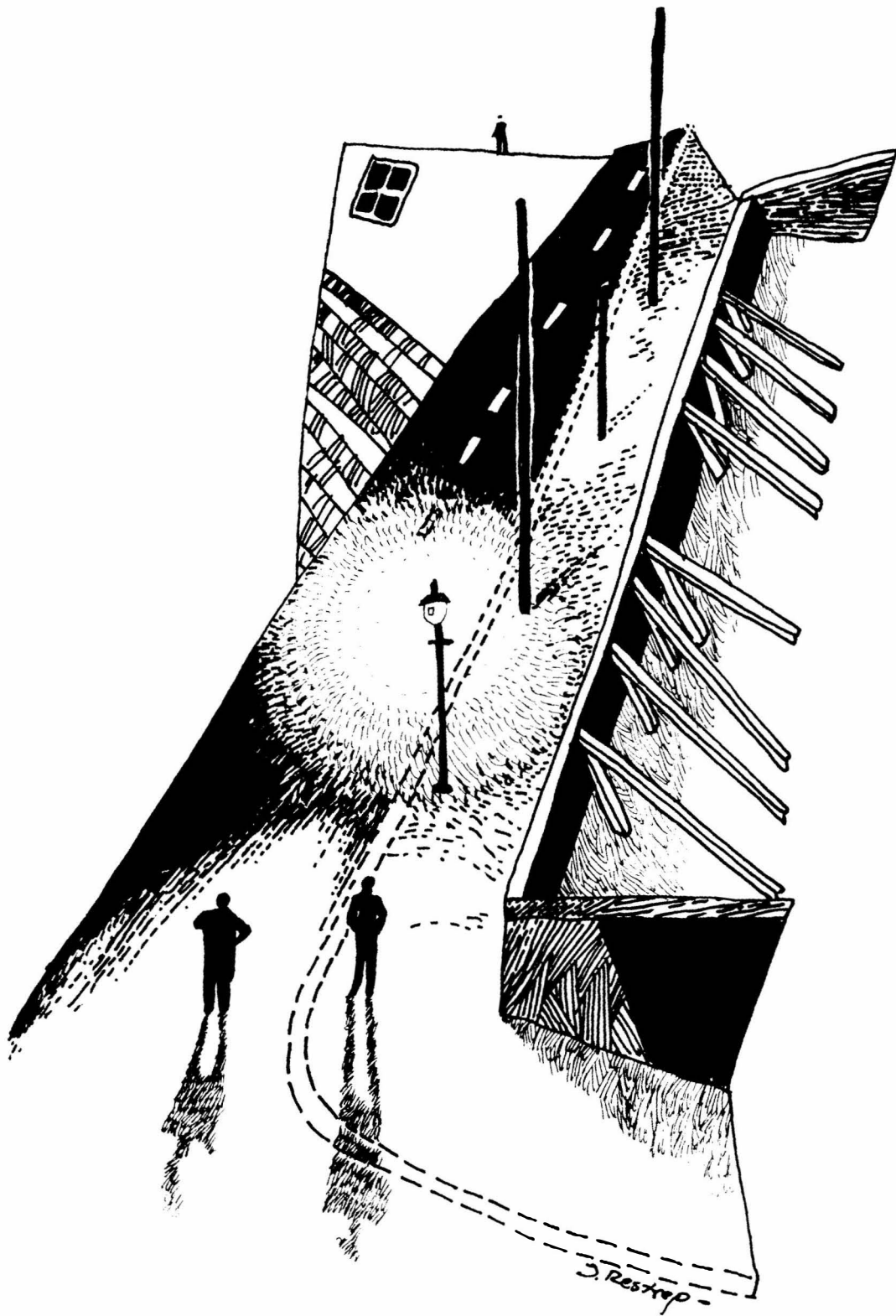


# **LUZ DE AGOSTO: SU UNIDAD Y LA ETICA QUE PROPONE**

**A la memoria de Javier López Franco,  
lector de Faulkner**

**Jairo Morales Henao**



**A**lgún crítico afirmaba la deuda inmediata que la estructura de **Luz de agosto** tiene con la de **mientras agonizo**. Lo mismo podría haber dicho respecto de **El sonido y la furia** sin que variara de manera fundamental la exactitud de su planteamiento, porque ya en esta novela, Faulkner, además de su mundo temático y de un ámbito social e históricamente determinado, potenciado por esa metafórica quinta esencia que es el Condado de Yoknapatawpa, había dado con unos recursos de estructura y estilo para narrar sus historias. Por eso no se dice mayor cosa estableciendo similitudes de tratamiento entre sus distintas obras, pues, al fin y al cabo subyace en ellas una elaborada visión del mundo, que así en cada libro se profundice y despliegue, ya ha fijado unas referencias inamovibles. Lo que interesa es seguir tales desarrollos específicos. La afirmación del crítico hay que tomarla entonces como una verdad general y como tal insuficiente para explicar las enormes diferencias que van de una a otra novela.

**Mientras agonizo** es una obra tan centrada en un hilo narrativo único, que la multiplicidad monologante de puntos de vista desde los que se cuenta, no sólo no es un factor de dispersión o un recurso que permita agotar más eficazmente que una tercera persona el material, sino que hace de éste un bloque sólido y de una lograda tensión dramática, con los significados agolpándose en ese núcleo solitario. Expectantes, hoscos, puros, aturdidos por la muerte de Addie, ese grupo de montañeses aislados y primitivos, son succionados en masa por la agonía, la construcción del ataúd, el viaje con el cadáver, la sepultura y los preparativos del regreso; sobre esta ceñida secuencia anecdótica confluyen sus conflictos particulares, sus amores y rencillas. Es tanta la concentración que ejerce el acontecimiento catalizador y tan aguda y tensa la atmósfera de humani-

dad desencadenada, que el viaje parece una pesadilla en que el movimiento no implicara el acercamiento de ningún horizonte y el espacio abierto fuera sólo una ilusión negada por la inmediata realidad de un lugar cerrado y asfixiante.

