al personaje de Caddy.

¹¹⁰ Joseph Sommers, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, en *La narrativa de Juan Rulfo*. México: Sep-Setentas, 1974, pág. 19. En J. C. González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*. España: Universidad de León, 1983, págs. 17-18

prolongada, como los berridos de Benjy alrededor de la estatua de la Confederación.

Como toda bitácora de viaje —diario polifónico que integra espacios y tiempos puntuales por la paulatina transcripción de episodios concretos—, el idioma de los textos de Faulkner y de Rulfo es regional. No obstante, por lo universal de los temas que expresa, adquiere significados que rebasan las particularidades del relato y resuenan con claridad en los oídos atentos del lector. Desde el cronotopo específico en que se encuentra, el lector responde a estas voces y emprende, a su vez, nuevos trayectos viajeros: "...author and reader become companions carried forward on a flow of wit and insight"¹¹¹. Más allá de recorrer espacios y signos gráficos, de saltar entre inicios y finales de líneas sintácticas, buscando el final de la historia (como diría Michel Butor, "We jump ahead to the point of arrival"¹¹²), el lector se despoja por un momento de la seguridad cotidiana de su "aquí" y de su "ahora" y se instala en esas regiones, aún más desoladas y dolientes que lo cotidiano. Ahí, las distancias que separan los vértices autor-lector-personajes se acortan por un proceso de asimilación. Lo "otro" adquiere sentido al contrastarse con lo propio. Las situaciones de injusticia que revelan las crónicas de Faulkner y de Rulfo se integran, en última instancia, a la experiencia del lector. El lector, desplazado física y mentalmente por esta particular forma de viaje que es la lectura, integra su voz a las otras voces del texto: la polifonía generó nuevos trayectos.

La polifonía no se agota en la génesis de las novelas o la estructura interna de los textos. Como una matrushka, nuevas formas vocales se desdoblan de manera indefinida en sus páginas. Dos manifestaciones polifónicas destacan: por una parte, los ecos pasados que acompañan y construyen la conciencia del caminante; por otra, las distintas perspectivas del viaje que interactúan en cada trayecto. Continuando con *El sonido y la furia* y *Pedro Páramo* como textos modelos, centraré las ejemplificaciones en dos de sus personajes: Quentin Compson y Juan Preciado.

¹¹¹ Elton Glaser, "Paul Theroux and the Poetry of Departures", en Kowalewski Michael ed. *Temperamental Journeys, Essays on the Modern Literature of Travel*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1992, pág.163.

¹¹² Michel Butor, "Travel and Writing", en Kowalewski Michael ed. *op.cit.* pág. 54.

4.3. *Ecos en el camino*

Una manifestación polifónica recurrente en *El sonido y la furia* y en *Pedro Páramo*, de alguna manera ya mencionada en la sección anterior y, en detalle enumerada en las distintas acepciones del concepto *polifonía* de la introducción (la idea de “discurso interno” —“inner speech”— de Voloshinov), es el enjambre de voces interiores que domina la conciencia de los personajes. Como seres en formación, llevan en su interior “huellas de una miriada de otras conciencias sostenidas por múltiples palabras”¹¹³, provenientes de espacios y tiempos distintos, que interactúan con el presente y el espacio inmediatos. Estas voces — con frecuencia fragmentadas, como ecos— acompañan y determinan el recorrido del caminante.

Juan Preciado y Quentin Compson, como la gran mayoría de los personajes de Rulfo y Faulkner, son viajeros “habitados” por fantasmas. Ecos del pasado les susurran, a manera de gigante (“My giant goes with me wherever I go”, afirmó Ralph Waldo Emerson¹¹⁴) o de fantasmas (“besides looking through my own eyes [...] I have been [...] in the company of ghosts, the shades of real travellers, whose voices I have tried to overhear, and whose thoughts I have tried to understand”¹¹⁵, escribió Philip Glazebrook), mundos pasados nunca recobrados en su plenitud.

Estos personajes de Faulkner y de Rulfo nunca captan el recorrido con los ojos frescos de quien ve el mundo por primera vez: llevan en su mirada y en su recuerdo palabras que, en algún momento del pasado, generaron la inquietud del viaje; el paisaje construido con palabras, alojado en la imaginación, llega a ser más rico y vivo que el terreno que contemplan en su trayecto. Como Henderson escribe, recordando las opiniones del explorador victoriano Eliot Warburton, “[...] texts tend to prevail over the material world of real places, real people: past sight dominates present site.”¹¹⁶

En *Pedro Páramo*, la voz de Dolores es fundamento y guía del viaje de Juan Preciado; es, a la manera de Emerson, su gigante inseparable:

¹¹³ Simon Dentith, *op.cit.* pág. 44 (ver nota de pie12).

¹¹⁴ Heather Henderson, “The Travel Writer and the Text: ‘My Giant Goes with Me Wherever I Go’”, en Kowalewski Michael ed., *op.cit.* pág. 230.

¹¹⁵ Philip Glazebrook, *Journey to Kars: A Modern Traveller in the Ottoman Lands*. Nueva York: Holt, Rinehart & Winston, 1984. Citado en Heather Henderson *ibid* pág. 231.

¹¹⁶ Heather Henderson, *op. cit.* pág.231.

De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas. Me acordé de lo que me había dicho mi madre: *"Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz."* Mi madre... la viva. (pág.113)

Juan percibe la voz materna con tal claridad que, en más de una ocasión, está tentado a dirigirse a ella: "Hubiera querido decirle: 'Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada...'" (pág.14) En la escena culminante de la historia de Juan, cuando yace en la casa de los hermanos incestuosos, ve una estrella y, con el influjo de su brillo, dialoga con su madre muerta:

¿No me oyes? -pregunté en voz baja.
Y su voz me respondió:
¿Dónde estás?
Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?
—No hijo, no te veo.
Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.
—No te veo. (pág.146)

Dolores Preciado es una exiliada que, desde el destierro, construye con sus relatos la imagen del espacio abandonado. Esta evocación, coloreada por la nostalgia resultado del distanciamiento espacio-temporal en el que ha vivido Dolores, permea "los ojos" con que Juan llega a Comala.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver[...] Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre. (pág.110)

La voz de la madre ausente creará en el descenso de Juan por Comala una doble realidad peculiar, en la que el espacio pasado —pleno, fértil, idílico: un *locus*

amoenus— convive simultáneamente con el terreno devastado de la Media Luna¹¹⁷. La presencia de la Comala idílica del recuerdo de la madre desdibuja, incluso, la presencia inmediata del paisaje que recorre Juan. A manera de tantos viajeros, las voces del pasado servirán de filtro para el camino y, a menudo, le restarán presencia.

La intensidad del recuerdo heredado [del espacio idealizado de Comala], sin embargo, tiene un grado de iconicidad tan grande que, si narrativamente se trata de una memoria delegada, su proyección descriptiva dibuja una imagen tan vívida que llega a obliterar, por el puro contraste, el espacio diegético del presente. Así, la presión de un espacio vital perdido, tejido y bordado por la nostalgia de una memoria que idealiza, se impone al espacio real, desrealizándolo, por así decirlo.¹¹⁸

Mientras que en *Pedro Páramo*, la voz de Dolores Preciado domina la mente de Juan y condiciona la percepción del camino, en *El sonido y la furia*, la de Jason Richard Compson, padre de Quentin, habita su conciencia. La presencia del padre es tan crucial en el monólogo que Bleikasten¹¹⁹ considera que el Sr. Compson es el interlocutor *in absentia* de la sección. El comentario de Bleikasten daría pie a una curiosa relación entre los dos textos: uno es un monólogo que parece diálogo; el otro, un diálogo que parece monólogo. Mientras que el monólogo de Quentin podría considerarse un diálogo *in absentia* con su padre, el diálogo de Juan con Dorotea en la tumba podría compararse con un monólogo en la primera parte del texto. Si Caddy es el objeto de la mente de Quentin, el padre es su destinatario. Su función es esencial, no sólo por la recurrencia con que se oye su voz, sino porque desempeña los dos papeles asociados a los viajes (sería difícil establecer qué función precede a la otra). Por una parte, es el motor de su incesante desplazamiento, que, en este caso, tiene como objetivo final las aguas del río Charles. Por otra, condiciona la forma en que percibe el trayecto del último día de vida en que tiene lugar el monólogo.

¹¹⁷ Para un análisis detallado sobre el papel del espacio en la novela de Juan Rulfo, véase Luz Aurora Pimentel, " 'Los caminos de la eternidad:' El valor simbólico del espacio en *Pedro Páramo*" *op.cit.*

¹¹⁸ *Ibid* pág. 272.

¹¹⁹ Andre Bleikasten, *Faulkner's Most Splendid Failure: Faulkner's The Sound and the Fury*. Bloomington, Londres: Indiana University Press, 1976, pág.109.

4.4. Polifonía viajera

Otra importante manifestación polifónica en los textos de Rulfo y de Faulkner es la interacción —intra e intertextual— que guardan las distintas significaciones de los motivos del viaje y del camino en todo trayecto que se emprende¹²⁰. Estos motivos, encarnados en el desplazamiento del personaje, llevan implícitos un sinfín de recorridos, con distintos propósitos e ideas afines. Cada trayecto dialoga con los otros. El movimiento del caminante es crisol y detonador de antiguas y futuras convenciones viajeras.

El sonido y la furia y *Pedro Páramo* son novelas sobre viajes y viajeros, sobre promotores de viajes y sobre espectadores que no hacen nada para evitar que se emprendan estos trayectos. Son textos que giran en torno al tema del viaje, el cual posee múltiples significados y funciones.

De manera general, los viajes de sus personajes pueden observarse desde tres estratos distintos (íntimamente vinculados). Por una parte, son “auténticos” desplazamientos hacia puntos concretos que traspasan las demarcaciones de lo propio o de lo familiar: otra ciudad, otro estado otro país. Por otra, implican movimiento ininterrumpido sin un destino específico —dentro de los límites de espacios definidos (una casa, una propiedad, un barrio o un poblado) o a lo largo y a lo ancho del mundo (un éxodo sin fronteras). Por último, en sentido metafórico, son viajes que encierran la esencia de la condición humana: la vida es un viaje, y los individuos están en tránsito por ella. No obstante, en el caso de las obras de Faulkner y Rulfo, los puntos de partida y de llegada son inciertos y transferibles. El destino tendría que ser la muerte, pero, como la misma vida es un espejo múltiple —a la manera de Borges— de la muerte, es difícil distinguir cuándo y dónde termina una y comienza la otra. La muerte adquiere dimensiones protagónicas y totalizantes: llena el futuro y el presente de los personajes; es el punto culminante del trayecto y, a la vez, el entorno natural y omnipresente del camino.

Los caminos que transitan sus personajes, al mismo tiempo que contienen motivos y estereotipos universales, poseen significados propios que confieren características únicas a sus prosas. Analizarlos es observar cómo con esos motivos se construyen los caminos, pero, sobre todo, es descubrir por qué y cómo

¹²⁰ Para un análisis del camino en Juan Rulfo, véase *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*, de Alberto Vital (México: CONACULTA, Luzazul, 1993). Vital llama a los personajes de Rulfo “Caínescos jaliscienses”

están ahí esos viejos motivos, con qué fin y de qué manera se adoptaron: hacia dónde conducen.

Los caminos de estos autores están poblados por motivos de vital importancia narrativa. Algunos de ellos —el agua, las sombras, el ocaso, la tierra, la ventana—, verdaderos "clichés" literarios, son recurrentes en ambos textos. El estudio de estos motivos, lejos de buscar realizar un inventario exhaustivo de ellos, debe centrarse, en primer lugar, en destacar la función que desempeñan estas imágenes como piezas claves en la construcción de los trayectos y, en segundo, en trazar puentes universales y regionales que acorten toda distinción espacial y temporal.

La forma en que Rulfo y Faulkner utilizan los motivos es común a la empleada por otros autores, anteriores y contemporáneos: se valen de fuertes imágenes espaciales para representar de manera concreta realidades y procesos intangibles, tanto temporales como psicológicos, de la historia. Con frecuencia espacializan el paso del tiempo o sirven como detonadores de rupturas cronológicas (remembranzas o proyecciones de sucesos futuros) y, así, nos remiten a otros momentos de las historias o nos relacionan con niveles más profundos de la conciencia de los personajes. Por tanto, aparte de ser puentes temporales, encierran significados profundos que nos conducen a las verdaderas tramas de los viajes. Los motivos recurrentes serían esos icebergs de los que hablaba Hemingway, de los que sólo se perciben las puntas, pero que se sostienen por masas de proporciones magníficas, ocultas a los ojos de los personajes y, también, a los del espectador.

Aquí habría que recalcar una distinción importante en relación con las obras de Faulkner y de Rulfo. Aunque en los textos de ambos autores los motivos reflejan conflictos subyacentes —por ejemplo, las causas de las muertes de Quentin y de Juan se simbolizan con imágenes—, en el caso de la prosa de Faulkner, estos conflictos son personales (en el ejemplo de Quentin, giran en torno a la motivación y planeación de su suicidio). Y si bien es cierto que en las acciones intervienen factores que trascienden el ámbito de la mera conciencia de los personajes —pues de alguna manera remiten a debilidades de carácter familiar o social—, los motivos se vinculan de manera directa con ellos. En el caso de Rulfo, es distinto. A pesar de que en algún momento los motivos del camino simbolizan conflictos subjetivos (por ejemplo, cuando Juan está a punto de morir de miedo), en su mayoría nos remiten a la historia de un pueblo o de una región. En *Pedro*

Páramo, la vegetación, las sombras, los murmullos espacializan la problemática de Comala, no la de personajes individuales.

Otra función esencial de los motivos recurrentes en los caminos de Rulfo y de Faulkner, tan en boga en la novela decimonónica, es la de "concretizar", "duplicar" y "reducir" la realidad, advertida como caótica, para entenderla y convertirla en una entidad "inofensiva".

La miniatura (o la "miniaturización"), el espacio enmarcado, el *mise en abîme* abundan en la narrativa que nos ocupa [decimonónica], y se materializa en distintos objetos, hacen uso de diferentes símbolos espaciales. Brüggemann justifica la fascinación con la linterna mágica, invento del siglo XIX, con esa otra fascinación que durante esa misma época suscita todo lo reducido, toda réplica, en pequeño, de una realidad que, contemplada en su verdadera dimensión, resultaría confusa y escaparía a los sentidos.

121

Rulfo y Faulkner "enmarcan" la realidad que perciben los personajes —en sentido figurativo o de manera literal— por medio de ventanas, agujeros o puertas. Esta forma especial de organizar y de representar la realidad proyectará uno o más aspectos de la sección a la que pertenece, pues es una parte que reduplica al todo.

Una función esencial de los motivos, propia de inicio de siglo, es la de eslabón en la representación de la libre asociación de ideas. Faulkner —al igual que Dorothy Richardson, James Joyce, Virginia Woolf, Eliot y otros grandes escritores de inicios de siglo— experimentará en sus textos nuevas formas de representación, aplicando los conocimientos recién difundidos en relación con los procesos no-verbales. Si bien, con frecuencia, los motivos han estado presentes en la literatura como indicadores de percepciones subjetivas —Zola, Dreiser, Balzac continuamente se basan en ellos—, en la novela de libre flujo del pensamiento, con objeto de recrear la fluidez de los procesos psíquicos, los motivos desempeñan papeles protagónicos. Las tres primeras secciones de *El sonido y la furia* y el cuento de "Macario", de *Llano en llamas*, son claro ejemplo de

¹²¹ María Teresa Zubiaurre, "Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia" en *Polígrafías: revista de literatura comparada*. México:UNAM, 1996, pág. 202.

la aplicación de estas técnicas. En dichos textos de Faulkner y de Rulfo, los motivos funcionan de manera especial como herramientas realistas con las que se trata de reproducir el funcionamiento de los procesos psíquicos de los protagonistas.

Dada la complejidad narrativa de los textos, la ayuda que aporta el análisis de los motivos del camino para la comprensión de la historia es infinita. En el caso de Quentin, por ejemplo, el significado profundo de las acciones que tienen lugar el dos de junio escapa los límites de la sección. No es posible entender la verdadera trama de este día si no se acude a las otras secciones; y aún leyéndolas, la comprensión que se logra es muy escasa. Los otros narradores aportan datos que aclaran las razones del suicidio o las consecuencias que éste tuvo para la familia, pero nunca nos lo narran de manera directa y cronológica.

De acuerdo con el estilo de Faulkner (que en gran medida compartiría Rulfo, aunque no siempre), es difícil saber qué sucede en el proceso de la acción en curso. El momento actual es confuso, permeado de sensaciones diversas (olores, sonidos, aromas, pensamientos dispersos); por tanto, no es fácil captarlo en toda su dimensión crítica. Los lectores, al igual que Quentin y la mayoría de los personajes de Faulkner —siempre inconscientes de su presente inmediato— debemos esperar a que la acción se vuelva pasado para entenderla. Aquí radica, precisamente, la importancia de estos *mise en abîme*. Gracias a ellos, si los observamos, la comprensión no se posterga indefinidamente, pues nos permiten, poco a poco, comprender qué sucede o anticipar la acción que vendrá. Nos llevan a la profundidad de la trama y evitan, así, que nos perdamos en la miriada de componentes sensibles que conforman los 'ahoras' en movimiento de sus mentes obsesionadas.

Otra ventaja de estos motivos es que combaten el paso del tiempo. Al terminar la lectura de los textos, es común que el lector se sienta frustrado y confundido. Capta que algún acontecimiento importante sucedió, pero no logró detectarlo. No obstante, del cúmulo de palabras leídas destacan ciertas imágenes y algunos motivos permanecen como recuerdos imborrables. Ellos se graban en la mente del lector; son la característica inolvidable de las prosas de Faulkner y de Rulfo; es precisamente de ellos de los que se puede extraer el significado de lo leído.

Por supuesto que, aún facilitando nuestra lectura, los motivos del camino jamás representarán de forma unívoca la acción. Tanto para Faulkner como para Rulfo, nunca habrá una Historia, una Trama, una Verdad con mayúsculas. Las hay

subjetivas, parciales, fugaces: con minúscula. Para ellos, sólo por medio de la diversidad, con su paulatina discusión interna, es posible atrapar por un momento la evanescente fluidez del ahora.

Hay múltiples motivos en los caminos de Yoknapatawpha y del sur de Jalisco que cumplen con estas complejas funciones: el agua, las sombras, el ocaso, la tierra, entre otros. Me referiré a ellos en relación con las imágenes "enmarcadas", pues, en estos verdaderos cuadros o fotografías del camino, confluyen las múltiples voces que conforman los espacios y los tiempos de los textos.

Round and round we go, all of us, and ever come back thither
Walt Whitman
"Song of Myself"

In the darkness with a great bundle of grief
The people march
Carl Sandbur,
"The People Yes"

V CARREFOUR: LOS CAMINOS DE LA ETERNIDAD

5.1 *Caminos, caminos*

El camino es el cronotopo por excelencia en el que espacio y tiempo se funden. Tan antiguo como la humanidad, es metáfora privilegiada para representar la vida humana. Así lo entiende Michel Butor cuando señala "...we need merely apply time to space (travel is an illustration of this) to arrive at that traditional, and inexhaustible, metaphor of the individual life, or even all of history, as a journey from birth to death."¹²² En opinión de Borges, es una de las tres metáforas esenciales para la humanidad: "When I was a young man, I was always hunting for new metaphors. Then I found out that good metaphors are always the same. I mean you compare time to a road, death to sleeping, life to dreaming, and those are the great metaphors in literature because they correspond to something essential."¹²³

Por tanto, referirse a los antecedentes de la literatura del camino va más allá de hablar de influencias y de fuentes.¹²⁴ Los caminos —al igual que la misma esencia de los motivos— son espacios comunitarios que se construyen gracias al transitar de comunidades en perenne movimiento. Son espacios vivos, inacabados. En ellos, el pasado y el presente interactúan. Cada viajero pisa un sendero antes construido y, asimismo, imprime su huella en él. Son terrenos sólidos y permeables. Poseen firmeza, pero, simultáneamente, están abiertos al

¹²² Michael Butor, *op.cit.* pág. 56.

¹²³ Entrevista en inglés con Ronald Christ. Borges, Jorge Luis. "Interview with Ronald Christ", *Writers at Work, Fourth Series*. Ed. George Plimpton. Nueva York, 1976. Citado por Paul Fussell, *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*. Nueva York, Oxford: Oxford University Press, 1980, pág. 211.

¹²⁴ Las ideas expuestas en los cinco párrafos siguientes están tomadas —con importantes modificaciones— de los capítulos iniciales de Ronald Primeau, *Romance of the Road, op.cit.*

Round and round we go, all of us, and ever come back thither
Walt Whitman
"Song of Myself"

In the darkness with a great bundle of grief
The people march
Carl Sandbur,
"The People Yes"

V CARREFOUR: LOS CAMINOS DE LA ETERNIDAD

5.1 *Caminos, caminos*

El camino es el cronotopo por excelencia en el que espacio y tiempo se funden. Tan antiguo como la humanidad, es metáfora privilegiada para representar la vida humana. Así lo entiende Michel Butor cuando señala "...we need merely apply time to space (travel is an illustration of this) to arrive at that traditional, and inexhaustible, metaphor of the individual life, or even all of history, as a journey from birth to death."¹²² En opinión de Borges, es una de las tres metáforas esenciales para la humanidad: "When I was a young man, I was always hunting for new metaphors. Then I found out that good metaphors are always the same. I mean you compare time to a road, death to sleeping, life to dreaming, and those are the great metaphors in literature because they correspond to something essential."¹²³

Por tanto, referirse a los antecedentes de la literatura del camino va más allá de hablar de influencias y de fuentes.¹²⁴ Los caminos —al igual que la misma esencia de los motivos— son espacios comunitarios que se construyen gracias al transitar de comunidades en perenne movimiento. Son espacios vivos, inacabados. En ellos, el pasado y el presente interactúan. Cada viajero pisa un sendero antes construido y, asimismo, imprime su huella en él. Son terrenos sólidos y permeables. Poseen firmeza, pero, simultáneamente, están abiertos al

¹²² Michael Butor, *op.cit.* pág. 56.

¹²³ Entrevista en inglés con Ronald Christ. Borges, Jorge Luis. "Interview with Ronald Christ", *Writers at Work, Fourth Series*. Ed. George Plimpton. Nueva York, 1976. Citado por Paul Fussell, *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*. Nueva York, Oxford: Oxford University Press, 1980, pág. 211.

¹²⁴ Las ideas expuestas en los cinco párrafos siguientes están tomadas —con importantes modificaciones— de los capítulos iniciales de Ronald Primeau, *Romance of the Road, op.cit.*

cambio. Los caminantes, con sus pasos, refuerzan las sendas establecidas o modifican su contorno.

Al mismo tiempo que proporcionan seguridad al viajero, permitiéndole elaborar itinerarios, prever incidentes y anticipar satisfacciones, promueven la innovación. Los transeúntes pueden, con base en lo familiar, diseñar atajos, construir túneles y puentes o, simplemente, idear nuevas formas de recorrerlos. No obstante, debido a su esencia comunitaria, todas estas modificaciones, una vez realizadas, quedan abiertas para los demás. Cada brecha que se abre se integra de inmediato a nuevos mapas, locales y universales.

Los caminos poseen un carácter universal; no obstante, de manera simultánea, reflejan rasgos regionales que revelan los factores culturales y sociales que conforman una comunidad. Son memoria y expresión de un grupo en movimiento. Definen, una y otra vez, aquellos elementos que lo constituyen y que lo distinguen de otras comunidades.

En el caso de Estados Unidos y de México, reflejan las diversas concepciones de desplazamiento de la que se nutren sus antiguos relatos. Hallamos tanto las sendas de las tribus de Norteamérica que, para Black Elk, poseían el poder del círculo (Neihardt), como los senderos erráticos y totalizantes de los primeros colonizadores. Por su vasta geografía transitan caballos, burros, carretas, trenes, canoas, barcos de aspas, bicicletas y automóviles, conducidos por grupos nativos, conquistadores, vaqueros, pioneros, esclavos, libertos o revolucionarios. En este calidoscopio espacio-temporal en el que la ficción y la historia se funden, transitan "casi" en igualdad de condiciones diferentes medios de transporte de los más variados orígenes: la balsa de Huck Finn y el barco de aspas de Mark Twain comparten protagonismo.

Tal vez aquí radique uno de los encantos supremos de las narraciones del camino: la posibilidad de borrar contrastes. Los caminos son espacios por esencia democráticos en los que lo popular y lo selectivo, la Historia y las historias conviven. Allí convergen héroes y villanos, jóvenes inexpertos y pícaros, viajeros provenientes de regiones cercanas o remotas: celebran el encuentro y la diversidad. Bajtín expresa:

Encounters in a novel usually take place "on the road". The road is a particularly good place for random encounters. On the road ("the high road"), the spatial and temporal paths of the most varied people —representatives of all social classes, estates, religions, nationalities, ages —intersect at one spatial and temporal point.

People who are normally kept separate by social and spatial distance can accidentally meet; any contrast may crop up, the most various fates may collide and interweave with one another. On the road the spatial and temporal series defining human fates and lives combine with one another in distinctive ways, even as they become more complex and more concrete by the collapse of social distances. The chronotope of the road is both a point of new departures and a place for events to find their denouement.¹²⁵

Las funciones que en la imaginación universal han desempeñado los caminos —espacios de protesta, encuentro, diálogo, diversidad y, sobre todo, búsqueda— son inseparables de los viajes que por ellos se realizan. Para Jéan Chevalier y Alain Gheerbrant, el rico simbolismo que encierran queda sintetizado en “la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la busca y el descubrimiento de un centro espiritual”.¹²⁶

Con frecuencia, la búsqueda de ese “centro espiritual” se traduce en peregrinaciones o en viajes hacia ciudades míticas o tierras prometidas, que requieren preparación física y espiritual. Independientemente del éxito o fracaso de estos trayectos (es común que el centro original se vuelva inaccesible), el viaje rinde frutos en el propio interior del ser.

El viaje simbólico también puede darse *post mortem*; para Chevalier y Gheerbrantse, se trataría “de una progresión del alma en estados que prolongan los de la manifestación humana, antes de alcanzar el objetivo suprahumano”.¹²⁷

Los viajes al infierno o al interior de la tierra representan un descenso a los orígenes y/o al inconsciente. Jung, más radical, considera que la aspiración de viajar encierra la búsqueda de la madre perdida, a lo que Cirlot se opondría alegando justamente lo contrario: se desea huir de ella; no, encontrarla.¹²⁸

Los caminos son, pues, en un sentido inmediato, espacios de aventura y de desplazamiento; no obstante, más allá de estas funciones iniciales, implican una búsqueda material y espiritual que muy pocas veces queda satisfecha. Como señalan Chevalier y Gheerbrantse, “en el fondo [esta búsqueda] no es más que una demanda y, por lo general, una huida de sí.”¹²⁹ Y, en otro momento, ellos mismos consideran que “el viaje que es una huida de sí mismo no termina

¹²⁵ Mijaíl Bajtín, “Forms of Time and of the Chronotopoi in the Novel”, *op cit.* págs. 243-244.

¹²⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986, pág. 1065.

¹²⁷ *Ibid* pág. 1066.

¹²⁸ *Ibid* pág. 1067.

¹²⁹ *Ibid.*

nunca".¹³⁰ Así, quien viaja por escapar de sí mismo se mantendrá en movimiento— como un paria o trotamundos— siempre insatisfecho y deseoso de recorrer nuevos caminos. Reflejando este sentimiento de plenitud jamás lograda, Baudelaire escribe:

¡Amargo saber, el que sacamos del viaje!
El mundo, monótono y pequeño, hoy,
Ayer, mañana y siempre, nos hace ver nuestra
Imagen;
¡Un oasis de horror en un desierto de aburrimiento!
(Baudelaire, 149/VII)¹³¹

Desde esta perspectiva del camino, “como signo y símbolo de un perpetuo rechazo de sí mismo”¹³², no es de extrañar que, para Baudelaire, “los verdaderos viajeros” sean “solamente quienes parten para partir”. A los ojos de estos “verdaderos viajeros” los caminos no son vías “regias”. No son esas rutas directas, sin posibilidad de extravío o de retraso, que en el mundo antiguo garantizaban el ascenso del alma o la llegada a una tierra prometida. Por el contrario, a la manera del “largo, largo viaje, la larga, larga carrera” del Dig-ha-nikaya¹³³, son sendas tortuosas que se prolongan de forma indefinida.

5.2. Encrucijadas: sitios de encuentros y desencuentros

En la imaginación universal, la encrucijada ha sido sitio sagrado. Ahí confluyen los caminos, el destino, la vida: es “centro del mundo”. De acuerdo con la perspectiva que se observe, es punto de llegada o de partida, de encuentros o de despedidas, “de paso de un mundo a otro, de una vida a otra, o de la vida a la muerte.”¹³⁴

¹³⁰ *Ibid* pág. 1066.

¹³¹ Charles Baudelaire, “Las flores del mal”, en *Obras selectas*. Editor José Ma. Fernández. Madrid: Edimat Libros, S. A., 2000, pág. 196.

¹³² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *ibid* pág. 1067.

¹³³ En la enseñanza búdica, quien no despierta a las cuatro nobles verdades está condenado a la cadena causal ininterrumpida del “largo, largo viaje, la larga, larga carrera”. (Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *ibid* pág. 1066)

¹³⁴ *Ibid* pág. 446.

En las obras de Faulkner y de Rulfo, hay múltiples encrucijadas. Por una parte, hay sitios que, en las historias, son descritos literalmente como cruces de caminos (Los Encuentros y la misma Comala serían las dos grandes encrucijadas en Rulfo)¹³⁵. Por otra, más allá de esos espacios determinados, cada uno de los caminos de estos autores son auténticos centros en los que confluyen de manera simultánea diferentes simbolismos y funciones del viaje. Utilizando de manera abierta el término polifonía,¹³⁶ son caminos construidos por y desde la diversidad (interacción de imágenes —provenientes de tiempos y perspectivas distintas— con efectos abiertos, nunca definitivos).

¹³⁵ Como es frecuente con los caminos y trayectos de Rulfo y de Faulkner, en *Pedro Páramo*, las encrucijadas tienen un sentido doble: son auténticos sitios espaciales y, simultáneamente, metáforas hacia o dentro de la muerte. En un primer momento, los Encuentros —sitio en el que Juan espera la presencia de un guía que lo conduzca a Comala— es cruce de varios caminos y, de igual manera, punto de ingreso al inframundo. Más adelante, la misma Comala es encrucijada: todos los caminos “enmarañados de breña” (pág. 69) pasan por ella—de ahí que, en opinión de Donis, sea fácil perderse en la noche—, lo mismo los que llevan a la sierra, a la Media Luna o a Sayula que los que atraviesan toda la tierra o conducen al firmamento. Ese valor complejo se desprende de la descripción que la hermana incestuosa realiza de ellos cuando Juan desea marcharse para volver al lugar de donde vino:

—¿Cómo se va uno de aquí?

