VIAJES Y VIAJEROS EN
WILLIAM FAULKNER Y JUAN RULFO*

Rosa Margarita Galán**

El sonido y la furia, de William Faulkner, y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, son novelas sobre viajes y viajeros, sobre promotores de viajes y sobre espectadores que no hacen nada para evitar que se emprendan estos trayectos. Son textos que giran en torno al tema del viaje, el cual posee múltiples significados y funciones.

Con el término *viaje*, me refiero al desplazamiento espacial en todas sus acepciones. Incluyo, en primer lugar, aquellos trayectos dirigidos a puntos concretos que traspasan las demarcaciones de lo propio o de lo familiar: otra ciudad, otro estado, otro país. Este significado, tan antiguo y universal como la misma literatura, continuamente ha sido utilizado como principio organizador de un texto. En

* “Viajes y viajeros en *El sonido y la furia*, de William Faulkner, y en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo” es el título original, abreviado por razones de espacio.

** Centro de Lenguas, ITAM.

toda cultura encontramos narraciones de aventuras, ricas en incidentes fantásticos, en las que se viaja a sitios extraordinarios. Estos relatos se remontan a textos tan remotos como la épica babilónica de *Gilgamesh*, el relato de Sinuhe el Egipcio y *La odisea*, de Homero, y agrupa obras tan disímiles, como las narraciones históricas de conquistas (de Alejandro el Grande, de Julio César o de Hernán Cortés), los relatos de exploración geográfica o las novelas de ciencia ficción. En todos ellos aparece el traslado hacia lo desconocido ligado con el inicio de la aventura y, por ende, con el de la narración.

De igual manera, en *El sonido y la furia* y en *Pedro Páramo*, los viajes de los personajes a sitios no familiares son fuente de incidentes esenciales para el desarrollo de la trama. En *Pedro Páramo*, la historia se inicia con la referencia que hace Juan Preciado sobre su viaje a Comala en

NOTAS

184

busca del padre ausente. Juan crece sin él como consecuencia del viaje que emprende Dolores a Colima. El dolor de Pedro niño es producto del viaje de Susana a tierras lejanas. Pedro Páramo intenta recuperar a Susana trayéndola de regreso a Comala y obligando, posteriormente, al padre de ella a cambiar su residencia a un sitio lejano. A su vez, la locura de Susana San Juan se desencadena con su regreso a Comala. Algo similar ocurre en *El sonido y la furia*: los acontecimientos principales surgen como consecuencia de un viaje. El matrimonio de Cadance, que tantos problemas ocasionó a la familia, jamás se hubiera realizado de no ser por el paseo que organiza la señora Compson para encontrarle novio a la joven embarazada. Asimismo, el pastizal que tanto amaba Benjy se vende para pagar los estudios de Quentin en Harvard. El mayor de los hijos debe abandonar su hogar sureño para estudiar en una universidad del Norte. En ambas novelas, la concepción de *viaje* como desprendimiento del espacio familiar desempeña un papel esencial para el desenvolvimiento de la trama.

Un segundo significado del término *viaje* es el de movimiento ininterrumpido sin un destino específico. Este deambular se da dentro de los límites de espacios definidos (una casa, una propiedad, un barrio o un

poblado) o a lo largo y a lo ancho del mundo: un éxodo sin fronteras. Este significado tampoco es nuevo. La figura del eterno caminante, del vagabundo, ha fascinado, con una mezcla de atracción y de rechazo, la imaginación del ser humano. Alrededor de él se crean historias y se ofrecen múltiples razones que expliquen el porqué de su movimiento errático: por el impulso vital incontenible del héroe por cambiar de sitio (recordemos a Ulises en *La odisea*), por un impulso de búsqueda de lo desconocido o de conocimiento (los héroes de Edgar Allan Poe serían representativos), por la necesidad básica de encontrar un lugar seguro donde resguardarse de la intemperie, como en *Of Mice and Men*, de Steinbeck (1937) o, simplemente, por el placer de mantenerse en movimiento, como los caminantes cíntricos, los *flâneurs*, que pasean por las calles sin rumbo fijo.

