

LA PRESENCIA DE WILLIAM FAULKNER EN LA NARRATIVA DE RODRIGO RUBIO

Manuel Cifo González

Universidad de Murcia*

Résumé: Rodrigo Rubio devint un écrivain autodidacte par suite d'une grave maladie rhumatismale apparue pendant son enfance. Cela le poussa à consacrer son temps à la lecture des plus importants écrivains espagnols et étrangers et à créer une abondante œuvre littéraire dont une très bonne partie s'encadre dans le domaine du roman social. C'est l'auteur de 25 romans, 3 recueils de récits (outre bien d'autres contes publiés de manière indépendante) et 11 essais. Il obtint environ une vingtaine de prix littéraires. Dans ce travail nous faisons une première approche des possibles parallélismes existant entre quelques traits caractéristiques de son œuvre et de son style et ceux de l'un de ses écrivains les plus admirés, l'américain William Faulkner.

Resumen: Rodrigo Rubio fue un escritor autodidacta como consecuencia de una grave enfermedad reumática aparecida durante su infancia. Ello hizo que dedicara mucho tiempo a leer a los más importantes escritores españoles y extranjeros y que llegara a elaborar una abundante obra literaria, buena parte de la cual se enmarca dentro de la denominada novela social. Es autor de 25 novelas, 3 libros de relatos (además de otros muchos cuentos publicados de forma independiente) y 11 ensayos, y obtuvo cerca de 20 premios literarios. En el presente trabajo realizamos un primer acercamiento a los posibles paralelismos existentes entre algunos de los rasgos característicos de su obra y estilo y los de uno de sus escritores más admirados, el norteamericano William Faulkner.

* Dirección para correspondencia: C/ Gutiérrez Mellado nº 3, 1º C 30008 Murcia.

El albaceteño Rodrigo Rubio (Montalvos, 1931-Madrid, 2007) constituye un claro ejemplo de lo que significa la voluntad firme y decidida de convertirse en escritor de forma autodidacta. Nacido en el seno de una familia de labradores de clase media o, como solía decir el propio Rubio, de labradores de media capa o de par de mulas, sin ningún tipo de tradición literaria y casi, ni siquiera, cultural —a excepción de una hermana más pequeña, llamada Pilar, la cual tenía vocación de actriz y de escritora de comedias breves y de cuentos—, el joven Rodrigo asistió a la escuela de su pequeño pueblo albaceteño y, más tarde, a las clases nocturnas impartidas por un maestro que insistía mucho en todo lo relativo a matemáticas, escritura, caligrafía y ortografía, además de tener la buena costumbre de leer y comentar a sus discípulos algún que otro libro.

Con tan sólo seis años, Rodrigo Rubio conoció la que para él sería una larga y penosa enfermedad, como consecuencia de una vacuna contra el tifus que afectó gravemente sus piernas y obligó a la familia a realizar frecuentes visitas a los médicos de la capital albaceteña, en busca de una curación que nunca llegaría. A pesar de ello, solía ayudar en las faenas del campo en la medida en que se lo permitían sus escasas fuerzas y, en sus ratos libres, realizaba estudios de cultura general y comercial por correspondencia.

En el otoño de 1948, el joven Rubio se trasladó a Valencia, en donde su hermana Pilar y el marido de ésta regentaban un puesto en el Mercado Central. Allí, Rodrigo, además de ayudar en los trabajos del mercado, comenzó a asistir a charlas literarias en la universidad, así como a frecuentar bibliotecas y a academias nocturnas, cimentando de ese modo la que sería su vocación de escritor. Una vocación que se fue incrementando a partir de enero de 1955, fecha en la que, tras un recrudecimiento de su enfermedad, fue operado, sin éxito, de ambos pies en el Sanatorio de la Malvarrosa y tuvo que permanecer más de dos años prácticamente inmovilizado.

Y fue precisamente esa larga etapa de convalecencia la que le permitió leer a numerosos escritores españoles, entre los que él siempre ha destacado como maestros y modelos a Clarín, Pérez Galdós, Azorín, Antonio Machado, Unamuno, Valle-Inclán y Gabriel Miró. Algo más tarde se acercó a autores como Balzac, Tolstoy, Dostoievski, Bernanos, Proust, Mann, Joyce o Kafka, entre otros, aunque, como nos comentaba el propio Rubio, sus preferencias se orientaron hacia los escritores norteamericanos de la llamada “Generación Perdida”:

Sin embargo, mis lecturas preferidas serían, por ese mismo tiempo, las novelas de los autores norteamericanos de la generación de entreguerras: William Faulkner, John Steinbeck, John Dos Passos, Erskine Caldwell, Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, William Saroyan [...] Era la narrativa que a mí me hubiese gustado escribir. De entre todos esos autores me fui quedando con Faulkner, Steinbeck, Dos Passos y Erskine Caldwell. Luego descubriría a Carson McCullers, Truman Capote y John Updike. No me cansaba de leer a estos autores¹.

¹ La cita corresponde a uno de los textos que configuran unas *Notas autobiográficas* que el propio Rodrigo Rubio tuvo la amabilidad de facilitarme y que obran en mi poder. Este texto se encuentra recogido en la página 21 de las mismas.

Poco a poco, Rodrigo Rubio comenzaría su apasionante aventura como novelista, la cual le llevaría a conseguir sus primeros premios literarios —el Premio Gabriel Miró (1961), por su novela *Un mundo a cuestas*; el Ateneo de Valladolid (1962), con la novela corta *La feria*, y el Planeta (1965), con la novela *Equipaje de amor para la tierra*—, y a figurar en algunos de los estudios relativos a la novela española de posguerra, y, en concreto, dentro del apartado referido a la llamada novela social, aunque con las oportunas matizaciones.

Tal es el caso, por ejemplo, de Santos Sanz Villanueva, quien se refiere al escritor albaceteño como a uno de los continuadores del realismo social, caracterizado por “una literatura de fuerte reflexión individual, a la búsqueda de motivaciones psicológicas profundas²”, que se ven favorecidas por el uso de monólogos de estilo faulkneriano.