—¿Para dónde?

—Para donde sea.

—Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ése que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá —y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto—. Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos.

—Quizá por ése fue por donde vine.

—¿Para dónde va?

—Va para Sayula.

—Imagínese usted. Yo que creía que Sayula quedaba de este lado. Siempre me ilusionó conocerlo. Dicen que por allá hay mucha gente, ¿no?

—La que hay en todas partes.

—Figúrese usted. Y nosotros aquí tan solos. Desviviéndonos por conocer aunque sea tantito de la vida. (pág. 142)

Dada la complejidad de los caminos, se requiere un guía para llegar a Comala o para alejarse de ahí:

—...Quisiera volver al lugar de donde vine. Aprovecharé la poca luz que queda del día.

—Es mejor que espere —me dijo él—. Aguarde hasta mañana. No tarda en oscurecer y todos los caminos están enmarañados de breña. Puede usted perderse. Mañana yo lo encaminaré. (pág. 144)

¹³⁶ Recuérdese la última acepción de *polifonía espacial* propuesta en “El concepto polifonía”.

Dada la esencia dinámica y plural de estos cronotopos, cualquier intento por separar los elementos que los conforman o las funciones que desempeñan es arbitrario: metodológicamente justificable, pero, finalmente, ajeno a la mecánica interna de los textos. No obstante, sabiendo que es imposible “desentrañar” el núcleo, siguiendo la misma conformación de una encrucijada, señalaré algunos de los caminos que “llegan o parten” de estos sitios de encuentro

5.3. Caminos: sitios de parias y trotamundos

La prosa de Rulfo y de Faulkner está llena de caminantes. En cada una de sus páginas se encuentran incansables personajes que se mantienen en perenne movimiento.

En el caso de Rulfo, en opinión de Alberto Vital, la imagen del ser humano como Caín (“dado que [...] no deja a nadie atrás ni tiene nada en un futuro itinerante”)¹³⁷, condenado a peregrinar sin fin, es central en su libro de cuentos. Ésta parte de la experiencia de eterno viajero del mismo Rulfo. Vital expresa:

Convertido en caminante por su trabajo, Rulfo refuerza su visión de la criatura literaria como un peregrino perpetuo, un Caín condenado a buscar sitios y personas ya inaccesibles. Ésa es justamente una de las estructuras básicas de *El llano en llamas*, el volumen de cuentos que cimentará el prestigio del jalisciense como uno de los más altos narradores breves de la lengua española: el personaje que huye, el hombre que acecha, el ejército que avanza o retrocede, las mujeres que van en procesión, el penitente agonizante que busca alivio entre el polvo de las peregrinaciones. Tal motivo obedece también a las condiciones geográficas de Rulfiana: los pueblos, las haciendas, las rancherías son apenas mojones en una multitud de cruces de caminos.¹³⁸

En efecto, *Pedro Páramo* y los cuentos de *Llano en llamas* continuamente presentan hombres y mujeres que caminan por tierras áridas y desoladas, en busca de objetivos siempre fallidos. En ocasiones, buscan un mejor lugar para vivir; otras veces, huyen de la muerte (de la suya propia o de la que ellos ocasionaron). Por lo general, la encuentran en el camino. Emilio Miró comenta refiriéndose a “Nos han dado la tierra”:

¹³⁷ Alberto Vital, *Juan Rulfo*. México: Tercer Milenio, 1998, pág. 18 + 19.

¹³⁸ *Ibid*, pág. 14+ 14.

...los hombres que caminan, que han venido caminando durante horas, que huyen de algo o marchan hacia algo, seres traídos y llevados por el viento en busca de una tierra propicia, de una tierra para vivir. [...] El autor nos introduce desde la primera línea dentro de la situación, de esa larga caminata “sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada” [...] Se insiste “tanta y tamaña tierra para nada”. Tierra que no sirve vivir.¹³⁹

La gran mayoría de los cerros y llanos de Rulfo son parajes desolados: “¿Quién diablos haría este llano tan grande? ¿Para qué sirve, eh? Hemos vuelto a caminar[...]” (“Nos han dado la tierra” pág. 4) Por ellos, los caminantes transitan, al igual que en “Talpa”, “La Cuesta de las Comadres”, “El hombre”, como ánimas en pena, huyendo de otros, pero también de su pasado. El movimiento, inagotable y absurdo, inicia y culmina en la muerte. El espacio es antesala del purgatorio.

Tardamos veinte días en encontrar el camino real de Talpa. Hasta entonces habíamos venido los tres solos. Desde allí comenzamos a juntarnos con gente que salía de todas partes; que había desembocado como nosotros en aquel camino ancho parecido a la corriente de un río, que nos hacía andar a rastras, empujados por todos lados como si nos llevaran amarrados con hebras de polvo. Porque de la tierra se levantaba, con el bullir de la gente, un polvo blanco como tamo de maíz que subía muy alto y volvía a caer; pero los pies al caminar lo devolvían y lo hacían subir de nuevo; así a todas horas estaba aquel polvo por encima y debajo de nosotros. Y arriba de esta tierra estaba el cielo vacío, sin nubes, sólo el polvo; pero el polvo no da ninguna sombra. Teníamos que esperar la noche para descansar del sol y de aquella luz blanca del camino. (“Talpa” pág. 37)

Comentando “El hombre”, Vital contempla al personaje del cuento —que representa a sus congéneres de Rulfiana— como “fugitivo interior” sin hogar ni familia, “prófugo perpetuo” en “fuga mítica” para quien “toda escapatoria es imposible”.¹⁴⁰ La “diáspora interior” a la que está condenado está estrechamente vinculada con la hermeticidad del espacio, cuyos caminos no ofrecen salida. “Los caminos no están hechos para dirigirse a otras tierras, sino para sufrir y morir”

¹³⁹ Emilio Miró, “Juan Rulfo” en Giacomani Helmy F. editor, *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York: Anaya, 1974. pág. 118. Las citas que menciona Miró están tomadas de “Nos han dado la tierra” págs. 118.

¹⁴⁰ Vital, *op. cit.* pág. 24 + 24.

afirma Vital¹⁴¹. En varios momentos de su obra, el crítico resalta la relevancia de los senderos de Rulfo:

El camino comporta siempre una situación intermedia y provisional. Pero la novela [*Pedro Páramo*] empieza en un camino y concluye en un “fallido intento de caminar” del moribundo Pedro Páramo; Miguel muere en un camino cuando quiere evitar una vuelta muy larga, y Susana se va “siguiendo el camino del cielo”. Esta característica aparece también en otros textos rulfianos: por ejemplo, en “Talpa”, el camino es la coartada casi perfecta para asesinar a un hombre, y los amantes sólo fracasan cuando el remordimiento los obliga a vagar como caínes. En “No oyes ladrar los perros”, todo pasa en un camino porque en el pueblo de origen no hay un médico: de esa forma, una crítica a los gobiernos posrevolucionarios, supuestamente comprometidos con un régimen de seguridad social, se une al argumento de un modo imperceptible. [Los caminos jaliscienses] *de Rulfo están llenos de peregrinaciones, fantasmas y mitos. De hecho, la obra rulfiana es una literatura de caminos: diáspora, exilio, persecución y huida.* (Las cursivas son mías)¹⁴²

Los caminantes de Rulfo con frecuencia deben llevar a cuestas bultos, personas —vivas o muertas— o sus recuerdos: padres que con trabajo cargan en sus hombros a sus hijos, asesinos que trasladan cadáveres, heridos que se arrastran entre las piedras. Natalia y su cuñado cargan —a veces “a tirones”— durante semanas el cuerpo llagado de Tanilo:

Ya en los últimos días también nosotros nos sentíamos cansados. Natalia y yo sentíamos que se nos iba doblando el cuerpo entre más y más. Era como si algo nos detuviera y cargara un pesado bulto sobre nosotros. Tanilo se nos caía más seguido y teníamos que levantarlo y a veces llevarlo sobre los hombros. Tal vez de eso estábamos como estábamos: con el cuerpo flojo y lleno de flojera para caminar. Pero la gente que iba allí junto a nosotros nos hacía andar más aprisa. (“Talpa” pág. 38)

En “No oyes ladrar los perros”, con “una utilería romántica (la noche, la luna, las circunstancias)”¹⁴³, el padre camina a tropezones, perdido por el campo

¹⁴¹ Alberto Vital, *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*. México: Luzazul, 1993, pág. 37.

¹⁴² *Ibid*, pág. 43.

¹⁴³ Vital, *Juan Rulfo, op.cit.* pág. 20 + 21.

con el hijo a cuestas. Ninguna referencia previa, a manera de mapa sobre los caminos, le sirve de orientación: "Siguió caminando a tropezones. Encogía el cuerpo y luego se enderezaba para volver a tropezar de nuevo. —Éste no es ningún camino. Nos dijeron que detrás del cerro estaba Tonaya. Ya hemos pasado el cerro. Y Tonaya no se ve, ni se oye ningún ruido que nos diga que está cerca." (pág. 75)

Aun llegando al destino final, como en Talpa, los caminantes no encuentran descanso ni reposo. Caminan "de noche sin conocer sosiego, andando a tientas como dormidos y pisando con pasos que parecían golpes sobre la sepultura" (pág.34): "Y yo comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte; que estamos aquí de paso, para descansar, y que luego seguiremos caminando. No sé para donde; pero tendremos que seguir porque aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo". ("Talpa" pág.40)

Nada distinto sucede en la prosa de Faulkner. Elemento importante en su obra es la manera como se transmite la sensación de movimiento físico y mental en que viven sus personajes. El movimiento, bajo sus múltiples manifestaciones, se llega a identificar con la experiencia temporal de éstos. El lector también participa plenamente en ella.

En un nivel básico, los personajes 'vivos' permanecen en un primitivo estado de locomoción. En *El sonido y la furia*, Benjy, Quentin, Jason, Dilsey y la hija de Caddy comparten un impulso incesante de desplazamiento espacial. La afirmación se puede extender a personajes de otras novelas, como Lena Grove, Joe Christmas, Sutpen, los Bundren y los Sartoris, quienes se mantienen en actividad, ya sea caminando o utilizando algún medio de transporte (carretas, mulas, aviones, camiones). Faulkner equipara la realidad de sus vidas con el movimiento, a diferencia de los personajes que niegan el impulso de la vida, como la Sra. Compson, el Sr. Coldfiel, Gail Hightower y Emily Grierson, que no caminan fuera del limitado perímetro de su entorno.

Al igual que en Benjy, el deambular de los habitantes de Yoknapatawpha se aprecia como una actividad monótona y absurda. Monótona, porque a pesar de que este autor marca con detalle la diferencia de lugares, al sucederse ininterrumpidamente se pierden sus límites y se vuelven indistintos, tanto para el lector como para los protagonistas. Absurdo, porque en ese perenne movimiento la finalidad del desplazamiento desaparece. Más que un don libremente ejercido por el hombre, el caminar es una actividad impuesta, obligada del ser humano.

Aun en personajes como Dilsey, capaces de orientar su propia existencia, el desplazamiento constante se siente difícil de sobrellevar. La cansada figura de la cocinera negra subiendo y bajando las escaleras para atender a la Sra. Compson es buen ejemplo de ello:

She toiled painfully up the steps, shapeless, breathing heavily[...] Dilsey reached the top of the stairs and took the water bottle[...] She went on down the stairs[...] As she [Mrs. Compson] got into bed again she could hear Dilsey yet descending the stairs with a sort of painful and terrific slowness that would have become maddening had it not presently ceased beyond the flapping diminishment of the pantry door. (TSATF págs.238-239)

El tiempo como movimiento, como sucesión interminable de días, de elementos dispares que se funden en una sola realidad, no es aventura única de un solo individuo. Es legado común del ser humano.

5.4. Caminos: sitios de epifanías

El camino es lugar de encuentros con el otro —real o imaginario, vivo o muerto— o con uno mismo. De aquí que sea sitio predilecto para las revelaciones, las “epifanías” y las apariciones sagradas, individuales o colectivas, que trastocan y dan sentido a la vida del caminante.

En la prosa de Faulkner, es común hallar, en algún camino o en una encrucijada, imágenes excepcionales de objetos, animales o personas que, por un momento, trascienden el flujo ininterrumpido del tiempo y “revelan” otra dimensión de la condición humana. Con frecuencia, el efecto de suspensión temporal y espacial se logra con la conjunción de mulas y carretas o algún otro vehículo de transporte. Estos elementos se añaden a la presencia de algún personaje que, por un instante, parece “trascender” el contexto específico en el que se encuentra. Como expresa Zink en su ensayo “Flux and the Frozen Moment”¹⁴⁴, por medio de estas imágenes congeladas Faulkner parece comunicar que, aunque la vida sea movimiento, su valor trasciende esta condición: el valor de la vida se ubica en una

¹⁴⁴ Zink, Karl E. *op.cit.*

dimensión ajena al tiempo y al espacio (elementos inmediatos de la experiencia humana).

Con frecuencia, estas “epifanías” tienen lugar en la madrugada o en el ocaso. Como se indicará en “Imágenes del camino”, las prosas de Faulkner y de Ruifo privilegian las escenas en momentos temporales de “transición”. El efecto luminoso propio de estas horas transmite un fondo difuso que evoca la evanescencia de la vida, siempre en proceso de cambio. Una escena de *Luz de agosto* ejemplifica este recurso¹⁴⁵. Después de varios días de vagar para reconciliarse consigo mismo, en busca de su identidad, Joe Christmas tiene un momento epifánico en la madrugada: desea darle un sentido al tiempo: “It was as though now and at last he had an actual and urgent need to strike off the accomplished days toward some purpose, some definite day or act, without either falling short or overshooting.” (pág. 335)

La inquietud que inicia en la noche, adquiere claridad con el amanecer: “He entered the coma state which sleeping had now become with the need in his mind. When he waked in the dewgray of dawn, it was so crystallised that the need did not seem strange anymore. It is just dawn, daylight...” (pág. 335)

La calidad “atemporal” de algunos personajes se revela en el camino. Por un breve instante, el observador (a quien se une el mismo lector) descubre una forma de estar en el mundo desprovista de la ansiedad propia de vivir sometido al tiempo. La segunda sección de *El sonido y la furia* es rica en este tipo de revelaciones. Una de ellas tiene lugar cuando Quentin, realizando los preparativos para suicidarse, a bordo de un autobús reflexiona sobre el papel que desempeñan los negros en la vida de los blancos. Para él, los primeros son alteregos positivos de los segundos. Mientras que los blancos viven obsesionados con el tiempo, los primeros poseen una cualidad que trasciende los aspectos negativos de la temporalidad humana: “... a nigger is not a person so much as a form of behavior; a sort of obverse reflection of the white people he lives among.” (pág. 82) Por asociación, recuerda el momento preciso en que descubrió la significación que para él tenían los sirvientes negros de su hogar sureño. Regresaba a pasar la Navidad en casa:

¹⁴⁵ En las siguientes secciones se analizarán múltiples ejemplos de “cuadros” o “fotografías” con luminosidad indefinida.

The train was stopped when I waked and I raised the shade and looked out. The car was blocking a road crossing, where two white fences came down a hill and then sprayed outward and downward like part of a skeleton of a horn, and there was a nigger on a mule in the middle of the stiff ruts, waiting for the train to move. How long he had been there I didn't know, but he sat straddle of the mule, his head wrapped in a piece of blanket, as if they had been built there with the fence and the road, or with the hill, carved out of the hill itself, like a sign put there saying You are home again. He didn't have a saddle and his feet dangled almost to the ground. The mule looked like a rabbit. I raised the window.(págs.82-83)

Después de intercambiar unas cuantas palabras con "Uncle" y de darle una moneda como regalo de Navidad, el tren se pone nuevamente en movimiento. Como reflejo de la problemática temporal de Quentin, para quien el tiempo es un flujo ininterrumpido de instantes imprecisos, la movilidad del tren se contrapone con la figura estática del negro:

Then the train began to move. I leaned out the window, into the cold air, looking back. He stood there beside the gaunt rabbit of a mule, the two of them shabby and motionless and unimpatient. The train swung around the curve, the engine puffing with short, heavy blasts, and they passed smoothly from sight that way, with the quality about them of shabby and timeless patience, of static serenity[...] (pág.82)

En este texto, destacan los contrastes negro-blanco, no sólo en la relación del negro como "sombra espiritual" del blanco, sino en cuanto a la configuración espacial del fragmento: las cercas blancas sirven como fondo al negro. Con la ayuda de la ventana —como marco—, del blanco de la cerca —como fondo— y de la inmovilidad del personaje que espera en el camino, se recrea uno de los cuadros claro-oscuros característicos de la prosa del autor.

Otro momento epifánico que tiene lugar en la segunda sección de *El sonido y la furia* es la aparición de la gaviota suspendida sobre el río Charles. Esta imagen congelada, una de las más comentadas por los críticos de Faulkner, refleja, en un mundo cambiante y temporal, el ansia de permanencia que

experimenta Quentin.¹⁴⁶ La imagen de la gaviota estará presente, con pequeñas modificaciones, en varios momentos del monólogo: triste recordatorio de la visión temporal de desesperanza que lleva a Quentin al suicidio.

En otras novelas también es común hallar imágenes del camino que revelan la esencia de un personaje, de un conflicto o de una situación. Con frecuencia, como en el caso de la gaviota suspendida, algunos elementos del cuadro son retomados dentro de la novela con el objeto de adquirir significados más profundos que trascienden el mero contexto inmediato de la historia: se vuelven complejas metáforas de una particular concepción del mundo difícil de concretar en un discurso verbal.

Tal es el caso de las imágenes que se conforman en torno de Lena Grove, uno de los pocos personajes “positivos” en la obra de Faulkner. En *Luz de agosto*, como parte del estereotipo “maternidad feliz” que representa, Lena viaja por los caminos ajena a los avatares del tiempo y del espacio. En un estado de confiada tranquilidad, recorre incesantemente la región buscando a Lucas Burch, padre del hijo que espera. La naturaleza “atemporal” de Lena se refleja en una serie de “cuadros pictóricos” en los que el sentido de inmovilidad final del personaje se comparte por la monótona progresión de carretas y mulas que ve pasar. El movimiento soporífero de éstas es sinónimo de la experiencia tempo-espacial de Lena. Cito en extenso:

9

She has been doing that now for almost four weeks. Behind her the four weeks, the evocation of far is a peaceful corridor paved with unflagging and tranquil faith and peopled with kind and nameless faces and voices[...] backrolling now behind her a long monotonous succession of peaceful and undeviating changes from day to dark and dark to day again, through which she advanced in identical and anonymous and deliberate wagons as though through a succession of creakwheeled and limpeared avatars, like something moving forever and without progress across an urn. The wagon mounts the hill toward her. She passed it about a mile back down the road. It was standing beside the road, the mules asleep in the traces and their heads pointed in the direction in which she walked [...] After a while she began to hear the wagon. She heard it for some time. Then it came into sight, mounting the hill.

¹⁴⁶ Véanse, principalmente, ensayos de Zink, así como *The Most Splendid Failure* de Bleikasten.

The sharp and brittle crack and clatter of its weathered and ungreased wood and metal is slow and terrific: a series of dry sluggish reports carrying for a half mile across the hot still pinewiney silence of the August afternoon. Though the mules plod in a steady and unflagging hypnosis, the vehicle does not seem to progress. It seems to hang suspended in the middle distance forever and forever, so infinitesimal is its progress, like a shabby bead upon the mild red string of road. So much so is this that in the watching of it the eye loses it as sight and sense drowsily merge and blend, like the road itself, with all the peaceful and monotonous changes between darkness and day, like already measured thread being rewound onto a spool. So that at last, as though out of some trivial and unimportant region beyond even distance, the sound of it seems to come slow and terrific and without meaning, as though it were a ghost travelling a half mile ahead of its own shape[...] She thinks of herself as already moving, riding again, thinking[...]She waits, not even watching the wagon now, while thinking goes idle and swift and smooth, filled with nameless kind faces and voices... (págs. 7-8)

Más allá de ser espacio propicio para apariciones o revelaciones, los caminos mismos, siguiendo viejas tradiciones en la literatura, reflejan la personalidad o la problemática de quienes los recorren. En el caso de Lena Grove, tanto los animales o vehículos que encuentra como el espacio propiamente dicho proyectan la intimidad de Lena. Todo a su paso se convierte en ese “peaceful corridor paved with unflagging and tranquil faith and peopled with kind and nameless faces and voices”. (pág. 7) Incluso, de manera significativa, en varias ocasiones se describe cómo observa el camino —que para ella es “lento”— por entre las orejas de la mula (animal asociado con la atemporalidad en varios pasajes de la prosa de Faulkner): “She does not move, apparently watching the slow road between the ears of the mules, the distance perhaps road-carved and definite.” (pág. 13)

El camino es radicalmente distinto para Joe Christmas, también de *Luz de agosto*. Para él, la calle por la que transita, al igual que su vida, es un círculo del que no puede deslindarse.

...he is entering it again, the street which ran for thirty years. It had been a paved street, where going should be fast. It had made a circle and he is still inside of it. Though during the last seven days he has had no paved street, yet he has travelled further than in all the thirty years before. And yet he is still inside the circle... (pág. 339)

El espacio refleja en su misma geografía la problemática de quien viaja por él. Por otra parte, la personalidad o la esencia del personaje se manifiesta cuando está en marcha. En el caso de los personajes de Faulkner, los caminos son en su mayor parte imprecisos. En ellos los sitios y objetos se suceden unos a otros en asfixiante monotonía. Con frecuencia, el paisaje es borroso y discontinuo. Tal es el caso de los trayectos que recorren los hermanos Compson en *El sonido y la furia*.

Las calles y caminos por los que circula Quentin son tan absurdos e imprecisos como la conciencia distorsionada con que experimenta los momentos finales de su vida. Tanto su existencia como el espacio que Quentin transita son sucesión interminable de elementos dispares, sólo apreciados una vez que se han convertido en pasado. En el momento de la acción, están desprovistos de significado tanto para el joven Compson como para el lector:

A lane turned from the road. I entered it and after a while I slowed to a fast walk. The lane went between back premises ... The lane went back to a barred gate, became defunctive in grass, a mere path scarred quietly into new grass. I climbed the gate into a wood-lot and crossed it and came to another wall and followed that one, my shadow behind me now. There were vines and creepers where at home would be honey-suckle[...] (pág. 122)

El espacio también refleja la experiencia vital de Benjy y de Jason Compson. Al igual que para Quentin, es un flujo ininterrumpido de momentos —y, por ende, de objetos— únicamente percibidos como pasado. Asimismo, en el caso de los tres hermanos, desempeña la función de “desencadenar” sus memorias (que para ellos son más presentes que el mismo pasado). No obstante, a pesar de estas similitudes, hay una gran diferencia que distingue los caminos que recorre Benjy de las de los otros Compson: la sucesión inalterable de elementos. Como reflejo de su vida aferrada a horarios y ritos predeterminados, cambiar el sentido con el que habitualmente pasa por la Estatua de la Confederación, en su visita dominical al cementerio de Jefferson, genera llanto y gritos en Benjy: “For an instant Ben sat in an utter hiatus. Then he bellowed. Bellow on bellow, his voice mounted, with scarce interval for breath. There was more than astonishment in it, it

was horror; shock; agony eyeless, tongueless; just sound ...”(pág. 283) Una vez que Jason —azotando a Queenie, el caballo, y a Luster, el conductor— gira la carroza, Benjy se calma: el camino ha recuperado el aspecto acostumbrado de sus fachadas.

Ben’s voice roared. Queenie moved again, her feet began to clop-clop steadily again, and at once Ben hushed[...]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. (pág. 284)

También en otras novelas, los caminos adoptan las características de quienes los recorren. En *Santuario*, el camino —sinuoso y sórdido— a *Old Frenchman*, antigua plantación en la que se trafica alcohol y en el que Popeye mata a Tommy y viola a Temple Drake, refleja en su sordidez la atmósfera que reina en el sitio al que conduce. Como metáfora de la decadencia física y moral de sus habitantes, el sendero está cubierto de vegetación caída, pisoteada y enlodada.

Tommy and Benbow descended the hill from the house, following the abandoned road. Benbow looked back. The gaunt ruin of the house rose against the sky, above the massed and matted cedars, lightless, desolate, and profound. The road was an eroded scar too deep to be a road and too straight to be a ditch, gutted by winter freshets and choked with fern and rotted leaves and branches. Following Tommy, Benbow walked in a faint path where feet had worn the rotting vegetations down to the clay. Overhead an arching hedgerow of trees thinned against the sky. The descent increased, curving. (pág. 19)

Como metáfora de la oposición de las fuerzas del bien y del mal que permanecen en pugna en la obra, hay un fuerte contraste, entre la oscuridad de la casa y del camino, y el brillo implícito del cielo.

Acorde con los actos de violencia que Popeye inflinge a quienes lo rodean, éste bloquea el camino que lleva a *Old Frenchman*. Quienes transitan por él deben abandonar sus automóviles lejos de la propiedad y caminar más de una milla,

saltando los obstáculos que impiden el libre tránsito hacia la propiedad. Para Benbow —personaje en continua lucha moral en la obra—, este camino, también, resulta borroso e incierto. Con dificultad, transita por él en la oscuridad:

The bulky shadow of the felled tree blobbed across the road. Tommy climbed over it and Benbow followed, still carefully, gingerly, hauling himself through a mass of foliage not yet withered, smelling still green. "Some more of—" [...] "Some more of Popeye's doins," Tommy said. "'Twarn't no use, blockin this road like that. Just fixed it so we' have to walk a mile to the trucks. [...] The road was now a black tunnel floored with the impalpable defunctive glare of the sand. "It was about here that the path turned off to the spring," Benbow thought, trying to discern where the path notched into the jungle wall. They went on." (pág. 20)

En *Mientras agonizo*, el espacio tortuoso que recorren los Bundren para enterrar a Addie es metáfora dramática de sus vidas.

5.5. Caminos: vínculos con la sociedad

En las novelas de Faulkner y de Rulfo, participar en la sociedad o romper con ella se vincula estrechamente con el camino. Para Lena, su contacto con la sociedad lo narra en relación con sus primeros viajes en carreta al pueblo: de niña sólo iba los sábados; más grande, ya con más libertad, se bajaba de la carreta antes de llegar al pueblo para caminar por él y disfrutar, en opinión de su padre, "...of the smooth streets, the sidewalks" (pág.14). Asimismo, la comodidad del pueblo se asocia con la textura suave y lisa del pavimento de sus calles. "It had been a paved street, where going should be fast." (pág. 339)

Los personajes que se desvinculan de la comunidad se convierten en "observadores de caminos". Desde una ventana o puerta, permanecen sentados viendo cómo los demás transitan por ellos. En *El sonido y la furia*, Benjy, durante treinta años, aguardará, desde la reja, a que Caddy regrese de la escuela. En *Luz de agosto*, Hightower —antiguo pastor de la iglesia de Jefferson quien, a raíz de la ruptura de su matrimonio, se niega a participar en la vida del pueblo—, estático, "espera" en la ventana: "Waiting, watching the street and the gate from the dark study window" (pág. 366). Para él, el ocaso del sábado por la tarde es el momento en el que el ser humano se aproxima más a Dios. A manera de promesa de

principio y de final, desde la oscuridad de su ventana, durante 25 años espera cada semana la música proveniente del templo, antiguamente a su cargo, con que inicia la oración. Alejado de su comunidad, recrea en su imaginación la reunión:

So before twilight has completely faded he is saying to himself
*Now they are gathering, approaching along the street slowly and turning in, greeting one another: the groups, the couples, the single ones [...]*It has seemed to him always that at that hour man approaches nearest of all to God, nearer than at any other hour of all the seven days. Then alone, of all church gatherings, is there something of that peace which is the promise and the end of the Church.... (págs. 366-367) (Las cursivas son mías.)

En esa perspectiva de calle como punto de reunión social, la final “reconciliación” de Hightower con el pueblo se manifiesta en el mismo acto de salir de casa y emprender el camino para ayudar a Lena en su parto.

De manera similar, en la obra de Rulfo, *Pedro Páramo* reducirá su vida a contemplar el camino por el que Susana San Juan partió en dos ocasiones: cuando era niña y, de manera definitiva, al morir. Como fotografía desencuadrada (el marco de la puerta queda “junto” al equipal en el que se halla Pedro), se recrea la figura del terrateniente en la madrugada observando el camino por el que, en breves momentos, aparecerá su hijo no reconocido, Abundio, a asesinarlo. Por libre asociación de ideas entre el espacio y el tiempo, Pedro compara el aspecto del camino en el amanecer en que Susana “se fue”. El resultado es una compleja configuración claro-oscuro, en la que interactúan la tenue blancura de la niebla, la luz incipiente del amanecer y, por último, la oscuridad de la tierra.

Pedro Páramo estaba sentado en un viejo equipal, junto a la puerta grande de la Media Luna, poco antes de que se fuera la última sombra de la noche. ...

Y siguió: “Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra.

Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego desapareciste. Te dije: “¡Regresa, Susana!” Pedro Páramo siguió moviendo los labios, susurrando palabras. Después cerró la boca y entreabrió los ojos, en los que se reflejó la débil claridad del amanecer.
Amanecía. (págs. 189-190)

La indefinición ambiental que rodea al camino, así como la expresión “alejándote, cada vez más destefñida entre las sombras de la tierra” sugiere, paradójicamente, que Susana, siguiendo “el camino del cielo”, ingresa, finalmente, a las profundidades del inframundo.

Otros personajes que se mantienen al margen de la sociedad, observando caminos, son los Torricos, del cuento del mismo nombre de *El llano en llamas*. A diferencia de Pedro Páramo o de los personajes inactivos de Faulkner, ellos “espían los caminos” (pág. 125) para robar y matar a los que viajan por éstos.

