



JACLR

*Journal of Artistic
Creation & Literary
Research*

JACLR: Revista de Creación Artística e Investigación Literaria (Journal of Artistic Creation and Literary Research) es una publicación bianual de la Universidad Complutense Madrid que aparece en texto completo, acceso abierto, y revisada por pares. La revista, publicada y editada por estudiantes graduados, ofrece trabajos de investigación, tesinas de grado y de máster, junto con contribuciones originales de creación artística. El objetivo es que los estudiantes aprendan el proceso de edición de una revista científica. Los autores cuyos trabajos se publican mantienen los derechos de autor sobre los mismos para su publicación posterior en otros lugares.

Volumen 4 Número 1 (Julio 2016) Artículo 2

Adam Carter

"Cruzando la línea: Los límites en Faulkner y Woolf"

Para citar el artículo

Carter, Adam. "Cruzando la línea: Los límites en Faulkner y Woolf" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 9-19

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

El texto ha sido revisado por 2+1 expertos del área.

Volumen 4 (2016) coordinado por Ana González-Rivas Fernández. Número 1 editado por Juan González Echeverría, Rosario López Gregoris y Ana Abril. Monográfico del I Encuentro de Jóvenes Investigadores SELGYC (Sociedad Española de Literatura General y Comparada).

Resumen: Este artículo investiga el problema de representar la realidad en *The Sound and the Fury* y *To the Lighthouse*. La metodología es una comparación entre estos textos, para mostrar la manera en que cada autor se acerca a este problema, y las semejanzas y diferencias entre William Faulkner y Virginia Woolf. En el desarrollo del tema, se plantean tres ámbitos esenciales donde los límites de esta representación están expuestos o puestos en crisis. Primero, la experimentación narrativa demuestra la artificialidad del realismo decimonónico y busca una nueva manera de representar la realidad. Por otra parte, los autores revelan que las convenciones sociales del siglo XX no son verdades esenciales, sino un sistema de límites que restringe a las personas. Finalmente, estos textos cuestionan la relación entre el lector, el autor y los personajes a través del lenguaje: el lector tiene que manipular los materiales del texto para encontrar la coherencia.

Palabras clave: Modernismo, Faulkner, Woolf, Experimentación narrativa, Límites

Adam CARTER

Cruzando la línea: Los límites en Faulkner y Woolf

0. Introducción

En su *Tractatus Logico-Philosophicus*, escrito en 1921, Ludwig Wittgenstein propone que "the limits of my language mean the limits of my world" (115). Aunque hable de su lenguaje y su capacidad para describir su realidad, Wittgenstein plantea una cuestión fundamental sobre la relación entre la representación y la realidad. En este artículo, analizaremos *To the Lighthouse* (*TL*) y *The Sound and the Fury* (*SF*), dos textos que forman parte del movimiento modernista, conocido por su deseo de abordar este problema de representar la realidad.

El presente estudio tratará sobre los límites de estos textos, o más bien, la representación e interpretación de estos límites porque, como veremos, la identidad modernista se encuentra en ellos (o por lo menos, intentaremos demostrar que es así). Además, la comparación de los dos textos revelará que, a pesar de las diferencias culturales de los autores, existe una conciencia modernista común, expuesta en la resistencia ante corrientes literarias y convenciones sociales en ambos textos. Nuestra investigación tendrá tres enfoques, bajo los cuales analizaremos *TL* y *SF*: la experimentación formal de la narración, los sistemas de control expuestos dentro de los textos, y el lenguaje en sí mismo como límite entre autor y lector.

En primer lugar, examinaremos la manera en que las técnicas narrativas utilizadas por ambos escritores demuestran los límites de la expresión escrita, y cuestionan las técnicas literarias de la época realista. A continuación, veremos los sistemas que gobiernan los personajes y cómo reaccionan a favor o en contra de dichos sistemas: el propósito de este análisis será el de exponer un posible comentario social sobre los límites implicados por estos sistemas en los textos. Finalmente, abordaremos los límites del lenguaje, basando nuestro análisis en las ideas de Georges Poulet en su "Phenomenology of Reading" (1969). Intentaremos demostrar que, en ambos textos, si volvemos a Wittgenstein, los límites textuales en Woolf y Faulkner son cuestionados, y reconstruidos en otros nuevos que exigen al lector que los cruce.

1. La experimentación narrativa

Quizás el cambio más conocido del modernismo frente al realismo del siglo anterior es la forma de narrar. La definición del modernismo ofrecida por Childs y Fowler es la siguiente: "experimental, formally complex, elliptical...The best focus remains a body of major writers ...whose works are aesthetically radical [and] contain striking technical innovation" (145). De inmediato podemos ver la propia escritura del modernismo como una manera de buscar límites, tanto en la forma de expresión como en los temas elaborados. Woolf y el monólogo interior son ahora una pareja estable, y este modo de revelar los pensamientos de los personajes, no sólo en *TL* sino en obras como *Mrs. Dalloway* o *The Waves* también, lo cual demuestra que las antiguas formas de representación no le satisfacían. Woolf rompe el esquema de una narración que privilegie la acción, como señala Auerbach

In Virginia Woolf's case the exterior events have actually lost their hegemony, they serve to release and interpret inner events ...this too is apparent in the randomness and contingency of the exterior occasion ...which releases the much more significant inner process.(538)

