



ABRIR III.- 9.- (INICIO)

4.- "All those mysterious and imperious concealed"

Y es precisamente en la escena que estamos analizando, donde con mayor claridad podemos observar el funcionamiento de la repetición en esas dos vertientes, pues el narrador repite escenarios, personajes, etc... como una manera de volver a vivir aquellos momentos pasados donde ubica su felicidad, pero al volver sobre esos escenarios, al repetir, surge el momento traumático que anuncia que tal disfrute está íntimamente vinculado a la exclusión, eliminación, de aquello que se ha sustraído del recuento ideal, transformado en memoria consciente, de su pasado. La visión de los niños jugando y discutiendo cerca del estanque anuncia la entrada de la infancia, momento al que Quentin vuelve para recobrar su tiempo, otro tiempo ajeno al presente. Pero al surgir la pequeña niña italiana irrumpe el elemento femenino que se instituye como el catalizador de la destrucción de ese cronotopo idílico que había formulado. No es pues extraño que la niña italiana sea un sustituto por desplazamiento de Caddy, a la que la une no sólo el apelativo "sister" que continuamente le repite Quentin, sino también el tiempo y el espacio al que ésta refiere. Como ya dijimos la niña italiana conmina a Quentin con su presencia silente a actualizar la función protectora asignada a él culturalmente, y en la que se concentra la parte sublimada de tal labor. Quentin con la niña se convierte en ese hermano protector, pero la presencia de ésta convoca a través de aquello que aparece sublimado, lo restante que está reprimido, excluido, pero que surge incontroladamente e irrumpe en el recuento idílico.

Además, la figura silente de la niña italiana, sucia como cabría esperar por su género, es un reflejo irónico sino paródico de la

relación de Quentin con su propia hermana. La niña no sólo es mujer sino también extranjera, algo ante lo cual Quentin es incapaz de comunicarse con ella, la incomprensión de la niña parece ser un reflejo inverso de la de Quentin en relación a su hermana. Igualmente el celo protector que despierta en él parece hacerle sentirse cómodo, hasta tal punto que se ve obligado a desistir por unos momentos de sus propósitos, para acompañar a la niña a su casa. Se produce entonces otra inversión en la repetición de la escena, a saber: de la dependencia que él tiene de su hermana se pasa a la dependencia de la niña, pero en una situación menos compleja. En la repetición que la niña italiana representa parecen haber desaparecido las complejidades emocionales y sexuales que estaban latentes en las escenas con su hermana.

Pero como ya habíamos anunciado, aún en la aparente simplicidad de la escena, la descripción de la niña no había podido escapar de la labor exclusora de la cultura a la que pertenece Quentin, y como señaló Bleikasten²² desde la aparición de la niña, se le adjudica el epíteto "dirty", además de incluir en su descripción referencias constantes a la suciedad, humedad, etc...que preparan la escena para su desenlace. Pero no sólo eso sino que a través de la inclusión de fragmentos va introduciendo aquello que excluye en esta escena, su involucramiento sexual, y que refuerza la interpretación que Bleikasten hace, al propiciar el tránsito de esta "little sister" a su hermana real a través de una sutil secuencia de

²² Bleikasten le dedica especial atención a este detalle, hasta el punto de titular la sección "The 'Dirty Girls'", en la cual señala a la repetición de ese epíteto aplicado a las diferentes mujeres que aparecen, integrándolo dentro de una interpretación en la que se suma la versión puritana del pecado ("wallowing in sin"), donde la suciedad es el equivalente al pecado, la articulación de la estructura pureza/impureza, vinculada esta siempre a la sexualidad (*Ink* 76-79).

imágenes: de la niña italiana accede a su hermana a través de un caballo blanco que asocia al médico de Jefferson (Doc Peabody), y a este con la enfermedad de su hermana, para finalmente llegar a la voz del padre que universaliza en torno a la enfermedad de la mujer o a la mujer como enfermedad:

"Which way do you live?" I said.

A buggy, the one with the white horse it was. Only Peabody is fat ... *Seen the doctor yet have you seen Caddy I dont have to I cant ask now afterward it will be allright...*

Because women so delicate so mysterious Father said. Delicate equilibrium of periodical filth between two moons balanced. Moons he said full and yellow as harvest moons her hips thighs. Outside outside of them always but ... Then know that some man that all those mysterious and imperious concealed. With all that inside of them shapes an outward suavity waiting for a touch to. Liquid putrefaction like drowned things floating like pale rubber flabbily filled getting the odour of honeysuckle all mixed up (160).

Inscrita dentro de la escena de la niña italiana, este fragmento desestabiliza la aparente claridad de los motivos, así como refuerza la asociación de la mujer al paradigma de lo sucio, de lo impuro, frente a la pulcritud y aseo del narrador. Esta referencia explícita al misterio de la mujer cifrado en su capacidad para reproducir, cuyos ecos del cronotopo idílico resuenan en la asimilación de la naturaleza a lo femenino, como antes lo había hecho con lo racial, pone de manifiesto el precario equilibrio que el hombre mantiene

frente a él, al misterio de la sexualidad en su doble acepción (reproducción y placer), como demuestra la última parte del fragmento que parece un comentario filial al discurso paterno. La terminología asociada a impureza que aparece refuerza nuestra interpretación, al igual que insiste en la vinculación que en el sistema patriarcal se hace entre la mujer y la naturaleza, articulando de nuevo la dialéctica naturaleza/cultura que tan productiva le ha sido para el mantenimiento de su hegemonía basada en el valor exclusivista de los términos.

Además el carácter de secreto, de cosa escondida e inescrutable ("so mysterious"), parece señalar a aquello que se esconde, y que precisamente se reprime en ese sistema cultural, lo sexual, que reaviva sus percepciones olfativas tan ajenas a la disciplina cultural, pero que a la vez, y como lo reprimido, alberga dentro de sí una fuerza que le hace reaparecer ("all those mysterious and imperious concealed") sin control. Quentin reflexiona sobre las palabras de su padre, y de nuevo repite aunque sin ironía la exclusión de la mujer del universo impoluto del hombre. La sexualidad por tanto es un atributo femenino pues surge de su figura, y es a través de ésta como su padre y él repiten la escena de inocencia masacrada, y su consiguiente horror. No es pues extraño que Quentin narrador repita un fragmento, aunque incompleto, que había parecido anteriormente: "...Then know that some men that all those mysterious and imperious concealed" (160) ---"Woman do have an affinity for evil, for believing that no woman is to be trusted, **but that some men** are too innocent to protect themselves" (130). Esta última referencia intratextual explicita lo que en la descripción de la niña está latente, y que en los siguientes fragmentos explotará con toda su fuerza.

Y de vuelta al presente tras esta irrupción de la voz paterna, empieza a sentirse ciertamente incómodo, hasta tal punto que ante el fracaso por no encontrar la casa de la niña, intente abandonarla y súbitamente rompa a correr para alejarse de ella: "'Goodbye, sister.' I said. Then I ran" (166). Quentin ejerce su papel preferido con la niña, pero no consigue su propósito, y su huida es un nuevo rechazo de la realidad que se obstina en no permitirle completar sus objetivos. El asume su papel, pero los elementos son adversos, la mudez de la niña, su ubicua presencia, parecen recordarle, como si de una sombra se tratara, aquello que denodadamente reprime, excluye y que surge irremediabilmente a través de lo que no controla, sus recuerdos. Lo femenino anuncia la irrupción en su paraíso de pureza masculina de lo sexual, lo instintivo, lo animal, lo impuro. De ahí que a partir de este momento, esa urgencia instintiva surja a través del sentido que menos controlado tiene: el olfato. Quentin como su hermano Benjy durante toda su sección, reconocerá su atracción y urgencia sexual a través de los olores y principalmente de la madreSelva ("honeysuckle")²³.

²³ El esfuerzo interpretativo de Quentin por buscar los orígenes de su malestar parece remitirle cada vez más a aquello sobre lo que menos control tiene. Quentin ante la imposibilidad de solucionar racionalmente su dilema, parece dejarse llevar por la intuición sensible que por otra parte rechaza, como índice de materialidad, pero que acaba siendo más expresiva. El carácter primitivo de estas intuiciones sensitivas le devuelven al espacio que pretendía haber abandonado y le demuestran la dependencia que de él tiene. Además la naturaleza sexual que las percepciones olfativas poseen permite a través de ellas introducir la urgencia instintiva que reprime. Es también digno de señalar que para los tres hermanos Caddy tiene un referente olfativo: Benjy, los árboles ("she smelled like trees"), Quentin la madreSelva, y Jason, la gasolina (una referencia indirecta pues llega por vía del resentimiento asociado al primer coche que Herbert le regaló y el consiguiente desencanto que le hace vomitar cada vez que la huele). Este hecho que en un primer momento parecía ser una característica del primitivismo mental de Benjy acaba convirtiéndose en un elemento unificador de los hermanos.

Es también importante destacar que en la sección de Quentin se produce un paulatino abandono de lo racional que ejemplifica la vista, del

El tránsito pues de la escena presente a la pasada encuentra en el marco natural su mejor aliado, en cuanto repite pero con diferencia: "There were vines and creepers where at home would be honeysuckle. Coming and coming especially in the dusk when it rained, getting the honeysuckle all mixed up in it as though it were not enough without that, not unbearable enough" (166). Esta descripción que sucede a la huida de Quentin abandonando a la niña no deja lugar a dudas, especialmente si observamos que los dos fragmentos que a continuación aparecen refieren precisamente a la sexualidad femenina. El primero y que ya hemos comentado, narra el incidente en el que Quentin abofetea a Caddy por besarse con un chico del pueblo (repetición de otros anteriores), para posteriormente relatar el encuentro de Quentin con Natalie, en el

proceso intelectual de comprensión, en beneficio de otros sentidos, especialmente el olfato y el oído. La luz crepuscular que se va apoderando del escenario colabora en este efecto de irrealidad, así como las constantes referencias al agua ("I could feel the water..." 168; "the sense of water swift and peaceful," 169, 175, 210, 214).

En este sentido entendemos la interpretación que realiza Gail Mortimer en "The Masculinity of Faulkner's Thought", siguiendo los discursos teóricos de Chodorow y Susan Bordo en la que atribuye a Faulkner las tres características básicas del pensamiento patriarcal: la separación tajante entre el yo y el otro, la cautela hacia lo desconocido y el pensamiento binario de sus personajes; así como la preponderancia del sentido de la vista que refuerza las separaciones al considerar todo exterior al sujeto, dando prioridad a la autonomía individual y al espacio privado.

De esta manera el paulatino abandono de la vista como referencia sensible en favor de el olfato y el oído, corroboraría la interpretación que Marsha Warren hace de Quentin y su proceso de feminización, ya notado por Irwin, en cuanto se produce una irrupción de lo semiótico en lo simbólico, de lo espacial en lo temporal, y que ya habíamos desestimado por encerrar un alto grado de maniqueísmo, en tanto que privilegia precisamente el sistema de oposiciones que pretende atacar. Más bien la irrupción de lo sensual es un índice del proceso de exclusión que el sujeto lleva a cabo para configurar su identidad pero que es incontrolable, y por eso mismo refiere en su aparición constante o repetición la centralidad de lo excluido, marca la ausencia presente. De la misma forma que la feminización a la que alude es una apropiación del espacio femenino como lugar maternal lejos del caótico y el alienante mundo moderno de pérdida, reduciendo lo femenino al espacio maternal de satisfacción infantil plena ajeno a su valor como sujeto interpelado.

que aquel descubre la sexualidad guiado por la experiencia femenina. Esta doble referencia vuelve a poner de relieve aquello que en el relato obsesivo de Quentin y de su cultura él intenta reprimir, excluir, y que discretamente desplaza hacia otros (raciales, genéricos o económicos). Pero el narrador ha basado toda su estrategia en el valor alegórico de la sexualidad para configurar su mundo y a través de su exclusión protegerse de la destrucción que para él conlleva. Al desterrar la sexualidad del espacio masculino realiza una doble protección por una parte asegura su posición privilegiada, al reservar ese espacio para él y excluir de él a cualquier otro, y por otra sataniza a esos otros como espacios privilegiados del mal, negando su idoneidad para acceder. Este doble movimiento sublimación-represión demuestra las dos caras de la repetición que anunciábamos. La tarea protectora de Quentin con la niña italiana se ve interrumpida por su celo vigilante en relación a la sexualidad de Caddy, que no es propiamente la de ella sino la que el mismo le transfiere: su deseo y atracción sexual por Caddy se ve transformado en deseo nifómano de su hermana- la promiscuidad tan manida en los análisis de la novela y que deberíamos revisar con mayor detenimiento.

Esta transferencia del deseo del sujeto por un objeto al deseo del objeto por ese sujeto, es una maniobra de protección que no puede esconder sus motivaciones. Quentin abofetea a su hermana por besarse con un muchacho, y seguidamente el mismo Quentin se ve envuelto en una aventura de iniciación sexual en el granero con Natalie, al que da el mismo atributo que a la niña italiana: "I dind't kiss a **little dirty girl** like Natalie" (166). En ella como repetición de la anterior se invierten los términos y Natalie aparece como objeto de deseo y sujeto de la acción. El celo protector filial se

transforma en deseo sexual, algo que en la relación con la hermana no quiere reconocer explícitamente, pero que se ve actualizado en esta repetición con Natalie. A través de ella puede satisfacer vicariamente el deseo por su hermana, pero protegiéndose siempre al situar a la mujer como iniciadora, en esa doble articulación experiencia-inocencia que Gresset estudió y que ya señalamos. Quentin, que es sujeto activo de deseo, se transforma en sujeto pasivo en un movimiento por el que desplaza fuera de sí, excluye, reprimiendo, esa parte que conmina ("imperious") a la satisfacción.

Luego si con la niña italiana actualizaba el papel de protector (sublimación idealizada de su parte oscura) y con Natalie se dejaba llevar por su urgencia instintiva (que en otros casos reprime) y transigía en su disfrute, entonces su relación con Caddy esconde como ya hemos afirmado, esa polaridad en la que el celo protector va intrínsecamente unido al deseo sexual, y cuanto más se empeña en idealizar la posición culturalmente asignada, mayor es el ímpetu que esos instintos tienen por salir a la luz, como demuestra en su conversación con Herbert Head, y también cuando abofetea a su hermana, así como sus posteriores diálogos con Caddy. Es pues arriesgado en la interpretación, realizar la misma operación que lleva a cabo el narrador, repitiendo entonces sus esfuerzos purificadores y exclusores, idealizando, sublimando el deseo de Quentin en un deseo del Otro, perdido en la universalidad del concepto, que subsume su urgencia sexual, aquella que le conmina a la satisfacción, en el deseo del deseo de Caddy como hace Bleikasten²⁴.

²⁴ "Quentin's desire is above all the desire for Caddy's desire" (*Ink* 82). Para aceptar tal premisa deberíamos preguntarnos si el narrador considera a Caddy sujeto de deseo y no objeto de deseo, y si la reacción celosa de Quentin responde a la ecuación en la que el deseo equivale a la propiedad del objeto

La repetición de estas escenas cargan de sentido las de su infancia, con un exceso de significación del que carecían y ese exceso hace más conspicuo aquello que está ausente y que no sólo refiere a la situación de la familia Compson, sino a toda la cultura que a través de ellos habla, en la que el control de la sexualidad femenina refiere más a estrategias de dominación patriarcales para asegurar la transmisión genealógica del poder y la riqueza, que a una moralidad concreta. Por otra parte, la fascinación masculina ante ese fenómeno le convierte en víctima inocente de la perversidad femenina que habla a través de su sexualidad, pero tal argumento se ve oscurecido por la sombra, la violencia ejercida para someter a esos otros al dominio de sus categorías, en las cuales sólo él se propone como sujeto relegando a los demás a objetos dentro del juego de transacciones e intercambios que caracterizan su sistema, donde la propiedad y lo propio son la representación básica de lo bueno o idóneo.

Mas la escena de iniciación sexual entre Quentin y Natalie es interrumpida por Caddy ("She stood in the door looking at us her hands on her hips", 169), lo cual produce una doble respuesta. Por una parte y como es habitual en él, Quentin niega cualquier contenido sexual a su contacto con Natalie ("I was hugging her that's what I was doing," 170), a pesar de que en la descripción aparezcan índices muy explícitos de lo contrario ("Oh her blood or my blood Oh.... How do you hold to dance do you hold like this Oh...", 168; " I was just brushing the trash off the back of your dress", 169), para

que se entiende como elemento mediador entre el instinto y su satisfacción. En la economía patriarcal del deseo, el sujeto se convierte en objeto para poder ser introyectado o incorporado como parte al sujeto y su pérdida dispara los mecanismos de defensa y la angustia, pues se entiende como la desaparición de una parte que es propia y sin la cual se encuentra incompleto.

de esta forma rechazar su sexualidad como manera de contraponerla a la de su hermana que él tan severa y obstinadamente reprime, ya que la aceptación de la propia impondría necesariamente el reconocimiento de la legitimidad de la de Caddy, es decir, necesita la promiscuidad de Caddy para afirmar su inocencia. En su estrategia, la inocencia (masculina) es, irónicamente, un elemento necesario que se articula sobre la universal avidez sexual femenina, como muy bien muestra Natalie que parece ser la que inicia y enseña al ignorante e ingenuo Quentin ("*it's like dancing sitting down*", 168). Y por otra, tal negación conlleva la consiguiente expulsión y rechazo de Natalie ("*Get wet I hope you catch pneumonia get home Cowface*", 170), para a continuación asumir el papel de víctima saltando sobre el estiércol y encenagándose, como una forma de reconocer no su culpa, activa, sino la impureza y suciedad que ese tipo de hechos contraen, y a la que él parece ser ajeno. En su moralidad puritana Quentin con este gesto equipara ambas acciones, sexualidad e impureza, como muy bien analiza Bleikasten:

His leap into the hog wallow is the enactment of an old Puritan metaphor, the symbolic performance of what his first and no doubt last sexual experiment means to him: yielding to the urges of the flesh equals wallowing in filth.... Just as in *Sanctuary* and *Light in August*, sexuality here is linked with the unclean and the viscous, and, through the implicit reference to pigs, with loathsome animality (*Ink* 76),

Y sólo es a través de ese reconocimiento indirecto como puede subsumir su sexualidad en la culpa que conlleva culturalmente,

desplazando hacia la mujer, en este caso Natalie, el origen del acto impuro. En ese mismo sentido, la repetición de esta escena entre Quentin y Natalie lleva a cabo una revisión de la de Quentin y Caddy abriendo un espacio crítico en el que de nuevo reaparece más evidentemente el deseo sexual que despierta en él. De la misma forma que este encuentro repite el acaecido en la sección de Benjy, en el que este último se escapa de la casa y asalta a una de las niñas, que identifica con su hermana Caddy a través del objeto compartido ("the booksatchels") indicador de su procedencia, el colegio, hecho por el cual es castrado. Esta escena de Benjy situada en el pasado de la lectura pero en el futuro de la narración, explicita el componente sexual de su interés por Caddy, de la misma forma que anuncia el de Quentin.

La inocencia que pretende salvaguardar Quentin mientras "juega" con Natalie en el granero, se desvanece ante la súbita aparición de Caddy, que por una parte dispara la consciencia del disfrute, subsumida en el fragor de los instintos, y por tanto de la sexualidad; y por otra inaugura el dominio de la sustitución que acaba con el de la exclusividad. Se instaura lo que Safouan (258) denominaba la ley del deseo que condena al sujeto a la tiranía del objeto²⁵, a buscar en éste sin alcanzarla la satisfacción plena,

²⁵ Es curioso notar como la lógica psicoanalítica proporciona las herramientas para entender el comportamiento del sujeto moderno, en su apego al objeto, fetiche ya de la economía capitalista, no reconoce la tiranía que sobre él ejerce sino la inversa, dotando entonces al objeto de una agencia que le niega al poseerlo. La cosificación del otro inaugura su valor de cambio que la sustitución/intercambio multiplica, y la identidad de su deseo por poseer el objeto se difumina en la diferencia de estos: lo idéntico es el deseo, y la diferencia el objeto, cuyo valor de cambio, ya institucionalizado o legitimado, no satisface plenamente sino que acelera la mecánica infinita del deseo. Esta lógica capitalista del deseo establece que sólo se desee aquello que no se tiene: la carencia estimula la demanda, y la pérdida el deseo (Lacan, *Ecrits* 189). No hay pues posibilidad de equiparar al Sujeto con el objeto en su relación, una identidad en la diferencia que abriría un campo de posibilidades donde esta sería lo constitutivo de aquella. Los relatos maestros a los que alude Lyotard (

perdida ya y añorada con nostalgia, e introduce la carencia y el vacío en el sujeto. Por eso Quentin al desear a otra, y reconocer tal deseo, intuye el golpe definitivo que le separa de la exclusividad infantil sobre el objeto, en la que todo, incluso la sexualidad, quedaba subsumido, y entra en la cadena infinita de la sustitución, en la que un objeto pretende sustituir a otro sin solución de continuidad, pues el movimiento es irreversible, como el mismo Quentin habrá de reconocer a pesar de que se aferre obstinadamente a revivir a través de la memoria un pasado que no fue ni es otra cosa que una construcción de su mente. En la lógica deglutoria de Quentin, y su herencia patriarcal, lo otro sólo existe como objeto y se desea en cuanto propiedad, pasando a formar parte de uno mismo con los necesarios reajustes, perdiendo entonces su valor histórico concreto, como existencia, y asumiendo unas características propias del sujeto propietario; mas cuando el objeto reclama para sí su calidad de sujeto, es decir, cuando desvela la ficción sobre la que se basa su representación, el carácter imaginario de su figura, sitúa a aquel otro sujeto hegemónico frente a su propia ficción cuyo soporte real es ya inexistente. No es sólo que el objeto que desea ya no sea suyo, no lo posea, sino que el objeto tal y como él lo representa no existe, y su tragedia no es tanto haberlo perdido sino no haberlo tenido nunca. Sin embargo, debemos sumar a esta conclusión trágica un hecho que trasciende el drama psicológico, la violencia invertida para someter a todos los otros a la tiranía de una representación impuesta cuyas

Post-Modern Condition 1-35) someten tiránicamente a los discursos que sobre ellos surgen, y su realismo descriptivo habla más de una forma concreta de existir, históricamente determinada, que de esencias universales, tal vez esa sea una de las manifestaciones más conspicuas de la tiranía del objeto, incapaz de ser sin existir, es decir, sin ser de un tiempo y un espacio concreto.

consecuencias parecen ahogarse en la nostalgia que la pérdida impone. Natalie, y Caddy, como otro genérico, ponen a Quentin frente a la irrealidad de su representación, ideada de acuerdo con los estereotipos de la tradición; de la misma forma que "the Deacon", o Roskus, o Luster como otro racial, lo hacen al confrontar el estereotipo²⁶ con la realidad. Y entonces si el objeto no admite la tiranía de ese sujeto, mejor desasirse de cualquier nexo con el mundo objetivo para evitar el desamparo al que se debe enfrentar, y reconocer el valor supremo de la espiritualidad y sus universos concomitantes, rechazando el propio cuerpo y las pulsiones que surgen de éste, cómo si no imagina el narrador su suicidio en el agua purificadora.