Me acuerdo de antes, cuando los Torricos venían a sentarse aquí también y se estaban acuclillados horas y horas hasta el oscurecer, mirando para allá sin cansarse, como si el lugar éste les sacudiera sus pensamientos o el mitote de ir a pasearse a Zapotlán. Sólo después supe que no pensaban en eso. Únicamente se ponían a ver el camino: aquel ancho callejón arenoso que se podía seguir con la mirada desde el comienzo hasta que se perdía entre los ocotes del cerro de la Media Luna. (pág. 8)

5.6. Caminos: promotores de encuentros fallidos

Una función no menos importante de los caminos en Rulfo y Faulkner — que se analizará en el capítulo siguiente, “Imágenes en el camino”— es la de promover encuentros fallidos. Con frecuencia, el movimiento impide la percepción nítida del interior de una ventana. Tal es el caso de Caddy observando a su pequeña hija el día del funeral del señor Compson. Asimismo, Temple Drake es vista, cuando abandona Old Frenchman, a través de la ventanilla del coche de Popeye. Una escena muy similar tiene lugar en *¡Absalón, Absalón!* en el momento en que Rosa Coldfield capta por primera vez la imagen borrosa de su hermana mayor cuando pasa de largo en el coche de Sutpen. En todos estos ejemplos, las ventanas funcionan como marcos débiles de “retratos” fugaces.

5.7. Caminos: espacios fantasmales

Los caminos que transitan los personajes de Rulfo y de Faulkner son laberintos fantasmales, poblados por huellas y ausencias.¹⁴⁷ Sus geografías — repletas de objetos intangibles, olores inexistentes, silencios audibles, sombras y reflejos— celebran la muerte como única certeza. Son espacios borrosos y oscuros, con breves destellos de claridad.

La realidad fantasmal de Jalisco y de Yoknapatawpha — mundos atemporales en los que lo real y lo irreal conviven, la muerte y la vida adquieren figuras intercambiables, tiempo y espacio se confunden — se manifiesta de manera plena en la descripción de su espacio. En los caminos, el tiempo se encarna. De acuerdo con el paso del tiempo, los caminos se transforman. Evocan espacios paradisiacos perdidos, rutas del inframundo —llenos de niebla y de vapores— o caminos —con bifurcaciones y veredas —de la eternidad.

En los caminos fantasmagóricos que transitan los personajes, el agua, las puertas y ventanas, las sombras, la vegetación son estructuras representativas de la irrealidad tiempo-espacio que los rodea.

Comala es un mundo de ausencias. Las fachadas de sus casas reflejan el deterioro físico causado por el abandono de sus pobladores:

9

Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba. ¿Cómo me dijo aquel fulano que se llamaba la yerba? "La capitana, señor. Una plaga que nomás espera que se vaya la gente para invadir las casas. Así la verá usted." (pág.112)

Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes revenidos. (pág.137)

¹⁴⁷ Marcelo Coddou opina, refiriéndose al marco escénico de "El hombre" (pero que bien podría aplicarse a la obra total de Rulfo) que "o "significa" anonadamiento, la ausencia: es la ausencia, la soledad, el sufrimiento vivido de una carencia". (pág.80) Marcelo Coddou, "Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo" en Giacomani Helmy F. ed., *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York: Anaya, 1974, pág. 80

No obstante, más allá de la decrepitud de las calles y de la desolación del árido paisaje, el vacío que reina en Comala se debe a la imposibilidad de percibir el espacio de manera directa. Aquí, la oblicuidad prevalece, tanto en el nivel sensorial como en el discursivo. Así, cuando llega Juan, el río —motivo comúnmente asociado en la literatura universal con el ingreso al inframundo—no se ve (se detecta por su sonido) y la puerta y la misma acción de tocarla, se esfuman ante los ojos atónitos del personaje y, por ende, del lector.

Llegué a la casa del puente orientándome por el sonar del río.
Toqué la puerta; pero en falso. Mi mano se sacudió en el aire como si el aire la hubiera abierto. (pág.113)
[...]Y en días de aire se ve al viento arrastrando hojas de árboles, cuando aquí, no hay árboles. Los hubo en algún tiempo, porque si no ¿de dónde saldrían esas hojas? (pág.136)

En este reino de espejos, en el que no hay certezas absolutas, las narraciones giran en torno a símiles y a inferencias nunca resueltas, contruidos con base en descripciones en las que abundan los “como si...”, “al parecer...”, “se ha de haber...”. Las pocas afirmaciones que se pronuncian se anulan al instante de haberse formulado: “Toqué la puerta, pero en falso.” (pág.113) “No tenían puertas, sólo aquella por donde habíamos entrado.” (pág.1) “Abundio ya murió. Debe haber muerto seguramente”. (pág.118)

Las puertas que halla Juan, a la manera de Borges, conectan con corredores laberínticos que se pueblan, lentamente, por entidades espectrales con vida propia (el hilo de luz sigue, las sombras crecen y el pasillo se abre)(Ver similitud con ilustración1):

[...]Tenía todo dispuesto, según me dijo, haciendo que la siguiera por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados. Pero no; porque, en cuanto me acostumbré a la oscuridad y al delgado hilo de luz que nos seguía, vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bultos.

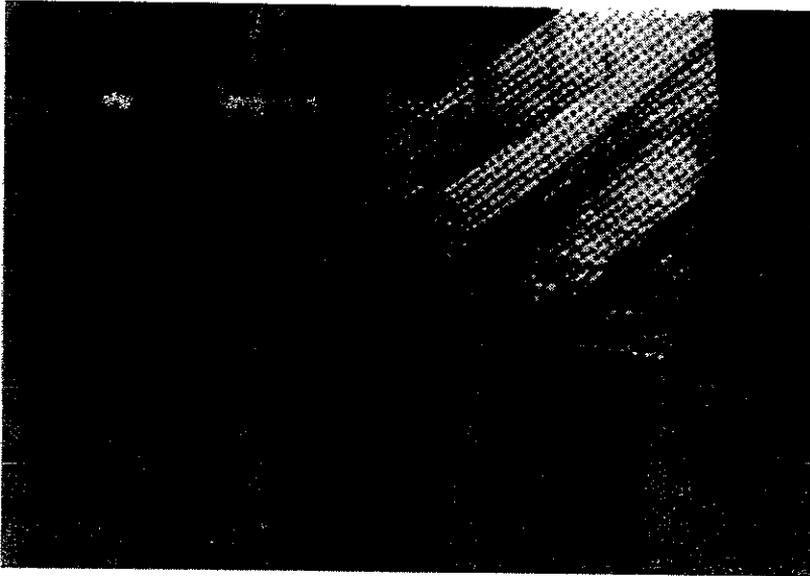


Ilustración 1: Fotograma de *Vampiresas 1936* (Busby Berkeley, 1935)¹⁴⁸

A manera de fantasmas, la casa de Eduviges Dyada está habitada por “tiliches”: muebles y objetos abandonados al emprender un viaje. Como todo en Comala, son huellas desdibujadas del pasado:

-¿Qué es lo que hay aquí?- pregunté.
-Tiliches- me dijo ella -. Tengo la casa entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos. Pero el cuarto que le he reservado está al fondo. Lo tengo siempre descombrado por si alguien viene[...] (págs.113-114)

Las puertas separan de manera imprecisa los espacios. Por una parte, son sólidas barreras que guardan los ecos de manera indefinida y que impiden el descanso del alma de los muertos. Por otra, no ofrecen resistencia alguna a la entrada de vivos y de muertos: dentro-fuera, muerte-vida, son tan indistinguibles como todo lo que habita Comala.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Tomado de Jacques Aumont, *op.cit.* pág. 280.

¹⁴⁹ El lugar en el que duerme Juan en casa de Eduviges está lleno de ecos. Toribio Aldrete fue asesinado ahí y, para evitar que su alma halle reposo, la puerta de la habitación se clausura. No obstante, a pesar de que la desaparición de una llave puede ocasionar que el alma de Toribio pene indefinidamente, no puede evitar que Juan entre por ella y escuche los gritos aún atrapados de Toribio. De igual manera, Damiana Cisneros es capaz de abrirla de par en par.

En el caso de Quentin, uno de los múltiples medios que reflejan la irrealidad perceptual que experimenta son los espejos. Un gran número de las imágenes más dolorosas o significativas del final de su vida las percibe mediadas por ellos. En un espejo, ve la sombra en movimiento del velo de novia de Caddy. En el río Charles, imagina a los plomos con que se suicidará emerger triunfantes del agua. Asimismo, en esta misma agua, ve el reflejo de los jóvenes pescando y, trascendiendo la función de espejo, busca la figura del pez en el agua.

El agua es medio idóneo para eliminar o confundir demarcaciones. Para el ojo del espectador, las imágenes reflejadas son tan imprecisas como las que se encuentran dentro de ella: objetos reflejados, transparentados o imaginados son intercambiables.

El mundo de Quentin es un mundo de incertidumbre. Al igual que Juan Preciado, el agua se percibe de manera oblicua: mientras que con Juan, se oye; en el caso de Quentin, se huele.

Quentin continuamente mezcla olores, sonidos o percepciones visuales, o las temporaliza o espacializa de manera indistinta. Así, utiliza frases como "the twilight-coloured smell of honeysuckle" (pág.117) o describe el sonido de una campana como espacio y silencio: "When you opened the door a bell tinkled, but just once, high and clear and small in the neat obscurity above the door, as though it were gauged and tempered to make that single clear small sound so as not to wear the bell out nor to require the expenditure of too much silence in restoring it[...]" (pág. 155)

No obstante, aunque los resultados que privilegian la oblicuidad y la fusión perceptuales son similares en Quentin y en Juan, las causas son diferentes. Mientras que con Juan las razones son externas, propias de la realidad atemporal de Comala, en Quentin la razón es interna, resultado de una forma especial de concebir la vida momentos previos a su muerte. Para Quentin, el tiempo es movimiento: sucesión interminable de horas, minutos y segundos. Este movimiento cubre la totalidad de su experiencia en el mundo. Sartre comparó a Quentin con un viajero que se halla en un vehículo en movimiento sentado de espaldas al conductor. El paisaje que contempla adquiere significado sólo en la distancia, pues de manera inmediata es una masa borrosa de formas y colores indistintos.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Jean-Paul Sartre, "A Propos de 'Le Bruit et la Fureur': La temporalité chez Faulkner", *La Nouvelly Revue Française*, LII (junio 1939), págs. 1057-1061; LIII (julio 1939) págs. 147-151 (tr. al

Obsesionado por el cambio y por la pérdida de todo lo que para él es valioso, buscará espacializar sus sensaciones para tener la ilusión de control. Mortimer expresa: "As Quentin experiences his world flowing out of control, his perceptions increasingly involve the spatializing of all his sensations and thought in a manifest attempt to manage reality through the illusion of control that is innate to vision."¹⁵¹

Como parte de la irrealidad fantasmal de los caminos de Jalisco, el aire — con excepción de fragmentos en los que de manera deliberada se remiten a épocas pasadas ideales o a poblaciones "vivas" como Sayula, reflejos positivos de los espacios cotidianos de la comarca— rara vez es nítido: es asfixiante (por el calor sofocante del sol), negro (como en Luvina), se "deshace" en vapores (*Pedro Páramo* y *El llano en llamas*), o el humo no permite la visibilidad ("El llano en llamas" y "La noche que lo dejaron solo"). En todos los acasos, la imprecisión del paisaje refuerza la visión de infierno y muerte que prevalece en las historias.

San Juan Luvina es el purgatorio. Recreando esta imagen mítica, "allí todo el horizonte está desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca." (pág. 61) A pesar de que "sonaba a nombre de cielo aquél nombre", es un "lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien ladre al silencio". Una de las fuentes de desolación del pueblo (que incrementa la imagen de purgatorio) es el viento "negro", "en tremolina" que continuamente sopla en sus calles. Este viento pardo, que por fuerza imprime su color a los objetos que toca, se "ve":

Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera.... Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos. Ya lo verá usted. (págs. 60-61)

inglés de Annette Michelson en *Literary and Philosophical Essays*, Londres: Rider and Co., 1955, págs.79-87. Esta traducción está reimpresa en: Warren, Robert Penn, ed. *Faulkner a Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1966, págs. 87-93.

¹⁵¹ Gail L. Mortimer, *Faulkner's Rhetoric of Loss. A Study in Perception and Meaning*. Austin: University of Texas Press, 1983, pág. 62-63.

Para incrementar la sensación de irrealidad, cuando hay luna llena, algunos habitantes de Luvina creen ver la figura animada del viento negro que recorre las calles "llevando a rastras una cobija negra". (pág.62) No obstante, aunque el viento produce un sonido capaz de "acabar" con las personas (el sonido del silencio es, en opinión del narrador, igualmente destructivo) (pág. 66), por lo menos el viento mantiene al sol alejado de Luvina. El sol "chupa la sangre y la poca agua /que se tiene/ en el pellejo". (pág. 66)

En "Luvina", como en toda la prosa de Rulfo, las distinciones entre vivos, muertos y espectros son escasas. Los hombres que se alejan del pueblo se asemejan a fantasmas; los habitantes, a muertos; los muertos, a vivos. Los niños "apenas les clarea el alba" se van del pueblo. Como es frecuente en la prosa de Rulfo, nunca se sabe a dónde se dirigen: aparecen y desaparecen por el pueblo, como espectros del más allá.

[...] Porque en Luvina sólo viven los puros viejos y los que todavía no han nacido, como quien dice[...]Y mujeres sin fuerzas, casi trabadas de tan flacas. Los niños que han nacido allí se han ido[...] Apenas les clarea el alba y ya son hombres. Como quien dice, pegan el brinco del pecho de la madre al azadón y desaparecen de Luvina. Así es allí la cosa, sólo quedan los puros viejos y las mujeres solas, o con un marido que anda donde sólo Dios sabe dónde[...] Vienen de vez en cuando como las tormentas de que le hablaba; se oye un murmullo en todo el pueblo cuando regresan y como un gruñido cuando se van[...] Es la costumbre. Allí le dicen la ley, pero es lo mismo. (pág.65)

Si los viajeros se van y regresan súbitamente, como fantasmas, las pocas personas que permanecen en Luvina también se confunden con seres sin vida. La única razón que las ata al pueblo es la "presencia" de sus muertos:

—Tú nos quieres decir que dejemos Luvina porque, según tú, ya estuvo bueno de aguantar hambres sin necesidad —me dijeron—. Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? *Ellos viven aquí* y no podemos dejarlos solos. Y allá siguen. Usted los verá ahora que vaya. Mascando bagazos de mezquite seco y tragándose su propia saliva para engañar el

hambre. Los mirará pasar como sombras, repegados al muro de las casas, casi arrastrados por el viento. (pág.66) (Las cursivas son mías.)(Ver ilustración 2)

Hay un cambio radical de sujetos entre el final del primer párrafo (“Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos” se refiere a los muertos de Luvina) y las oraciones del segundo párrafo que retoman como referente a los habitantes del pueblo. No obstante, como el cambio de sujeto no se realiza de manera explícita, es fácil vincular la lectura y considerar que los muertos son quienes siguen allí, comiendo y tragando saliva, y a quienes es posible ver pasar.

La oración final del fragmento (“Los mirará pasar como sombras, repegados al muro de las casas, casi arrastrados por el viento”) condensa de manera magistral la ambigüedad del pasaje y de la identidad de los seres que habitan — vivos y muertos— Luvina. Con unas cuantas palabras, recrea una imagen en la que la pared de las casas sirve como fondo de contraste para las figuras. Los dos únicos rasgos que definen a los personajes del “cuadro” son, primero, su similitud con sombras (lo que implícitamente genera el contraste claro-oscuro) y, segundo, la forma etérea de sus cuerpos “casi arrastrados por el viento”. Ambas características refuerzan la impresión de fantasmas negros moviéndose sobre paredes a contra luz. (Observar similitudes con Ilustración 2)

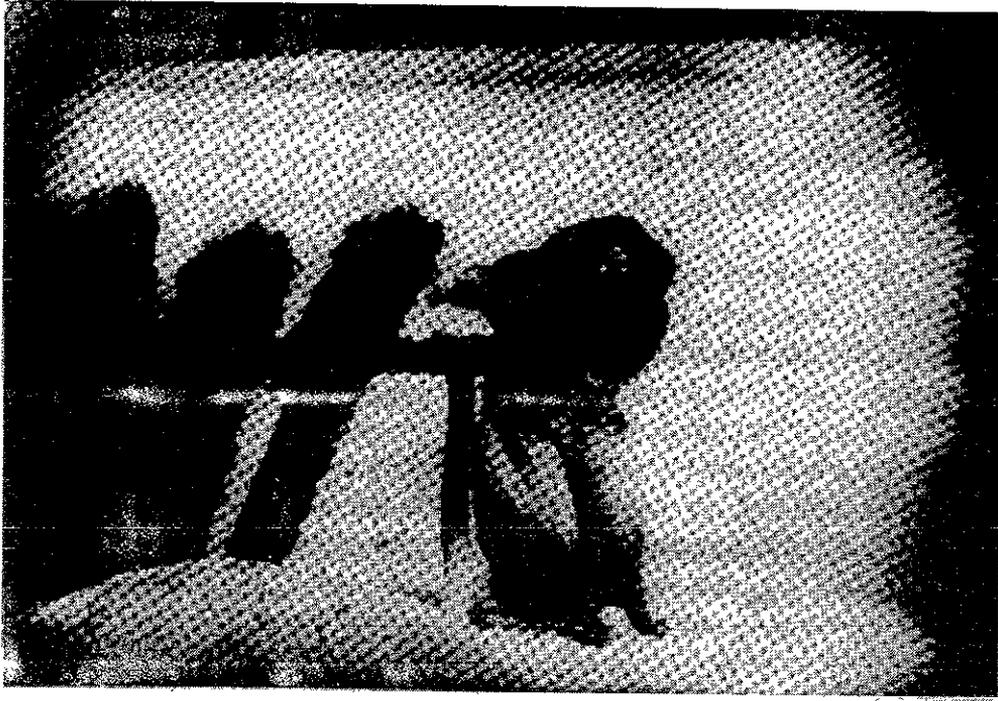


Ilustración 2: Fotograma de la película *Fausto* (Murnau, 1926)¹⁵²

¹⁵² Tomada de Jacques Aumont, *op.cit.* pág. 280.

VI IMÁGENES EN EL CAMINO

La prosa de Faulkner y de Rulfo está llena de "cuadros" o de "fotografías" del camino. De manera reiterada en sus páginas se recrean imágenes en las que la acción parece suspenderse momentáneamente para captar en detalle cierto paisaje o la figura de algún personaje, la mayoría de las veces en la oscuridad o a contraluz.

Estas descripciones —auténticas "configuraciones pictóricas" — son tan recurrentes en sus prosas (en realidad, son elementos distintivos de ellas) que, por fuerza, nos obligan a justificar su presencia por causas no aleatorias. Independientemente de los efectos magistrales que producen en los textos, que en sí mismos justificarían la presencia de estos "cuadros", no sería erróneo atribuirselos a la pasión que ambos escritores experimentaron por las artes visuales (pinturas o fotografías).

En cuanto a Faulkner, Ilse Dusoir Lind, en su ensayo, "The Effect of Painting on Faulkner's Poetic Form"¹⁵³, comenta cómo el interés del escritor por la pintura no se limitó al del coleccionista o conocedor de arte. Él se inmiscuyó en esta actividad de manera activa, y Lind considera que esto se debió a una "creatividad múltiple" que caracterizó a Faulkner, nada extraña a inicios de siglo. Su afición fue creciendo de manera paralela a la escritura: al mismo tiempo que escribía poemas y cuentos, realizaba dibujos, caricaturas e ilustraciones.

Es en esta época que el joven Faulkner descubrió la obra de Aubrey Beardsley (1872-1897)¹⁵⁴, principal ilustrador decadente de Inglaterra, quien desarrolló un nítido estilo gráfico en blanco y negro. Su contenido sugestivo, erótico, perverso y grotesco, llegó a escandalizar al público, sobre todo por el trabajo conjunto que realizó con Oscar Wilde para ilustrar la *Salomé* de éste.

¹⁵³ Lind, Ilse Dusoir. "The Effect of Painting on Faulkner's Poetic Form". En Garrington, Evans, and Ann J. Abadie, eds. *Faulkner, Modernism, and Film*. Jackson: University Press of Mississippi, 1979, págs. 127-148.

¹⁵⁴ Beardsley nació el 21 de agosto de 1872 y murió a los 25 años, víctima de la tuberculosis, enfermedad que contrajo desde su infancia. De niño fue un prodigio musical y, más tarde, escribió poesía. No obstante, su importancia radica en sus dibujos. Desde los trece años realizó ilustraciones y, gracias a la ayuda de Edward Burne-Jones, quien quedó impresionado por la influencia prerrafaelita del joven, ingresó a la escuela de Arte de Westminster. Su período más creativo fue entre los 21 y 22 años, pues en él hizo portadas e ilustraciones para varios periódicos, revistas y libros, entre ellos *The Yellow Book*, *Morte Darthur* the Malory y *Salomé* de Wilde. Desafortunadamente, tras el escándalo del juicio de Oscar Wilde (para la opinión pública eran inseparables ambos artistas) no volvió a ser contratado y se retiró a Francia donde murió.

William Van O'Connor opina que el interés de Faulkner por el ilustrador no fue un fenómeno aislado, ya que en esa época era común dentro del ámbito artístico juvenil estar familiarizado con los simbolistas franceses y decadentes ingleses. El crítico señala: "Youthful writers trying to look like "prematurely decayed poets" read Swinburne, Walter Pater, Ernest Dowson, Lionel Johnson, and Oscar Wilde, and studied the art of Aubrey Beardsley(...) Obviously it was this same tradition that presented itself to the young Faulkner."¹⁵⁵

La influencia del pintor es evidente en los diseños e ilustraciones que Faulkner realizaba para la Universidad de Mississippi y algunas revistas locales, así como en la presentación de sus poemas y autocaricaturas. En todos ellos se advierte la técnica característica del blanco y negro, la recurrencia de sus motivos tradicionales: candelabros, fuentes de mármol, jardines "clásicos", y la presencia de un medievalismo erótico que bien podría haberle llegado directamente de Burne-Jones, o por intermedio de Beardsley¹⁵⁶. Si bien es cierto que en ellos Faulkner imprime elementos propios (elimina la atmósfera siniestra, da fineza a los trazos, aumenta los brazos de los candelabros hasta convertirlos en un enunciado icónico de lo judío), las similitudes predominan sobre las diferencias. (Véase Ilustración 3)

Para Lind, es significativo que en cuanto Faulkner se volvió novelista abandonó por completo su carrera incipiente de pintor. Esto indicaría que todo su genio plástico lo puso al servicio de la literatura. ¿Cómo? De múltiples maneras. Por ejemplo, en *Soldiers' Pay*, Faulkner literalmente "importa" personajes y motivos de los cuadros de Beardsley. Januarius Jones, el sátiro, maligno y obeso estudiante de latín que en su primera aparición pasa por una serie de situaciones vergonzoso-chuscas y debe usar los pantalones extremadamente holgados del rector y queda "ridículamente cubierto con ropas que, con toda seguridad, servirían a un elefante", parece haber salido de *The Scarlet Pastoral*. (Ilustración 4)

¹⁵⁵ William Van O'Connor, *The Tangled Fire of William Faulkner*, Minneapolis, 1954, pág.17.

¹⁵⁶ Para Blotner, Faulkner toma estos últimos elementos de la pantomima, de la comedia del arte y de Verlaine. Joseph Blotner, *Faulkner: A Biography*. 2 vols. Nueva York: Random House, 1974, pág. 298.



Ilustración 3: Dibujo de Faulkner para el anuario 1919-20 de la Universidad de Mississippi, *Ole Miss*. En esta ilustración se observa la influencia de Aubrey Beardsley en el joven artista.¹⁵⁷

En el texto, el ambiente medieval se logra con la presentación inicial de Jones —al iniciar el capítulo II— en la que se enfatiza su origen oscuro, nacido "por descuido quién sabe de quién" (pág. 52), del que se omite deliberadamente toda relación familiar y social y se da en términos mágicos de conjunción de estrellas y poderes maléficos. En la pintura, las ninfas y faunos del telón son tan reales como el arlequín. Todos ellos comparten los rasgos del personaje. Son obesos, feos, con una expresión maligna y sensual. En la novela se enfatiza la obscenidad de Jones, el color amarillento de sus ojos, "como de chivo" (págs. 65 y 78), y su cara redonda "que semejaba un espejo circular, donde faunos y ninfas hubieran ido a mirarse cuando el mundo era joven." (pág. 54)

¹⁵⁷ Tomada de Addison C. Bross, "Soldiers' Pay and the Art of Aubrey Beardsley", *American Quarterly* XIX, 1, primavera 1967, pág. 4.



Ilustración 4: The Scarlet Pastorale¹⁵⁸

No obstante, en las mejores novelas de Faulkner la presencia de la pintura rebasa la presencia de motivos o personajes de Beardsley. Ésta se convierte en elemento central de su estilo. En algunos momentos, utiliza la técnica de los nocturnos de Beardsley (contornos levemente iluminados sobre un fondo negro en los que la figura humana se presenta de manera ambigua, como si "surgiera" de la oscuridad) para abolir las demarcaciones de los objetos o, en otros, emplea de manera recurrente el cromatismo clarooscuro (aquí destacarían los juegos de sombras, siempre presentes en su prosa).

¹⁵⁸ Tomada de Addison C. Bross, "Soldiers' Pay and the Art of Aubrey Beardsley", *op.cit.* pág. 8.



Ilustración 5: *Les Passades*, nocturno de Beardley en el que las mujeres se confunden con la oscuridad.¹⁵⁹

En otras ocasiones –aunque con frecuencia también en contextos en que se privilegia la oscuridad y, por tanto, las figuras parecen también surgir de la noche– Faulkner separa la acción en pequeños cuadros o fragmentos no continuos. Esto es, la escena —recreando efectos cinematográficos de sucesión de imágenes— parece avanzar “en cámara lenta”. En el texto, el efecto de ruptura se logra con secuencias de verbos¹⁵⁹ de acción, así como con la contraposición de expresiones de movimiento con palabras o partículas que lo niegan. En *Mientras agonizo*, el hijo de Addie Bundren serruchando el ataúd en la oscuridad sería un claro ejemplo de esta técnica:

Upon the dark ground the chips look like random smears of soft pale paint on a black canvas. The boards look like long smooth tatters torn from the flat darkness and turned backside out. *Cash labors about the trestles, moving back and forth, lifting and placing the planks with long clattering reverberations in the dead air as though he were lifting and dropping them at the bottom of an invisible well, the sounds ceasing without departing, as if any movement might dislodge them from the immediate air in reverberant repetition. He saws again, his elbow flashing slowly, a thin thread of fire running along the edge of the saw, lost and recovered at the top and bottom of each stroke in unbroken elongation, so that the saw appears to be six feet long, into and out of pa's shabby and aimless silhouette. (...)*

¹⁵⁹ Tomada de Addison C. Bross, *op.cit.* pág. 20.

The air smells like sulphur. Upon the impalpable plane of it their shadows form as upon a wall, as though like sound they had not gone very far away in falling but had merely congealed for a moment, immediate and musing. *Cash works on, half turned into the feeble light, one thigh and one pone-thin arm braced, his face sloped into the light with a rapt, dynamic immobility above his tireless elbow.* Below the sky sheet-lightning slumbers lightly; against it the trees, motionless, are ruffled out to the last twig, swollen, increased as though quick with young. (76)

En este fragmento, el efecto de “cámara lenta” se genera al situar la acción de Cash en un contexto de vacía inmovilidad (en las primeras líneas, la oscuridad de la tierra, comparada con “a black canvas” —con abiertas referencias pictóricas—, así como el aire “muerto” parecen interrumpir no sólo la propagación de los sonidos sino también la progresión natural del movimiento de los cuerpos). En la parte final del texto citado, la frase “his face sloped into the light with a rapt, dynamic immobility above his tireless elbow” acentúa el efecto de dilatación del movimiento.

También cabría mencionar la recurrencia de escenas que se nos presentan por medio de espejos, ventanas, aparadores, etc., y que, por el entorno que los delimita, recrean en el lector la impresión de estar presenciando verdaderos “cuadros”. Por último, debemos referirnos a la constante aparición de imágenes congeladas, en las mejores novelas de Faulkner, como vehículo para expresar un significado más profundo, que rebasa el ámbito de la acción inmediata.

Por su parte, Rulfo siempre experimentó una auténtica pasión por la fotografía. Mientras que su obra canónica se condensa en sólo dos textos, sus fotografías se cuentan por cientos. De acuerdo con los comentarios de quienes lo conocieron, pasaba horas capturando imágenes de su entorno. Estas fotografías se caracterizan por reflejar una realidad fantasmal en la que reina la soledad. En opinión de Carlos Monsiváis, Rulfo desnudaba siempre el trasfondo. Era como si la visión de soledad de Rulfo se transmitiera a los objetos que captaba con su cámara.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Carlos Monsiváis en “El Ojo de Rulfo”, programa de T.V. dirigido por Juan Carlos Rulfo, México, IPN, Canal 11, 1994.

Aunque, como toda una generación, Rulfo debe de haber crecido con los grabados de José Guadalupe Posada¹⁶¹, con fuertes contrastes claro-oscuros y motivos que giran en torno de la muerte,¹⁶² es indudable que las principales tendencias pictóricas internacionales no le eran desconocidas: estaban en el “ambiente”.

¹⁶¹ José Guadalupe Posada nació en Aguascalientes en 1852 y murió en la ciudad de México en 1931. Colaboró para los periódicos *El Centavo Perdido*, *El Jicote*, *El Teatro*, *La Gaceta Callejera* y *El Boletín* y, junto con Vanegas Arroyo, en su imprenta *El Argos*, *La Patria*, *El Ahuizote*, *El Hijo del Ahuizote*, *Fray Gerundio* y *El Fandango*. Algunos de sus grabados, con una fuerte dosis de crítica política, representan la culminación de una larga tradición internacional y nacional. Desde los caricaturistas ingleses del siglo XVIII —pasando por Goya con sus *Caprichos* y por el francés Daumier— hasta los ilustradores alemanes de finales del XIX en adelante con su periódico *Simplisimus*, la crítica socio-política pictórica contaba ya con una sólida tradición en Europa. Por su parte, en México, como comenta Justino Fernández, desde los orígenes de la litografía en nuestro país, todos los dibujantes —incluyendo a Claudio Linati, en el periódico *El Iris*, Picheta, en *Don Bullebulle*, a Manuel Manilla— cultivaron el grabado. Posada, pues, representa una sólida corriente estética, así lo expresa Fernández: “Esa larga tradición que pertenece ya al arte más moderno y, digamos “expresionista”, viene a tener un genial exponente con Posada. Más adelante, elogía: “...su sabiduría y sentido artístico para manejar las formas, para equilibrar negros, blancos y medios tonos eran magistrales.” (pág.138) No obstante, lo que destaca a Posada y lo convierte en un precursor del arte simbólico y expresionista en México es “la libertad con que Posada se expresó respecto de la tradición académica y naturalista, pues dio el paso decisivo hacia el nuevo tipo de expresión que maneja las formas naturales según la necesidad del artista para expresar su idea, visión o imaginación, sin limitaciones de proporción anatómica o de perspectiva naturalista.” Posada desarrolló “los más horrendos crímenes, los accidentes, los milagros, los amores afortunados o desgraciados.... Pero lo maravilloso alcanza gran altura en lo que constituye buena parte de su obra: las “Calaveras”, que representan su visión y expresión del otro mundo, de un “más allá” fantástico, que contiene, transformado, transfigurado, este mundo de la vida cotidiana, de la historia. Así, por medio del mundo de las “Calaveras” tuvo aún más libertad para hacer crítica de este otro de la vida real; equivale a la parte de “el sueño” en los *Caprichos* de Goya.” (Justino Fernández. *Arte Mexicano, de sus orígenes a nuestros días*. Editorial Porrúa, S. A. México, D. F. 1980. págs. 138-139.) Algunas de sus calaveras más conocidas son la *catrina*, la *huertista* y la *zapatista*.

