

TIPOS, CARICATURAS Y “GROTESQUES” EN *AS I LAY DYING* DE WILLIAM FAULKNER

Miguel Castro Sánchez

ABSTRACT

We aim to answer the question of the relationship, rather than debt, of Faulkner's *As I Lay Dying* to some dramatic genres such as the Italian *Commedia dell'Arte*, Ben Jonson's comedy of humours and Sherwood Anderson's *grotesques*. To conclude finally that although there is evidence of a certain amount of simplification and typification of the characters on Faulkner's hands they are nevertheless singular and individually portrayed beings.

La tipificación de los personajes dramáticos de ficción es un viejo recurso retórico que va desde la *pantomima* romana, pasando por la *Commedia dell'Arte* y los dramas morales medievales, hasta la *comedia de los humores* de Ben Jonson y el teatro moderno de títeres. La técnica que agrupa géneros tan dispares en el tiempo y en el espacio consiste en la simplificación de los personajes al servicio de una idea, reducción *ad absurdum* de las monomanías obsesivas humanas en los personajes que, expuestas sin piedad a pública vergüenza y fustigadas inmisericordemente hasta el ridículo, reciben la sanción postrera sobre las tablas con una finalidad netamente moral. Personajes tales como el “miles gloriosus” de Plauto o el esclavo mordaz e ingenioso de Terencio, como Arlequín, Pantaleón o Polichinela en la comedia italiana, o Sordido, Corbaccio, Volpone o Dame Purecraft de Ben Jonson, así como la personificación alegórica de vicios y virtudes en los dramas morales medievales en lucha por conseguir el alma en su camino hacia la salvación (*psicomaquia*), hallan su correlato y desarrollo en la literatura moderna en los *grotesques* de Sherwood Anderson o los esperpentos de Valle Inclán, por señalar dos ejemplos a los que me voy a referir más adelante.

Resulta siempre escabroso buscar deudas o parentescos literarios, máxime cuando se trata de un autor tan versátil e independiente, tan singular y renuente a todo tipo de clasificación como lo es William Faulkner. Con todo, un análisis de los personajes que pueblan el universo faulkneriano, un estudio minucioso y desapasionado del tra-

tamiento de sus entes de ficción nos llevará ineludiblemente a tenerle como deudor de una tradición literaria que hunde sus raíces en la antigüedad clásica, reaparece en la comedia italiana o en los humores jonsonianos y halla su expresión vernácula en América en los *grotesques* de Anderson: el viejo recurso de convertir a los personajes en tipos, de vestirlos con la máscara de un estereotipo para exagerar hasta el ridículo sus peculiares obsesiones y así satirizar, o simplemente divertir, mediante la exposición pública de las debilidades humanas llevadas al absurdo.

Si es cierto que Faulkner tuvo un conocimiento autodidacta de los simbolistas franceses, de los modernistas y aún de los románticos ingleses, no se menciona en ninguna de sus biografías ni la más leve curiosidad por su parte hacia la comedia italiana. Pero debemos suponer que un lector tan ávido como Faulkner, bebiendo en todas las fuentes a su alcance antes de descubrir su vocación como escritor y aún después, conocería sin duda los personajes tipos que aquella comedia creó y entregó luego a la tradición literaria occidental. Más probable nos parece que entre sus lecturas se hallaran los clásicos renacentistas del teatro isabelino y jacobeo, propedéutica académica obligada en todo “syllabus” literario en América en la época. De hecho uno de los más eminentes críticos de Faulkner afirma con rotundidad: “Faulkner was also aware of the Elizabethan and Jacobean drama.”¹

