

PARALELISMO Y CIRCULARIDAD EN *LAS PALMERAS SALVAJES*, DE WILLIAM FAULKNER

Jorge Luis Peralta

Universidad Nacional de Cuyo

Introducción

William Faulkner dio a conocer *Las palmeras salvajes*¹ en 1939, a diez años de la publicación del libro que le valió mayor fama y reconocimiento, *El sonido y la furia*. De alguna manera, esta novela cierra el ciclo iniciado con aquella obra y que continuó con *Mientras agonizo* (1930), *Santuario* (1931), *Luz en agosto* (1932), y *¡Absalón, Absalón!* (1936)

El problema que les presentó a los críticos *PS* fue la dificultad de definirla: evidentemente, no es una novela de la corriente de la conciencia; no obstante, hay monólogo interior y un complejo montaje de tiempo y espacio. Pero tampoco es una novela de narración convencional: de hecho, está constituida por dos relatos aparentemente independientes uno del otro, cuyos capítulos se van alternando.

El propósito de este trabajo es proponer tres núcleos básicos de vinculación entre las dos historias -espacio, tiempo y personajes-, conscientemente puestas al servicio de una estructura retórica antitética. Los recursos de paralelismo y circularidad cumplen en esta estructura una función central que estudiaremos desde el análisis retórico propuesto por Laura Belmont.

Este abordaje del texto nos permitirá demostrar su evidente unidad temática, al tiempo que señalar los dos espacios singularmente constituidos por Faulkner: el de la historia (con su carácter de “odisea”),

y el del libro propiamente dicho (con su disposición sui generis del material narrativo)

En torno a *Las palmeras salvajes*

El olvido por parte de los críticos que por lo general ha merecido *PS* tiene su explicación, para Frederick Hoffman, en el hecho de que en el momento de su publicación, la novela fue considerada “como un experimento excéntrico y, al menos en la superficie, apenas útil”².

Hoffman sostiene que además de negarse una relación significativa entre los dos relatos, se llegó a publicarlos en forma separada. Una nota reciente de Susana Aguad, con motivo de los 65 años de publicación de la obra, insiste en que se trata de dos relatos “contenidos en un solo volumen con el título del primero y cuyos capítulos se alternan [...]”³. Sin embargo, el mismo Faulkner hizo explícita la interrelación en una serie de exposiciones ofrecidas en la Universidad de Virginia entre 1957 y 1958:

La historia que intentaba narrar era la de Charlotte y Wilbourne. Decidí que ella requería una cualidad contrapuntística, como ocurre en la música. Y así escribí el otro relato, simplemente para subrayar el de Charlotte y Harry. Escribí el primer capítulo y luego el primer capítulo del otro relato, del mismo modo que el músico introduce el contrapunto tras el tema en que está trabajando⁴.

Esta breve pero significativa aclaración permite situarnos en terreno firme al momento de interpretar la novela como una unidad, profundizando en los aspectos que a nuestro juicio conforman el núcleo de unidad entre los dos relatos.

Los elementos de vinculación entre los relatos

El primer y más significativo elemento vinculante es el espacio⁵, y llama la atención que los críticos no hayan reparado suficientemente en este aspecto, siendo que es una de las pocas novelas de Faulkner cuyo título remite a un espacio físico⁶. Es en efecto en ese espacio (Nueva Orleans) en que las dos historias ven su comienzo y su fin, y es ese

espacio el que ayuda a definir la psicología de los personajes (en tanto éstos lo perciben de una u otra manera). Si bien ubicado al sur de los Estados Unidos, el escenario de *PS* se diferencia de las anteriores novelas porque no está ubicado en el mítico condado de Yoknapatawa, donde habían tenido lugar las sagas familiares de Sartoris, *El sonido y la furia* y *¡Absalón, Absalón!*, entre otras. Los espacios de *PS* son, en consecuencia, espacios “reales”, por oposición a ese condado “imaginario” donde Faulkner estableció su mitología personal. Al desplazar la historia de ese espacio el autor desplaza también las técnicas narrativas y los núcleos temáticos que habían caracterizado a su producción anterior. Esta actitud de “desplazamiento” explica el modo particular en que el espacio es definido, tanto en las historias como en el texto en sí mismo, a lo largo de *PS*.