¹⁶² Véase ilustración *Calavera Zapatista*. La *Calavera Zapatista* es con frecuencia considerada la obra maestra de Posada, a pesar de que se ha llegado a poner en tela de juicio su autoría. El grabado es una imagen icónica de la revolución y de sus guerreros zapatistas, que posee fuertes puntos de contacto con Miguel Páramo, de la novela de Rulfo. Como la imagen del grabado, en su caballo desbocado, Miguel es un personaje de muerte —está muerto y en vida cometió todo tipo de atropellos en Comala— que recorre los caminos en la oscuridad.



Ilustración 6: *Calavera Zapatista*, atribuida a José Guadalupe Posada.¹⁶³

¹⁶³ Tomada de Justino Fernández, *Arte Mexicano*, op.cit. ilustración 193.

El subjetivismo exacerbado, la búsqueda de un sentido último más allá del detalle inmediato, la presentación de la materia por medio de agudos contrastes luminosos se reflejan en diferentes corrientes estéticas del período. Es interesante observar dos imágenes de películas —*Caligari* y *Pierrot Lunaire*— que Aumont, en su libro *La imagen*, incluye como ejemplo de las distorsiones que ha sufrido el término “expresionismo” en el siglo XX. Independientemente de definir a qué corriente pertenecen estas imágenes, es indudable la similitud que presentan con los contrastes blanco y negro de las prosas de Faulkner y de Rulfo. En el caso del escritor mexicano, también comparten el papel protagónico de la luna como fuente luminosa única.

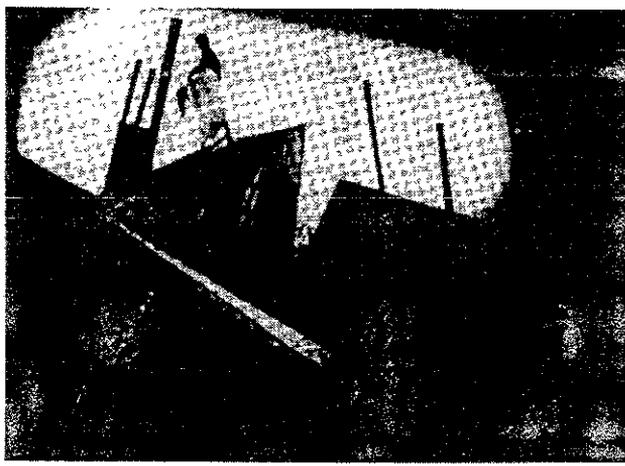


Ilustración 7: *El gabinete del doctor Caligari* (R. Wiene, 1929)¹⁶⁴



Ilustración 8: *Pierrot Lunaire*, de Shaffy Workshop, 1988.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Tomada de Jacques Aumont, *La imagen*, *op.cit.* pág.311.

¹⁶⁵ *Ibid.*

Como Lothar Honnighausen expresa en relación con Faulkner y con los habitantes de la pequeña ciudad en la que creció, Oxford, —que podría aplicarse al ambiente de la ciudad de México a mitad de siglo y a Rulfo— es muy probable que el interés por las corrientes artísticas de la época, más que teórico y racional, fuera intuitivo y poco estructurado:

Simply to maintain that art movements like *art nouveau* made an impression on Faulkner's Oxford does not imply that its inhabitants and the students at the university were aware of the significance of these movements or gave much thought to them. It seems clear that Faulkner and the students who worked on the University of Mississippi yearbook *Ole Miss* must have come into contact with diverse and fashionable art forms more by chance and instinct than by theoretical considerations[...] He probably would have had little to say about the relationship between abstract terms like *art nouveau*, *fin de siècle* Aestheticism, and Arts and Crafts movement. As a practicing artist, however, he made recognizable contributions to this tradition...¹⁶⁶

En opinión de Carlos Pacheco, lo que vincula de manera radical en Rulfo sus fotografías y su prosa es la memoria sensorial que el autor conservó de su tierra natal:

....la condición que hizo posible tal identidad de impresiones entre el discurso fotográfico y el literario consiste en que ambos debieron pasar por el mismo cedazo del sentimiento y la memoria sensorial de aquel mundo agrario tradicional, presente en la conciencia de su autor. Ambos discursos expresan imágenes sensoriales, no recuentos anecdóticos, menos aún ideas o explicaciones. Son, simplemente, las imágenes de la infancia.¹⁶⁷

Esta memoria sensorial no es una "evocación autobiográfica" o la "búsqueda de un mimetismo realista", como acertadamente advierte Pacheco¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Honnighausen, *op. cit.* pág. 15.

¹⁶⁷ Carlos Pacheco, "Comala revisitada: oralidad y efecto de ajenidad en la obra de Juan Rulfo" en *Primer Congreso Internacional de Literatura: Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*. (Colección Cultura Universitaria), México, D.F.:UAM, 1997, pág.559.

¹⁶⁸ *Ibid* pág. 558.

"Se trata más bien [...] de la asunción de una manera de mirar, de sentir, de hablar, que sigue viva en su interior, una vez que se han borrado los detalles banales."¹⁶⁹ Pacheco se une a la opinión de Jiménez de Báez de que se trata de una memoria "después del olvido" y acude a las palabras de Rulfo citadas por Jiménez de Báez:

Conservé intacto en la memoria el medio en que vivía. La atmósfera en que se desarrolló mi infancia, el aire, la luz, el color del cielo, el sabor de la tierra, eso yo (lo) mantuve [...] quizá por eso seré tan arraigado a la tierra [...] la tierra fue fundamental en mi infancia [...] lo que la memoria me devuelve son esas sensaciones [...] la memoria no me devuelve hechos.¹⁷⁰

Para Pacheco, fue una sorpresa descubrir la extraordinaria semejanza que hay entre las fotos de Rulfo y los textos de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*:

Me quedé sin palabras al percibir muy claramente en ellas el exacto retrato de Comala y el mundo de los diversos cuentos convertido en imágenes. Allí estaban el páramo y el llano [...] El universo rulfiano de palabras que resuenan mientras van contando alguna historia de pasiones extremas y de muertes súbitas refulgía en aquellas fotos a través de sus juegos con volúmenes y claroscuros, de la expresividad poética de algunos rostros curtidos y sabios, de la elocuencia silente de los amplios espacios yermos, de algunas ruinas que emergen de la bruma, de algunas puertas, de algunas tumbas, de algunas cruces.¹⁷¹

Eduardo Rivero, por su parte, atribuye las íntimas vinculaciones entre la literatura y la fotografía de Juan Rulfo al principio "fotogénico" que encierra el recuerdo en la memoria. Cito en extenso:

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Juan Rulfo citado por Ivette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza*, *op.cit.* pág. 59, citado en Carlos Pacheco, *ibid* pág. 558.

¹⁷¹ Carlos Pacheco, *ibid* págs. 558-559.

Más que en artificios e invenciones literarias, la obra narrativa de Juan Rulfo está fundada en el recuerdo, en crudas estampas que lo marcaron indeleblemente para toda la vida. El impacto visual y emocional puede activar en la mente del hombre una especie de principio *fotogénico*, máxime cuando se trata de un niño[...]. Asumo[...] el sentido etimológico, el cual define lo *fotogénico* como la capacidad que tienen algunas sustancias o cuerpos de impresionar la luz. Que no quede duda de que, cuando la aplico a mi caso, lo hago en un sentido estrictamente metafórico, pero adscribiéndole los mismos principios operativos. La persistencia del recuerdo en la memoria actúa como principio *fotogénico*. Lo que insistentemente se recuerda es porque ha sido verdaderamente impresionable y—generalmente— este fenómeno entra por la vista. Naturalmente que es posible recordar también olores, sonidos, sabores y hasta los sueños; pero los mismos siempre irán acompañados de una imagen gráfica. El suceso recordado casi siempre se vislumbra como un segmento de algo, circunscrito a un espacio y a un tiempo inmodificables; es decir, a un cronotopo en el cual nuestra voluntad no puede participar. Difícilmente se puede recordar un mismo suceso con matices, con perspectivas distintas, puesto que el mecanismo de su fijación en la memoria actúa como una cámara fotográfica. La mente registra precisamente lo que más nos asombra, resguardando la imagen con callado recelo en el archivo secreto de lo inolvidable. Si bien este fenómeno es consustancial a todo el género humano, no en todas las personas funciona de la misma manera ni todos emprenden el camino del arte para poder expresarlo. La intensidad del recuerdo tiene mucho que ver con la sensibilidad del ser, con esa cualidad natural que tienen algunas personas de ser más o menos impresionables. Tener sensibilidad es también saber mirar, es tener bien educada la capacidad de observación.¹⁷² Recordar es una de las más extrañas formas de mirar. Rulfo está bastante imbuido de todo este proceso...

Finalmente, un pasaje del borrador de *Pedro Páramo*, no incluido en la versión final de la novela, evoca las conexiones antes expuestas entre memoria, fotografía y literatura. Las palabras de Pedro justifican la fragmentación e incoherencia de los recuerdos¹⁷³: “No son recuerdos. Sólo son imágenes. No conservo en la memoria sino llamaradas que se han quedado asentadas como

¹⁷² Eduardo Rivero, *Juan Rulfo. El escritor-fotógrafo*. Venezuela: Universidad de Los Andes, 1999, pág.33.

¹⁷³ Víctor Jiménez toma este pasaje para los párrafos introductorios de su “Portafolio. Juan Rulfo” (*Letras Libres*, diciembre 2000).

cimientos, como granos de arena, que solamente se remueven cuando se nos voltea nuestro destino.”¹⁷⁴

6.1. La configuración de las imágenes: fondos luminosos y enmarcaciones

6.1.1. Fondos luminosos

El contraste luz-oscuridad es frecuente en las prosas de Rulfo y de Faulkner.¹⁷⁵ En algunas descripciones hay claras demarcaciones espaciales que recuerdan los cuadros de doble figura cuyos límites se señalan por medio del contraste blanco-negro.¹⁷⁶ Como se explicó con anterioridad, las contraposiciones cromáticas fueron ampliamente apreciadas a finales de siglo y en las primeras décadas del XX. Beardsley, los expresionistas y, en México, el trabajo de José Guadalupe Posada son sólo algunas manifestaciones de esta tendencia en el período.

Los fondos luminosos se evocan de múltiples maneras en las prosas de Rulfo y de Faulkner. Con frecuencia, la acción tiene lugar en la madrugada, en el ocaso o en horas del día o del año con intensidades luminosas difusas. Con ello se recrea, de manera deliberada, esos puntos fugaces entre el día y la noche que tanto fascinaban a los decadentes. Son instantes en los que las fronteras temporales desaparecen y lo real y lo irreal parecen fundirse: lo oscuro y lo brillante, la sombra y la luz cohabitan fugazmente. Estos momentos temporales condensan el sentido último de los textos de los escritores que pone en entredicho el valor unívoco de la verdad o de la “realidad”.

Otras fuentes de luz son el fuego, el intenso sol de mediodía y, de manera particular en Rulfo, el brillo lunar.

¹⁷⁴ *Los cuadernos de Rulfo*. México: Era, 1994, págs. 87-88

¹⁷⁵ Partiendo del fenómeno visual del contraste, en el que la percepción psicológica de la luminosidad de una imagen está determinada por el fondo y por la alineación de los objetos en un mismo plano, las descripciones de Faulkner y de Rulfo recrean fuertes configuraciones claro-oscurecidas. Para el ojo humano, poco importa la “verdadera” intensidad de la luz emitida; lo que marca el efecto global es la relación con el entorno luminoso. Jacques Aumont, en *La imagen*, señala:

Dos objetos parecerán tener la misma luminosidad si su luminancia relativa en relación con su fondo es la misma, cualesquiera que sean los valores absolutos de estas luminancias; inversamente, un mismo objeto, idénticamente iluminado (emisor, pues, de la misma luminancia) será juzgado más luminoso ante un fondo más oscuro. (págs.30-31)

¹⁷⁶ Ver 6.2.1. Sombras como alter ego.

6.1.2. Enmarcaciones: ventanas, puertas, agujeros y bordes luminosos

En el uso que Faulkner y Rulfo le dan a sus enmarcaciones (ventanas y puertas, principalmente), se conjuntan varias tradiciones. Una de ellas, presente en el diseño arquitectónico de las iglesias de la Edad Media, las contempla como vehículos por los que penetra la luz divina. Serían eslabones entre el espíritu y una realidad superior: destellos de trascendencia. Sus aplicaciones metafóricas han sido múltiples. Van desde el considerar a los ojos como ventanas del alma, hasta el situar escenas de descubrimiento interior —lo mismo amoroso que introspectivo— "enmarcadas" por espacios arquitectónicos: "Descriptions of persons in a window frequently assume a motif function because they frame, foreground, and elicit response in the observer."¹⁷⁷

De esta tradición se deriva el uso que en la literatura realista se le da a la ventana como "uno de los mecanismos más eficaces para 'acotar' la realidad. El fragmento espacial (ya sea interior, o exterior) encuadrado por ésta llega a tener, en ciertas novelas, aspiraciones de totalidad"¹⁷⁸. La explicación de Zubiaurre en relación con la novela decimonónica se aplica al uso que Faulkner y Rulfo le otorgan a sus ventanas.

Una segunda tradición, no menos importante, considera las ventanas y las puertas como motivos espaciales en los que se contraponen el ambiente exterior —frecuentemente asociado con aire, luz, libertad— y el confinamiento interno.

Como punto de contacto entre esos dos espacios antagónicos — y de acuerdo con lo abiertos o cerrados que se hallen—, estos marcos desempeñan de manera simultánea funciones opuestas: son separación y contacto con el mundo; posibilidad y limitante; puentes y barreras. De esta ambivalencia se deriva la riqueza que aportan como motivos, pues, finalmente, recrean "a final vision of the unresolved conflict between freedom and confinement."¹⁷⁹

Para Chevalier, la puerta es sitio "de paso entre dos estados, dos mundos, lo conocido o lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad."¹⁸⁰ Por tanto, de manera simultánea, se abre al misterio, pero, también, "tiene un valor

¹⁷⁷ Horst S. e Ingrid Daemrich, *Themes & Motifs in Western Literature: A Handbook*. Tübingen, Alemania: Francke Verlag, 1987, pág. 252

¹⁷⁸ María Teresa Zubiaurre, "Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia" *op. cit.* pág. 202

¹⁷⁹ Horst S. E Ingrid Daemrich, *op. cit.* pág.252.

¹⁸⁰ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op.cit.* pág. 855.

dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia un más allá..."¹⁸¹

Estas tradiciones se hallan presentes, de manera directa o indirecta, en la prosa de Faulkner y de Rulfo. Con frecuencia, ambas se entrelazan en un mismo fragmento. Una descripción que inicia destacando los límites entre dentro y fuera, libertad y confinamiento, adquiere carácter de pequeña "epifanía" para el personaje o para el lector: el "cuadro" revela la profundidad de un conflicto apenas develado por otros medios en el texto. No obstante, con frecuencia, esta secuencia se trastoca. En las "epifanías" que se desprenden de estas enmarcaciones sólo se destaca la atemporalidad y la desespacialización de las realidades textuales (serían auténticos "viajes hacia un más allá"). En un gran número de textos la diferencia inicial que parece recalcarse con los límites señalados por las ventanas y las puertas terminan fundiéndose en una realidad indefinida. Es como si estos autores se esmeraran en construir barreras para, poco después, anularlas. Con el manejo que hacen del espacio reafirman la poca utilidad que se desprende de señalar la diferencia entre el aquí y el allá, entre la muerte y la vida, entre el ahora, el pasado y el mañana si en los textos todas estas divisiones son inexistentes.

Habrá que analizar, pues, las múltiples funciones que adoptan estos motivos: ajustándose a las convenciones, integrándolas y rompiéndolas.

Para los personajes de Faulkner, la ventana desempeña distintas funciones. Por una parte, es posibilidad de libertad y de felicidad (en *El sonido y la furia*, Quentin chica huye por una ventana al igual que, en *Luz de agosto*, Lena escapa embarazada por una ventana en busca del padre del bebé que espera); asimismo, es fuente de conocimiento de vida y muerte (por una ventana, la pequeña Caddy, trepándose a un árbol, pretende observar el funeral de la abuela mientras sus hermanos, al pie del árbol, observan los calzones enlodados de la niña). Pero, por otra parte, puede destacar el encierro de quien permanece "en cautiverio", en su mayoría figuras femeninas, como Emily, en "A Rose for Emily", Temple Drake en *Santuario*, Quentin chica de bebé en *El sonido y la furia*, o Ellen Coldfield en *¡Absalón, Absalón!* A los ojos del espectador, los marcos incrementan la percepción del confinamiento a que son sometidas. Así, Emily, desde su encierro, a media noche, se yergue en la ventana recreando un cuadro nocturno:

¹⁸¹ *Ibid* pág. 855.

“So the next night, after midnight, four men crossed Miss Emily's lawn and slunk about the house like burglars.... As they recrossed the lawn, a window that had been dark was lighted and Miss Emily sat in it, the light behind her, and her upright torso motionless as that of an idol.” (pág.)

En el transcurso de los años, las pocas imágenes —auténticos cuadros— que la comunidad, narradora de la historia, capta de Emily están enmarcadas por ventanas o puertas. El efecto de cuadro se incrementa con el efecto de fondo negro que se recrea al contrastar en ambientes oscuros la figura de Emily iluminada a contraluz.

That was when people had begun to feel really sorry for her. ... None of the young men were quite good enough for Miss Emily and such. We had long thought of them as tableaux. Miss Emily a slender figure in white in the background, her father a spraddled silhouette in the foreground, his back to her and clutching a horse whip, the two of them framed by the back-flung front door. (pág.377)

Por medio de estos cuadros, se recalca el aislamiento, pero, simultáneamente, se manifiesta la resistencia al cambio y a toda manifestación de vida que rodea a Emily y a su entorno.

A pesar de los diversos propósitos que pueden atribuírseles a las enmarcaciones en la obra de Faulkner, hay un elemento común que comparten. En todos los casos, se hallan en relación con situaciones que implican movimiento, cambio o transformación, pocas veces positivas. La precaria estabilidad que proporcionan se contrasta con el eterno movimiento de los personajes.

El sonido y la furia es una novela sobre viajes fallidos, sobre movimiento absurdo y animal, sobre desplazamientos arriesgados en los que los instantes de ternura y de amor son fugaces y ponen en riesgo la integridad física de los que se atreven a amar. La imagen de Caddy, de pie en una carreta, ejemplifica la vulnerabilidad del viajero. El día del entierro del Señor Compson, Jason, a cambio de dinero, autoriza a su hermana a que vea a su bebé. Caddy debe subirse a una carreta para mirar a la niña, quien se encuentra en el interior de la casa. Justo en el momento en que se halla el vehículo frente a la ventana —sitio preciso desde el que la madre puede mirar a la pequeña— Jason golpea al caballo

que conduce el carro, y el animal, con su carga, sale disparado. La visión tan esperada se transforma en un flujo borroso de formas y colores: el movimiento brusco impide el encuentro.

Una situación similar de fugaz “desencuentro” tiene lugar en *Absalón, Abasalón*, en la que el recuerdo que Rosa Coldfield conserva de su hermana mayor, Ellen, está mediado por un vehículo en movimiento. Rosa Coldfield, de pie en la escalinata del templo, ve las caras estáticas de su hermana y de sus sobrinos por la ventanilla del coche:

I do not even remember ever having seen Ellen before that Sunday... This is what I saw as I stood there before the church between papa and our aunt and waited for the carriage to arrive from the twelve mile drive. And though I must have seen Ellen and the children before this, this is the vision of my first sight of them which I shall carry to my grave: a glimpse like the forefront of a tornado, of the carriage and Ellen's high white face within it and the two replicas of his face in miniature flanking her, and on the front seat the face and teeth of the wild negro who was driving, and he, his face exactly like the negro's save for the teeth (this because of his beard, doubtless)— all in a thunder and a fury of wildeyed horses and of galloping and of dust. (pág. 16)

El papel de las imágenes enmarcadas (espejos, ventanas y puertas) es central en *Santuary*. Con ellas se muestran distintos momentos representativos de la vida de Temple Drake, quien, en la novela, posee fuertes elementos asociados con la mujer fatal: “her high delicate head and her bold painted mouth and soft chin, her eyes blankly right and left looking, *cool, predatory and discreet*” (pág. 29)(las cursivas son mías) Las dramáticas transformaciones que va sufriendo se observan por medio de marcos.

En un primer momento, en la oscuridad de la noche, la sombra en movimiento de Temple se observa a través de ventanas iluminadas. Entre semana, se ve en el dormitorio de la universidad: “...a snatched coat under her arm and her long legs blonde with running, in speeding silhouette against the lighted windows of the Coop, as the women's dormitory was known, vanishing into the shadow beside the library wall...” (pág. 28)

Los sábados, su sombra se aprecia en los salones de fiesta, nuevamente a contraluz: “Later, the music wailing beyond the glass, they would watch her

through the windows as she passed in swift rotation from one pair of black sleeves to the next, her waist shaped slender and urgent in the interval, her feet filling the rhythmic gap with music.”(pág. 29)

Los jóvenes que la observan parecen sacados de un cuadro blanco y negro: “Stooping they would drink from flasks and light cigarettes, then erect again, motionless against the light, the uptuned collars, the hatted heads, would be like a row of hatted and muffled busts cut from black tin and nailed to the window-sills.” (pág. 29)

Una vez en *Old Frenchman*, desde la oscuridad de la noche, Temple es larga y cuidadosamente observada a través de una ventana por Tommy (dado que la descripción se realiza desde la perspectiva de Tommy —quien desea ayudarla—, se enfatiza el aspecto juvenil, casi infantil, de la joven). Las descripciones del pasaje privilegian las enmarcaciones y la sucesión de imágenes estáticas (a manera de película en cámara lenta). Como sucede con este tipo de “cuadros”, el observador no está autorizado a penetrar en los pensamientos de la joven: el posible temor que experimenta encerrada en un cuarto en espera de una inminente violación, únicamente se infiere por la rigidez de sus movimientos.

There was light in the window there. ... That's where she'll be staying, and he went to the window and looked in. The sash was down. Across a missing pane a sheet of rusted tin was nailed. Temple was sitting on the bed, her legs tucked under her, erect, her hands lying in her lap, her hat tilted on the back of her head. She looked quite small, her very attitude an outrage to muscle and tissue of more than seventeen and more compatible with eight or ten, her elbows close to her sides, her face turned toward the door against which a chair was wedged. There was nothing in the room save the bed, with its faded patchwork quilt, and the chair. The walls had been plastered once, but the plaster had cracked and fallen in places, exposing the lathing and molded shreds of cloth. On the wall hung a raincoat and a khaki-covered canteen. Temple's head began to move. It turned slowly, as if she were following the passage of someone beyond the wall. It turned on to an excruciating degree, though no other muscle moved, like one of those papier-mâché Easter toys filled with candy, and became motionless in that reverted position. Then it turned back, slowly, as though pacing invisible feet beyond the wall, back to the chair against the door and became motionless there for a moment. Then she faced forward and Tommy watched her take a tiny watch from the top of her stocking and look at it. With the watch in her hand she lifted her head and looked directly at him, her eyes calm and empty as two holes. After a while she looked down at the watch

again and returned it to her stocking. She rose from the bed and removed her coat and stood motionless, arrowlike in her scant dress, her head bent, her hands clasped before her.... (págs. 69-70)

Esta escena, central para el título de la novela, contiene elementos claramente simbólicos: a manera de altar en un viejo santuario, la cama, en la habitación semivacía de *Old Frenchman*, sostiene a Temple, víctima virginal de la inmolación en espera de su verdugo. Acorde con este contexto, sus movimientos, iluminados con una tenue luz, tienen características rituales. Antes de acostarse en el colchón lleno de mazorcas de maíz (con una de las cuales Popeye la viola) "hands crossed on her breast and her legs straight and close and decorous, like an effigy on an ancient tomb", alisa su ropa y, sacando una pequeña polvera, retoca su maquillaje y su peinado viéndose en el espejo: "Again she paused. She opened the raincoat and produced a compact from somewhere and, watching her motions in the tiny mirror, she spread and fluffed her hair with her fingers and powdered her face and replaced the compact and looked at the watch again and fastened the raincoat." (pág. 71)

Después de ser violada por Popeye, es conducida por él a un burdel de Memphis. La cocinera de la plantación es la única testigo del secuestro. Por el camino, ve pasar el coche. Como es común en estos "cuadros en movimiento", la cara inmóvil de Temple contrasta con la velocidad del vehículo:

She heard it coming and she got out of the road and stood there and watched it come dropping down the hill. Temple and Popeye were in it. Popeye did not make any sign, though Temple looked full at the woman. From beneath her hat Temple looked the woman full in the face, without any sign of recognition whatever. The face did not turn, the eyes did not wake; to the woman beside the road it was like a small, dead-colored mask drawn past her on a string and then away. The car went on, lurching and jolting in the ruts. (págs. 103-104)

Siguiendo antiguos clichés, la búsqueda de la belleza es para la mujer valor primordial. Temple, en los momentos cruciales de su vida, se encuentra frente a un espejo (como en el episodio ritual en que yace en la cama). En el camino, en

estado de "shock", empieza a gritar. Popeye la calma obligándola a contemplarse en un espejo:

Temple began to scream[...]"Shut it," he said;" gripping her silent. "Look at yourself. Here." With the other hand he swung the mirror on the windshield around and she looked at her image, at the uptilted hat and her matted hair and her round mouth. She began to fumble at her coat pockets, looking at her reflection. He released her and she produced the compact and opened it and peered into the mirror, whimpering a little. She powdered her face and rouged her mouth and straightened her hat, whimpering into the tiny mirror on her lap while Popeye watched her. He lit a cigarette. "Aint you ashamed of yourself?" he said. (págs. 138-139)

Cuando llega al burdel, la función del espejo se transforma. Ya no refleja la imagen de la popular joven que requiere retocar su maquillaje; tampoco la de víctima que, en estado de "shock", reproduce actos aprendidos. Ahora, en el ocaso del sol, a manera de revelación, en él se observa como "pálida sombra o como delgado fantasma": "It was twilight, in a dim mirror, a pellucid oblong of dusk set on end, she had a glimpse of herself like a thin ghost, a pale shadow moving in the uttermost profundity of shadow." (pág. 148)

En las líneas finales de la novela, nuevamente, el espejo y la puesta del sol son motivos principales. Temple y su padre pasean en los jardines de Luxemburgo, reinstalados en la comodidad de su rutina, ajenos a los sucesos de Jefferson. No obstante, la sutil descripción de la calidad del sol en esta época del año mantiene latente la problemática de muerte y destrucción que desean olvidar.

It had been a gray day, a gray summer, a gray year[...].and in the sad gloom of the chestnut trees the dry click of balls, the random shouts of children, had that quality of autumn, gallant and evanescent and forlorn[...], while the twilight dissolved in wet gleams from the branches[...]. Rich and resonant the brasses crashed and died in the thick green twilight, rolling over them in rich sad waves. Temple yawned behind her hand, then she took out a compact and opened it upon a face in miniature sullen and discontented and sad[...]. She closed the compact and from beneath her smart new hat she seemed to follow with her eyes the waves of music, to dissolve into the dying brasses, across the pool and the opposite semicircle of trees where at sombre intervals the dead

tranquil queens in stained marble mused, and on into the sky lying prone and vanquished in the embraced of the season of rain and death. (págs. 316-317)

Son comunes, en la prosa de Faulkner, las escenas proyectadas por medio de múltiples espejos. Las imágenes, como las experiencias de los personajes, se duplican de manera confusa en un laberinto de reflejos. En *Santuario*, puertas, ventanas y espejos apoyan en el texto la confusión sentimental que Benbow siente hacia su hijastra Belle. La voz del abogado —filtrada por la puerta de la estancia de *Old Frenchman*— narra pasados momentos en los que él observaba desde la ventana de su casa en Jefferson a la joven. Como es frecuente —y se analizará en detalle en el próximo capítulo “Imágenes femeninas en el camino”—, la mujer y la tierra son una imagen que se desdobra y funde en la narración masculina:

She did not go out onto the porch. She stood just inside the door, listening to them talking[...] She listened to the stranger's voice; a quick faintly outlandish voice, the voice of a man given to much talk and not much else[...] She listened to him. "From my window I could see the grape arbor, and in the winter I could see the hammock too[...] Then she was saying 'No! No!' and me holding her and she clinging to me. 'I didn't mean that! Horace! Horace!' And I was smelling the slain flowers, the delicate dead flowers and tears, and then I saw her face in the mirror. There was a mirror behind her and another behind me, and she was watching herself in the one behind me, forgetting about the other one in which I could see her face, see her watching the back of my head with pure dissimulation. That's why nature is 'she' and Progress is 'he'; nature made the grape arbor, but Progress invented the mirror."(págs. 13 y 15)

Dado que es recurrente que el mundo femenino se halle más allá de una ventana, éste se mantiene velado para la percepción masculina. Sólo se aprecian fragmentos desde el exterior, generalmente en tinieblas o alumbrado con tenues luces. Quienes están dentro de la habitación son figuras oscuras e inasibles, fuente de ansiedad para los hombres. Un ejemplo extremo de esta ansiedad aparece en *Luz de agosto*, novela en la que Christmas asesina a su amante, Joanna Burden, incapaz de resolver los sentimientos que siente hacia las mujeres. El momento “epifánico” en que decide hacerlo tiene lugar junto a la ventana de

ésta (es significativo que, en el texto, la frase “stood beneath the dark window” se repita en tres ocasiones):

The house itself was invisible and dark. No light shown and no sound came from it when he approached and stood beneath the window of the room where she slept, thinking If she is asleep too. If she is asleep The doors were never locked, and it used to be that at whatever hour between dark and dawn that the desire took him, he would enter the house and go to her bedroom and take his sure way through the darkness of her bed[...]He said, aloud, solitary, in the darkness beneath the dark window[...] He stood beneath the dark window, cursing her with slow and calculated obscenity. He was not looking at the window. (págs. 106-107)

Nada diferente ocurre en el monólogo de la segunda sección de *El sonido y la furia*. Los espacios encuadrados (por ventanas, puertas, agujeros o, simplemente, por acotaciones verbales) que describe Quentin el día de su suicidio reproducen en miniatura la totalidad de sus problemas. La forma en que percibe el paisaje refleja su percepción de la vida. Su ansia por “enmarcar” el espacio es proyección de su deseo de congelar el flujo del tiempo. Las palabras de Jean Baudrillard, que describen el efecto de la velocidad para el ojo de quien viaja en carretera, podrían aplicarse con exactitud al horror que a Quentin le produce el tiempo. Para él, la fluidez de la vida es precipitación hacia la muerte, sinónimo de cambio, alteración y olvido, triunfo de lo superficial sobre lo eterno:

Speed is the triumph of effect over cause, the triumph of instantaneity over time as depth, the triumph of the surface and pure objectivity over the profundity of desire[...] Triumph of forgetting over memory, an uncultivated intoxication[...] Driving like this produces a kind of invisibility, transparency, or transversality in things, simply by emptying them out. It is a sort of slow-motion suicide, death by an extenuation of forms – the delectable form of their disappearance[...]Speed is simply the rite that initiates us into emptiness: a nostalgic desire for forms to revert to immobility, concealed beneath the very intensification of their mobility.¹⁸²

¹⁸² Jean Baudrillard, *America*, 1986. Trans. Chris Turner. Londres: Verso, 1988, págs. 5-7, en Kris Lackey, *Road Frames: The American Highway Narrative*, Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 1997, págs. 76-77

Inmerso en una realidad en movimiento, Quentin obtiene una precaria estabilidad emocional “atrapando” fragmentos espaciales. Estas auténticas “pinturas”, en las que se delimita cuidadosamente el entorno y se congela con toda deliberación la acción en el momento de mayor movimiento, tienen la función de dejar entrever esa realidad más profunda que constituye la problemática que Quentin experimenta.