Por lo que respecta a la relación que mantuvo con Sherwood Anderson hay que decir que en noviembre de 1924, después de haber sido expulsado del puesto de director de la estafeta de correos de la universidad de Oxford, Faulkner se dirige hacia Nueva Orleans donde entra en contacto con un círculo literario, una especie de Greenwich Village, en el que conoce a Anderson, a la sazón en aquella ciudad. De él recibió ánimo para escribir y, lo que es más importante, la más feliz decisión de su vida literaria: la de abandonar la poesía –imitativa y pobre– y dedicarse a la novela por entero. Bajo su patrocinio publicó su primera novela, *Soldiers' Pay* en 1926. Más tarde y con la colaboración de William Spratling escribió *Sherwood Anderson and Other Creoles*, donde presentaba las caricaturas de varios de los escritores del círculo de Nueva Orleans, principalmente de Anderson, lo que le valió la ruptura de una amistad que jamás se reanudaría pese a que tres años más tarde Faulkner publica su tercera novela y primera de la serie de Yoknapatawpha, *Sartoris* (1929), con esta dedicatoria: “To SHERWOOD ANDERSON through whose kindness I was first published, with the belief that this book will give him no reason to regret that fact.” Malcolm Cowley, en la introducción que escribió para *Winesburg, Ohio*, señala que muchos de los grandes escritores de la época de Anderson fueron discípulos o seguidores suyos; entre ellos, Hemingway, Thomas Wolfe, Steinbeck y Caldwell, pero todos –como Faulkner– acabaron rompiendo con él y abandonándole.²

El 6 de octubre de 1930 aparece publicada *As I Lay Dying* por Cape & Smith. Fue durante el verano de 1929 cuando Faulkner, que había hecho de todo (oficial de correos en la estafeta de la universidad de Oxford, pintor a domicilio, librero en Nueva York) y que había tomado todas las poses (mutilado de guerra, escritor bohemio, dandi aristócrata o vagabundo desarrapado y borracho), aceptó un trabajo en la planta eléctrica del lugar con cuyos ingresos mantener su recién creada familia e independizarse económicamente de su madre. Durante el turno de noche y en la soledad de la planta comenzó a escribir esta novela, calificada generalmente por los críticos como oscura y difícil. Cabe preguntarse –y éste es el objeto de nuestro análisis– si los personajes de *As I Lay Dying* –especialmente los Bundrens– son tipos universales y universalizadores del drama de sus vidas individuales, o personajes singulares,

individualizados e irrepetibles, tan concretos e inseparables como cada persona real lo es; en otras palabras, si Faulkner se muestra en esta novela deudor de la larga tradición literaria a que hemos aludido en el tratamiento otorgado a los personajes de esta obra.

Podríamos estudiar los seres de ficción que vagan por el trágico escenario de esta novela en relación, primero, con los diversos modos de tipificación creados por la tradición literaria universal, desde los *humores* de Jonson, pasando por las *máscaras* del teatro jacobeo e isabelino, a las caricaturas y aún los esperpentos de Valle Inclán. Merece, luego, un estudio aparte su conexión con los *grotesques* de Anderson, la forma de tratamiento tipológico de los personajes más próxima a Faulkner en el tiempo y en el espacio.

Los filósofos antiguos clasificaban los caracteres esenciales en cuatro categorías según el líquido (humor) predominante, asociándolos luego a uno de los cuatro elementos. Así los temperamentos flemático, sanguíneo, colérico y melancólico están en correlación objetiva con el agua, el aire, el fuego y la tierra respectivamente. Ben Jonson tomó esta división clásica como punto de partida para su *Comedy of Humours*, convirtiéndolos en monomanías obsesivas que tipificó en estereotipos cómicos. Si echamos una mirada a los cuatro hijos mayores de Addie, tal y como la novela los presenta, es fácil hacer una trasposición de las propensiones temperamentales de cada uno de ellos a la teoría de los humores. Cash representaría la disposición flemática, Jewel la colérica, Dewey Dell la sanguínea y Darl la melancólica.