En relación con el tiempo, podemos señalar dos tipos de vinculación: una meramente estructural –median diez años entre la acción de las dos historias–, y otra temática, ya que en los dos relatos lo temporal influye y define la fisonomía moral de los personajes. La conciencia que los protagonistas de ambos relatos tienen del tiempo, los resuelve, en un momento determinado, a buscar un cambio o transformación: en el caso de Harry, el viaje a la inhóspita mina en Utah, y en el caso del penado alto⁷, la resignación a ocuparse de la mujer antes de regresar a la penitenciaría⁸.

En cuanto a los personajes, Faulkner parece haber puesto en escena (en una y otra historia) a grupos humanos que representan dos maneras muy diferentes de afrontar la experiencia de la libertad, y en consecuencia, a dos conciencias que viven el mundo desde lugares diametralmente opuestos. Mientras una y otra pareja (Carlota y Harry; el penado alto y la mujer), luchan cada uno a su manera para conseguir (o para no conseguir) su libertad, el resto de los personajes (el médico y la mujer; los otros penados y los agentes del Poder) son presentados como figuras de contraste. En ese panorama de oposiciones, la gran masa de gente cumple la función de ser un telón de fondo dibujado como maquinaria mecanizada y estática, en la que los personajes protagonistas desarrollan su conflicto personal.

La estructura retórica de *PS*

Boris Tomasevskij sostiene que “para que una construcción verbal constituya una obra unitaria, debe tener una tema unificador que se concrete en el desarrollo de toda la obra”⁹. En la novela que nos ocupa, el gran tema de Faulkner son los asuntos humanos. Si bien *PS* es una “novela del Sur”, no lo es a la manera de *El sonido y la furia* o *Mientras yo agonizo*, ya que no pretende ser un fresco de la decadente aristocracia sureña tanto como ofrecer una mirada devastadoramente cínica y pesimista sobre los límites de la libertad humana. Tampoco encontramos aquí la puesta en escena de depravaciones sexuales y escenas grotescas de *Santuario* o *¡Absalón, Absalón!*: no hay incesto, no hay conflictos entre negros y blancos, ni asesinatos, ni los personajes *típicamente* faulknerianos que pueblan otras obras.

Lo propio y característico de *PS* es la presentación de dos maneras de afrontar la experiencia de la *libertad*: la lucha de Harry y Carlota, en el primer relato, por ser libres en su amor en un mundo en que ya no hay lugar para él; y la lucha del penado alto contra la naturaleza, en el segundo relato, para ser libre del amor y de las reglas sociales que normatizan la vida humana. Una y otra lucha obligan al desplazamiento, voluntario en el primer caso, involuntario en el segundo: odiseas accidentadas y complejas a través del espacio físico del Sur.

Consideremos, desde esta perspectiva, que en los relatos se traza un itinerario del personaje principal a lo largo de diferentes estados de *libertad* y de *no-libertad*. El espacio es, en el caso de la primera historia, Nueva Orleans: allí se conocen Harry y Carlota, que abandona a su marido y a sus hijas para iniciar una nueva vida junto al joven médico. La *búsqueda de sí mismos* los llevará primero a Chicago y luego a Utah; desde ese lugar (clave para el desenlace de su historia) retornarán a Nueva Orleans. El aborto que le ha practicado Harry a Carlota empieza a revelar allí sus desastrosos resultados: finalmente, refugiados en una casilla en la costa del Misisipí, encuentran ella la muerte y él la cárcel. Por su parte, la odisea del penado alto tiene como escenario imponente el río Misisipí, en cuyas aguas viaja a la deriva durante largas y torturantes jornadas, cargando con la mujer que tenía la obligación de rescatar y con el niño recién nacido de ésta. La violencia de la naturaleza lo llevará

incluso hasta Baton Rouge, capital del estado de Lousiana, bastante más lejos del lugar del que partió -el penal de Parchman-, pero al que volverá por propio deseo, para ser nuevamente encarcelado.

