

## **TECNOLOGÍA, MITO Y NATURALEZA: UN ESTUDIO SOBRE LA ASOCIACIÓN ENTRE LA NATURALEZA Y LA TÉCNICA EN *THE SOUND AND THE FURY***

¿Qué quiere significarse, pues, con la afirmación de que corresponde al mito el papel discursivo? Es evidente que el término no posee un significado religioso [...] sino [es] un orden posible de los fenómenos, es un mundo posible. El mito *ya no tiene nada de comprometedor* [...]: *sólo pudo llegarse al surgimiento del arte cuando se hubo producido la ruptura con el orden absoluto*, cuando se prescindió del orden 'eterno' y sólo se consideró en su reemplazo un orden posible

(Grassi 113-4).

That's the trouble with nigger servants, when they've been with your for a long time they get so full of self importance that they are not worth a damn. Think they run the whole family

(Faulkner 207).

Se dice que, para que surgiera el arte, hubo que romper primero con los mitos y poder verlos después como objetos de representación, sin sentirlos como una realidad comprometedora. Entonces, puede decirse que “[e]l arte es uno de los esquemas humanos individuales que tienden a dar unidad y forma, en un nuevo y luminoso campo, a fenómenos múltiples, tomando el lugar de los mandamientos eternamente válidos” (Grassi 114).

Sin embargo, al empezar a desarrollarse los mitos, éstos fueron en un principio una realidad absoluta para los pueblos primigenios, que vivían en contacto con la naturaleza. Un ejemplo de esto es la novela *The Sound and the Fury* [*El Sonido y la Furia*], de William Faulkner, que cuenta la historia de una antigua familia plantacionera—los Compson—que, para 1928, época en que se sitúa la mayor parte de la historia, ya no tenía un centavo y cuyos integrantes dependían por completo de Dilsey, la sirvienta negra, quien será la heroína de la historia.

La novela tiene cuatro secciones—las tres primeras estarán narradas por tres de los hermanos Compson: Benjy, que narra su historia el 7 de abril de 1928, sábado de Gloria; Quentin, que

narra su sección el 2 de junio de 1910, día en que se suicida; y Jason, que narra su sección el 6 de abril de 1928, Viernes Santo; y la última estará contada por un narrador extradiegético, y tendrá por protagonista a Dilsey. Esta sección se lleva a cabo el 8 de abril de 1928, domingo de Pascua.

En el presente ensayo se estudiará el modo en que se reformulan los mitos de la muerte y la resurrección de Jesús a través de las narraciones de Jason Compson y la llamada “sección de Dilsey.” Para este propósito, se dirá que Jason habrá perdido el significado de la muerte y resurrección de Jesús debido a su apego al dinero y a su vehículo—por esto, ni cuenta se dará de que su sobrina, miss Quentin, estará por fugarse con un hombre de corbata roja.

Sin embargo, Dilsey será quien capte mejor la resurrección de Cristo por su contacto con la naturaleza y su vuelta hacia los orígenes, hacia esas sociedades primigenias el mito no es mero relato sino realidad viviente; “no se trata de pura ficción [...], sino de un hecho originario que de manera ininterrumpida domina y define el mundo y el destino de los hombres [...].” (Malinowski citado en Grassi 94-5).

Para analizar la sección de Jason, se hará un breve bosquejo de la historia del automóvil desde sus inicios hasta 1928, año en que se sitúa la narración de Jason. Se dará este bosquejo porque, “[t]he automobile, while providing greater personal freedom and economic growth, also served as the bases for questioning the value of technological progress” (Library of Congress par. 2). En otras palabras, cuando Jason no sepa usar su automóvil, será un símbolo de la atrasada mentalidad del sureste norteamericano, metaforizada a través de la pérdida del contacto con la naturaleza gracias al auto de Jason. Se utilizará, pues, como bosquejo del nivel histórico de la realidad que señala Ítalo Calvino (198) y que se refleja en el nivel del texto literario y de los mitos reflejados en éste.<sup>1</sup> Además, se utilizará el libro *Les mots et les choses*, de Foucault, que toca la separación entre signo y naturaleza, así como de los valores arbitrarios que se le otorgan a éste y que son ajenos a la naturaleza.

Para estudiar a Dilsey, se tomará en cuenta el concepto de Ernesto Grassi en que “suele afirmarse que, para los primitivos, los mitos fundamentan toda la vida y por consiguiente también el arte, ya que en épocas primitivas de la humanidad lo religioso penetra casi toda la vida social” (93).

---

<sup>1</sup> Para este proyecto se considerarán tres niveles de la realidad según el paradigma de Ítalo Calvino. Este paradigma considera que hay tres niveles de la realidad en cada obra literaria. El primero es el nivel de la obra en sí y de sus postulados artísticos. Según Calvino, “[e]ste primer nivel me puede servir como plataforma sobre la cual montar un segundo nivel que puede pertenecer a una realidad heterogénea respecto del primero, o, mejor aún, remitir a otro universo de experiencia (Calvino 198). Se distinguen, además, “[d]os universos no contiguos: el universo inmediato y empírico, en el que yo estoy escribiendo [las obras en sí] y el universo mítico, en el que desde siempre sucede que Ulises está escuchando el canto de las sirenas (Calvino 198). En otras palabras, se distinguen el nivel de los postulados artísticos de la obra y el nivel de los mitos universales que el autor trae cargando consigo puesto que, según Freud, son parte del bagaje universal de la humanidad (Freud 158). Y, finalmente, se distinguirá un tercer nivel, que será el de la realidad histórica que enmarca a la obra.