En *TL*, la actividad mental domina, y la manera de presentarla es a través del monólogo interior. Por lo tanto, Woolf no diferencia el lenguaje entre los personajes, una

Carter, Adam. "Cruzando la línea: los límites en Faulkner y Woolf", *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 9-19

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

técnica que produce una continuidad que desorienta al lector: no estamos seguros de quien habla o piensa. Pongamos, por ejemplo, este extracto de 'The Window', la primera parte de *TL*

That is what Mrs. Ramsay tried to tell me the other night, she thought
 ...Then, after an instant, the symbolical outline which transcended the real
 figures sank down again, and they became, as they met them, Mr. and Mrs.
 Ramsay watching the children throwing catches. (*TL*: 80)

Empieza con una frase de lo que está pensando Lily Briscoe, claramente marcada con 'she thought', un aspecto meta-lingüístico que aparentemente tiene sólo una función gramatical, para que podamos identificar al sujeto que articula el pensamiento. Sin embargo, en las líneas que siguen, Woolf abandona este metalenguaje, y obliga al lector a adivinar quiénelleva a cabo el discurso. Por consiguiente, 'she thought' se convierte en una figura más significativa: crea un conflicto en la relación entre sujeto y discurso. Como no estamos seguros de quién habla, debido a la falta de sujetos y de voz consistente, pero aun así entendemos perfectamente el discurso, Woolf nos pregunta qué función tiene realmente el sujeto, más allá del gramatical.

De esta manera, podemos ver que, en la obra de Woolf, se pone en crisis la idea de que el lenguaje de un texto, en el sentido de un conjunto de estructuras lingüísticas, debe seguir un camino dictado por la construcción gramatical; si la frase no tiene que cumplir con la fórmula de sujeto-verbo-objeto, cabe preguntar: ¿Qué otras normas damos por sentadas? Woolf nos ofrece la posibilidad de romper con el modelo de un personaje con su propia serie de pensamientos, y en su lugar, presentar conciencias que se intercalan. Auerbach resume su práctica así

The essential characteristic of the technique represented by Virginia Woolf is that we are given not merely one person whose consciousness (that is, the impressions it receives) is rendered, but many persons, with frequent shifts from one to the other. (536)

Faulkner también utiliza la corriente de conciencia como técnica, pero sus objetivos son distintos. Cada capítulo de *SF* tiene su propio narrador y un día concreto, por ejemplo, el primer capítulo es narrado por Benjy, y hace referencia al 7 de abril de 1928. En el monólogo interior en este caso, Faulkner subraya la artificialidad de un lenguaje coherente para describir el pensamiento de un individuo. Benjy es un retrasado mental y al final nos damos cuenta de que no narra un día, en el sentido de los acontecimientos de dicho día, sino su experiencia de ese tiempo, una experiencia retrospectiva también. La narración de Benjy es incomprensible a veces

I wasn't crying, but I couldn't stop. I wasn't crying, but the ground wasn't still, and then I was crying. The ground kept sloping up and the cows ran up the hill. T. P. tried to get up. He fell down again and the cows ran down the hill. (*SF*: 16)

Al mostrarnos un retrasado mental y sus procesos mentales (o su ausencia), Faulkner nos presenta un lenguaje que contiene palabras familiares, pero divorciadas del contexto que necesitamos para encontrar su sentido. Además, Benjy no es capaz de formular sus emociones o sus pensamientos en lenguaje coherente, más bien su interpretación de la realidad se basa en las acciones y los sentidos. "*Caddy smelled like trees*" es un recuerdo que se repite mientras Benjy narra, y en el ejemplo anterior, "I wasn't crying ...and then I was crying" demuestra la imposibilidad de describir un proceso psicológico cuando el propio Benjy no es consciente de su existencia. Faulkner no nos explica qué ha pasado porque nuestro narrador no es capaz de hacerlo.

Donde Woolf nos deja sin un sujeto, Faulkner nos deja sin contenido. Es decir, el monólogo interior subraya el fracaso del lenguaje literario en su intento de captar los

Carter, Adam. "Cruzando la línea: los límites en Faulkner y Woolf", *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 9-19

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

procesos psicológicos: Woolf lleva al límite la fragmentación del sujeto, y Faulkner la del lenguaje como sistema comunicativo. Ambos escritores redefinen las fronteras entre lo verosímil y lo real, introduciendo un nuevo modo de concebir la verosimilitud: ahora, la verosimilitud en el modo modernista toma el lugar previamente ocupado por la verosimilitud realista/naturalista, relegándola al nivel de artificialidad insoportable.

Bleikasten dice sobre Faulkner: "looked at one way, his novels seem to represent a preexisting reality; looked at another way, they present themselves as autonomous and autotelic verbal structures" (85).