Se supone que todo novelista pretende siempre, aún desde fragmentariedades tan radicales como las de Becket, una coherencia significativa, la expansión, por todos los laberintos de su texto, de ciertas constantes que establezcan unos sentidos posibles, una dirección que trascienda la sola hilvanación de unas anécdotas que se agoten en sí mismas. Por eso **Luz de agosto** es más compleja y ambiciona más que **Mientras agonizo** en la medida que se arriesga a alcanzar la unidad no desde un hilo narrativo único con unos personajes fuertemente soldados a él, sino desde la fragmentariedad de bloques de material novelesco autónomos, cuyos puntos de contacto argumental son sólo circunstancias contingentes, no constitutivas, de esas tres historias básicas que componen la estructura de la obra. Así, Lena Grove sólo indirectamente, a través de Lucas Burch y de Byron Bunch, se cruza con esa otra historia central que es Joe Christmas. Tendrá que ver con Hightower en la medida que Bunch, inmediatamente enamorado de ella, convierte a aquel en su confidente. Y aún que Lena se vea comprometida por el último coletazo de la compulsiva vida de Christmas, en tanto culmina su relación con Burch y la inicia con Bunch, y a pesar también de que la inminencia de su parto saque a Hightower de su ensimismamiento de veinticinco años (sacudimiento que lo mismo consigue el que en la casa de éste se vaya a dar muerte a Christmas), lo cierto es que en la noche que ella pasa en las afueras de Jefferson, Christmas ha dado el paso que lo llevará a la última carrera por esa calle única que ha sido su vida: sólo le restan sus días de pasión. De sus treintaiséis años le quedan unas

horas. Y Hightower se ha retirado hace veinticinco años de cualquier forma de pertenencia activa al presente de los hombres -en rigor, como se verá, su historia no comenzó nunca, pues algo muy anterior a él en el tiempo le impidió vivir-. Comparten durante breves y afiebrados días el mismo cielo, arrastrados, también es cierto, por el mismo detonador: el asesinato, a manos de Joe Christmas, de la señorita Johanna Burden, pero no arrastrados de la misma manera, pues mientras para el que ha matado el hecho es definitivo, Lena será afectada pero no torcido su rumbo y Hightower se halla tan anclado en el pasado que está más allá de toda posibilidad de un trastorno (esos dos gestos, sobre los que nos detendremos más adelante, con los que intenta regresar a la vida y al presente, se quedarán en eso, en intentos, en la posibilidad de un verdadero salto pero no en su materialización). La confluencia de las historias de los personajes centrales es, desde la probabilidad de una estructura argumental única, circunstancial y exterior, episódica y en todo caso no quiebra la autonomía de cada uno de estos tres bloques narrativos. Cómo, desde qué lugares en el tratamiento, logra Faulkner apresar en un solo haz de significaciones esta fragmentariedad real de su material en *Luz de agosto*, es la pregunta a la que trataremos de responder en estas notas.

Dada esa predominante separación exterior (lo que se hace más evidente si se tiene en cuenta que la acción presente de la novela ocupa muchas menos páginas que la reconstrucción del pasado de algunos personajes) el camino que seguiremos ha de ser una combinatoria del seguimiento particular a cada uno de los tres bloques rastreando en ellos sus posibles centros de sentido, con un implícito juego de contraposiciones al que Faulkner confía en gran medida la generación de estructuras simbólicas, de ciertas líneas de lectura. Un personaje arroja luz sobre sí mismo pero se mati-

za de otras connotaciones si su construcción nos lo revela como polo de una tensión de opuestos, si es negado. Tal elaboración da cuenta de una intencionalidad superior a la simple recreación de unas historias. Asistimos a una representación dramática en la que no podemos dejar de leer una metáfora de ciertas constantes de la condición humana.

El acontecimiento que en propiedad acerca esos destinos es la muerte de Johanna Burden. En este sentido esa imagen inicial que nos muestra a Lena Grove ya cerca a Jefferson, luego de haber caminado cuatro semanas - con la ayuda ocasional de los que le han permitido subir a sus carretas- desde Alabama a Misissippi en busca del padre del hijo que lleva en su vientre, ha sido justamente señalada por Millgate como "un preludio". Aunque "preludio" no puede equivaler a sobran-te, puesto que una vez iniciado el horror ya éste contrasta con esa mujer joven que hemos visto acercarse a la ciudad, un compendio de inquebrantable serenidad en su sencilla esperanza, casi inocente en su seguridad de que se le dará lo que busca, suavemente terca en su proyecto, que no es otra cosa que una explícita y natural afirmación de la vida. Así, con ese ánimo imperturbable, en las cercanías de Jefferson y sobre el pescante de la última de las muchas carretas que le han ahorrado trechos a pie del camino, Lena y el hombre divisan el humo que asciende del incendio de la casa de la señorita Burden (aunque aún no lo saben), degollada la noche anterior. Lo que desencadenará la secuencia de esos nueve días que son el presente de la novela no será, como esa última etapa del viaje de Lena, descrito directamente sino reconstruido. Vemos de lejos y de cerca el humo, las cenizas y escuchamos los comentarios de algunos curiosos que desde sus rostros tensos ya piden en silencio venganza, pero el hecho, momentáneamente, se oculta. De he-

cho el movimiento presente, incluyendo el "preludio" de que hablábamos, básicamente comprendido por la persecución, huida y muerte de Christmas en casa de Hightower; las lentas conversaciones de éste con Bunch; la búsqueda, con opuestas intenciones, de Christmas por parte de sus desconocidos abuelos, los Hines y esa pequeña novela de amor que constituye el episodio que envuelve a Lena, Bunch y Burch, se condensa en una cantidad de páginas considerablemente menor que la ocupada por diversos pasados -y aún esas imágenes del presente en sí mismas tienen una realidad precaria ya que se fundamentan en situaciones pretéritas que las atraviesan constantemente. Cantidad de páginas apenas suficiente como para que ese movimiento narrativo que atrapa al lector tradicional (ese espacio del futuro convocado por el "¿Qué pasará?", el juego o ilusión de un discurrir actual al que se asiste: "Está sucediendo y yo lo presencio") no desaparezca del todo, para que no sea tan radical esa imagen en la que Sartre sintetizaba la experiencia de leer a Faulkner: "Es como ir en el asiento trasero de un automóvil, de espaldas a la parte delantera, por lo que no sabemos lo que en el instante presente se cruza, percibiéndolo sólo a través del vidrio posterior cuando ya lo hemos dejado atrás". Se podría pensar incluso que esa franja mínima dejada a una progresión temporal lineal es sólo una concesión, que en Faulkner lo que existe es una visión del tiempo en la que esa división en presente, pasado y futuro no es más que una arbitrariedad del hombre que no se corresponde con la existencia absoluta del tiempo, con su presencia total en cada lugar y momento, en todo dolor y alegría. Sus saltos no son entonces un alarde tecnicista, son el resultado natural de esa visión. Pero el desarrollo de estas ideas demandaría un trabajo específico sobre el tema. Lo señalamos marginalmente porque es el fundamento del devoramiento que el pasado hace del presente, de porqué, entonces, en **Luz de agosto** el seguimiento de dos de los tres núcleos narrativos principales es una inmersión profunda en el pasado. Y en el centro y en la base de ese torbellino actual, en el que durante nueve días girará todo Jefferson, ante todo está el pasado de Christmas.

