

LO TRAGICO-DIONISIACO COMO ELEMENTO ESTETICO EN LA NOVELA **AS I LAY DYING** DE WILLIAM FAULKNER: UN ANALISIS A LA LUZ DE EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA DE FRIEDRICH NIETZSCHE

Marta E. Sánchez S.

"Sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo" (*El Nacimiento de la Tragedia*, af. 5)¹. Con esta singular sentencia determina Nietzsche en su primer libro la función consoladora del arte como representación de la vida. Dioniso, la "voluntad primordial" del mundo, su impulso creador, purga su necesidad de redención en la bella ilusión apolínea. Así tiene lugar la regeneración dionisiaca. Finalmente, y desde el alma poseída del artista, emerge el arte trágico, mensajero directo del mito y de la esencia última del cosmos. En el presente análisis se intenta hurgar en este proceso metafísico. La obra de arte que se utilizará para este fin será la novela *As I Lay Dying* de William Faulkner. A través de esta breve pero intensa historia se explorará el proceso de lo apolíneo-dionisiaco como esencia de lo trágico de la vida según la concepción nietzscheana del arte. Se partirá de la tesis de que en esta novela la imagen representativa de lo dionisiaco-apolíneo como "celebración" de la vida se concentra, paradójicamente, en la procesión funeraria que domina toda la trama. Asimismo, se explorará la dimensión estética de esta imagen y su papel como principio unificador de los

demás elementos dramáticos, particularmente el héroe dionisiaco y su entorno existencial. Finalmente, se ofrecerá un análisis somero del contenido moral de la obra reflejado en el entorno humano que rodea al héroe ya que el mismo sirve como contraste entre la visión trágica y anti-trágica de la vida según la concepción nietzscheana de estos conceptos.

En *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche explica que el arte de la tragedia griega aparece como la más profunda expresión de la "reconciliación" entre las dos fuerzas creadoras primordiales, Dioniso y Apolo. Este "supuesto metafísico", como él mismo lo define, es su punto de partida no solamente para explicar el origen de este género literario, sino también para abrir camino al principio de la "voluntad de poder", eje de toda su filosofía. Así describe Nietzsche este juego de la "voluntad" que da origen al arte en general y a la Tragedia en particular:

... esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra "arte": hasta que finalmente, por un milagroso acto metafísico de la "voluntad" helénica, se muestran apareados entre sí, y en este apareamiento acaban

1. Federico Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 1981. (Las referencias posteriores se proveerán en el texto y se tomarán de esta edición).

engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática (40-41).

La tragedia, como obra de arte, representa el sufrimiento de Dioniso, hecho visible e "inteligible" a través de Apolo, el dios de la belleza, el orden, la imaginación y, en este contexto, también el dios de la palabra. El Origen de la Tragedia es, pues, la teoría que subyace a la expresión artística que, según Nietzsche, se hace manifiesta, en el más alto sentido, a través de Esquilo y Sófocles, quienes logran transmitir la visión trágica de los griegos antiguos así como su amor fati.

La tragedia era para los griegos la llave de acceso a la esencia del mundo; una forma de recrear, estéticamente, la sabiduría de Sileno, maestro de Dioniso, para quien "lo más preferible para el hombre... [era] no haber nacido, no ser, ser nada. Y... morir pronto" (52). En el teatro, los helenos representaban la vida como celebración de esa realidad en los sufrimientos del héroe dionisiaco cuya suprema redención consistía en aceptar, con amor fati, el eterno retorno de lo mismo. De esta forma, la otra cara de la sabiduría de Sileno se hacía manifiesta a través del arte; ahora, suponía Nietzsche, ellos dirían: "lo peor de todo es... el morir pronto y lo peor en segundo lugar, el llegar a morir alguna vez" (53). El griego pre-socrático, entonces, celebraba en la visión apolínea de Dioniso, la inatrapable esencia de la vida, siempre en eterna contradicción, siempre "voluntad de poder". Y esa esencia inexplicable se les hacía "accesible" mediante el arte sublime de la Tragedia como resultado de su fuerza de "transformación mágica", presupuesto de todo arte dramático según Nietzsche (84). En otras palabras, en el teatro, el héroe dionisiaco encarnaba la misma pasión y el mismo dolor humanos: odio, amor, gratitud, miedo; la verdad contenida en la sabiduría de Sileno sobre el juego vital inocente y eterno que el heleno adivinaba y celebraba estéticamente.