Los personajes de las novelas de Rulfo y de Faulkner entran perfectamente en esta amplia categoría de eternos viajeros. Se distinguen por moverse de manera infatigable por su entorno. La esencia de los hijos de Pedro Páramo y de Jason Compson es el desplazamiento. Juan, Abundio y Miguel deambulan incesantemente por las calles de Comala. Sólo la muerte, en los tres casos, detiene su marcha. De igual manera, Quentin,

NOTAS

Jason y Benjy no paran de moverse. Para ello, caminan o utilizan diferentes medios de transporte: una carroza (en el caso de Benjy) o autobuses y automóviles (en el de los hermanos mayores).

El cambio perenne de lugar no siempre se deriva del deseo expreso del caminante. Hay vagabundos que deambulan por la vida como castigo por un crimen cometido, a la manera de Caín, quien asesinó a su hermano, o del judío errante, Ahasver, que desconoció a Cristo. Estos viajeros “obligados” incluirían en sus filas a todos aquellos expatriados —nuevamente, en el más amplio de los sentidos— que están condenados a permanecer alejados del sitio de origen y deambulan “como almas en pena” por el mundo. Aquí entrarían, en la novela de Rulfo, aquellos personajes que fueron desterrados u obligados a permanecer en un sitio especial por orden de Pedro Páramo: Dolores y Juan Preciado, Susana San Juan y su padre; pero, también, los muertos de Comala, cuyos cuerpos yacen enterrados mientras sus almas vagan por “los caminos de la eternidad”. En *El sonido y la furia*, las dos grandes expatriadas serían Caddy y su hija Quentin: la primera, por decisión de la señora Compson; la segunda, obligada por la intransigencia y la malicia de Jason.

Por último, el término *viaje* comprende un sentido metafórico, que abarcaría la esencia de la condición humana: la vida es un viaje, y los individuos estamos en tránsito por ella. En el caso de los textos de Faulkner y de Rulfo, los puntos de partida y de llegada son inciertos y transferibles. El destino tendría que ser la muerte, pero, como la misma vida es un espejo múltiple —a la manera de Borges— de la muerte, es difícil distinguir cuándo y dónde termina una y comienza la otra. La muerte adquiere dimensiones protagónicas y totalizantes: llena el futuro y el presente de los personajes; es el punto culminante del trayecto y, a la vez, el entorno natural y omnipresente del camino.

En efecto, en *Pedro Páramo* y en *El sonido y la furia*, el movimiento es inseparable de la muerte: los personajes avanzan hacia y dentro de ella. En Rulfo, el viaje de Juan Preciado es un descenso gradual al inframundo, a Comala (“el lugar que arde”), en donde los muertos se confunden con los vivos y el espacio desolado se puebla de ataúdes y de murmullos de ultratumba. En Faulkner, los movimientos frenéticos de los hermanos Compson siempre están en relación, directa o indirecta, con la muerte. Tomemos de *El sonido y la furia* unos cuantos ejemplos. En la escena central de la novela, de la que

NOTAS

parte la creación del libro, los pequeños deambulan por los prados mientras se celebra en la casa el funeral de la abuela. Años más tarde, Benjy esperará ansioso su paseo dominical: una visita al cementerio de Jefferson. Curiosamente, el único juguete del idiota es un frasco con piedrecillas y semillas: su panteón particular. De manera semejante, las acciones de Quentin el día que tiene lugar su monólogo están encaminadas a la preparación minuciosa de su suicidio. La muerte es el motor de sus acciones; es la gran compañera que marchará a su lado hora tras hora en ese último día. Tanto para Rulfo como para Faulkner, los límites entre la vida y la muerte son difusos.

primer lugar, se halla el viaje que ambos personajes emprenden al abandonar sus lugares natales: de Jefferson a Massachussetts –en Quentin– y de Colima (de manera muy probable) a Jalisco –en Juan Preciado. En segundo lugar, está el trayecto que conforma el presente de la acción inicial: en el caso de Quentin, al movimiento que realiza en su dormitorio y en las zonas aledañas a Harvard, y, en el de Juan Preciado, a su descenso a Comala y a su recorrido por el pueblo. Finalmente, hay un significado último del desplazamiento que comprende el destino final de los personajes: la muerte.