Desde el inicio del monólogo hay pequeños cuadros en los que la acción se suspende —justo en el momento en que el movimiento posee plenitud— por el efecto de algún sonido que marca la hora. Poco después de despertar, observa a contraluz un pájaro que llega a su ventana:

A sparrow slanted across the sunlight, onto the window ledge, and cocked his head at me. His eye was round and bright. First he'd watch me with one eye, then flick! and it would be the other one, his throat pumping faster than any pulse. The hour began to strike. The sparrow quit swapping eyes and watched me steadily with the same one until the chimes ceased, as if he were listening too. Then he flicked off the ledge and was gone. It was a while before the last stroke ceased vibrating. It stayed in the air, more felt than heard, for a long time. Like all the bells that ever rang still ringing in the long dying light-rays[...] (págs. 75-76)

Es curioso observar cómo el segundo párrafo continúa refiriéndose al último golpe sonoro; para ello, utiliza el verbo “vibrar”, que recuerda al pájaro. Así, cuando afirma “It stayed in the air” parece referirse nuevamente al pájaro y no al sonido.

Para el hipersensible Quentin, de alguna manera el movimiento y el sonido del reloj son incompatibles. En repetidas ocasiones se detiene para oír la hora: “I carried the books into the sitting-room and stacked them on the table [...] locked the trunk and addressed it. The quarter hour sounded. I stopped and listened to it until the chimes ceased.” (pág.77) Esto mismo ocurre en el autobús, en donde sólo oye su reloj al detenerse el camión: “I could hear my watch whenever the car stopped [...]”. (pág.97) Una vez en movimiento, puede “sentir” el mediodía, o calcular la hora en el espacio interior de su organismo, pero no escuchar el inaudible tic-tac del reloj.

Como ya recordamos, una de las más recurrentes y representativas “imágenes congeladas” es la gaviota suspendida sobre el río Charles. La primera “versión” surge cuando Quentin viaja en el tranvía. Por la ventanilla en movimiento, viendo ligeramente hacia abajo, ve pasar las cabezas de la gente bajo sombreros de paja. Más adelante, comenta que van pegados a una pared: “We were going beside a blank wall”. (pág.84) Ésta servirá como lienzo en blanco para la aparición, en un roto —“marco” de la pintura—, de un cuadro marino. Como sucede a menudo en esta sección, la descripción visual va precedida por la enunciación de un estímulo sensorial olfativo. Al igual que Benjy “huele” la muerte, Quentin percibe el olor del agua (de alguna manera, también sinónimo de muerte dado que se ahogará en ella) momentos antes de ver su resplandor: “I could smell water, and in a break in the wall I saw a glint of water (...)”. (pág.84)

La conformación de este cuadro descriptivo es en extremo simple. Los cuatro elementos que la componen —agua, una gaviota y dos mástiles— se van agregando, uno tras otro, con la ayuda de la conjunción “y”. No indican cómo se interrelacionan en el espacio entre ellos, si la gaviota está a la derecha o a la izquierda de los mástiles, o qué tan cercanos están estos dos. La verdadera orientación la dará el símil que explica la posición de la gaviota “como si estuviera sobre un cable invisible entre los mástiles”¹⁸³. (pág. 84)

Del primero, más que ver el agua en sí misma, vemos sólo su resplandor. Una sección del agua del río Charles refleja el brillo del sol de mediodía. La gaviota se encuentra suspendida en el aire y se nos describe con una serie de adjetivos y verbos de movimiento a los que se les agregan sufijos de negación; así, se resalta su estado estático, pero, se conserva de manera latente la naturaleza kinética de la acción (*motionless...*)

Más adelante, ya fuera del tranvía, reaparecerá la imagen. No obstante, en esta ocasión el marco lo conforma la estructura del puente.

La fuente de esta imagen es la voz del padre. Para el Sr. Compson el tiempo es la desgracia del ser humano, quien debe arrastrar su frustración hasta la eternidad:

Father said a man is the sum of his misfortunes. One day you'd
think misfortune would get tired, but then time is your misfortune
Father said. A gull on an invisible wire attached through space

¹⁸³ “and a gull motionless in mid-air, like on an invisible wire between the masts” (pág.84)

dragged. You carry the symbol of your frustration into eternity.
Then the wings are bigger Father said only who can play a harp.
(pág.97)

En *Luz de agosto* hay múltiples “retratos” femeninos que, por medio de imágenes, transmiten de manera indirecta las reacciones de rechazo o solidaridad que Lena despierta en quienes la rodean. En su camino a Jefferson, al caer la tarde, Lena recibe alojamiento en la casa de los Armstid. El recelo que Lena despierta en la dueña de la casa por su notorio estado de embarazo se transmite con una serie de cuadros entrecortados en los que la actividad frenética de Martha Armstid contrasta con la inmovilidad pacífica de Lena (en un inicio, “enmarcada” por una puerta a contraluz). Dado que la primera le impide a la segunda participar en las labores domésticas de la cocina, la descripción transita entre verbos, sustantivos y adjetivos que privilegian acción y otros de estado o permanencia:

They enter the kitchen together, though Mrs Armstid is in front. She goes straight to the stove. Lena stands just within the door. Her head is uncovered now, her hair combed smooth. Even the blue garment looks freshened and rested. She looks on while Mrs Armstid at the stove clashes the metal eyes and handles the sticks of wood with the abrupt savagcness of a man[...] Mrs Armstid does not look around. She clashes the stove savagely[...] She is busy at the stove, not back looking[...] Her (de Lena) voice is quite grave now, quite quiet. She sits quite still, her hands motionless upon her lap. And Mrs Armstid does not look around either. She is still busy at the stove. It appears to require an amount of attention out of all proportion to the savage finality with which she built the fire. (pág. 17)

Caída la tarde, teniendo como fondo la luz de la estufa, finalmente la Sra. Armstid (a quien en otras líneas se le denomina “the gray woman”, por el color de su vestido y de su pelo con lo que se refuerzan los tonos oscuros del cuadro) voltea hacia Lena, y ambas permanecen inmóviles frente a frente. Este momento crucial marca el inicio de un diálogo que culmina en un cambio de actitud de Martha Armstid: por la noche, junta sus ahorros para que su esposo se los dé a Lena. La descripción de las dos mujeres en la cocina — con la deliberada

comparación de las caras femeninas con esculturas de piedra— recrea un grabado o un cuadro claro-oscuro:

Mrs Armstid does not rattle the stove now, though her back is still toward the younger woman. Then she turns. They look at one another, suddenly naked, watching one another: the young woman in the chair, with her neat hair and her inner hands upon her lap, and the older one beside the stove, turning, motionless too, with a save screw of gray hair at the base of her skull and a face that might have been carved in sandstone[...] Lena is looking down now, as though watching her hands upon her lap. Her voice is quiet, dogged. Yet it is serene[...] Her face is calm as stone, but not hard. Its doggedness has a soft quality, an inwardlighted quality of tranquil and calm unreason and detachment. Mrs Armstid watches her. (pág. 18)

Un “retrato” del camino, que más se asemejaría a un “negativo fotográfico en proceso de revelado”, tiene lugar en *Luz de agosto*. Joe Christmas, deseoso por descubrir si tiene raíces negras, aparece desnudo en la oscuridad de la carretera. Paradójicamente, conforme el cuerpo se revela “blanco” para los ojos atónitos de la conductora del coche que lo ilumina con sus faros, Christmas afirma su posible origen negro al insultarla utilizando argumentos contra los blancos:

He passed through the broken gate and stopped beside the road[...] The road ran before him. It was a little paler than the darkness of trees and earth. In one direction town lay. In the other the road rose to a hill. After a time a light began to grow beyond the hill, defining it. Then he could hear the car. He did not move. He stood with his hands on his hips, naked, thighdeep in the dusty weeds, while the car came over the hill and approached the lights full upon him. He watched his body grow white out of the darkness like a kodak print emerging from the liquid. He looked straight into the headlights as it shot past. From it a woman's shrill voice flew back, shrieking. “White bastards! he shouted. [...] But the car was gone. There was no one to hear, to listen. It was gone, sucking its dust and its light with it and behind it, sucking with it the white woman's fading cry. (págs 107-108)

En el caso de Rulfo, las ventanas y puertas de Comala conectan con la muerte en todas sus representaciones. En una primera instancia, en el presente de la acción en curso, ambas participan de la irrealidad fantasmal del pueblo y reflejan el deterioro al que Pedro condenó al pueblo por no haber compartido su duelo cuando Susana murió.¹⁸⁴ En el pasado de la historia, presencian la violación de las mujeres y de la tierra de la zona¹⁸⁵ y enmarcan las escenas de duelo cotidianas en Comala.

Como parte de la violación de las mujeres de Comala, se halla el uso que Miguel Páramo les da a las ventanas para entrar a las habitaciones de las jóvenes del pueblo. Las ventanas son el punto de contacto por medio del cual el deterioro que los Páramo le ocasionan a la comunidad entra al ámbito de lo privado. Ana, la sobrina del Padre Rentería, narra a su tío la forma en que Miguel la sedujo. Aun en un episodio tan decisivo para la vida futura de Ana, no hay certezas definitivas:

—Estás segura de que él fue, ¿verdad?

—Segura no, tío. No le vi la cara. Me agarró de noche y en lo oscuro.

—¿Entonces cómo supiste que era Miguel Páramo?

—Porque él me lo dijo: “Soy Miguel Páramo, Ana. No te asustes.” Eso me dijo.

—¿Pero sabías que era el autor de la muerte de tu padre, no?

—Sí, tío.

—¿Entonces que hiciste para alejarlo?

—No hice nada[...]Sin moverme de la cama le avisé: “La ventana está abierta.” Y él entró [...]

”Creí que me iba a matar. Eso fue lo que creí, tío. Y hasta dejé de pensar para morirme antes de que él me matara. Pero seguramente no se atrevió a hacerlo.

”Lo supe cuando abrí los ojos y vi la luz de la mañana que entraba por la ventana abierta. Antes de esa hora, sentí que había dejado de existir.

—Pero debes tener alguna seguridad. La voz. ¿No lo conociste por su voz?

—No lo conocía por nada. (págs.125-126)

La muerte de Miguel Páramo no detiene sus acciones. Aun muerto, se rumora que continúa llamando a las ventanas:”— Dicen que por allá anda el

¹⁸⁴ Ver “Irrealidad fantasmal” en “Trayectos fantasmales”.

¹⁸⁵ Ver “Tierra en Rulfo” en “Imágenes femeninas del camino”.

ánima. Lo han visto tocando la ventana de fulanita. Igualito a él. De chaparreras y todo.” (pág. 127)

Es significativo advertir cómo, en los textos de Faulkner y de Rulfo, las mujeres aceptan de manera deliberada la aproximación masculina. Como diría Fulgor Sedano, “se encampanan” fácilmente. Placer y muerte, a menudo intercambiables en sus descripciones, son experiencias naturales para ellas, inevitables: “[...]did you love them Caddy did you love them When they touched me I died”. (TSF pág.135)

No es de extrañar que, en reiteradas ocasiones, desde esta perspectiva de aceptación femenina, los únicos molestos por el engaño masculino sean los parientes masculinos de las jóvenes. Así, Quentin y el Padre Rentería parecen estar más preocupados por la pérdida de la virginidad de Caddy y de Ana, que ellas mismas. De igual forma, años atrás, a manera de presagio, Quentin niño sufre porque la hermana se enloda los calzones y los muestra sin remordimiento alguno; Caddy, no. Mientras Caddy es capaz de trepar sin miedo para ver por la ventana la muerte, Quentin, Jason y Benjy permanecerán toda su vida bajo el árbol de la vida observando a la hermana. A esta lista de familiares preocupados por el “honor” femenino, habría que añadir, del *Llano en llamas*, a otros personajes. Uno de ellos es Urbano, de “Acuérdate”; éste golpea y mata a Nachito porque le lleva serenata a su hermana Natalia y, posteriormente, al ser detenido en el camino —al estilo de Christmas, de *Luz de agosto*, que no opone resistencia a sus verdugos o de Quentin que se suicida—, “coopera” para morir: “No se opuso. Dicen que él mismo se amarró la soga en el pescuezo y que hasta escogió el árbol que más le gustaba para que lo ahorcaran”. (pág. 73) En “Es que somos muy pobres”, otros personajes obsesionados con la sexualidad femenina son el hermano y el padre de Tacha. Frente a la conducta promiscua de las dos jóvenes mayores, ven como irremediable que Tacha “se pierda” porque perdió a su vaca en el río (única “dote” para casarla de manera apropiada).

Las descripciones de Rulfo con frecuencia presentan contrastes luminosos. Estos efectos claro-oscuro están presentes en *Pedro Páramo*, tanto en la Comala del recuerdo de sus habitantes como en la que halla Juan a su paso por el pueblo. La Comala de Dolores es luminosa, capaz de iluminar el paisaje en la noche: “Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche”. (pág.110)

Por contraste, la negrura que halla Juan a su llegada al pueblo es claramente negativa: un horizonte gris, más allá del vapor que se desprende de

Comala, se contrapone con la posible luminosidad del sol: “En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía.” (pág.110)

De la misma manera, la oscuridad de los cuervos le roba claridad al marco celeste que les sirve de fondo: “una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar, cuar”. (pág.111)

Comala es un mundo de oscuridad. Gran parte de las acciones de la novela tienen lugar en espacios sin luz. Aunque Juan llega a Comala al atardecer, cuando busca alojamiento ya es de noche. En casa de Eduviges Dyada, camina “por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados. Pero no; porque, en cuanto me acostumbré a la oscuridad y al delgado hilo de luz que nos seguía, vi crecer sombras a ambos lados...”. (págs.113-114) [Ilustración 1: Fotograma de *Vampiresas 1936* (Busby Berkeley, 1935)]

En este ambiente sombrío, se construyen auténticos “cuadros blanco y negro” en los que las figuras, débilmente iluminadas, adquieren contornos irreales.

Uno de los personajes descritos con más detalle es la misma Eduviges, a quien Juan describe la primera noche que pasa en Comala:

Sin dejar de oírla, me pusè a mirar a la mujer que tenía frente a mí. Pensé que debía haber pasado por años difíciles. Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos. Llevaba un vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes, y del cuello, enhilada en un cordón, le colgaba una María Santísima del Refugio con un letrero que decía: “Refugio de pecadores”. (pág.118)

La descripción recrea un retrato antiguo de medio busto, que de alguna manera podría evocar a la Muerte-Catrina de José Guadalupe Posada. Juan y Eduviges platican sentados en la penumbra. Con una perspectiva directa, de frente, Juan inicia describiendo de manera general —sin ofrecer detalles de sus facciones— la cara pálida, sin vida, “como si no tuviera sangre” de Eduviges Dryada. Posteriormente, desciende a las manos. Las características que las califican —“marchitas y apretadas de arrugas”— completan de manera indirecta la

configuración del rostro, pues es fácil atribuir al exceso de arrugas la razón por la que “no se le veían los ojos” a su interlocutora. Una nueva irradiación descriptiva se da a raíz del “vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes”. Dado los atributos listados de lo que bien podría ser un traje de novia de manga larga, el resto del torso, incluyendo los brazos, queda “dibujado”. Finalmente, describe un camafeo que lleva al pecho con la imagen de una Virgen del Refugio. El adorno, replica paradójica de la descripción pictórica de la misma Eduviges, evoca de manera irónica el pasado promiscuo del personaje (“refugio de los pecadores de Comala”) así como la falta de esperanza en su posible futuro. La presencia de una imagen religiosa en la figura de Eduviges sólo se explica por el atuendo antiguo que porta, pues queda claro que no hay salvación inmediata ni para ella ni para ninguna de las ánimas que penan por las calles del pueblo.

Con frecuencia, los contrastes luminosos se hallan enmarcados por puertas y ventanas en escenas de duelo que tienen lugar en la etapa intermedia de Comala (cuando Susana San Juan está fuera del pueblo). Con ello, se crean conformaciones pictóricas —generalmente relacionadas con momentos de la historia anteriores a la llegada de Juan—, que preludian la etapa final de Comala. Esto es, las escenas de duelo privilegian espacios (ventanas, puertas), efectos luminosos (penumbra en el ocaso o en el alba) y estados de conciencia (umbral del sueño) intermedios o limítrofes. Las conformaciones pictóricas que resultan expresan los débiles umbrales que separan la experiencia humana: aquí o allá, vida o la muerte son una misma realidad.

Por la noche volvió a llover. Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó sólo se oía una llovizna callada. Los vidrios de la ventana estaban opacos, y del otro lado las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas. “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana.” (pág. 117)

La lluvia se convertía en brisa. Oyó: “El perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén.” Eso era acá adentro, donde unas mujeres rezaban el final del rosario. Se levantaban; encerraban los pájaros; atrancaban la puerta; apagaban la luz.

Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos[...]

—¿Por qué no has ido a rezar el rosario? Estamos en el novenario de tu abuelo.

Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una vela en la mano. Su sombra recorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada.

—Me siento triste —dijo.

Entonces se dio vuelta. Apagó la llama de la vela. Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia.

El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo.

En la escena, Pedro se halla acostado. Por una parte, se encuentra una ventana que lo comunica con el exterior, en donde las gotas de lluvia se reflejan contra la luz de los relámpagos. La figura de la madre, iluminada con una vela en la "luz de la noche", se proyecta desfigurada en sombras.

La muerte del padre de Pedro también se le comunica cuando Pedro está dormido. Nuevamente, en el umbral entre el sueño y la conciencia, oye los rumores ingravidos del exterior: gotas de agua, "pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen", llanto: "Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado, que quizá por delgado pudo traspasar la maraña del sueño, llegando hasta el lugar donde anidan los sobresaltos."

El "cuadro blanco y negro" que se recrea se asemeja, como es recurrente en la prosa de Faulkner, a una pantalla de sombras. En ella, un personaje se delinea como sombra a contra luz. Como en los otros, surge de la contraposición dentro-fuera y está enmarcada por una puerta. Aunque la escena tiene lugar en el alba, el predominio de un gris "plomizo" en el ambiente elimina cualquier presagio de esperanza del día que vendrá. Desde su cama, Pedro observa, a contraluz, la figura de su madre recargada en la puerta.

Se levantó despacio y vio la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta, oscurecida todavía por la noche, sollozando.

—¿Por qué lloras, mamá? —preguntó; pues en cuanto puso los pies en el suelo reconoció el rostro de su madre.

—Tu padre ha muerto —le dijo.

Y luego, como si se le hubieran soltado los resortes de su pena, se dio vuelta sobre sí misma una y otra vez, una y otra vez, hasta que unas manos llegaron hasta sus hombros y lograron detener el rebullir de su cuerpo.

Por la puerta se veía el amanecer en el cielo. No había estrellas.

Sólo un cielo plumizo, gris, aún no aclarado por la luminosidad del

sol. Una luz parda, como si no fuera a comenzar el día, sino como si apenas estuviera llegando el principio de la noche.

Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados. Y aquí, aquella mujer, de pie en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos de cielo, y debajo de sus pies regueros de luz; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas. Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo.

—Han matado a tu padre.

—¿Y a ti quién te mató, madre? (págs. 123-124)

Una tercera muerte, la de su hijo Miguel, se le anuncia a Pedro en el mismo escenario. Nuevamente, es el alba y Pedro, desde su cuarto, infiere los movimientos del exterior a partir de los sonidos. Hay un elemento ausente: el sonido de las gotas de agua al caer que terminan mezclándose con el llanto de la madre. Aquí, no hay agua ni tampoco ninguna señal de duelo por parte de los capataces que cargan el cadáver del violento muchacho.

Llamaron a su puerta; pero él no contestó. Oyó que siguieron tocando todas las puertas, despertando a la gente. La carrera que llevaba Fulgor —lo conoció por sus pasos— hacia la puerta grande se detuvo un momento, como si tuviera intenciones de volver a llamar. Después siguió corriendo.

Rumor de voces. Arrastrar de pisadas despaciosas como si cargaran con algo pesado.

Ruidos vagos. (pág.153)

Pedro sale de su cuarto sin que lo adviertan y, en esta ocasión, es su sombra (“enorme”) la que destaca en la oscuridad contra la luz de los “mecheros de petróleo aluzando la noche”: “Allí estaba él, enorme, mirando la maniobra de meter un bulto envuelto en costales viejos, amarrado con sicuas de coyunda como si lo hubiera amortajado.” (pág.154)

En “Luvina”, el absurdo fluir del tiempo se recrea de manera indirecta también por enmarcaciones con fondos luminosos. El tiempo es incontable en Luvina. No se registra con relojes o calendarios. La vida es una sucesión de días y noches sin más sentido que la muerte. “[...] Y es que allá el tiempo ese muy largo. Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van

amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza.” (págs. 64-65)

Este transcurso temporal se vive en el umbral de una puerta. El umbral, espacio intermedio entre dentro y fuera, como es recurrente en la prosa de Rulfo, extiende su función limítrofe del espacio al tiempo: “Estar sentado en el umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que se acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad. Eso hacen allí los viejos.” (“Luvina” pág. 65)

Aunque es frecuente encontrar auténticos “marcos” en la prosa de Rulfo, un gran número de imágenes se encuentra delineada únicamente por el mismo efecto luminoso de la configuración. Esto es, no hay más marco que el mismo borde limítrofe en el que termina la luz solar o lunar. En ciertos casos, como en “Talpa”, la frontera luminosa, constituida por el polvo del camino que difunde la intensa luz solar, es tan real que se asemeja a un cristal contra el que, literalmente, chocan los personajes que peregrinan al santuario. Como es común en la prosa de Faulkner y de Rulfo, el camino es una metáfora con claro sentido negativo:

Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados. Los ojos seguían la polvareda; daban en el polvo *como si tropezaran contra algo que no se podía traspasar*. Y el cielo siempre gris, *como una mancha gris y pesada que nos aplastaba a todos desde arriba*. Sólo a veces, cuando cruzábamos algún río, el polvo era más alto y más claro. Zambullíamos la cabeza acalenturada y renegrada en el agua verde, y por un momento de todos nosotros salía un humo azul, parecido al vapor que sale de la boca con el frío. Pero poquito después desaparecíamos otra vez entreverados en el polvo, cobijándonos unos a otros del sol, de aquel calor del sol repartido entre todos. (pág. 37) (Las cursivas son mías)

En ese fragmento, se focaliza a los caminantes como si fueran una “muestra” de laboratorio que, por la potencia magnificadora del microscopio, se asemeja a “un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol” (pág. 37). Junto

con el polvo del camino y el "agua verde", el "humo azul" que se desprende del cuerpo de los peregrinos incrementa la sensación de irrealidad y podredumbre de la peregrinación a Talpa.¹⁸⁶

En *Llano en llamas*, la luna continuamente ilumina el camino de los personajes. Con su presencia, se "alumbra" en sentido real y metafórico la acción de los caminantes; asimismo —retomando la ancestral simbología de la luna como fuente fantasmal de luz y como elemento insustituible en las ambientaciones "negras"¹⁸⁷—, se incrementa la irrealidad del paisaje. Esta visión tenebrosa se refuerza con las largas y deformes sombras que generan los objetos iluminados por ella (omnipresentes en la prosa de Rulfo).

En "No oyes ladrar los perros", una vez establecida en las primeras líneas la oscuridad que reina en el camino a Tonaya, la relación padre-hijo se reduce espacialmente a una gran sombra iluminada por la luna.

—Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.

—No se ve nada[...]

La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante.

La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda.
(pág. 74)

En este cuento, la luna es colorada. La sangre del hijo nunca se menciona, pero la luna adopta tonos rojizos. Es como si el hijo pasara el color que pierde por la hemorragia a la sombra. Él se desangra, ella absorbe el tono.

Conforme va muriendo el hijo, la luna va adquiriendo coloraciones azulaceas (pág.75). "La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro."

La función última de la luz de la luna es iluminar la miseria humana. Presenta a los individuos como espectros. Sus caras se ven pálidas y desencajadas; sus sombras se alargan, siempre en movimiento.

¹⁸⁶ Véanse "Caminos: espacios fantasmales".

¹⁸⁷ Véanse ilustraciones del período, 1, 2 y 7.

Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra.

—No veo ya por donde voy—decía él.

Pero nadie le contestaba.

El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo. (pág.75)

En un momento de “No oyes ladrar los perros”, la composición del viejo y de la luz de luna recrea un retrato tomado con la ayuda de una potente luz que encandila los ojos de quien posa. El anciano, tenso por la fuerza con que el hijo lo sujeta del cuello, protege sus ojos ante la luminosidad que tiene frente a él: “La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza agarrotada entre las manos de su hijo.”(pág.75)

En “La Cuesta de las Comadres”, la luna alumbra, en una serie de imágenes fantasmales, el asesinato de Remigio Torrico. El contexto de este espacio irreal es un pueblo deshabitado, en donde los habitantes, a manera de espíritus, desaparecían: “De tiempo en tiempo, alguien se iba; atravesaba el guardaganado donde está el palo alto, y desaparecía entre los encinos y no volvía a aparecer ya nunca. Se iban, eso era todo.” (pág. 7) En ese ambiente de soledad, a manera de fondo pictórico —iluminado por la luna— y de marco, la casa del narrador y asesino de Remigio se halla iluminada por la luna: “Esto sucedió como en octubre. Me acuerdo que había una luna muy grande y muy llena de luz, porque yo me senté afuerita de mi casa a remendar un costal todo agujerado, aprovechando la buena luz de la luna, cuando llegó el Torrico.” (pág. 10)

La proyección de la sombra de Remigio anticipa el desenlace de la historia. Asimismo, el intenso brillo de la luna sobre la aguja tiene función epifánica para el narrador:

La luna grande de octubre pegaba de lleno sobre el corral y mandaba hasta la pared de mi casa la sombra larga de Remigio. Lo vi que se movía en dirección de un tejocote y que agarraba el guango que yo siempre tenía recargado allí. Luego vi que regesaba con el guango en la mano.

Pero al quitarse él de enfrente, la luz de la luna hizo brillar la aguja de arria, que yo había clavado en el costal. Y no sé por qué, pero de

pronto comencé a tener una fe muy grande en aquella aguja. Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del ombligo. Se la hundí hasta donde le cupo. Y allí la dejé. (pág.12)

Hay una última vinculación que realizan las enmarcaciones en *Pedro Páramo*: permiten que nos "asomemos" a las tumbas de los muertos y los observemos dialogando en el más allá. Para el lector, los ataúdes son marcos por los que ingresa a las profundidades de la tierra y contempla, por un momento, la intimidad de sus moradores, cuyos ánimas vagan "por los caminos de la eternidad".

6.2. Imágenes oscuras: noche, sombras y penumbras

El negro, como contracolor del blanco, es límite, ausencia, negación. De manera simbólica se asocia con las tinieblas primordiales, con la indiferencia original. Evoca "la nada y el caos, la confusión y el desorden... precede a la creación en todas las religiones".¹⁸⁸

Puede expresar pasividad absoluta y, sobre todo, ausencia de vida, "estado de muerte consumado e invariante".¹⁸⁹ Para Kandinsky, el negro resuena internamente "como un "nada" sin posibilidades, como un "nada" muerto después de la muerte del sol, como un silencio eterno, sin porvenir, sin la propia esperanza del porvenir"¹⁹⁰

No obstante, como todo símbolo extremo, al mismo tiempo que es muerte, el negro se asocia con posibilidad de vida. Hay, por tanto, un simbolismo "del comienzo" inherente al negro que se asocia con la oscuridad del seno materno y con las profundidades de la tierra, surcos recubiertos que albergan en sus entrañas semillas por germinar.

De manera particular, la noche encierra simbolismos dispares íntimamente unidos a la fuerza femenina. Para los griegos, era la hija del Caos y madre del Cielo y la Tierra. Engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensañaciones y las angustias, la ternura y el engaño.

¹⁸⁸ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant *op. cit.* pág. 749.

¹⁸⁹ *Ibid* pag. 747.