En *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche ofrece no sólo una genealogía del arte de la tragedia desde su origen hasta su muerte y posible renacimiento, sino también un hilo conductor hasta la moral occidental contemporánea, de la cual se ocupará en toda su obra. Ya en este su primer libro achaca el fin de la era trágica a una visión dialéctica,

optimista, de la vida. Tal visión se ha filtrado en el arte de la tragedia, según Nietzsche, a través de Eurípides y bajo la influencia innegable de Sócrates. Dice:

Sócrates, el héroe dialéctico del drama platónico, nos trae al recuerdo la naturaleza afin del héroe euripídeo, el cual tiene que defender sus acciones con argumentos y contraargumentos, corriendo así peligro frecuente de no obtener nuestra compasión trágica: pues quién no vería el elemento optimista que hay en la esencia de la dialéctica, elemento que celebra su fiesta jubilosa en cada deducción y que no puede respirar más que en la claridad y la conciencia frías: elemento optimista que una vez infiltrado en la tragedia, tiene que recubrir poco a poco las regiones dionisiacas de ésta y empujarlas necesariamente a la autoaniquilación (NT 121).

Mediante la "cultura alejandrina" del hombre teórico, Nietzsche ve cómo se filtra otra moral, la del esclavo, la que poco a poco va controlando todo el pensamiento humano y se prepara para la venganza. Nietzsche explica este proceso como sigue: "[L]a cultura alejandrina necesita un estamento de esclavos para poder tener una existencia duradera; pero, en su consideración optimista de la existencia, niega la necesidad de tal estamento y, por ello, cuando se ha desgastado el efecto de sus bellas palabras seductoras y tranquilizadoras acerca de la 'dignidad del ser humano'... se encamina poco a poco hacia una aniquilación horripilante" (110). Para él la "moral del esclavo", la del "último hombre", es la consecuencia final de este proceso. Este nuevo orden culminará con el ideal cristiano-occidental contra el que Nietzsche toma su más recalcitrante posición a través de toda su obra, oponiendo a la "moral esclava" la del "superhombre".

Para Nietzsche, lo trágico nace con el hombre; es "voluntad de poder", condición sine qua non de la Vida. Pero sólo el hombre superior puede reconocer esta condición y, al hacerlo, su espíritu se transforma de "camello" en "león". Se vuelve transgresor. Rompe los umbrales de lo prohibido e irrumpe en lo verdaderamente sagrado al descender el velo de Maya de la realidad dionisiaca y se juega más allá de todo convencionalismo racional o moral. Por

... es la materia prima del superhombre, aquél que abraza su destino sin culpa y con gusto, es decir, se vuelve "niño" (Así Hablaba Zaratustra, De las tres metamorfosis del Espíritu). En esta potencialidad primordial yace la única Tragedia que Nietzsche reconoce, es decir, la de celebración de la vida. No el pathos cristiano². Reconoce, asimismo, como escritores trágicos a quienes han cantado siempre a ese misterio insondable del mito como celebración. En este sentido, el advenimiento del "optimismo socrático" no logra inocular del todo el germen de lo trágico, pues éste siempre permanecerá en el fondo de la naturaleza humana. Es este leit motif el que nos proponemos explorar en la novela de W. Faulkner, *As I Lay Dying*³.

As I Lay Dying (Mientras agonizo), no es una tragedia como tal, es decir, no pertenece a este género literario; sin embargo, la mezcla de elementos trágicos y de humor negro que conforman la vida de los personajes hacen de esta historia un buen ejemplo de lo trágico como esencia de la vida. En este sentido, la novela posee lo esencial del juego apolíneo-dionisiaco: las imágenes del juego vital e implacable del devenir, las de la incapacidad humana contra lo inevitable y las de un héroe absurdo en lucha por descifrar racionalmente la vida. De esta mezcla sale la resultante final de lo trágico-dionisiaco que domina todos los elementos dramáticos de la narración, es decir, el escenario, la trama y la caracterización.