En esta lógica, la consciencia del placer, su reconocimiento, deviene en culpa, y ésta necesita expiación. De ahí que de nuevo Quentin actúe delante de su hermana para demostrarle su aversión a ese tipo de hechos, sin darse cuenta que antes él mismo ha sucumbido a su irresistible disfrute. Pero a Quentin no le basta con esa purgación ritual, por la que sólo lo más sucio puede ser limpiado con suciedad (Vickery 236), como en el caso del incesto, sino que pretende que su hermana también rechace su comportamiento, es decir, que universalice la culpa, algo a lo que ella no accede, y por lo que Quentin la embadurna de estiércol también, mientras ésta lucha arañándole. La indiferencia de Caddy ("*I don't give a damn what you were doing,*" 170) dispara la violencia filial ("*I'll make you give*

²⁶ En cierta forma esta es una de las figuras de la división a las que Snead dedica su estudio sobre Faulkner y la raza, aquello que el denomina "la economía del estereotipo" que permite al narrador disponer una imagen rápida y fácil sin la responsabilidad de mostrar especificidad o fidelidad con el original (X-XI). Además, podemos considerar el estereotipo como la solidificación de lo imaginario a través de la repetición. El estereotipo se convierte en tal al obviar en su repetición o re-presentación la eventualidad y accidentalidad de su creación.

a damn," 170), que no soporta su voz disidente, ya que esa indiferencia es una negación implícita del vínculo sexual que les une, y que Quentin ha explicitado. Y no es sólo porque busque la reacción celosa de Caddy, como la suya, sino porque ésta no responde a sus expectativas, a la idea que él tenía. Como en la mayoría de los casos, Quentin proyecta su deseos sobre los demás, convirtiéndose éstos en imágenes invertidas de sí mismo, desea su deseo, es decir, pretende que esos otros deseen lo que él desea²⁷, y cuando esos otros se rebelan contra esa apropiación, él desencadena la reacción violenta. El juego especular en el que está inmerso comporta la renuncia de la calidad de sujeto de los otros que soportan pesarosamente la carga de su representación impuesta, ya sean los otros genéricos, raciales o económicos. Como ya vimos en la

²⁷ En este sentido es de sumo interés la interpretación que Sundquist, entre otros, realizó en *Faulkner: The House Divided* de la imagen del afroamericano en las novelas de Faulkner, en virtud de la cual éste último proyecta sobre aquél sus propios deseos haciendo que actúe, funcione, como él espera. Baste recordar el pasaje antes mencionado en esta sección, en la que el narrador define a los "negros" como "a sort of obverse reflection of the white people he lives among" (106), y que certifica la especularidad del deseo de quien contempla a los demás como proyecciones de sí mismo, y los vacía de voluntad propia en tanto no coincida con la suya.

Otro ejemplo palmario es el presentado en las novelas de plantación en la que los criados, ex-esclavos son los que con más vehemencia recuerdan aquellos tiempos de bonanza en la esclavitud en la que todo les era favorable, autenticando la versión de los amos que con tanta nostalgia recordaban aquel tiempo, como ya referimos al analizar el idilio de los Bland en un capítulo anterior.

Además estos juegos de especularidad del deseo, en los que la propiedad y hegemonía se mezclan, llegan a su cima en *Absalom, Absalom!* donde la coincidencia de deseos llega a tal punto que acaba de forma trágica. La atracción homoerótica de Henry Sutpen por Charles Bon, queda transferida a su hermana, Judith, que asume las pulsiones incestuosas de ese vínculo, y las transfiere a Charles Bon que en última instancia se descubre como hermano también, hijo de un anterior matrimonio de su padre. A su vez el deseo incestuoso de Henry Sutpen por Judith Sutpen, pasa en su latencia homoerótica a Charles Bon que interpreta el deseo de Henry como deseo de su hermana. De ahí que al final no sólo se interponga el vínculo filial entre ambos sino también el tabú racial, casi más importante. En este juego de deseos masculinos, Judith es objeto de intercambio que se ve encerrada en la trama urdida en los deseos de otros, y su voz como su deseo es despreciado e ignorado, en tanto que se supone coincidente con el de su hermano.

lógica deglutoria de Quentin, para aceptar la realidad de una cosa la somete a la consiguiente distorsión y reconfiguración hasta que se acomode a su diseño, momento éste en el que aquello pierde su calidad como sujeto y se convierte en objeto, en propiedad, ajena entonces al original. La representación suplanta la realidad y a base de repetirse se instaura como tal. Mas cualquier subversión de ese diseño o representación se entiende como violación y por tanto se rechaza y expulsa, negándole el acceso y la validez a su historia. El silencio de Caddy se hace entonces más negativo ante la violencia y obsesión filiales.

Este hecho lo refuerzan los fragmentos presentes que subrepticamente han aparecido, en los que después de volver con la niña italiana, se encuentra con los niños que ya se están bañando en el río, en una escena de aislamiento masculino y felicidad (su paraíso particular), ante el cual Quentin afirma en medio de sus recuerdos:

I jumped hard as I could into the hog-wallow the mud yellowed up to my waist...'Hear them in swimming, sister? I wouldn't mind doing it myself.' If I had time. When I have time. I could hear my watch ...(...) mud was warmer than the rain...(170).

La sensación de que volviendo a un espacio concreto (a aquel otro río sustituto metafórico de éste) se podría evitar el paso del tiempo parece desvanecerse, y son precisamente los niños los que le despiertan al increparle: "Take that girl away! What did you want to bring a girl here for? Go on away!" (171).

Irónicamente esta afirmación contigua a la lucha entre los dos hermanos tras el encuentro con Natalie, parece ser un indicio más del pernicioso efecto que tiene la feminidad en el mundo infantil (y la mitología de los orígenes asociado a él), y en el que a diferencia de lo que pudiera pensarse lo genérico es fuente importante de categorías. La presencia de la niña italiana amenaza la perenne felicidad masculina de esos niños que se bañan, como él lo hacía en Jefferson. Pero la repetición de la escena nos proporciona claves que profundizan en los paradigmas diferenciadores de la cultura patriarcal. El mundo perfecto de los niños se ve interrumpido por una presencia muda que absorta ignora la causa de tal reacción y rechazo. Pero lo irónico de todo esto es la afirmación de Quentin que repite: "Poor kid, you're just a girl'.... 'Nothing but a girl. Poor sister'" (171-72). La niña es expulsada del paraíso de felicidad masculina que la infancia representa. Mas la repetición que esta escena actualiza contiene una exclusión notable con relación a la de la infancia en la que Caddy, entonces niña, era la protagonista y no era excluida. En cierta manera esta escena pone de manifiesto la centralidad que en la pérdida de su paraíso infantil tuvo su hermana, y por ende la mujer en un contexto más universal, confirmado por la historia del Génesis. De ahí que el baño que deseaba se realice mediante el recuerdo del baño purificador que ambos, Quentin y su hermana, tomaron en el riachuelo tras su violento encuentro en el granero ("we better wash it off in the branch", 170) y a través del cual Quentin pretendía limpiar, eliminar las impurezas adquiridas como una manera de volver a acceder a ese mundo perfecto anterior a la caída. Repetición este baño también de aquel que en el día de la muerte de su abuela Caddy tomó (al que posteriormente hará referencia), en el que

también los dos hermanos discutieron, y Quentin la abofeteó, por su impudicia al mostrar las enaguas a todos; pero que ahora toma un nuevo sentido al reforzarse por una parte el contenido sexual de esa escena y por otra el carácter purgativo de las aguas, cuyos ecos conducen a su suicidio en el agua.

Como señaló Irwin (44-46) la conexión entre esta escena y aquella "primera", origen narrativo de ésta, inicia el juego de relaciones entre sexualidad, impureza y suciedad con la muerte, en la doble referencia a las enaguas sucias ("muddy drawers") y el funeral de la abuela ("Damuddy's funeral"), y que el agua se encarga de completar. Pero a diferencia de Irwin no consideramos que haya una relación directa entre deseo incestuoso y muerte en la lógica discursiva de Quentin, aunque sí en la lógica psicoanalítica, es decir, que sea el deseo de Quentin alrededor del cual se articulen todas las interpretaciones del relato y que exista una causalidad que nos permita aseverar tales conclusiones. El suicidio en el agua de Quentin no es la consecuencia del fallo de Quentin para actualizar su deseo incestuoso, ni la realización de una unión regeneradora entre el yo y su doble (hermano vengador-hermano seductor), sino más bien la finalización de una ficción que ya no puede seguir adelante y que refuerza su dramatismo en el acto que simbólicamente acaba por ser purgación y destrucción simultáneamente. La representación acaba por ahogar a Quentin incapaz ya de controlar la realidad de la que surgió, de la misma manera que el cronotopo idílico de la plantación ahogó la realidad del Sur, hasta que esta última explotó e inundó "trágicamente" su inmaculada concepción.

Pero esta ficción que Quentin no puede ya protagonizar es la repetición compulsiva de una manera de entender y vivir dentro de la cual está inscrito como sujeto activo, y de la que habida cuenta de los inconvenientes y restricciones que a su hegemonía se plantea prefiere el final trágico en el que se subsume la realidad de su existencia, al reconocimiento de la pérdida y su sustitución. Quentin no es capaz de descubrir en la distancia crítica que abre la repetición que lleva a cabo la contingencia y virtualidad de su sistema, y sólo comprueba su incapacidad, propia, para sostenerlo y para reprimir todos aquellos que dentro de aquél luchan por destruirlo o al menos por escapar de su tiranía. La repetición insta una ficción que de tanto repetirse acaba por confundirse con lo real hasta suplantarlo, a pesar de las voces insistentes que desde los márgenes reclaman su agencia y denuncian su exclusión. El carácter artificial de esa ficción acaba siendo subsumido al ser oficializada y aceptada como concepto universal, de una índole ajena al devenir temporal y al contexto socio-histórico-económico en el que surgió²⁸.

²⁸ La repetición que según Freud era un mecanismo propio de la vida de los instintos, de su impulso conservador ("Más allá del principio del placer", 2525), acaba por convertirse en mecanismo legitimador de los logros culturales, una vez que se ha olvidado su origen instintivo. Es más y como muy bien determinó el pensador vienés, la repetición se transforma en un mecanismo en virtud del cual se perfecciona el dominio sobre el objeto, algo que el conductismo se encargará de elevar a norma de comportamiento humano: la repetición capacita al ser humano a pasar de una posición precaria de temor y desconfianza, a una de dominio y confianza. Mas siempre subyace latente ese temor y angustia inscrito como eventualidad en el pretendido dominio. El conocimiento como el poder se obtienen gracias a la repetición de los modelos que la tradición impone, una estrategia que cualquier sistema impone para eternizar su poder. Algo que comprendió claramente Thomas Supten de *Abaslom, Abaslom!* aquel día que fue rechazado de la mansión de la plantación, al no evitar que eso volviera a suceder sino repetir los gestos de exclusión y purificación que propiciaron su rechazo económico en su caso, pero que él lo extiende a lo genérico, al rechazar a la hija de Milly, y a lo racial, al repudiar a su primera mujer y a su hijo Charles Bon.

En cierta manera la repetición es una estrategia que conlleva necesariamente el olvido del momento originario de su primera aparición, puesto que se formula en base a un acontecimiento posterior, pero a la vez lleva la marca indeleble de ese instante en tanto que siempre refiere a él indirectamente, ya que hace surgir lo olvidado (reprimido en el discurso analítico) como una ausencia cautivadora, el eterno retorno de lo reprimido. De nuevo la repetición presenta una doble articulación en la que lo ausente -hecho originario- se revela como componente esencial para la comprensión de lo presente, sin mermar su capacidad para existir en un espacio y tiempo concreto.

Pero es el desenlace de esta escena el que da la última vuelta de tuerca en el juego de las repeticiones, confirmando, aunque cómicamente, la bipolaridad de sus intenciones en relación con Caddy. Y es entonces al ser descubierto por el jefe de policía y Julio, el hermano de la niña, cuando se imbrican las dos escenas. El ataque que sufre Quentin por parte de Julio que le acusa de abusar de su hermana, resume certeramente y refuerza el lazo fraternal que concreta el impulso vigilante del hermano, pero a la vez señala la doble intención del paseo con Quentin, su paidofilia. El celo vigilante de Julio, su carácter excesivo, pone en evidencia al repetirlo, el de Quentin, que podemos considerar una exageración, una reacción hiperbólica ante un hecho ni tan siquiera singular, de la misma forma que el histrionismo de Julio explicita el excesivo dramatismo de Quentin en relación con los diversos amantes de su hermana. El hecho de que el jefe de policía y Julio hayan podido llegar a leer el encuentro y posterior paseo de Quentin y la niña como un intento de abuso por parte del primero, en lugar de entenderlo según el narrador lo ha presentado, un gesto desinteresado de ayuda y

protección a una niña solitaria para que encuentre su casa, pone de manifiesto precisamente como repetición de las escenas en las que Quentin ha funcionado como celoso protector de su hermana, aquello que estaba ausente en aquellas (el deseo sexual) y que en éstas se considera presente pero paradójicamente no existe. Esta inversión irónica apunta pues a esa doble polaridad de las intenciones de Quentin, y principalmente señala el claro contenido sexual de la atracción por su hermana, como demostrará en la escena posterior del riachuelo en las que el celo vigilante sucumbe ante la urgencia sexual.

Sin embargo, a Quentin no le pasa desapercibido la comicidad de esta escena en la que es arrestado por pederasta, y a la que los gritos de Julio como la solemnidad de Anse, el jefe de policía, añaden cierto carácter paródico:

"He aims to charge you [Quentin] with meditated criminal assault. Here, you, make that gal shut up that noise."

"Oh," I said. Then I began to laugh.(...) and I tried to stop the laughter, but I couldn't. (175)

La risa de Quentin es pues una prueba de que esta repetición ha hecho que él reconozca el contenido sexual de su celo protector, no en esta escena que carecía de él, sino en aquellas en las que se había excluido a pesar de la fuerza que ejercía para manifestarse y la violencia que necesitaba para reprimirlo. La risa incontenible de Quentin se convierte entonces en el signo de aceptación de aquello que no puede ser verbalizado y con ella se manifiesta el carácter paródico de la escena²⁹, rozando en cierta manera lo absurdo, pero

²⁹ La relación existente entre repetición y parodia, repetición y humor abre el campo de posibilidad especulativa, especialmente la parodia que es una de las estrategias de relación intra- e intertextual a través de la cual se ponen en

descargando el relato de cierta pesadez argumentativa y narrativa que la acumulación de fragmentos alimentaba. Debemos reseñar que esta secuencia de la captura no se ve interrumpida por ningún fragmento, y que toda la acción discurre rápidamente. Como en otros casos anteriores, la parodia y el humor funcionan en este relato como catalizadores de realidad pues es en su intersección con los recuerdos obsesivos de Quentin donde explota el relato discursivamente, en cuanto evidencia todas las relaciones intra- e intertextuales y la contingencia del sistema cultural que las propicia.

En la interpretación que realizaba Irwin de esta escena en relación a la confesión que Quentin hacía a su padre admitiendo haber cometido incesto, afirmaba que tal confesión era un gesto desesperado de Quentin para que su padre reconociera su masculinidad, entendida como la capacidad para actualizar su deseo incestuoso, y procediera a castigar y prohibir ese deseo, castrándole, y por tanto reconociendo la amenaza que suponía, vinculando entonces incesto con muerte a través de la castración: "It is as if in seeking to be punished for incest, to be castrated, Quentin would have proof that his masculinity had been potent enough to constitute a threat to the father; castration would constitute the father's acknowledgment of the son's manhood" (49). La indiferencia paterna se convierte entonces en una afirmación tácita de la incapacidad de Quentin, de su falta de masculinidad y

evidencia las carencias y defectos del original. La parodia irrumpe en el mundo oficial de la seriedad y el dramatismo para manifestar la eventualidad de aquello que se considera inmutable, universal. Como bien analizó Bakhtin en su libro canónico sobre Rabelais, la risa, como resultado de la parodia, abre las puertas a la irrupción de todo aquello que estaba prohibido o culturalmente vedado, la entrada del cuerpo dentro de la espiritualidad (*Rabelais* 59-144).

consiguiente impotencia, acelerando entonces el proceso de degradación mental, pero a la vez niega la universalidad de esa estructura. Como muy bien explica Bleikasten cerrando la argumentación freudiana, Quentin no puede hacer el tránsito de Narciso a Edipo, de lo imaginario a lo simbólico que la violencia paterna propicia (*Ink* 86). Ambas interpretaciones se solapan, y su clara adscripción psicoanalítica las sujeta en exceso a la estructura edípica que es en términos familiares la repetición de los esquemas de dominio y hegemonía de la cultura decimonónica que representan, así como legitima el uso de la violencia como arma necesaria para la paz familiar. En la lógica patriarcal que el complejo de Edipo legitima y perpetúa, el triángulo está formado por dos sujetos (padre e hijo) y un objeto mediador en la lucha entre ambos, o premio edípico (la madre). El hijo desea la madre, el padre prohíbe bajo amenaza la consumación y el hijo para no perder el afecto paterno renuncia y se somete pasivamente a su voluntad. Esta estructura como ya vimos al analizar la obra de Freud *El malestar de la cultura*, actualiza la dinámica acción-represión-supresión que caracteriza el grupo hegemónico que representan, y más que la constatación fehaciente de una dinámica psicológica universal es un relato maestro que reproduce en un nivel inferior el complejo sistema de relaciones sociales que lo sustenta en el que todas las transacciones son de padre a hijo y se articulan sobre la madre o la mujer, el objeto de deseo por antonomasia³⁰.

³⁰ En ese sentido, y como ya hemos señalado en la introducción, la relación del complejo de Edipo y la crisis de la familia nuclear refuerzan tal interpretación. Mikkel Borch-Jacobsen al analizar este mismo problema, establece su doble valor normativo, en cuanto normalizador social y sexual:

Si bien Irwin reduce su análisis al campo psicológico, aunque apunte en sus referencias al Cristianismo y a la mitología una carga cultural que subyace a esa misma dinámica³¹, es Bleikasten el que con toda claridad, y apoyándose en la lectura que Lacan hace de Freud, establece el vínculo entre lo puramente psicológico y lo social:

The law no longer ensures the transition from the *imaginary* register to the *symbolic* order. Narcissus cannot become Oedipus...

His incest fantasy testifies to his entrapment, but to interpret it as a resurgence of the repressed desire is plainly not enough ... the hope that the flagrant transgression of the primal taboo would entail a reaffirmation and restoration of the law, that the very scandal of his sin would set its dialectic into motion again (*Ink* 87).

What Freud really discovered, with obvious discontent, is that human sexuality does not conform to the anatomical difference between the sexes and that the Oedipus complex, far from being the untamed expression (so to speak) of desire, is instead the initial instrument of its social and sexual normalization...

(...) the Freudian Oedipus complex, far from being a universal mechanism, is actually a simple reflection of the modern family crisis. In fact, Freud ... confused the superego with the ego-ideal because he was already part of the modern Oedipus complex, where the normalizing model and the narcissistic rival tend to be interchangeable... (277).

Borch-Jacobsen descubre que el objeto identifica a los rivales, pero de nuevo vuelve a subsumir en la identidad del deseo el objeto al que se dirige, y el poder normalizador que adscribe no es otra cosa que la actualización de una estrategia de dominio cuya repetición lo legitima y perpetúa.

³¹ Al poner en evidencia el sustrato cultural del mito edípico y entroncarlo dentro de la tradición judeocristiana (Irwin 124-40, 148-56), está señalando la precariedad que la universalización de esa estructura tiene. La estructura edípica perpetua y legitima la transmisión patrilineal del poder sobre la que deseo y propiedad se articulan.

Pero es precisamente la accidentalidad de esta estructura la que pone de manifiesto la repetición de los diferentes triángulos que han ido apareciendo (Quentin- Natalie- Caddy/ Quentin- italian girl- Julio/ Caddy-town squirt- Quentin/ Herbert Head- Caddy-Quentin/ Dalton Ames- Caddy- Quentin/ Gerald- Mrs. Bland- Quentin y Quentin- Caddy- Mr. Compson y también Quentin- Shreve- Gerald) y especialmente las recientes apariciones. En ellas se evidencia que la exclusión del tercer término y lo que convoca, es una maniobra de defensa y aislamiento para proteger el estatus anterior. Paradójicamente se excluye uno de los términos pero se incluye en la articulación triangular como punto de inflexión necesario, sin el cual no existiría.

En cierta manera, y siguiendo el análisis de Moreland, estos triángulos se repiten compulsivamente para perpetuar el esquema de dominio que manifiestan, pero en su repetición revisan o ponen en evidencia las exclusiones sobre las que se basan, la del tercer término, normalmente el femenino y aquello que como hemos visto convoca: sexualidad, materialidad, etc. Como bien señala Moreland en relación a Judith y su hermano Henry en *Absalom, Absalom!* : "He is coming face to face, with his own incestuous desire and the violence he has done to Judith by seeing her as an oedipal prize rather than as another subject, capable of speaking from her *own* erotic desire, if he could have listened" (12). Y es precisamente en la escena en la que es acusado de pederasta, es decir, en el momento en el que absurdamente se le acusa de esconder tras su paternalismo benéfico y protector un interés sexual cuando la repetición le sitúa, como dice Moreland, frente a su propio deseo, al que reprimido mantiene oculto, y frente a la violencia que ha ejercido sobre su hermana al enmascarar su sexualidad bajo un

falso papel de caballero protector. Pero no sólo eso sino que también, y como se pone en evidencia en la escena en la que Quentin y Caddy hablan en el arroyo, el contenido sexual ya es manifiesto, y ante él no puede ya hacer otra cosa que dejarse arrastrar, transformándose en objeto pasivo, inerme, reafirmando entonces su pretendida inocencia (estrategia básica de su sistema de dominio). Porque como vimos, al admitir su involucración sexual no puede negar a su hermana la misma posibilidad, es decir, hablar desde su propio deseo, aceptar su calidad como sujeto susceptible de desear y no sólo de ser deseada, además de configurar su identidad y existencia más allá de la sexualidad y el deseo que tanto obsesionan a su hermano y que tan fundamentalmente parecen condicionar su vida.

Pero aún más y llevando al límite la interpretación de Bleikasten, la ley patriarcal necesita la transgresión para poder reinstaurar o reafirmar su vigencia y su poder, sin la cual parece carecer de sentido. En esta curiosa lógica, y como ya advirtió Derrida (*Grammatology*, 235), la ley toma sentido y se instaura al ser transgredida, y es esa transgresión y el consiguiente castigo los que actualizan su poder represor siempre inscrito sobre otro. Mas en el caso de Mr. Compson y Quentin no existe tal ley pues no se reconoce la transgresión; en el mundo moderno, baldío, caótico y sin sentido, ya ni la más primitiva de las prohibiciones subsiste.

La ley que en este caso representan Anse y el juez ante el que es presentado manifiesta esa misma carencia y precariedad, y el orden se instaura mediante una transacción económica que parece dejar satisfecho a Julio y a los agentes de la ley y la justicia. El pago de una indemnización económica por el tiempo perdido desvía la

atención del motivo del arresto, la supuesta perversión de Quentin, hacia el derecho de propiedad del hermano sobre la niña. Entonces, si Quentin al mirarse en el espejo ve a Julio defendiendo ruidosamente a su hermana, y ve satisfecho su honor por dinero, la ambigüedad de su interés por Caddy se multiplica, al conjugarse explícitamente el motivo económico como una de las variables³², que hasta ahora eran producto más de la argumentación que del reconocimiento.