De esta manera, tenemos que Cash con su teoría del equilibrio nos ofrece una visión de los acontecimientos que siempre está en proporción con sus presupuestos mecánicos: armonía, ecuanimidad y mesura son sus rasgos distintivos llevados hasta la exasperación. Cuando los tres hermanos se hallan cruzando el río y ante la persistente y monótona queja de Cash de que el ataúd “ain’t on a balance”, Jewel estalla en un arrebato de ira hacia el hermano: “You get out of that wagon and let me have it. By God, if you are afraid to drive it over [...]” (*AILD*, 138).³ El quinto día del viaje y tras haberse detenido en Mottson a comprar un puñado de cemento –lo que provoca el consabido alboroto entre la ciudadanía– reanudan el viaje y paran en una granja con el objeto de inmovilizar la pierna de Cash. El espectáculo, tal y como nos lo podemos suponer, resultaría macabro: Cash con la pierna rota y sangrando, tumbado sobre el ataúd que contiene el cuerpo de Addie que lleva muerta ocho días, Anse se acerca a Cash y se disculpa con él; es quizá lo único que el padre sabe hacer a la perfección. La respuesta del hijo resulta tan conmovedora como cómica, ya que da lugar a una especie de ejercicio de formalidades victorianas que contrastan agudamente con la situación: “‘If it’ll just help you’ pa says. ‘I asks your forgiveness. I never foreseen it more than you’. ‘Ay’ said Cash. ‘I’m obliged’” (*AILD*, 198). Para terminar con Cash, conviene recordar que, por su intento desesperado de salvar el féretro en la catástrofe del río y por las fatales consecuencias que para él resultaron, se convierte en protagonista de las aguas, elemento objetivado del temperamento flemático.

Hemos propuesto a Dewey Dell como representante del humor sanguíneo-apasionado, no sólo por su situación de madre en ciernes, fruto del amor “ilegítimo” con Lefe; es pasión lo que le lleva a odiar a Darl hasta el punto de convertirse en acusadora y verdugo cuando ve que aquél conoce y puede revelar su estado, pasión que obnubila su razón hasta el estado de un “wild cat” (*AILD*, 227) que salta sobre Darl clavándole las uñas cuando éste va a ser conducido a Jackson, tal como traslucen vehementemente las palabras insultantes que le dirige a su padre quien quiere conseguir el dine-

ro que la hija guarda celosamente para comprar el abortivo: “If you take it you are a thief” (*AILD*, 245). La asociación de Dewey Dell con el aire puede quedar patente en el episodio del granero; la noche de la muerte de Addie, cuando acude allí a buscar a Vardaman y tiene lugar la dolorosa evocación de Lefe, ocurre que “I feel the darkness rushing past my breast, past the cow; I begin to rush upon the darkness but the cow stops me and the darkness rushes on upon the sweet blast of her moaning breath [...]. The last of rushing darkness flees whistling away” (*AILD*, 59-60). No sabemos qué contempla o, mejor, qué experimenta Dewey Dell. Quizá el lado oscuro de su *ego*, quizá el terrible infierno a que su situación le ha llevado. Sea lo que fuere, resulta persistente la imagen de la oscuridad asociada a algo húmedo y cálido, que son las cualidades que los antiguos atribuían al aire.

La conexión de Jewel con el temperamento colérico y su elemento el fuego es quizá la más clara. Faulkner no nos presenta a Jewel como un ser apasionado o vehemente, sino frío e iracundo, distante y violento, propenso en romper en maldiciones hacia todos. Su agresividad, muda en ocasiones, puede observarse en su rostro: “his eyes are pale as two bleached chips in his face” (*AILD*, 138); y en otra ocasión, ante la intromisión de Tull, “his face is kind of green, then it would go red and then green again. ‘Get to hell on back to your damn ploughing’, he says. ‘Who the hell asked you to follow us here?’” (*AILD*, 120). Ya sabemos que Jewel es el protagonista solitario del fuego en Gillespie’s, el solo asume el ministerio de la ceremonia del fuego.