A lo largo de *SF*, Faulkner nos demuestra precisamente que la realidad que alcanzamos a través de las distintas narraciones es el resultado de ignorar el lenguaje de los narradores como individuos, y de hecho nos da mejor resultado centrarnos en el conjunto de las voces. La serie de narradores poco fidedignos, uno por ser un retrasado mental, otro por ser un paranoico en el caso de Jason Compson, nos muestra que es imposible que una persona se dé cuenta de la existencia de una realidad 'preexistente'. La realidad que cada narrador nos presenta está basada en su lenguaje, es decir en la subjetividad de los personajes: el último capítulo, narrado por una voz omnisciente, revela la insuficiencia de la representación que se supone es objetiva, dado que el uso de lenguaje depende de la situación política, psíquica, social, etc. de la persona. El sujeto no existe fuera de su momento, pero está implicado en corrientes que no entiende en su profundidad completa: la novela, construida tal como es, expresa esta tensión entre lo experimentado y lo perdido por falta de comprensión.

Es más, una tensión entre lo verosímil y la auto-referencia emerge en la novela de Faulkner debido al lenguaje y la posición del narrador. En *SF* tenemos cuatro narradores, uno para cada capítulo: Benjy, Quentin, Jason y, finalmente, un narrador omnisciente. Como hemos destacado, la técnica del monólogo interior pone en crisis la capacidad del lenguaje para expresar la realidad, tanto el proceso mental que existe en la realidad fuera del texto, como la realidad de la historia que se nos cuenta. Sin embargo, Faulkner va más allá, porque nos pregunta si la novela puede hablar de algo que no sea ella misma a través de su serie de narradores.

Empezamos con Benjy, y su narración afectiva pero difícil de entender. Cuando Quentin narra, tenemos un monólogo interior que se refiere al pasado, destacado por Faulkner en cursiva: "*It's for letting it be some darn town squirt I slapped you you will will you now I guess you say calf rope*" (*SF*: 112). Cuando le toca a Jason, tenemos que inferir su psicología a partir de su lenguaje: "that's the trouble with nigger servants, when they've been with you for a long time they get so full of self-importance that they're not worth a damn. Think they run the whole family" (*SF*: 176). Finalmente, llegamos al narrador omnisciente. Esta serie de narradores no es una coincidencia; Faulkner nos pregunta: ¿Cuál es la función de las formas de narración? Al llegar al último capítulo, narrado de una manera tradicionalmente asociada con la novela, nos damos cuenta de que ya conocemos la historia de la familia, a pesar de su fragmentación.

Episodios contados por un narrador reaparecen, transformados, en la narración de otro, como en el caso de los recuerdos de Benjy y Quentin: donde Benjy dice que "*Caddy smelled like trees*", Quentin reemplaza 'like trees' por "*that damn honeysuckle... the cedars*" (*SF*: 125) cuando piensa en Caddy. La novela habla por sí misma, con el fin de mostrar que la verosimilitud depende de la auto-referencia: la historia es el conjunto de impresiones contadas por los personajes, y la omnisciencia, después de la subjetividad, nos parece artificial. Aquí está la clave del proyecto faulkneriano: si el lenguaje narrativo que ha dominado la novela del siglo XX (el lector moderno no se atreve a decir que es la voz del autor después de Barthes) ya no es suficiente para convencernos de la verosimilitud, ¿cómo puede funcionar la novela? La solución que Faulkner intenta demostrar es que se debería basar en la auto-referencia: si la manera de representar ya no es verosímil, el texto mismo es el único recurso en el que el lector puede confiar. Faulkner pone en duda los límites de la verosimilitud, a través de la fragmentación.

Carter, Adam. "Cruzando la línea: los límites en Faulkner y Woolf", *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 9-19
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Si volvemos a *TL*, vemos una práctica parecida en Woolf, que utiliza la fragmentación para cuestionar la jerarquía de los niveles de narración: 'Time Passes', la segunda parte de la novela, es una brusca divergencia del concepto de una narración estructurada con el fin de progresar. Woolf comentó en su diario

I cannot make it out- here is the most difficult abstract piece of writing- I have to give an empty house, no people's characters, the passage of time, all eyeless and featureless with nothing to cling on to... Why am I so flown with words, & apparently free to do exactly what I like? (82)

Woolf abdica de su papel anterior, el de elaborar la historia personal de sus personajes a través de su psicología y memorias, y toma uno nuevo: parece que hay una multiplicación del narrador, uno vinculado con la casa, otro con los personajes de 'The Window' y un tercero con Mrs. McNab. Así como Faulkner señala las etapas temporales de *SF* con cursiva, Woolf nos da pistas en la forma del texto también: las historias de la familia Ramsay existen entre paréntesis. Sin embargo, aquí surge la tensión de la fragmentación: ¿A qué nivel de la narración se refieren los paréntesis? Hasta este capítulo, la novela ha sido la historia de una familia y sus compañeros, con profundos detalles sobre la psicología y el carácter de los personajes, pero en 'Time Passes', este enfoque queda prácticamente olvidado, como vemos aquí

Moreover, softened and acquiescent, the spring with her bees humming and gnats dancing threw her cloak about her, veiled her eyes, averted her head, and among passing shadows and flights of small rain seemed to have taken upon her a knowledge of the sorrows of mankind.