Y Christmas tiene la marca de la soledad, el desarraigo, la escisión irremediable con el otro. Pero no a la manera de **Ante la ley**, el relato kafkiano, donde la imposibilidad no viene de parte alguna precisa y por lo mismo parece haberse iniciado en algún olvido de los dioses, en un desajuste cósmico. Luego de habernos llevado a compartir el estupor de los habitantes de Jefferson y alrededores por la brutalidad del crimen cometido con una blanca, así fuera "negrófila" (su familia era del norte y ella benefactora de escuelas y colegios para negros), Faulkner empieza a desmontarnos de esa mirada ofreciéndonos otro punto de vista. En el capítulo quinto retrocedemos en el tiempo, pero a un pasado inmediato, al día anterior al crimen, a esas tensas horas previas vividas por Christmas con un extraño desapego, con el inmediatismo aturdido de quien ha tomado una decisión tan horrible que se bloquea para no pensar en ella, o bien del que presiente estar cercano a algo que lo perderá y no sabe de dónde vendrá el golpe. Por eso ese ir y venir de Christmas, descrito con minucia e iluminado por un estado de ánimo poblado de imágenes superficialmente inconexas, se nos presenta insulso. Más adelante sabremos el probable por qué: de alguna manera oscura sabía que pasaba el último día de esa mezquina porción de normalidad que tanto le había sido ofrecida por su ananké como él eligiera.

El capítulo sexto, en cambio, nos sumerge en el pasado profundo. Por supuesto, y en Faulkner es imposible pensarlo, no se trata de una linealidad biográfica, exteriorista; lo que se propone es una mirada selectiva sobre el pasado de Christmas, un detenimiento en algunas imágenes altamente definitivas de su destino, pocas pero elaboradas intensamente, a profundidad, con una garra narrativa y una brillantez estilística que no se compadecen con las declaraciones que diera una vez cuando se le preguntó por el estilo:

"No se nada sobre el estilo. Nada. Y pienso que un escritor que se haya presionado dentro por salir, no tiene tiempo para molestarse con el estilo. Si sólo le gusta escribir y no tiene nada que lo presiona, entonces puede convertirse en un estilista, pero aquellos que

tienen un mundo de cosas presionándolos no tienen tiempo suficiente para ser nada sino torpes, como Balzac, por ejemplo".

De esa visión del pasado profundo saldrá el lector, si no asimilándolo absolutamente a un corredo de expiación, sí rindiéndose ante la evidencia de una condición doble: víctima- victimario, con más de lo primero. El proyecto de dar cuenta eficazmente del inmenso despojo que fue la infancia de Christmas, la soledad feroz de su adolescencia y su mutilado intento único de amar y ser amado, tal vez sea lo que haya llevado a Faulkner a pasar de esos "le dicen", "le cuentan", "la ciudad creía" - plurales como a través del "escucha" Byron Bunch es contada la historia de Hightower- a la impersonal y distante pero omnisciente tercera persona: se trataba de eliminar, hasta donde fuera posible, la relatividad. La vieja, pero en este caso acuciante, pretensión de objetividad y de agotar el material, como si fuera éste el que demandara el tratamiento. El resultado se constituye como la parte de la novela más poderosamente trágica.

En el principio era un niño en un orfanato:

"Conoce, recuerda, cree un pasillo en un largo edificio frío, arruinado, lleno de ecos, un largo edificio de ladrillos de un rojo sombrío manchados por la lluvia de más chimeneas que las suyas, construido sobre una especie de aglomerado de carbonillas sin una brizna de hierba, rodeado de fábricas humeantes y ceñido por una cerca de alambre de tres metros de altura, como una penitenciaría o un jardín zoológico".

Y tras sus breves cinco años, la nada. Sin padres, sin nombre (las mujeres que allí trabajan le han colocado uno como recuerdo del día de diciembre en que fue dejado a las puertas del lugar), sin sitio de origen, sin nada en su incipiente memoria que pudiera hacer brotar algún día de su vida adulta como el recuerdo de una caricia o de palabras cariñosas, sin más cuidados que no fueran los imprescindibles para asegurar su sobrevivencia (antes de los cinco años se amarra los za-

patos y se sorprende y se opone si alguien pretende hacerlo por él), pero, sobre todo, con una monstruosamente anormal aceptación de toda decisión que el mundo adulto le imponga y tan habituado al castigo que lo desea cuando hay perturbaciones porque ha aprendido que luego todo se calma y lo dejan tranquilo en sus sombríos rincones, en su olvido. La semilla amarga es esa: Christmas no es nadie, no tiene identidad, ni tiene a nadie, pertenece por eso a cualquier lugar -de ahí esa indiferencia cuando es llevado y traído o tomado hoy por esta persona y mañana por aquella otra-. Y esta nada adquiere una dimensión sólo entendible a cabalidad por alguien perteneciente al sur de los Estados Unidos al potenciarse con un hecho terrible: no ser blanco ni negro. O más exactamente: tener la piel blanca y pasar ante los demás por tal, pero tener también sangre negra, y, aunque sin tener pruebas de ello, intuirlo (los niños del orfanato, por una extraña sensibilidad de la que no dan muestras los adultos, le dicen "negro"). Intentará algunas veces en su vida integrarse tanto al mundo blanco como al negro pero fracasará siempre y odiará a unos y otros por igual. Ese absoluto estar aparte, esa rabiosa aceptación de una marginalidad parecida a una condena que simultáneamente lo hubiera acompañado en su ingreso al mundo -lo que en modo alguno podría tacharse de inexacto cuando por boca de sus abuelos se sepa más adelante en la novela las circunstancias de su origen- está bellamente simbolizado en sus sentimientos cuando pasea por el barrio negro horas antes de dar muerte a Johnna Burden, después de haber vagado por los barrios blancos periféricos y por el blanco centro de Jefferson:

"Y, bruscamente, se encontró en Freedman Town, envuelto en los olores de verano de los negros invisibles. Parecían ceñirle como voces sin cuerpo, susurrando, hablando, riendo en un lenguaje que no era el suyo. Como si estuviera en el fondo negro de un pozo, se vio cercado por las siluetas de las cabañas (...) como si la vida negra, el aliento negro compusieran la sustancia respirable (...) Christmas echó a correr hasta el farol más próximo. Al pie de aquel farol, una ca-

llejuela estrecha (...) ascendía desde la oscuridad de la hondonada negra hasta la calle paralela (...) Luego se detuvo, ahogado, con los ojos chispeantes y el corazón desbocado, como si ese corazón no pudiese creer, no quisiese creer todavía que el aire, ahora, era el aire duro y frío de la ciudad blanca.