En parecidos términos se expresan Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, quienes hablan de la existencia de un realismo existencial, fruto del cual son unas obras que ponen de manifiesto el sinsentido que rige nuestras vidas, y sobre cuyas características apuntan lo siguiente:

Los cultivadores de esta corriente se sitúan también dentro de la órbita del realismo, pero huyen de las típicas fórmulas costumbristas y naturalistas. Para distanciarse de ese referente tradicional, enriquecen sus relatos con la incorporación de nuevas técnicas, tomadas principalmente de la novela norteamericana de la “Generación perdida”, y en particular de Dos Passos: alternancia de diversos puntos de vista, alteraciones de la secuencia temporal, *flash-back*... Siguen, pues, un camino de renovación formal. Oscilan entre el subjetivismo lírico que se sirve del monólogo introspectivo, y la objetividad. Prescinden del puro artificio estilístico, pero ofrecen por lo general una prosa de excelentes calidades³.

Como antes comentaba, Rodrigo Rubio siempre manifestó una decidida admiración por la persona y la obra de William Faulkner. Como persona, le llamaba poderosamente la atención su voluntad de vivir en una granja, en el pequeño pueblo de Oxford, lo que hizo que el escritor albaceteño viera en él a un ser humano un tanto solitario y disconforme con el mundo en que le había tocado vivir. Unos sentimientos que, en buena medida, compartía el propio Rubio, quien siempre se manifestó muy crítico con la realidad histórica y social del momento, especialmente la relativa a la Guerra Civil y a los años de la inmediata posguerra, que constituyen uno de los ejes fundamentales de su obra literaria, como es el caso, por ejemplo, de las novelas *Equipaje de amor para la tierra* (1965), *El gramófono* (1974), *Álbum de posguerra* (1977) y *Fábula del tiempo maldito* (1997) y del libro de relatos *Palabras muertas sobre el polvo* (1967).

En este sentido, la actitud de Rodrigo Rubio bien pudiera compararse con la adoptada por Faulkner respecto de la Primera Guerra Mundial —en la que participó como piloto de la R.A.F. canadiense, siendo herido en Francia—, por ejemplo, en su primera novela, *La paga*

2 Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española* (1942-1975), Madrid, Alhambra, 1980, p. 734.

3 Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española, XIII. Posguerra: narradores*, Tafalla (Navarra), Cénlit, 2000, p. 159.

de los soldados (1926), al igual que en el caso de la Guerra de Secesión, recreada, entre otras muchas obras, en la novela *Los invictos* (1938).

Además, en buena parte de su literatura, el escritor albaceteño refleja, como temas capitales de la misma, la añoranza de los años vividos en su pequeño pueblo manchego, el grave problema de la forzosa emigración hacia el mundo industrializado, la permanente voluntad de regreso a los idílicos lugares de origen y, por ende, una muy peculiar y particular visión del conocido tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea.

En la biblioteca de su casa madrileña se encuentra un ejemplar de unas *Obras escogidas* de Faulkner, editado por Aguilar en 1949, en el que figuran las novelas *Mientras agonizo* (1930), *Pylon* (1935), *Los invictos* (1938), *El villorrio* (1940) y *Desciende, Moisés* (1942), junto con algunas historias cortas como, por ejemplo, “Fue”, “El fuego y el hogar” y “Sonata en negro”.

Y lo cierto es que, sin duda, como resultado de esas y otras lecturas, así como de la admiración que siempre le profesó, el novelista norteamericano, debió de dejar alguna que otra huella en la obra del albaceteño, como vamos a tratar de comprobar en este primer intento de aproximación.

Así, una de las primeras cosas que nos ha llamado la atención es el hecho de que Faulkner sitúe buena parte de sus obras en el condado de Yoknapatawpha, capital Jefferson, el cual es un trasunto literario del condado de Lafayette, ubicado en Mississippi. En ese ficticio lugar sitúa a muchos personajes característicos del sur, empezando por la figura del coronel Sartoris, en quien Faulkner retrata a su propio bisabuelo, William Cuthbert Falkner, el cual había sido soldado, empresario, político y escritor. Como muy bien señalara Francisco Ynduráin, la creación de ese escenario de ficción va mucho más allá de la mera anécdota literaria:

Como se sabe, Faulkner es natural del Sur, y en él ha pasado la mayor parte de su vida. De allí tomará los elementos realistas de sus novelas, del presente y del pasado sureños, y allí situará la acción de sus personajes. Nunca hasta él había logrado aquella región una vida mítica tan rica, y el novelista inventará una geografía ideal, como el distrito de Yoknapatawpha, capital Jefferson, donde moverá la terrible historia de sus criaturas. Esta geografía, inventada sobre un terreno real e identificable, nos pone en la pista de un realismo potenciado adrede para que viva en el plano de la ficción, sin, al mismo tiempo, perder el contacto con la tierra⁴.

Otro tanto ocurre con Rodrigo Rubio, quien crea el mítico escenario de Monsalve para dar vida de ficción a muchas de las personas e historias que él había conocido en su pueblo natal de Montalvos, como ha puesto de manifiesto el propio escritor en múltiples ocasiones.

Así, por ejemplo, cuando se refiere a las etapas que configuran su quehacer literario, señala la existencia de una etapa inicial, que estaría representada especialmente por sus primeras

4 Francisco Ynduráin, “La obra de Faulkner”, Madrid, Ateneo, 1953, p. 12. Se trata del texto de una conferencia pronunciada por el autor el día 23 de enero de 1953, en el Ateneo de Madrid, dentro de un curso titulado “Novela norteamericana contemporánea”. El texto fue editado por el Ateneo en su opúsculo de la colección “O crece o muere”.

obras —las novelas *Un mundo a cuestas* (1963) y *La feria* (1968) y el libro de narraciones *Palabras muertas sobre el polvo* (1967)— y caracterizada por una literatura profundamente enraizada en las tierras manchegas y con un fuerte contenido costumbrista. Y, a continuación, apunta lo siguiente:

Después, una vez recreados por mí mundos de niñez y adolescencia (que volverían nuevamente en *El gramófono* (1974), *Agonizante sol* (1972), *Memoria de pecado* (1979), etc.), vendría la preocupación social, política y religiosa. De esta Segunda Etapa son los libros *La espera* (1968), *La deshumanización del campo* (ensayo) (1966), *El incendio* (1967), *Equipaje de amor para la tierra* (1965), *La sotana* (1968), *Oración en otoño* (1970) y *Álbum de posguerra* (1977).

Quería, después, liberarme de esa tenaza socio-política-religiosa y, sin olvidar nunca mis raíces, me abrí a una literatura más imaginativa, llegando en algunos libros —*Papeles amarillos en el arca* (1969), Premio Álvarez Quintero de la Academia, y *Cuarteto de máscaras* (1976), premio Editorial Magisterio— a rozar lo fantástico y también, a veces, lo esperpéntico. Fue entonces cuando Montalvos se convirtió en Monsalve, escenario, tal vez, de mis mejores páginas⁵.