[Prue Ramsay died that summer in some illness connected with childbirth, which was indeed a tragedy, people said. They said nobody deserved happiness more.] (*TL*:144)

Woolf demuestra que las conciencias de los personajes, que hasta este capítulo han sido fluidas pero reconocibles gracias a las historias personales que las gobiernan, son aún más fragmentadas, porque su existencia temporal desaparece, reemplazada por un tiempo objetivo que continúa sin que ellos se den cuenta. Como observa Banfield, "Woolf chooses, we saw, representative scenes to stand for instants of the linear series in which characters are subjected to time, but a continuity nonetheless links the representative moments" (502). Los personajes, una vez humanizados y habiéndoles dado personalidades y pasados, se convierten en hechos históricos dentro del esquema narrativo, y el lirismo de la prosa de Woolf se adhiere a la casa y al tiempo.

Woolf utiliza el tiempo para enseñar que la historia personal de los personajes, tan importante en su existencia como personajes, está implicado en la Historia también, y así, la representación de su propia existencia a través de la mente no es nada más que una interpretación parcial. Pero si volvemos a la cuestión de los paréntesis, vemos las dificultades que conlleva apoyar una postura determinada: los personajes existen, narrados como hechos, pero ¿quiere eso decir que la representación es menos fiable? Woolf cuestiona el tiempo como componente de la novela, porque la linealidad cronológica no concuerda con la del personaje: aceptamos que los personajes viven en un presente, pero sus memorias son del pasado y su personalidad es una síntesis de los dos tiempos.

Sin embargo, cuando nos presenta el tiempo fragmentado, con las corrientes objetivas que reducen a las personas a los hechos al lado de corrientes subjetivas, como el pensamiento de Mrs. McNab, que sigue los modelos previamente establecidos y nos revela quien es ella, nos resulta difícil recomponer el capítulo que acabamos de leer. 'Time Passes' exige que releamos 'The Window' para formularlo en la historia universal (o la historia hegeliana), al contrario de la manera en la que Woolf lo ha narrado. Es el mismo juego que Faulkner nos propone con sus narradores: el lector tiene que ir en contra de la práctica del autor si quiere leer la novela de una manera lineal.

Carter, Adam. "Cruzando la línea: los límites en Faulkner y Woolf", *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 9-19

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Quizás aquí encontremos el límite clave que la experimentación de la forma nos propone: el lector tiene que decidir si puede seguir el diseño del autor, una representación impresionista, o si está obligado a reformular el texto en una forma más comprensible. Sartre lo ve así: 'le lecteur est tenté de chercher des repères et de rétablir pour soi-même la chronologie ...ici le lecteur s'arrête, car il s'aperçoit qu'il raconte une autre histoire' (65). Woolf y Faulkner colocan el texto como un punto de salida: el lector ya no puede ser pasivo en la obra literaria, tiene que cruzar el límite.

2. Los límites de las estructuras

Si la experimentación nos revela los límites textuales, y en el caso de Woolf y Faulkner, cuestiona las restricciones de la forma novelística, el límite también funciona dentro del texto como polémica (depende de cada lector considerar estos límites diegéticos como metáforas del discurso planteado por la experimentación formal entre los modos miméticos y diegéticos, o si tienen un valor socio-histórico en su representación de la cultura). La ruptura de creencias que han existido durante siglos se puede ver en Nietzsche, el filósofo que dominaría la época modernista, pero en este ensayo nos centraremos en su visión de la dialéctica entre el humanismo y el naturalismo, que por extensión cuestiona las estructuras convencionales. Dice Nietzsche: "Wenn man von *Humanität* redet, so liegt die Vorstellung zu Grunde, es möge das sein, was den Menschen von der Natur *abscheidet* und auszeichnet. Aber eine solche Abscheidung gibt es in Wirklichkeit nicht"¹ (277).

En Faulkner, la dialéctica se orienta en torno a las normas sociales del Sur, sobre todo del patriarcado restrictivo y de la política racial, mientras Woolf critica el patriarcado en la sociedad inglesa. *SF* habla de la historia de una familia blanca en el Sur, y varios críticos lo han visto como la crónica del fracaso de la tradición sureña (ver a O'Donnell o a Cowley²). O'Donnell sugiere que Faulkner crea una mitología del Sur, en la que los valores tradicionales de una aristocracia decadente (encarnados en la figura de Quentin Compson) están en conflicto con el naturalismo (cuya representación se encuentra en Caddy, Jason y Benjy): "being anti-traditional, the Snopeses are immoral from the Sartoris point-of-view" (286).

El mejor ejemplo de este conflicto (que implica una crítica del patriarcado) en *SF* es la pérdida de virginidad de Caddy. Todos los hermanos Compson tienen una perspectiva sobre este momento. En la narración de Benjy, no está claro cuando se da cuenta de que Caddy ha perdido su virginidad: la teoría más convincente es que se produce en el encuentro con Charlie, cuando Caddy se lava la boca, Benjy vuelve a decir "Caddy smelled like trees", pero después, Caddy ya no huele a árboles cuando la lleva al baño. Benjy no entiende qué significa la virginidad, dado que no entiende su simbolismo dentro de la estructura sureña. Benjy sólo quiere a su hermana, sin reservas, y como podemos ver la falta de abstracción en la mente de Benjy (el pasado y el presente son lo mismo para él), vemos la pureza de su naturalismo, que no se corrompe por abstracciones culturales.