También se incluirán los conceptos de Tacca de narradores omnisciente y deficiente dentro de la historia, que implica que “[l]a diferencia entre los relatos narrados por un personaje está en su función de *grado* de intervención en la historia, es decir, de la importancia del papel que desempeña” (Tacca 86); y el narrador extradiegético y omnisciente, que es quien todo lo sabe y, en este caso, es quien dará un punto de vista imparcial y pondrá las cosas en su justa proporción. Se escribirá primero sobre el discurso de Jason en la tercera sección de la novela, pues será, cronológicamente y en el texto, la que irá antes. Luego se abordará la última sección. Sin embargo, se mencionarán también—en la tercera sección—algunas cosas de Jason que están narradas en la cuarta sección, puesto que complementan a la sección narrada por éste.

Se comenzará diciendo que los primeros automóviles surgieron en Europa, a principios del siglo XVII, con un vehículo impulsado con vapor, creado por un flamenco llamado Ferdinand Verbiest para el emperador chino. Sin embargo, fue el francés Nicholas Joseph Cugnot quien, en 1769, demostró que el vehículo tenía una aplicación real. No obstante, fue en Inglaterra en donde Richard Trevithick hizo funcionar un vehículo de propulsión a vapor. Los primeros autos estadounidenses se produjeron en Filadelfia, cuando, según Patrick J. Moran, Oliver Evans recibió una patente—en 1792—por su invento Oruktor Amphibolos, que era “a steam-land carriage that was used for the dredging of streams and ponds” (1).

Si bien los primeros autos con motor de gasolina se produjeron en serie en Alemania—según el capítulo “History of the automobile” de la enciclopedia *Wikipedia*, estos autos se desarrollaron simultáneamente por varios inventores y fueron producidos por Karl Benz en 1888 (pars. 6-7) —en Estados Unidos se produjeron poco después, hacia 1900, primero con los hermanos Charles y Frank Duryea y su Duryea Motor Wagon Company. Posteriormente, los autos se produjeron a gran escala por Oldsmobile—fundada por Ransom Olds, que produjo un auto con motor de un cilindro y tres caballos de fuerza—y, sobre todo, por Ford Motor Company—fundada

por Henry Ford—. Este último, como señala Patrick J. Moran,

[R]evolutionized the industry by coming up with the idea of the assembly line. In the assembly line each worker was responsible for putting one part, or doing a piece of work on each automobile. This allowed workers to perfect one area of building, and greatly reduced the production time of automobiles (1-2).

En otras palabras, Henry Ford impulsó mucho la producción en serie de autos con motor de gasolina, lo cual contribuyó a que éstos se propagaran por el territorio norteamericano, lo cual no sucedió con los autos eléctricos debido a su estorbosa batería que se descargaba pronto y, como apunta John Rae, debido a errores estratégicos (principalmente haber perdido la patente del motor eléctrico) de la principal compañía productora (“The Electric vehicle Company: A Monopoly that Missed,” par. 4).

Finalmente, en 1910 el auto con motor de gasolina se impuso a los autos con motores de vapor y de electricidad, y se desarrollaron los motores con transmisión de velocidades. Entre 1919 y 1929, se inventaron los autos con motor enfrente y aumentaron los controles de calidad en la fabricación de estos autos y la mejora de los motores de combustión interna, que ya incluían válvulas múltiples, además de concebirse los vehículos v-8, v-12, y v-16 para los ultra ricos. En esta época se situarán las narraciones de Jason y el narrador extradiegético de *The Sound and the Fury*, cuyas referencias a la tecnología y la naturaleza se analizarán posteriormente.

Ernesto Grassi señala, por su parte, que, si bien todavía no se sabe qué es el arte, “hubo ciertamente épocas en las que el arte era inseparable de la posición de la acción sagrada, mística y religiosa [...]. ¿Puede esta relación decirnos algo acerca de la esencia del arte?” (91). Grassi señala que, en la *Poética*,

[Aristóteles] afirma que a las obras de arte les corresponde el atributo de ‘belleza’ sólo cuando el artista logra reunir ‘mitos,’ fábula [...] (Citado en Grassi 93). ¿En qué medida puede atribuirse al mito el papel de causa de la belleza de las obras

[...]? Reiteradamente se ha señalado y se señala la relación entre mito y arte: así, suele afirmarse que, para los primitivos, los mitos fundamentan toda la vida y por consiguiente también el arte, ya que en épocas primitivas de la humanidad lo religioso penetra casi toda la vida social (93).

Sin embargo, esto no explica el cambio de mito a arte, pues ,

Malinowski decía: ‘El mito, según lo encontramos en las comunidades primitivas, es decir en su forma original, no es mero relato sino realidad viviente; no se trata de pura ficción [...], sino de un hecho originario que de manera ininterrumpida domina y define el mundo y el destino de los hombres [...]’ (Citado en Grassi 94). En otro sentido, por completo diverso, es decir objetivo, se empleaba el término ‘mito.’ No aludía a algo pensado, calculado, *lleno de significación*, sino a *lo auténtico y lo real*. *El mito es la cosa misma, la ‘historia’ [...]*. Por eso el mito, como *realidad religiosa, se diferencia de manera fundamental* de todo relato artístico, de toda fábula [...]: el mito representa un hecho tal como ocurrió *in principio*, en el comienzo [...], en la época sacra (Grassi 94-7 cursivas del autor).