Un escenario, el de Monsalve, en el que —al igual que hiciera Faulkner con la figura de su bisabuelo William, el mítico coronel Sartoris, y con el condado de Yoknapatawpha— sitúa Rubio a los miembros de su familia y a muchos vecinos y amigos de su pueblo natal de Montalvos. Veamos, como muestra de ello, cómo el escritor coloca a su padre, Buenaventura Rubio Marqués, junto a Fortunato Senabre y Horacio, dos de los personajes de ficción del relato “Lluvia de otoño”, uno de los que conforman el que, sin duda, es su mejor libro de relatos, *Papeles amarillos en el arca* (1969):

[...] Los Rubio Marqués llevaban al viejo Buenaventura para que les tirara el grano de la siembra, siempre a voleo. Luego, el hombre, viejecico ya, algo mal de un remo —decían que por el mal relente cogido en las noches que durmió al raso en tiempo de siega—, se iba por los alrededores de su bancal. Buscaba setas en las lindes, entre los cardos de cañas blancas y pinchosas hojas. Llevaba las alforjas al hombro y un garrotillo con el que daba aquí y allá, por donde se detenía. Antes de volver al hato, solía bajar hasta la huerta de Senabre, y allí pegar la hebra con Fortunato y con Horacio. Hablaban de la sementera, de que el río venía algo turbio, “por las lluvias de por ahí riba”, y luego Buenaventura decía que se iba, que los muchachos ya querían dar de mano⁶.

Por otra parte, hay que comentar que en algunos personajes de William Faulkner se puede observar una marcada tendencia hacia el hastío, hacia el “*tedium vitae*”, como podemos com-

5 Rodrigo Rubio, “Breve apunte sobre mi narrativa”, en A. A. V. V., *Narrativa albacetense del siglo XX*, Albacete, Diputación Provincial, p. 232.

6 Rodrigo Rubio, *Papeles amarillos en el arca*, Madrid, Editora Regional, 1969, p. 136.

probar, por ejemplo, en uno de los monólogos que configuran su novela *Mientras agonizo*, cuando uno de los hijos de Anse Bundren, Darl, se expresa en los siguientes términos:

¡Hay que ver cómo se desflecan nuestras vidas en la quietud, en el silencio; cómo se deshilachan esos gestos de hastío que, una y otra vez, vuelven a nosotros, con su tedio de siempre! Ecos de viejos acordes, que se dijera arrancados por unos brazos sin manos a unos instrumentos sin cuerdas. Al ponerse el sol adoptamos actitudes furiosas, gestos muertos de marionetas. Cash se ha roto una pierna y el aserrín va cayendo. Es Cash quien se está desangrando hasta morir⁷.

Algo similar ocurre en una de las novelas de Rodrigo Rubio en las que mejor se puede apreciar la influencia faulkneriana, como enseguida tendremos ocasión de señalar más extensamente. Se trata de *La espera* (1967), novela construida en gran medida a base de los monólogos interiores de sus cuatro protagonistas, uno de los cuales, Isabel, reflexiona sobre la vida en los siguientes términos:

[...] Pero ¿es que no nos pesan esas cosas, todo lo vivido siempre? Más aún cuando ves pasar los días, siempre a la espera de algo que, como dice Alfonso, a lo mejor no es sino ese silencio que viene subidico en la muerte. No hace falta sino sentarse una aquí, al lado de esta lumbre que se nos muere por la desidia de no atizar los palotes, para al instante empezar a darle vueltas a todo lo que nos robó el tiempo. También, cuando ando por los cuartos, cuando salgo al patio, cuando entro en el porche, cuando paso a la cuadra, cuando bajo a la cueva, cuando subo a la cámara... ¡Qué lleno de vida sin vida está todo...!⁸

Otro aspecto que destaca el profesor Baquero Goyanes en el estilo de Faulkner es el empleo de la asociación oscuridad-simbolismo, y, en tal sentido, apunta lo siguiente:

[...] Es el suyo un lenguaje novelesco, hecho de alusiones, de importantes reticencias, de silencios, perífrasis y complejos paréntesis. Los objetos, las actitudes, se cargan, en ocasiones, de intenso poder alusivo, se convierten en símbolos que expresan de modo oblicuo lo apenas nombrado directamente. No otro papel desempeñan los pitillos de Popeye o el declinante sombrero de Temple en *Santuario*⁹.

7 William Faulkner, *Mientras agonizo*, Barcelona, Seix Barral, col. Obras Maestras de la Literatura Contemporánea, 1984, p. 209.

8 Rodrigo Rubio, *La espera*, Barcelona, Planeta, 1967, p. 79.

9 Mariano Baquero Goyanes, "Oscuridad y simbolismo", artículo publicado en *El Alcázar de Madrid*, 21 de octubre de 1958, y recogido en *Variaciones sobre un mismo tema (Artículos de prensa)*, Murcia, Universidad de Murcia, p. 74. Sobre este mismo asunto volverá a tratar, más extensamente, en *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 99-102.

Y, en otro momento, comenta el citado profesor que el simbolismo de Faulkner está apoyado en datos reales y “sustentado en seres y escenarios entre reales e irreales, pero nunca plenamente fantásticos¹⁰”.

Pues bien, como hemos tenido ocasión de comprobar, en el citado monólogo de Darl de *Mientras agonizo*, encontrábamos uno de esos elementos simbólicos: un instrumento sin cuerdas. Y lo mismo ocurría en el monólogo de Isabel que antes hemos visto, cuando ésta hablaba de la lumbre que se iba muriendo por la desidia de no atizar los palos.

Algo similar cabe decir de otro símbolo muy habitual en la narrativa de Rodrigo Rubio: un viejo gramófono de bocina, mudo testigo de aquellos tiempos felices del pasado, cuando la familia se reunía alegre y en paz a escuchar música clásica o antiguas canciones de copla española. Un instrumento musical que, precisamente, se convierte en protagonista simbólico de la novela *El gramófono*. Y si, en *Mientras agonizo*, Darl Bundren asocia los instrumentos sin cuerdas con la situación de la madre muerta y del hermano herido, en *El gramófono* se vincula a la desaparición de todo cuanto constituye el mundo perdido de Marcelino Valverde, incluido el momento final de la novela, con la muerte de su esposa Felisa. Cuando los hijos del matrimonio acuden a la vieja casa del pueblo de Montejara en la que viven el padre y la madre enferma, encuentran el cadáver de la madre muerta y a Marcelino, medio lelo, escuchando la música del gramófono:

Entraron. La copla de Angelillo languidecía. “... *La enterraron por la tarde...*”, y en el disco apareció la arruga. “... *Enterra..., enterra..., enterra...*”. Marcelino recontaba los últimos villancicos que él había cantado, las nueces que había partido, las lumbres que había atizado... Estaban junto a él todos los de su sangre, los vivos y los muertos. Nevaba en algún rincón de sus adentros. Llovían sobre sus mejillas gotas calientes echadas fuera por el parpadeo de los ojos irritados¹¹.