Por otro lado, la virginidad de su hermana es una obsesión para Quentin: el día de su suicidio, sus recuerdos continuamente vuelven a su hermana y a su adolescencia. "I said I have committed incest, Father I said" (*SF*: 64) revela que Quentin se siente obligado a culpabilizarse por el crimen de Caddy, pero sus motivos son egoístas: "he said it was men invented virginity not women... and I said why couldn't it have been me and not her who is unvirgin and he said, That's why that's sad too; nothing is even worth the changing of it" (*SF*: 65). Quentin no puede comprender lo que para él es la inmoralidad de su hermana, e intenta colocar su promiscuidad dentro de su sistema de valores: el incesto le resulta más honorable que la promiscuidad, y ve la mentira como una manera de proteger a Caddy, aunque es más una manera de protegerse a sí mismo.

¹ "Cuando se habla de humanidad, se piensa en lo que separa y distingue al hombre de la naturaleza. Pero tal separación no existe en realidad"

² O'Donnell, G. M. "Faulkner's Mythology". *The Kenyon Review*. 1939. Vol. 1 No. 3. Impreso.

Cowley, Malcolm. "Introduction". *The Portable Faulkner*. New York: Viking Press, 1946. Impreso.

Carter, Adam. "Cruzando la línea: los límites en Faulkner y Woolf", *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 9-19

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

"It was to isolate her out of the loud world so that it would have to flee us of necessity and then the sound of it would be as though it had never been"(SF: 150) dice Quentin, y como destaca Susana Onega Jaén, la mentira de Quentin es para "borrar [sus esfuerzos] en la imaginación, no en la realidad" (65). La virginidad de Caddy no tiene un aspecto afectivo para Quentin, parece absolutamente simbólica: Quentin vive dentro de los límites de un esquema tradicional en el que no cabe el naturalismo de Caddy (ni, de hecho, el de Benjy, porque sólo acepta la responsabilidad de cuidar a Benjy por el bien de Caddy, y Caddy es la única que quiere a Benjy como ser humano).

Lo que podemos añadir al análisis de Onega Jaén es que, para Quentin, la realidad es el resultado de su imaginación: no hace falta cometer incesto porque puede decirle a su padre que lo ha hecho. La virginidad está vinculada a la moralidad, y dado que Quentin quiere a su hermana, no puede reconciliar su promiscuidad con su concepto de 'una buena persona': si pudiera mentir, sabiendo que no había cometido el incesto, la realidad de la pérdida de la virginidad no le resultaría tan dolorosa. Si los límites de su lenguaje son los límites del mundo de Wittgenstein, para Quentin, los límites de su tradición lo son, y, además, no puede cambiar su versión de la realidad debido a estos mismos.

Finalmente, tenemos la perspectiva de Jason, y vemos su hipocresía: "you don't give a damn about anybody" (SF: 172) acusa a Caddy en el entierro de su padre, pero más tarde negocia con ella el precio para que vea a su hija Quentin: "I'll give you a hundred,' she says. 'Will you?' [...] 'Give me the money,' I says" (SF: 173). En Jason, tenemos el personaje más influido por el naturalismo, o, mejor dicho, el anti-tradicionalismo: le interesa el dinero por encima de todo, y la moralidad es una excusa para justificar su avaricia y crueldad. De la misma manera que Benjy no entiende el simbolismo de la virginidad de su hermana, Jason no lo considera importante, una postura corroborada por su pensamiento cuando persigue a Quentin, su sobrina: "he must see them first, get the money back, then what they did would be of no importance to him, while otherwise the whole world would know that he, Jason Compson, had been robbed by Quentin"(SF: 262).

La moralidad en su forma tradicional ya no existe para Caddy, Jason o Benjy: Quentin recuerda las palabras de Caddy, "*Poor Quentin you've never done that have you*"(SF: 125), donde no hay vergüenza porque a ella no le parece un pecado; Jason actúa siempre en su propio interés, y sus crueldades sirven para reforzar su paranoia y Benjy no puede concebir la moralidad tradicional, sólo reacciona emocionalmente a los acontecimientos. En realidad, el ensimismamiento de la familia revela que los valores tradicionales ya no son apropiados para la sociedad contemporánea, pero su legado cultural sigue estando presente en ellos y de ahí surge el conflicto.

Si la dialéctica del humanismo/naturalismo no se resuelve de una manera poco ambigua con respecto a la situación filosófica (dado que nadie es feliz al final de la novela), otro matiz del argumento, la raza, nos parece, a primera vista, definitivamente mejor abordado. Las teorías del siglo XIX, con su base seudocientífica, justificaron la supremacía blanca al demostrar que la gente de raza negra era menos capaz de trabajo intelectual o incluso que no pertenecía a la misma especie que la gente blanca (ver Lapouge, Galton, Freeman, Gobineau).