Faulkner alteró la descripción lineal de ambos itinerarios, empezando por el final en el caso de la historia de Carlota y Harry, y por el principio en la del penado alto. La trama de la primera historia se organiza entonces con un primer capítulo en que los personajes están en la recta final de su travesía, varios capítulos que a modo de *flash-back* recomponen el pasado, y un último capítulo que vuelve al escenario del primero y da por terminada la narración.

La trama de la segunda historia, en cambio, está narrada a partir de una compleja superposición de voces narrativas: el narrador omnisciente, que domina el relato, cede por momentos la voz al personaje protagonista, que relata la historia a sus compañeros una vez que está de regreso en la cárcel: este retorno al momento de la enunciación fractura el discurso en diversos pasajes y provoca la convivencia de dos narradores. Por otra parte, los fragmentos de monólogo interior del penado alto son dispuestos a lo largo de la narración como una tercera voz que profundiza algunas aristas psicológicas del personaje. Todo lo señalado advierte que Faulkner consideró que no sólo debían contraponerse las historias sino también el *modo* de contarlas.

Hoffman explica la filiación temática de las dos narraciones en estos términos:

Los dos marcos y situaciones se unen por el hecho de que primero marcan límites a la libertad humana, luego (por obra de una elección o de un accidente) ofrecen oportunidades de violar al orden, y finalmente sugieren que el hombre debe retornar a una condición de orden. La situación es elegida libremente por el convicto alto, pero se le impone a Wilbourne¹⁰.

La *vuelta* al orden hace visible el camino que recorre un círculo. Esta figura domina no sólo la historia sino también el discurso, no sólo el tema sino la manera de presentarlo. En su artículo “Aplicación del análisis retórico a la obra dramática”, Laura Belmont sostiene que:

Las formas que estructuran un texto pueden reducirse a dos formas de base: estructuras paralelas y concéntricas. Las primeras

pueden ser paralelismos sinonímicos, de igual significado, antitéticos, de significados opuestos, y sintéticos, de igual forma de la construcción [...] ¹¹.

De las formas mencionadas por Belmont, *PS* responde evidentemente a las primeras: estructuras paralelas, y, dentro de éstas, a paralelismos antitéticos. Una aproximación a las correspondencias que se plantean entre uno y otro relato (titulados “Palmeras salvajes” el primero y “El Viejo” el segundo), podría esquematizarse de la siguiente manera:

“EL VIEJO”	PALMERAS SALVAJES”
<i>TIEMPO</i>	
1927	1937
<i>ESPACIO</i>	
Nueva Orleans	Misisipí
Chicago	Baton Rouge
Utah	Nueva Orleans
San Antonio (Texas)	Otros pueblos
Nueva Orleans	Baton Rouge
Misisipí	Misisipí
<i>PERSONAJES</i>	
Harry	penado alto
Carlota	la mujer
Mc Cord	penado gordo
Dr. y Miss Martha	funcionarios
Masa	Masa

Este esquema pone de manifiesto un sistema de paralelos que funcionan por oposición. A nivel espacial, ambas historias coinciden en una *estructura circular* y en un espacio físico, Misisipí, que sirve de escenario final a las dos peripecias.

A nivel temporal, como ya lo hemos señalado, hay una distancia de diez años entre una y otra historia. En cuanto a los personajes, observamos que, como en espejo, Faulkner ha rodeado a los protagonistas

masculinos de los relatos de un número similar de personajes. Las funciones de éstos también se asemejan pero el efecto buscado es el de contraste: al idealista Harry se le opondrá el práctico Mc Cord; mientras Carlota es una mujer decidida y hombruna ante la cual Harry se intimida, la mujer es para el penado alto una carga delicada, difícil de proteger.

El contraste buscado por Faulkner a través de espacio, tiempo y personajes, tiene la finalidad de oponer dos modos de vivir la libertad, ambas signadas por una forma circular de destino. Hemos sintetizado el paralelismo entre ambos temas del siguiente modo:

LIBERTAD HUMANA	
Deseada por Harry para liberarse de las rígidas normas sociales que institucionalizan las relaciones e impiden la existencia del amor	Rechazada por el penado alto porque no sabe qué hacer con ella y porque siente repulsión hacia la vida exterior.
CIRCULARIDAD DEL DESTINO	
Nueva Orleans es el lugar en que Harry y Carlota se conocen. De allí parten con la esperanza de realizar un amor “libre” y “contra el mundo” y allí regresan vencidos por el peso de sus propias aspiraciones.	El penado regresa por su propia voluntad a la cárcel, al mismo lugar del que las aguas del Mississippi lo habían arrebatado.