Nadie descubrirá nunca su condición negra, excepto los niños del orfanato y Burch, el padre del hijo de Lena, que llega a compartir con él la cabaña de negro que les ha dejado Johanna Burden en su propiedad. Ni siquiera a él mismo se lo creen las mujeres blancas o negras con las que se acuesta y a las que se los dice llevado por un impulso gratuito al que no puede controlar ni entender. Tampoco lo descubrirá McEchem, el fanático puritano que lo adopta y cría hasta los dieciocho años, cuando Christmas, se fuga, luego de soportar, desde que a los cinco años llegara a aquella casa perdida en la montaña, una disciplina de hierro apoyada con castigos brutales. No lo adivina la única mujer de la que se enamoró en su vida, Bobbie, camarera de un restaurante ínfimo en Jefferson, halagada por el amor sincero de ese ingenuo muchacho campesino pero al que rápidamente se ve obligada a traicionar, herida, es cierto, por los insultos del padre adoptivo que los sorprende en un baile, pero más realmente decidida por tener deudas con las personas que la explotan sexualmente y que le han cerrado la puerta a una vida normal. Nadie cae en la cuenta de que es negro, pero da lo mismo: él no ha podido saberse más que escindido entre los dos mundos, el negro y el blanco. Por eso la traición de Bobbie lo encuentra maduro para su desolada elección, para la explosión de esa segunda imagen que constituirá su vida: el exacerbado movimiento sin reposo a lo largo de una calle única ("... Christmas se solía quedar en la puerta de la cocina, con la mirada perdida más allá del crepúsculo, y veía, quizá como un presagio, como un presentimiento, la calle salvaje y solitaria que él había elegido voluntariamente y que le aguardaba ..."), de esa calle donde fuera abandonado y golpeado por los "amigos" de Bobbie, que se transforma pero que nunca deja de ser el mismo callejón sin salida y que concluirá, quince años después, revelándose como

una calle ciega y sin regreso, en la propiedad de la señorita Burden:

"Desde aquella noche, los miles de calles se alargaron hasta no ser más que una, con sus esquinas imperceptibles, con cambios de decorado rotos de cuando en cuando por trayectos en coche que él solicitaba, por trayectos furtivos en ferrocarril, en camiones, en carretas de campesinos donde, a los veinte, a los venticinco, a los treinta años, se sentaba en el pescante, con su rostro duro e impasible (...). La calle pasó a través de los estados de Oklahomma, y de Missouri, descendió hacia el sur, hasta México, y luego subió de nuevo al norte, a Chicago y a Detroit, antes de descender una vez más y detenerse en el estado de Mississippi. La Calle tuvo una longitud de quince años".

Nunca, pues, un hogar. Nunca siquiera un cuarto propio. Ni amigos, ni lugar, ni profesión, ni raza, ni familia, ni atadura alguna. El futuro para él no existe, sus proyectos nunca van más allá de unas horas, a lo sumo unas semanas y su pasado, si es que en algún momento se diera tiempo para detenerse y mirarlo, no podría mostrarle más que una agitación cerrada sobre sí misma, agotándose en la acción sin nombre de cada día, sin propósito ni esperanza. Christmas ha asumido un vértigo sin horizonte ni raíz posible. Ha sido su respuesta, devenida con los años en necesidad, en la única alternativa dentro de la que puede respirar libremente, a lo que le fue arrebatado tan de raíz que ni siquiera pudo tener conciencia de su falta.

Por eso Christmas es antitético tanto de la inmovilidad de Hightower como del movimiento de Lena. Se podría decir incluso que Lena atraviesa el presente con la convicción, la mirada y el sentimiento de alguien para quien el mañana es mucho más real que la desvaída inmediatez del hoy y el ahora. Hoy y ahora a los que asigna el papel de asegurarle el cumplimiento, no de su sueño, sino de su seguridad. Atiende al presente únicamente en la medida que le acerca ese encuentro del que todos, excepto ella, descreen. Por



eso logra que tras las ironías que casi ninguno reprime respecto de su prontamente captada condición de futura madre soltera, aparezca lo que nunca ha dudado que aparecerá: la invitación para que suba a una carreta donde ahorrará un trayecto a pie; la insinuación, que siempre termina por atender, de quedarse a comer (aunque también en ocasiones, de lo que se muestra inocentemente satisfecha, paga sus comidas); la propuesta de utilizar un cuarto que le evitará dormir a campo abierto; incluso la probabilidad de que alguien, como la mujer de Armstid, se desprenda por propia iniciativa de unos ahorros duramente arrebatados a la pobreza y, eso sí, furiosa con los hombres, con "los malditos hombres" que le hacen eso a las pobres mujeres, furiosa con Lena por su credulidad en lo que con toda seguridad no se producirá. Lena es entonces otro presente: la terca, sana y resistente continuidad de la vida, la fecundidad afirmándose, imperturbable, contra ese otro presente que ha inmolado en sí mismo todo sentido.