El primer estrato

186

Tres acepciones de ‘viaje’ en Quentin y Juan

Para aclarar esas amplias acepciones del término *viaje*, tomaré como punto de partida a dos personajes: Quentin Compson y Juan Preciado. Con el estudio de sus trayectos, ejemplificaré los diferentes significados del tema, así como las funciones paradójicas que desempeñan en ambas novelas.

Siguiendo los significados antes expuestos, los viajes de Quentin y en Juan Preciado pueden contemplarse desde tres perspectivas o niveles. En

El primer estrato de los viajes de Juan y de Quentin se refiere al trayecto que emprenden ambos personajes hacia tierras desconocidas. Estos viajes, de capital importancia para el desarrollo de las historias, son el origen de los episodios climáticos de los textos. Sin ellos, la esencia misma de la trama no existiría. Son la base sobre la que se estructuran ambos relatos y, también, sobre la que se finca, de manera directa o indirecta, la muerte de los protagonistas.

La enunciación de los viajes y de sus motivos es radicalmente distinta en los dos textos. Mientras que *Pedro*

Páramo inicia con la voz de Juan Preciado que evoca abiertamente el trayecto y su objetivo (“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.”), en *El sonido y la furia*, Quentin nunca se refiere de manera directa a ningún desplazamiento previo. El lector se entera de él –si es que logra hacerlo– por comentarios oblicuos.

Estas diferencias determinan dos formas de lectura distintas y, por ello, refuerzan estratos diferentes del trayecto. En cuanto a *Pedro Páramo*, en las primeras líneas se establece la posibilidad temática del clásico relato de identidad –el viaje del hijo en busca del padre– y, con ello, se crean expectativas en cuanto al tipo de lectura que vendrá. El lector avanza seguro e interesado, confiado en hallar una historia “tradicional” y cronológica. La ilusión pronto se desvanece. No obstante, a pesar del inmediato revés que sufre, no cederá su función aglutinadora inicial: el lector pretenderá vincular el desarrollo de la novela con la primera escena del texto. De igual manera, las “peripecias” de Juan dentro de Comala se considerarán segmentos del gran viaje.

En relación con el texto de Quentin, nunca hay la mínima esperanza de historia de aventura. A diferencia de *Pedro Páramo*, en que Juan “desata” las voces de Comala, el mayor de los

Compson no desempeña esta función en su novela. Quiérase o no, es la voz de Benjamín la que, como lo indica Stacy Burton, “engage[s] others in dialogue”.¹ El lector terminó con la sección de Benjy, en la que se encontró inmerso en la mente de un idiota de tres años, y no espera demasiado de la siguiente. Las líneas iniciales vinculan falsamente a los narradores: Benjamín termina el día por la noche, en la cama, a punto de dormirse, hablando de las sombras que se forman en la pared de su cuarto y la segunda sección comienza, también, con un narrador en primera persona que se refiere a las sombras, pero en el contexto de un nuevo día. No obstante, la constatación posterior de diferencias esenciales entre los monólogos no le proporciona ventaja alguna: la conciencia laberíntica del estudiante de Harvard es tan anacrónica o más que la primera. El lector deberá emprender, junto con Quentin, la aventura de comenzar el día y, para ello, tendrá que apoyarse en los movimientos incesantes del joven por su entorno. El viaje que emprendió del Sur a Massachussetts no se menciona en el texto. Como parte de este importante vacío (o por lo menos de su

¹ Stacy Burton, “Benjy, Narrative, and the Coherence of Compson History”, en *Cardozo Studies in Law and Literature*, 1995 (otoño-invierno) 7:2, 207-28.