Se puede ver en SF, como lo hizo Ralph Ellison en 1946, una perspectiva universal que intenta entender al hombre negro como "a rounded human being" y "a symbol of man" (33). Sin embargo, la gente negra no protagoniza la novela y no vemos el pensamiento de Dilsey, a pesar de su presencia durante la novela. Ladd añade que en Faulkner vemos la "construction of the voice of modern suffering around young white male desire (Quentin Compson's most notably)" (134) y en la figura de Quentin, Faulkner dramatiza el conflicto entre la tradición racista del Sur y un concepto moderno de raza. La opinión personal de Faulkner no nos interesa especialmente, pero vale la pena destacar que su pensamiento evolucionó. En una carta de 1921, Faulkner sugiere que la política sureña con respecto a la gente negra es mejor que la del norte

Carter, Adam. "Cruzando la línea: los límites en Faulkner y Woolf", *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 9-19

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

You cant [sic] tell me these niggers are as happy and contented as ours are, all this freedom does is to make them miserable because they are not white... there's only one sensible way to treat them, like we treat Brad Farmer and Calvin and Uncle George. (149)

Sin embargo, en un discurso de 1955, Faulkner dijo

We speak now against the day when our Southern people who will resist to the last these inevitable changes in social relations, will, when they have been forced to accept what they at one time might have accepted with dignity and goodwill, will say, 'Why didn't someone tell us this before? Tell us this in time?' (151)

Si volvemos a *SF*, y al capítulo narrado por Quentin, somos conscientes de una situación racial que se extiende más allá de las circunstancias de la familia Compson. Además, dado que este capítulo tiene lugar en el pasado histórico, interrumpiendo la secuencia del presente histórico, nos obliga a considerar un momento histórico que informa, pero es distinto, a la mayoría de la narración. Quentin nos cuenta una epifanía que tuvo al llegar a Harvard: "That was when I realised that a nigger is not a person so much as a form of behaviour; a sort of obverse reflection of the white people he lives among" (*SF*: 72).

La actitud de Quentin se enfrenta a los pensamientos de Jason: "they [a nigger] can't stand prosperity or an easy job. Let one stay around white people for a while and he's not worth killing" (*SF*: 213). Jason ve al hombre negro como los científicos de la época: con unas cualidades intrínsecas que lo diferencian del hombre blanco, pero Quentin entiende el impacto cultural del hombre blanco. Aquí llegamos al conflicto que el texto presenta, el que nos hace volver a dudar de la idoneidad de la moralidad contemporánea: Quentin, a pesar de ser un producto de la tradición sureña con respecto a su política de género es capaz de ver, 18 años antes que su hermano, que no hay una superioridad intrínseca de una raza u otra. Quentin no es racista, pero sí es sexista: Faulkner implica que las cualidades intrínsecas, o naturales, no existen y que su sociedad actúa dentro de una estructura que insiste en el naturalismo, pero es, de hecho, humanista.

Al utilizar dos tiempos históricos distintos, y además espacios distintos, Faulkner revela un relativismo que no comenta sobre la superioridad de una perspectiva sobre otra dentro de *SF*, sino que sugiere que el binarismo que domina la moralidad (el bien y el mal, el blanco y el negro, etc.) no existe, y una pluralidad de perspectivas, informada a través de la historia y el conocimiento de otras culturas, es la mejor manera de entender el mundo. Faulkner problematiza las fronteras binarias al presentarnos personajes que encarnan aspectos de 'lo bueno' y 'lo malo' a la vez: *SF* cuestiona nuestra base moral cuando nos ponemos a criticarla.

La posición de Woolf con respecto a la mujer se encuentra en un discurso parecido al de Faulkner: la moralidad y las tradiciones sociales se han mezclado tanto que ahogan a cualquiera que no entre dentro de su modelo. En un manual victoriano sobre el matrimonio, Sarah Stickney Ellis escribe lo siguiente

It is quite possible that you may have talent, with higher attainments, and you may also have been generally more admired, but this has nothing whatever to do with your position as a woman, which is, and must be, inferior to his as a man. (24-25)

En *TL*, el matrimonio Ramsay es el núcleo del conflicto de la tradición con una revolución social con respecto a los géneros: Jane Lilienfeld propone que "Woolf's vision of the Ramsay's marriage is a mature, sharp critical examination ...of the destruction wreaked by the Victorian social arrangement on human capacities for freedom and growth" (149). En *TL*, ambas personas implicadas en el matrimonio quedan frustradas, a pesar de quererse, porque la ideología sexista que refuerza el matrimonio, es decir la subyugación absoluta de

Carter, Adam. "Cruzando la línea: los límites en Faulkner y Woolf", *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 9-19

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

la mujer por el hecho de que el hombre sea superior por ser hombre, no les deja tener una relación madura.

Mrs. Ramsay lamenta que "not being able to tell him the truth...diminished the entire joy...of the two notes sounding together" (*TL*: 45), mientras Mr. Ramsay piensa que "it was sympathy he wanted, to be assured of his genius" (*TL*: 43). El matrimonio victoriano ahoga a la pareja. Mr. Ramsay depende totalmente de los elogios de su mujer, pero consciente de su propio fracaso intelectual, estos son un alivio transitorio y su dependencia debilita su autoestima: mientras tanto, frustrada intelectualmente con el papel de madre y mujer, Mrs. Ramsay reorienta sus esfuerzos hacia la formación de parejas, hasta tal punto que Paul Rayley le dice a ella "I owe it all to you" (*TL*: 127) después de comprometerse con Minta.