Darl, en este reparto de humores que hace el autor, es el poeta melancólico, filósofo lánguido y vidente mustio. No le podría corresponder a Darl otro tipo temperamental mejor, a él cuya verdad es la falta del amor de su madre y, más aún, su rechazo frontal. Por eso, aparece siempre como misántropo meditabundo que tiene que suplir su vacío interior de todo afecto con la introspección y la extrospección más clarividentes. No es suya la “dulce melancolía” cantada por Milton en *Il Penseroso* (1632), sino la descarnada tristeza del que se ve desnudo de toda verdad con la que vivir y a la postre excomulgado del clan y arrojado al infierno del manicomio de Jackson. Que su elemento natural es la tierra aparece en la connotación que hace Anse: “he [Darl] has got his eyes full of the land all the time” (*AILD*, 35), y también Dewey Dell comenta: “[Darl] sits at the supper table with his eyes gone further than the food and the lamp, full of the land” (*AILD*, 25). De esta manera los cuatro elementos y los temperamentos que su presencia determina aparecen tipificados en estos cuatro miembros de la familia Bundren.

Con todo esto, hemos apuntado a Faulkner como deudor de una tradición medieval tan insostenible en su tiempo como lo es hoy en día desde un punto de vista físico-psicológico. Que en esos presupuestos parece coincidir con la *comedia de humores* de Jonson es sólo parcialmente cierto; recuérdese que Jonson reinterpretó los *humores* en términos más acordes con el espíritu del Renacimiento, rechazando el oscurantismo medieval. Amén de esto, sólo nos hemos referido a algunos personajes que parecen cuadrar en la clasificación tipológica de los humores.

Conviene argumentar que *As I Lay Dying* tiene mucho de alegoría y es defecto o característica propios de la alegoría el que los personajes estén distorsionados para desempeñar el rol referencial analógico que les compete. Así resultarían ser máscaras, grotescas en ocasiones, más que seres humanos individualizados. Recordemos que la máscara “en lenguaje psicológico [...] transforma a su portador en una imagen arquetípica”.⁴ Carvel Collins, estudioso de Faulkner y particularmente de su producción inicial e inmadura, escribió un ensayo en que, partiendo del testimonio de uno de

los literatos contemporáneos de nuestro autor, afirma que a mediados de los veinte y en el círculo de Nueva Orleans se discutía intensamente la obra de Freud, de Joyce y de Sir James Frazer, discusiones en las que participaba Faulkner; más adelante propone el paralelismo de la trinidad femenina de *As I Lay Dying* (*Addie, Dewey Dell y Cora*) con la de la mitología griega: Deméter, Perséfone y Cora.⁵ Los argumentos que aduce están basados en el estudio minucioso y detallado del texto y de la mitología, lo que nos llevaría a concluir que esos personajes –al menos– están sacados de su limitada individualidad.

Darl, observando a Anse tras la catástrofe del río, comenta: “he looks like a figure carved clumsily from tough wood by a drunken caricaturist” (*AILD*, 156). Aquí la hipérbole que la metáfora contiene está llevada *ad absurdum* para dar una imagen totalmente distorsionada y ridícula de Anse. Y recuérdese que era precisamente la caricatura *ad absurdum* lo que presentaba la comedia jacobina.

Ocupémonos de otro de los personajes: el reverendo Whitfield; cuando llega a casa de los Bundrens para officiar las exequias, Tull comenta: “His voice is bigger than him. It’s like they are not the same. It’s like he is one, and his voice is one, swimming on two horses side by side across the ford and coming into the house, the mudsplashed one and the one that never ever got wet, triumphant and sad” (*AILD*, 86). La polaridad que el observador descubre en Whitfield entre su persona y su voz nos remite, por un lado, a su única sección y al paso “milagroso” del río, y por otra a la sección de Addie y a la división que ella establece entre *words* y *doing* como dos líneas paralelas que jamás se cruzan, una “pegada a la tierra” (*doing*) y otra “dead sound high in the air” (*words*). El observador comenta: “Whitfield stops at last”;⁶ ésta es la impresión de aburrimiento que el pequeño predicador suscita en la audiencia. Pero cuando vamos a su única sección (*AILD*, 169-71), es enorme la cantidad de correcciones que existen en el hológrafo.⁷ El estilo que el predicador emplea es ampuloso y altisonante: “The basic stylistic method of this passage [...], is the characterization of Whitfield through Biblical diction and rhetoric. The second version makes this technique pervasive, as Faulkner carefully revises the style to approximate the King James Version more closely”.⁸ Faulkner ha magnificado la retórica de Whitfield para contrastarla con su figura diminuta, con su personalidad y discurso fatigantes y sus hechos particularmente mezquinos; así nos ofrece una imagen caricaturizada que nos recuerda al puritano estereotipado de la comedia jacobina.