¹⁹⁰ *Ibid.*

Para los mayas, curiosamente un mismo glifo significa la noche, el interior de la tierra y la muerte (THOH)

La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida. Es rica en todas las virtualidades de la existencia. Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida.¹⁹¹

Las sombras, por su parte, al mismo tiempo que se oponen a la luz, son “la propia imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes”¹⁹²

De manera particular, la sombra humana ha sido motivo recurrente en la literatura universal. Los significados que se le han otorgado son diversos. En su mayoría se vinculan con ciertas fuerzas impalpables e inconscientes del ser humano. La sombra es el “otro-yo”, el alter ego que expresa los deseos inconfesables del individuo. Con ella se explora la idea de la desintegración de la personalidad. Es el doble que encarna el tiempo. Tanto encierra memorias prohibidas del individuo o de su comunidad, como presagia acontecimientos futuros, a menudo proyecciones de ansiedad, como la locura y la muerte. Con ella se asocian diferentes formas de agresión, entre ellas la autoaniquilación. Se refiere a lo desconocido, a lo maligno, al lado “oscuro” de la persona. Es la fuerza demoníaca que se opone a la luz en la tipología de Jung. También puede simbolizar lo infernal y aun personificar al mismo Satanás.

De igual manera, la sombra, como alter-ego, exterioriza las emociones. Se manifiestan los sentimientos más profundos. Los conflictos internos se dramatizan gracias a este doble oscuro. Con ello se crea una atmósfera siniestra, cargada de determinismo.

Múltiples escritores han explorado este motivo literario. Destacan entre ellos Hoffman, Dickens, Stevenson, Poe, Dostoevsky. De manera especial lo utilizó

¹⁹¹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant *op. cit.* pág. 754.

¹⁹² *Ibid* pág.955.

Hoffman para reflejar las luchas contra el mal a las que hace frente el ser humano para reestructurar su personalidad.

En ocasiones, el conflicto se intensifica cuando las pasiones que tiranizan al individuo se representan como entidades independientes en imágenes reflejadas en espejos. Tal sería el caso que presenta Théophile Gautier, en "Onuphrius" (1833), al referirse al camino de autodestrucción de un joven que imagina que ha perdido su sombra y su imagen en el espejo.

El motivo de la pérdida de la sombra humana a menudo se ha relacionado con la autodestrucción del individuo. Según una tradición, el término "sombra" es sinónimo de "alma" o de "espíritu de vida"; perderla, pues, implica, que el ser ya no se pertenece a sí mismo, cesa de existir en cuanto a ser espiritual: dejará de tener sombra porque ya no tiene ser.

El cuento "El otro yo" de Benedetti gira en torno de la muerte del alter ego y de las consecuencias que esto conlleva para el personaje. No obstante, dado a que, en esta historia, las personalidades de los dobles se invierten (Armando es un tipo vulgar y agresivo; su Otro Yo, romántico y sensible), el suicidio del doble termina no sólo con la vida de Armando (situación de la que este último se entera tardíamente) sino, también, con la posibilidad de experimentar tristeza o melancolía .

Las prosas de Faulkner y de Rulfo están literalmente habitadas por sombras, oscuridad y motivos nocturnos. Como se analizó en "Enmarcaciones", por la preponderancia de los contrastes claro-oscuros en las descripciones y narraciones del camino, se recrean de manera reiterada "cuadros", "fotografías" o "películas" en blanco y negro. Como parte de estos efectos "a dos tintas", hallamos recurrentemente sombras que, en ambos autores, desempeñan funciones de alter-egos.

6.2.1. Sombras como alter ego

El motivo de las sombras es decisivo en *El sonido y la furia*. En un inicio, es el hilo conductor entre las dos primeras secciones. Para Benjy, el mundo se transforma en una serie de entidades oscuras conforme avanza la noche: "Father went to the door and looked at us again. Then the dark came back, and he stood black in the door, and then the door turned black again. Caddy held me and I could hear us all, and the darkness[...] Then the dark began to go in smooth, bright

shapes, like it always does, even when Caddy says that I have been asleep". (pág. 72)

Para Quentin, el inicio del día se advierte por la posición de las sombras en su cortina: "When the shadow of the sash appeared on the curtains it was between seven and eight o'clock and then I was in time again, hearing the watch." (pág. 73)

Más adelante, las sombras continúan desempeñando un papel relevante en el monólogo. De hecho, la palabra "sombra" se repite decenas de veces. En una misma página aparece en diferentes contextos, de múltiples maneras y con relación a distintos momentos temporales.

Aunque este motivo se relaciona primariamente con el contraste luz-oscuridad recurrente en la prosa de Faulkner¹⁹³, en el monólogo de Quentin adquiere características particulares. Por una parte se vincula con la fugacidad de la temporalidad humana expresada en el fragmento de Macbeth que inspiró el título de la novela:

[...] Out, out brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is but a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.¹⁹⁴

Al igual que Macbeth, quien comprendiendo que su muerte se aproxima —a punto de ser derrotado por Malcolm y Macduff— contempla su vida como una farsa absurda y fugaz, Quentin, en sus últimos momentos, experimenta la vida carente de significado: sombra imprecisa en movimiento perenne.

Por otra parte, la sombra adquiere rasgos específicos al proyectarse como el alter-ego de Quentin en el trayecto que realiza por la ciudad. Representa su "otro-yo", el doble, la parte oscura del ser. Quentin, literalmente, proyecta su experiencia interna hacia el exterior y la espacializa en la silueta oscura de la sombra. Así, la dota de características determinantes (color y forma) que le crean la ilusión de control sobre sus caóticos sentimientos: crea límites para después destruirlos: "By saying that one thing is really two —one of Faulkner's most striking

¹⁹³ Ver "imágenes del camino".

¹⁹⁴ William Shakespeare, *Macbeth* (V.v.19-28)

narrative characteristics— he can pretend a cohesiveness that is not felt, a duality in unity.”¹⁹⁵

Por medio de la compleja relación que guarda con la proyección de su silueta, se manifiestan fuerzas impalpables en pugna que residen en lo más profundo de su personalidad: deseos sexuales reprimidos y planes ocultos de autodestrucción. Ambos conectan el pasado con el presente de la acción en curso y, por ende, anticipan el “desenlace” de la historia. Así, en el texto, este alter ego desempeña tres funciones esenciales que se vinculan estrechamente entre sí. En primer lugar, explora la desintegración de la identidad de Quentin; en segundo, expresa los deseos inconfesables del mayor de los Compson, y, finalmente, encarna la historia pasada y futura del personaje.

La relación que guardan estas tres funciones entre sí se asemeja a la que guardan los elementos que conforman los cuadros de doble imagen formados por objetos distintos (por ejemplo, una copa y el perfil de una mujer) [Ver ilustración 9] que comparten una misma demarcación. El espectador, en un inicio, sólo percibe un elemento. No obstante, una vez que advierte el segundo, es incapaz de concentrar su atención en uno de ellos por un tiempo prolongado, pues los rasgos que los conforman comunican de manera irremediable los contornos de ambos objetos: es imposible aislar uno de otro.

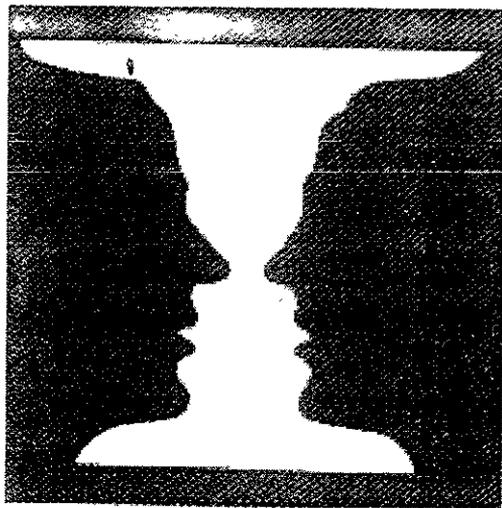


Ilustración 9: "Peter-Paul Goblet", una de las imágenes que el psicólogo danés Edgar Rubin publicó en *Synsoplevede Figurer*, 1915.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Mortimer, *op.cit.* pág. 30.

¹⁹⁶ Tomada de Mortimer, *op.cit.* pág. 52.

Igual contigüidad guardan los deseos de Quentin por desvincularse de su sombra (perdiéndola, separándola de sí o asesinándola) – que, finalmente, sería una forma de fragmentar su identidad para escapar de la muerte – o de fundirse con ella para alcanzar un estado de plenitud atemporal.¹⁹⁷ Su alter –ego, en última instancia, es metáfora de la muerte: la única forma de eliminar la certeza de su proximidad es precipitándose en ella.

El paseo por la orilla del río ejemplifica la dualidad cromática como recordatorio de muerte. Quentin camina a lo largo del río Charles y esconde, atrás de un puente, los plomos que amarrará a sus zapatos en el momento del suicidio por la noche. Mientras se aleja del sitio, observa a tres jóvenes que se hallan apoyados en el barandal del puente viendo hacia el agua. Sus cañas de pescar relucen en el sol como si fueran hebras de fuego. Se sienta en el pasto crecido. Las sombras del camino curiosamente “destellan” o son trazos de sol: “The grass was ankle deep, myriad. The shadows on the road were as still as if they had been put there with a stencil, with slanting pencils of sunlight.” (pag. 111)

Los límites entre lo claro y lo oscuro están claramente definidos. Son líneas rectas como si hubieran sido trazadas con una plantilla. El brillo del sol resalta el contraste de las zonas sombreadas.

El trayecto con los cuadros pictóricos trazados por las luminosas descripciones recuerdan los paseos del joven Marcel de *En busca del tiempo perdido* y, como consecuencia o por relación, la técnica pictórica impresionista. En ambos encontramos al protagonista caminando por un sendero cercano a un río y describiendo varias escenas que son verdaderos “cuadros pictóricos”. Uno común incluye el motivo del pescador (en el caso de Quentin serían tres pescadores). La gran diferencia es el contraste absoluto entre lo blanco y lo oscuro. En estas descripciones no hay colores intermedios. Lo luminoso del sol no hace sino resaltar las secciones oscuras de la figura. El contraste podría llevarse al contexto de las situaciones. Quentin no es el pequeño Marcel disfrutando de un paseo en compañía de su familia. Mientras que en Proust el paisaje se aprecia desde la perspectiva confiada del pequeño Marcel en compañía de su familia, en Faulkner es el joven suicida que observa el campo horas antes de morir. La presencia de los rayos del sol es un triste recordatorio de la vida, pero también, por su función como reloj geográfico, de la proximidad de la muerte.

¹⁹⁷ Véase “Agua”.

En *Pedro Páramo*, Juan se interna en un mundo en el que prevalece la oscuridad. Gran parte de su estancia en el pueblo la realiza a obscuras. Tal vez por ello, por la ausencia de luz, hay poca referencia a sombras. La irrealidad de los habitantes y de los objetos que encuentra en el presente de la acción en curso no reflejan sombras: son ellos mismos sombras —alter-egos de seres primarios ausentes— que parecen tener vida propia.

Por tanto, en *Pedro Páramo* las sombras son equivalentes a las ánimas que habitan Comala. Son *doppelgängers* de los muertos, pero, dado que para Rulfo la muerte y la vida son una misma realidad, las sombras serían, finalmente, también dobles de los vivos:

Para los vivos, la muerte es algo lejano, imposible, algo que no vendrá, que nunca existirá. ¿Cómo puede existir la muerte, si estamos vivos? Pero las voces de los cadáveres susurran en cada rincón, acompañantes, eternos compañeros, *doppelgängers* de los vivos. Y para esos muertos, la vida es un espejismo, un único, definitivo espejismo que no sabe que se lo está mirando, un espejismo que se alimenta de la estéril arena del desierto y que no sabe que los nómadas de la muerte lo tratan de tocar y beber. Así, la existencia del hombre es la yuxtaposición de vida y muerte: omnipresencia de vida, omnipresencia de muerte.¹⁹⁸

En este mundo de dobles imprecisos, los vivos se disuelven como sombras (pág.128) y las sombras producen ecos: “Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles, Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras”. (pág.139)

Puesto que “el día desbarata las sombras”, “las deshace” (pág.142), las noches “están llenas de espantos”(pág.143): “Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece comienzan a salir.” (pág.143)

Hay una última significación de los personajes como dobles. Dado que, como es frecuente en Comala, las demarcaciones “ayer-hoy”, “acá-allá”, “vida-muerte”, incluso género (Doroteo-Dorotea, Juan —transformado en “madre” — protege a Dorotea en sus brazos) están débilmente construidas, las diferencias entre los muertos y los lectores pierden precisión. Ya no es sólo Juan el que inicia

¹⁹⁸ Enrique Pupo-Walker, “Tonalidad, estructuras y rasgos del lenguaje en *Pedro Páramo*” en Giacomani Helmy F., editor, *op. cit.* pág.154.

el trayecto lleno de ilusiones y termina hablando desde la tumba. Tampoco únicamente los habitantes de Comala los que deambulan por las calles y no logran distinguir el lugar en el que se encuentran. Es el lector, la humanidad misma que parece vagar en un estado indefinido, entre el pasado y el presente, entre la muerte y la vida, refugiando la esterilidad de su existencia en sus sueños de un paraíso perdido, mientras sus “cuerpos” escuchan y construyen historias que lo evocan. Las ánimas de Comala serían, en última instancia, alter-egos también del lector.

En la prosa de Rulfo, los sitios también llegan a desempeñar la función de alter egos. A manera de Cortazar (“El otro cielo” o, de manera particular, *Rayuela*) y de Borges en el que los espacios se desdoblan en un laberinto de duplicaciones imprecisas, ciertos pueblos son la cara negativa de algún espacio de luz. El recuerdo de uno sobre el otro determina la visión del viajero. Sus calles, fachadas y cielo se observan por medio del filtro del espacio ausente. Sería ese “fantasma” que acompaña el recorrido de quien transita por los caminos.

En el caso de *Pedro Páramo*, Sayula es el alter ego “positivo” de Comala. Representa la vida en medio de la muerte. No obstante, su presencia no comunica sus elementos vitales a Comala. Por el contrario, la existencia de un pueblo lleno de gritos de niños, de vuelo de palomas y de aire incrementa la desolación que halla Juan en la Media Luna.

Algo similar ocurre en “Luvina” de *Llano en llamas*. En este cuento, el pueblo en el que se encuentran los personajes conversando se convierte en la escena final en alter-ego “positivo” de Luvina (a pesar de los múltiples elementos de desolación que comparten en el resto de la historia). Los efectos de enmarcación y de luminosidad (o de oscuridad) desdoblan los distintos mundos del cuento. Tenues imágenes sobre puertas, paredes o, incluso, mesas multiplican, desde diferentes perspectivas espaciales y temporales, una misma realidad de desconsuelo: los seres humanos son espectros sin esperanza, que deambulan por la vida protegiéndose del poder destructor del sol, al amparo de la oscuridad y del viento. No obstante, en la escena final de la que parte el cuento, los dos motivos centrales de Luvina que la asemeja al purgatorio —sol y viento—, sufren una transformación sutil y dejan abierta la posibilidad de esperanza para el pueblo en que se encuentran. Mientras que en la Luvina del pasado el sol “chupaba” el pellejo de las personas, en la tienda-fonda del presente el fuego de la lámpara achicharra las alas de los comejenes, no de las personas. Allá el viento sonaba con fuerza; aquí, suavemente.

El hombre de la tienda que narra la historia de Luvina se halla junto a una puerta o ventana a la luz de una lámpara de petróleo, cuya luminosidad se proyecta hacia la calle. A manera de débil esperanza (débil y no infalible, pues la escena —con la noche “que avanza” y el griterío infantil “ya muy lejano”— bien podría indicar el inicio de un purgatorio similar al de Luvina:), llega el sonido lejano de los niños jugando y, por la puerta, el brillo de las estrellas:

Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa donde los comejenes ya sin alas rondaban como gusanitos desnudos.

Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río contra los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños. Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas.

El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido. (pág. 66)

6.2.2. Oscuridad amenazante: La *femme fatale* de Beardsley

La oscuridad, con todas sus ambivalencias, está estrechamente relacionada con la mujer: fertilidad, misterio, perversión, concupiscencia. En la obra de Faulkner, la *femme fatale* —producto final de una larga secuencia de demonios y vampiros femeninos—, seductora, insaciable, oscura, es motivo omnipresente. Con distintos disfraces, la *femme fatale* fue motivo central a finales de siglo. De manera particular, la *Salomé* de las ilustraciones que Beardsley elaboró para la obra de Oscar Wilde tendrá una gran influencia en el arte de las primeras décadas del XX.

Por supuesto que Beardsley no fue el creador único de la imagen de la mujer fatal; ésta es “consecuencia lógica [...] de la ideología, gustos y sensibilidad de unos artistas concretos vinculados a los grupos prerrafaelita, simbolista y del *Art Nouveau*[...]”¹⁹⁹ No obstante, sí fue uno de los principales artistas que creó la imagen visual de la mujer fatal. Erika Bornay expresa:

Aunque la iconografía de la *femme fatale* se enmarca preferentemente dentro de unos determinados movimientos artísticos, en realidad, el tema, más que ser consecuencia lógica de los intereses e investigaciones plásticas de un estilo específico, lo es de la ideología, gustos y sensibilidad de unos artistas concretos

¹⁹⁹ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1995. pág. 93.

vinculados a los grupos prerrafaelita, simbolista y del *Art Nouveau*[...] ²⁰⁰

Como Bornay afirma, desde el segundo momento Prerrafaelita, que tuvo una gran influencia en el simbolismo europeo, encontramos “la figura de un tipo de mujer sensual e inquietante que ya prefigura la *femme fatale* del fin de siglo.”²⁰¹ Los simbolistas representarán en la figura de la mujer las ideas pertenecientes al mundo invisible de la psique. Bornay explica: “Para sugerir o evocar aquellas ideas abstractas, aquellos sentimientos, sueños y miedos, aquellos *états dé l’âme*, los simbolistas harán uso frecuentemente de la “forma concreta” de la mujer a la que darán una dimensión conceptual, con una riqueza de matices como nunca antes la había tenido en la historia del arte.”²⁰²

La *femme fatale* está en la prosa de Faulkner (bastaría recordar a Temple Drake, joven vampiresa en el ambiente estudiantil del poblado sureño, quien se mantiene pendiente de su apariencia física aun en momento de extrema tensión). Hay una extensa lista de personajes femeninos que ejemplificarían de alguna u otra forma este motivo: Joanna Burden, la señorita Atkins —la enfermera del orfanatorio en que creció Christmas—, Cecile Saunders, Eulalia —la amante de Bonn, a quien se le confieren el nombre y los atributos de “sombra”—, incluso las mismas Quentin chica y su madre Caddy, consideradas “rameras” por sus parientes masculinos, etc. Todas ellas, en mayor o menor grado, son herederas de la mítica Lilith —“la fauna nocturna que trata de seducir a Adán, [...] la ninfa vampírica de la curiosidad [...]”,—. Al igual que Lilith, quien “es rechazada al abismo, al fondo del océano, donde no cesa de recibir tormento por la perversión del deseo que la aleja de la participación de las normas [...]”²⁰³, estas mujeres tarde o temprano serán excluidas de la comunidad por no ajustarse a las reglas de Yoknapatawpha.

Un personaje “oscuro” de Faulkner explícitamente vinculado con las ilustraciones de Beardsley es Margaret Power, de *Soldiers’ Pay*. Estos son los dos fragmentos donde se le describen:

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid* pág. 95.

²⁰² Erika Bornay, op. cit. pág. 98.

²⁰³ *Diccionario de los símbolos*, pag. 648.

She was dark. Had Gilligan and Lowe ever seen an Aubrey Beardsley, they would have known that Beardsley would have sickened for her: he had drawn her so often dressed in peacock hues, white and slim and depraved among meretricious trees and impossible marble fountains.

[...].Lowe remarking her pallid distinction, her black hair, the red scar of her mouth, her slim dark dress, knew an adolescent envy of the sleeper [Donald Mahon] . She ignored Lowe with a brief glance. How impersonal she was, how self-contained. Ignoring them. (págs.31-32)²⁰⁴

En estas líneas, Faulkner remite abiertamente al artista. No obstante, más que referirse a un cuadro específico habla del estereotipo de mujer recurrente en la obra del pintor: "The Beardsley Woman".



Ilustración 10: Una versión de la "mujer de Beardsley".

Al igual que los personajes de Beardsley, sus mujeres parecen encerrar algún secreto. Despiden un halo de quietud que de ninguna manera es sinónimo de paz. Podría ser aburrimiento, hastío o simplemente indiferencia ante lo que sucede a su alrededor. Sus rostros y las posturas de sus cuerpos irradian refinamiento y elegancia que se acentúa en las manos.

²⁰⁴ William Faulkner, *Soldiers' Pay*, Nueva York, 1926.

Hay algo oscuro y misterioso en ellas. Algo que intriga e inquieta al espectador al contemplarlas. Para Bross, es el conocimiento oculto que guardan de manera que: “[...]the Beardsley woman seems to be retaining, in a rather bored, patient manner, some dark secret-approbation”.²⁰⁵ Para este crítico, un atributo esencial del arte de Beardsley es la forma en que se unen en la mujer “the blackest evil with the most exquisitely refined sense of form”.²⁰⁶

La presencia de Beardsley en la construcción de los personajes femeninos de Faulkner no fue exclusiva de su primera etapa. En *Luz de agosto*, el deseo insaciable y las poses grotescas de Joanna Burden se comparan con los dibujos del pintor decadente inglés. En *¡Absalón, Absalón!*, la amante de Charles Bonn, en un jardín con cedros, guarda estrechas similitudes con la Salomé del artista o con cualquiera de los “nocturnos” que pintó²⁰⁷. (Ilustración 6: *Les Passades*) El efecto global de la descripción de la concubina es, al igual que el de los cuadros, de inquietante oscuridad. La concubina de Charles es producto de la noche y viste un traje negro de tela suave y vaporosa, más despliegue de erotismo que de luto: “[...]a woman created of, by and for darkness whom the artist Beardsley might have dressed, in a soft flowing gown designed not to infer bereavement or widowhood but to dress some interlude of slumbrous and fatal insatiation, of passionate and inexorable hunger of the flesh.”²⁰⁸

Descrita con abiertas alusiones a los personajes nocturnos femeninos de Beardsley, la concubina de Bon encarna distintas acepciones de *oscuridad*: posee sangre negra, es un ser misterioso del que se infiere más de lo que se sabe, representa el ámbito prohibido de la vida de Bon y, sobre todo, es mujer.

Para los personajes masculinos de Faulkner, el cuerpo femenino es fuente constante de inquietud, pues literalmente destila aromas y fluidos “siniestros”. Aunque la menstruación es el líquido más temido por los hombres (Joe Christmas realizando ritos de “purificación” después de enterarse del proceso menstrual de Bobby ejemplificaría esta experiencia de desasosiego masculino frente a la naturaleza de las mujeres), la leche materna también llega a ser percibida con inquietud. Las descripciones directas de la concubina de Bon, así como las

²⁰⁵ Bross Addison C., “Soldiers’ Pay and the Art of Aubrey Beardsley”, *American Quarterly* 1. Primavera 1967, pág. 11.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ En la prosa de Faulkner, estos nocturnos son evocados en escenas oscuras en las que los personajes sólo se advierten por las partes luminosas de sus cuerpos (o el blanco de los ojos) o por los objetos que traen consigo (cigarros encendidos, alguna prenda de vestir, elementos metálicos, etc.)

²⁰⁸ William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (Nueva York, 1936) pág.193.

indirectas en las que se remite a ella en relación con Etienne, el hijo que tuvo con Bon, reflejan la oscuridad amenazante con que los hombres experimentan a la mujer. En el siguiente pasaje, destaca la oscuridad y concupiscencia femeninas del ambiente en el que el pequeño Etienne, descrito como personaje de Beardsley, fue criado:

[...] leading by the hand the little boy whom Beardsley might not only have dressed but drawn —a thin delicate child with a smooth ivory sexless face[...] who, having been born and lived all his life in a kind of *silken prison lighted by perpetual shaded candles, breathing for air the milklike and absolutely physical lambence which his mother's days and hours emanated*, had seen little enough of sunlight before, let alone out-of-doors, trees and grass and earth [...] (pág. 193) (Las cursivas son mías)

6.2.3. Oscuridad protectora en Rulfo

Tomando el significado femenino del negro como vientre de la tierra, como fuerza regeneradora, una función especial que desempeña la oscuridad en la prosa de Rulfo es la de protección para los caminantes. A ella se acogen en busca de descanso después de soportar la inclemente fuerza del sol. A manera de manto protector que se extiende sobre el espacio ardiente de Jalisco, la noche libera a los personajes del calor insoportable del sol:

En "Talpa", los peregrinos, esperan impacientes la noche:

Y arriba de esta tierra estaba el cielo vacío, sin nubes, sólo el polvo; pero el polvo no da ninguna sombra. Teníamos que esperar la noche para descansar del sol y de aquella luz blanca del camino. (págs. 37)

Algún día llegará la noche. En eso pensábamos. Llegará la noche y nos pondremos a descansar. Ahora se trata de cruzar el día, de atravesarlo como sea para correr del calor y del sol. Después nos detendremos. Después. Lo que tenemos que hacer por lo pronto es esfuerzo tras esfuerzo para ir de prisa detrás de tantos como nosotros y delante de otros muchos. De eso se trata. Ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos. (págs. 37-38)

El significado de protección se extiende a otras acepciones del motivo. La oscuridad representa también la muerte que, para los personajes de Comala, es preferible a la vida. Así lo expresan en reiteradas ocasiones los personajes de Rulfo. A pesar de la fuerte connotación negativa que tiene, la oscuridad es preferible a la luz.

De manera similar, la oscuridad es metáfora de la concupiscencia y las pasiones humanas reprimidas por los representantes de la virtud en *Pedro Páramo* y *Llano en llamas*. Para los agobiados personajes, el fundamento moral carece de significación práctica en sus vidas o —más que apoyo o fuente de liberación— es una carga adicional que deben llevar a cuestas. Por tal motivo, se acogen voluntariamente al refugio de la oscuridad que los mantiene alejados de la luz incandescente de quienes para ellos representa el “bien”. Así, para Macario, los golpes e insultos que le dan los vecinos y la tía hacen los días más inseguros que la noche. Por tal motivo, prefiere encerrarse en la oscuridad de su cuarto desafiando a las cucarachas que suben por su cuerpo y a las animas del purgatorio cuyos lamentos seguramente se ocultan tras el ruido de los grillos (pág. 20). Se refugia en la oscuridad aun a sabiendas de que, en opinión del señor cura, “El camino de las cosas buenas está lleno de luz. El camino de las cosas malas es oscuro”.(pág.20)

6.3. Imágenes femeninas: tierra y agua

6.3.1. Tierra

La fascinación por la perenne simbología de la madre tierra no escapa a las narraciones del camino. Todos estos lugares comunes, tropos o emblemas en torno a la tierra-mujer se hallan presentes en la imaginación del viajero. La aventura del espacio es metáfora de conflictos más profundos entre elementos que se contraponen. La mujer — tierra virgen en espera de ser explorada o conquistada— representa, simultáneamente, la ansiedad de la muerte.

Por tradición, las historias del camino se relacionan con la perspectiva masculina de éxito y conquista. En este contexto, como símbolo erótico o de poder, la figura femenina se asocia con la tierra. Ronald Primeau señala los comentarios de Anette Kolodny al respecto:

... traditional American metaphors of travel and literary fantasies about the landscape have been shaped in male-dominated notions of conquest and erotic paradisaical symbols. Kolodny shows how male frontiersmen traveled across virgin land with ambivalent, regressive, and exploitative consequences. As the pastoral impulse became confused with myths of progress, there developed a frustrating conflict between the passive and possessive, the nurturing and the conquering.²⁰⁹

No obstante, el viaje como búsqueda de orígenes, como retorno a la tierra natal, al paraíso perdido, lleva implícito una inversión simbólica del tiempo. El viajero anhela el regreso al espacio materno; como el pájaro de Borges, se desplaza hacia atrás en busca de un nuevo y mejor inicio:

The American travel narrative came to repeat what Kolodny calls "a movement back into the realm of the Mother, in order to begin again, and then an attempted (and not always successful) movement out of that containment in order to experience the self as independent, assertive, sexually active" (*Lay of the Land* 153). In American road narratives the pattern in immersion in the landscape alternating with an endless search for new worlds to conquer.²¹⁰

En esa búsqueda de raíces, la figura femenina se relaciona, directa o indirectamente, con esa tierra fértil, paradisiaca del origen de los tiempos: el edén. Dado que la tierra se vincula en la imaginación colectiva de manera irremediable con la mujer, el paraíso primitivo —fértil, húmedo, exuberante— es inseparable de la imagen de la primera mujer —amante insaciable y madre de la humanidad. Por la llegada de Eva, se experimenta la plenitud del paraíso (antes de su llegada, Adán estaba solo, incompleto); por su intervención, Adán lo pierde; por ella, hay vida humana (es la madre del género humano). Representa vida y muerte, deseo y plenitud. La mujer conservará, en la mente masculina, esos atributos asociados con Eva. La búsqueda del paraíso, por tanto, lleva implícita la recuperación de un estadio anterior de plenitud previo a la caída de la humanidad (asociada con la sexualidad, la muerte y el mismo nacimiento).

²⁰⁹ Ronald Primeau, *op.cit.* pag. 108.

²¹⁰ *Ibid.*

Dos figuras dirigen de manera directa o indirecta las imágenes de la mujer como tierra: la tierra amante, oscura, peligrosa, causante de muerte, pasiva, a disposición del hombre, y la tierra madre, dadora de vida, protectora de muertos.

En *El sonido y la furia* la vinculación tierra-mujer está presente. Para Quentin, la exuberancia de la tierra sureña —húmeda, fértil (siempre asociada con el calor del verano)— está íntimamente relacionada con el despertar sexual de Caddy. De manera particular, el aroma de la madreselva evocará a su hermana.