³² Este dato que se refuerza si entendemos el interés económico de su hermano Jason por su sobrina Quentin II, e indirectamente por su madre Caddy (ya demostrado en el matrimonio frustrado con Herbert Head en cuyo banco iba a trabajar), al extraer una compensación monetaria en los cheques mensuales que recibe, como una repetición del de sus dos hermanos, Benjy y Quentin. En ese sentido los tres hermanos traducen al repetir la identidad de la pérdida del objeto, su hermana, en las diferentes codificaciones que pretenden excluir: lo sexual y económico principalmente, marcas indudables de su carácter concreto.

9.5.- "The Hollow Men": repetición y pérdida.

Those who have crossed
With direct eyes, to death's other kingdom
Remember us -if at all- not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The Stuffed men.
T.S. Eliot, *The Hollow Men*

La aparición de Mrs. Bland y todo el grupo de compañeros, incluidos Gerald y Shreve, que están de fiesta contrasta entonces con el mundo de actividad que parecía haber interrumpido Quentin, y por el que tiene que pagar multa. El grupo de indolentes que rescata a Quentin, caballeros y damas con la excepción de Shreve -canadiense-, manifiesta entonces cierto carácter degenerado que llega casi a transmitir el sentimiento de que la inferioridad de aquellos justifica, si cabe más, sus propios defectos a la vez que los realza. Como muy bien pone de manifiesto la opinión de Mrs. Bland: "If that isn't just like these ignorant low-class Yankees" (182). La diferencia regional lo es también de clase, de principios y la superioridad queda manifiesta, no sólo en los gestos, sino en su ocio cultivado. Pero como en otras ocasiones este contraste entre los que trabajan y los que disfrutan evidencia la dependencia que su ocio tiene en relación al trabajo de aquellos, así como la obsolescencia de sus valores y la hegemonía de su voz, que parece asumir Mrs. Bland y la parodia que inconscientemente escenifica.

Las palabras de Mrs. Bland pasan desapercibidas para Quentin, que no le interesa contextualizar su particular peripecia con la niña y el desenlace como una marca más de la superioridad malentendida de una civilización ya agonizante y de la que ellos son

los epígonos, sino que ya descubiertas las verdaderas motivaciones que su risa dejaba clara, se refugia en sí mismo. Desde el encuentro con el juez Quentin ha hablado muy poco y ha dejado que sean los demás los que arreglen todo, como si no fuera con él el asunto, mostrando de nuevo cierto infantilismo en su indefensión e impotencia, que inconscientemente repite cada vez que se enfrenta a algún representante del orden simbólico. A partir de entonces, y ya liberado, la descripción del medio natural por el que se desplazan en el coche, así como la constante referencia a la fragmentación de la luz, los juegos de claroscuros y el trino de los pájaros parecen proporcionar en primera instancia, el marco menos propicio para los recuerdos obsesivos, pero es precisamente a través de él como protege su paulatino y profundo ensimismamiento.

Mientras la locuaz Mrs. Bland, depositaria de las tradiciones³³, relata las interminables historias familiares y sus elogios maternos, Quentin absorto, perdido, salta hacia su pasado con Caddy a través de ese indicador metafórico que es Gerald en su doble acepción

³³ La mujer en muchos de estos relatos de plantación es siempre depositaria de las leyendas y tradiciones que a través de ella se perpetúan. Baste recordar el caso de "aunt" Jenny en *Flags in the Dust* o de Rosa Coldfield en *Absalom, Absalom!*, por no hacer referencias a la tradición oral popular en la que generalmente la abuela, la anciana es la memoria de aquel tiempo, como también ejemplifica la protagonista y narradora de la novela de Allan Gurganus *Oldest Living Confederate Widow Tells All* (1986).

Es digno de señalar como en esta labor transmisora en la imaginación novelística del Sur y sus mitos han sido aquellos que quedaron excluidos los que con mayor ahínco recordaban tales acontecimientos, como en los cuentos de plantación, herederos de los "minstrel shows", los ex-esclavos eran los encargados de recordar nostálgicamente aquellos tiempos de felicidad, en los que la nostalgia romántica había suplantado el análisis de los hechos y sus consecuencias presentes. Resulta por tanto interesante contrastar la versión que aparece en estos recuentos con la de aquellas mujeres novelistas tan famosas a finales del XIX y en las primeras décadas del XX que como Scarlett O'Hara en *Gone with the Wind* en lugar de contar historias y recordar, decidían intervenir directamente, a pesar de que el resultado fuera la infelicidad matrimonial y la falta de continuidad genealógica, aquello que en los relatos masculinos era el premio a la servidumbre.

como referente de ese pasado glorioso de la plantación y como amante victorioso³⁴, interrumpiendo el discurso: "like a thin wash of lilac coloured paint talking about him bringing... You're not a gentleman," Spode said. *him between us until the shape of her blurred not with dark*" (184). La tensión que parecía haber desaparecido vuelve al monólogo con las irrupciones de Quentin que rompen de tal manera el discurso que casi se hace difícil seguir el hilo argumentativo, la dialéctica interior/exterior va alcanzando su mayor grado de dilatación, la distancia máxima, que se demuestra en el nivel de alienación de Quentin que ya identifica totalmente a Dalton Ames, el amante de su hermana, con Gerald Bland. La potencia, la actividad, la capacidad de ambos para dominar el elemento femenino incide de nuevo en las cualidades opuestas que posee el narrador y que acaba de ponerlas de manifiesto en el incidente anterior. La presencia de estos seres apolíneos, como los califica Bleikasten (*Ink* 87), aumenta la angustia de Quentin en relación a la sexualidad de su hermana, de ahí que la referencia inmediata señale a la animalidad que aquella muestra:

... and run with her running Running

"No," Shreve said. *running the beast with two backs and she blurred in the winking oars running the swine of Euboleus running coupled with how many Caddy* (184-85).

³⁴ Una doble articulación de este personaje que parece evidenciar la íntima relación entre la potencia viril sexualmente hablando y la capacidad de dominio, o mejor el derecho a dominar. Luego potencia sexual y poder manifiestan entonces el temor de que cualquier disminución en los términos pudiera acarrear su consiguiente disminución en el doble, es decir, que toda pérdida de poder llevara consigo una pérdida de potencia sexual, o viceversa. De ahí que toda incertidumbre acerca de su hegemonía (sexual, genérica y racial) conlleve el consiguiente temor y ansiedad y su correspondiente defensa desesperada.

En este caso más dolorosa porque se sabe cierta, ya no es fruto de la mente paranoica de Quentin sino que se ve certificada por el infalible juicio de Benjy, que lo detecta "naturalmente".

Ante la inminencia del reconocimiento de ese hecho, Quentin pretende en una conversación con su hermana (continuación de la serie que hemos comentado anteriormente) en primer lugar convencer a su hermana de que consumaron su deseo: "*we did how can you not know it if youll just wait I'll tell you how it was a crime we did a terrible crime it cannot be hid you think it can but wait*" (185). De nuevo Quentin intenta en el reconocimiento de la culpa asegurar el acto que la instaura, pero que nunca existió, y es precisamente la compasión de Caddy la que, al afirmar la propiedad de su propio deseo, le da el último golpe de realidad, y lo lanza al mundo obsesivo de sus recuerdos traumáticos:

Poor Quentin youve never done that have you and I'll tell you how it was I'll tell Father then itll have to be because you love Father then we'll have to go away amid the pointing and the horror and the clean flame I'll make you say we did I'm stronger than you I'll make you know we did you thought it was them but it was me listen I fooled you all the time it was me and you thought I was in the house where that damn honeysuckle trying not to think the swing the cedars the secret surges the breathing locked drinking the wild breath the Yes Yes yes (...)Did you love them Caddy did you love them When they touch me I died (185-86).

Quentin ya no puede negarse a aceptar la realidad del deseo de su hermana, pero se obstina en asegurárselo a través del incesto. La

repetición compulsiva de esa confesión ("*Father I have comitted*", 185) intenta salvaguardar su posición de privilegio frente a los demás, pero vista la negativa de Caddy ("*...Have you ever done that We didnt we didnt do that*", 185) a seguir el juego ya delirante de su hermano, la siguiente estrategia es precisamente entender los encuentros de Caddy con sus amantes como repeticiones de los deseados por Quentin ("*we did you thought it was them but it was me listen I fooled you all the time it was me*"). El valor metafórico de los amantes de Caddy que siendo diferentes, son siempre el mismo (Quentin), pretende asegurar en la intercambiabilidad de éstos la centralidad de su posición³⁵. Ya que él es incapaz de superar sus limitaciones físicas y psicológicas y la prohibición cultural que recae sobre el incesto, la siguiente estrategia es la suplantación imaginaria de aquellos que han podido acceder al objeto sin restricciones. Pero su negativa a aceptar la existencia de otros intenta trasvasarla a su propia hermana que, como bien afirma al final de esta conversación, lo ha sentido en su propio cuerpo ("*When they touch me I died*"). La posibilidad de intercambio que plantea Quentin, a través del reconocimiento verbal de Caddy ("*I'll make you say it*"), no es más que el síntoma de su deseo y la urgencia de sus instintos ("*secret surges*"), azuzados por la vigilancia a la que le somete. Quentin observa y oye todo lo

³⁵ Algo que Quentin formulará patéticamente como recuerdo poco antes de suicidarse: "if people could only change one another forever that way merge like a flame swirling up for an instant then blown cleanly out along the cool eternal dark instead of lying there trying not to think of the swing" (219). De forma tal que renueva su angustia así como la imposibilidad para superarla aun a pesar de que el tiempo ya ha pasado, y ha perdido a su hermana definitivamente. En ese sentido se dirige nuestra afirmación de que Quentin vive un pasado que nunca fue presente porque renueva en su reaparición la potencia destructora que tuvo y que impulsa a Quentin a su final trágico.

que Caddy hace con sus amantes. El celo vigilante de Quentin³⁶ llega entonces a convertirse en escopofilia ("*the wild breath the Yes Yes yes*"), añadiendo un punto más a su disfrute impotente, pareciéndose cada vez más a su hermano Benjamin.

Quentin, consciente del valor de la repetición, pretende eliminar la diferencia de los amantes, en la identidad de su deseo, negando por tanto cualquier agencia a su hermana como sujeto. Pero es precisamente esa necesidad compulsiva de negar la existencia de otros la que evidencia sus desesperadas maniobras por reinscribir a su hermana dentro de su propio deseo, como propiedad inaccesible. Y ante la imposibilidad de hacerlo, recurre entonces al inefable dolor de su hermano, que compulsivamente repite el suyo, refiriendo metonímicamente al de Benjy y dislocando y distorsionando el discurso hasta el límite de la inteligibilidad, abandonando todos los símbolos convencionales de puntuación. La escena que aparece también repetida en el discurso de Quentin, refiere al momento en el que Benjy al descubrir el cambio que ha operado su hermana, deja de relacionarla con el símbolo de su virginidad, el olor a árboles: "one minute she was standing the next he was yelling and pulling at her dress" (186).

Los dos hermanos, aunque de manera diferente, tienen un exacerbado instinto para descubrir la sexualidad de Caddy, una consciencia excesiva que reinscribe a Caddy como objeto de transacción en la economía libidinal del hombre, como lo es en la de

³⁶ Los tres hermanos demuestran ese celo vigilante aunque por diferentes motivos. Benjy persigue a Caddy en busca de tranquilidad, como lo hace con su hija Quentin II, que ya no es tan comprensiva y que le recrimina e insulta. Jason persigue incesantemente a la misma Quentin II, en este caso para proteger supuestamente el honor y nombre de la familia, pero es el único que trasciende los límites del hogar en su celo protector que acaba transformado significativamente en paranoia persecutoria.

poder. La propiedad sobre ella asegura su posición, y su pérdida el anuncio de su caída. Propiedad y género se ven vinculados en una economía cultural cuya estabilidad radica en la inmutabilidad de ambos, en su resistencia al cambio. Como el "negro" en la estación sobre la mula, parte imprescindible del retrato sentimentalizado de la plantación, la mujer ve su espacio y agencia expropiada, como medida de protección, por el hombre que no sólo se arroga el principio de ser ojo ubicuo y vigilante, dios castigador y represor, sino que también la relega al espacio salvaje que intenta evitar, pero cuya tentación muy pocas veces soporta. La inocencia del hombre se ve violada por la llamada urgente de los instintos que dentro de él se esconden y que ella despierta³⁷. Su protección y aislamiento es pues un requisito indispensable para impedir la destrucción del mundo ordenado masculino. Ante la evidencia del dominio del hombre sobre la mujer, se propone la no tan tangible voluptuosidad femenina que subyuga al hombre, anulando su capacidad de discernir, y que el juego de sustituciones ha ido poniendo de manifiesto.

Mas Caddy a diferencia de otras heroínas de la novela sentimental de la plantación, rompe los moldes al rebelarse contra el estereotipo de la castidad, las buenas maneras y el conformismo³⁸. Su promiscuidad, multiplicada exponencialmente

³⁷ Llega una momento en el que Quentin narrador parece entender su propia posición y las estrategias para mantenerla, al descubrir aquella parte de él que es necesariamente secreta ("secret surges") por imperativo cultural (moral) pero que tiene un referente material conocido que es la carne ("unsecret flesh").

³⁸ La figura de Caddy se escapa desde temprana edad de los estereotipos formulados en la tradición y asume protagonismo activo en la infancia de los Compson, no sólo como objeto de representación en el teatro libidinal y económico de sus hermanos, sino como sujeto con actividad autónoma. En el episodio que se considera fundacional de la novela Caddy es la que lleva las riendas del asunto, y la que en última instancia se sube al árbol desde el que observa el misterio que ocurre dentro de la casa, de la que han sido

por su hija Quentin II, parece ser el síntoma de una pérdida mayor no sólo del control sobre la mujer, sino también del espacio económico-social sobre el que éste ejercía su dominio. Esta rebelión en el espacio doméstico, que muy bien simboliza el hogar de los Compson, se convierte en el último eslabón en la cadena de la destrucción pues irrumpe en el corazón mismo de esa civilización sureña que es la inviolable plantación, núcleo reproductor de pureza y transmisión de poder. La familia y su espacio por antonomasia, el hogar, se convierten en los protagonistas y el escenario propicios donde poder articular el poder masculino y las crisis a las que debe enfrentarse. La esfera doméstica se torna en alegoría histórica y en último reducto de significación para los miembros de esa cultura de la plantación, donde sexualidad, género, raza, propiedad y poder proporcionan las claves de ese drama sureño que *Absalom, Absalom!* resume tan certeramente, pero que está presente también en obras de Tennessee Williams como *Cat on a Hot Tin Roof*.

Como en el caso de *Sanctuary*, la mujer transfigurada en símbolo de la pureza de la plantación acaba convirtiéndose en

agente de su destrucción³⁹, y el valor de ese espacio protegido, "hortus conclusus" como lo denomina Annette Kolodny (7) depende en gran medida de la exclusividad de su disfrute. La violación de ese espacio, como simbolizan todos los que viven en el Frenchman's Bend, antigua plantación en ruinas, acaba siendo violación de la mujer que lo ocupaba y que era su representación epifenomenal. Temple Drake es violada, o al menos lo intentan, consecutivamente por los miembros de esa banda de facinerosos que habitan las ruinas de la mansión, y esa violación que traducida en términos de propiedad es una expropiación, se convierte, en el juego alegórico abierto entre propiedad y sexualidad femenina, en un deseo de Temple por ser violada, como más tarde señalará Horace Benbow tras oír su confesión. El santuario de la pureza del Sur que la mujer representaba, ha dejado de pertenecer a su propietario, y corrompido va de mano en mano, como la historia de Caddy atestigua, manteniendo entonces la última reserva genérica de

expulsados para protegerles del conocimiento de la muerte, para salvaguardar su inocencia. Caddy demuestra desde sus primeras apariciones en la sección de Benjy su resistencia a asumir el rol asignado culturalmente, en el que pasividad y sumisión eran las piezas definitorias. Algo que el mismo Quentin explicitará, no sin cierto disgusto, porque en cierto sentido le arrebató su papel: "*You know what I'd do if I were a king? she never was a queen or a fairy she was always a king or a giant or a general I'd break that place open and drag them out and I'd whip them good*" (215). Caddy representa papeles masculinos en tanto que exige participar activamente en todo, y desplaza al atribulado y pusilánime Quentin a la pasividad, que puede ser entendida en la lógica patriarcal como una feminización, pero que no es otra cosa que pérdida de protagonismo. Caddy anuncia desde su infancia su final trágico, ya que subvierte las posiciones fijadas culturalmente. Su rebelión encuentra en su maternidad inoportuna una suerte de venganza retórica que aún intentando reubicarla en un papel más adecuado no lo consigue, aunque la destierre del idilio familiar que su cultura fomentaba.

³⁹ Este dato ya lo anotó Vickery en relación a *The Sound and the Fury* novela en la que Caddy juega un doble papel en relación a su hermano Benjy (y añadimos en el resto de los hermanos): "Within this rigid world Caddy is at once the focus of order and the instrument of its destruction... Thus Caddy is identified with the rigid order of Benjy's private world and with the disorder of actual experience" (56). En este caso la mujer, como el negro, se convierte en figura nostálgica de un tiempo de plenitud, y a la vez agente de su destrucción presente, en cuanto reclaman su propia agencia.

pureza en el hombre, aristócrata de la plantación, que como Quentin Compson o su padre, u otros protagonistas de sus novelas (Horace Benbow), intentan proteger su último espacio de pureza ensimismándose, encerrándose en ellos mismos, y observando desde su posición privilegiada aquello que ya sabía, un horror atenuado por la presencia ubicua, y conocida, de su destino trágico. La tragedia de los Compson es ser testigos de la decadencia anunciada y prevista, pero no por ello deseada, de su propia familia: Quentin se suicidará para reafirmar el destino trágico de su familia y la cultura a la que representa, repitiendo un acto heroico cuyo agente y paciente es él mismo, incapaz de ver más allá de su propio "Yo" cuyas fronteras tan ostensiblemente delimita.

El grito narrativo de Quentin, articulado verbalmente a diferencia del de su hermano, refiere precisamente al dolor que representa el enfrentarse con esa realidad, y la dificultad para manejar los materiales narrativos traduce las crisis a las que está sometido, y de las cuales la sexual parece resumirlas, en cuanto repetición de aquellas. De ahí que una vez que Caddy le haya enfrentado con la realidad de su deseo, relate el encuentro que ambos tienen en el riachuelo, repetición de aquellos tenidos con sus amantes (*"the swing the cedars the secret surges the breathing locked drinking the wild breath the Yes Yes yes (...) Did you love them Caddy did you love them When they touch me I died"*, 185-86), y cargado de referencias sexuales indirectas pero que apuntan a esa irreprimible urgencia de Quentin por reinscribir a su hermana dentro de su propio deseo como objeto único, fetiche de otros ausentes, en una escena que establece, por una parte, un diálogo intertextual con un cuento anterior, "Nympholepsy" cuyas referencias pastorales e idílicas el título ya explicita, pero que se

ven reforzadas por la naturaleza imaginaria y ficticia que la evanescencia e incorporeidad de su representación facilitan; y por otra uno intratextual con las diversas escenas que repiten este mismo sub-cronotopo, como venimos señalando, no sólo en la sección que ahora comentamos sino también en la de Benjy y Jason, cerrando por tanto el ciclo. El valor alegórico de este escenario particular se ensanchará grandemente al volver a aparecer en la primera escena de *Sanctuary*, donde la variable sureña del idilio pastoril, la plantación, surge ruinoso, anticipo de la violación de Temple Drake.

La aparición de Caddy como una ninfa en el arroyo, contemplada por el ojo ubicuo de su hermano, anuncia el despertar del fauno cuya voracidad sexual tanto teme Quentin, y por eso reprime. Y más que referir al tema romántico de la inasequibilidad del objeto poético, lo hace al de la inasequibilidad del objeto sexual, en tanto que este último ya no soporta su papel en la representación del teatro imaginario de la plantación. De ahí que este encuentro con Caddy sea el anticipo de sus encuentros con los otros amantes (*"Did you love them Caddy did you love them When they touch me I died"*), que relatará a continuación, así como los de su hija Quentin II que repetirá la actuación materna, pero vigilada ahora por Benjy (y Jason), el ojo ubicuo en la ya en ruinas familia Compson. El idilio inexistente de la familia Compson deja paso entonces a la vorágine gótica que *Sanctuary* presenta, donde la observación filial se transforma en violación real, y el deseo encuentra su objeto mediador, ya sin prejuicios morales o culturales, aunque también Popeye "vigile" perversamente a su "belle". El celo protector de Quentin se convierte entonces en la escopofilia o voyeurismo de Popeye - cuyo nombre como señala

Gresset es índice de su perversión ("Pop-eye") visual (*Fascination* 176).

Una vez que Quentin descubre a su hermana como ninfa en el riachuelo, e incapaz ya de esconder su interés sexual por ella (actualizado en su repetición del encuentro con Natalie), así como de llevarlo a término, a pesar de la llamada urgente de sus instintos, intenta negociar verbalmente aquello que materialmente no puede. Pero Caddy no puede ocultar sus propios intereses ni la orientación de su deseo, que Quentin reclama, y como Mrs. Bland con su hijo Gerald, ella convierte a su amante, Dalton Ames, en objeto de su propio relato al que su hermano no quiere prestar atención⁴⁰: "hes crossed all the oceans all around the world ... then she talked about him" (187). La mención de Dalton Ames despierta en Quentin la necesidad de afirmar su prioridad además de azuzar su celo sexual, ya imposible de confundir con su celo protector, toda vez que Caddy no es capaz de negar, por compasión, si quiere o no a su amante. Ante lo cual Quentin decide tomar el perfil heroico ("tomorrow Ill kill him I swear", 188), y asumir de nuevo la responsabilidad de salvar a su hermana, presentando otra vez su absurda propuesta de ir a vivir juntos con el dinero de su matrícula en Harvard:

... we can take my school money we can cancel my
matriculation you hate him dont you dont you
she held my hand against her chest her heart thudding I
turned and caught her arm

⁴⁰ Tal vez sea necesario explicitar a este respecto que Quentin pretende desprestigiar las palabras de su hermana, situándolas a un nivel similar que las de Mrs. Bland acerca de su hijo. Y de la misma forma que había degradado la consciencia narrativa que Mrs. Bland representaba, heredera de la tradición romántica, así pretende hacer con los elogios de su hermana. Paradójicamente degrada la voz de Mrs. Bland y Caddy pero se apoya en la misma tradición para articular su nostalgia por aquel otro mundo ya perdido.

Caddy you hate him dont you
she moved my hand up against her throat her heart was
hammering there
poor Quentin
....youve never done that
what done what
that what I have what i did
yes lots of times with lots of girls (188-89).