En otras palabras, el arte en los primitivos, mientras se relaciona con los mitos fundantes, no es un algo creado expresamente para cumplir una función estética, sino que forma parte de su realidad cotidiana. Por esta razón, el lugar sagrado es el centro del mundo, y así se asegura que los seres humanos, cuya tendencia es hacia un centro propio, tengan una realidad integral.

El mito es la representación sagrada de la más alta realidad: en él, el espacio geométrico continuo es anulado, el tiempo retornante domina, su ‘acción’ y los medios de su exposición—colores, sonidos y ritmo—están sometidos a la misma legislación paradigmática (Grassi 113).

Sin embargo, el mito pudo convertirse en arte cuando se rompió con el orden cósmico y el mito dejó de significar lo eterno para pasar a ser sólo un objeto de representación y un orden posible, en lugar de representar lo eterno. Por esta razón, el arte no es forzosamente religioso, sino que se vuelve ficción pura. Así como el mito puede volverse ficción pura, también puede

volverse no sólo arte sino algo carente de todo significado.

El significado de los mitos, ya sea por sí mismos o como ficción o arte, se puede perder debido a un concepto que señalaba Michel Foucault: en su libro *Les mots et les choses*, este francés empieza reconociendo que el hombre estuvo en un principio unido a la naturaleza, y la *convenientia* es esa ligación entre el espacio y la forma a través de la cercanía mutua (33). En otras palabras, la *convenientia*, al nombrar las cosas, se relaciona primero con el mundo y luego con las cosas en sí. Todo esto se da a través de las relaciones de similitud—como la analogía—entre las cosas y las palabras. Todas estas similitudes funcionan gracias a la interpretación y el descubrimiento de todo lo que hay detrás de la naturaleza a través de los signos, pues no hay nada en el entorno que el hombre no sea capaz de descubrir, sobre todo si se conoce el lenguaje del mundo natural—es decir, el lenguaje de las hierbas y los animales, entre otros.

Al ir descubriendo la diversidad del lenguaje, se descubre también esa dimensión abierta en la que la misma cosa jamás se podrá decir con una sola palabra sino con varias. El discurso nuevo, a su vez, no podrá ya detenerse porque encierra una promesa ligada a otro discurso. Por esto es que se el concepto de signo se transformó durante el siglo XVII, y de ser una representación de la naturaleza pasó a ser definido según ciertas variables:

[U]n signe peut être (comme le reflet dans un miroir désigné ce qu'il reflet) ou de convention (comme un mot, pour un group d'hommes, peut signifier une idée). Le type de liaison : un signe peut appartenir à l'ensemble qu'il désigne [...] ou en être séparé [...]. La certitude de la liaison : un signe peut être si contant qu'on est sûr de sa fidélité [...] mais il peut être simplement probable [...]. Aucun de ces formes de liaison n'implique nécessairement la similitude (Foucault 72).

En otras palabras, ya empezaba a romper el contacto entre el hombre—y su lenguaje—con la naturaleza, pues ya no era necesario estar en contacto con el mundo natural para asociar dos ideas. En estos conceptos, los signos son más

motivo de dispersión que de unión. Más aún, una vez que se establece un signo de convención—un signo artificial, cuya asociación se crea sin un contacto directo con la naturaleza—será más fácil escogerlos para aplicarlo a un número indefinido de elementos. Es decir, la relación entre significado y significante aloja en un espacio en el que ya no hay nada que asegure su reencuentro.

Sin embargo, el hombre acabará desconectándose de la naturaleza debido a la acumulación monetaria. Según Foucault,

[L]e signe qu'elles [les monnaies] portent—le *valor impositus*—n'est que la marque exacte et transparent de la mesure qu'elles constituent [...]. On a là une disposition analogue à celle qui caractérise le régime général des signes [...]. Ici, le signe monétaire ne peut définir sa valeur d'échange, ne peut se fonder comme marque que sure une masse métallique qui a à son tour définit a sa valeur dans l'ordre des autre marchandises [...]. C'est pour cette raison qu'il avait un *prix* ; pour cette raison aussi qu'il *mesurait* tout les *prix* ; pour cette raison enfin qu'on pouvait *l'échanger* contre tout ce qui avait un *prix* (182-185).

En otras palabras, las monedas son de un valor numérico muy ambivalente—como todos los signos artificiales—que se fija en función a la mercancía. Es decir, que la moneda vale en función de algo externo. El metal no le dará mucho valor a la moneda, sino que el valor se establecerá por relaciones de unidad y el metal representará ese valor. Lo mismo sucederá con Jason y su auto: al dar a su coche un valor que no le pertenece, se alejará de la naturaleza y no será capaz de darse cuenta que su sobrina perdió la virginidad a bordo del auto de su novio, a pesar de las huellas de las llantas sobre la tierra del bosque cercano al pueblo.