Pero Lena se opone también a la figura de Johanna Burden. Como Faulkner es un visionario y un artesano minucioso, es difícil concebir en él lo casual como inspirador de situaciones relevantes. Por eso no puede ser simple capricho, truculencia o mera recursividad argumental de superficie, el que Lena tenga su hijo en la choza adonde ha ido a buscar a Lucas Burch, la misma que éste ocupara con Joe Christmas, al pie de las cenizas de lo que fuera la casa de Johanna Burden, en el escenario donde ésta viviera una vida ciertamente dedicada a servir a los negros -tal vez como retaliación por la muerte violenta de su abuelo y su hermanastro a manos del coronel Sartoris, sudista, pero tal vez también sólo por el interés de la ayuda misma, por sus convicciones del norte-, pero también ciertamente admitiendo una mutilación: la negación al amor de un hombre, a la probabilidad de los hijos. La relación de tres años que tiene con Christmas es sólo el desborde sin amor de una continencia de toda la vida. Y a pesar de que en el plano de la sexualidad se exploran todas las posibilidades del goce y se utilizan recursos para sostener la pasión que tienen el sello de la truculencia, impensables en una dama de

entonces, lo cierto es que ello no expresa una resquebrajadura de ese aislamiento de hielo tras el que Johanna Burden ha vivido. Utiliza a Christmas para satisfacerse. El no comporta con ella sino el lecho (y cuando en la noche ha conocido otros lugares de la casa ha sido en función de los caprichos de imaginación sexual de la mujer); de día sólo tiene acceso a la cocina, donde ella le deja la comida que él comerá solo, mientras piensa siempre que en la noche se le abrirá la casa exclusivamente para que se dirija furtivamente hacia el lecho donde ella lo espera. Durante esos demenciales tres años, si se exceptúan la larga conversación que abre el segundo período de sus relaciones y en la que ella le cuenta la historia familiar, y los mutuos informes diarios que impone en el comienzo de esa segunda fase, apenas si intercambiaron palabras. Christmas recibe un estatuto de instrumento y a ese nivel es bien tratado: se le da un techo de negro, comida (en la cocina) y no se le demanda otro compromiso que satisfacerla en la noche. La conciencia de ser tratado como un negro (también con ella él no podrá evitar decirle eso de que ha estado seguro sin saberlo) se hace explícita: "Los platos estaban tibios todavía. Y él pensaba **los ha dejado ahí para el negro. Para el negro**".

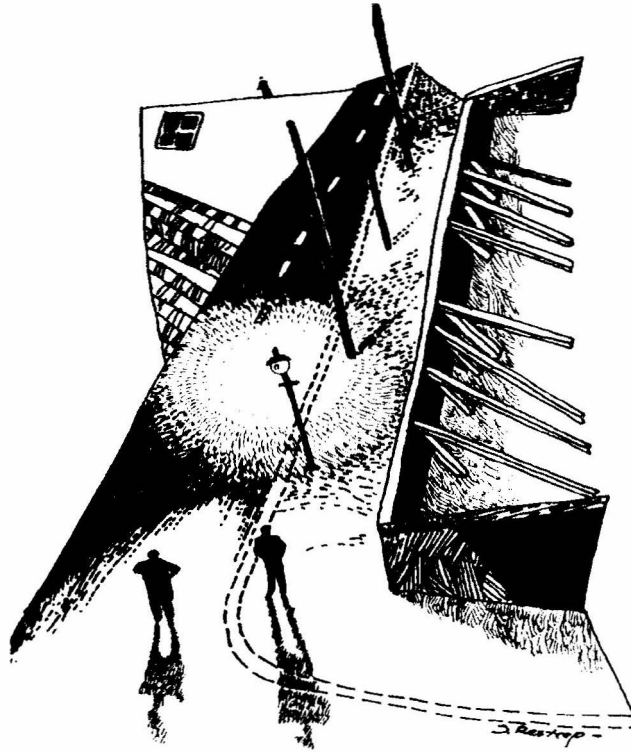
A todo eso se contrapone la figura de Lena. Cuando Johanna Burden le manifiesta a Christmas querer tener un hijo, lo que la hace expresar la frase es el temor de que su pervertida relación se acabe pronto, a lo que se agrega la conciencia de una culpa: fingir pensar en un niño sería la manera de hacerse perdonar lo que no es más que deseo -por lo demás, y desde nuestra mirada, natural en una mujer que desde los veinte años vivió sola y jamás durmió con nadie- pensado crudamente: "No me obligues a rezar. Oh, Dios mío, deja que siga en pecado más tiempo, un poco más aún!" Estas dos figuras de mujer, cada una nítidamente tallada en materiales distintos, convocan en la lectura una oposición entonces tan profunda que hace necesario descartar toda espontaneidad en esa cuidadosa simetría. Cuando aún no se han enfriado completamente las cenizas de lo que más que la casa fuera la vida de Johanna Burden, cuando el rescoldo de esa negación no se ha



aquietado del todo, esa madre simple que es Lena "sienta sus reales" sobre esas cenizas y allí da a luz su hijo, convirtiendo ese momento en uno de los símbolos más altos del libro: la permanencia del hombre, ese aspecto de su naturaleza que lo hace sobrevivir a la destrucción, a la negación.

Pero Lena también convoca otra oposición: Hightower. Aunque la función de éste respecto de ese núcleo presente de la novela donde se precipitan, o mejor, adonde son succionados los personajes principales del drama, es periférica (a pesar de los dos gestos que lo redimentan poco y que ya citamos: su intento de oponerse a la muerte de Christmas y su intento de ayudar a Lena en el parto), complementa en un sentido menos inmediato pero complejo y enriquecedor, la coherencia significativa de la obra. Su presencia tiene que justificarse en otra dirección que la de ser imprescindible en la superficie argumental. Cuando aparece lo hace casi siempre como catalizador de las dudas de Byron Bunch, el único habitante de Jefferson que sigue viendo en él a un ministro de Dios. Es decir, que podría preguntar: además de eso ¿qué hace ahí?

No se puede olvidar que los significados universales de la obra de Faulkner se levantan desde un territorio preciso, por muchas particularidades históricas no intercambiable: el sur de los Estados Unidos. Y Hightower es el Sur. Más exactamente: cierto Sur. Aquel que en lo fundamental de la obra faulkneriana, como en la historia, se inmovilizara en una etapa de ésta -en el esplendor de la sociedad esclavista-, negándose a aceptar su quiebre, a admitir, aún generaciones después de terminada la Guerra Civil, que ese



mundo había claudicado para siempre. En este sentido, creo, Hightower es el personaje más deliberado del libro, cuyas características de arquetipo son más explícitas, en el sentido de encarnar una mentalidad general. Por esta condición y por su ya señalada situación periférica al núcleo narrativo de ese presente de nueve días, haber logrado hacer de él una cifra convincente como ser "de carne y hueso", es uno de los mayores logros estéticos de la novela. Un

hombre espiritualmente inmovilizado en un remoto instante del pasado -que ni siquiera pertenece a su pasado sino al de su abuelo-, necesariamente ha de leerse como una alusión irónica a ese Sur y representa por su marginalidad e inmovilidad de todo orden, incluso física -con dos o tres excepciones, cuando la luz de la narración cae sobre él, lo sorprende siempre en su casita suburbana, sentado en su silla, frente a la ventana que da a la calle, entregado a la evocación o a conversar con Bunch-, un gran logro haberlo integrado a los restantes cuerpos narrativos y hacer de él un alguien verosímil.