Y es precisamente en ese momento en el que Caddy directamente le enfrenta a su propio deseo innombrable ("what"), cuando Quentin en un arrebato decide acabar con su impotencia (o incapacidad para satisfacer su deseo) abriendo su navaja y proponiendo a su hermana terminar con la vida de ambos. Pretende para eliminar su deseo matar a su hermana, pero tal pantomima de crimen se ve totalmente oscurecida por los tintes sexuales que esa penetración con la navaja pretende llevar a cabo, pero que finalmente no realiza. Curiosamente esta escena se abre con el recuerdo de la escena primaria, aquella del entierro de la abuela y el baño en el riachuelo, y al repetir el mismo escenario, manifiesta de nuevo lo que en aquella estaba ausente:

I opened my knife
do you remember the day dammudy died when you sat
down in the water in your drawers
yes
I held the point of my knife at her throat...
it wont take but a second Ill try not to hurt
all right
will you close your eyes

no like this youll have to push it harder
touch your hand to it
but she didnt her eyes were wide open looking past my
head
Caddy do you remember how Dilsey fussed at you because
your drawers were muddy
dont cry
Im not crying Caddy
push it are you going to
do you want me to
yes push it (189-90)

La referencia explícita a ese día en concreto cierra de manera cabal el juego de repeticiones que hemos estado enumerando, y pone al descubierto aquello que ni el mismo Quentin ya puede reprimir, la agencia no deseada de su propia sexualidad, ahora omnipresente a través del olor constante a madreSelva, así como la irrupción de múltiples sensaciones olfativas asociadas a la entrada en escena del elemento natural, a través del paisaje, cuyo valor alegórico ya hemos señalado. Es más, la urgencia de Quentin se ve acrecentada por la presencia física de su gran rival, Dalton Ames, que espera a su hermana y al que es presentado. Este primer encuentro con él anuncia su posterior enfrentamiento, actualización de su reacción ante los usurpadores del cuerpo de su hermana y lo que éste encierra.

En efecto, Quentin necesita una excusa para enmascarar sus intereses, y Dalton Ames se la proporciona. A través del duelo con él podrá actualizar la defensa del honor de la familia de la que es guardián, y así demostrar en ese prurito de heroísmo, el absurdo

trágico de su representación, manifestación palmaria de la decadencia del modelo caballeresco que pretende repetir así como del mundo que representa. La tragedia de los Compson encuentra al menos en los amantes de Caddy un enemigo frente al que luchar, y que en cierta forma concretan la agencia del destino trágico de la familia, la maldición que pesa sobre ellos, y que será presentada explícitamente en la conversación que da entrada al duelo:

I am dont cry Im bad anyway you cant help it
theres a curse on us its not our fault is it our fault
hush come on and go to bed now
you cant make me theres a curse on us (196)

Quentin necesita para que su drama adquiriera tintes heroicos enemigos imposibles frente a los que luchar aún a sabiendas de que nunca vencerá, y la maldición es un elemento que se encarga de elevar al grado de tragedia la anodina realidad de sus obsesiones⁴¹.

Esta es la primera vez que aparece el motivo de la maldición en boca de Quentin, aunque fue Mrs. Compson la que en su análisis de la situación familiar, y tras el desastre que Caddy trae a la familia, no dude en adscribir a un agente superior su desgracia, algo que ella ubica en la familia paterna además de en su vanidad. Benjamin había sido una suerte de encarnación de la vanidad materna ("its a judgement on me"), así como de la maldición que pende sobre la familia, pero el resto de acontecimientos parecen

⁴¹ Esto sea tal vez lo que intenta decirle su padre cuando frente a la confesión de Quentin acerca del incesto afirma: "you wanted to sublimate a piece of natural human folly into horror and then exorcize it with truth" (220). El incesto, como el heroísmo, elevan a rango trágico su existencia anodina, y parecen descontextualizar su existencia concreta y las exigencias que emanan de ésta. El problema tal vez sea que la ironía de Mr. Compson realiza la misma función pero invirtiendo los términos: del interés e involucramiento, al desinterés y distanciamiento.

superar la capacidad destructora de su madre. La maldición que condena a la familia Compson a su destrucción parece entonces la apropiación de una estrategia cultural que pretendía anular, en virtud de la impotencia que genera, su intervención en el fluir de los acontecimientos. Es más, el dramatismo con el que Quentin pretende estar sufriendo tal maldición, cuyos efectos visibles se reducen a Benjy, la promiscuidad de Caddy y la decadencia económica de la familia, no parece ser muy ajeno al de la cultura en la que se inscribe, cuyo catastofrismo era directamente proporcional a la nostalgia con la que se idealizaba el pasado y el resentimiento con el que se denostaba el presente. En cierta forma el destino trágico de la familia esta muy unido al del Sur, y a todos los mitos que dentro de él surgieron desde la santidad de la feminidad o ginealotría, la pureza, la inocencia, hasta el cronotopo de la plantación donde todos esos elementos se combinaban.

De todas formas, la maldición a la que alude Quentin no parece solventar ninguno de los problemas de Caddy, que no atiende a esa fanfarria escapista, ya que ella es la que está sufriendo, por una parte el drama propio de la situación, y por otra una presión social y familiar asfixiante, que intenta exagerar o "dramatizar trágicamente" lo que es una situación muy corriente en clases sociales inferiores, muy representada en la literatura popular y culta decimonónica. Lo paradójico es la alarma que crea un hecho propio de otros, ajenos a las maneras y cultura del grupo hegemónico y más atentos a la satisfacción instintiva que su proximidad a lo animal propicia, pero que equipara ambos grupos diluyendo entonces la diferencia que los elevaba por encima de aquellos.

Sin embargo, en la mentalidad de Quentin el drama es exclusivamente psicológico, aunque con unas profundas raíces en la cultura sureña de la plantación, ya que su problema es la imposibilidad de llegar a representar el papel culturalmente asignado al caballero de la plantación, defensor heroico de damas inválidas y desprotegidas, a pesar de los múltiples intentos por formular tal hipótesis, pues es la dama la que se rebela y es él el que se encuentra desprotegido y desvalido. Esta inversión remite a la impotencia del sujeto ante una herencia que le condena a repetir *ad infinitum* los mismos gestos a pesar de que todo ha cambiado, y que esos gestos no tienen ninguna efectividad, como se verá con toda claridad en el duelo trágico-cómico que Quentin mantendrá con Dalton Ames, que en primera instancia refiere a los modelos literarios decimonónicos pero que la irrealidad de la figura de Quentin hará que se transforme en parodia de un duelo, y de su propia representación.

En efecto, el duelo con Dalton Ames establece un diálogo intertextual con las tradiciones novelísticas del Sur, con aquellas novelas de plantación cuya raíz romántica es incuestionable, en las que, como hemos venido afirmando, la defensa del honor de la familia que la mujer alberga era un elemento de suma importancia para mantener la pureza genealógica que asegurase la transmisión de poder; y otro intratextual con aquellas otras escenas que dentro de la propia novela repiten ese comportamiento, no sólo en la sección que ahora analizamos (en este caso repeticiones compulsivas), sino también con la de Jason en la que se enfrenta para defender sus intereses, ahora claramente económicos, con el viejo del circo, revisando entonces la supuesta inocencia de Quentin.

No cabe duda de que la contigüidad en la secuencia de la narración entre la afirmación de Quentin "theres a curse on us" y el reto y posterior duelo entre él y Dalton Ames, parece presentar esta solución como algo inevitable, una suerte de consecuencia necesaria en la lógica cultural que como destino trágico enmarca su comportamiento, vista la renuencia del padre a asumir su papel vengador y afirmar su derecho de propiedad sobre la hija. Sin embargo este prurito de heroísmo, casi absurdo por las circunstancias en las que aparece, da cierto matiz cómico, sobre todo porque repite maquinalmente frases y gestos más literarios que reales, y que dirigen nuestra atención al modelo caballeresco al que refiere.

Esta escena se nos presenta ahora como originaria, pues de ella toman sentido muchos de los fragmentos que habían aparecido, ya que a través de la figura de Dalton Ames, y la relación que mantiene con su hermana, se negocia la pérdida que tan fuertemente aflige a la familia y a los hermanos. Como ya anunciamos Dalton Ames es el punto intermedio en la decadencia de la familia implícita en la idoneidad de los amantes de Caddy en relación al modelo de caballero del Sur, que en este caso ejemplifica Gerald Bland, anunciador metafórico de aquellos y su sustituto ideal, como quedará patente en la pelea que mantendrá con él en el presente; y cuya antítesis es Herbert Head, el banquero del Medio-Oeste que finalmente se casará con su hermana.

En efecto, el diálogo que este duelo mantiene con las tradiciones vernáculas pone en evidencia la obsolescencia de aquel sistema, a pesar del magnetismo con el que atrae a Quentin, y renueva la impotencia de Quentin, personaje, para actualizar ese

papel, y la del narrador para manejar esa estructura argumental. En el primer caso, el duelo devendrá en parodia y Quentin se transformará en personaje trágico-cómico, ya que su tragedia nunca logra superar la ficción que intenta representar, su particular farsa, que cuanto más íntima más revela su pequeñez. Quentin intenta representar el papel de caballero, y así le espeta a Dalton Ames: "Ive been looking for you two or three days" (196), mostrando el necesario coraje y arrogancia, mas en su papel vengador, se inmiscuye, como ya anticipamos, cierto grado de admiración por su adversario: "he looked like he was made of bronze his khaki shirt" (197), una admiración que se acerca en su otro ideal (Geral Bland) a la atracción. Es en este punto en el que el personaje y el narrador demuestran intereses contrapuestos, pues mientras el primero se preocupa por representar el papel vengador antes descrito, el otro se dedica a analizar, desde fuera, su propia actuación, y los comentarios que realiza acaban por abrir más el espacio crítico que la repetición había anunciado.

Además, el escenario de la cita, el puente, no puede obviar su relación con el espacio último al que viaja Quentin, como si el duelo fuera un anticipo (en el pasado de la narración) del suicidio al que se dirige en el presente. Quentin mantiene una arrogancia casi ridícula, con frases hechas tomadas de la literatura popular, del mundo de la frontera, cuyo contrapunto narrativo se encuentra en la descripción y en los comentarios del narrador:

I came to tell you to leave town
he broke a piece of bark deliberately dropped it carefully
into the water watched it float away
I said you must leave town...

he looked at me
did she send you to me...
then I heard myself saying Ill give you until sundown to
leave town....
what will you do if I dont leave
Ill kill you dont think that just because I look like a kid to
you...
I began to shake my hands were on the rail I thought if I
hid them hed know why
Ill give you until tonight
listen buddy whats your name Benjys the natural isnt he
you are
Quentin
my mouth say it I didnt say it at all...
listen no good taking it so hard its not your fault kid it
would have been some other fellow
did you ever have a sister did you
no but theyre all bitches (198-99).

El prurito de heroísmo se ve contrarrestado por el temblor de las manos, así como la disociación palpable entre el personaje que ya se ha independizado del narrador, abriendo la brecha que los separaba y que se completará en la pelea con Gerald Bland. Es más, la apariencia infantil de Quentin, que en ese momento no debe tener más de quince años, desbarata si cabe más su arrogancia, toda vez que su oponente le confunde con Benjy, hecho que ahora explicita el texto y que acerca a ambos hermanos más de lo que ya estaban. Este tipo de confusiones son muy interesantes pues establecen un nexo imaginario entre ambos personajes, algo intuido pero no afirmado, llevando la historia hacia otras direcciones menos

evidentes⁴². Pero además de estas confusiones, la escena demuestra la centralidad que tiene en la historia, pues en ella aparece la pregunta que tantas veces había repetido en su sección, y que abrirá la de su hermano Jason: "did you ever have a sister did you / no but theyre all bitches". Frente a la postura caballeresca de Quentin las palabras de Dalton Ames resuenan en su relato para corroborar algo que ya había anticipado, el origen del mal no está en él, sino en el principio constitutivo de la mujer, como ya sentenció su padre ("they have an affinity for evil") y como refrenda el usurpador que reinscribe su particular situación en un cuadro universal, ajeno a su propia agencia. Pero Quentin no sólo siente la llamada del imperativo cultural (defender el honor) sino también del imperativo biológico (satisfacer sus instintos), y persevera en su amenaza, ya devaluada por su apariencia, intentando golpearle. En ese momento la descripción parsimoniosa de los movimientos y del medio natural parece hacernos distanciarnos de la situación tensa en la que se encuentra el personaje:

I hit him with my open hand beat the impulse to shut it to his face his hand moved as fast as mine the cigarette went over the rail I swung with the other hand he caught it too before the cigarette reached the water he held both my wrists in the same hand his other hand flicked to his armpit under the coat behind him the sun slanted and a bird singing somewhere beyond the sun we looked at each

⁴² En ese sentido estas confusiones ayudan a comprender aquellas conexiones que el hilo argumental no explicita, como en *Light in August* cuando la madre de Joe Christmas asigna la paternidad del hijo de Lena Grove a Joe, cerrando entonces el círculo interpretativo, uniendo lo sexual y lo racial en aquel que repetirá su misma historia, si tal asunción fuera cierta.

other while the bird singing he turned my hands loose
(199).

Es asombroso notar la diferencia o contraste entre lo que ocurre fuera, la pelea, y la descripción que de ella hace, así como de los movimientos, parece como si el narrador y el personaje fueran dos sujetos totalmente separados, el uno, ofuscado en la pelea, agitado, y el otro tranquilo, observando todo lo que ocurre. Hasta tal punto, y como ya hemos señalado, que hay momentos como ocurre en la sección de Benjy, en los que Quentin se disocia de su propio cuerpo ("I heard myself saying", "my mouth said I didnt say it at all"), considerándolos como dos realidades ajenas, que vuelven a actualizar el conflicto dentro-fuera, muy vinculado en toda la novela a la dinámica inclusión-exclusión cuyos efectos psicológicos remiten a los sociales y culturales⁴³. Quentin exige al usurpador que abandone el pueblo, que no vuelva entrar en la propiedad que custodia, defendiendo de esta manera el interior del hogar de elementos no deseados. Y esa misma dinámica exclusora, se agudiza en el contexto de la sección en el contrapunto entre acción y recuerdo, experiencia y representación, consiguiendo un raro efecto de irrealidad que se cerrará en la susititución de esta pelea por la que tiene con Gerald. Este efecto de irrealidad se acrecienta con el aspecto trágico-cómico que tiene ese enfrentamiento desigual.

⁴³ De la lógica deglutoria del yo psicoanalítico a la "exclusión autopurificadora" (Moreland 24) en términos sociales y culturales, es decir, de lo instintivo a lo discursivo o cultural. El régimen de poder afirma su prioridad instituyendo su identidad como centro generador de sentido ajena a cualquier constricción espacio-temporal, es decir, universalizando su posición. Mas una vez que la precariedad de su posición se pone en evidencia, el retiro a mundos interiores o el ensimismamiento supone una negación no sólo de su agencia sino de la misma realidad que le circunda.

Además, este duelo entabla, como dijimos, un diálogo con aquel enfrentamiento que Quentin tuvo con Herbert Head y el que tendrá con Gerald Bland. De nuevo la repetición pone en evidencia la relación entre pasado y presente, especialmente cuando en la secuencia de la narración la discusión con Herbert es anterior al duelo con Dalton Ames y la pelea con Gerald, de las que toma sentido retroactivamente. En ese sentido, si el enfrentamiento con Herbert Head tenía como objetivo alejarle del núcleo familiar de pureza, y su origen (Medio-Oeste) y ocupación (banquero) suponían otra contaminación añadida del espacio que simbolizaba, el Sur, despojando a éste de su bien máspreciado, a través de una compensación económica que al menos amortiguara la pérdida moral, entonces la tragedia psicológica de Quentin parece inscribirse dentro del drama regional, cuyo destino trágico era la desaparición de la "civilización" que la cultura del Sur representaba⁴⁴, siempre amenazada por su enemigo nacional, el Norte.

Mas este drama regional que subsumía la tragedia psicológica del narrador se veía desvirtuado por la aparición en la repetición, que el duelo con Dalton Ames representaba, del humor, puesto que el imperativo cultural que esa "civilización" imponía estaba ya obsoleto, y mostraba sus signos de decadencia en la transformación trágico-cómica del modelo original (certificado en la tradición) en la actualización que lleva a cabo Quentin, cuyo desvanecimiento e impotencia revisan el valor que esa defensa realmente cumplía, y que veía su versión ideal representada en la pelea contigua con

⁴⁴ No en vano cuando Faulkner esbozó una introducción a *The Sound and the Fury*, comenzó hablando de la muerte del Sur y de su reconstrucción a partir de modelos ajenos, traídos del Medio-Oeste que estaban destruyendo la autenticidad de una civilización cuyo fin decretó la Guerra de Secesión ("Introduction I" 70-71), que infligió el golpe de desamparo que los alejó de aquel mundo original que el cronotopo idílico de la plantación resumía.

Gerald Bland, prototipo de caballero de la plantación, en el que definitivamente presente y pasado se intercambian, y el último reclama la preponderancia sobre el primero en tanto y en cuanto la pelea con el caballero de Kentucky sustituye a la tenida con Dalton Ames, pero toma sentido de ella, sin la cual parecería absurda, sino fuera por la frase que introduce y que le recuerda su compañero Spoadé, ante su propia ignorancia:

"What did you hit him for? What was it he said?"

"I dont know. I dont know why I did".

"The first I knew was when you jumped up all of a sudden and said, 'Did you ever have a sister? Did you?' and when he said No you hit him" (206).

Esta frase proporciona el nexos discursivo entre ambas confrontaciones, que parece corroborar la contigüidad física en la página (sin transición alguna). El grado de enajenación es tal que Quentin ya no ve el presente, y actúa en función de los acontecimientos pasados. La repetición de esta pelea parece repetir compulsivamente su papel ideal de hermano vengador, caballero defensor de damas, como así lo interpreta Shreve, su devoto compañero, "'Ah, he was blowing off as usual,' Shreve said, 'about his women'" (206-7), pero Spoadé es menos comprensivo y descubre el problema subyacente: "Oh the champion of dames. Bud you excite not only admiration but horror" (207). La carga irónica de esa afirmación desvela la ficción sobre la que se asienta la figura de Quentin, así como la imposibilidad de mantenerla por más tiempo. De esta forma la pelea con Gerald parece descubrir el lado más ideal de la representación caballerescas de Quentin, que se ve complicada en sus referentes pasados en los que su sexualidad hace

aparición, en tanto que reclama para él, como dijo a su hermana ("*you thought it was them but it was me*" 185), la posición que ocupan aquellos que como Dalton Ames han accedido al cuerpo de su hermana, pero que en su degeneración con respecto al ideal cultural acaban demostrando, como así lo hace Herbert Head, el valor que su hermana tiene dentro de la economía de la familia: su valor de cambio pasa de lo cultural a lo libidinal y de ahí a lo económico, en una estrategia que intenta enmascarar en el primero los otros sentidos que las diferentes repeticiones sacan a la luz.

En ese sentido, es su hermano Jason el que en última instancia reduce a Caddy a un valor de cambio exclusivamente económico en la economía, ya maltrecha de los Compson. Jason repite el celo vigilante y protector que su hermano Quentin había presentado en su sección, pero sustituyendo al objeto, de la misma forma que Quentin II repite exponencialmente la promiscuidad de su madre, Caddy. Jason demuestra sin ambages ni vergüenza poética el valor que asigna a Caddy dentro de su economía, y lo que su pérdida trae consigo, repetida en la huida de su hija con él dinero que avaramente le había estado robando: "*together they symbolized the job in the bank of which he had been deprived before he ever got it*" (382). De ahí que su persecución en busca del dinero sustraído, no intente desviar la atención de sus intereses. Jason a pesar de que lo intente no puede ocultar sus intereses económicos bajo el aura del imperativo cultural que le obliga no sólo a defender el honor de la familia sino también a proteger a las mujeres que en ella habitan, como irónicamente le recuerda su tío Maury en una carta en la que le pide dinero: "*It is our duty to shield her from the crass material world*" (279).

Mas esa persecución actualiza el celo vigilante, cuyo último objetivo es asegurarse los cheques que mensualmente manda su madre para la manutención y cuidado de su hija, es decir, la marcha de Quentin II simboliza la pérdida de la compensación económica, aquella que en sus otros dos hermanos parecía ser de índole libidinal o sexual. Y el posterior enfrentamiento, absurdo, con el viejo del circo no es otra cosa que la actualización de las peleas de Quentin por recuperar o impedir la salida de su hermana del núcleo de la familia. Sin embargo, la representación trágico-cómica que había llevado a cabo Quentin en su pelea con Dalton Ames, se transfigura con Jason en parodia al llegar a tal límite de confusión, que eleva su batalla al rango trágico, convirtiendo a todo y todos en adversarios, para de esta forma asumir un papel heroico, que su hermano ya había anticipado:

...it seemed to him that each of them was a picket-post where the rearguards of Circumstance peeped fleetingly back at him. "And damn You, too," he said," thinking of himself, his file of soldiers with the manacled sheriff in the rear, dragging Omnipotence down from His throne, if necessary; of the embattled legions of both hell and heaven through which he tore his way and put his hands on his fleeing niece (382-83).

Jason acaba por desvirtuar aquello que en relato de su hermano se había disuelto en su fin trágico, confundiendo los imperativos culturales con los sexuales⁴⁵; y el enfrentamiento con el viejo del circo, completamente ajeno al joven que ha huido con su sobrina,

⁴⁵ La codificación de la mujer como objeto de cambio en los diferentes regímenes culturales, libidinales y económicos va desvelando en cada una de sus repeticiones toda su versatilidad.

acaba por asestar el último golpe que destruye su representación, o farsa, por completo. El desastre al que piensa se dirige ("the unshadowed disaster toward which he rushed", 386), se reduce a una pelea absurda con un viejo, bajo pero violento, al que golpea como una forma de conjurar su impotencia, disfrazada de autosuficiencia y resentimiento, por no encontrar a los huidos. En cierta forma sustituye al adversario, no discursivamente como había hecho su hermano, sino realmente, porque a quien golpea no tiene nada que ver con quien se ha escapado con su hermana, añadiendo un punto más de absurdo a la situación, y revisando en su repetición la actuación de Quentin. Hasta tal punto llega la similitud de ambos comportamientos que el dueño del circo al separarle le pregunta: "What are you trying to do? Commit suicide? (...) You her -brother?" 89; una suerte de referencia irónica intratextual al final trágico de Quentin. Pero como su hermano también él cae al suelo, aunque no sangre⁴⁶, y su vuelta patética a Jefferson vencido, herido en su orgullo e impotente físicamente para conducir el coche por el olor a gasolina (referente metafórico de la pérdida de su hermana actualizada en el coche que Herbert regaló a Caddy, y que también Quentin recuerda después de su pelea), supone un reconocimiento del valor de lo anodino, de la vuelta a la rutina que simboliza su hermano Benjamin para el que la repetición, el hacer siempre lo mismo, es un índice de tranquilidad, de felicidad, a la que está condenado por su discapacidad mental. La representación trágica se convierte en repetición prosaica de acontecimientos rutinarios a los que se ve

⁴⁶ Curiosamente tanto Jason como Quentin tras finalizar sus respectivas peleas, con el viejo del circo y con Gerald, sólo se preocupan de si están sangrando, como si la sangre fuera un índice biológico de que esa pelea sí ha tenido lugar, y no ha sido producto de su propia imaginación.

condenado, ajeno ya a la grandeza y heroísmo que pretendía emular, y el tedio naturalista de los detalles suplanta la nostalgia mitificante del romance:

He wasn't thinking of home, where Ben and Luster were eating cold dinner at the kitchen table. Something -the absence of disaster, threat, in any constant evil- permitted him to forget Jefferson as any place which he had ever seen before, where his life must resume (392).

Con Jason, el relato vuelve al terreno de lo cotidiano y demuestra con su resentimiento no sólo un rechazo a la saturación de irrealidad que la consciencia narrativa de sus otros dos hermanos fomentaba, así como a las tradiciones vernáculas cuyos relatos fascinan y determinan la actuación de Quentin, sino que también explicita su propia adscripción a un tiempo y espacios concretos, que sus hermanos se negaban a aceptar, Benjy por incapacidad mental, y Quentin por herencia cultural.