En cuanto al doctor Peabody parece que Faulkner siente por él un especial respeto. Nada hay en él de ridículo, aparte de su nombre que contrasta con su volumen (“two hundred and twenty five pounds” [*AILD*, 41]) y el hecho de que tiene que ser aupado mediante una sogá hasta el risco sobre el que se asienta la casa de los Bundrens. Él es el tipo común del anciano médico que pasa su vida al servicio de una comunidad rural, lleno de vieja y experimentada sabiduría, que ha visto nacer y morir varias generaciones y que se siente autorizado a ser algo más que un simple expendedor de salud, para ser una mezcla de salúfero consejero, padre espiritual y médico. Así aparece Peabody delineado no sólo en *As I Lay Dying* sino también en otras novelas de la serie de Yoknapatawpha. En *Sartoris*, Miss Jenny Du Pre decide llevar al viejo Bayard al médico y acuden al flamante doctor Alford en la ciudad, para acabar luego en el consultorio del viejo Dr. Peabody, menos sofisticado pero más próximo y conocedor de los entresijos familiares de los Sartoris. Peabody, pues, sin ser una caricatura, sí es un tipo y como tal es utilizado por Faulkner.

Cora aparece más como antagonista que como fiel amiga de Addie. Sus pretensiones teológicas –tal como se muestran en su discusión con Addie (*AILD*, 158-60)– aparte de ser irracionales y de segunda mano, son absurdas e inflexibles y para Faulkner la rigidez mental sería el peor de los males. Resulta cuando menos ridícula la cursilería de Cora al hablar de su marido como “Mr. Tull” (lo repite cuatro veces en su primera sección [*AILD*, 6-9]), a la vez que enmascara su propio fracaso matrimonial. La crítica que hace de Addie y sus presupuestos morales, amén de denotar un desconocimiento total de aquélla, revelan un temperamento típicamente dominante, poseído de sí, dogmático y a la postre ridículo.

Nos resta ocuparnos de Addie que tiene un papel central en esta novela y que en cierto modo es el personaje más difícil de todos, y, por lo mismo, el más singularizado como ser concreto no sujeto a tipología alguna. Carvel Collins dice: “Addie, who has usually been considered admirable by critics during the past quarter of a century, is actually [...] a failure as a wife and a mother”.⁹ Ciertamente sus presupuestos existenciales son ambivalentes: mientras su independencia radical respecto a los términos culturales en que ha nacido y vive son envidiables, el sacrificio de sus hijos y esposo a esos principios es maligno en sí. Addie, con toda su carga de unicidad personal, forma parte de toda una larga lista de mujeres en la producción faulkneriana que han trastocado su rol maternal por el de vampiresas que construyen sus vidas o destruyen las de los suyos a expensas de sus presupuestos. Así, Caroline Compson (*The Sound and the Fury*), la madre inválida de Howard Boyd (“The Brooch”),¹⁰ la madre de Zilphia Gant (“Miss Zilphia Gant”),¹¹ la de Minnie Cooper (“Dry September”),¹² Emily (“A Rose for Emily”),¹³ la dietista, Mrs. McEachern, Joanna Burden y Mrs. Hines (*Light in August*).¹⁴ En este sentido y sólo en éste Addie puede ser considerada una figura tipológica dentro del estereotipo de madre que Faulkner ofrece tan copiosamente a lo largo de su producción.