NOTAS

ausencia en el momento cronológico adecuado), se halla la ausencia de móviles para el viaje. Mientras Juan es rico en detalles en cuanto a la promesa de viajar que le arranca su madre moribunda, Quentin no enuncia la razón de su presencia en Harvard. Cómo y por qué abandonó el Sur para hallarse en Massachussetts jamás se narra de manera directa en el texto.

El segundo estrato

El segundo estrato se refiere al deambular de los personajes en la etapa final de sus vidas, esto es, al desplazamiento de Juan por Comala y al de Quentin en Massachussetts. Ambos textos inician con claras referencias a estos trayectos. En el de Quentin sabemos, incluso antes de iniciar la lectura de la sección, que tiene lugar un 2 de junio de 1910, pues la segunda parte de la novela está precedida por esta fecha. En el de Juan, aunque no aparece una fecha tan precisa como la de *El sonido y la furia*, se indica que llega a Comala en los días de agosto, tiempo de la canícula y que permanece ‘vivo’ en el pueblo 48 horas aproximadamente (24 horas antes había estado en Sayula).²

² Es fácil darnos cuenta de este transcurrir por las continuas referencias temporales. Así, el viaje con Abundio Martínez

No obstante, a pesar de que de manera directa hay referencia a estos intervalos, este presente de la acción en curso es difícil de detectar. En los dos discursos se presenta sumamente tenue, frágil, constantemente invadido por el recuerdo de vivencias ocurridas años atrás. Sin embargo, a pesar de las continuas interrupciones y referencias al pasado, se advierte un desarrollo cronológico. Quentin y Juan están siempre en movimiento, siempre desplazándose de un lugar a otro; Juan, en su descenso a Comala y, posteriormente, por las calles de Comala; Quentin, en su dormitorio, en Harvard y en las zonas aledañas a esta universidad americana.

Siguiendo la tradición de espectadores de la ciudad, Quentin, con ropa y modales de caballero, recorre las

tiene lugar en la tarde del primer día (“En la reverberación del sol...”), su llegada un poco más tarde (“...el sol del atardecer”), su encuentro con Eduviges por la noche (“Había oscurecido...”), esa misma noche habla con Damiana (“ya estaba alta la noche”), descubre a la pareja incestuosa (“...oscuro camino de la noche”), pasa el resto de la noche ahí y despierta a mediodía (“Cuando desperté, había un sol de mediodía.”) Permanece ahí (“No tarda en oscurecer...”), se sofoca cerca de medianoche (“...al filo de la medianoche”) y lo entierran al otro día (“Fue ya de mañana...”).

NOTAS

calles de Harvard captando, como diría Baudelaire, la esencia de la modernidad: “the ephemeral, the fugitive, the contingent”³. Visitando almacenes, observando aparadores o transitando en diversos medios de transporte, Quentin observa con desprendimiento la realidad en movimiento que lo rodea. Sus comentarios –fríos, objetivos y con tendencia al inventario– reportan lo inmediato de manera desdibujada. El mundo que recorre y ‘pronuncia’ Quentin es un espacio de ausencias, de objetos que se disuelven, de percepciones oblicuas y fugaces.