Los tres hermanos repiten de manera diferente su respuesta a la pérdida de su hermana, y lo que ésta representa, y en cada repetición revisan aquello que pretendían obviar, ampliando el campo de interpretación de lo psicológico a lo sexual y a lo económico. La obsesión de los tres hermanos por no trascender los mundos finitos a los que se reduce su historia, así como su deseo de independencia absoluta de cualquier condicionamiento exterior pone en evidencia precisamente aquello que esconde, no sólo su dependencia de los códigos culturales y de los géneros literarios que habían colaborado en su cimentación, sino también la ideología subyacente que oculta sus intereses concretos bajo el manto reparador de la cultura, cuya nostalgia conmina a repetir

insistentemente aquellos gestos de superioridad que la definen, pero que como en este caso acaba demostrando sus miserias. Hasta el suicidio de Quentin pretende convertir en heroico y distinguido aquello que no es más que patético, como el mismo Jason afirmará.

No es entonces extraño que Quentin cercano ya a su desaparición discursiva vuelva a la conversación con su padre, fuente de autoridad moral. Como tampoco lo es que éste le arengue acerca de la futilidad de cualquier acción, reinscribiendo su malestar en la condición universal del hombre, cuya única solución es contemplar con la debida distancia irónica su destino trágico:

and he we must stay awake and see evil done for a little while its not always and i it doesnt have to be even that long for a man of courage and he do you consider that courage and i yes sir dont you and he every man is the arbiter of his own virtues whether or not do you consider it courageous is of more importance than the act itself... (219).

Un destino si cabe más funesto a la luz del inminente suicidio de Quentin, que aún puede aceptar los consejos de ese Prufrock sureño y tomarlos como suyos, apropiarse por última vez de la voz paterna y afirmar en la repetición de su estoicismo nostálgico el fin de la representación, que curiosamente no es el principio de la vida, sino todo lo contrario, su extinción: "Father was teaching us that all men are just accumulations dolls stuffed with sawdust swept up from the trash heaps where all previous dolls have been thrown away

the sawdust flowing from what wound in what side that not for me died not" (218).

Como en el poema de T.S. Eliot, *The Hollow Men*, la oquedad del sujeto es un vaciamiento de sentido del mundo exterior ("This is the dead land") cuya degeneración y destrucción es inminente, toda vez que desde el pasado llegan las imágenes de plenitud del paraíso perdido que da sentido a la pérdida presente, así como a la mirada melancólica que traslada al mundo su propia vaciedad. Mas Quentin es incapaz de mantener la fría ironía de la voz poética de Eliot, su descarnamiento, porque su malestar y alienación incontroladas son ajenas a una metafísica particular, y no pueden esconder la causas concretas, la carne cuyo desgarramiento causa la herida por donde el plural mayestático del poema "We are the hollow men", así como de la universalización paterna "all men are accumulations dolls stuffed with sawdust", se desinfla y concreta en un "Yo" que se dispone a desaparecer físicamente, como una forma de asumir su propio destino en el acto que al afirmar la posibilidad de agencia, de actuar, niega cualquier vía de continuación en el tiempo porque con él desaparece.

Es en este momento en el que la herida que vacía a Quentin rompe las fronteras psicológicas que la encerraban, y señala a la herencia familiar y regional que a través de la conversación con su padre se manifiesta, una suerte de genealogía de la herida que determine su origen, así como su mirada melancólica:

It used to be I thought of death as a man something like
Grandfather a friend of his kind ... all the time waiting for
old Colonel Sartoris to come down and sit with them
waiting on a high place beyond cedar trees Colonel

Sartoris was on a still higher place looking out across at something... Grandfather wore his uniform and we could hear the murmur of their voices from beyond the cedars they were always talking and Grandfather was always right (218-19)

Quentin al volver a su abuelo y al coronel Sartoris, dirige su mirada a aquel tiempo, el de la Guerra de Secesión, que marcó la salida del paraíso de la plantación y la plenitud que esta representaba. Pero además refiere a ese pasado mítico elaborado en los recuentos heroicos de la gran guerra que parece dar sentido a su malestar presente. En cierta manera la pérdida de los Compson está vinculada a la de la región en la que viven. Y Quentin encuentra descanso y sosiego en la memoria de aquel tiempo que nunca vivió, pero cuya pérdida parece ahora codificarse en su hermana Caddy, y la rebelión que representa. La mitología del Sur aparece para dar contenido histórico a la neurosis de Quentin y su familia, que ve aquel tiempo como uno de plenitud, donde la realidad se ajusta a la representación que de ella se tiene, donde la certidumbre suplanta la incertidumbre presente, en otras palabras, donde el mundo tiene sentido porque es tal y como se deseaba.

Mas la ficción que ese mundo representaba ya no puede mantenerse por mas tiempo, ni la memoria puede ocultar el olvido sobre el que se asienta. Quentin no puede ya volver a aquel tiempo idílico que la memoria de su abuelo y el Coronel Sartoris convoca, no sólo porque ese tiempo es inaccesible, sino porque la memoria que de él tiene es su reelaboración ficticia, llevada a cabo a través de las historias que esos mismos hombres contaban, y modulada por una tradición genérica que tenía como motor ideológico la

mitificación de aquel mundo. La repetición, entonces, pone en evidencia la representación que lleva a cabo Quentin, y sus otros hermanos, descubre su naturaleza ficticia así como los intereses latentes, abriendo un espacio crítico por donde las otras voces se inmiscuyen en sus relatos de desposesión. La repetición anula la pretendida originalidad de los Compson así como su independencia, y acaba por vaciar de sentido al presente que en cierta forma está limitando el poder de sus representaciones que en su recontextualización presente revelan, a través del humor, la parodia o la comedia las estrategias de exclusión y depuración que caracterizaba aquel mundo y sus productos.

Es ahora cuando detectamos el valor real de la repetición en cuanto productor de coherencia discursiva, y síntoma de una angustia cuyas raíces culturales hemos intentado señalar. La repetición evita que el fragmento se consuma en su propia posición, reubicándolo en los otros contextos futuros y pasados donde resonará para romper su endogamia significativa, y rescatándolo de la ruina inminente a la que su propia esencia le condena. Luego podemos considerarla como una estrategia discursiva que protege al relato, fragmentado, de la pérdida que anuncia su dispersión y que se traslada al lector como incoherencia, y su angustia correspondiente. Y de la misma forma que evita el agotamiento del fragmento en su hiriente imperfección lanzándolo en todas direcciones en busca del sentido que promete pero que no llega, así proporciona el mecanismo cabal para evitar la reducción de la historia familiar de los Compson a su propia insignificancia, transcendida en los conflictos formales, ubicándola en aquellos

contextos en los que su silencio enigmático entabla diálogos reveladores con aquellos dominios donde toda producción humana se inscribe.

Además, la repetición en Faulkner supera los límites de cada una de las obras y a lo largo de toda su producción novelística llevó a cabo diferentes revisiones y repeticiones de escenas, personajes, lugares como una forma de revisar aquello que en sus primeras versiones había sido excluido, con el objetivo de explorar aquellas voces y espacios que paulatinamente aparecían en sus obras. De la misma forma que Quentin recuerda el pasado, y repite escenas revisando en cada aparición aquello que había quedado excluido y que pujaba por salir a la luz, ofreciendo la posibilidad de escuchar entre líneas las verdaderas causas de su tragedia; así hace Faulkner que al rescatar personajes (como el mismo Quentin en *Absalom, Absalom!*) escenarios, comportamientos, etc..., descubre al repetir aquello que el nuevo contexto añade, así como la revisión sobre sus apariciones anteriores. Moreland acierta al afirmar que la repetición era además de un método -principio constructivo- un tema (5), como ya antes había señalado Minter⁴⁷, pero deberíamos añadir que ambos están unidos indisolublemente, en tanto que el principio constructivo trasciende su propia lógica y señala a su validez funcional más allá de los límites discursivos, donde se pretende encerrarlo. Pero en ambos casos la repetición sirve para negociar sentidos que los vehículos genéricos y la ideología que los instaura habían excluido, así como para demostrar su incapacidad para mantener su versión. La repetición acaba, pues, actualizando una

⁴⁷ "Faulkner makes repetition not only a theme but also a structural principle. What is for his characters a fated limitation becomes for him a form of innovation, a means to imaginative mastery" (18).

pérdida más sutil si cabe, a nivel estético en cuanto anuncia el vaciamiento también de las formas discursivas tradicionales decimonónicas y de la función asignadas a ellas culturalmente, abriendo una distancia crítica con los materiales y con las consciencias narrativas que los modelaban.

Ahora bien, la repetición también sirve para reinscribir a Faulkner dentro de su propio contexto histórico, que como sus propias obras, indagaba las causas de su malestar presente en el pasado, entablando un nuevo diálogo. Como brillantemente señala Moreland:

In the course of Faulkner career he constantly recycled and refit plots, episodes, characters, and phrases from poems to stories to filmscripts to novels to other stories and other novels: not only were such repetitions and differences unusually prolific and undisguised, they amount to an ongoing critical project, as he repeated certain dominant structures of thought in the post-Civil War American South and the post-World War I United States and Europe, first to explore and understand the motivations and consequences, then critically to revise certain structural contradictions and impasses that were shared by both this post-war cultures (4).

Entonces, lo que en un primer momento podría considerarse como ejercicios de estilo, trasciende la maestría de los materiales al referir a la cultura dentro de la que se inscribe. En ese sentido aceptamos la observación que realiza Moreland en tanto que existe un tránsito de temas personales de pérdida y desposesión (como los que aparecen en *The Sound and the Fury*) a dominios mayores (9),

pero añadimos que esos mismos temas están tomados de una tradición que los imbrica dentro de un campo cultural e histórico más amplio, dentro del cual toman otros sentidos. Lo explícito de la historia de los Sutpen en *Absalom, Absalom!*, o de los Hightower en *Lighth in August*, está escrito en *The Sound and the Fury* de forma alegórica⁴⁸, ya que su esfuerzo constructivo, en brega con los materiales narrativos y las tradiciones genéricas, señala a la imposibilidad de reducir su propia historia al ámbito familiar y psicológico de sus narradores, herederos de esos materiales y tradiciones e incapaces de ajustarse a su uso convencional. El desfase que existe entre esos narradores y la historia que cuentan, el grado de incoherencia al que llegan sus relatos, no son si no marcas de otra historia subyacente dentro de la que se inscriben, a pesar de los esfuerzos por demostrar su propia independencia, imposible como personajes, y sólo realizada como narradores, maestros de las formas a las que ni tan siquiera pueden controlar.

⁴⁸ Algo que Sundquist ya detectó: "Faulkner intuited the power of allegorical form to reveal the historical forces at play" ("F. & Race", 25).

IV.- DUELO Y MELANCOLIA EN LA FAMILIA COMPSON

Resulta sorprendente observar al estudiar esta novela la potencia destructora que la pérdida o ausencia de la hermana acarrea a la familia y especialmente a sus hermanos. En cierto sentido, Caddy, como ya dijimos, es un personaje que está saturado de significación, y tal entropía significativa, en cuanto figura expropiada de su propia agencia, trasciende su especificidad como personaje y se convierte en metáfora, alegoría, de aquello que sin estar presente en la novela la condiciona de manera tan radical. Su *inexistencia discursiva* apunta en esa dirección, y contextualiza su pérdida en otra que da sentido a la cultura en la que su figura, como hija y hermana en la plantación, contenía a través del control de su sexualidad y la genealogía que así se protegía, algo más que lo que su cuerpo violado representa (como en *Sanctuary*), recipiente sagrado del plasma germinativo de la familia. La reacción hiperbólica que los dos primeros narradores ofrecen (Quentin y Benjy) ante el despertar sexual de su hermana, como la de Jason ante la voracidad patológica de su sobrina Quentin II, habla precisamente de lo que su sexualidad no controlada puede acarrear, y también del fin del control patriarcal sobre aquella, aunque el resultado argumental la convierta en madre soltera despreciada por la familia y condenada a acabar como objeto sexual que pasa de mano en mano, una prostitución sugerida¹ a través de la cual

¹ En el binarismo maniqueista de la ideología patriarcal, la mujer sólo puede ser o virgen o prostituta, y siempre se la valora atendiendo al uso de su propia

obtiene el dinero con el que curiosamente acaba manteniendo los deseos capitalistas de uno de los hermanos, Jason, precisamente aquél que con resentimiento desplaza la violencia, que su familia y su cultura ejerce sobre la mujer "liberada" en forma de control severo y represión, de Caddy a su hija, que reproduce exponencialmente la voracidad sexual de aquélla².

Resultan entonces paradójicos los comentarios que Faulkner realizó en torno al contenido de la novela en una de sus entrevistas: "It was going to be a story of blood gone bad... It's the tragedy of two lost women: Caddy and her daughter" (*Lion* 22). La corrupción de la línea genealógica, que a través de ellas debía perpetuarse bajo la supervisión de los patriarcas, una vez reapropiado su deseo y por

sexualidad. Jason pone de manifiesto paródicamente no sólo la eficacia de ese supuesto sino su legitimidad, pero su sobrina Quentin II no acepta tal interpretación y desbarata todo su razonamiento al admitir irónicamente que ella es propiedad y producto de él mismo, desenmascarando su estrategia: "Whatever I do it's your fault," she says. "If I'm bad , it's because I had to be. You made me" (324). Es más, que la única mujer de su sección que parece ajena al mundo y sus historias sea su madre, a la que somete a una constante humillación en su discurso, demuestra en su indefensión el resultado de tal estrategia.

² Como otros antes han señalado, muchos de los personajes femeninos de las novelas de Faulkner traducen su rebelión contra el sistema de normas sociales y culturales como un desorden sexual, o voracidad sexual que a veces sugiere cierto grado de ninfomanía. Entre otras sobresalen Temple Drake que pasa de "belle" de la plantación a furibunda devoradora de hombres en sus escenas en el burdel y el bar con Popeye y Red; o Joanna Burden en la que su diferencia en torno a problemas centrales del Sur deviene a través de su relación sexual tormentosa con Joe Christmas en una suerte de ninfómana que acaba siendo degollada; o Eula Varner de *The Hamlet* y hasta cierto punto Addie Bundren en *As I Lay Dying*. La mayor parte de ellas articulan su emancipación a través del único arma que la sociedad patriarcal les ha proporcionado que es el sexualidad. Pero esa liberación queda satanizada al convertirla en perversión, y además como en el caso de las tres primeras parece condenarlas a la esterilidad, de la que redimirá tanto a Temple Drake como Eula Varner, en su reaparición en novelas posteriores, una vez sometidas al yugo patriarcal como señala Diana Roberts: "silencing their troubled sexuality in exemplary, self-sacrificial motherhood" (22). La maternidad es una recompensa poética por la sumisión, y frente a la emancipación la esterilidad y la orfandad familiar son las venganzas más comunes, hasta en novelas menos arriesgadas como *Gone with the Wind* Scarlett O'Hara se ve privada de hijos y de una familia "normal" ante su osadía a intervenir en el mundo masculino de poder y toma de decisiones.

ende la libertad para elegir el objeto de satisfacción, se torna en tragedia de dos mujeres, invirtiendo entonces los términos; porque si realmente existe una tragedia es la de los hermanos, que es la que se relata en esta novela. Quizás la tragedia de estas mujeres, como también la de Mrs. Compson, reside en no tener la posibilidad de contar su versión, su inexistencia discursiva, y la violencia necesaria para llevarla a cabo: una pérdida menos inocente.

Pero como en el texto de Freud, la sexualidad femenina también es un significante impuesto sobre el cuerpo de la mujer para restringir su agencia histórica, que legitima el poder masculino y su supremacía y reprime cualquier atisbo de insurgencia para proteger su dominio dentro del cual ella es un objeto cuya posesión garantiza el uso exclusivo, siendo por ello lógico que sea a través de ella como pueda significar su propio disgusto. Caddy es un ejemplo paradigmático de esta dinámica exclusora y represora que tan tenazmente controla su gestión, de ahí que la obsesión filial y familiar por su castidad trascienda los límites de su aislamiento endogámico y la inscriba dentro de una obsesión cultural por enmarcar el deseo femenino y su control, que a su vez es parte de una estrategia de poder que necesita poseer no sólo todos los objetos sino también sus deseos, y a la que la amenaza le es consustancial. De ahí que pérdidas locales, como la que la emancipación sexual de Caddy representa, o en términos raciales la de "the Deacon", supongan una amenaza insoportable, en tanto que anuncia las venideras y quizás, más insistentemente, las pasadas.

Es entonces cuando la consciencia de esa pérdida al trascender su ámbito específico de aparición, y contextualizada dentro de la pérdida general que aflige a la familia Compson, se inscriba, a

través de las intervenciones irónicas de Mr. Compson, en esa gran pérdida de efectos devastadores para la soñada e idealizada *civilización del Sur*, la gran utopía de la plantación. Y es precisamente esta suerte de imbricación de las diferentes pérdidas la que alimenta todos los hundimientos y el clima general de nostalgia que impregna la novela que intenta recuperar a través de las incursiones en el pasado de los dos primeros narradores un momento que ya no es, y que quizás nunca fue, especialmente para Jason que ha sustituido la nostalgia por el resentimiento, variante *topográfica de aquella ya que ambas se alimentan de acontecimientos pasados y tensiones presentes.*

En efecto, la tragedia de Benjy se centra exclusivamente en la pérdida de un objeto de satisfacción, en tanto que la presencia de Caddy asegura cierto grado de bienestar, y su ausencia puede ser suplantada sin causar problemas, por los objetos substitutivos que han ido hallando, como el mismo Faulkner sentenció en la entrevista con Jean Stein: "If Caddy had reappeared he probably would not have known her" (*Lion* 246). Pero la ausencia de Caddy en el microcosmos reducido de Benjy, y su interés emocional, parecen complicarse una vez que sustituye a su hermana por las niñas que vuelven del colegio, y su encuentro, parece contener algo más que un abrazo fraternal, si vemos que el resultado es la castración, esto es, esconde un interés sexual que su inocencia infantil no puede soslayar, algo que Jason cruelmente recuerda al verle llorar, ya castrado y consciente de ello, frente al espejo: "watching the girls going home from school, trying to want something he couldn't remember, he didn't and couldn't want any

longer" (315). De esta forma, lo que en su sección Benjy había transcrito como un "trying to say" (62, 64) enigmático, en tanto que él es incapaz de hablar, Jason parece darle contenido sexual ("couldn't want any longer"), al encuadrar la cita junto al llanto que le produce verse castrado. De nuevo la inocencia que Benjy escenifica encuentra en su deseo "neutro" algo más que puro deseo, y remite al objeto que da sentido a ese deseo universal.

Además, la pulsión sexual de su interés por Caddy ya había sido presentada por Benjy en su sección, al mostrar su enfado cada vez que su hermana evolucionaba sexualmente, vinculando entonces pérdida y sexualidad, como de nuevo señaló Faulkner: "it was the threat to tenderness and love that cause him to bellow when he felt the change in Caddy" (*Lion* 246), o lo que Bleikasten califica como "the most unbearable of all memories: Caddy's loss of sexual innocence" (*Ink* 58). Su agudo instinto olfativo que le permitía detectar en su hermana el olor a árboles que tanto le complacía, en cuanto parecía reflejar la castidad, y virginidad, tan vigilada por los hermanos, parece también ayudarle a descubrir su pérdida que reconoce instantáneamente (83, 84) al comenzar a gritar y llorar, momento traumático al que Quentin refiere para expresar su dolor cada vez que vuelven los recuerdos tormentosos sobre su hermana. Parece entonces que para Benjy también Caddy significa sólo a través de su sexualidad, ya que antes de su marcha ya certifica la pérdida futura, en la supuesta pérdida de virginidad.

Si para Benjy la pérdida de su hermana siempre esta asociada a una pérdida emocional casi sexual, en cuanto repite con la niña aquello que nunca hizo o llegó a hacer con su hermana, su intenso sentido de la evolución sexual de su hermana indica que la pérdida

sexual refiere a otra³. De la misma forma que la pérdida del honor de la familia, que el cuerpo de Caddy alberga, y que Quentin tanto lamenta, parece exceder en su impacto la importancia del evento en sí, en tanto que Quentin invierte en ella emocionalmente (derivado tal vez de su interés sexual en ella), como si esta pérdida de virginidad contuviera a otras, que son mucho más hirientes, y son a las que a fin de cuentas refiere, y que se explicitan de manera más evidente a través de su hermano Jason, el cual a través de la hija de Caddy pone de manifiesto que la pérdida de su hermana Caddy tiene un claro matiz económico, que se ubica en la posición prometida en el banco, en el que iba a trabajar, y explota esa pérdida económica a través del hurto de la compensación económica que Caddy, consciente al parecer del mal causado, esta enviando a su hija y que en última instancia mantienen la casa de los Compson.

Jason sin lugar a dudas escenifica la pérdida de la forma más clara a través del valor de cambio, el valor económico que en todo momento ha referido siempre: su valor de cambio en la economía libidinal se transfiere, en idénticos términos, a la histórica y social. *The Sound and the Fury* no es sólo como dice Kartinager la historia del declive y decadencia de la familia Compson ("Quentin Compson" 390), sino también el del Sur, que no parte tanto de la pérdida de aquellos valores ideales mitificados en el mundo de la plantación (tan queridos por los Agrarians y el mismo Faulkner), a través de la

³ No obstante, en la sección de Benjy pone en boca de Luster esto mismo que en la repetición que sus hermanos hacen se presenta de manera más manifiesta, al vincular su malestar presente con el poder y propiedades pasados: "What is the matter with you, Luster said. Cant you get done with that moaning... He still think they own this pasture, Luster said" (21). El perfil carnavalesco de la figura de Luster en esta sección, al invertir la relación entre amo y siervo (Davis, *Faulkner's "Negro"* 48), pone muchas veces al descubierto la farsa que representan al enfrentarla a la desposesión presente, pasada y futura de los de su raza y a la tiranía a la que se ven sometidos: "You's [Benjy] born lucky and dont know it" (85).

sexualidad de la mujer o de la posición de los esclavos u otros significantes, sino más bien de todo aquello que lo propició, que en cierta manera lo legitimaba, y que no es otra que la pérdida de poder económico y la consiguiente pérdida de un estatus social amparado en un modelo socioeconómico que con la Guerra de Secesión comenzó a desaparecer, más superficialmente de lo que los temerosos patriarcas del Sur pensaban y auguraban, ya que todo ese modelo alargó su sombra hasta bien entrado este siglo. En cierto sentido la nostalgia propició la perpetuación del sistema al desviar la atención de los intereses concretos a los ideales fraguados para protegerlos.

Pero como acertadamente señaló Bleikasten los tres hermanos tienen más similitudes que las que podría parecer a primera vista, y es especialmente en relación a la pérdida de su hermana donde lo demuestran más claramente, porque repiten en su reacción con ella una actitud que parece cargar esa pérdida con un significado que excede su figura como personaje:

... their monologues [Quentin's and Jason's] may be read as different versions of the same script or different performances of the same play. What the play is about is loss: economic loss, loss of power and prestige for what was not so long ago a family belonging to the ruling class, but also, in individual terms, loss of love through loss of self, loss of self through loss of love. Benjy, the dispossessed idiot on the threshold of the novel, embodies this condition of loss at its rawest and most elemental. In Jason and Quentin it assumes far more elaborate forms (...)

demonstrates with stunning insight how alienation works within the recesses of a mind (*Ink* 123).