En otra ocasión, se refiere Baquero Goyanes a lo significativos que resultan algunos títulos de las novelas de William Faulkner y, en concreto, tres de ellos, los de las obras traducidas al castellano como *Réquiem por una mujer* (y también *Réquiem por una monja*), *Desciende, Moisés* y *El ruido y la furia*. Y, entonces, comenta la musicalidad y lo poético de los mismos:

[...] Los traductores del *Requiem for a Nun* han traducido simplemente *Réquiem para una mujer*, dejando escapar el especial matiz religioso que en la lengua inglesa posee la palabra “nun”. De todos modos, tampoco hubiera resultado plenamente expresiva la traducción *Réquiem para una monja*, excesivamente literal y no adecuada a la religiosidad ‘sui generis’ de la obra faulkneriana. En la producción total de ese autor, los títulos suelen ser algo más que una simple indicación. Tienen, a veces, una función musical y poética, dada por su procedencia —como en *Godown, Moses*, tomado de un

10 “Decadencia de la fantasía”, artículo publicado en *El Alcázar de Madrid*, 7 de octubre de 1959, y recogido en *Variaciones sobre un mismo tema*, p. 86.

11 Rodrigo Rubio, *El gramófono*, Madrid, Magisterio, 1974, p. 254.

famoso 'spiritual' negro, o como en *The Sound and the Fury*, vocablos que, según un personaje shakesperiano, definen el sentido de la existencia humana¹².

Pues bien, respecto de la importancia que Rodrigo Rubio da a los títulos de sus obras, hemos de decir que, en algunos casos, se inclina por unos títulos cortos, compuestos por un sintagma nominal en el que aparece tan sólo el elemento más característico, representativo o simbólico de la novela. Esto es lo que ocurre en obras como *La feria*, *El gramófono*, *El incendio*, *La espera*, *La sotana* o *La puerta*.

Otras veces, los títulos son un poco más extensos, aunque igualmente simbólicos y formados por un único sintagma nominal, y que, si los consideramos desde un punto de vista métrico, podríamos estar hablando de versos pentasilabos -caso de *Un mundo auestas*, *La silla de oro* y *Banco de niebla*-, hexasilabos -*Álbum de posguerra* y *Cuarteto de máscaras*- o heptasilabos, como es el caso de *Agonizante sol*, *Oración en otoño*, *Cayetana de Goya*, *Memoria de pecado* y *Un camino de rosas*.

Y, cuando ya los títulos se alargan algo más, podríamos pensar en la existencia de algún octosílabo —*La tristeza también muere*—, eneasílabos —*Palabras muertas sobre el polvo* y *Fábula del tiempo maldito*— y endecasílabos, *Equipaje de amor para la tierra* y *Papeles amarillos en el arca*.

Pues bien, una vez hechas todas estas consideraciones, y dejando al margen las referencias concretas a algunos aspectos concernientes al empleo por parte de ambos escritores de técnicas narrativas como las relativas al desorden cronológico de algunos de sus relatos, a los frecuentes saltos en el tiempo y al *flash-back* —a los que tendremos ocasión de aludir enseguida—, vamos a pasar a hablar de una técnica narrativa muy habitual en ambos novelistas, la del monólogo interior.

En tal sentido, señala Silvia Burunat las diferencias existentes entre los monólogos interiores escritos al modo de la literatura francesa o de Virginia Wolf y el monólogo empleado por Faulkner. Así, mientras el de los primeros tiene un carácter más estético e intimista, el de Faulkner “expresa una realidad psicológica y trágica que evoca de manera realista¹³”. De ahí que afirme lo siguiente:

Así llegamos a la conclusión de que el monólogo interior europeo tiende a la búsqueda estética y un poco decadente, mientras que el americano constituye la afirmación de un realismo que expresa los pensamientos confusos al siglo en que vivimos. Por lo tanto, vemos que ha sido Faulkner el que directamente constituye la fuente de inspiración de la nueva ola de novelistas peninsulares. Esto se ha debido, por una parte, a la apertura de España al mundo en los últimos años, con el decaimiento y desaparición de la censura literaria y la entrada en el país de numerosas traducciones de la novelística americana y mundial, y por otra parte, por la creciente importancia y popularidad de la nueva novela hispanoamericana, cuyos autores más destacados

12 “Los títulos literarios”, artículo publicado en *El Alcázar de Madrid*, 27 de febrero de 1960, y recogido en *Variaciones sobre un mismo tema*, p. 124.

13 Silvia Burunat, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980, p. 51.

admiten sin reserva su deuda de inspiración, influencia y en algunos casos, hasta de imitación hacia William Faulkner y otros autores de Norteamérica¹⁴.

Una de las características más habituales del monólogo interior es la del desorden cronológico, lo cual es perfectamente comprensible si tenemos en cuenta que, en esos casos, los personajes dan rienda suelta, con entera libertad, al fluir de su conciencia y de sus recuerdos. Y, como bien indica el profesor Baquero, un magnífico ejemplo de ello lo ofrece William Faulkner en su novela *El ruido y la furia*, porque:

[...] Si, como Shakespeare decía en *Macbeth*, la vida no es otra cosa que una historia sin sentido contada por un idiota con estruendo y furor, ese *Sound and fury* carente de congruencia, de orden, es en cierto nodo el captado estéticamente en la novela de Faulkner con la transcripción del monólogo interior de Benjy, un deficiente mental. A través de sus alteraciones, de sus deformaciones, hemos de reconstruir y ordenar, en cierto modo, la realidad captada por tal personaje¹⁵.

En efecto, *El ruido y la furia* se abre con el relato de una situación presente, fechada el 7 de abril de 1928, cuando Benjy camina junto a Luster, un chico de 14 años que es el encargado de cuidar y de distraer a Benjy, un idiota que le triplica en tamaño y que va a celebrar su 33 cumpleaños.