Como con cualquier otro personaje, Faulkner, cuando nos "presenta" a Hightower, se cuida de que ya los primeros trazos sean esenciales a su propósito de cargarlo con las tintas que finalmente constituirán en él tales o cuales significaciones. Por eso el entorno físico no es mera decoración, simple exterioridad; su materialidad está poblada de signos que no son inocentes en el drama representado, las cosas significan también humanidad, en ellas se prolongan y dicen los hombres tanto como en sus palabras y actos. Por eso la elabora-

ción matiza y establece correspondencias, implícitas o directas, un juego de espejos entre las cosas y los hombres.

La casita suburbana de Hightower está metida entre los árboles: "La casa está tan escondida, que la luz del farol que hay en la esquina de la calle apenas la roza". Sale únicamente cuando necesita comprar algo. Otra posibilidad que tienen los habitantes de Jefferson de verlo es al atardecer, sentado al pie de su ventana, mirando hacia la calle ("Eso es, sentado, sin hacer nada"):

"Tras él, la casa, el escritorio, están en sombras; y él aguarda el instante en que toda la luz haya desaparecido del cielo y en que todo esté oscuro, sin ese débil resplandor que todavía retienen la hoja y la brizna de hierba, el débil resplandor que se retrasa un instante sobre la tierra cuando ya ha caído totalmente la noche".

De entrada, pues, un retiro y una presencia crepuscular, una voluntad de habitar las sombras. La reiteración de momentos, situaciones y atmósferas a lo largo de todas las apariciones de Hightower evidencia una intencionalidad que persigue en la totalidad un sentido. Sólo al final de la novela, amén de la escena en que va de compras, veremos a Hightower en movimiento, en una situación distinta a la de estar sentado ante su ventana al atardecer, sólo o conversando con Byron. Estos encuentros vesperales enmarcarán sus escasos pero extensos diálogos y la detenida reconstrucción de su breve y trágica labor ministerial en Jefferson, así como de su pasado previo a la llegada a la ciudad y de ese antiguo instante de su abuelo que lo atrapa

para impedirle vivir. Ese mundo detenido y que huye de la luz, esa inmovilidad, ese estar a un lado de los otros, se afila en cada descripción, no hay desperdicio cuando a diferencia de cierto realismo el asunto no es describir por describir:

"Apenas ha entrado en la casa, cuando Byron siente que las aletas de su nariz se distienden con el denso olor a rancio de aquella casa mal cuidada por un hombre. Y cuando Hightower se le acerca, el olor a carne grasa y mal lavada y a ropa sucia -el olor del abandono sedentario, del exceso de carne estática insuficientemente bañada- resulta insupportable".

Como si un irradiante centro de sentido atrajera para sí todo movimiento de la escritura. Así, el físico de Hightower se describe como una masa fofa, informe, casi en descomposición. Nos parece ver la emanación fantasmal y dañina de un agua estancada. La voluntad de hacer de este personaje un arquetipo lleva a Faulkner a no detenerse ni ante la utilización de un símil tan inmediato, por su reconocimiento universal y su univocidad, como la francamente popular imagen de

un buda. Ese radical estar a un lado de los hombres comunes, de su próximo y comprometedor papel en ese drama pasional que es la vida, de ese ser atravesado por las diversas demandas que constituyen históricamente la condición humana -y que desde siempre parecen haberse olvidado de requerir a Hightower para algo-, fundamentan tal acercamiento, obvio, es cierto, pero ampliamente cargado de connotaciones. Esos antiguos ecos que lo rondan en lo que ha sido un solo atardecer de veinticinco años frente



a su ventana, ni remotamente se tocan con algo que pueda llamarse remordimiento. Sencillamente la culpa no puede abrir un espacio en su abroquelamiento: su alma y no su memoria fue fijada en un instante del tiempo anterior a su nacimiento. Instante que tiene más realidad, en esos intercambiables atardeceres, que las desvanecidas presencias de las cosas que lo rodean: "... con el eco de los cascos fantasmales martilleando en el silencio del escritorio anegado de crepúsculo (...)" . Una remota carga de caballería ha sido la única realidad habitada por el viejo pastor en su largo retiro y desde siempre.

La obsesión de Hightower es tan absorbente, devora en tal proporción la natural complejidad de deseos de la vida de un hombre, que la novela tiene en él, como ya sugerimos, su mayor peligro: su equilibrio sobre la línea de lo verosímil es precario. De hecho, desde un realismo a ultranza, se podría objetar lo convincente de su condición; ante tal lectura nos veríamos gustosamente obligados a recordarle a nuestro hipotético contradictor, que no son precisamente los modosos personajes respetuosos de tales parámetros los que logran conmovernos más profundamente, sino aquellos que, como Madame Bovary y el capitán Ahab, existen en el texto bajo una tensión única que los traspasa y destruye, pero a la vez los hace grandes. Lo trágico revela en él por momentos un rostro cómico, como si Faulkner pensara que no riñe con la objetividad en la elaboración de su personaje el someterlo a una ironía feroz, jugando así con un peligro peor: la caricatura. Y, sin embargo, la frontera de lo verosímil no es violada. La intensa matización de la negatividad de Hightower -a pesar de lo cual sentimos bajo lo implacable una melodía de compasión, o, por lo menos, de compresión encarnada en Byron- se acentúa por la luz indirecta que sobre él lanzan actitudes que le son contrapuestas, la de Lena, principalmente, y, en menor medida pero en un sentido físico más cercana, la de Byron Bunch. La imagen que concluye en ese presente de nueve días la figura del pastor tiene más de pregunta que de fallo, pues, aún en ese límite que es Hightower, Faulkner iría contra su visión del mundo si le negara a la vida posibilidades de triunfar. Invo-

luntariamente sorprendido en el centro del desencadenamiento del drama -ese encuentro, altamente dicente, de la vida y la muerte: el nacimiento del niño de Lena y la culminación de la semana de pasión de Christmas intenta intervenir del lado de la vida, pero sus dos gestos en la escena, frente a la contundencia de otros, son desvaídos, no convencen completamente. A pesar de lo cual tienen un valor capital en la propuesta ética faulkneriana: el de haberlo intentado. Si bien muy alejada y destruída la posibilidad de una redención, de un regreso al camino de los hombres, no son entonces negados en Hightower. Los gestos no afirman, no aseguran, pero sugieren. La puerta entre la humanidad y la inhumanidad no se ha cerrado completamente.