En una primera instancia, la figura de Juan guarda menos puntos de contacto que Quentin en relación con el elegante espectador de la ciudad. De Juan, no sólo desconocemos su apariencia, sino que los sitios que recorre no son urbanos. No obstante, las características esenciales de este segundo estrato se conservan: hay un caminar incesante, con un detallado reporte de la ‘gente’ y del espacio que recorre. Con frecuencia, al igual que Quentin, sus comentarios se derivan de lo ausente: las ausencias dan pie a las generalizaciones, a la cons-

trucción de tipologías. No es lo que Juan ve, sino lo que esperaba ver y no encuentra, lo que da sustento a su descripción de ‘vida’. A su llegada a Comala, Juan comenta:

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aún las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol. Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. [...] Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. (pág. 12)

La hora se presenta en el contexto de la vida diaria. La cotidianidad de sus palomas, paredes y gritos infantiles trasciende el ámbito particular y lo transforma en experiencia general. El tiempo queda flotando sin referencia cronológica específica. Simplemente es una hora ‘común’, de actividades y de sueños, extraída de la experiencia previa del caminante. La construcción, tan pronto como surge, se desvanece: ahora, junto a él, sólo hay un pueblo sin ruidos.

Por medio del espacio que recorren, llevan a término sus objetivos: el suicidio, en el caso de Quentin, y la

³ Charles Baudelaire, “New Notes on Edgar Poe” en *Baudelaire on Poe*, traducido y editado por Lois Hyslop y Francis E. Hyslop, Jr., 1952, State College, Penn., Bald Eagle Press, p.13.

NOTAS

inmersión en la historia de la comarca (más que la de su mismo padre), en el de Juan. Las historias giran en torno de este movimiento. Nada sucede en este nivel de viaje que no forme parte del cambio espacial. El deambular de los personajes es la historia y, al mismo tiempo, desempeña dos funciones opuestas dentro de los textos. Por una parte, da cohesión a los relatos (dado que este relato inicial es nuestro primer contacto con la novela de Rulfo y con la segunda sección de Faulkner y porque es punto de apoyo dentro de la 'maraña' de voces y de tiempos de los discursos). Por otra parte, es el detonador de los otros niveles temporales y de la confusión que, como consecuencia, acarrea en la historia.

190

Para el lector, el seguimiento de este movimiento es tan confuso e incomprensible como para los protagonistas. Tanto Quentin y Juan como el lector se encuentran inmersos en un desplazamiento permanente, pero sin estar plenamente conscientes de la razón de ello. El movimiento es obligatorio. Para Quentin –más allá de realizar los preparativos de su suicidio– y para Juan –trascendiendo su afán por descubrir quién fue su padre–, es un impulso incontenible por mantenerse caminando. Para el lector, no hay alternativa para seguir la lectura que acompañar a Quentin y a Juan en sus recorridos.

Con asfixiante monotonía, los lugares desfilan uno tras otro. Aparecen y desaparecen, las más de las veces, igual que las personas y objetos de los textos: repentinamente, como si surgieran de la nada para después volver a ella.

En ambos textos, la presencia latente de viajes mayores (con mayúsculas) se entreteje en las acciones. En el de Juan se trata de la búsqueda de su padre (primer estrato); en el de Quentin, su suicidio (tercer estrato). En el caso de Juan, a pesar de que en los primeros fragmentos se descartó la posibilidad de hallar vivo a Pedro Páramo, razón primaria del traslado a Comala, el objetivo inicial del recorrido se conserva. Juan no interrumpe ni modifica su itinerario a pesar de que, antes de llegar a Comala, Abundio lo informa de la muerte de Pedro. El objetivo inicial permanece en el recorrido, aunque de manera indirecta.

En el caso de Quentin, hay un viaje implícito en las actividades que desempeña en este día. La presencia de maletas y de bolsos de mano lo indica. No obstante, jamás se define el sitio o el motivo del trayecto. Sin embargo, como desde el inicio de la acción en curso Quentin empaca, el lector por fuerza tiende a relacionar las demás actividades del día con el viaje del protagonista. Sólo al avanzar en la lectura, pasar

NOTAS

a otras secciones y, en ocasiones, releer varias veces la novela, consigue entender el dramatismo de estas actividades: están encaminadas a preparar el suicidio de Quentin Compson. Estos pendientes incluyen desde la compra y el ocultamiento de los plomos que atará en sus pies para mantenerse en las profundidades del agua del río Charles, pasando por el envío de la carta de adiós para su familia y del sobre con instrucciones para Shreve, su compañero de dormitorio en Harvard, hasta el empaque perfecto de sus pertenencias y el arreglo minucioso de su apariencia antes de morir.