Para analizar a ambos narradores en *El Sonido y la Furia*, se utilizarán los conceptos de Oscar Tacca sobre el narrador deficiente y el narrador omnisciente. En los relatos de tercera persona hay tres tipos de narradores: el primer tipo de narrador es el narrador omnisciente, que es el que todo lo sabe y es el típico narrador en los relatos de tercera persona. El segundo tipo de

narrador es el narrador equisicente, que es el narrador que sabe lo mismo que el lector. Finalmente, el tercer tipo de narrador es el narrador deficiente, que sabe menos que el lector.

En los relatos en primera persona existe el narrador en “yo” o narrador personaje, y sólo se puede dar el narrador equisicente, o que maneja la misma información que el lector y los personajes, pues si “la distancia entre narrador y personaje ha sido abolida el narrador habla por boca del personaje, éste no puede ignorar lo que dice. Queda, pues, descartada, la relación N>P” (Tacca 84-85). Además, no puede haber narrador deficiente porque, al ser la misma figura narrador y personaje, esta categoría no cabe, puesto que se tiene la misma distancia entre ambos. Por lo tanto, se elimina la categoría N>P. En *El Sonido y la Furia*, Jason será narrador equisicente en primera persona, puesto que será él quien narre sus experiencias. El lector tendrá sólo el punto de vista de Jason. Sin embargo, la siguiente sección será narrada por alguien extradiegético y omnisciente, puesto que dará toda la información que hace falta, y se verá la miseria de los Compson y la fortaleza de Dilsey.

La tercera sección de *El Sonido y la Furia* está fechada el 8 de abril de 1928, viernes santo, día de la muerte de Jesucristo. Sin embargo, para Jason Compson, narrador de esta sección, esta fecha no significa nada en especial. Es un día como cualquier otro y se preocupa más por su sobrina, miss Quentin Head y las salidas de ésta a bordo del auto de un hombre con corbata roja, que por lo que se festeja en el cristianismo. Como él mismo dijo en el transcurso de su narración,

I told Dilsey she had leprosy and I got the bible and read where a man's flash rotted off and I told her that if she ever looked at her that if she ever looked at her or Benjy or Quentin they'd catch it too [...]. I put the fear of God into Dilsey. As much as you can into a nigger, that is (Faulkner 206-7).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Quien sí creará en los mitos, pero sólo en los mitos que implican castigo, en Caroline Compson, la madre siempre enferma de la familia. Para ella, “people cannot flout God's laws with impunity” (Faulkner 198). En otras palabras, Dios significa para ella castigo y no esperanza. Es como si los Compson estuvieran condenados al eterno sufrimiento. Ella dice, “Let me never see

Es más, él comienza su discurso con una afirmación tajante, “Once a bitch always a bitch, what I say.” Se refiere a su sobrina, de quien ya han recibido quejas de que sale de su escuela sin permiso para irse con su novio; y discute acaloradamente con Caroline Compson—de soltera Bascomb—, madre de él y abuela de miss Quentin, sobre esto y le reclama que lo ponga a espiar a la muchacha para que no se vaya con su novio, el hombre que usa una corbata roja y que viene en un circo que llegó al pueblo.<sup>3</sup>

Jason le reclama a su madre no haber podido asistir a Harvard, como Quentin, su hermano, o beber hasta emborracharse, como su padre. “I had to work. But of course if you want me to follow her around and see what she does, I can quit the store and get a job where I can work at nights” (Faulkner 180). En otras palabras, al entrar en contacto con las monedas y darles un valor que no es el valor natural que les corresponde, Jason empieza a alienarse de la naturaleza.

De hecho, Jason ya ha establecido una relación comercial con una prostituta, a la que él mismo le ha pagado cuarenta dólares la última vez que estuvieron juntos. Él admite, “I never promise a woman anything nor let her know what I'm going to give her. That's the only way

---

the day when my children will have to accept that, the wages of sin” (Faulkner 220). La desfloración de Caddy sigue lastimándola después de dieciocho años, pues prohíbe que se repita el nombre de Caddy delante de miss Quentin (Faulkner 198); y dice “we Bascombs need nobody's charity. Certainly not that of a fallen woman” (Faulkner 219). Sin embargo, el domingo de Pascua, en la siguiente sección, no tendrá sentido para ella, sólo para Dilsey, la sirvienta negra que sacrificó su vida, igual que Cristo, por la familia Compson.

<sup>3</sup> Si bien Michelle Ann Abate, en “Reading red: the man with the (gay) red tie in Faulkner's *The Sound and the Fury*,” propone que este hombre de la corbata roja es homosexual, en este caso se considerará que no, puesto que ambos han huido a bordo del auto del hombre, y se han llevado el dinero de Jason, quien lamenta más la huida por los tres mil dólares robados que por la pérdida de su sobrina. Jason, además, dice que espera encontrarlos a bordo del auto del hombre haciendo el amor como perros (Faulkner 240).

to manage them. Always keep them guessing” (Faulkner 192).