Era monotemático. Pero obviamente en un grado mucho mayor que lo que se entiende por esto normalmente. Su extravío ya estaba en él cuando veinticinco años antes llegara a Jefferson, recién ordenado ministro de la iglesia presbiteriana. Hablara en la calle, en su casa (ya había sucedido con su esposa durante el viaje en tren que llevara al nuevo matrimonio a la ciudad) o en el púlpito, ese tema único se apoderaba de lo trascendente y lo banal, irrumpía insidioso aquí y allá, y con el ansia devoradora de una araña hambrienta inmovilizaba a su presa, cortándole el vuelo, y concluía devorándolo, transformándolo en una materia irreconocible:

"Se diría que ni siquiera en el púlpito conseguía hacer una distinción entre la religión, la carga de caballería y su difunto abuelo, muerto en su caballo puesto al galope. Y que, acaso, tampoco podía hacer esta distinción en su hogar, en su vida privada".

Así como los feligreses fueron llevados por su conducta de la extrañeza y la tolerancia al estupor y el rechazo, su esposa pasó del disgusto a la ira, luego a ataques histéricos en plena iglesia mientras él predicaba, de allí al libertinaje en Memphis, hasta que finalmente se suicida, lo que trae el escándalo y el marginamiento definitivo de Hightower:

"Algunas veces, aunque fuese domingo, la muchacha se abstenía de ir al templo donde predicaba su marido y la gente le miraba a él, preguntándose si había advertido que ella no estaba allí, si aquel hombre, encaramado allá arriba en su púlpito (...) no habría acabado por olvidar que tenía una mujer".

El retrato de Hightower tiene momentos en los que la intencionalidad de Faulkner no puede ser más explícita: "Pero la ciudad también le dice que si Hightower hubiese sido un poco más equilibrado, si se hubiese comportado como un pastor debe comportarse, **en lugar de haber venido al mundo unos treinta años después del único día en que parecía haber vivido de verdad** -el día en que su abuelo había muerto montado en su caballo al galope... "(sn). El alcance profundo de ese congelamiento en el pasado no puede ser aludido más claramente. Si la obsesión del pastor girara sobre un episodio de su pasado personal, por lo menos eso sería humano y abriría la posibilidad de otra lectura. Pero la elección del autor sugiere la lectura en la dirección que es, al menos desde el punto de vista de la penetración significativa del material narrativo correspondiente a Hightower con los que se estructuran desde Lena y Christmas, negando así que se pueda ver en la presencia de la historia del pastor una mera yuxtaposición anecdótica, un agregado que a lo sumo aporta color local, contexto histórico o el retrato de un personaje, aunque interesante, un poco suelto y no el movimiento narrativo vital para redondear la coherencia del texto, su unidad simbólica. Faulkner eligió la imagen de esa carga de cabellería como centro de la fijación, porque, perteneciente a la Guerra Civil (el que el involucrado haya sido el abuelo de Hightower es sólo un recurso de justificación argumental), no le pertenece exclusivamente a su personaje y compromete así a un conjunto histórico y social desde el cual ha elaborado uno tan verosímil en sí mismo como representativo. Obviamente la figura de un personaje detenido en una imagen del pasado de otro, que ni siquiera perteneció a la generación de sus padres, se carga de una potencialidad destructiva universal, pues los alcances de semejante actitud van más allá del trauma de un pueblo con nombre

propio: el sur de los Estados Unidos, proyectando su sombra sobre todos los hombres, situación existencial perfilada como una acabada antítesis de la que Faulkner propone como fuente de la dignidad del hombre y de su posibilidad de sobrevivir y permanece sobre el planeta: la capacidad de resistir, de resistirlo todo, y, por lo tanto, su obligación de intentar siempre tal resistencia a las fuerzas que amenacen aniquilarlo:

"... como si la simiente que el abuelo le había transmitido estuviese también sobre el caballo aquella noche y hubiese muerto también; como si, para la simiente, el tiempo se hubiese detenido allí; como si, desde entonces, nada hubiese nacido en el tiempo, ni siquiera él mismo".

Si Hightower es un peligro que rebasa los límites del condado de Yoknapatawpa, se verá en Faulkner algo más que un crítico de sus paisanos cuando en su afán de estigmatizar esa metáfora por excelencia de la vida truncada en su raíz, no evita la crueldad de una ironía feroz, tal vez porque a su trasluz se nos revela más nitidamente la pequeñez esencial, la mezquindad de lo que nos habla en esa verdadera cifra de la muerte que es el pastor retirado: más adelante sabremos que, en efecto, su abuelo el coronel sí murió sobre su caballo al galope, pero no en una carga de caballería contra el enemigo sino contra un gallinero y que fue derribado de un balazo en el prosaico episodio.

Desde estas perspectivas es que la figura de Hightower es imprescindible a la columna vertebral del libro. Desde su ambigua negatividad, Hightower potencia la serena afirmación de las parábolas de Lena Grove y Byron Bunch -que al final se convierte en una sola-, haciéndolas, por contraposición, más decidoras y profundas, elevándolas por encima de su circunstancia, proyectándolas sobre un espejo donde lo que se refleja es más que una irrelevante anécdota particular: son los universales de la condición humana, atravesados por la historia, será cierto, pero idénticos en sus sedimentos de vida y muerte, amor y odio, honor, orgullo, horror, piedad y la inevitable cuo-

ta de dolor y pena, lo mismo que la terca voluntad de resistir la aniquilación:

"El hombre realiza, engendra más de lo que puede o de lo que debería soportar. Así es como descubre que puede soportarlo todo. Eso es. Eso es lo terrible, el hecho de que pueda soportarlo todo, todo ..."

piensa ¡Hightower!