El relato, en primera persona, corre a cargo del propio Benjy, quien cuenta cómo él y Luster contemplan a unos jugadores de golf, mientras se dirigen hacia la casa con el pastel del cumpleaños que Luster ha comprado en la ciudad. En un momento concreto, Luster y Benjy se meten por un agujero de la cerca que delimita el campo de golf y Benjy se rompe una uña, circunstancia que desencadena en él el recuerdo de una situación parecida que había vivido en otro momento con su hermana Caddy. De este modo, y gracias al *flash-back*, Benjy se retrotrae en el tiempo gracias al siguiente monólogo:

Caddy me soltó y los dos nos metimos a rastras y pasamos. Caddy dijo: El tío Maury me ha dicho que tengamos cuidado de que nadie nos vea, de modo que lo mejor es que nos agachemos. Agáchate, Benjamín, Mira, así. Nos agachamos y cruzamos la huerta-jardín; las flores nos rozaban y susurraban al tocarnos. La tierra estaba dura. Trepamos por encima de la cerca, allí donde los cerdos gruñían y olfateaban. Creo que deben estar tristes porque hoy han matado a uno de ellos, dijo Caddy. El suelo estaba duro, apelotonado y desigual.

No saques las manos de los bolsillos, dijo Caddy. Porque se te van a helar, No querrás que se te hielen las manos por Navidad ¿verdad?¹⁶

14 Id., pp. 51-52.

15 Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, p. 138.

16 William Faulkner, *Obras escogidas*, tomo II, Aguilar, México, 1960, p. 420.

En otro punto de la desordenada narración de Benjy, éste relata un episodio vivido con su padre y sus hermanos Caddy y Jason, en un momento en que este último estaba masticando papel y, ante la insistencia de su padre, escupió lo que tenía en la boca. Este recuerdo aparece asociado, inmediatamente, a unas curiosas sensaciones experimentadas por Benjy:

Jason escupió al fuego. El escupitajo siseó, se desdobló, se volvió negro. Luego se convirtió en gris. Después desapareció. Caddy, Padre y Jason estaban en el sillón de Madre. Jason tenía los ojos hinchados, cerrados y su boca se movía como si estuviese paladeando algo. La cabeza de Caddy descansaba en el hombro de Padre. Sus cabellos eran como fuego, y sus ojos tenían puntitos de fuego. Yo me acerqué a Padre y él me subió también al sillón, y Caddy me sostuvo. Caddy olía como los árboles.

Ella olía como los árboles. El rincón estaba oscuro, pero yo veía la ventana. Me acuclillé con la zapatilla en la mano. Yo no la veía, pero mis manos sí que la veían, y mi oído percibía que se estaba haciendo de noche; mis manos veían la zapatilla, pero yo no me veía a mí mismo, pero mis manos podían ver la zapatilla; yo me acuclillé allí, escuchando cómo oscurecía¹⁷.

En el caso de Rodrigo Rubio, también podemos ver algunos monólogos con similares características. Así, por ejemplo, ocurre en la novela que más fama le reportó, *Equipaje de amor para la tierra*. En ella, el principal protagonismo corre a cargo de María, la madre que efectúa unos intensos y dolorosos monólogos ante el cadáver de su hijo Juan, fallecido en Alemania, a donde había emigrado en busca de unas mejores condiciones de vida. En uno de esos monólogos, y mientras vela el cadáver de su hijo en la fría sala de un mortuorio alemán, le dice lo siguiente:

Esta noche es como de noviembre. Los muertos habréis salido al gran baile del juicio. Tú te has puesto el mejor traje. Estás entre las nubes. Tal vez hayas visto a las viejas de mis pesadillas, quejándose aún, orilla de la felicidad, pero atenazadas por las garras de las terrenas supersticiones. Verás la puerta que, al abrirse, puede conducirte a la gran fiesta. Yo tengo miedo. Oigo ruidos. Aquellas noches de viento y lluvia, cuando había oído historias tristes, yo me tapaba luego la cabeza con la ropa de la cama, y no quería ni siquiera sacar un brazo, porque me parecía que entonces una mano de muerto, me iba a coger, de pronto, aquel brazo¹⁸.

Como se puede apreciar, María parte de una situación presente en el devenir cronológico de los hechos que está relatando y se retrotrae en el tiempo hasta instalarse en un momento de su infancia en el que había vivido una situación emocional muy parecida a la actual. El miedo que ahora siente en esa lúgubre sala del hospital permite y justifica la utilización del *flash-back* para ubicarse en aquel otro momento del pasado.

17 Id., p. 471.

18 Rodrigo Rubio, *Equipaje de amor para la tierra*, Barcelona, Planeta, col. Popular, 1977, p. 98.

Y lo que, en ese caso, era un simple salto en el tiempo hacia el pasado, en otro momento de su relato se convierte en un verdadero ejemplo de desorden, y casi de caos, propiciado por el hecho de que, en un mismo instante y de forma simultánea, se agolpan en su mente recuerdos correspondientes a distintas etapas de su vida:

[...] Voy a cerrar los ojos. Ya está, ya no veo sino como pequeñas lucecillas, que van y vienen, por lo oscuro, casi pegadas a mis párpados. Cuántas cosas ocurren en la vida... Soledad... Tu padre... Cuánto se ve en este mundo... Novelas, dirá la gente. ¿Por qué dar latigazos a cuerpos tan débiles? Mis padres... La casa del pueblo... Un ruido que atronaba el cielo... ¿Cuántas bombas? El guardia de Asalto... los desfiles de las tropas vencedoras... La cárcel... Todo pasa... Es duro, vivir... El hambre... Soledad había dicho que me fuera a casa... Su madre... Las pocas palabras del padre... Soledad... Ah, sí, todo aquello... Y esto... ¿Por qué vivirá una...?¹⁹

Pero, sin duda alguna, las dos novelas en las que se pueden encontrar mayores similitudes son *Mientras agonizo* y *La espera*. En primer lugar, porque las dos se configuran merced a la aparición de sucesivos monólogos de los personajes que aparecen en ambas novelas. En el caso de la obra de Faulkner, se trata del padre, Anse Bundren, y de sus hijos, Cash, Darl, Dewey Dell, Jewel y Vardaman, además de algunos otros personajes que acompañan, primeramente, la agonía de Addie Bundren y, más tarde, el traslado de su cadáver hasta Jefferson. Y, en el caso de *La espera*, los monólogos corren a cargo de sus cuatro protagonistas: Ramiro, un joven enfermo que se ve obligado a guardar reposo en una cama; sus padres, Alfonso e Isabel, y la maestra que acude a acompañar al muchacho enfermo, Rosario. A ellos cuatro les corresponden sendos monólogos situados en cada una de las cuatro estaciones del año, comenzando por el invierno hasta llegar al otoño del año siguiente.