No cabe duda entonces de que el diálogo que las diferentes pérdidas entablan no puede oscurecer ninguna de ellas, y debemos preguntarnos si estas pérdidas son simultáneas, o si existe una relación de causalidad entre ellas en la que la temporalidad del relato se articule sobre la espacialidad de los fragmentos, su contigüidad física en la página. La lógica temporal, que era garantía de coherencia narrativa, se desmorona y se ve suplantada por la causalidad constructiva, en virtud de la cual las diferentes pérdidas aparecen como escenificaciones de una alegoría cuya lectura impone unos riesgos inevitables pero que debemos tomar para no reducir la obra a su propia materialidad, ni a las circunstancias de su producción; sino más bien a un diálogo entre ambas al que se suma nuestra propia posición de intérpretes.

Moreland en *Faulkner and Modernism* es sin lugar a dudas el crítico que con más profundidad ha indagado en la realidad de la pérdida y sus consecuencias en algunas novelas de Faulkner⁴, y toda su argumentación se articula en torno a las diversas reacciones de sus personajes ante las diferentes pérdidas a las que se enfrentan, ya sea superándolas a través de la labor de duelo o repitiendo la escena de la pérdida, melancólicamente aferrados al

⁴ La importancia de su análisis no se reduce a pesar de que dejara sin investigar la relación que aquí detallamos entre pérdida y sexualidad, a veces sugerida, y que a través del ensayo de Freud, que hemos comentado, traslada su esfuerzo interpretativo a unidades significativas menores de la economía libidinal a la que la circunscribe el pensador vienés, a escalas mayores de interacción social, ya sean la economía real o la cultural, todas ellas inscritas dentro del discurso ideológico hegemónico. Al añadir la pérdida sexual que inaugura *Caddy* pensamos se completa aún más el complejo melancólico de la pérdida que parece motivar la narrativa faulkneriana, y abre el campo para investigaciones de índole sexual, en la que la incertidumbre irrumpe en elección del objeto y su orientación.

objeto. El breve ensayo de Freud sobre la pérdida, *Duelo y Melancolía*, se convierte en punto de partida para interpretar la obsesión de algunos personajes de Faulkner por volver constantemente a las fuentes del dolor que toda pérdida trae consigo, incapaces de superarla:

... representations and repetitions of trauma and loss work in melancholy to procrastinate and prevent the more specific "reality-testing" work of mourning, the gradual sifting through one's ambivalent memories of the lost object or lost innocence toward a critical understanding of such oversimplifications of memory and toward an understanding and articulation of one's loss that is more adequate to the rest of one's ongoing experience. Such an analysis would point toward a better understanding of whether that loss can be successfully focused and blamed on one demon or one war, as often in Rosa's (in *Absalom, Absalom!*) nostalgia and fright, whether, alternately, that loss teaches a generalized cosmopolitan anxiety and expectation of loss from all experience, or whether both strategies are in fact understandable but misguided attempts to simplify both the continuing ambivalence toward past losses and also the continuing, unavoidable risks of further losses (also attractive gains) in emotional, social, and historical reinvolvements (28-9).

Con clarividencia advierte Moreland la estrecha relación que existe entre la melancolía y la angustia, de manera que ambas vinculan la reacción presente con una situación pasada, estableciendo un diálogo que desvela el exceso de significación que

el presente alberga en su relación con el pasado, sin el cual no sólo carece de sentido sino que además resulta indescifrable. Pero tal vez lo que parece tan evidente en *Absalom, Absalom!* por cuanto que lo articula narrativamente en cada uno de los relatos, no lo sea tanto en *The Sound and the Fury* en el que existen las mismas reacciones a la pérdida pero esta última tiene un carácter local que parece desviar la atención de sus connotaciones históricas. La familia en ambos casos, como en muchos otros, es la correa de transmisión de los dramas psicológicos a los históricos, que como si de una cinta de Möebius se tratara muestra ambas partes sin privilegiar ninguna de ellas.

Cierto es que los hermanos Comspon reaccionan de manera hiperbólica ante la marcha (pérdida, ausencia) de Caddy, sin llegar a comprender que tal acontecimiento es inherente al crecimiento de su hermana, un hecho natural, que se carga de valor traumático no sólo por las circunstancias que le preceden sino por la entropía significativa que el objeto perdido tiene. La pérdida hace que el sujeto se dirija a mundos subjetivos de creación de sentido, en los que la imaginación y la memoria son fuentes compensatorias ante la orfandad presente. De ahí que todos los hermanos Compson recuerden a su hermana y el pasado se convierta en reserva de sentido para la historia familiar, siempre en torno a escenas infantiles de felicidad.

Mas como afirma Moreland llega un momento en el que el proceso infinito de simbolización⁵ ha de detenerse gracias al

⁵ De qué otra forma podemos considerar la nostalgia, el temor y la angustia sino como procesos de creación de sentido ajenos a cualquier constrictión real, productos más del sujeto que de la realidad circundante a la que refieren pero a la que nunca se someten.

examen de realidad que el duelo impone sobre la tendencia del sujeto a retirarse a mundos subjetivos de producción de sentido. Tanto Quentin como Jason son incapaces de frenar esa tendencia melancólica a la creación de universos subjetivos en los que la realidad molesta e interrumpe (baste con recordar la escena de la persecución de Quentin II por parte de su tío Jason, y la reconversión que lleva a cabo de la escena; o la relación sintomática que Quentin mantiene con su propia sombra y cuerpo).

Como Freud señala en la melancolía "la pérdida es conocida al enfermo, el cual sabe a quién ha perdido pero no lo que con él ha perdido" ("Duelo y melancolía" 2092), y de ahí su potencia destructora ya que el referente último está sustraído de la conciencia. En efecto los hermanos Compton son conscientes de que han perdido a su hermana pero no de lo que con su hermana han perdido, de ahí que sean incapaces de superar la pérdida y sigan aferrados al objeto melancólicamente, asfixiando cualquier posibilidad de agencia por su parte: sólo objeto de representación, nunca sujeto. La tendencia del duelo hacia la realidad o la facticidad del objeto descansa no en la asignación al objeto de una significación única y exhaustiva como podría pensarse, sino en la adscripción al objeto de un gran poder de restricción sobre el sujeto que interpreta y representa; en el duelo el principio de realidad se impone sobre el de placer, porque es el primero el que modela y genera al segundo, y no a la inversa. Sin embargo en la melancolía, como atestiguan los hermanos Compton no hay un hecho u objeto en sí, ajeno al sujeto, sino que siempre éste tiene un sentido impuesto por el sujeto, ejerciendo la violencia necesaria para imponerlo.

Tal sentido, o como lo denomina Marsha L. Abrams "always already a meaning" (72)⁶, anterior al objeto y adscrito a él, gracias al cual se disuelve la otredad inmanente del objeto, puede entenderse como una característica de la aproximación narcisista al objeto (la identificación o apropiación homogeneizadora) que define al melancólico, para el que el objeto siempre es una proyección del sujeto. Y en lugar de desplazar como en la labor de duelo su interés (libido en la terminología psicoanalista) hacia otros objetos los sustituye en virtud de identificaciones narcisistas, ya que como dice Freud apoyándose en Otto Rank: "la elección del objeto ha tenido efecto sobre una base narcisista" (2095).

En última instancia la realidad a la que el objeto refiere, no es otra que la independencia del objeto en relación al sujeto, y tal reconocimiento demuestra la innegable presencia del otro que siempre se resiste a la voluntad del sujeto por identificarle con él mismo, a hacerle creación suya. El reconocimiento de que el otro tiene autodeterminación, esto es, de que es otro, posibilita el

⁶ El artículo de Marsha L. Abrams se nos antoja como uno de los más clarificadores para entender la hermenéutica freudiana y la centralidad de la pérdida en su proyecto. Pero además establece un diálogo con el malestar moderno y postmoderno que la pérdida instaura en el sujeto de conocimiento al presentarle la verdad como un fantasma, ya que el conocimiento no es una función del método como en el pensamiento lógico moderno cartesiano, sino una función del deseo donde lo intelectual y lo psicológico no pueden deslindarse tan fácilmente. Una vez que la verdad absoluta ha desaparecido como la seguridad que esta proporcionaba, la investigación ha de dirigirse hacia una comprensión de la pérdida de tal forma que libere al sujeto de su fijación y dirija sus esfuerzos a otros campos, una vez aceptada la limitación.

Quizás igual de interesante pero menos convincente es la equiparación que lleva a cabo entre la hermenéutica y el duelo, y la deconstrucción y la melancolía, en cuanto la primera acepta la pérdida y la asume como necesaria e inherente para articular su discurso, mientras la deconstrucción se encuentra anclada en la pérdida, repitiendo melancólicamente la escena de pérdida a la que siempre vuelve como si obtuviera de ella cierto placer masoquista. Tal vez esta aseveración sea aplicable a los múltiples seguidores de escuelas que sin indagar ni entender las obras que sustentan sus postulados no dejan de repetir todos los temas y lugares comunes de aquellos subvirtiendo la misma lógica de la labor deconstrutora así como su adscripción necesaria a un momento histórico complejo.

retorno al dominio de las particularidades, y esto a su vez un abandono del objeto que libera al sujeto, porque en cierto sentido lo desvincula de él, ya que hace que éste reconozca más allá de sus deseos narcisistas que es un ser limitado, al que las limitaciones le son inherentes.

No cabe duda, como afirma Abrams, que el ensayo de Freud "Duelo y melancolía" analiza el encuentro del deseo con las limitaciones (70). Es más, podríamos afirmar que el malestar moderno arranca precisamente de las limitaciones que se imponen a su deseo omniabarcador⁷. Así la aceptación por parte del sujeto de

⁷ A este respecto es de sumo interés hacer referencia a uno de los trabajos que analizan las limitaciones como base de toda agencia humana, y que en cierto sentido entronca no sólo la interpretación presente con el objeto a análisis sino con la tradición a la que remite y de la que no puede escapar. El ensayo de Drussila Cornell *The Thinking of the Limit* plantea la necesidad de pensar el límite o las limitaciones para entender todo esfuerzo intelectual como contingente y así establecer una salvaguardia que evite en cualquier caso asumir que uno conoce todos los parámetros de inteligibilidad, que uno sabe lo que puede calificarse como realidad representada. En ese sentido reconocer el límite de lo que es representable o de la representabilidad es entonces limitar el mero límite del reconocimiento, y presentar el reconocimiento como un gesto de humildad (tan necesario) ante lo que no es completamente cognoscible, siempre existe un grado de opacidad que no puede ser atravesado, aquello que se resiste al dominio conceptual, y extrae su valor ético de y como esa resistencia:

Utopian thinking demands the continual exploration and re-exploration of the possible and yet also of the unrepresentable. Deconstruction reminds us of the limits of the imagination, but to recognize the limit is not to deny the imagination. It is just that: the recognition of the limit. The political need to heed the limit, as well as to imagine, stems from the danger that any imagined scheme comes to be seen once again as the only truth (*Beyond Accommodation* 169).

El retorno al valor ético de cualquier acción humana, y el replanteamiento de sus repercusiones es pues un hecho insoslayable. El intérprete ha de aceptar el reto ético que se impone en todo pensar que ante todo ha de estar atento a sus consecuencias pragmáticas, a las que no es ajeno. Y la resistencia del otro a ser representado totalmente, es el límite que se pone al reconocimiento, o como Judith Butler afirma al comentar la obra de Cornell: "recognition will no longer be a matter of finding oneself on the Other but precisely a matter of not finding oneself in the Other -the preservation of a difference recognition cannot overcome" ("Poststructuralism and Postmarxism" 6). Es entonces cuando la melancolía que estamos analizando se carga con un sentido presente que impregna nuestro discurso, y nuestro pensar esos otros discursos que analizamos, y se

las limitaciones le liberaría de una obsesión con ellas y a su vez con su opuesto, la búsqueda de una ilusoria plenitud y poder absolutos (cuya traducción política, económica y social no hace falta señalar). Ya que la pérdida enfrenta al hombre con la brecha invisible e insalvable que separa y une al sujeto y el objeto, y que por lo tanto convierte a éste en un ser para el que la limitación es parte integral de todo entendimiento. Además, junto a esta vuelta a la diferenciación objeto-sujeto (que limita el poder del último sobre el primero) está implícita otra, la diferenciación temporal que supone una historia que se constituyó de alguna forma separada de la subjetividad presente (y que por lo tanto guarda cierto grado de opacidad), para de esta manera poder superar la pérdida, como afirma Moreland en un movimiento hacia adelante que posibilite entenderla críticamente lejos de las simplificaciones de la memoria y de sus ambivalencias e intereses particulares. En ese sentido la versión paródica que la sección de Jason da del mundo decadente de los Compson pone de manifiesto, en el hueco que abre, aquello que las memorias nostálgicas de sus dos hermanos habían escondido, pero que en su repetición constante no deja de señalar⁸.

demuestra entonces como compromiso ético, más allá del reconocimiento estético.

⁸ La repetición señala más allá del material repetido en sí, la urgencia por manifestar algo que pone en funcionamiento tal dinámica. Es más, la repetición como analizaremos más adelante posibilita una relectura del pasado que busca en su reaparición la identidad, lo mismo, pero que siempre encuentra la diferencia y la otredad y el dolor que esta supuestamente produce y que pretendía salvar. En cierto sentido la repetición en Faulkner y especialmente en *The Sound and the Fury*, aunque no únicamente, nos hace preguntarnos que es lo que tiene el pasado que conmina con tanta insistencia a volver a él, ya que las escenas de plenitud como demuestra Benjy son tan precarias que adquieren valor por la desposesión simultánea que anuncian; más si cabe si pensamos en Quentin para el que el pasado es fuente de frustraciones, ya que todas las memorias infantiles parecen habitadas por la angustia y la desposesión, como si éstas fueran inherentes a todo existir. O en le mismo Jason en el que la repetición se convierte en parodia, y por lo tanto en comentario crítico que abre un espacio para el análisis no sólo de aquel pasado glorioso sino también de este presente decadente.

Mas ninguno de los hermanos Compson lleva a cabo la labor de duelo, como lo hacen los Bundren en *As I Lay Dying* los cuales a través de su odisea particular acaban dirigiendo su interés hacia otros objetos. Una respuesta afirmativa o vitalista a la pérdida, como la de los Bundren pero sin los matices irónicos y paródicos, dependería entonces de un acto de transformación en virtud de una reparticularización espacio-temporal, por la cual un estado suspendido de absorción solipsística (como el de Quentin) se convertiría en un proceso dialéctico: un movimiento a través del pasado hacia el futuro (que posibilite la agencia humana) unido a un movimiento espacial del mundo subjetivo al objetivo (que a su vez instaure el valor pragmático de toda acto humano) (Abrams 71). No obstante, esta necesaria reparticularización espacio-temporal que el duelo lleva a cabo no es otra cosa que la aceptación de las condiciones presentes de existencia así como la posibilidad de cambio, algo que los hermanos Compson no son capaces de aceptar, y que Benjy en su estado manifiesta cabalmente invirtiendo los términos, ya que su incapacidad mental para aceptar los cambios es de índole natural, en cuanto deficiencia biológica, mientras que en sus otros dos hermanos, especialmente Quentin, es de índole cultural pues remite a través del discurso paterno a una herencia histórica.⁹

Pero el rechazo narcisista a permitir al otro su otredad, como Quentin en relación a su hermana, se manifiesta en su tenacidad para aferrarse al objeto, ya que lo que perdura no es el apego al

⁹ Lo que en última instancia se plantea es si esta afección es más cultural e histórica y que desde allí inunda lo psicológico, o si su origen proviene más de una ideología concreta que fomenta tales productos para desviar la atención del objeto al sujeto, de la opresión del otro a la desposesión del yo y sus consecuencias.

objeto particular en sí, sino al valor puramente relacional de aquél, a sus funciones y afectos como proyección de la vida mental del melancólico, de ahí que Quentin sea incapaz de actualizar su deseo a pesar de la urgencia que demuestra, ya que tal hecho implicaría cierto grado de reconocimiento. El objeto importa en la melancolía no como una particularidad sustantiva sino como un otro formal que lleva a cabo ciertas funciones para el yo, y en ese sentido cualquier objeto serviría: para el melancólico los objetos son intercambiables.

Es entonces curioso notar como la pérdida de Caddy es anterior a su desaparición como personaje (algo que como vimos ya ponía en evidencia Benjy), lo cual avala su carácter formal, su valor simbólico ajeno a su particularidad. De nuevo la potencia devastadora de la pérdida de Caddy se alimenta de su vaciamiento como persona, como sujeto, pues como afirmábamos saben que han perdido a su hermana pero no lo que con ella han perdido, y ese exceso de significación que Caddy alberga nos obliga a contextualizar su figura. Es entonces cuando la boda con Herbert Head, que tanta animadversión despierta en Quentin, obvia lo que sus otras relaciones inconclusas no habían hecho: no sólo su valor de cambio en la economía genealógica de los Compson (una vez obviada la libidinal), ya devaluada en el matrimonio con los Bascomb, avaros pequeño-burgueses, sino su valor de cambio en la economía real en virtud de la cual Caddy es un objeto que se ofrece (como en los ritos primitivos) para restaurar en cierta manera la más devaluada situación de decadencia de la familia, en tanto que Herbert banquero del Medio Oeste puede sanarla y aportar el capital perdido (el auto que regala a Caddy, o la promesa de un puesto en el banco a Jason parecen entonces compensaciones). En última

instancia su valor de cambio en la economía capitalista acaba prevaleciendo, a pesar de las desastrosas consecuencias que tendrá, y es esa significación, asociada a la avaricia de Mrs. Compson, la que se sataniza, obviando entonces sus otros valores en las diversas economías que mantienen su figura en los relatos patriarcales.

Cuando Faulkner escribió el prólogo a *The Sound and the Fury* cinco años más tarde de su publicación, señalaba en relación a la posición del artista del Sur con sus materiales, la devaluación presente de aquello que consideraba sustancia de su cultura: "the indigenous dream of any collection of men having something in common, be it only geography and climate, which shape their economic and spiritual aspirations into cities, into patterns of houses or behavior" ("Introduction [I]" 70-71), y su respuesta artística viene marcada por la pérdida precisamente de ese Sur: "the South is old since dead (...) the South ... is dead, killed by the Civil War" (71). Y como afirma Moreland si el Sur ha muerto y como tal ha desaparecido, entonces o sus habitantes han llevado a cabo la labor de duelo que les permita aceptar tal hecho y volcar sus energías en otras tareas, o sin embargo se aferran al objeto repitiendo melancólicamente la escena traumática de la pérdida (28), o tal vez como señala O'Brien (9) sea la derrota, es decir, su desaparición política la que asegure su consolidación y homogeneización. No parecen ajenas estas aseveraciones en el contexto de *The Sound and the Fury*, es más las consideramos pertinentes, no en vano el prólogo lo es de esa obra a pesar de las consideraciones del momento de producción, que para ciertos intérpretes parecen anular su validez en relación a la obra a la que refiere (Sundquist, *Faulkner* 12). Más aún cuando remite a ese Nuevo Sur que está siendo reconstruido a imagen y semejanza de

las ciudades del Medio Oeste, y que borra y anula la sustantiva esencia del Viejo Sur que la genealogía patriarcal protegía y fomentaba.

El matrimonio antes mencionado de Caddy con Herbert Head parece contextualizar la unión de intereses particulares de los Compson (salvar el honor y simultáneamente el estatus) con los de la nación, pero a diferencia de su antecesor George Washington Cable en *The Grandissimes*, la simbólica reunificación nacional llevada a cabo a través del matrimonio con el que concluye la novela se transforma en Faulkner en una irónica destrucción, muestra de la decadencia ya inarrestable de la cultura a la que representan, la reunificación de Cable se transforma en venta, y el final feliz en tragedia de desposesión y miseria moral. El Norte al que se entrega Caddy es precisamente el del capitalismo financiero que representa Herbert Head, banquero pretencioso e inculto, y la rápida disolución del vínculo matrimonial por el embarazo de Caddy deja el terreno baldío para la perpetuación de la línea en tanto que al final sólo la hija de aquélla sobrevive, junto con Benjy y Jason, incapaces ambos (si no aptos) de darle continuidad.

La pérdida supone entonces una suerte de rebelión de los objetos o de los signos (objetos de representación), pues dota a éstos de una independencia que al sujeto le resulta insoportable ya que suponen un vaciamiento propio: "se transforma la pérdida del objeto en una pérdida del yo" (Freud, "Duelo y melancolía", 2095). En cierto sentido la lógica deglutoria que desarrolla en su relación con los demás en virtud de la cual lo que place se identifica con él mismo y se vacía de todo sentido y agencia ajena a ese sujeto poseedor, acaba por invertir los términos y produce sobre él aquel

vaciamiento. De esta forma la ambivalencia que se esconde tras la identificación narcisista conduce al melancólico a castigarse a sí mismo en lugar de al otro (como pone de manifiesto Quentin), prefiriendo de esta forma su propia destrucción antes que admitir el poder e identidad autónomo del otro. La pérdida enfrenta al sujeto con el dominio de las particularidades, y la negación a aceptar las restricciones que éstas imponen acelera la creación de mundos paralelos de sentido. Bajo este prisma, las tendencias suicidas que demuestra el melancólico, y que Quentin lleva a término, surgen como una voluntad de desaparecer como existencia humana (baste recordar las constantes referencias en la sección de Quentin a su resurrección de las aguas desencarnado). El horror a las limitaciones genera un deseo de morir como particularidad humana, pero sólo para obtener de esta forma la invulnerabilidad del objeto, un principio transcendente que tan afanosamente busca Quentin. El melancólico debe crear un mundo no-humano en el que nada que se desee pueda ser negado o retirado porque todo lo que tiene sentido ya ha desaparecido¹⁰. Como afirma Abrams: "Melancholia's structure is most adequately described as self-preserving self-cancellation. It does not simply will nothingness, it hypostatizes it. Not death, but Death, is its desire, for only eternal dying can fend off the onslaught of real passing" (74). Incapaz de ver y usar en provecho propio la limitación como hace el doloso, el melancólico la cosifica a través de una estructura de reiteración, es decir, repitiendo compulsivamente.

¹⁰ Como afirmábamos anteriormente, el mundo de la plantación y el cronotopo idílico-pastoril al que remite, surgen como mundos completos, plenos de sentido pero desaparecidos, ajenos al devenir temporal y sus vicisitudes y se alzan como referencia significativa toda vez que su consecución es imposible, y esa imposibilidad o inaccesibilidad da sentido a la pérdida que genera el anhelo.

La melancolía es una ficción verdaderamente radical, una condición que sostiene un mundo hecho a imagen y semejanza del narcisista. El melancólico crece en la pura figurabilidad, convirtiéndolo todo, tansfigurándolo todo infinitamente de tal forma que el mundo de las limitaciones no le alcance, a pesar de la insistencia con la que llaman a su puerta. La melancolía abandona el dominio del desplazamiento serial en un anhelo por el de sustitución infinita, el del símbolo, y convierte la pérdida en un mero marcador o nombre propio, se obsesiona con el acto mismo de la pérdida, con el verbo perder, midiendo a los otros, a aquellos que están fuera, como puros significantes en una relación estructural de poder porque el melancólico es alguien para el que la pérdida inherente a la otredad es el único problema, anterior a toda relación con él. La sintomatología melancólica representa la victoria sobre el contenido individual del significante del que las dos caras son el verbo y el nombre propio, un significante de movilidad no restringida en tanto que es eternamente variable, vaciado como marcador, desconectado de cualquier especificidad. La victoria de este significante paradójico marca la supremacía otorgada al significante como significante sobre la experiencia vivida, a la posición auto-reflexiva en la que las operaciones formales de significación como proceso y nominación están basadas. Luego el gobierno del significante como significante es el que conlleva necesariamente la reducción de la significación a la falta implícita en esas operaciones (Abrams 73-74).