Si nos fuera dado tender este tipo de puentes, podríamos afirmar que los personajes de *As I Lay Dying* se parecen más a los esperpénticos de nuestro Valle Inclán que a cualquier otra cosa. La técnica estilística del dramaturgo español se caracteriza por colocar un espejo cóncavo junto a la realidad deformándola y convirtiéndola a los seres que la pueblan en entes ridículos o caricaturescos. “La descripción abandona su antiguo modo ‘rafaelesco’, ensayando procedimientos plásticos afines al cubismo, y ya no busca tanto la representación real de los objetos como su caracterización irónica”.¹⁵ La realidad queda así rota y basta un dato, un rasgo o un pequeño gesto, altamente significativo, para caracterizar a un personaje o una situación. Nos hemos adentrado en este parangón conscientes de que no podemos establecer parentescos literarios entre Faulkner y Valle Inclán, pero la técnica faulkneriana coincide sobremanera con la del esperpento; quizá sean logros separados pero afines de la experimentación modernista en literatura. Así el pequeño Vardaman está caricaturizado hasta el extremo: su obsesión por el pez, su identificación madrepepe con la que poner lógica en su mente atormentada incapaz de digerir tan tremenda experiencia, la muerte de su madre; la machacona insistencia en afirmar su identidad por referencia a los que le rodean (*AILD*, 200-01) y, por último, la desproporcionada coherencia y exquisitez del razonamiento lógico del pequeño en un ejercicio casi académico de agilidad silogística¹⁶ hacen del menor de los hermanos una esperpéntica imagen de sí mismo.

En cuanto a los gestos o rasgos con que Faulkner caracteriza o define a un personaje, quisiéramos fijarnos sólo en dos. Tanto Darl como Tull insisten en señalar, no de

pasada sino repetitivamente, el gesto con que Anse “rubs his hands slowly on his knees” (*AILD*, 16, 18 y 28) mientras “[he] looks out over the land” (*AILD*, 28). Sin duda, se trata de un gesto reflejo que exterioriza una ansiedad, pero si nos propusiéramos desentrañar lo que se esconde detrás de él o lo que el autor quiere decirnos acerca de Anse cuando nos invita a dirigir nuestra atención hacia ese detalle, veríamos lo siguiente que, debidamente contextualizado –en el momento en que Addie está agonizando, Darl y Jewel van a partir a hacer el acarreo de leña, Peabody ha anunciado su llegada y Anse se está lamentando del camino y todas las desgracias asociadas a él– no puede significar nada más que la ansiosa preocupación del inmovilista e irresoluto que ve llegada la hora de ponerse en camino y ejecutar la promesa hecha un día a Addie; ansiedad atormentadora para alguien que, como Anse, no odia tanto el movimiento, que sigue por el propio peso de la inercia, como la toma de decisiones:

I notice how it takes a lazy man, a man that hates moving, to get set on moving once he does get started off, the same as he was set on staying still, like it ain't the moving he hates so much as the starting and the stopping. (*AILD*, 108)

Otro rasgo es la recurrencia en caracterizar a Jewel como si fuera hecho de madera y dotado de vida sólo de cintura hacia abajo, una especie de toско ídolo al que Addie ha cometido el sacrilegio de erigir en su salvador (*AILD*, 159).

Llegados aquí, tendríamos que afirmar que los personajes de *As I Lay Dying* son verdaderamente tipos, figuras en ocasiones estereotipadas dentro de la tradición literaria, o del corpus del propio autor, y aún llevadas hasta el ridículo y el absurdo. Esto no significa que se trate de personajes simples, antes al contrario, son caracteres sutilmente elaborados al objeto de dar cabida al entramado de pasiones y ansiedades en que se debaten. Ello nos lleva a afirmar que, sin dejar de tener rasgos típicos –que harían a Faulkner deudor de la comedia italiana y de la jacobina– son también personajes individualizados, seres de carne y hueso, entes singulares que llenan el universo del mítico condado.