Además, el mismo Rubio admite la relativa filiación faulkneriana de su novela *La espera*, especialmente en lo tocante al reflejo por parte de ambos escritores de lo que podríamos llamar “mundos propios”. Así, en el prólogo con el que encabeza su novela, menciona Rodrigo Rubio la necesidad que tenía de retratar en ella a las gentes que recuerdan mundos muertos, a los hombres que aprovecharon el río revuelto para sacar su buena ganancia de pescadores y a las mujeres que llevan sobre sus espaldas el enorme peso de la infelicidad. Y, entonces, añade:

[...] Él piensa en los maestros que dejaron su vida (William Faulkner, por ejemplo) sobre un solo mundo. Paisajes y gentes que van y vienen por las páginas de todas las obras. Un mundo conocido, un mundo que le preocupaba y un mundo del que el autor (el de *Mientras agonizo*, en este caso) no podía evadirse. Este otro autor (un servidor de ustedes), mucho más modesto, piensa que nunca se pierde totalmente el tiempo cuando se le dan vueltas a las cosas que parecen iguales, pero que en realidad no lo son. Si habla de un mundo concreto, es porque lo lleva dentro, porque dispone de ese mundo, para darlo a los que quieran leerle²⁰.

19 Id., p. 102.

20 *La espera*, pp. 11-12. En el resto de las citas figurarán las páginas de las mismas entre paréntesis.

Como antes decíamos, en *Mientras agonizo* asistimos a la aparición de diversos monólogos en primera persona, comenzando con uno a cargo de Darl Bundren, quien, dentro de ese primer monólogo da cuenta de cómo él y su hermano Jewel acaban de salir del algodonal y, entonces, procede a realizar una descripción del sendero por el que ambos van caminando:

El sendero, alisado por las pisadas y recocado cual adobe por los calores de julio, va derecho, como tirado a cordel, por entre los verdes liños de las plantas, hacia el cobertizo, situado en medio del algodonal. El sendero, alisado por tantas y tantas pisadas con obsesionante precisión, al llegar allí, se tuerce y rodea el cobertizo, formando cuatro ángulos de suaves vértices, para internarse de nuevo en el algodonal²¹.

Dentro de otro de sus monólogos, Darl incluye, asimismo, una descripción de los pies de su padre e incluso alguna pincelada narrativa relativa a uno de los vecinos de la familia, Vernon, en los siguientes términos:

Los pies de padre están desfigurados por completo —sus dedos entumecidos, ganchudos y engarabitados, sin nada de uña en los meñiques—, por haber trabajado en duras faenas, en la humedad, calzado con zapatos de fabricación casera, cuando era niño. Sus zapatones están junto a la silla. Tienen el aspecto de haber sido cortados con un hacha de filo embotado, como hecha con un lingote de hierro. Vernon ha ido a la ciudad. Nunca le he visto ir a la ciudad con mono. Por su esposa, dicen. Ella enseñaba en una escuela. Antes (13).

Igualmente descriptivos son algunos monólogos de los protagonistas de *La espera*. Tal es el caso de aquel en el que Isabel contempla algunos de los objetos existentes en la cámara de su humilde y vieja casa campesina, en donde todo la transporta hacia tiempos pretéritos que, como es lógico, siempre fueron mejores que su triste presente:

Subo a la cámara, y ahí me tienes mirando cachivaches. Me creo —¡ilusa de mí!— que voy a oír las voces de mis hijas, jugando como entonces a “mamás” con sus muñecas de trapo. Abro las viejas arcas y me llega el olor al seco espliego que ellas guardaban entre la ropa. Tiro de los papeles y veo las amarillentas libretas donde el Jacinto, tan aplicado, hacía sus ejercicios de escuela. (Aquí mismo los hacía, sentado frente al arca, sirviéndole la tapadera del pupitre.) Miro y remiro la vieja artesa, y los palos de cerner, y las grandes trébedes, y las calderas de cobre que pocas veces uso ya (87).

En el primero de sus monólogos, Anse Bundren, el padre, comienza refiriéndose al simbolismo negativo que para él tiene el camino junto al que está situada su casa, pues a través de él puede llegarle todo lo malo que hay por el mundo. Por eso le comentaba a su mujer

21 William Faulkner, *Mientras agonizo*, Barcelona, Seix Barral, col. Obras Maestras de la Literatura Contemporánea, p. 7. En el resto de las citas textuales, indicamos los números de las páginas entre paréntesis junto al texto citado.

que no era bueno vivir junto a un camino, pues, en su opinión, Dios ha hecho los caminos para viajar y no para vivir en ellos:

[...] Pero lo que yo decía es que no era cosa buena, pues Dios ha hecho los caminos para viajar; pues ¿por qué, si no, los iba a poner tendidos sobre la tierra...? Pues cuando Él quiere que una cosa se mueva, bien que la hace alargada, sean caminos o caballos o carros; pero cuando Él quiere que una cosa se esté quieta, la hace para arriba, como los árboles y los hombres. De forma y manera que nunca le ha gustado a Él que las personas vivan junto a los caminos; pues, vamos a ver, ¿qué es lo primero, pregunto yo, el camino o la casa? ¿Se sabe que Dios haya puesto nunca un camino junto a una casa, eh?, pregunto (36)

Continuando con el desarrollo de este monólogo, Anse Bundren se pregunta qué sentido tiene que la gente no descansa hasta haber construido su casa en un lugar que facilita el que cualquiera que pase por el camino pueda escupir desde el carro hasta la puerta. Es entonces cuando la gente empieza a pensar en la posibilidad de marcharse a otro sitio, sin considerar que Dios ha hecho a las personas para que estén siempre en un mismo sitio, como los están los árboles y los montones de trigo. Y continúa diciendo:

[...] Pero es que si Dios hubiese querido que los hombres estuvieran siempre de un lado para otro, ¿es que nos los habría hecho tripa abajo, como las culebras? Pues claro que así los habría hecho, si lo hubiera querido (36-37).