Aún para Benjy, Caddy es inseparable de la naturaleza. Para él, ella “huele como los árboles”, “como las hojas” y “como los árboles en la lluvia”; su pastizal —vendido para pagar la boda de Caddy y el primer año de estudios de Quentin en Harvard, y convertido en campo de golf— lleno de pasto, hojas y árboles, es un enorme recordatorio de la ausencia de la hermana. Como explicaría más tarde Faulkner, en su “Apéndice”, “...as with his sister, he remembered not the pasture but only its loss”. (pág.300)

En la prosa de Faulkner, Lena Grove y Eula Varner son identificadas con la naturaleza; Lena, en su maternidad; Eula, en su fertilidad incontenible. Lena es el arquetipo de lo femenino: “the serene woman, at home with nature, with the earth, with birth, with her own physical self, with the misterious source of life”.²¹¹ Como señala Mortimer, a Lena se le asocia con “food and pregnancy (thus, full of life and life processes), with acceptance (of life, food, people as they are), with intuition, motionlessness, timelessness (mechanical time has no relevance for her), and with feeling at home in general”.²¹²

Por su parte, Eula Varner encarna la Sexualidad Femenina (con mayúsculas). Para Mortimer, “Eula is both a paragon and a parody of the feminine”.²¹³ La sensualidad que destila rebasa el ámbito de lo imaginable. Aun de niña, a los once años, es capaz de despertar las más intensas pasiones de quienes la ven transitar por el pueblo (poco importa que el hermano le impida caminar a la escuela; aun a caballo, su cuerpo “desparramado” exacerba los deseos masculinos). A los once años se vuelve obsesión para Labove, profesor del pueblo. Cuando éste imagina al posible esposo que tendrá Eula de grande, compara la plenitud física de Eula con la tierra:

²¹¹ Mortimer, *op.cit.* pág.16.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid* pág.108.

“[el esposo sería] crippled Vulcan to that Venus, who would not possess her but merely own her by the single strength which power gave... as he might own... a field, say. He saw it: the fine land rich and fecund and foul and eternal and impervious to his who claimed title to it, oblivious, drawing to itself tenfold the quantity of living seed its owner's whole life would have secreted and compounded, producing a thousandfold the harvest he could ever hope to gather and save”.²¹⁴ (*The Hamlet* 118-119)

Como Mortimer comenta, “The sexual encounter of the farmer and his field is analogous to that between male and female. Man is helpless in the face of the eternal, fecund, impervious Other, whether field or wilderness or woman”.²¹⁵ Mortimer resume los atributos que en la prosa de Faulkner se asocian con lo femenino: “blackness or darkness and its dangers, the body (physical self), fecundity, softness, wetness, warmth, blood, smothering, secretiveness, smells, and sensuality.”²¹⁶

No obstante, como Mortimer analiza de manera detallada en su libro *Faulkner's Rethoric of Loss*, para los personajes y para los narradores de Faulkner, esta fertilidad de la mujer, asociada con la tierra, es fuente de ansiedad y de temor.²¹⁷ (Mortimer, pág.21) Los personajes masculinos perciben a la mujer amenazante, peligrosa, siempre asociada con lo secreto, la maldad y lo prohibido. Quentin representaría esa forma particular de experimentar a las mujeres:

Women are like that they don't acquire knowledge of people we are for that they are just born with a practical fertility of suspicion that makes a crop every so often and usually right they have an affinity for evil for supplying whatever the evil lacks in itself for drawing it about them instinctively as you do bedclothing in slumber fertilizing the mind for it until the evil has served its purpose whether it ever existed or no (pág. 90)

Los hombres perciben a las mujeres y la tierra por su olor. En un mundo en perpetuo cambio, es imposible confiar en la imagen externa de los objetos y de las personas. Los sonidos y los aromas son percepciones mucho más confiables, aunque encierren una mayor amenaza para quien busca establecer distancias y

²¹⁴ William Faulkner, *The Hamlet*, 3a. ed. (1940; Nueva York: Random House, Vintage, 1964).

²¹⁵ *Ibid* pág.110.

²¹⁶ *Ibid* pág. 16.

²¹⁷ *Ibid* pág. 21.

delimitaciones. Mientras la vista marca un “allá” al delinear la frontera que separa al “otro” del “yo”, los sonidos y los aromas, percepciones intangibles, traspasan la frontera de lo ajeno al percibirse “aquí”, pero sin precisar exactamente dónde. El sentido del olfato conecta con una realidad profunda y fluida que escapa a la vista. La intangibilidad del aroma de las flores y de las mujeres es signo inherente de la amenaza oscura que encierra la sexualidad para los hombres.

Para Quentin, es imposible librarse de la presencia omnipresente de Caddy. Buscando evitar el olor de la madreselva, se tira en la tierra, sólo para “fundirse” con ella: “I lay down on the bank with my face close to the ground so I couldn't smell the honeysuckle I couldn't smell it then and I lay there feeling the earth going through my clothes”. (págs.142) Recordando a Juan, cuyo cuerpo quedó cubierto por el lodo de la hermana incestuosa al pasar con ella la noche, Quentin, intentando sin éxito huir del recuerdo de la sexualidad de su propia hermana, parece fundirse con la humedad de la tierra.

Los cuerpos de los personajes parecen estar “contenidos” por recubrimientos frágiles. La amenaza constante que se extiende en Comala y en Jefferson es la abolición de estas fronteras: la disolución del cuerpo en sus constituyentes iniciales es inminente.

En el caso de Addie Bundren en *Mientras agonizo*, su cuerpo muerto parece desintegrarse y, con ello, anticipar el regreso a la naturaleza originaria que la conforma: “her peaceful, rigid face fading into the dusk as though darkness were a precursor of the ultimate earth, until at last the face seems to float detached upon it, lightly as the reflection of a dead leaf”. (pág. 50)

El lodo —materia originaria del primer hombre, Adán— retoma su estado primitivo. El proceso de creación de la humanidad se revierte: Adán → lodo → tierra y agua. Pero, transgrediendo la creación bíblica, al ser la mujer sinónimo de tierra y de agua, el hombre se “deshace” en ella. Regresa a estados prenatales en los que está inmerso en el líquido amniótico dentro del oscuro útero materno o se halla sepultado en el centro de la tierra.

Desde el punto de vista de Quentin, así como el agua disuelve poco a poco las capas protectoras de una hoja sumergida en ella y, con ello, se realiza una integración plena del agua con la hoja, morir ahogado le garantizará la desintegración de las barreras que lo separan de la unión plena con su hermana: “I will look down and see my murmuring bones and the deep water like wind, like a roof of wind, and after a long time they cannot distinguish even bones upon the lonely and inviolate sand” (pág. 76)

Un fragmento de *The Wild Palms* resume la compleja amenaza disolutiva que encierra la sexualidad para los personajes masculinos de Faulkner. Harry Wilbourne, refiriéndose a la experiencia sexual con Charlotte Rittenmeyer, funde sexo-muerte-vida y el regreso al útero materno en una sola realidad. En ella fundirse en el lodo original y la caída del Edén son equivalentes. Sexo y muerte alcanzan su plenitud en el cuerpo femenino.

[...]the terror in which you surrender volition, hope, all —the darkness, the falling, the thunder of solitude, the shock, the death, the moment when, stopped physically by the ponderable clay, you yet feel all your life rush out of you into the pervading immemorial blind receptive matrix, the hot fluid blind foundation— grave-womb or womb-grave, it's all one.²¹⁸ (pág. 138)

De manera significativa, el asesinato de Joanna Burden por Christmas, una de las grandes “ausencias” de *Luz de agosto*, es reemplazado por un fragmento de alto erotismo en el que el cuerpo de Christmas parece morir ahogado en un espeso filtro negro “más que agua”. Mientras que él rompe el botón de su ropa interior (y, probablemente, acuchilla a Joanna), su mente recuerda cómo, deliberadamente, en algún momento de su pasado, Christmas rompía los botones que una mujer se empeñaba en coser. En la parte culminante de la escena, el aire oscuro adopta características corporales llenas de húmeda sensualidad:

In the less than halflight he appeared to be watching his body, seeming to watch it turning slow and lascivious in a whispering of gutter filth like a drowned corpse in a thick still black pool of more than water. He touched himself with his flat hands, hard, drawing his hands hard up his abdomen and chest inside his undergarment. It was held together by a single button at the top. Once he had owned garments with intact buttons. A woman had sewed them on. [...]With his pocket knife and with the cold and bloodless deliberation of a surgeon he would cut off the buttons which he had just replaced. His right hand slid fast and smooth as the knife blade had ever done, up the opening in the garment. Edgewise it struck the remaining button a light, swift blow. The dark air breathed upon him, breathed smoothly as the garment slipped down his legs, the

²¹⁸ *The Wild Palms* (1939; Nueva York: Random House, Vintage, 1966)

cool mouth of darkness, the soft cool tongue. Moving again, he could feel the dark air like water; he could feel the dew under his feet as he had never felt dew before. (pág. 107)

Como se analizó en "Imágenes en el camino", en *Santuario*, la mujer y la tierra son una misma realidad que se desdobra y funde en la narración masculina. Baste recordar la escena en que Benbow, en una narración mediada por ventanas y espejos, iguala a su hijastra Belle (por quien siente una irremediable atracción) con la naturaleza misteriosa de las plantas (véase pág. 83)

En la prosa de Rulfo, la tierra es el centro simbólico de la existencia. Los seres humanos la recorren o la poseen como metáfora de estar en el mundo.

El desequilibrio y final aniquilación que Pedro Páramo y su hijo Miguel acarrearán a Comala se manifiesta en la forma en que ellos se apoderan de las mujeres. En el caso de Pedro, hay una estrecha relación entre poseer sexualmente a una mujer y adueñarse de la tierra. En ambos casos, estas acciones dañan de manera irremediable a la comunidad.

En el texto, este tipo de seducciones, engaños y violaciones tanto a las mujeres como a la tierra (en el caso de Dolores Preciado serían una misma realidad) se contextualizan con aperturas arquitectónicas. La presencia de Fulgor Sedano, el capataz de Pedro, tocando en alguna puerta, es "clave" obligada para identificarlas y motivo aglutinador de ellas. La serie comprende el momento posterior a la muerte del padre de Pedro, en el que el joven toma en sus manos la responsabilidad de la Media Luna y, para resolver los problemas económicos que hereda, comete toda clase de atropellos (se casa con Dolores Preciado, principal acreedora y dueña del rancho de "Enmedio"; manda matar a Toribio Aldrete para ajustar a su favor los límites de la tierra). El dintel con un moño negro (por la muerte del padre) o con dos (por la muerte del hijo, Miguel, tiempo después) da inicio y final a la narración de esta etapa: "Toco con el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo..." (pág. 131)

La escena de la petición de mano de Dolores se inicia también "al trasponer la puerta grande de la hacienda". Como señala Pimentel, los pensamientos de Sedano sobre la tierra tienen un sentido erótico que cubre a las mujeres de Comala y a la misma Dolores Preciado: "[...]Pero le tenía aprecio a aquella tierra; a esas lomas[...] grandes de la hacienda."(pág. 131)

La remembranza en torno al inicio de Pedro como terrateniente termina al retomar la escena primera de Fulgor frente a la puerta: nuevamente se halla pegándole con el mango del chicote en espera de que le abra Pedro Páramo. Las noticias que da Fulgor son prácticamente intercambiables: adueñarse de la tierra, asesinar a los legítimos propietarios o estar de “luna de miel” con Dolores forman parte de los designios de Pedro.

Tocó nuevamente con el mango del chicote, nada más por insistir, ya que sabía que no abrirían hasta que se le antojara a Pedro Páramo. Dijo mirando hacia el dintel de la puerta: “se ven bonitos esos moños negros, lo que sea de cada quien.”

En ese momento abrieron y él entró.

—Pasa, Fulgor. ¿Está arreglado el asunto de Toribio Aldrete?

—Está liquidado, patrón.

—Nos queda la cuestión de los Fregoso. Deja eso pendiente.

Ahorita estoy muy ocupado con mi “luna de miel”. (pág. 135)

También en *Llano en llamas*, la tierra adopta características femeninas. Como sucede en la prosa de Faulkner, la mujer, siguiendo largas tradiciones de “mujeres fatales” y de Evas, es considerada elemento perturbador para el hombre. En “Talpa”, de camino al santuario en el que Tanilo Santos busca ser curado por un milagro de la Virgen, el calor que posee la tierra se transmite al dormido hermano de Tanilo por medio de Natalia: “Siempre sucedía que la tierra sobre la que dormíamos estaba caliente y la carne de Natalia, la esposa de mi hermano Tanilo, se calentaba en seguida con el calor de la tierra. Luego aquellos dos calores juntos quemaban y lo hacían a uno despertar de su sueño[...].” (pág. 36)

En *Pedro Páramo*, la hermana incestuosa que encuentra Juan, figura relacionada con la primera pareja humana, está formada por lodo. Ese lodo tiene una doble significación, pues al mismo tiempo que se refiere a los elementos primarios —tierra y agua— que míticamente la conforman, posee una connotación de pecado común a su condición femenina: “¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jote que me llenan de arriba abajo? Y eso es sólo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo.” (pág. 143)

Aunque esa condición de pecado tendría que compartirla Donis, el hermano parece ignorarla. Al igual que en la prosa de Faulkner, la malicia o aceptación del mal se liga únicamente con las mujeres.

La imagen femenina de la tierra posee grandes semejanzas en los textos de Rulfo y de Faulkner. Los caminos de Juan y de Quentin llegan a su punto final por la presencia de una hermana "incestuosa". En ambos casos, las mujeres, identificadas en relación con sus vínculos familiares, tienen fuertes rasgos simbólicos que las conectan con elementos naturales primarios —agua y tierra. Asimismo, en los dos textos, la muerte de los personajes es causada por la participación directa o indirecta de esa "hermana" (porque ella se funde en lodo y, al impregnarse en la piel del hombre, lo asfixia o porque él busca impregnarse y fundirse en ella).

Nuevamente, hay distinciones básicas de perspectivas en primera y tercera persona y de consecuencias individuales y regionales en ambos textos. Mientras Quentin es protagonista de un conflicto emocional con su propia hermana, Juan presencia el conflicto de dos hermanos que viven en incesto. Quentin, anhelando una unión perfecta con Caddy, se suicida; Juan, habiendo dormido con la hermana incestuosa de otro, muere. La relación de incesto —real o imaginaria— tiene un significado personal en *El sonido y la furia*; colectivo, en *Pedro Páramo*. Asimismo, en ambos casos, la muerte significará un retorno al inicio de la vida: con posibilidades de futuro, en el caso de Juan; sin esperanza, en el de Quentin.

En opinión de Ivette Jiménez de Báez, Susana San Juan puede identificarse con la Gran Madre Tierra, así como en un plano humano Dolores Preciado sería "la madre":

La acción de ambas tiene como objetivo destruir el mundo patriarcal marcado por el abandono de la tierra y de los hombres, mujeres e hijos, lo cual posibilitará la llegada de un nuevo mundo en el tiempo del Hijo, Juan Preciado. Por eso, en el presente de la escritura se homologan los discursos de Susana y de Dolores, ante Juan Preciado (el que sabe oír; el que busca la verdad que los signos ocultan)²¹⁹

²¹⁹ Ivette Jiménez de Báez, "Del erotismo, lo sagrado y la mística en Juan Rulfo". *Medio siglo de literatura latinoamericana op.cit.* pág. 525.

Finalmente, agua, tierra y oscuridad son diferentes manifestaciones de tres realidades intercambiables: sexualidad, muerte y vida.

6.3.2. Agua

Hay tres significaciones simbólicas tradicionalmente asociadas con el agua: fuente de vida, centro de regeneración y medio de purificación. Al igual que el de la tierra, el marco simbólico del agua se ha manifestado de manera permanente y casi idéntica en las diferentes culturas en el correr de los siglos. En la imaginación humana, el agua representa “todas las promesas de desarrollo, pero también todas las amenazas de reabsorción. Sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes, recurrir a un inmenso depósito de potencial y extraer de allí una fuerza nueva: fase pasajera de regresión y desintegración que condiciona una fase progresiva de reintegración y regeneración”.²²⁰

A pesar de que los tres simbolismos están presentes prácticamente en toda cultura, destaca el tema de los orígenes. “La noción de aguas primordiales, de océano de los orígenes es cuasi universal.”²²¹ Vinculado con la tierra, el agua comparte con ella el significado de elemento primario. Gran parte de los comentarios hechos en torno al lodo, se aplican al agua. Tierra y agua, en forma de lodo, conforman al ser humano: son su constituyente mítico. El agua es madre y matriz; es fuente y vehículo de la vida. No obstante, al igual que la tierra —y prácticamente igual que un gran número de símbolos—, “puede considerarse en dos planos rigurosamente opuestos, pero de ningún modo irreductibles, y semejante ambivalencia se sitúa a todos los niveles. El agua es fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora”.²²²

Fuente de vida y fuente de muerte, al igual que la tierra, el agua se vincula con la fertilidad y la sensualidad femeninas. De manera general, el agua estancada, nocturna y lunar despierta la libido. Los poetas románticos alemanes se inspiraron en ella:

²²⁰ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant *op.cit.* págs.52-53.

²²¹ *Ibid* pág. 53.

²²² *Ibid* pág. 54.

...el agua, esta criatura primera, nacida de la fusión aérea, no puede negar su origen voluptuoso y, sobre la tierra, se muestra con una celeste omnipotencia como el elemento del amor y de la unión[...] No es en falso que los sabios antiguos buscaron en ella el origen de las cosas[...] y todas nuestras sensaciones agradables no son, a la postre, más que diversas maneras de fluir internamente los movimientos de ese agua original que está en nosotros. El propio sueño no es sino el flujo de este invisible mar universal, y el despertar el comienzo de su reflujo²²³

No obstante, hay que destacar que, mientras que la tierra se vincula de manera unívoca con lo femenino, el agua encierra dos corrientes distintas. Por una parte, existe el agua de la tierra, femenina, nocturna; por otra, el agua vital de lluvia, descendente, masculina:

Desde un punto de vista cosmogónico el agua corresponde a dos complejos simbólicos antitéticos, que no hay que confundir: el agua descendente y celeste, la lluvia, es una semilla uránica que viene a fecundar la tierra; masculina pues, y asociada al fuego del cielo. Por otra parte, el agua primera, el agua que nace de la tierra y del alba blanca, es femenina: la tierra está aquí asociada a la luna como símbolo de fecundidad consumada, tierra preñada, de la que sale el agua para que, iniciada la fecundación, la germinación tenga lugar.²²⁴

Esta oposición da lugar a una dualidad simbólica, también universal, entre la sangre celeste, asociada con el sol y el fuego —precursora de la luz— y la sangre menstrual, vinculada con la tierra y la luna —origen de la oscuridad.

Cabe destacar dos importantes funciones del agua en las narraciones de viajes. En las historias universales, los espacios con agua —manantiales, pozos, ríos, etc.— son sitios de encuentro: propician el amor, los matrimonios, los grandes descubrimientos. Finalmente, también como metáfora universal, el agua del mar, de los arroyos y ríos significa el curso de la existencia humana. En su eterno fluir se engloban deseos, conflictos y sentimientos de la humanidad.

El sentido del agua como metáfora de vida es común en toda la prosa de Faulkner. El correr del tiempo como flujo ininterrumpido de cambio adquiere forma

²²³ Novalis, NOVD, 77, citado en Jean Chevalier y Alain Gheerbrant *op.cit.* pág. 59.

²²⁴ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant *ibid* págs. 57-58.

en el río desbordado que deben atravesar los Bundren en *Mientras agonizo*. Asimismo, en *El sonido y la furia* es motivo dominante.

El agua es omnipresente en la sección de Quentin. Las escenas climáticas de su vida se relacionan con ella. En Jefferson, los acontecimientos principales entre Caddy y Quentin tienen lugar en el arroyo del predio Compson. Ahí, Caddy niña se enloda los calzones el día del funeral de la abuela después de pelear con Quentin. Años más tarde, sumergidos en este mismo arroyo, Quentin está a punto de cometer incesto con Caddy al intentar matarla con un cuchillo, enojado por la actividad sexual de la hermana.

El simbolismo del arroyo no es casual. El mismo Faulkner indicó en una entrevista el simbolismo temporal de esta acumulación de agua, como fuente de división y deshonor para la familia: "I saw that peaceful glinting of that branch was to become *the dark, harsh flowing of time* sweeping her to where she could not return to comfort him, but that just separation, division, would not be enough, not far enough. It must sweep her into dishonor and shame too." (Las cursivas son mías)

La importancia fundamental del agua se mantiene en el presente de la acción inicial del monólogo. Dado que Quentin se suicida en el río Charles, los preparativos finales —tema principal de la acción de ese último día— tienen lugar cerca del agua. En todo el recorrido, el río es metáfora de su existencia y de los conflictos que fluyen en ella. El agua es símbolo del origen y del final de su vida; ella encierra la sexualidad de Caddy (barrera que se interpuso entre los hermanos y fundamento de su suicidio) y el estado de plenitud que pretende obtener con su muerte. Es elemento primario de vida; de él parte y a él regresará.

Las mujeres de Faulkner a menudo se comparan con espacios con agua. Como señala Mortimer, estos contenedores pueden proporcionar serenidad, seguridad y paz a los hombres, pero, también, vistos desde el punto de vista de la sexualidad masculina, representan una amenaza para su integridad:

Men's sisters, like Narcissa Benbow and Caddy Compson, are likened to pools of water near which their brothers hover like insects or birds or in which they long to rest as swimmers. Women with whom the men in the novels are actively sexual are also ponds and seas, but their manifest eroticism makes them dangerous. Of Belle Michell, who becomes his lover, Horace Benbow thinks, "And then Belle again, enveloping him like a rich and fatal drug,

like a motionless and cloying sea in which he watched himself drown” (FD 285).²²⁵

Al ser percibidas las mujeres como contenedores de agua, el peligro que encierran para los hombres es morir ahogados (como Quentin morirá) por el líquido — mezcla de agua y de menstruación— que las conforma²²⁶:

The imagery of destruction is omnipresent: whenever a sexual woman is experienced at close range, Faulkner’s male characters start perceiving things in terms of annihilation, entrapment, engulfment, and corruption. Quentin’s father says of them: “Delicate equilibrium of periodical filth[...] with all that inside of them shapes an outward suavity waiting for a touch to. Liquid putrefaction like drowned things floating like pale ruber flabbily filled getting the odour of honeysuckle all mixed up” (TSAF 159). Faulkner associates the physicality of women with corruption, with his own bodily consciousness of “that steady decay which had set up within his body on the day of his birth” (CS 896-897) —much as Joe Christmas had confused the two.²²⁷

El agua en la prosa de Rulfo posee también más de un significado. Por una parte, al igual que en Faulkner, es metáfora del flujo incesante de la vida que, con su impulso, destruye todo a su paso. Por otro, es símbolo de la sexualidad femenina.

En “El hombre”, el agua, en forma de río, es motivo preponderante en la historia: refleja el paisaje y, sobretodo, proyecta la experiencia vital del personaje, siempre relacionada con la muerte. Así, por una parte, desempeña papel central para la ubicación espacial del “hombre” y de su perseguidor. Dado que el primero evita caminar por las veredas, pues, en su opinión, es peligroso caminar por donde todos caminan, sobre todo con el peso que él lleva (pág.138) -el asesinato de la familia del perseguidor-, gran parte de la historia transcurre entre yerbas, espinas y matorrales, con frecuencia indistintos tanto para “el hombre” y para quien busca matarlo, como para el lector. En esa confusión espacial, el río es

²²⁵ Mortimer, *op.cit.* 123. La cita que utiliza Mortimer del texto de Faulkner es de *Flags in the Dust* (1973; Nueva York: Random House, Vintage, 1974)

²²⁶ Véase en la sección de “Tierra”, la escena que sustituye al asesinato de Joanna Burden a manos de Joe Christmas.

²²⁷ Mortimer *op.cit.* pág. 123.

referente indiscutible. Los episodios centrales del cuento, se ubican por medio de él: la persecución, el triple asesinato en la cabaña e, incluso, el descubrimiento del cadáver del “hombre” parcialmente sumergido en el agua, narrado por el pastor, tienen como punto de referencia al río.

Más allá de su función de coordenada en el cuento, el agua proyecta la problemática y los atributos del “hombre”. El agua –enroscada, callada y turbia- es proyección del deambular del personaje, marcado por la ansiedad con que venga la muerte del hermano asesinando en silencio a tres personas cuando duermen.

Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo *su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río.* La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo. (pág. 138) (Las cursivas son mías)

En “Es que somos muy pobres”, el río crecido, a la manera del estanque en *El sonido y la furia*, recrea el fluir del tiempo en el que las tres hermanas se “pierden” (a diferencia de la novela norteamericana en la que únicamente Caddy sucumbe). En este cuento, también hay un “Quentin”: un hermano preocupado y fascinado, simultáneamente, por la sexualidad de la joven. El agua enlodada, fuente de perdición, termina “metiéndose” en Tacha, la hermana menor:

Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella.

Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición. (pág.17)

En "Talpa", la sexualidad femenina también toma la forma de agua turbia ("charcos alumbrados por la luna"). El deseo que Natalia sentía en un inicio por su cuñado (ya señalado en este capítulo en "Tierra") se presenta en el texto utilizando las imágenes del agua, la tierra y el brillo de la luna. Los ojos de ella adquieren tonos claro-oscuros con el deseo; al desaparecer éste, la oscuridad permanece; son imágenes a contraluz: "Yo sé cómo le brillaban antes los ojos como si fueran charcos alumbrados por la luna. Pero de pronto se destiñeron, se le borró la mirada como si la hubieran revolcado en la tierra. Y pareció no ver ya nada..."(págs. 36-37)

El agua en *Pedro Páramo* posee un dualismo simbólico. Como señala González Boixo, el dualismo que muestra este elemento natural representa la relación vida-muerte presente en toda la obra. El agua se asocia con la fertilidad pasada de Comala, pero, también, con la muerte.

Aunque de manera indirecta, el agua es motivo recurrente en la conciencia de Pedro Páramo. En las escenas de duelo de su familia, las gotas de agua —de lluvia o del hidrante— caen y terminan confundándose con el llanto de los dolientes. No obstante, Pedro, ajeno al dolor, piensa en Susana. En el contexto de idílica complacencia del joven, la lluvia y las lágrimas son parte de la nostalgia que experimenta por Susana. El sufrimiento de la madre no traspasa las fronteras que separa su mundo de la realidad que lo rodea. Como se mencionó anteriormente en la sección de "Imágenes del camino", las ventanas y las puertas enmarcan estos momentos que anticipan nuevas formas de muerte en la región. (Véase cita en pág. 92)

El agua también está presente en la etapa en que Pedro Páramo se apodera de la tierra. En ella, de manera velada, el agua de lluvia representa al mismo Pedro. La fertilidad, comúnmente asociada de manera positiva con el agua, se pone en tela de juicio al vincularse con la arbitrariedad con que el terrateniente se adueña de la comarca (tierras y mujeres). Fulgor Sedano, brazo derecho de Pedro Páramo en sus tareas de apropiación, al igual que se admira por la habilidad con que su jefe viola leyes y mujeres para lograr sus planes ["Palabra que me está gustando tratar con usted" (pág.133); "¿De dónde habrá sacado esas mañas el muchacho? [...] Yo no esperaba de él nada"(pág.133)], muestra asombro al ver la potencia de la lluvia "desflorando los surcos" al penetrar la tierra:

Al amanecer, gruesas gotas de lluvia cayeron sobre la tierra. Sonaban huecas al estamparse en el polvo blando y suelto de los surcos. Un pájaro burlón cruzó a ras del suelo y gimió imitando el quejido de un niño; más allá se le oyó dar un gemido como de cansancio, y todavía más lejos, por donde comenzaba a abrirse el horizonte, soltó un hipo y luego una risotada, para volver a gemir después.

Fulgor Sedano sintió el olor de la tierra y se asomó a ver cómo la lluvia desfloraba los surcos. Sus ojos pequeños se alegraron. Dio hasta tres bocanadas de aquel sabor y sonrió hasta enseñar los dientes.

“¡Vaya! —dijo—. Otro buen año se nos echa encima.” Y añadió: “Ven agüita, ven. ¡Déjate caer hasta que te canses! Después córrete para allá, acuérdate que hemos abierto a la labor toda la tierra, nomás para que te des gusto.”

Y soltó la risa.

El pájaro burlón que regresaba de recorrer los campos pasó casi frente a él y gimió con un gemido desgarrado.

El agua apretó su lluvia hasta que allá, por donde comenzaba a amanecer, se cerró el cielo y pareció que la oscuridad, que ya se iba, regresaba.

La puerta grande de la Media Luna rechinó al abrirse, remojada por la brisa. Fueron saliendo primero dos, luego otros dos, después otros dos y así hasta doscientos hombres a caballo que se desparramaron por los campos lluviosos.

—Hay que aventar el ganado de Enmedio más allá de lo que fue Estagua, y el de Estagua córranlo para los cerros de Vilmayo —les iba ordenando Fulgor Sedano conforme salían—. ¡Y apriétenle, que se nos vienen encima las aguas! (pág. 150)

En esta etapa de apropiación, el contexto en el que aparece la lluvia es negativo: el sonido del pájaro como parodia del gemido de un niño, el cielo negro, presagio de la tormenta que se avecina. Asimismo, es significativo que, en el pasaje anterior —rico en alusiones sexuales—, así como Fulgor gozoso le pide al agua que “se corra” y fertilice las tierras que abrieron para ella, Fulgor ordena a sus hombres que “corran” el ganado por tierras que legítimamente no le pertenecen a Pedro. Mujeres y tierras son poseídas por igual por Pedro ante la mirada complaciente del capataz.

Así, mientras que en *El sonido y la furia* se privilegia el simbolismo femenino del agua, en *Pedro Páramo*, el masculino prevalece. No obstante, no siempre este simbolismo masculino es negativo. Tal es el caso del agua que rodea a Susana San Juan que, aunque posee características claramente masculinas, se

expresa en un discurso erótico de aceptación y es, finalmente, posibilidad de regeneración.

El discurso de Susana San Juan manifiesta el simbolismo del agua en su acepción de centro de regeneración. A pesar de que ella misma no representa el agua, su figura —relacionada con lo femenino y lo trascendente— en repetidas ocasiones se encuentra sumergida en ella, o su discurso se contextualiza en medio de la lluvia. No obstante, esta agua que rodea a Susana no es agua estancada, oscura, femenina. El líquido en que se baña representa la fuerza masculina: “Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo”. (pág.174)

En su discurso erótico en torno al agua, Susana y Florencio adquieren características míticas de la primera pareja humana: “En el mar sólo me sé bañar desnuda[...] Y él me siguió el primer día, desnudo también, fosforescente al salir del mar.”(pág.174) Ella representa la posibilidad de regenerar la tierra, convertida en páramo (en opinión de Jiménez de Báez, Susana sería la misma Gran Tierra Madre²²⁸).