Estas afirmaciones anteriores, aparentemente contradictorias, no se repugnan entre sí resultando, sin embargo, complementarias la una de la otra, tal como podremos apreciar al analizar sus conexiones literarias con los *grotesques* andersonianos donde la versatilidad de sus acciones los hacen más complejos. Joseph Blotner, el famoso biógrafo faulkneriano, refiriéndose a los personajes, dice: “Sometimes they were grotesques [...] in Sherwood Anderson’s sense, people whose lives have been warped by forces they could not control”.¹⁷ La larga procesión de figuras que Anderson contempla desfilando ante él, y que son personajes que ha conocido a lo largo de su vida (gente real, por lo tanto) convertidos en *grotesques*¹⁸, nos remite a la procesión mortuoria de los Bundrens, gente tan real como los protagonistas de la historia –también real– que Faulkner ha oído en las esquinas¹⁹ (aunque elaborados artísticamente), también transmutados en *grotesques*. La imagen que Anse ofrece a la mirada penetrante de Darl es ejemplo válido para toda la familia y para el viajero en sí: “It’s as though upon a face carved by a savage caricaturist a monstrous burlesque of all bereavement flowed” (*AILD*, 73-74).

¿En qué consiste esa transustanciación? Según Anderson en apropiarse cada uno una sola verdad e intentar vivir a su amparo, convirtiéndola a la postre en una mentira. Los Bundrens son *grotesques* en la medida en que cada uno se apropia de una, sólo

una verdad, absolutizándola. Addie profesa una obediencia ciega a su verdad, a su ideario existencial que es una apuesta por el vivir, “terrible doing [which] goes along the earth clinging to it” (*AILD*, 165) y un mentís y desafío a la ética dominante en su entorno; en torno a ella traza un mandala, un círculo mágico excluyente de los suyos, “I would be I” (*AILD*, 166) —una de las más antiguas pretensiones del ser humano— y su razón para vivir será “the duty to the alive, to the terrible blood, the red bitter blood boiling through the land.” En el caso de Anse y el resto de los Bundrens, con excepción hecha de Darl, todos tienden a cosificar su verdad interior; Anse en su inmovilismo y espíritu parasitario escondido tras las buenas palabras; Cash en su inerte obsesión con el equilibrio; Jewel objetiviza su verdad en el caballo; Dewey Dell en su embarazo no aceptado del que desea liberarse a toda costa; Vardaman vive de la verdad de los demás. En este caso la verdad de cada uno no les hace libres sino que, al ser parcelas absolutizadas de verdad, se convierten en mentiras y todos ellos asistirán impávidos al desmoronamiento de sus verdades evanescentes para regresar de Jefferson con las manos vacías. Sólo Darl carece de una verdad en la que afirmarse y vive de la verdad de los otros que sus poderes paranormales le obligan a contemplar en toda su crudeza hasta acabar muriendo mentalmente de una hartura de verdad. En este sentido los Bundrens son grotesques como Sherwood Anderson proponía.

Sin embargo, Malcolm Cowley en la introducción a *Winnesburg, Ohio* nos traduce e interpreta los *grotesques* en términos ligeramente distintos. Según él, los personajes de la comunidad de Winesburg son:

solitary persons; the author calls them grotesques. Their lives have been distorted not, as Anderson tells us in his prologue [“The Book of the Grotesque”], by their each having seized upon a single truth, but rather by their inability to express themselves. Since they cannot truly communicate with others, they have all become emotional cripples.²⁰

Más adelante explica el papel protagonista de George Willard en la medida en que todos los *grotesques* se dirigen a él para comunicar lo que hay en lo profundo de ellos y así re-establecer el contacto con la humanidad. En cualquier caso este concepto de *grotesques* es tan válido —y aún más— como el de Anderson cuando lo trasladamos a *As I Lay Dying*. Quizá la tragedia de los Bundrens no halle una mejor explicación que la de la incomunicación o desnudez sustancial en que viven y que ha sido estudiada ampliamente por Calvin Bedient.²¹ En uno y otro caso los personajes de *As I Lay Dying* son *grotesques* en el mejor sentido andersoniano, sin dejar de ser personajes individualizados e irrepetibles y, de hecho al menos los Bundrens, no se repiten en el propio corpus faulkneriano.