La paradoja final que plantea *PS* es que mientras Harry termina recibiendo un castigo por haber aspirado a una libertad ilimitada, el penado alto consigue la no-libertad que las aguas del Misisipí le habían arrebatado. Tanto la no-resignación a un orden impuesto como la búsqueda voluntaria de un estado de cautiverio se resuelven en la obra con una imposición final del *fatum* que irreversiblemente Faulkner destina a sus personajes.

Conclusión

En *PS*, el conflicto entre espacios abiertos y espacios cerrados, *libertad* y *no-libertad*, está pautado a través de una estructura antitética que enfatiza el carácter circular de las peripecias de los protagonistas.

Espacio, tiempo y personajes adquieren a la luz de esta organización retórica la insospechada dimensión de un contraste cuyo objetivo es manifestar la arbitrariedad de los asuntos humanos. La circularidad del destino, la existencia de un *fatum* al que tarde o temprano los personajes deben someterse, el fino límite entre libertad y esclavitud, toman forma a través de dos historias cuya vinculación es aparentemente remota pero que una lectura más atenta termina por revelar como íntima.

El espacio de las historias y el espacio de los relatos en el cuerpo físico del libro dan cuenta del contrapunto con que Faulkner concibió la forma narrativa de *PS*. Lo espacial se vuelve de esta manera un elemento determinante no sólo de la historia en su aspecto estrictamente diegético sino también textual. En consecuencia, la modalidad de lectura reclamada por esta novela nos sitúa en un complejo rol de lectores “activos”, capaces de reorganizar las piezas dispersas por el autor de un modo no siempre ortodoxo y lineal.

NOTAS

- ¹ William Faulkner. *Las palmeras salvajes*. En adelante *PS*.
- ² Frederick Hoffman. *William Faulkner*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963, p. 108.
- ³ Susana Aguad. “Vidas cruzadas”. En: *Ñ* (Revista de cultura del diario *Clarín*), Buenos Aires, 8 de julio de 2004, p. 25.
- ⁴ Hoffman. *Op. cit.*, p. 106.
- ⁵ El único dato que explícitamente arroja el texto vinculando las dos historias, es que los protagonistas de ambas historias terminan sus peripecias encarcelados en el penal de Parchman.
- ⁶ El espacio físico aludido es el del borde del río Misisipí, donde está ubicado el penal al cual van a parar los dos personajes y cuyo marco característicos son las “palmeras salvajes” del título, permanentemente golpeadas por el viento.
- ⁷ “Yo estaba fuera del tiempo. Todavía estaba ligado a él, sostenido por él en el espacio desde que hubo un ‘no-tú’ que te ha permitido existir -esto es inmortalidad- sostenido por él, justo encima, no conductor, como el gorrión aislado por sus duros pies muertos no conductores de la línea de alta tensión [...] Tú sabes: yo no era. Luego yo soy, y empieza el tiempo, retroactivo, era y será. Luego yo fui, y ahora no soy y no ha existido el tiempo”. Faulkner. *Op. cit.*, p. 135.
- ⁸ “Estaba condenado. Es decir, ahora sabía que estaba condenado desde el principio a no librarse nunca de ella, como los que lo habían mandado con el esquiife sabían que nunca se daría por vencido. [...]. Tiempo: ésa era ahora su idea fija; su única oportunidad era mantenerse adelante todo lo posible y alcanzar algo antes que lo alcanzaran a él”. *Ibid.*, p. 162.
- ⁹ Boris Tomasevki. “Temática”. En: *Teoría de la literatura* (1928). Trad. M. Suárez. Akal, Madrid, 1982, pp. 179-189.
- ¹⁰ Hoffman. *Op. cit.*, p. 107.
- ¹¹ Laura Leo de Belmont. “Aplicación del análisis retórico a la obra dramática”, Documento de Cátedra de Literatura Inglesa y Norteamericana, Mendoza, FFyL, 2001, p. 1.