El modelo de los Ramsay se quiebra en 'The Lighthouse', cuando Woolf nos presenta a Minta y a Lily liberadas de la ideología expuesta por el matrimonio Ramsay, y la propia Mrs. Ramsay. "We can over-ride her wishes, improve away her limited, old-fashioned ideas...mockingly, she seemed to see her... saying, of all incongruous things, 'Marry, marry!'" (*TL*: 190) piensa Lily. Ella misma rechaza el concepto de la mujer definida por su estado civil, o aun por su sexualidad, y al terminar su cuadro finalmente, el simbolismo de una mujer que sí puede pintar (a pesar de lo que diga Charles Tansley) y que se autodefine como artista, y sin compararse con un hombre, revela una nueva posibilidad para la sociedad. Por otro lado, Minta está contenta con su matrimonio, aunque su marido tenga otra mujer: pues no está conforme con las 'limited, old-fashioned ideas' de Mrs. Ramsay. Tanto en Faulkner como en Woolf, el sistema social que limita a las mujeres está entrando en crisis, y podemos ver la ruptura de esos sistemas como algo unificado con la experimentación narrativa.

3. La primera y la última frontera: el lenguaje

Si la forma y el contenido de ambos textos pueden ser interpretados como una imposición de límites, que manipula al lector para que se involucre en el texto, cuando llegamos a analizar el lenguaje, quizás nos sintamos más tranquilos. Cualquier lector tendrá en cuenta que el lenguaje literario no es un lenguaje ordinario, y después de entrar en la forma genérica de la obra literaria, el lenguaje es nuestro punto de salida: la primera frontera que nos da acceso a la obra. No obstante, el lenguaje tiene un papel doble, como destaca Georges Poulet

Since everything has become part of my mind, thanks to the intervention of language, the opposition between the subject and its objects has been considerably attenuated. And thus ... I am freed from my usual sense of incompatibility between my consciousness and its objects. (55)

Poulet propone que el lenguaje literario nos permite acceder a la consciencia del autor: es decir, no quiere decir que nos acerquemos al autor propiamente dicho sino al imaginario que el autor utiliza para crear su mundo ficticio. Con el inicio de *SF*, Faulkner nos presenta una relación compleja: el lenguaje es el lenguaje de Benjy, un retrasado mental, formado por la conciencia del autor para jugar un papel específico, y el lector se encuentra al otro lado del límite, intentando leer el texto y releerlo para comprender lo que 'dice'.

Incluso formulado así, el proceso se complica aún más: acostumbrados a la convención del narrador implicado en la historia que cuenta, este lenguaje que 'pertenece' a Benjy es, de hecho, nuestra invención. El personaje de Benjy es el producto de este espacio comunicativo al cual Poulet se refiere: para nosotros, el lenguaje que leemos es el lenguaje de un sujeto, pero en realidad, es un objeto que tiene una función determinada en el texto, y nos convencemos de que es propio de un sujeto. Este lenguaje no pertenece ni a Faulkner ni a Benjy, sino que existe en un espacio entre los dos: el sujeto real y el sujeto imaginario. Cuando intentamos entender qué quiere decir Benjy, cometemos una falacia literaria, pero al mismo tiempo, es necesario dentro de las convenciones literarias que tengamos un sujeto que habla, dado que nuestra concepción de la realidad se basa en sujetos y objetos.

Carter, Adam. "Cruzando la línea: los límites en Faulkner y Woolf", *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 9-19

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Como pretende Robinson, "as Faulkner exploits the necessary silence intrinsic to the text in the conception of the character of Benjy, so he exploits the cognitive activity of the reader to realize the silence" (117). Faulkner nos hace cruzar más límites de los que somos conscientes: como hemos sugerido antes, la estructura de la novela y su contenido nos dirigen a pensar en la pluralidad de la realidad, o una filosofía relativista, pero la función del lenguaje-puesta en crisis como está - nos revela que el conjunto de voces tiene una relación poco obvia. Es decir, al leer *SF*, es en los espacios indefinidos donde tiene lugar la realidad (en el esquema lector-narrador-autor, el espacio de lector-Benjy, o Quentin-Faulkner, por ejemplo). En estos espacios, la frontera entre la realidad y la ficción no está clara: ¿quién proyecta sobre quién?

Una frase como "Caddy smelled like trees" es neutral fuera de su contexto: pero cuando la leemos, compartimos el espacio con Benjy, y al mismo tiempo, con Faulkner a través de Benjy. Woolf también nos hace ver esta configuración de lenguaje y emisor, aunque su técnica es distinta: no cambia de narrador, pero sí la mente de sus personajes. Una vez más, nos obliga a tener en cuenta un reparto de conciencias múltiples y fluidas, que en consecuencia sugiere que la realidad no se encuentra en el lenguaje tal cual, sino en el espacio entre los varios lenguajes que contienen las palabras impresas en la página.

Además, Woolf introduce un matiz que no está presente en la historia de Faulkner: la obra de arte, y, por lo tanto, la pintura como manera de expresarse es un tema de gran importancia. El comentario meta-artístico de Woolf subraya su visión de la pluralidad del mundo a través de la obra literaria. La frustración de Lily es debida a la imposibilidad de captar "that very jar on the nerves, the thing itself before it has been made anything" (*TL*: 209). 'The thing itself' es elusiva, precisamente porque se equivoca en su manera de intentar captarla: la finalización de su obra sólo llega cuando abandona su concepción de ella como *la* representación de 'the thing itself', y la veo como *una* representación. "Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision" (*TL*: 226) es la última frase de *TL*, y demuestra que sólo en retrospectiva, la obra de arte se puede ver como una visión: hasta que se termina, esta es parte de un proceso. Por supuesto, la visión implica un receptor, y así la auto-referencia del texto se completa: la interpretación, entendida como una visión entre otras, es el comienzo de una conversación entre un sujeto y un objeto, y la responsabilidad del receptor es entrar en esta conversación.