En similares tonos providencialistas se expresa Rosario, la maestra de *La espera*, quien se refiere al concepto de Dios que tenía su difunto padre. Para él, Dios no era ese ser al que cantaban agradecidos los vencedores de la guerra, ni tampoco aquella especie de enemigo contra el que se había levantado la gente hambrienta y desesperada en esos tiempos de la guerra. Su imagen de Dios era otra muy diferente:

[...] Dios para él serían las tierras buenas que daban el pan, y las vides de donde se saca el buen mosto, y las palabras que no maldicen, y la comida que se toma a gusto, aunque sea mala, al lado de la chimenea, mientras el viento o la lluvia rebotan en el tejado de la casilla. Dios sería también, posiblemente, enseñar a leer a sus hijos, allí junto a aquel fuego, mientras la noche extiende su hielo sobre la tierra que al día siguiente aparecerá dura, cubierta de escarcha. Dios podía ser asimismo nuestro porvenir, nuestra vida honrada, nuestro deseo de ser algo más de lo que él había sido (145-146).

A pesar de estas y otras similitudes en el uso del monólogo interior, tanto en éstas como en otras novelas de ambos escritores, se pueden apreciar algunas diferencias en lo que al tono de los mismos se refiere. Así, parece que a Faulkner le gusta emplear un tipo de monólogo que le sirva no sólo para contar los hechos que están sucediendo, sino también para sugerir al lector cuestiones de índole más profunda y que le obliguen a reflexionar. Eso es lo que se

puede apreciar en el siguiente monólogo del doctor Peabody, cuando llega a la casa de los Bundren y observa a la joven Dewey Dell cuidando de su madre:

La chica está en pie, abanicándola, junto a la cama. Al entrar nosotros, ella vuelve la cabeza y nos mira. Hace ya diez días que está como muerta. Me da la impresión de que ella, por haber sido durante tanto tiempo una parte de Anse, ni siquiera puede hacer ese cambio, si es que eso es un cambio. Hasta me acuerdo de cómo, cuando yo era joven, creía que la muerte era un fenómeno del cuerpo; sin embargo, ahora sé que no es más que una función de la mente: una función de las mentes de quienes sufren la pérdida. Los nihilistas dicen que la muerte es el final; los funcionalistas, que el comienzo; pero en realidad no es más que un simple inquilino o familia que deja su habitación o su ciudad (44-45).

En cambio, para Alfonso el concepto de la muerte es mucho más trágico y aparece asociado a la violencia que representa la guerra fratricida. A pesar del poético símil que él establece entre la guerra y unas funestas nubes que cubrieron el cielo para favorecer una especie de justicia divina, su monólogo resulta más tradicional, más explícito y unívoco que el de Peabody. Aquí no hay otra interpretación posible que no sea la de que la muerte es un merecido castigo para esos señoritos del pueblo que, en tiempos de paz, disparaban cohetes a fin de que las nubes se alejaran de sus grandes fincas y fueran a descargar tormentas de granizo sobre las tierras de los labradores pobres:

[...] La nube de sangre caería, sin embargo, sobre sus aldeas y sus casas como palacios de la capital. Aquellas nubes dejarían caer escopetas que manejaban hombres que rugían, que blasfemaban, que empujaban a los que, hasta entonces, nunca se habían preocupado por una mala nube, para llevarlos a las desiertas carreteras. Allí se los dejarían, con el pecho ensangrentado, con la cabeza machacada, con sus riquezas repartidas ya entre los que, de pronto, habían empezado a gritar palabras que dejaban a un lado el hambre criminal de otros tiempos (249).

No obstante, en algunas otras ocasiones, también encontramos en Rodrigo Rubio monólogos más intimistas, más sugerentes, más líricos, que igualmente obligan a sus lectores a plantearse las mismas cuestiones e inquietudes que muestran los personajes de ficción. Ése es el caso, por citar tan sólo un ejemplo, de aquel en el que María, la madre de *Equipaje de amor para la tierra*, se pregunta si para ella y su familia podrá existir algún tipo de cielo:

Ahora aprieto las ropas sobre mi cuello. Pronto se hará de día. He pasado miedo en algunos momentos. Se oían las ramas de los árboles y las maderas de una ventana. Es fácil entonces pensar en las viejas historias de fantasmas que nos han contado alguna vez. La abuela de los cuentos se iría al cielo. ¿Habrá un cielo para nosotros, Juan? ¿Qué es el cielo? ¿Cómo se gana el cielo? ¿Lo ganan las gentes que rezan, o las gentes que sufren? ¿Cómo será Dios? ¿Es justo o injusto? ¿Por qué nos da estos latigazos?²²

22 *Equipaje de amor para la tierra*, p. 136.

Pero, volviendo a *Mientras agonizo*, resulta que Addie Bundren está muy enferma y que su marido no ha llamado antes al médico porque no tiene los tres dólares necesarios para pagar su visita. Cuando el doctor Peabody acude a verla, ya es demasiado tarde. La mujer muere enseguida y Darl comienza un nuevo monólogo en el que cuenta cómo su hermano Cash está preparando la caja para enterrar a la madre y cómo entre su hermana Dewey Dell y el doctor Peabody se establece una curiosa comunicación visual, que sólo ellos dos y el propio Darl pueden interpretar en sus justos términos:

Se agacha Dewey Dell y quita la colcha de debajo de las manos, las cubre y la tapa hasta la barbilla; alisa la colcha, tirando de ella suavemente. Y luego, sin mirar a padre, da un rodeo a la cama y deja la habitación.

Va a donde está Peabody, donde pueda quedarse en la penumbra y mirarle en la espalda con tal expresión que él, al sentir los ojos de ella, se vuelva y diga: “Yo, en tu caso, no me apenaría tanto. Ella tenía muchos años y, además, estaba enferma. Peor de lo que suponemos. No podía ponerse buena. Vardaman ya está muy crecido, y tú puedes ya estar al cuidado de todos. Yo, en tu caso, no me apenaría tanto. Creo que es mejor que vayas y prepares pronto algo de cenar. No es preciso que sea mucho. Pero ellos tienen que comer.” Y ella, mirándole, le está diciendo: “Usted, si quisiera, podría hacer mucho por mí, si supiera que...Yo soy yo y usted es usted, y yo lo sé y usted no lo sabe, y usted podría hacer mucho por mí si usted quisiera, y si usted quisiera, entonces yo se lo diría y nadie tendría por qué saberlo, excepto usted y yo y Darl...” (52-53).