Digamos para concluir que Faulkner nos ofrece en esta novela unos personajes que están diseñados con trazos esenciales que los hacen fácilmente reconocibles en cualquier esquemático agrupamiento que se haga de los seres de ficción, pero a la vez —y conviene subrayarlo con la misma pulcritud— nuestro autor delinea sutil y profundamente a sus personajes, individualizándolos, haciendo que aquellos se resistan a someterse a ningún paradigma, haciendo de ellos, en suma, seres únicos e irrepetibles. Esta es la ambigüedad en que nos sume Faulkner, rompiendo la división hoy clásica que hiciera el novelista inglés E.M. Foster entre *round* y *flat characters*.²² Así Darl es un ser atormentado del que podemos escalear infinidad de paralelos en la tradición literaria, pero cuando nos aproximamos a todos ellos y miramos de

cerca sus rostros, ninguno de ellos es Darl Bundren y muy pocos se le parecen. Lo mismo podríamos decir del resto de los personajes que habitan este mundo literario de *As I Lay Dying*.

Notas

1. William Van O'Connor, *Seven Modern American Novelists* (Minneapolis: Minnesota, 1964), 152.
2. Malcolm Cowley, "Introducción" a Sherwood Anderson, *Winesburgh, Ohio*.
3. William Faulkner, *As I Lay Dying* (New York: Random House, 1967). Utilizaré la nomenclatura universalmente aceptada para esta novela (*AILD*), seguida de la página de referencia.
4. Aniela Jaffé, "El simbolismo de las artes visuales." Carl Jung, *El hombre y sus símbolos* (Barcelona: Luis de Caralt ed., 1964) 237.
5. Carvel Collins, "The Pairing of *The Sound and the Fury* and *As I Lay Dying*," *Princeton University Library Chronicle*, 18 (Spring 1957): 114-123.
6. El subrayado es mío.
7. Cfr. James A. Winn, "Faulkner Revisions: A Stylist at Work," *American Literature*, XLI.2 (May 1969): 231-250.
8. *Ibidem*, 243.
9. Carvel Collins, *op.cit.*, 121.
10. *The Collected Stories of William Faulkner* (Harmondsworth: Penguin Books, 1989) 647-666.
11. Joseph Blotner, ed., *Uncollected Stories of William Faulkner* (New York: Random House, 1981) 368-381.
12. *Collected Stories*, 169-184.
13. *Ibidem*, 119-130.
14. Cfr. Noel Polk, "The Dungeon Was Mother Herself." Doreen Fowler y Ann J. Abadie, eds., *New Directions in Faulkner Studies: Faulkner and Yoknapatawpha 1983* (Jackson: of Mississippi, 1984) 61-93.
15. Gonzalo Torrente Ballester, *Literatura española contemporánea* (Madrid: Ed. Guadarrama, 1964) 166.
16. Veamos a título de ejemplo el razonamiento de Vardaman sobre la maternidad de Jewel, fácilmente analizable en premisas (mayor y menor) y consecuencia:

"Jewel's mother is a horse"
 "Jewel is my brother"
 "Then mine will have to be a horse" (*AILD*, 94-95).
17. Joseph Blotner, "Romantic Elements in Faulkner." George Bornstein, ed., *Romantic and Modern* (Pittsburgh: of Pittsburgh, 1977) 214.
18. Sherwood Anderson, *op. cit.*, 22.
19. Cfr. Leland H. Cox, *William Faulkner: Biographical and Reference Guide* (Detroit: Gale Research Co., 1982) 29-30.
20. Sherwood Anderson, *op. cit.*, 14-15.
21. Cfr. Calvin Bedient, "Pride and Nakedness: *As I Lay Dying*," *Modern Language Quarterly* 29.1 (March 1968): 61-76.
22. E. M. Foster, "Aspects of the Novel," citado por Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela* (Barcelona: Ariel, 1989) 193.