A fin de cuentas la interpretación melancólica que propone Freud, y que parece resumir el malestar moderno una vez que ha hallado que su deseo no es absoluto y que si lo es está siempre limitado, revela entonces la violencia necesaria para articular ese

deseo absoluto a costa de excluir, reprimir y destruir todo aquello que impidiera su desarrollo. El reino del deseo absoluto que inauguró la Ilustración encuentra sus propias miserias no sólo intelectuales, sino también políticas, sociales y económicas, al caer en la cuenta de que ese paraíso (nunca vivido) no existió jamás tal y como lo había imaginado y se afanaba en preservar a toda costa. Y es entonces cuando el sujeto, conocida ya la pérdida de centralidad que el narcisismo ideológico le otorgaba, y que su propia posición hegemónica le certificaba, vaga errante por el territorio de la incertidumbre -una pérdida notable. La melancolía suplanta al narcisismo, si no es producto de aquél, que entendía sus formas particulares de existencia como expresión de algo que transcendía su propia particularidad, y desestima tal especificidad anhelando un espíritu absoluto (también) que obvia en las condiciones concretas de su producción. El sujeto una vez que reconoce que ya no es el centro generador de sentido, y de poder, no puede asumir los tres traumas infligidos en su narcisismo, como afirma Ernesto Laclau: "the psychological trauma derived from psychoanalytic discovery of the unconscious, the biological trauma resulting from the Darwinian findings about human descent, and the cosmological trauma proceeding from the Copernican Revolution" ("The time is out of joint" 86).

Es entonces cuando este sujeto transcendente o transcendido descubre su propia eventualidad y precariedad, y abre entonces la puerta a todos los otros que habían quedado fuera y que hasta entonces habían soportado su tiranía. El malestar moderno es entonces menos universal de lo que parecía y está circunscrito a un cierto grupo en un espacio y tiempo concretos, y se articula como estrategia ideológica para desviar la atención de la realidad, de

aquello que se resiste a ser representado, al sujeto, a sus reacciones y afectos, como si estos precedieran a toda existencia.

Mas el malestar sureño, al que Faulkner hace referencia en su introducción a *The Sound and the Fury* y que impregna toda su producción, presenta frente a la insoportable realidad que impone límites, la figuralidad melancólica que a través de los relatos idílico-pastoriles del mundo de la plantación contrarrestaba la potencia devastadora de su autosuficiencia, y en su propia destrucción presente -inmolación sacrificial que le desvincule de la situación en la que vive y del poder en descenso que detenta- busca, como las llamas purificadoras que refiere Quentin, una transcendencia regeneradora (entendida como fin de las restricciones espacio temporales) que le devuelva al mundo épico del mito fundacional prístino e inmaculado.

Sin embargo Faulkner ya no puede contener en su reescritura presente todas las exclusiones necesarias para configurar ese mundo mítico (también vaciado de cualquier particularidad restrictiva). Como magistralmente titula Bleikasten su estudio, *The Ink of Melancholy*, la narrativa de Faulkner es una inscripción hecha con la tinta de la melancolía, la huella de otro tiempo que atenaza el presente imposibilitando cualquier movimiento (esa reparticularización espacio-temporal del duelo), pero que a la vez lo carga simbólicamente. Como muchos de sus personajes, el discurso es incapaz de olvidar su propio pasado, que en forma de tradición genérica lo constriñe, y en él se inscribe como huellas la memoria de un olvido que de tanto repetirse necesita ser nombrado. El presente vive encantado y su carácter fantasmagórico se torna en enigma a descifrar. Su escritura jeroglífica y fragmentaria plantea a

nivel puramente escritural aquello que en el cuento de Poe "The Fall of the House of Usher" se hace actancialmente. En éste el hundimiento final de la mansión -como el de la de los Compson en ciernes o de la de los Sutpen en *Absalom, Absalom!*- parece estar vinculado al misterio que encierra, a un enigma no resuelto pero cuya resolución acarrea la destrucción. El temor y angustia bajo la que vive Roderick, y su presunta inocencia masacrada por la amenaza constante a la que es sometido, unida a la complicidad interpretativa del narrador, llega a su cúspide cuando Madeline Usher vuelve de su tumba reclamando a su hermano el olvido y la violencia, real, ejercida para callarla, al haberla enterrado viva.

El Sur vive un presente encantado, poblado de fantasmas, que ve en las voces de los otros a los que había silenciado y enterrado bajo sus representaciones impuestas la amenaza de su hundimiento, sin caer en la cuenta y reflexionar acerca de su propia agencia en todo ese proceso de descomposición, o si es el desmoronamiento de su posición hegemónica la que transfiere al mundo su inarrestable decadencia. Al negar cualquier posibilidad de agencia humana en la construcción del presente, y abandonar en las manos del destino su futuro, asigna a su incapacidad para seguir controlándolo todo, la futilidad de cualquier acción, afirmando como en el caso de Quentin Compson su capacidad de acción en el único acto que supone el fin de toda agencia. Él concede a su autodestrucción la prueba de su potencia, pensando que su final trágico (y ciertamente patético) puede obviar las causas que le llevan a él, así como todas las historias paralelas que junto a su relato obsesivo aparecen, realzando en su nihilismo narcisista la memoria que germina de todos los olvidos:

But evil things, in robes of sorrow,
Assailed the monarch's high estate.
(Ah, let us mourn, for ever morrow
Shall dawn upon him, desolate!)
And, round about his home, the glory
That blushed and bloomed
Is but a dim-remembered story
Of the old time entombed.

"The Fall of the House of Usher"

BIBLIOGRAFIA

Fuentes primarias

A la hora de elegir entre las múltiples ediciones de las obras de William hemos decidido tomar como referencia la lista elaborada por *The Faulkner Journal* para la presentación de manuscritos, la cual, según los editores, recoge las mejores ediciones y en su caso aquellas que han sido corregidas. De igual forma, remitimos para la consulta y discusión de los problemas textuales al artículo de James B. Meriwether, "The Books of William Faulkner: A Revised Guide for Students and Scholars," *Mississippi Quarterly* 35 (Summer 1982): 265-81.

Asimismo debemos señalar que hemos elegido la edición de 1946 de *The Sound and the Fury* que reproduce fotográficamente la primera edición de 1929, e incluye el "Compson Appendix: 1699-1945". Y hemos optado por esa edición a pesar de que en 1987 apareció publicada la versión corregida (*The Sound and the Fury. The Corrected Text*. Vintage: 1987) pero desafortunadamente esta edición no incluía el apéndice antes citado. Este error fue subsanado en la edición de finales de 1992 en la que ya aparecía, pero nuestra investigación ya había comenzado. No obstante, consideramos poco relevantes los cambios introducidos, y en ningún caso sustanciales, ya que la mayoría de las veces son errores tipográficos y correcciones mínimas, que en absoluto afectan el relato.

- Faulkner, William. *Absalom, Absalom! The Corrected Text*. New York: Vintage, 1986.
- . "An Introduction to *The Sound and the Fury* [II]." *Critical Essays on William Faulkner: The Compson Family*. Ed. Arthur F. Kinney. Boston: G.K. Hall & Co., 1982. 75-7.
- . "An Introduction to *The Sound and the Fury* [I]." *Critical Essays on W. Faulkner: The Compson Family*. Ed. Arthur F. Kinney. Boston: G.K. Hall & Co., 1982. 70-4
- . *As I Lay Dying: The Corrected Text*. New York: Vintage International, 1990.
- . "Burn Burning." *Collected Stories of William Faulkner*. New York: Vintage-Random House, 1977. 18-24.
- . *Collected Stories of William Faulkner*. New York: Vintage-Random House, 1977.
- . *Early Prose and Poetry*. Ed. Carvell Collins. Boston: Little Brown, 1962
- . *El ruido y la furia*. Trad. Ana Antón Pacheco. Ed. M. Eugenia Díaz Sánchez. Madrid: Cátedra, 1995.
- . *Essays, Speeches and Public Letters*. Ed. James B Meriwether. N. York: Random House, 1966.
- . *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia, 1957-58*. Ed. Frederick L. Gwynn and Joseph L. Blotner. New York: Random House, 1965.
- . *Flags in the Dust*. Ed. Douglas Day. New York: Random House, 1973.
- . *Go Down, Moses*. New York: Vintage, 1973 (Reprint 1942).
- . *Intruder in the Dust*. New York: Vintage, 1948.

- . *Light in August*. London: Penguin, 1983.
- . *Lion in the Garden: Interviews with W. Faulkner, 1926-62*. Ed. J.B. Meriwether & M. Millgate. Lincoln: U of Nebraska P, 1980.
- . *Marionettes*. Ed. facsímil. Intro. Noel Polk. Charlottesville: UP of Virginia, 1977.
- . *Mayday*. Ed. Carvel Collins. South Bend: U of Notre Dame, 1980.
- . *Mosquitoes*. London: Picador, 1989.
- . *Pylon. The Corrected Text*. New York: Vintage, 1987.
- . *Requiem for a Nun*. New York: Random House, 1951.
- . *Sanctuary: The Original Text*. Ed. Noel Polk. N. York: Vintage, 1987.
- . *Selected Letters*. Ed. Joseph Blotner. N. York: Random House, 1977.
- . *Soldier's Pay*. New York: Liveright, 1970.
- . *The Hamlet*. N. York: Vintage, 1964.
- . *The Marbel Faun and A Green Bough*. New York: Random House, 1965.
- . *The Sound and the Fury*. New York: Vintage, 1954.
- . *The Sound and the Fury: A Concordance to the Novel*. Ed. Noel Polk and Kenneth L. Privatsky. Ann Harbor: U of Michigan Microfilms, 1980.
- . *The Unvanquished*. New York: Vintage, 1991.
- . *The Wild Palms*. N. York: Vintage, 1939.
- . *Uncollected Stories*. Ed. Joseph Blotner. New York: Vintage, 1979.

Fuentes secundarias

- Abraham, Nicolas and Maria Torok. *The Wolf Man's Magic Word*.
Trans. Nicolas Rand. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- Abraham, Nicolas. "The Shell and the Kernel." *Diacritics* 9 (Spring 1979): 16-31.
- Abrams, Marsha L. "Coping with Loss in the Human Sciences: A Reading at the Intersection of Psychoanalysis and Hermeneutics." *Diacritics* 23 (Spring 1993): 67-82.
- Absalom, H.P. "Order and Disorder in *The Sound and the Fury*." *Critical Essays on William Faulkner: The Compson Family*. Ed. Arthur F. Kinney. Boston: G.R. Hall & Co., 1982. 141-54.
- Adell, Sandra. "A Function at the Junction." *Diacritics* 20 (Winter 1990): 43-56.
- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Tr. F. Riaza. Madrid: Taurus, 1971.
- Aiken, Conrad. "William Faulkner: The Novel as Form." *W. Faulkner: Two Decades of Criticism*. Ed. F. J. Hoffman & Olga W. Vickery. East Lansing: Michigan State College Press, 1951. 139-47.
- Althusser, Louis. "Ideology and the Ideological State Apparatuses." *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press, 1971. 127-86.
- . "The Future Lasts Forever." *Critical Inquiry* 20 (Winter 1994): 205-26.
- Ammons, Elizabeth. "Gender and Fiction." *Elliot* 267-84.
- Appiah, Kwame Anthony. *In My Father's House--Africa in the Philosophy of Culture*. New York: Oxford UP, 1992.

- Arthos, John. "Ritual and Humor in the Writing of W. Faulkner." *W. Faulkner: Two Decades of Criticism*. Ed. F. J. Hoffman & Olga W. Vickery. East Lansing: Michigan State College Press, 1951. 101-18.
- Aswell, Duncan. "The Recollection and the Blood: Jason's Role in *The Sound and the Fury*". *Critical Essays on William Faulkner: The Compson Family*. Ed. Arthur F. Kinney. Boston: G.R. Hall & Co., 1982. 207-13.
- Bailyn, Bernard. *Voyages to the West: A Passage in the Peopling of America on the Eve of the Revolution*. New York: Alfred A. Knopf, 1986.
- Baker, Houston. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago: U of Chicago P, 1984.
- . *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago: U of Chicago P, 1987.
- Bakhtin, Mikhail M. *Art and Answerability* . Ed. M. Holquist and Vadim Liapunov. Trans. V. Liapunov. Austin: U of Texas P, 1990.
- Bakhtin, Mikhail M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and Trans. C. Emerson. Minneapolis: U Minnesota P, 1984.
- . *Rabelais and His World* . Trans. H. Iswolsky. Bloomington: Indiana U P, 1984.
- . *Speech Genres and Other Late Essays*. Ed. C. Emerson and M. Holquist. Trans. V. W. Mcgee. Austin: U of Texas P, 1986.
- . *The Dialogic Imagination*. Ed. M. Holquist. Trans. C. Emerson and M. Holquist. Austin : Texas UP, 1981.

- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. London: Chaucer Press, 1967.
- . *Mythologies*. Paris: Le Seuil, 1957.
- . *S/Z*. Mexico: Siglo XXI, 1981.
- . *The Pleasure of the Text*. Tr. Richard Howard. N. York: Hill & Wang, 1975.
- . "To Write: an Intransitive Verb?." *The Structuralist Controversy*. Ed. R. Mackeray & E. Donato. Baltimore: John Hopkins UP, 1972. 134-56.
- Barthes, Roland. *Writing Degree Zero*. London: Chaucer Press, 1967.
- Basset, John Earl. "Family Conflict in *The Sound and the Fury*." *Critical Essays on William Faulkner: The Compson Family*. Ed. F. Kinney. Boston: Gal & Co., 1982. 136-54.
- Baudrillard, Jean. *Simulations*. Tr. P. Foss et al. New York: Semiotext(e), 1983.
- Baum, Catherine B. "'The Beautiful One': Caddy Compson as Heroine of *The Sound and the Fury*." *Critical Essays on William Faulkner: The Compson Family*. Ed. F. Kinney. Boston: Gal & Co., 1982. 187-203.
- Beck, Warren. "Faulkner's Point of View." *W. Faulkner: A Critical Collection*. Ed. Lelan Cox. Detroit: Gale Reserach Co., 1982. 425-39.
- . "William Faulkner's Style." *W. Faulkner: Two Decades of Criticism*. Ed. F. J. Hoffman & Olga W. Vickery. East Lansing: Michigan State College Press, 1951. 147-64.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Tr. J. Muñoz Millanes. Madrid : Taurus, 1990.

- . "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs." *Discursos interrumpidos*.. Tr. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1979. 87-136.
- . "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." *Discursos interrumpidos*. Tr. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1979. 7-61.
- . "Tesis de la filosofía de la historia." *Discursos interrumpidos*.. Tr. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1979. 175-92.
- Benson, Jackson J. "Quentin Compson: Self-Portrait of a Young Artist's Emotions." *Critical Essays on William Faulkner: The Compson Family*. Ed. Arthur F. Kinney. Boston: G.K. Hall & Co., 1982. 214-30.
- Bernstein, Michael A. "Poetics of Resentment." *Rethinking Bakhtin*. Ed. Gary S. Morson and Caryl Emerson. Evanston: Northwestern UP, 1989. 197-223.
- Blanchard, Margaret. "The Rethoric of Communion: Voice in *The Sound and the Fury*." *American Literature* 41 (January 1970): 555-65.
- Bleikasten, André, ed. *William Faulkner's "The Sound and the Fury": A Critical Casebook*. New York: Garland, 1982.
- . "For/Against an Ideological Reading of Faulkner's Novels." *Faulkner and Idealism: Perspectives from Paris*. Eds. M. Gresset and P. Samway. Jackson: U P of Mississippi, 1983. 27-50.
- . *The Ink of Melancholy*. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- . *The Most Splendid Failure: Faulkner's "The Sound and the Fury"*. Bloomington: Indiana UP, 1976.

- Blotner, Joseph. "Continuity and Change in Faulkner's Life and Art."
Faulkner and Idealism. Eds. M. Gresset and P. Samway.
 Jackson: U P of Mississippi, 1983. 15-26.
- . *Faulkner: A Biography*. 2 vol. N. York: Random House, 1974.
- . *Faulkner: A Biography*. One volume edition. N. York: Vintage,
 1991.
- Borch-Jacobsen, Michel. "The Oedipus Problem in Freud and Lacan."
Critical Inquiry 20 (Winter 94): 267-82.
- Bové, Paul. *Destructive Poetics*. New York: Columbia UP, 1980.
- Bowling, Lawrence E. "The Technique of *The Sound and the Fury*."
W. Faulkner: Two Decades of Criticism. Ed. F. J. Hoffman &
 Olga W. Vickery. East Lansing: Michigan State College Press,
 1951. 165-79.
- Bravo, María Elena. *Faulkner en España*. Barcelona: Península, 1985.
- Broodhead, Richard H., ed. *Faulkner: New Perspectives*. Engelwood
 Cliffs: Prentice-Hall, 1983.
- . "Introduction: Faulkner and the Logic of Remaking." *Faulkner:
 New Perspectives*. Ed. Richard Broohead. Engelwood Cliffs:
 Prentice-Hall, 1983. 1-19.
- Brooks, Cleanth. "Faulkner's Treatment of the Racial Problem:
 Typical Examples." *W. Faulkner: A Critical Collection*. Ed.
 Lelan Cox. Detroit: Gale Research Co., 1982. 440-58.
- . *W. Faulkner: The Yoknapatawpha Country*. New Haven: Yale UP,
 1963.
- . *W. Faulkner: Toward the Yoknapatawpha Country and Beyond*.
 New Haven: Yale UP, 1978.

- Broughton, Panthea. "The Economy of Desire: Faulkner's Poetics, from Eroticism to Post-Impressionism." *The Faulkner Journal* IV. 1-2 (Fall-Spring 1988): 159-78.
- Bruner, Jerome. "The Narrative Construction of Reality." *Critical Inquiry* 18.1 (Fall 1991): 1-21.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Tr. M. Shaw. Intro. John Schulte-Sasse. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993.
- . "Poststructuralism and Postmarxism." *Diacritics* 23 (Winter 93): 3-11.
- Cable, George Washington. *The Grandissimes*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1985.
- Carby, Hazel V. "Policing the Black Woman's Body in an Urban Context." *Critical Inquiry* 18 (Summer 1992): 738-55.
- . *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*. N. York: Methuen, 1987.
- Carpentier, Alejo. *El Reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1964.
- Cash, Wilbur J. . *The Mind of the South* . N. York: Knopf, 1941.
- Chea, Pheng. "Mattering." *Diacritics* 16 (Spring 1996): 108-39.
- Cohen, Philip and Doreen Fowler. "Faulkner's Introduction to *The Sound and the Fury*." *American Literature* 62 (1990): 262-83.
- Coindreau, Maurice. "Preface to *The Sound and the Fury*." *Critical Essays on William Faulkner: The Compson Family*. Ed. Arthur F. Kinney. Boston: G.K. Hall & Co., 1982. 105-11.

- Cornell, Drusilla. *The Philosophy of the Limit*. New York: Routledge, 1992.
- . *Beyond Accommodation: Ethical Feminism, Deconstruction and the Law*. New York: Routledge, 1991.
- Cowley, Malcolm. "Introduction to *The Portable Faulkner*." *W. Faulkner: Two Decades of Criticism*. Ed. F. J. Hoffman & Olga W. Vickery. East Lansing: Michigan State College Press, 1951. 63-82.
- Cox, Leland H., ed. *W. Faulkner: A Critical Collection*. Detroit: Gale Reserach Co., 1982.
- Coy, Javier y Michel Gresset, eds. *Faulkner and History*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986.
- Dainoto, Roberto M. "'All the Regions Do Smilingly Revolt': The Literature of Place and Region." *Critical Inquiry* 22 (Spring 1996): 486-505.
- Davis, Thadious M. *Faulkner's "Negro": Art and the Souhtern Context*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1983.
- . "From Jazz Syncopation to Blues Elegy: Faulkner's Development of Black Characterization." Fowler and Abadie, *Faulkner and Race* 70-92.
- . "Race and Region." Elliot 407-36.
- Dayan, Joan. "Romance and Race." Elliot 89-109.
- De Lauretis, Teresa, Ed. *Feminsit Studies / Critical Studies*. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- De Man, Paul. *Aesthetic Ideology*. Ed. A. Warminski. Minneapolis: U of Minnesota P, 1991.
- . *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale UP, 1979.

- . *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd Rev Ed. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.
- . *The Resistance to Theory*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- . *The Rhetoric of Romanticism*. NY: Columbia UP, 1984.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Vol. 2 Trans. B. Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.
- Derrida, Jacques. "Archive Fever: A Freudian Impresion." *Diacritics* 25 (Summer 1995): 9-63.
- . "Freud and the Scene of Writing." *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago UP, 1978. 196-231.
- . *Glass*. Trans. J.P. Leavy et al. Nebraska: Nebraska UP, 1985.
- . *Of Grammatology*. Trans. G. Ch. Spivack. Baltimore: John Hopkins Up, 1976.
- . *Specters of Marx. The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.
- . *Spurs Nietzsches's Styles/ Éperons Les Styles de Nietzsche*. Trans. B. Harlowe. Chicago: U of Chicago P, 1978.
- . "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences." *The Structuralist Controversy*. Ed. R. Mackeray & E. Donato. Baltimore: John Hopkins UP, 1972. 247-72.
- . *The Postcard: From Socrates to Freud and Beyond*. Trans. & Intro. Allan Bass. Chicago: Chicago U P, 1987.
- . "'To Do Justice to Freud': The History of Madness in the Age of Psychoanalysis." *Critical Inquiry* 20 (Winter 1994): 227-266.

- Dickerson, Mary J. "The Magician's Wand: Faulkner's Compson Appendix." *Critical Essays on William Faulkner: The Compson Family*. Ed. Arthur F. Kinney. Boston: G.K. Hall & Co., 1982. 253-67.
- Donaldson, Laura E. "The Miranda Complex: Colonialism and the Question of Feminist Reading." *Diacritics* 18 (Fall 1988): 65-77 .
- Dostoievsky, Fiodor M. *Memorias del Subsuelo*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Duvall, John N. "Authentic Ghost Stories: *Uncle Tom's Cabin*, *Absalom, Asalom!* and *Beloved*." *The Faulkner Journal* IV 1&2 (Fall 88/Spring 89): 83-97.
- . *Faulkner's Marginal Couple: Invisible, Outlaw and Unspeakable Communities*. Austin: U of Texas P, 1990.
- Eliot, T.S. *Collected Poems: 1909-1962*. London: Faber, 1974.
- . *Selected Prose*. Ed. Frank Kermode. New York: Farrar, 1975.
- Ellison, Ralph. *Shadow and Act*. New York: Random House, 1964.
- Elliot, Emory, ed. *The Columbia History of the American Novel*. New York: Columbia UP, 1991.
- Fogel, Aaron. "Coerced Speech and the Oedipus Dialogue Complex." *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Ed. Gary S. Morson and Caryl Emerson. Evanston: Northwestern UP, 1989. 173-96.
- Foster, Hal. "'Primitive' Scenes." *Critical Inquiry* 20.1 (Autumn 1993): 69-102.
- Foucault, Michel. *Marx, Nietzsche, Freud*. Barcelona: Tusquets, 1980.