Parecido artificio narrativo utiliza Rubio en algunos pasajes de *La espera*, aunque en su caso los fragmentos que aparecen entrecuados no son tanto el fruto de una comunicación visual, sin palabras, como la mantenida entre Peabody y Dewey Dell, sino que más bien se trata del recuerdo de determinadas frases escuchadas, o simplemente pensadas, por algún personaje, como las que le vienen a la cabeza a Rosario en el siguiente monólogo:

Me hacen el billete. Sí, a la capital... De nuevo ver a mi madre, con la cara más seca, con los ojos como si se le fueran metiendo en el cogote. (“Sí, me hago vieja... Y tú...”) Podía decirle sí al Nica. (“Ya tengo novio, madre...”) Fiesta. Un aldeano rico. Me molería. (“Una cama de dos colchones, y de lana, ¿sabes?...”) Algunas veces, al beber, me ha dicho barbaridades. (“A ti lo que te hace falta es un tío maduro como yo, ¿estás? Y con cuartos, que eso cuenta...”) Buena alegría para la vieja. (“Pero ¿un aldeano rico, dices, hija?”) Todo cambiaría, de pronto. Padre me miraría triste, lo sé. (“No, no me alegro...”) ¿Por qué cuando estoy a punto de desbordarme recuerdo siempre a mi padre? (300).

Como veíamos en el prólogo de *La espera*, el escritor albaceteño hablaba de la presencia de un mundo propio, tanto en Faulkner como en él. El mundo de los hombres y mujeres que sufren en sus carnes y en sus almas el dolor provocado por la dureza del trabajo y por las injusticias que se ven obligados a soportar. Sobre ello habla Anse Bundren en estos términos:

Estas tierras resultan duras para cualquiera; resultan duras. Ocho millas del sudor de uno, limpiadas de la tierra de Dios, de donde el mismísimo Dios le había ordenado que sudase. En ninguna parte de este mundo pecador puede un hombre honrado y trabajador sacar nada de provecho. Los que se benefician son esos que tienen las tiendas en las ciudades, que no sudan, que viven a costa de los que sudan. No los que trabajan de firme, no el labrador. A veces me pregunto por qué seguimos en ello. Porque se nos recompensará en lo alto, donde ellos no podrán llevar sus motores y demás cosas. Allí todos los hombres seremos iguales, y Dios tomará de los que tienen para dar a los que no tienen (104).

Una dureza a la que también se refiere Alfonso, cuando reflexiona sobre el hecho de que, desde los diez años (cuando uno era un mocoso que sufría las burlas y humillaciones de los mayores), hasta los veinticinco (cuando uno ya era un mozo hecho al trabajo agotador y sacrificado del campo), habían transcurrido quince interminables años en medio de los surcos, bajo un sol abrasador o bajo una lluvia que corta la piel. Y, entre tanto, los ricos cada vez más ricos, y los pobres igual que siempre:

[...] Cuidar la yunta, recoser los aparejos. Tirar semillas, y enterrarlas, y ver, de día a día, cómo crecen las lletas, los verdiclaros tallos. El campo, tu única vida. La cuadra, el olor de las boñigas, pegado a ti, como se si te hubiera metido entre la carne, perforando la piel. Un año, otro. Una cosecha, otra. ¿Ahorrar? ¿Quién tenía duros entonces? El amo, en el Banco y en la caja fuerte de su casa. Los amigos del amo, los ricos de siempre; los que nos daban palmadas en la espalda y luego se iban, después de bien comidos y bebidos (42).

Un muy curioso monólogo es aquel que se pone en boca de la difunta Addie Bundren, quien reflexiona sobre el sentido y la finalidad de la vida. Un monólogo que se sitúa en un tiempo pasado, cuando ella era soltera y solía pensar en el hecho de que “la finalidad de la vida no es otra sino la de aprestarse a estar mucho tiempo muerto” (167). Recuerda, asimismo, cómo decidió tomar por esposo a Anse Bundren y cómo se fueron produciendo los diversos embarazos, comenzando por el de su hijo Cash:

De forma y manera que tomé a Anse. Y cuando supe que llevaba en mis entrañas a Cash, me di cuenta de que la vida es terrible y de que esas son las cosas que nos trae. Fue entonces cuando aprendí que las palabras no tienen nada de bueno, pues que nunca se ajustan ni siquiera a aquello que tratan de dar a entender. Cuando el niño nació, comprendí que la palabra “maternidad” ha tenido que ser inventada por alguien que, por lo que fuera, la precisaba para el caso; y que a los que de verdad han tenido hijos, nunca se les ha podido ocurrir preocuparse de si esa palabra existía o dejaba de existir. Comprendía que la palabra “miedo” ha tenido que ser inventada por alguien que jamás lo ha pasado, y la palabra “orgullo”, por alguien que nunca lo ha sentido (170).

Por su parte, Isabel recuerda los años en que su cuerpo aún era fuerte y esperaba la llegada de su marido al atardecer. Nada más entrar en la casa, ella acudía a ayudarlo a descargar el carro y, luego, a la noche, se aprestaba a atender las necesidades propias de un hombre joven. También en este caso, como hemos tenido ocasión de comentar anteriormente, el tono de su monólogo resulta más narrativo y más tradicional que el de Addie. Isabel no realiza ninguna reflexión de tipo filosófico, pues para ella la palabra maternidad significa, sencillamente, realizar con el máximo agrado las tareas más rutinarias de su vida:

Los hijos venían al mundo, los hijos crecían, vestida ya de luto por mi madre. (“Este luto, ya para siempre...”) Dentro de poco tendría quien me ayudara a amasar el pan por las mañanas temprano: mis hijas, a las que, lo mismo que a mí, también les gustaría el trajín de la casa.

Aún estaba sola, o con ellos, los chicos, como carga; pero todos esos trajines (“Que haya salud, que no me falten las fuerzas...”) no eran sino como una fiesta para mí. Los días de cochura me levantaba cuando Alfonso y hacía la masa, valiéndome del “ensanche” que ya, por la noche me había dejado preparado, en un escriño pequeño, junto al rescoldo de la lumbre. A Alfonso se gustaba que hiciera “fritillas”, y preparaba un montón, con la masa blanda, echándolas en el aceite hirviendo, llenando de un rico olor toda la casa. Los chiquillos se despertaban (88).

Llegados a este punto, hemos de concluir que resultan evidentes ciertas similitudes entre ambos escritores y que, sin duda, esta primera aproximación invita a realizar un estudio más detenido y más profundo. Porque, como bien sabemos, William Faulkner siempre fue uno de los escritores favoritos del recientemente desaparecido Rodrigo Rubio.