Sin embargo, esta idea de controlar a las mujeres a través del dinero será algo que marcará la narración de Jason. Timará a su hermana Caddy y a miss Quentin, hija de ésta, robándose el dinero que Caddy le manda a su hija. Es decir, Jason tendrá una fijación hacia su madre, misma que él canalizará a través del manejo monetario, pues, en realidad Caroline Compson lo chantajea con sus lágrimas y Jason siempre tiene que consolarla. Como señala Gary Storhoff,

Jason’s preoccupation with money—hoarding it, cheating Caddy, Quentin, and Mrs. Compson for it, rewarding Lorraine with it, is also related to his mother fixation [...]. It symbolizes the power and control of his mother (Moore 548-9).

No obstante, el coraje y la rabia de Jason serán dirigidos hacia miss Quentin Head, su sobrina e hija de Caddy, la única hija de la familia, quien tiene que casarse embarazada y que abandonará a la bebé en casa de sus padres. El coraje hacia miss Quentin tiene que ver con Caddy, su madre. Como escribe André Bleikasten,

Not that he [Jason] misses his sister as his brothers do, but the loss he has suffered is directly related to her: Herbert Head, Caddy’s fiancé, has promised him a job in a bank—a promised broken for her misconduct. The child she had to leave him as a hostage therefore become in his eyes ‘the symbol of the lost job itself’ [...], and it is on his niece that he will take out his hatred (383-4, 151).

Por esta razón, él robará el dinero que Caddy ha mandado para miss Quentin, y la hace firmar una orden de pago y sólo le da diez dólares. La muchacha protesta llamándole ladrón (Faulkner 213).

No obstante, Jason se ensañará más con su sobrina al adquirir un automóvil para poder espiarla. La primera referencia que hay en el texto sobre el hombre de la corbata roja la hace Benjy, el hermano retrasado mental de la familia. Sin embargo, la primera vez que Jason ve a miss

Quentin con este personaje, la ve cerca de la casa de los Compson. So when I looked around the door the first thing I saw was the red tie he had on and I was thinking what the hell kind of a man would wear a red tie” (Faulkner 231-2).

Después, Jason adquiere el auto con mil dólares que su madre le había dado para otra transacción—y señala que el coche es una máquina muy cara, “but if you think I’m Going to trust a thousand dollars worth of delicate machinery to a half grown nigger or a grown one either, you’d better buy one for him yourself because I says you like to ride in the car and you know you do” (Faulkner 236) y, casi de inmediato, el humo del motor de combustión de gasolina comienza a producirle dolores de cabeza; pero se niega a tomar una aspirina por considerar que “there’s not a damn thing in aspirin except flour and water for imaginary invalids” (Faulkner 235-6). Se niega repetidas veces a la petición de su madre a que se tome una pastilla, a pesar de que ella dice que la gasolina le hace daño desde chico (Faulkner 238).

En otras palabras, Jason le da más valor a su automóvil—un instrumento al que hay que amaestrar o aprender a manejar y que, por lo tanto, “[s]e la quiere dominar. El querer dominarla se hace tanto más urgente cuanto más amenaza la técnica con escapar al control del hombre” (Heidegger 114-5) —que a su propio cuerpo, que está cerca de ésta. Por esto, esta escena será el preludio del fracaso de Jason con su coche, pues tendrá que pagar a un Afro-Americano—lo que dijo que nunca haría—para que lo lleve a su casa porque se ahoga con el humo del escape. Como señala Gary Storhoff,

This compulsion for self-apotheosis balanced with retribution for his misdeeds, directs everything in his life. For example, he purchases a car for \$1,000 [...]. He is the family hero by making a public display of the Compson affluence, and the family scapegoat who invites punishment for transgression. By buying the car, he misuses the money his mother gave him [...]. Moreover, the car’s gasoline fumes give him a headache, which provides his immediate punishment every time he drives it. Ironically, the car as a source of Compson honor is transformed in section four as the vehicle of humiliation when, overcome by fumes, he is unable to drive his car and must pay

to be driven back to Jefferson by an African-American (pars. 23-4).

Sin embargo, el primer gran fracaso, debido a que Jason ya perdió todo contacto con la naturaleza, es el hecho de que no se da cuenta de que su sobrina ya perdió la virginidad—símbolo de la inocencia edénica—a bordo del auto del hombre de la corbata roja. Al subirse nuevamente a su auto, Jason dice,

I got in the car and started back to town. I had just turned on to the street when I saw a ford coming helling toward me. All of a sudden it stopped. I could hear the wheels sliding and it slewed around and backed and whirled and just as I was thinking what the hell they were up to, I saw that red tie. Then I recognized her face looking back through the window (Faulkner 238).

No obstante, por no querer arruinar su auto acelerándolo a tal velocidad, Jason pasa antes a su casa y dice,

After a while he got up to the car and when I finally got it through his head if two people in a ford had passed him, he said yes [...]. They had tried to hide it. Done about as well at it as she did at everything else she did. Like I say it's not that I object so much; maybe she can't help that, it's because she hasn't even got even got enough consideration for her own family to have any discretion, I'm afraid all the time I'll run into them right in the middle of the street or under a wagon on the square, like a couple of dogs [...], but when I got into the woods it was full of underbrush and I had to twist around through it, and then I came to a ditch full of barriers. I went along it for a while, but it got thicker and thicker [...]. When I finally got through I had had to wind around so much that I had to stop and figure out just where the car would be (Faulkner 240).