También Christmas se ve redondeado desde el personaje del pastor. Aún en la elección de aquél, en su desesperado lanzamiento hacia esa calle que le ofrecía su destino, existe la dignidad del horror, que siempre en Faulkner es preferible a la nada. En un Jefferson en el que, como en cualquier otro poblado del mundo, el máximo anhelo personal es darse un ámbito de seguridades domésticas, un cobijo que permita, sin mayor mala conciencia, sumirse en la voluntad de la manada, indiscutiblemente hay una grandiosidad trágica en Joe Christmas, en su compulsiva renuncia a cualquier variante de lo previsible, en ese vértigo en el que la pregunta por todo mañana no se quiere hipotecar a ninguna respuesta previa y ajena, ni siquiera a la que pueden ofrecer los dioses (en la fuga, su irrupción en la iglesia donde una comunidad negra celebra unos oficios religiosos, puede perfectamente leerse como lo inalcanzable que puede ser la desolación de un hombre para una fe cualquiera). El precio es el estrecho maridaje de la soledad y la pena, pero en Faulkner eso es siempre preferible a la nada que representa ese estar que no es vivir, "protagonizado" por Hightower. En la secuencia narrativa, las escenas de la fuga y cacería de Christmas se alternan con aquellas en las que se pinta el ambiente de la ciudad durante esos días. El contrapunto no puede ser más revelador. El rostro del feroz individualismo de Christmas, su movimiento tan terco como desesperanzado, su orgullosa soledad, miran en dirección contraria a la que lo hace ese rostro unánime de la ciudad, en cuyos rasgos de racismo, histeria y sed de venganza, tanto como de ociosidad y cobardía de los pocos que toman distancia de los sentimientos y movimientos de la manada, se han subsumido las individualidades

todas, excepto, claro, las de Lena, Bunch y Hightower, que se ocupan del sencillo menester de vivir sus vidas. Esa ruptura extrema con el rebaño que Christmas simboliza y su aceptada cuota de dolor, de la ofrenda exigida por su dignidad, convoca personajes, situaciones y hasta frases de otras narraciones en el opus faulkneriano, donde se reiteran esas obsesiones que la crítica ha señalado desde *El sonido y la furia*. Por eso una frase de *Las palmeras salvajes* me viene rondando desde hace unas páginas como la mejor síntesis: "Entre la nada y la pena, elijo la pena". Christmas, entonces, dentro de las diferencias ya analizadas respecto de Lena y Byron Bunch, es también esa elección.

Los tres bloques narrativos que constituyen el material central se revelan entonces, por encima de su débil conexión narrativa exterior, como interdependientes en el proyecto estético de construir una única y sólida tensión significativa. Y a este interrogante, brotado en el curso de la lectura, fue, ante todo, a lo que quisimos responder en estas notas.

Ni el tierno divertimento final entre Lena y Bunch, ni el episodio correspondiente al anciano matrimonio Hines, se podrían juzgar como material sobrante. A través de la historia de los viejos, que se descubren como los abuelos de Christmas, se descifra el origen de éste, que deja de ser un vacío para ser una cifra de horror. Y aunque el cuadro que cierra la novela, protagonizado por Lena y Bunch, no es tan importante para la estructura narrativa exterior, sin embargo es una imagen decisiva, por lo que tiene de aleluya, de júbilo en la afirmación de esa ética de la resistencia, de triunfo sobre la destrucción, lugar desde el cual, como lo hemos precisado, se teje la coherencia subyacente y fundamental; la visión que es el núcleo irradiante entona ahí un asordinado canto de vencedores. Narrado a través de un camionero que los ha recogido días antes en las afueras de Jefferson y que esa noche le cuenta a su mujer lo que sucedió entre ellos, el autor ha establecido así una distancia entre él y un material (el tema del amor), que representa siempre el peligro de deslizarse hacia lo cursi y banal o ha-

cia ese matiz cínico tan común en cierta literatura contemporánea en sus aproximaciones a estos asuntos; lo primero se evita por el control que garantiza el punto de vista de un personaje narrador y lo segundo, porque sencillamente Faulkner está en las antípodas de ese cinismo (**Mosquitos** ya estaba muy atrás): no se trata de discutir acerca del amor, de reflexionarlo, sino de vivirlo, pues, al fin no es otra cosa que una demanda de la vida, un hecho en el que ésta afirma su perdurabilidad.

La imagen no puede ser más clara. Como al principio de la novela, el final nos muestra a Lena sentada en el asiento delantero de un vehículo, imperturbable, sin un lugar propio bajo el cielo de Mississippi, ni bajo ningún otro, sin nada más que el niño y ese hombre, Byron, convertido por un amor súbito en su único apoyo, serena, apenas sí un poco disilusionada por la fuga de Lucas Burch (realmente esto es lo único que la ha tocado en su travesía de nueve días por ese infierno de violencia, miedo, fanatismo y entrecruzadas soledades, que tampoco en nada ha dañado a Bunch, pues, más bien en medio de las llamas alguien le ha regalado unas alas), a quien fingen seguir buscando, pero sabiendo de alguna forma oscura en sus intimidades que ello es sólo un pre-

texto para intentar sobreponerse unidos -desde una decisión que gana en ellos cierta belleza al no explicitarse en palabras- a la pobreza y la soledad, para intentar el amor que aún no está en Lena, porque esa voluntad es la única solidez que los sostiene: "Pero puedo intentarlo. Puedo tratar de hacerlo", se había dicho Bunch en otra situación límite. Jefferson arrebatada pero también da. Además, no ha perdido un marido sino un sueño, y esos mismos días le han deparado la imprevista abnegación de otro hombre, cuya por ahora, mera compañía, no puede más que aceptar, pues de lo que se trata es de su niño y de continuar, de un padre y un marido futuros, así que, ¿por qué no aquél? Tal actitud, que cierta sensiblería puede ver como un pragmatismo cruel, es el corazón de la visión de Faulkner, y hermana a Lena y Byron, entre otros muchos hombres y mujeres de las obras del escritor, con Anse, el marido de Addie Bundren, quien en la última frase de **Mientras agonizo** y a unas horas de haber enterrado a su mujer, se consigue otra en una casa de diversión, le ofrece que remplace a Addie y finalmente la lleva ante sus hijos, que lo esperan en la misma carreta en que transportaran el cadáver, y se las presenta: "les presento a la señora Bundren -dijo él como si nada".