Como bien señala Jiménez de Báez, mientras en el mundo de los vivos Susana guardó silencio, en el submundo su voz se deja oír. Su discurso implantará un nuevo discurso erótico —pleno, abierto, por amor— a diferencia del que había instaurado Pedro Páramo —secreto, de “murmillos”, de apropiación.²²⁹

El agua final que cae en Comala, cuando Juan y Dorotea se hallan en el centro de la tierra, tendrá la función de regenerar el páramo. Una vez fecundado con la semilla nueva de Juan, el agua que cae del cielo será precursora de un orden mejor. Las palabras de Susana San Juan le confieren a la lluvia, de manera oblicua, un significado profundo. Su discurso durante la segunda parte tiene la función de comunicar el nuevo reino. Para Bastos y Molloy, Susana San Juan es “clave de enunciación y de los enunciados”²³⁰: su discurso erótico se entrelaza, en la segunda parte, con el silencio de Juan. Juan calla para oír a Susana y,

²²⁸ Ivette Jiménez de Báez *op.cit.*, pág. 533.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ María Luisa Bastos y Sylvia Molloy. “Susana San Juan, clave de enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo*”, *La semana de Bellas Artes*, núm. 146 (1980), págs. 2-7. Citado en Ivette Jiménez de Báez, *ibid.*, pág. 523.

posteriormente, Juan lo enuncia como propio: "Juan Preciado ya no repite como ajeno (en cursivas) el discurso de Susana. Lo asume y lo comunica a Dorotea como propio. Los lectores oímos entonces también la descripción de esa unión de la pareja, sacralizada por el pasaje de su unión con el mar, comentado antes."²³¹

La final desolación de Comala no se debe a la falta de lluvia. La tierra sigue ahí, pero no es fértil como antes. El agua sigue cayendo, pero, debido al cambio radical de la tierra, no ejerce su posibilidad de vida. Páramo absoluto, la lluvia no encuentra semilla alguna que fecundar. Al penetrar en la tierra, sólo encuentra los cadáveres de los antiguos pobladores, a quienes "despierta", y a sus cajas podridas, que rechinan con su contacto:

... Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño[...]Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan. (págs.161-162)

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Después de recorrer algunos senderos de las prosas de Faulkner y de Rulfo, conviene reflexionar, a manera de recapitulación —tarea obligada en todo viaje—, los puntos importantes del trayecto.

Acorde con el enfoque amplio de *polifonía* que se estableció al inicio del trabajo —no anclado de manera unívoca en la teoría de Bajtín— y siguiendo el carácter mismo de los caminos —espacios por esencia comunitarios y abiertos a la diversidad—, se empleó una metodología flexible de estudio, apegada también a la pluralidad. En ella se integraron diferentes acepciones de *polifonía*, así como los conceptos *cronotopo* de Bajtín, *imagen* de Bachelard y *configuración descriptiva* de Pimentel.

Como el afán de explorar de manera detallada el carácter polifónico de las prosas de Faulkner y Rulfo, se analizaron dos novelas centrales en la producción de los escritores, *El sonido y la furia* y *Pedro Páramo*. A partir de ellas se develó

²³¹ Ivette Jiménez de Báez *op.cit.*, pág.532.

posteriormente, Juan lo enuncia como propio: “Juan Preciado ya no repite como ajeno (en cursivas) el discurso de Susana. Lo asume y lo comunica a Dorotea como propio. Los lectores oímos entonces también la descripción de esa unión de la pareja, sacralizada por el pasaje de su unión con el mar, comentado antes.”²³¹

La final desolación de Comala no se debe a la falta de lluvia. La tierra sigue ahí, pero no es fértil como antes. El agua sigue cayendo, pero, debido al cambio radical de la tierra, no ejerce su posibilidad de vida. Páramo absoluto, la lluvia no encuentra semilla alguna que fecundar. Al penetrar en la tierra, sólo encuentra los cadáveres de los antiguos pobladores, a quienes “despierta”, y a sus cajas podridas, que rechinan con su contacto:

... Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño[...].Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan. (págs.161-162)

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Después de recorrer algunos senderos de las prosas de Faulkner y de Rulfo, conviene reflexionar, a manera de recapitulación —tarea obligada en todo viaje—, los puntos importantes del trayecto.

Acorde con el enfoque amplio de *polifonía* que se estableció al inicio del trabajo —no anclado de manera unívoca en la teoría de Bajtín— y siguiendo el carácter mismo de los caminos —espacios por esencia comunitarios y abiertos a la diversidad—, se empleó una metodología flexible de estudio, apegada también a la pluralidad. En ella se integraron diferentes acepciones de *polifonía*, así como los conceptos *cronotopo* de Bajtín, *imagen* de Bachelard y *configuración descriptiva* de Pimentel.

Como el afán de explorar de manera detallada el carácter polifónico de las prosas de Faulkner y Rulfo, se analizaron dos novelas centrales en la producción de los escritores, *El sonido y la furia* y *Pedro Páramo*. A partir de ellas se develó

²³¹ Ivette Jiménez de Báez *op.cit.*, pág.532.

la estructura polifónica de los textos, resultado de los procesos “múltiples” de creación de las obras (auténticos viajes de aventura para los autores).

El análisis de los motivos del camino en Rulfo y en Faulkner descubrió similitudes relevantes en sus discursos —acronología, punto de vista múltiple, recurrencia de motivos— debidas, en gran medida, a las semejanzas de los contextos socioculturales en que crecieron ambos escritores (ampliamente comentadas por la crítica en relación con Faulkner y los escritores latinoamericanos) o, también, ocasionadas por la situación de inestabilidad que se vivía internacionalmente en la primera mitad del siglo XX.

Mi propuesta fue comparar técnicas y motivos “encajados” en la construcción de los cuadros o de las imágenes que literalmente saturan sus prosas. Esto es, detecté espacios construidos de panera polifónica, por la interacción de voces distintas y diversas. Asimismo, analicé cómo los motivos se vinculan para recrear imágenes estáticas —paradójicamente en contextos en movimiento— ricas en contrastes claroscuras, en las que el tiempo y el espacio, la vida y la muerte son indisolubles.

Estos cronotopos, auténticos “cuadros” del y en el camino, transmiten un mundo de incertidumbre y destrucción propio, pero no exclusivo, de un período. La mujer, representada en los textos de Rulfo y de Faulkner por motivos tradicionalmente asociados con lo femenino —agua, tierra, luna, lodo, oscuridad—, es fuente de amenaza y, simultáneamente, objeto de posesión para la percepción masculina.

La gran aportación de Rulfo y de Faulkner es la forma en que, en sus textos, se unen la experiencia de inestabilidad de un período y las tendencias estéticas de la época. En esta vinculación, están íntimamente presentes los gustos particulares de los autores que de manera coincidente se relacionan con las artes plásticas (nada extraño en ese momento histórico en el que la interdisciplinariedad artística era frecuente). La incidencia del interés plástico de Faulkner y Rulfo en la prosa de ambos autores ha sido poco explorada por la crítica y, hasta ahora, no se había realizado un solo estudio comparativo al respecto sobre estos dos escritores. Este trabajo, por tanto, abre perspectivas: caminos nuevos para futuros viajes.

En las obras de Faulkner y de Rulfo, voces diversas confluyen y recrean, de manera paulatina, mundos fantasmales en los que la vida y la muerte se confunden. Estos espacios, surcados por caminos imprecisos —encrucijadas fugaces que propician epifanías, encuentros y desencuentros, sitios comunitarios

en los que el ser humano se vincula con la sociedad o rompe con ella, caminos fantasmales en los que la vida y la muerte se confunden— son recorridos por parias y trotamundos, en frenético y absurdo movimiento. Los lectores, al igual que los transeúntes, deambulan por esos espacios de manera mecánica, vislumbrando realidades imprecisas.

Las imágenes de y en los caminos imprimen huellas imborrables en la memoria fotográfica del viajero. Sin orden preciso, a salto de mata, ellas recrean momentos de las historias. Contienen la esencia de los recorridos y, por tanto, detonan de manera callada las vicisitudes presenciadas. Desempeñan el papel de las antiguas ilustraciones —precursoras de las modernas fotografías— con las que, en los viajes de exploración, el dibujante del grupo —con frecuencia, incluido *ex professo* en el equipo para ejecutar la tarea— captaba los pasajes relevantes del trayecto. Estas imágenes eran testimonio, memoria y trofeo de la aventura. De manera similar, el agua, la tierra, las sombras, las luces difusas del amanecer o del ocaso, así como los escenarios claroscuros, con frecuencia enmarcados en ventanas, puertas y agujeros en los espacios de Yoknapatawpha o del sur de Jalisco, capturan de manera fugaz la miseria y la fragilidad de la experiencia humana en el tiempo. Son testimonio y memoria de su evanescencia.

El motivo del camino y las imágenes que se recrean en él encarnan de forma perenne los avatares del ser humano en tránsito por el mundo. Camino: carrefour, cronotopo, encuentro fugaz de ecos distantes, encrucijada del arte y de la vida, trofeo indiscutible de la excelencia literaria de Rulfo y Faulkner.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

TEORÍA Y GENERAL

- Anderson, Rudolph E, *The Story of the American Automobile. Highlights and Sidelights*. Washington, DC: Public Affairs Press, 1950.
- Aumont, Jacques, *La imagen*. Barcelona/Buenos Aires/México: Ediciones Paidós, 1992.
- Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. (1ª. edición en francés 1942; 1ª. edición en español 1978) Breviarios, traducción de Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 1997 (3ª. reimpresión).
- Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. (1ª. edición en francés 1943; 1ª. edición en español 1958) Breviarios, traducción de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1997 (7ª. reimpresión).
- Bachelard, Gaston, *La tierra y los ensueños de la voluntad*. (1ª. edición en francés 1947; 1ª. edición en español 1994) Breviarios, traducción de Beatriz Murillo Rosas. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 (1ª. reimpresión).
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*. (1ª. edición en francés 1957; 1ª. edición en español 1965, 8ª. edición en francés 1974, 2ª. edición en español de la octava en francés 1975) Breviarios, traducción de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 2000 (5ª. reimpresión).

- Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*. (1ª. edición en francés 1960; 1ª. edición en español 1982) Breviarios, traducción de Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 2000 (3ª. reimpresión).
- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la edad media y renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1987.
- Bajtín, Mijaíl, *The Dialogic Imagination*. Editor Michael Holquist. Traducción de Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Bajtín, Mijaíl, "Discourse in the Novel", en *The Dialogic Imagination*. Editor Michael Holquist. Traducción de Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981, págs. 259-422.
- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982.
- Bajtín, Mijaíl, "Forms of Time and of the Chronotopoi in the Novel", en *The Dialogic Imagination*. Editor Michael Holquist. Traducción de Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981, págs. 84-258.
- Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la Poética de Dostoievski*. (Primera edición en ruso 1979) Breviarios, traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Bell, Arthur, Donald W. Heiney y Lenthel H. Downs, *American Literature: 1930 to the Present*. Barron's Literature College Review Series. Nueva York: Barron's Educational Series, 1994.
- Blanchard, Marc Eli, *In Search of the City: Engels, Baudelaire, Rimbaud*. California: ANMA Libri & Co., 1985
- Borges, José Luis, "Otro Borges" en *El hacedor*, 6ª. Edición en "El libro de bolsillo", Madrid: Alianza Editorial, S. A.; Buenos Aires: Emecé Editores, S.A., 1984. (Primera edición en "El libro de bolsillo", 1972; en Emecé Editores, S. A. ,1960).
- Baudelaire, Charles, "Las flores del mal", en *Obras selectas*. Editor José Ma. Fernández. Madrid: Edimat Libros, S. A., 2000, pág. 196.
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1995.

- Brand, Dana, *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*. Nueva York: Cambridge University Press, 1991.
- Borges, Jorge Luis. "Interview with Ronald Christ", *Writers at Work, Fourth Series*. Ed. George Plimpton. Nueva York, 1976. (Entrevista en inglés.)
- Butor, Michel, "Travel and Writing", en Kowalewski, Michael ed. *Temperamental Journeys, Essays on the Modern Literature of Travel*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1992.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos...*. Barcelona: Herder, 1986.
- Dentith, Simon, *Bakhtinian Thought. An Introductory Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995.
- Dorrit, Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Fernández, Justino. *Arte Mexicano, de sus orígenes a nuestros días*. México, D. F.: Editorial Porrúa, S. A. 1980.
- Frenzel, Elisabeth, *Stoff- und Motivgeschichte*. Berlín: Erich Schmidt Verlag, 1966. Traducido y citado por María Teresa Zubiaurre en "The Place of Space in the Novel: from Realism to Contemporary Fiction", Trabajo doctoral en Columbia University, Nueva York, 1994.
- Frisch, Mark F., *William Faulkner, su influencia en la literatura hispanoamericana: Maléa, Rojas, Yáñez y García Márquez*. Argentina: Corregidor, 1993.
- Fussell, Paul, *Abroad: British Literary Traveling between the Wars*. Nueva York: Oxford University Press, 1980
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: De. Du Seuil, 1982.
- Glaser, Elton, "Paul Theroux and the Poetry of Departures", en Kowalewski, Michael ed. *Temperamental Journeys, Essays on the Modern Literature of Travel*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1992.
- Gilson, Etienne, prólogo a Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*. (1ª. edición en francés 1943; traducción al inglés 1964) Traducción al inglés por María Jolas. Boston: Beacon Press, 1969.

- Gottesman, Ronald, "American Literature: 1865-1914. The Transformation of a Nation" en Baym, Nina, *et al. The Norton Anthology of American Literature*. Volumen 2, tercera edición. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc., 1989.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Gutiérrez Vivo, José (coordinador), *El mexicano y su siglo: las transformaciones de un país y sus habitantes a lo largo de cien años*. México, D. F.: OCEANO-Infored, 1999.
- Henderson, Heather, "The Travel Writer and the Text: 'My Giant Goes with Me Wherever I Go' ", en Kowalewski, Michael ed. *Temperamental Journeys, Essays on the Modern Literature of Travel*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1992.
- Holland, Laurence B. y Nina Baym, "American Literature between the Wars 1914-1945" en Baym, Nina *et al. The Norton Anthology of American Literature*, volumen 2, tercera edición. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc., 1989.
- Horst S. e Ingrid Daemrich, *Themes & Motifs in Western Literature: A Handbook*. Tübingen, Alemania: Francke Verlag, 1987.
- I.S. Kalinowska, *El concepto de motivo en literatura*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Jean Baudrillard, *América*, 1986. Trans. Chris Turner. Londres: Verso, 1988.
- Kowalewski, Michael ed. *Temperamental Journeys, Essays on the Modern Literature of Travel*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1992.
- Kowalewski, Michael, "Introduction: The Modern Literature of Travels" en Kowalewski, Michael ed. *Temperamental Journeys, Essays on the Modern Literature of Travel*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1992.
- Kristeva, J., *Semiótica 1*, Madrid: Fundamentos, 1978.
- Krysinski, Wladimir, *La novela en sus modernidades: a favor y en contra de Bajtín*. Teoría y Crítica de la Cultura y Literatura. Madrid: Iberoamericana, 1998.
- Lackey, Kris, *Road Frames: The American Highway Narrative*, Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 1997.

- Marchese, Ángelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986.
- Meyer, Eugenia, en mesa redonda: "Cambios sociales", transcrita en José Gutiérrez Vivo (coordinador), *El mexicano y su siglo: las transformaciones de un país y sus habitantes a lo largo de cien años*. México, D.F.:OCEANO-Infored, 1999.
- Paryas, Phyllis Margaret, "Polyphony/dialogism". En Makaryk, Irena R. (Editora y compiladora), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press Inc., 1993.
- Pereira, Armando, *La Generación del Medio Siglo*, col. Cuadernillos, 9. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Autónoma de México, 1997.
- Philip Glazebrook, *Journey to Kars: A Modern Traveller in the Ottoman Lands*. Nueva York: Holt, Rinehart & Winston, 1984.
- Pimentel, Luz Aurora, *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, D.F.: UNAM, Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- Pimentel, Luz Aurora, "Configuraciones descriptivas: articulaciones simbólicas e ideológicas en la narración de ficción" en *Polígrafas: revista de literatura comparada*, México:UNAM, 1996.
- Pozas, Ricardo, en mesa redonda: "La familia en el nuevo entorno", transcrita en José Gutiérrez Vivo (coordinador). *El mexicano y su siglo: las transformaciones de un país y sus habitantes a lo largo de cien años*. México, D.F.:OCEANO-Infored, 1999.
- Primeau, Ronald, *Romance of the Road: The Literature of the American Highway*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1996.
- Rama, Ángel, *Diez problemas para el narrador latinoamericano*. Caracas: Síntesis Dos Mil, 1972. (Originalmente publicado en *Casa de las Américas*, 26, La Habana, octubre-noviembre 1964.)
- Richard, Jean-Pierre, *L'Universe imaginaire de Mallarme*. París: Édition du Seuil, 1961.
- Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

- Semo, Enrique, en mesa redonda: "Cambios sociales", transcrita en Gutiérrez Vivo, José (coordinador), *El mexicano y su siglo: las transformaciones de un país y sus habitantes a lo largo de cien años*. México, D. F.:OCEANO-Infored, 1999.
- Shakespeare, William, *Macbeth*.
- Vilanova, Ángel, *Motivo clásico y novela latinoamericana: El "viaje al Averno" en Adán Buenosayres, Pedro Páramo y Cubagua*. Mérida, Venezuela: Fondo Editorial SOLAR, 1993 (primera versión 1984).
- Zubiaurre, María Teresa, "El género de la Novela Corta a la luz de *Katz und Maus* y *Pedro Páramo*" (Universidad de Columbia, Departamento de Español y Portugués, trabajo inédito, 1992).
- Zubiaurre, María Teresa, "Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia" en *Poligrafías: revista de literatura comparada*, México:UNAM, 1996.
- Zubiaurre, María Teresa, "The Place of Space in the Novel: from Realism to Contemporary Fiction": Trabajo doctoral, Columbia University, Nueva York, 1994.

OBRAS DE WILLIAM FAULKNER

La paginación de las citas de las obras de Faulkner que aparece en el trabajo corresponde a las ediciones que a continuación numero. El año en que se publicó por primera vez cada novela se indica entre paréntesis.

- *Soldier's Pay* (1921) Nueva York: New American Library, Signet, 1968.
- *La paga de los soldados*. Tr. J.Gómez del Castillo. España: Caralt, 1976.(2a. ed.1985)
- *The Sound and the Fury* (1929), 1a. ed. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1964 (17a. ed. 1986)

- *As I Lay Dying* (1930) (Texto corregido en 1985), Nueva York: Random House, Vintage International, 1990
- *Sanctuary* (1931) (Texto corregido) Nueva York: Random House, Vintage International, 1993
- *Light in August* (1932) (Texto corregido en 1985), Nueva York: Random House, Vintage International, 1990.
- *Pylon* (1935), Nueva York: Random House, Vintage, 1985.
- *Absalom, Absalom!* (1936) (Texto corregido en 1986) Nueva York: Random House, Vintage International, 1990.
- *The Hamlet* (1940), Nueva York: Random House, Vintage, 3a. ed.1964.
- *Collected Stories of William Faulkner* (1950), Nueva York: Random House, Vintage, 1977.

ENTREVISTAS

- Bouvard, Loïc, "Conversation with William Faulkner". *Modern Fiction Studies*, V (invierno 1959-1960), págs.362-364.
- Gwynn, Frederick L. y Joseph L. Blotner , eds., *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia, 1957-1958*, Charlottesville: University of Virginia Press, 1959.
- Meriwether, James B. y Michael Millgate, eds., *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner 1926-1962*, Nueva York: Random House, 1968.
- Stein, Jean, "The Art of Fiction XII: William Faulkner", *Paris Review* (primavera1956), en Cox, Leland H. ed., *William Faulkner Critical Collection*, Detroit, Michigan: Gale Research Company, 1982.

INTRODUCCIONES

- Faulkner, William, Prefacio a *The Mansion*, N.Y.: Random House, 1959.
- Meriwether, James B., "An Introduction to *The Sound and the Fury*", *The Southern Review* VIII (octubre 1972), págs.705-710.

- Meriwether, James B., "An Introduction to *The Sound and the Fury*", *Mississippi Quarterly*, XXVI (verano 1973), págs.410-415.
- Estas dos introducciones están reimpresas en:
- Broadhead, Richard H. ed., *Faulkner. New Perspectives*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., págs.20-28.

VARIOS

- Faulkner, William, *The Faulkner Reader. Selection from the Works of William Faulkner*. Nueva York: Random House, Inc., 1929. (En este texto aparece el discurso que Faulkner pronunció al recibir el premio Nobel de Literatura en 1949.)
- Faulkner, William, "Appendix: Compson, 1699-1945", escrito en el otoño de 1945. Se publica por primera vez en Cowley, Malcolm ed., *Portable Faulkner*, Nueva York: Viking Press, 1946. En 1966, Random House hace una nueva edición.

CRÍTICA SOBRE WILLIAM FAULKNER

- Aiken, Conrad, "William Faulkner: The Novel as Form", *Atlantic Monthly*, CLXIV (noviembre 1939), págs. 650-54. Reimpreso en:
- -Warren, Robert Penn, ed., *Faulkner: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ:Prentice-Hall, 1966.
- Bleikasten, André, *Faulkner's Most Splendid Failure: Faulkner's The Sound and the Fury*. Bloomington, Londres: Indiana University Press, 1976.
- Blotner, Joseph, *Faulkner: A Biography*. Dos volúmenes. Nueva York: Random House, 1974.
- Bross Addison C., "Soldiers' Pay and the Art of Aubrey Beardsley", *American Quarterly* 1 (primavera 1967).
- Burton, Stacy, "Benjy, Narrativity, and the Coherence of Compson History" en *Cardozo Studies in Law and Literature*, 1995 (otoño-invierno) 7:2, 207-28.
- Honnighausen, Lothar, *Faulkner: Masks and Metaphors*, University Press of Mississippi, 1997.

- Honnighausen, Lothar, *William Faulkner: The Art of Stylization in his Early Graphic and Literary Work*, 1987.
- Lind, Ilse Duso. "The Effect of Painting on Faulkner's Poetic Form". En Garrington, Evans y Ann J. Abadie, eds. *Faulkner, Modernism, and Film*. Jackson: University Press of Mississippi, 1979.
- Millgate, Michael, *The Achievement of William Faulkner*, Nueva York: Random House, 1966.
- Mortimer, Gail Linda, *Faulkner's Rhetoric of Loss. A Study in Perception and Meaning*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- Ono, Kiyoyuki, "Life is Motion: An Aspect of William Faulkner's Style", en McHaney, Thomas L., ed., *Faulkner Studies in Japan*, Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1985, págs.28-44.
- Sartre, Jean-Paul, "A Propos de 'Le Bruit et la Fureur': La temporalité chez Faulkner", *La Nouvelly Revue Française*, LII (junio 1939), págs. 1057-1061; LIII (julio 1939) págs. 147-151 (tr. al inglés de Annette Michelson en *Literary and Philosophical Essays*, Londres: Rider and Co., 1955, págs.79-87. Esta traducción está reimpressa en:
- Warren, Robert Penn, ed. *Faulkner a Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1966, págs. 87-93.
- Zink, Karl E. "Flux and the Frozen Moment: the Imagery of Stasis in Faulkner's Prose", *PMLA*, LXXI, 3 (junio 1956), págs. 285-301.

TEXTOS EN RELACIÓN CON FAULKNER Y LA LITERATURA LATINOAMERICANA

- "Conversaciones con Gabriel García Márquez" —de junio de 1968. *Recopilaciones de textos sobre Gabriel García Márquez*. Serie Valoración Múltiple. Casa de las Américas, 1969.
- Bessièrè, Jean, en "Carlos Fuentes Vis-à-Vis William Faulkner: Novel, Tragedy, History". *The Faulkner Journal*. Akron, OH, otoño 1995/primavera 1996, 11:1-2, págs. 33-42)
- Delay, Florence y Jacqueline Labriolle. "Is Garcia Marquez the Columbian Faulkner?" *The Faulkner-Journal*. Akron, OH. Primavera 1995-primavera 1996. 11:1-2, págs. 119-38.
- Fayen, Tanya T., *In Search of the Latin American Faulkner*, Landham: University Press of America, 1995.

- Frisch, Mark, "Nature, Postmodernity, and Real Marvelous: Faulkner, Quiroga, Mallea, Rulfo, Carpentier". *The Faulkner-Journal*. Akron, OH., primavera 1995-primavera 1996. 11:1-2, págs. 67-82.
- Frisch, Mark, *William Faulkner, su influencia en la literatura hispanoamericana: Mallea, Rojas, Yáñez y García Márquez*. Argentina: Corregidor, 1993.
- Fuentes, Carlos. "Elogio del mestizaje" (entrevista con Horacio Vázquez Rial en *El Urogallo*, noviembre 1993, págs. 29-36).
- Fuentes, Carlos. "La novela como tragedia: William Faulkner", *Casa con dos puertas*, México: Joaquín Mortiz, 1970, págs. 52-78. En inglés "The Novel as Tragedy. William Faulkner", traducción de Trude Sterne y Evelyn Tavarell en *The Faulkner Journal*, otoño 1995-primavera 1996, págs. 13-31.
- García Márquez, Gabriel y Mario Vargas Llosa, *La novela en América Latina: Diálogo*, Lima: Carlos Milla Batres, 1968.
- Irby, James East, *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, México: UNAM, 1956.
- Johnson, Dane A., *The Flowering of Our Tradition: William Faulkner, Gabriel García Márquez, Toni Morrison, and the Creation of Literary Value*. Tesis para la Universidad de Stanford (1993). Dissertation-Abstracts-Internacional, Ann Arbor, MI, junio 1994, 54:12.
- Kulin, Katalin, "Razones y características de la influencia de Faulkner la /sic/ ficción latinoamericana moderna". *Sin nombre*, 6, núm. 1 (julio-septiembre, 1975), págs. 20-36. El texto original, en inglés, se publicó en *Acta Litteraria*, tomo XIII, fascículo 13, 1971.
- Márquez, Antonio C. Márquez. "Faulkner in Latin America". *The Faulkner-Journal*. Akron, OH., primavera 1995-primavera 1996. 11:1-2, págs. 83-100.
- Pitavy, Francois, "William Faulkner and Gabriel Garcia Marquez: A Fictional Conversation". En Zacharasiexics, Waldemar (ed.). *Faulkner, His Contemporaries, and His Posterity*. Tubingen: A. Franke, 1993.
- Pothier, Jacques, "Voices from the South, Voices of the Souths: Faulkner, Garcia, Vargas Llosa, Borges". *The Faulkner Journal*, Akron, primavera 1995-primavera 1996. 11:1-2, págs. 101-18.

- Rukas, Nijole Marija, *A Comparison of Faulkner's and Rulfo's Treatment of the Interplay between Reality and Illusion in Absalom, Absalom and Pedro Paramo*. Ann Arbor, Michigan University Microfilms International. 1993, c.1982.
- Vegh, Beatriz y Michel Gresset. "A Latin American Faulkner". *The Faulkner-Journal*. Akron, OH., primavera 1995-primavera 1996. 11:1-2.
- Wilcots, Barbara J., *Rescuing History: Faulkner, Garcia Marquez, and Morrison as Post-Colonial Writers of the Americas*. Tesis para la Universidad de Denver(1995). Dissertation-Abstracts-Internacional, Ann Arbor, MI, octubre 1995, 56:4.

OBRA DE JUAN RULFO

La paginación de las citas de las obras de Rulfo que aparece en el trabajo corresponde a la siguiente edición:

- *Obra completa*, (1ª ed. julio de 1976, 2ª. ed. febrero de 1985) Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1985.

ENTREVISTAS Y TRABAJOS VARIOS SOBRE RULFO

- *Los cuadernos de Rulfo* México: Era
- "Juan Rulfo. Cómo escribí *Pedro Páramo*", en *Domingo*, suplemento cultural de *El Nuevo Día*, Puerto Rico, 21 de abril de 1985, págs 6, 8. También como "*Pedro Páramo* treinta años después", en *Libros de México*, núm.1, 1985, págs17-18 y *El Día*, 10 de enero de 1986, pág.10; Alejandro Sandoval et al, "*Los murmullos*", *Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*, Delegación Cuauhtémoc, México 1986, págs. 69-71.
- González, Juan E., "Entrevista con Juan Rulfo", en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más uno*, núm 98 (1979).
- Roffé, Reina. *Juan Rulfo. Autobiografía armada*. Buenos Aires: Corregidor, 1973.
- Rulfo, Juan Carlos (director), "El Ojo de Rulfo", programa de T.V., México, IPN, Canal 11, 1994.

- Sommers, Joseph, "Los muertos no tienen tiempo ni espacio (diálogo con Juan Rulfo)", en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. México, Setenta y siete, 1974.
- Vázquez, Enrique, "Una entrevista con Juan Rulfo", en *Somos* (Buenos Aires), 24 de diciembre de 1976.

CRÍTICA SOBRE JUAN RULFO

- Arreola, Juan José en el homenaje nacional a Juan Rulfo del 6 de junio de 1993 en Bellas Artes, México, D. F.
- Bastos, María Luisa y Sylvia Molloy. "Susana San Juan, clave de enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo*", *La semana de Bellas Artes*, núm. 146 (1980).
- Coddou, Marcelo, "Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo" en Giacomani Helmy F. editor, *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York: Anaya, 1974.
- González Boixo, J.C. *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León, España: Universidad de León, 1983.
- Jiménez de Báez, Ivette "Del erotismo, lo sagrado y la mística en Juan Rulfo" en *Primer Congreso Internacional de Literatura: Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*. (Colección Cultura Universitaria), México, D. F.: UAM, 1997, págs. 521-537.
- Jiménez de Báez Ivette, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México, D. F.: Fondo de Cultura de México A.C. 1990.
- Jiménez, Víctor, "Portafolio. Juan Rulfo". *Letras Libres*, diciembre 2000.
- Luis Leal, "Juan Rulfo".
- Pachecho, Carlos, "Comala revisitada: oralidad y efecto de ajenidad en la obra de Juan Rulfo" en *Primer Congreso Internacional de Literatura: Medio siglo de literatura latinoamericana 1945-1995*. (Colección Cultura Universitaria), México, D.F.:UAM, 1997, págs.551-563.

- Pimentel, Luz Aurora, " 'Los caminos de la eternidad:' El valor simbólico del espacio en *Pedro Páramo*" en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XVI, 2 invierno 1992.
- Pupo-Walker, Enrique, "Tonalidad, estructuras y rasgos del lenguaje en *Pedro Páramo*" en Giacomán Helmy F., editor, *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Nueva York: Anaya, 1974.
- Rivero, Eduardo. *Juan Rulfo. El escritor-fotógrafo*. Venezuela: Universidad de Los Andes, 1999.
- Vital, Alberto. *Juan Rulfo*. México: Tercer Milenio, 1998.
- Vital, Alberto. *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*. México: Luzazul, 1993.