Es decir, por tratar de cuidar su auto—algo a lo que le da más valor que su cuerpo, que es natural—, Jason no se da prisa para perseguir a su sobrina y al hombre de la corbata roja; y, para cuando se interna en el bosque tratando de perseguirlos, ellos —que están en contacto con la naturaleza— saben, en un momento dado, bo-

rrar las huellas de las llantas para que Jason no los encuentre.

Finalmente, cuando Jason trata de salir del bosque, se da cuenta de que ya no puede hallar su auto, pues no sabe interpretar los signos de la naturaleza y encontrar el camino de regreso. Y, si bien Jason menciona que miss Quentin y su novio son como perros, aun esta mención ya se desprendió de su concepto atado a la naturaleza—un perro es un animal canino doméstico— y se le da un contexto según las fobias de Jason:

The spectrum of Jason's preconceptions and phobias would of course not be complete without sexual prejudice [...]. One index to this dehumanizing process is his use of animal imagery: Jews are likened to shacks [...], Negroes to monkeys [...], and women to bitch [...] (Bleikasten 156).

En otras palabras, Jason asocia un nuevo significado a los animales, y, por lo tanto, como escribe André Bleikasten, Jason ya no puede controlar el comportamiento de su sobrina, que le resulta imposible de controlar, al igual que la conducta de Caddy,

Quentin II is the favorite target of Jason's rage and hatred; money is the sole object of his love [...]. Caddy plays the role of money provider: potentially, insofar as her marriage was to assure Jason a respectable position at her husband's bank; actually, since for fifteen months he had been stealing from her two hundred dollars a month (158).

Es decir, debido a su avaricia, Jason será incapaz de controlar la conducta de miss Quentin y su novio, pues sólo ésta representará para él una ganancia económica—un significado que no tienen en primera instancia—y no un lazo familiar de cariño, que es el significado primigenio que la muchacha debería tener para él. Por esta razón, se volverá a ir con el hombre de la corbata roja y no asistirá a la escuela y a Jason no le importará esto, pues sólo le importa la ganancia monetaria. Debido a esto, el narrador termina su discurso diciendo,

Like I say, once a bitch always a bitch [...]; save that to suck in the smart gambler with. I just want

to an even chance to get my money back. And once I've done that they can bring all Beale Street and all bedlam in here and two of them can sleep in my bed and another one can have my place at the table too (Faulkner 264).

Es decir, a Jason no le importa que su sobrina ya haya sido desflorada por su novio a bordo de un auto Ford, pues la joven sólo le interesa en términos de dinero; además, ignorará por completo el significado del viernes santo, que es la muerte con Cristo para renacer el domingo de Pascua. Por lo tanto, él y su familia seguirán cargando, como decía Caroline Compson, la madre, el precio del pecado (Faulkner 220).

El contraste con esta actitud tan pesimista ante la vida es Dilsey, la sirvienta negra de la familia, y quien dará sentido al domingo de Pascua, siendo la única que de verdad vive esta festividad en su espíritu. A pesar de que, como escribe André Bleikasten, esta cuarta sección se divide en cuatro unidades distintas—el primer segmento es un prólogo que comienza a las 9:30 a.m. y lleva a la partida de Dilsey hacia la iglesia y a su regreso a la casa a la 1:30 p. m; el segundo segmento es la persecución que Jason hace a miss Quentin, que se fugó con el hombre de la corbata roja y llevándose tres mil dólares de su tía; y la tercera secuencia en que Luster y Benjy van al cementerio (182-3)—recibe el nombre de “sección de Dilsey” porque es, como escribe Phillip Castille, la única a quien, “Easter conversion elevates [...] to an incommunicable vision of heavenly salvation” (par. 21). Es decir, sólo a ella la Pascua cristiana le hace sentido. En este caso,

In this section 4 differs notably from the preceding ones: in the first section we are given facts with no meanings; in the second and the third we find meanings divorced from facts; only the last section avoids the extremes of blank factualness and blind fantasizing [...]. Distance is the reader's major again. No doubt the new perspective he is offered is [...] undeniable less subjective than that of the previous two sections and less confusing than Benjy's” (Bleikasten 176).

En otras palabras, aquí se verán los hechos en su justa proporción: a diferencia del punto de vista de Jason, que es un narrador equisicente y, como escribe Oscar Tacca, “el relato a cargo de un personaje obliga a un ángulo de visión preciso, a una perspectiva, a una información limitada [...]” (Tacca 86), y que no se da cuenta de su propia miseria—como el hecho de que se ahoga con el gas del escape de su auto—este narrador extradiegético señalará que Dilsey es la única para la cual la salvación tiene sentido, mientras que a Jason su sobrina le robó tres mil dólares y éste tendrá que pagar para que un afroamericano maneje el auto de los Compson y lo lleve a su casa.

Pero en pocos novelistas esta falencia del conocimiento de narrador es tan evidente como en Faulkner: buena parte del misterio, del clima alucinado, de la ‘oscuridad fecundante’ de su obra tiene origen en ese constante rehusarse a saber de sus personajes lo que, probablemente, ni ellos mismos saben. La deficiencia de conocimiento fue un recurso deliberadamente explotado por la novela ‘behaviorista’ de los norteamericanos, quienes, confinándose en la descripción del comportamiento, se abstendrían de penetrar en las conciencias (Tacca 84-85).