Conclusión

Para concluir, a lo largo de este ensayo hemos sostenido que una interpretación importante de la novela modernista se basa en las palabras de Wittgenstein, sobre el impacto que tiene el lenguaje en la estructura de nuestra concepción de la realidad. En *SF* y *TL*, tenemos dos textos que pueden quedar unificados bajo la idea de una serie de cuestiones sobre dónde residen los límites entre la ficción y la realidad, tanto en la experimentación narrativa como en el tratamiento de las normas culturales y en el modo de interpretar el lenguaje que los autores provocan en el lector.

Obviamente, nuestra interpretación de los textos no es definitiva, pero es cierto que existen corrientes en ambos textos que revelan una conciencia incómoda con la metafísica que domina la constitución de la sociedad y la obra literaria. Una concepción binaria de representación y realidad, de bien y de mal, de autor y lector, he aquí el debate que *SF* y *TL* nos abre: ¿Por qué insistimos en este punto de vista cuando no está reflejado en la realidad contemporánea, fragmentada y plural tal y como es? Los textos nos ofrecen una reconstitución de los términos de Wittgenstein: no son los límites de mi lenguaje, sino los límites de nuestro lenguaje los que constituyen los límites de nuestra realidad. Tenemos que cruzar las líneas porque en realidad, no existen: el sentido de nuestra realidad, y de su expresión literaria, se encuentra en el punto donde cruzamos los dos mundos.

Carter, Adam. "Cruzando la línea: los límites en Faulkner y Woolf", *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 9-19
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Obras citadas

Auerbach, Erich. *Mimesis*. Tr. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953. Impreso.

Banfield, Ann. "Time Passes: Virginia Woolf, Post-Impressionism and Cambridge Time." *Poetics Today*. 24.3: Fall 2003. pp. 471-516. <https://muse.jhu.edu/article/51529>[Último acceso: 07/06/16]

Bleikasten, André. "Faulkner from a European perspective." *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Ed. Weinstein, Philip M. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Impreso.

Childs, Peter y Fowler, Roger. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Routledge, 2006. Impreso.

Ellis, Sarah Stickney. *The Wives of England: Their Relative Duties, Domestic Influence, and Social Obligations*. Nueva York: Appleton, 1843. Impreso.

Ellison, Ralph W. *Twentieth-Century Literature and the Black Mask of Humanity*. Nueva York: Random House, 1972. Impreso.

Faulkner, William. *Essays, Speeches and Public Letters*. Ed. Meriwether, J. B. Nueva York: Modern Library, 2004. Impreso.

---. *The Sound and the Fury*. Londres: Vintage, 1995. Impreso.

---. *Thinking of Home: William Faulkner's Letters to His Mother and Father, 1918-1925*. Ed. Watson, James G. Nueva York: Norton, 1992. Impreso.

Ladd, Barbara. "Race as Fact and Fiction in Faulkner." *A Companion to William Faulkner*. Ed. Moreland, Richard C. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. Impreso.

Lilienfeld, Jane. "Where the Spear Plants Grew: the Ramsays' marriage in *To the Lighthouse*." *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. Ed. Marcus, Jane. Londres: The Macmillan Press, 1981. Impreso.

Nietzsche, Friedrich. "Homer's Wettkampf." *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe*. Berlin: Walter de Gruyter, 1973. Impreso.

Onega Jaén, Susana. *Análisis estructural, método narrativo y sentido de "The Sound and the Fury" de William Faulkner*. Zaragoza: Libros Pórtico, 1979. Impreso.

Poulet, Georges. "Phenomenology of Reading." *New Literary History*. 1.1: Oct 1969. pp. 53-68. <https://www.jstor.org/stable/468372>[Último acceso: 07/06/16]

Robinson, Owen. "Reflections on Language and Narrative." *A Companion to William Faulkner*. Ed. Moreland, Richard C. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. Impreso.

Sartre, Jean-Paul. "A propos de "Le Bruit et la Fureur": La temporalité chez Faulkner." *Critiques littéraires (Situations, I)*. Paris: Éditions Gallimard, 1947. Impreso.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tr. D. F. Pears y B. F. McGuinness. Londres: Routledge, 1933. Impreso.

Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. Londres: Penguin Books Ltd., 1992. Impreso.
 ---. *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 3. 18 abril 1926. Ed. Olivier Bell, Anne. Londres: Penguin Ltd., 1979. Impreso.

Perfil del autor:

Adam Carter tiene una licenciatura en francés y español, otorgada por la Universidad de Oxford, Reino Unido. Su ámbito de interés es la literatura comparada y los estudios culturales poscoloniales, sobre todo en el siglo XX. En la actualidad, Adam estudia en la Universidad Complutense de Madrid, y completará un máster en estudios literarios en 2016.

Contacto: <acarter@ucm.es>