No obstante, en estos estratos de los viajes, ni el lector ni Quentin ni Juan logran comprender el significado de las acciones. Los viajes –en el caso de Quentin, a la muerte, en el de Juan, en busca de su padre– quedan como expectativas latentes en los dos textos; sabemos que están ahí, pero jamás cristalizan de manera total.

El tercer estrato

El tercer estrato de los viajes de Quentin y de Juan se refiere al movimiento de ambos personajes hacia, dentro y desde la muerte. Así, la muerte es, simultáneamente, destino final, esencia del viaje y punto de partida.

En una primera instancia, los trayectos de Quentin y de Juan culminan en sus respectivas muertes. Uno muere ahogado en el río Charles; el otro, asfixiado en el centro de Comala. No obstante, rebasando el final trágico de los protagonistas, que de alguna manera justificaría el concepto de “viajes encaminados a la muerte”, sus desplazamientos son celebraciones que anticipan de manera plena la negación de la vida.

Quentin es un enamorado de la muerte. Los preparativos detallados de su suicidio los realiza con la previsión gozosa de un novio el día de su boda. Faulkner se refiere a esta faceta central del personaje en el apéndice de la novela:

...who loved death above all, who loved only death, loved and lived in a deliberate and almost perverted anticipation of death as a lover loves and deliberately refrains from the waiting willing friendly tender incredible body of his beloved, until he can no longer bear not the refraining but the restraint and so flings, hurls himself, relinquishing, drowning.

La muerte domina el día último que pasa en Harvard. Ella está presente en las actividades que realiza, en sus pensamientos –en relación con el presente de la acción en curso,

NOTAS

así como de sus memorias—, en el espacio que lo rodea, en la percepción que experimenta del tiempo que transcurre. El mundo es para Quentin un inmenso reloj que marca los minutos y los segundos que faltan para su encuentro definitivo con las aguas del río. Tiempo y espacio conforman una misma realidad: un cronotopo de muerte.

La realidad de Juan Preciado no es diferente. Si bien es cierto que Juan no anticipa ‘con ilusión’ la etapa final de su vida, su trayecto en Comala es, literalmente, un descenso al inframundo. No hay nada en el espacio que recorre, en los personajes con que interactúa, en las múltiples voces y ruidos que escucha que no se vincule con la muerte. Como explicaría Rulfo, “...es un pueblo muerto, donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y que aun quien narra está muerto”.⁴ La presencia de la muerte es tan decisiva en el trayecto que recorre Juan que algunos críticos consideran que el mismo Juan ya está muerto cuando llega a Comala. Viaje y muerte son dos conceptos intercambiables para él.

⁴ Joseph Sommers, “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (diálogo con Juan Rulfo)”, en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, 1974, México, Sepsetentas, p.19.

Una última lectura al sentido de la muerte en los viajes de Quentin y Juan es la de punto de partida de los discursos. Ambos comienzan sus relatos desde la muerte o, como sucede con Quentin, en una etapa muy próxima a ella. Mientras Quentin, de acuerdo con Sartre, despliega su monólogo en el momento justo de su aniquilación,⁵ Juan, ya en la tumba, narra a Dorotea su viaje. Ambos textos, por tanto, son discursos posteriores a la vida. La única posibilidad de existencia de Juan y Quentin proviene del acto de pronunciarse y de ser escuchados por oídos atentos que den sentido a sus voces.

⁵ Dorrit Cohn, aunque no niega esta interpretación, considera también factible la posibilidad de un monólogo simultáneo a la acción (*Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness*, 1978, Princeton University Press, p. 316).