La cuarta sección, o sección de Dilsey, comienza precisamente con la vívida imagen de esta mujercita de origen africano cuando se levanta para preparar el desayuno para los Compson e ir a su iglesia de afroamericanos para la ceremonia del domingo de Pascua,

Dilsey opened the door of the cabin and emerged [...]. She wore a stiff black straw hat perched upon her turban, and a maroon velvet cap with a border of mangy and anonymous fur above a dress of purple silk [...]. She had been a big woman once but now her skeleton rose, draped loosely in an unpadded skin that tightened again upon a paunch almost dropsical, as though muscle and tissue had been courage or fortitude which the days or the years had consumed until only the indomitable skeleton was left rising like a ruin or a landmark above the somnolent and previous guts (265-6).

En las subsecuentes horas, se verá que Dilsey es la única que se ocupa de todos: atenderá a la señora Compson, preparará el desayuno y mandará a Luster a alistar a Benjy para que vaya con ella a la iglesia (Faulkner 266-90). Finalmente, logra salir a la iglesia con Benjy y, cuando se separan blancos y afroamericanos para ir a sus iglesias y Dilsey lleva al joven Compson a la iglesia de los afroamericanos, una mujer negra le dice que no lo lleve porque la gente murmura. Dilsey le responde, "Trash white folks. Dat's who it is. Thinks he ain't good enough fer whit church, but nigger church ain't good enough fer him [...]. Tell um de good Lawd don't keer whether he smart is not. Don't nobody but white trash keer dat'" (Faulkner 290). Es un preludeo hacia este punto de vista que complementará las cosas: ella será la que recibirá la esperanza de la resurrección cristiana, mientras que los Compson vivirán en la miseria moral.

Cuando llega el ministro Shegog, que predicará el sermón pascual, se ve que es un señor bajito y con un abrigo de alpaca. "He had a wizened black face like a small aged monkey" (Faulkner 293). Sin embargo, su sermón es muy bueno, pues logra ilustrar muy bien Pasión, muerte y resurrección de Cristo. Él dice,

I sees Calvary; wid de sacred trees, sees de thief en de murder en de least of dese [...]. I sees de resurection en de Light, sees de meek Jesus sayin Dey kilt Me dat ye shall live again; I died dat dem whut believe in en believes never die [...]. I sees de dom crack en hears de golden horns shoutin down the glory, en de arisen dead whut got the blood en de ricklickshun of de Lamb (Faulkner 296-7).

A pesar de su lenguaje, lejos de la lengua estándar de los blancos, el reverendo Shegog logra captar la esencia de la muerte y resurrección de Jesús mientras contrasta símbolos de muerte con símbolos de vida. En otras palabras, "Reverend Shegog's sermon abruptly asserts the power of life (the resurrection of Jesus) precisely at the moment when the power of death seems engulfing" (Castille par. 9), es decir, cuando la familia Compson se está desmoronando.

En este momento, la iglesia será el centro del mundo: será en donde el tiempo se detenga y se transforme, según Grassi, en la realidad más alta

y todos los colores y los ritmos en el espacio geométrico se conviertan en realidad sagrada (113). Esta transformación sagrada se lleva a cabo también en el alma de Dilsey, que se conmueve tanto que se seca una lágrima con su falda al salir de la iglesia (298) y se lleva en su corazón el mensaje del ministro. Ella es la única en la casa Compson que siente verdaderamente el sermón del ministro y se lo transmite a Benjy, el otro miembro más débil de la familia, diciéndole, "You's de Lawd's chile, anyway. En I be His, too, fo long praise Jesus. Here'" (Faulkner 314).<sup>4</sup>

Dilsey's Christ-centered faith allows here to adhere fully to all time's dimensions: her answer to the past is fidelity; the present she endures with patience and humility; and armed with the theological virtue of hope, she is able to face the future without alarm [...]. Dilsey's concept of time is theo-logical, not chrono-logical [...]. The implication is certainly not after all the Compsons may be saved, but what the oblique connection between the Passion week and the family tragedy suggests is that for Dilsey the drama of the Compsons is above all one of redemption denied (Bleikasten 193-4).

La salvación está tan negada para los Compson por su actitud pesimista, que la siguiente secuencia pone en evidencia la miseria moral de Jason. Para empezar, miss Quentin ya se fue con el hombre de la corbata roja, y Jason trata de averiguar para dónde se fueron. Al preguntarle al sheriff del pueblo, éste le dice a Jason, "You drove that girl into running off, Jason'" (Faulkner 304).<sup>5</sup> No obstante, Jason no acepta esto y sigue tratando de buscarlos.

<sup>4</sup> "Myth infuses reality: projected into an immemorial past, Benjy as well as Dilsey are transformed into archetypal figures through their identification with Christ and the Madonna. Conversely, the remote events of the Passion are brought back to life again and quiver with pathetic immediacy in the compelling vision of the preacher" (Bleikasten 198).