- Fowler, Doreen & Ann J. Abadie, eds. *Faulkner and Humor*. Jackson: University Press of Mississippi, 1986.
- . *Faulkner and Race* Jackson: University Press of Mississippi, 1987.
- . *Faulkner and the Craft of Fiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.
- . *Faulkner and the Southern Renaissance*. Jackson: University Press of Mississippi, 1982.
- . *Faulkner and Women*. Jackson: University Press of Mississippi, 1986.
- Fowler, Doreen. "Matricide and the Mother's Revenge: *As I Lay Dying*." *The Faulkner Journal* IV.1-2 (Fall 88/Spring 89): 113-25.
- Freud, Sigmund. "Duelo y Melancolía." *Obras Completas* XCIII: 2091-2100.
- . "El Malestar en la cultura." *Obras Completas* CLVII: 3017-67.
- . "El tabú de la virginidad." *Obras Completas* CIII: 244-53.
- . "Inhibición, síntoma y angustia." *Obras Completas* CXLV: 2833-83.
- . "Introducción al narcisismo." *Obras Completas*. LXXXVII: 2017-32.
- . "La negación." *Obras Completas* CXLVI: 2884-86.
- . "Lo siniestro." *Obras Completas* CIX: 2483-505.
- . "Los instintos y sus vicisitudes." *Obras Completas* LXXXIX: 2039-52.
- . "Más allá del principio del placer." *Obras Completas* CX: 2506-58.

- . *Obras Completas* . Tr. Luis López Ballesteros y de Torres.
Barcelona: Biblioteca Nueva, 1988.
- . "Recuerdo, Repetición y Elaboración." *Obras Completas* LXIV:
1783-88.
- . "Totem y tabú." *Obras Completas* LXXIV: 1745-810.
- Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*. México: FCE, 1991.
- Fuss, Diane. *Essentially Speaking -- Feminism, Nature and
Difference*. New York: Routledge, 1989.
- Gadamer, Hans-George. *Truth and Method*. 1960. Ed. G. Barden & J.
Cumming. New York: Seabury, 1975.
- Gates, Henry L., Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-
American Literary Criticism*. Oxford, Mass.: Oxford UP, 1988.
- Geffen, Arthur. "Profane Time, Sacred Time and Confederate Time
in *The Sound and the Fury*." *Critical Essays on William
Faulkner: The Compson Family*. Ed. Arthur F. Kinney. Boston:
G.K. Hall & Co., 1982. 231-51.
- Geismar, Maxwell. "W. Faulkner: The Negro and the Female."
Writers in Crisis: The American Novel, 1925-1940. N. York:
Hill & Wang, 1961. 1125-58.
- Genovese, Eugene. *Roll, Jordan Roll!!* New York: Columbia UP, 1976.
- Gibaldi, Joseph. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. 4th
ed. The Modern Language Association of America: New York,
1995.
- Ginzburg, Carlo. "Microhistory: Two or Three Things that I Know
about It." *Critical Inquiry* 20.1 (Autumn 1993): 10-35.
- Girard, René. *Deceit, Desire and the Novel*. Baltimore: John Hopkins
UP, 1964.

- Godden, Richard. "Absalom Absalom! and Rosa Coldfield: or What is in the Dark House?" *The Faulkner Journal* VIII. 2 (Spring 1993): 31-67.
- . "Absalom, Absalom!, Haiti and Labour History: Reading Unreadable Revolutions." *ELH* 61 (1994): 685-720.
- . *Fictions of Labour, Bound and Unbound: William Faulkner and the South's Long Revolution*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Gresset, Michael y Noel Polk, eds. *Intertextuality in Faulkner*. Jackson: U P of Mississippi, 1985.
- Gresset, Michael y Patrick Samway, eds. *Faulkner and Idealism: Perspectives from Paris*. Jackson: U P of Mississippi, 1983.
- Gresset, Michel. *Faulkner ou la Fascination: Poétique du Regard*. Paris: Klincksieck, 1982.
- . "The 'God' of Faulkner's Fiction." *Faulkner and Idealism*. Eds. M. Gresset and P. Samway. Jackson: U P of Mississippi, 1983. 51-70.
- . "The Ordeal of Consciousness: Psychological Aspects of Evil in *The Sound and the Fury*." *Critical Essays on Wiliam Faulkner: The Compson Family*. Ed. Arthur Kinney. Boston: G.K. Hall & Co., 1982. 173-81.
- Grimwood, Michael. "Faulkner and the Vocational Liabilities of Black Characterizaiton." Fowler & Abadie, *Faulkner and Race* 255-71.
- Gross, Beverly. "Form and Fulfillment in *The Sound and the Fury*". *Modern Language Quarterly* (December 1968): 36-98.

- Grosz, Elizabeth. "Ontology and Equivocation: Derrida's Politics of Sexual Difference." *Diacritics* 25 (Summer 1995): 115-24.
- . *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Gurganus, Allan. *Oldest Living Confederate Widdow Tells All*. New York: Ivy Books, 1984.
- Gwin, Minrose. "Feminism and Faulkner." *The Faulkner Journal* IV, 1&2 (Fall 88/Spring 89): 55-81.
- Gwin, Minrose. *The Femenine in Faulkner: Reading (Beyond) Sexual Difference*. Knoxville: U of Tennessee P, 1990.
- Habermas, Jürgen. *Conciencia moral y acción comunicativa*. Tr. Ramón García Cotarelo. Barcelona: Planeta, 1994.
- Hagopian, John H. "Nihilism in The Sound and the Fury." *Critical Essays on William Faulkner: The Compson Family*. Ed. A.F. Kinney. Boston: Gale & Co., 1982. 197-206.
- Harrington, Evans and Ann J. Abadie, eds. *Faulkner, Modernism and Film*. Jackson: U of Mississippi P, 1979.
- Harris, Joel Chandler. *Uncle Remus: His Songs and His Sayings*. Harmondsworth: Penguin, 1982.
- Havard, William. "The Search for Identity." Rubin, Jr. et al. 415-28.
- Hawthorne, Nathaniel. *The House of the Seven Gables*. New York: Norton, 1982.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Tr. José Gaos. México : FCE, 1970.
- Hoffman, Frederic and Olga Vickery, eds. *William Faulkner: Two Decades of Criticism*. East Lansing: Michigan State College Press, 1951.

- Hönninghausen, Lothar. "Black as White Metaphor: An European View of Faulkner's Fiction." Fowler & Abadie, *Faulkner and Race*. 192-208.
- Hooks, Bell. *Ain't I a Woman: Black Woman and Feminism*. Boston: South End, 1981.
- Howe, Irving. *William Faulkner: A Critical Study*. 3rd. Ed. Rev. Chicago: Chicago UP, 1975.
- Hunt, John W. "The Dissappearance of Quentin Compson." *Critical Essays on William Faulkner: The Compson Family*. Ed. A.F. Kinney. Boston: Gale & Co., 1982. 146-67.
- Hurston, Zora Nearle. *Their Eyes Were Watching God*. London: Virago, 1994.
- Irwin, John T. *Doubling and Incest/Repetition and Revenge*. Baltimore: John Hopkins UP, 1975.
- Jameson, Frederic. "Imaginary, and Symbolic in Lacan." *The Ideologies of Theory* vol 1. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988. 75-118.
- . "On Interpretation." *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1986.17-102.
- . *Postmodernism: Or, The Culutural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1992.
- . "The Ideology of the Text." *The Ideologies of Theory* vol. 1. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988. 1-65.
- Jardine, Alice. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Jefferson, Thomas. *Notes on the State of Virginia*. Ed. William Peden. New York: Norton, 1972.

- Jenkins, Lee. *Faulkner and Black-White Relations: A Psychoanalytic Approach*. New York: Columbia UP, 1981.
- Jones, Ann G. "Gone With the Wind and Others: Popular Fiction, 1920-50." Rubin et al. 63-74.
- Kaluza, Irena. *The Functioning of Sentence Structure in the Stream-of-Consciousness Technique of William Faulkner's "The Sound and the Fury"*. Norwood: Norwood Editions, 1969.
- Kaplan, Amy. "Nation, Region, and Empire." Elliot 240-65.
- . *The Social Construction of American Realism*. Chicago: U of Chicago P, 1988.
- Karl, Fredrick R. "Race, History and Technique in *Absalom, Asalom!*" Fowler & Abadie, *Faulkner and Race* 209-221.
- Kartinager, Donald. "Quentin Compson and Faulkner's Drama of Generations." *Critical Essays on William Faulkner: The Compson Family*. Ed. A.F. Kinney. Boston: Gale & Co., 1982. 381-401.
- . *The Fragile Thread. The Meaning of Form in Faulkner's Novels*. Amherst: U of Massachusetts P, 1979.
- Kerr, Elizabeth M. *William Faulkner's Gothic Domain*. N. York: Kennikat Press, 1979.
- King, Richard H. A. *Southern Renaissance: The Cultural Awakening of the American South, 1930-55*. New York: Oxford UP, 1980.
- Kittay, Jeffrey & Wlad Godzich. *The Emergence of Prose: An Essay in Prosaics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
- Kreiswirth, Martin. *William Faulkner: The Making of a Novelist*. Athens: U of Georgia P, 1982.

- Kolodny, Anette. *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1975.
- Kristeva, Julia. *Tales of Love*. N. York: Columbia UP, 1987.
- . "The Novel as Polylogue." in *Desire in Language*. NY: Columbia UP, 1980. 159-209.
- . "Word, Dialogue & the Novel." in *Desire in Language*. New York: Columbia UP, 1980. 64-91.
- Lacan, Jacques. *Ecrits. A Selection*. Tr. A. Sheridan. New York: Norton, 1977.
- . *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. A. Sheridan. New York: Norton, 1971.
- . "Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis." *Ecrits. A Selection*. Tr. A. Sheridan. New York: Norton, 1977. 30-113.
- . *Les complexes familiaux dans le formation de l'individu*. Paris: Seuil, 1984.
- . "Of Structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to any Subject Whatever." *The Structuralist Controversy*. Ed. R. Mackeray & E. Donato. Baltimore: John Hopkins UP, 1972. 186-200.
- . "Seminar on the Purloined Letter." *The Purloined Poe. Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*. Ed. J.P. Muller y W.J. Richardson. Baltimore: John Hopkins UP, 1988. 20-43.
- . "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience." *Ecrits. A Selection*. Tr. A. Sheridan. New York: Norton, 1977. 2-25.

- Laclau, Ernesto. *New Reflections on the Revolution of Our Time*. London: Verso, 1990.
- . "The Time is out of joint." *Diacritics* 25.2 (Summer 1995): 86-96.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Lincoln: U of Nebraska P, 1983.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. B. Bassumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- . *The Inhuman: Reflections on Time*. Trans. Geoff Bennington et al. Stanford: Stanford UP, 1991.
- Lledó, Emilio. *El surco del tiempo*. Barcelona: Crítica, 1992.
- Mackettan, Lucinda H. "Plantation Fiction, 1865-1900." Rubin et al. 209-18.
- Marder, Elisa. "Flat Death: Snapshots of History." *Diacritics* 22 (Fall/Winter 1992): 128-46.
- Martin, Terence. "The Romance." *Elliot* 72-88.
- Marx, Karl. *El 18 de Brumario de Luis Bonaparte*. Barcelona: Ariel, 1985.
- Matthews, John T. "Faulkner's Narrative Frames." *Faulkner and the Craft of Fiction*. Eds. Doreen Fowler and Ann J. Abadie. Jackson: UP of Mississippi, 1989.
- . "Intertextuality and Originality: Hawthorne, Faulkner, Updike." *Intertextuality in Faulkner*. Ed. M. Gresset y N. Polk. Jackson: U P of Mississippi, 1985. 144-57.
- . *The Play of Faulkner's Language*. Ithaca: Cornell UP, 1982.
- . *"The Sound and The Fury": Faulkner and the Lost Cause*. Ithaca: Cornell UP, 1994.

- McGurl, Mark. "Making it Big: Picturing the Radio Age in *King Kong*." *Critical Inquiry* 22 (Spring 1996): 415-45.
- Medvedev P. N./ Mikhail M. Bakhtin. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Tr. A.J. Wehrle. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1985.
- Mellard, James E. "'Faulkner's Jason and the Tradition of Oral Narrative". *Journal of Popular Culture* 2. (Fall 1968): 195-210.
- Meriwether, James B. "The Books of William Faulkner: A Revised Guide for Students and Scholars." *Mississippi Quarterly* 35 (Summer 1982): 265-81.
- Michel, Fran. "William Faulkner as a Lesbian Author." *The Faulkner Journal* IV (Fall 88/ Spring 89): 5-20.
- Millgate, Jane. "Quentin Compson as Poor Player: Verbal and Social Clichés in *The Sound and the Fury*." *Revue des Langues Vivantes* 34 (1968):40-49.
- . *The Achievement of William Faulkner*. New York: Random House, 1966.
- Minter, David L. *William Faulkner: His Life and Work*. Baltimore: John Hopkins UP, 1982.
- Mitchel, Margaret. *Gone with the Wind*. New York: Norton, 1988.
- Mizruchi, Susan. "Fiction and the Science of Society." *Elliot* 189-215.
- Moreland, Richard C. *Faulkner and Modernism: Rereading and Rewriting*. Madison: U of Wisconsin P, 1990.
- Morrison, Toni. *Beloved*. London: Pan Books, 1988.
- . *Jazz*. New York: Plume, 1993.

- . *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination.*
New York: Vintage, 1993.
- . *Song of Solomon.* New York: Plume, 1987.
- Morson, Gary Saul & Caryl Emerson, eds. *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges.* Evanston: Northwestern UP, 1989.
- Morson, Gary Saul & Caryl Emerson. *Bakhtin: The Creation of Prosaics.* Stanford: Stanford UP, 1990.
- . *Heteroglossary: Terms and Concepts of the Bakhtin Circle.*
Stanford: Stanford UP, 1991.
- Mortimer, Gail L. "The Masculinity of Faulkner's Thought." *The Faulkner Journal* IV (Fall 88/ Spring 89): 67-82.
- Mullen, Harryette. "Optic White: Blackness and the Production of Whiteness." *Diacritics* 24 (Summer/Fall 1994): 71-89.
- Nietzsche, Friederich. *El nacimiento de la tragedia.* Tr. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1973.
- . *La genealogía de la moral.* Tr. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1978.
- O'Brien, Michael. *The Idea of the American South: 1920-1941.*
Baltimore: John Hopkins UP, 1990 (Primera edición 1979).
- O'Donnell, George M. "Faulkner's Mythology." *William Faulkner: Two Decades of Criticism.* Ed. F. J. Hoffman & Olga W. Vickery. East Lansing: Michigan State College Press, 1951. 49-62
- O'Gorman, Edmundo. *La invención de América.* México: FCE, 1958
- Ohashi, Kenzaburo. "Motion and the Intertextuality in Faulkner's Fiction." *Intertextuality in Faulkner.* Eds. M. Gresset & n. Polk. Jackson. Mississippi UP, 1986. 158-67.

- Onega Jaén, Susana. *Análisis estructural, método narrativo y sentido de "The Sound and the Fury"*. Zaragoza: Libros Pórtico, 1979.
- Parker, Robert Dale. *Faulkner and the Novelistic Imagination*. Chicago: University of Illinois Press, 1985.
- Peters, Erskine. *William Faulkner: The Yoknapatawpha World and Black Being*. Darby: Norwood Editions, 1983.
- Pilkington, John. "The Memory of the War." Rubin, Jr. et al. 356-62.
- Pitavy, Françoise. *Faulkner's "Light in August"*. Bloomington: Indiana UP, 1973.
- . "Idiocy and Idealims: A Reflection on the Faulknerian Idiot." Gresset and P. Samway 97-112.
- Platón. *Diálogos* III. Ed. Emilio Lledó. Madrid: Gredos, 1988.
- Polk, Noel. "'The Dungeon Was Mother Herself': William Faulkner: 1927-31." *New Directions in Faulkner Studies*. Eds. D. Fowler and A.J. Abadie. Jackson: UP of Mississippi, 1984. 61-93.
- Porter, Carolyn. *Seeing and Being: The Plight of the Participant Observer in Emerson, James, Adams, and Faulkner*. Middleton: Wesleyan UP, 1981.
- Powers, Lyall H. *Faulkner's Yoknapatawpha Comedy*. Ann Harbor. U of Michigan P, 1980.
- Pruvot, Monique. "Faulkner and the Voices of Idealism." *Faulkner and Idealism*. Eds. M. Gresset and P. Samway. Jackson: UP of Mississippi, 1983. 127-42.
- Rabi. "Faulkner and the Exiled Generation." *William Faulkner: Two Decades of Criticism*. Ed. F. J. Hoffman & Olga W. Vickery. East Lansing: Michigan State College Press, 1951. 118-38.

- Rayley, Kevin. "Cavalier Ideology and History: The Significance of Quentin's Section in *The Sound and the Fury*." *Arizona Quarterly* 48 (Spring 1992): 77-94.
- Reed, Joseph W. Jr. *Faulkner's Narrative*. New Haven. Yale, 1973.
- Reis, Carlos. *Para una semiótica de la ideología*. Madrid: Taurus, 1987.
- Rhodes, Pamela. "Who Killed Simon Strother, and Why? Race and Counterpoint in *Flags in the Dust*." Fowler and Abadie, *Faulkner and Race* 93-110.
- Roberts, Diane. "Ravished Belles: Stories of Rape and Resistance in *Flags in the Dust* and *Sanctuary*." *The Faulkner Journal* IV (Fall 88/Spring 89): 21-35.
- Ross, Stephen M. "Oratory and the Dialogical in *Absalom, Absalom!*." Gresset and Polk 73-86.
- Rubin Jr., L.D., et al, eds. *The History of Southern Literature*. Baton Rouge: Louisiana UP, 1985.
- Safouan, Moustafa. "De la estructura en Psicoanálisis. Contribución a una teoría de la carencia." Ed. Ducrot et al. *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires: Losada, 1971.165-235.
- Samway, Patrick S.J. "Searching for Jason Richmond Compson: A Question of Echolalia and a Problem of Palimpsest." Gresset and Polk 178-209.
- Sartre, Jean Paul. "Time in Faulkner: *The Sound and the Fury*." *William Faulkner: Two Decades of Criticism*. Eds. F. J. Hoffman & Olga W. Vickery. East Lansing: Michigan State College Press, 1951.
- Schwartz, Lawrence. *Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Literary Criticism*. Knoxville: U of Tennessee P, 1988.

- Schmitz, Neil. *Of Huck and Alice: Humorous Writing in American Literature*. Minneapolis: U of Minneapolis P, 1983.
- Scott, Evelyn. "On William Faulkner's *The Sound and the Fury*." *Critical Essays on William Faulkner: The Compson Family*. Ed. Arthur F. Kinney. Boston: G.R. Hall & Co., 1982. 115-18.
- Schoenberg, Estella. *Old Tales and Talking: Quentin Compson in William Faulkner's "Absalom, Absalom!" and Related Works*. Jackson: UP of Mississippi, 1977.
- Sedgwick, Eve K. *Epistemology of the Closet*. London: Penguin, 1994.
- Shakespeare, William. *Complete Works*. London: Chancellor Press, 1982.
- Simms, William Gilmore. *Woodcraft*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1979.
- Simpson, Lewis P. "Introduction." Rubin et al. 9-12.
- . "Faulkner and the Southern Symbolism of Pastoral". *Mississippi Quarterly* 28 (Fall 1975): 401-15.
- . *The Dispossessed Garden: Pastoral and History in Southern Literature*. Athens: U of Georgia P, 1975.
- . "The Ideology of Revolution." Rubin et al. 57-67.
- . "The Mind of the Antebellum South." Rubin et al. 164-74.
- Slatoff, Walter. *Quest for Failure: A Study of William Faulkner*. Ithaca: Cornell UP, 1960.
- Snead, James A. *Figures of Division: William Faulkner's Major Novels*. N York: Methuen, 1986.
- Spillers, Hortense. "Mamma's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book." *Diacritics* 17 (Summer 1987): 65-81.

- Spengler, Oswald. *La decadencia de Occidente*. 1923. Tr. M. Morente. Madrid: Esapsa Calpe, 1993.
- Stowe, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin*. New York: Dutton, 1909.
- Sunquist, Eric J. "Faulkner, Race, and the Forms of American Fiction." Fowler & Abadie, *Faulkner and Race* 1-34.
- . *Faulkner: The House Divided*. Baltimore: John Hopkins UP, 1983.
- Taylor, Walter. *Faulkner's Search for a South*. Urbana: U of Illinois P, 1983.
- . "Faulkner's *Reivers*: How to Change the Joke without Slipping the Yoke." Fowler and Abadie, *Faulkner and Race* 119-29.
- Todorov, Tzevetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- . *The Conquest of America*. Tr. R. Howard. New York: Harper and Row, 1984.
- Torgovnick, Mariana. "Storytelling as Affirmation at the End of *Light in August*." *Closure in the Novel*. Princeton: Princeton UP, 1981. 157-75.
- Twain, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*. New York: Norton, 1985.
- Vickery, Olga. *The Novels of William Faulkner*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1964.
- Volosinov, V.N./ M.M. Bakhtin. *Freudianism*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- Volosinov, V.N./ M.M. Bakhtin. *Marxism and the Philosophy of Language*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1986.

- Wadlington, Warwick. *Reading Faulknerian Tragedy*. Ithaca: Cornell UP, 1987.
- . "The Sound and the Fury: A Logic of Tragedy." *American Literature* 53 (November 1981):409-23.
- Wagonner, Hyatt H. *William Faulkner: From Jefferson to the World*. Kentucky: U of Kentucky P, 1959.
- Wahnón Bensusan, Sultana. *Saber literario y hermeneútica. En defensa de la interpretación*. Granada: Universidad de Granada, 1991.
- Warren, Marsha. "Time, Space and Semiotic Discourse in the Feminization/ Disintegration of Quentin Compson." *The Faulkner Journal* IV (Fall 88/Spring 89): 99-112.
- Warren, Rober Penn, ed. *Faulkner: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1966.
- Warren, Rober Penn. "William Faulkner." *William Faulkner: Two Decades of Criticism*. Ed. F. J. Hoffman & Olga W. Vickery. East Lansing: Michigan State College Press, 1951. 82-101.
- Weinstein, Philip M. "Marginalia: Faulkner's Black Lives." Fowler & Abadie, *Faulkner and Race* 170-91.
- . "'If I Could Say Mother': Constructing the Unsayable about Faulknerian Maternity." *Faulkner's Discourse: An International Symposium*. Ed. Lothar Hönnighausen. Tübingen: Niemeyer, 1989. 3-15.
- Werner, Craig. "Minstrel Nightmares: Black Dreams of Faulkner's Dreams of Blacks." Fowler & Abadie, *Faulkner and Race* 35-57.

- . "The Old South 1815-40." *The History of Southern Literature*.
Rubin et al. 81-91.
- White, Hayden. "Interview." *Diacritics* 24 (Spring 1994): 91-100.
- . *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins UP, 1973.
- . *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: John Hopkins UP, 1987.
- Willis, Sharon. "Feminist Interrupted Genealogies." *Diacritics* 18
(Spring 1988): 35- 62.
- Wimsatt, Mary Ann. "William Gilmore Simms." Rubin et al 108-17.
- Woodward, C Vann. *The Burden of Southern History*. Rev. ed. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1968.
- Young, Stark. *So Red the Rose*. New York: Dutton, 1936.
- Young, Thomas Daniel. "Narration as Creative Act: The Role of Quentin Compson in *Absalom, Absalom!*" Harrington & Abadie 82-102.
- Zizek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge: MIT P, 1992.