<sup>5</sup> Se verá en esta huida un eco del domingo de Pascua, día en que huyen, pues, como escribe Michelle Ann Abate, "[e]choing Mikhail Bakhtin's observations about the transgressive nature and the generative power of medieval carnivals [...] the carnivalesque showman may help establish an entirely new order by liberating miss Quentin from the oppressive hierarchy of the Comp-

Jason got in and started the engine and drove off. He went into second gear, the engine spluttering and gasping, and he raced the engine jamming the throttle down and snapping the choker; in and out savagely [...]. Smoke lay in the valley, and roofs, a spire, or two above trees [...]. He was trying to breathe shallowly, so that the blood would not beat so in his skull [...]. Then he turned and ran from the car. At the door he restrained himself and descended more slowly and stood there again [...]. (Faulkner 305-10).

Es decir, a través de este narrador extradiegético se ve que ese Jason que espanta a Dilsey diciéndole que la lepra se contagia como en la época bíblica y que dice, en tono irónico, que ella se siente el pilar de la familia (Faulkner 206-7), no sabe usar el invento que está de moda—el auto de transmisión de velocidades—y que no puede seguir al Ford del hombre de la corbata roja, y con su sobrina a bordo y a punto de ser desflorada a los dieciocho años, como Caddy, su madre. En otras palabras, será otra Eva edénica que deshonor a su familia. Es este otrora grandioso Jason que tiene que “rebajarse” a pedirles a dos afroamericanos que lo lleven a su casa, uno de ellos conduciendo su auto. Él les ofrece un dólar, pero uno de ellos le dice, “Can’t go fer ne less’n fo [...]” (Faulkner 314). Jason no tiene más remedio que aceptar.

A través de la incapacidad de Jason de manejar el invento que históricamente está de moda en los Estados Unidos—el auto de transmisión de velocidades—Faulkner pone en evidencia el atraso, tanto tecnológico como de mentalidad, que tiene la gente del sureste norteamericano. Jason no sabe manejar un auto—no sabe controlar la tecnología—porque no se fija en el valor primordial y natural de las cosas; pero se siente superior a su sirvienta negra, Dilsey, que es en realidad el pilar de esta familia y es quien está en contacto con la naturaleza primigenia y los mitos fundantes cristianos. Mediante el juego de la información—dando al

---

son home” (Abate, par. 1). Es decir, comenzarán un nuevo orden, como el impuesto por Jesús el Domingo de Resurrección, en el que habrá un nuevo modo de vida.

lector un punto de vista muy limitado primero y después un punto de vista más panorámico—Faulkner hace notar la atrasada mentalidad de los otrora gloriosos Compson, que son un referente para el resto del sureste norteamericano, que después de la Guerra Civil jamás tuvieron el esplendor de antes, pero que todavía para 1928 no se han dado cuenta de esto.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abate, Michelle. “Reading red: the man with the (gay) red tie in Faulkner’s *The Sound and the Fury*.” *Mississippi Quarterly* 54.3 (2001): 293-312. [First Search](#). August 13, 2003  
<http://newfirstsearch.oclc.org>
- Bleikasten, André. *The Most Splendid Failure: William Faulkner’s The Sound and the Fury*. Bloomington/London: Indiana UP, 1976.
- Calvino, Ítalo. “Los niveles de la realidad en la literatura.” *Teoría de la novela. Antología de Textos del Siglo XX*. Ed. Enric Sullà. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996. pp. 196-201.
- Castille, Phillip. “Dilsey’s Easter Conversion in Faulkner’s *The Sound and the Fury*.” *Studies in the Novel*. 24.4 (1992): 27 pars. [EBSCO Publishing](#). November 12, 2004. <http://www.ebscohost.com>
- Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. London: Vintage, 1995.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses : un archéologie des sciences humaines*. France : Galimard, 1966.
- Freud, Sigmund. *Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics*. Trans. James Strachey. New York: W.W. Norton & Company, 1950.
- Grassi, Ernesto. *Arte y mito*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968.
- “History of the automobile.” [Wikipedia: The free encyclopedia](#). 24 agosto 2006.  
[http://en.wikipedia/wiki/History\\_of\\_the\\_automobile](http://en.wikipedia/wiki/History_of_the_automobile)
- Heidegger, Martin. “La Pregunta por la Técnica.” *Filosofía, Ciencia y Técnica*. 4ta. ed. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.
- Library of Congress. “Automotive History.” [BERA: Business & Economics Research Advisors. A Series](#)

of Guides to Business & Economics Topics. 2 (2004). 24 agosto 2006.

<http://www.loc.gov/rr/business/BERA/issue2/history.html>.

Moore, Katheleen. "Jason Compson and the Mother Complex." Mississippi Quarterly. 53.4 (2000): 533-550.

Moran, Patrick J. "The History of the Automobile Industry." Syracuse University: Information Technology and Services February 15, 2001. 24 agosto 2006

<http://web.syr.edu/~pjmoran/SOMPROJ.doc>

Rae, John B. "The Electric vehicle Company: A Monopoly that Missed." Some EV History. January 17, 2006. 24 agosto 2006

<http://www.econogics.com/ev/evhistory.htm>

Storhoff, Gary. "Jason's role-slippage: The Dynamics of alcoholism in *The Sound and the Fury*." Mississippi Quarterly. 49.3 (1996): 46 pars. EBSCO Publishing. November 12, 2004.

<http://www.ebscohost.com>

Tacca, Oscar. Las Voces de la Novela. Madrid: Gredos, 1973.

**CAROLINA MENDOZA SERRANO**

Universidad Iberoamericana de México