Faulkner

Esta es la historia de los Bundren, una familia rural del profundo sur norteamericano que se ve unida ante un predicamento común: enterrar a la madre a millas de distancia de la finca, en medio de múltiples calamidades y para cumplir con la absurda última voluntad de la difunta. Pero los Bundren están, a la vez, dolorosamente separados ante sus propios predicamentos individuales, lo que les confina a la más absoluta soledad y fragmentación interior. La historia comienza cuando la madre, Addie, supervisa, a través de su ventana —y al ritmo de su agonía—, la construcción del ataúd que Cash, el hijo mayor, elabora

con intolerable precisión. Addie ha querido ser sepultada en Jefferson con el resto de su familia paterna. En realidad, su petición es una forma de venganza. Addie quiere vengarse de la vida, cuya naturaleza creyó entender desde la sentencia del padre: "mi padre solía decir que la razón para vivir era prepararse a permanecer muerto durante un largo tiempo" (161). Quiere vengarse del marido haciéndolo responder ante la realidad de su cadáver como no fue capaz de responder ante la avidez sexual de su cuerpo. Finalmente, quiere vengarse de los hijos, particularmente de los que nunca pidió, como ella misma lo afirma: "ahora él tiene tres hijos que son suyos, no míos" (168). Addie sabe que este viaje será demasiado largo y penoso para el abúlico y mezquino Anse y lo considera como una última forma de imponer su presencia tanto en él como en los hijos. El viaje de su funeral significa para Addie un determinante acto de auto-afirmación en los suyos, como aquél que, en otros tiempos, le valiera para desahogar su vacío existencial en los pequeños pupilos: "¡Ahora todos ustedes son conscientes de mí! Ahora soy alguien en sus secretas y egoísta vidas, alguien quien ha marcado su sangre con la mía para siempre" (162). Esta última sentencia resume la naturaleza de la venganza de Addie Bundren y lo que generará el ciclo eterno y totalizante de lo trágico-dionisiaco en la historia de los Bundren.

2. Para Nietzsche el "pathos cristiano" se diferencia del sufrimiento dionisiaco en que aquél es "el dolor transformado en sentimiento de culpa, de temor, de castigo" (Genealogía de la Moral III, 20), que el hombre debe sobrellevar en aras de la "vida eterna". El sufrimiento dionisiaco es el dolor como esencia misma de la voluntad de poder que el hombre dionisiaco afirma en aras de esta vida.

3. William Faulkner, *As I Lay Dying*, New York: Vintage books, 1957. (Todas las referencias posteriores serán tomadas de esta edición, mi traducción).

En *As I Lay Dying* uno asiste a la celebración ritual de la vida en un sentido nietzscheano ya que el valor estético de la novela se confunde con su contenido metafísico. En primer lugar, la idea que controla toda la acción es la del juego de lo dionisiaco-apolíneo, es decir, que “en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera” (NT 7, 77). La procesión funeraria contiene este simbolismo profundo. Las poderosas imágenes fenoménicas —una naturaleza desahogada y una raza humana miserable—, surgen, después de todo, como Maya protectora de lo dionisiaco. No importa cuán absurdas, cómicas u horripilantes puedan aparecer las cosas ante la mente racional, la realidad que yace tras las apariencias sólo puede ser aprehensible dentro del contexto vital de lo trágico como celebración y del arte como una mirada profunda dentro de lo dionisiaco. En este sentido, la descripción que Adams (5) hace de la procesión fúnebre de los Bundren es elocuente: “diluvios, fuego, viento, animales en estampida, grupos de gente huyendo, vegetación desbocada, un sol quemante, olores de vida y muerte, bandadas de pájaros, enjambres de insectos, [todo] transmite el sentido del movimiento universal en cientos de escenas en donde la violencia real o potencial es, como Faulkner una vez lo expresara, ‘un sustrato del vértigo y el cambio’” (6, mi traducción).

Por otra parte, como en la tragedia, en esta historia los eventos ocurren más allá del tiempo y del espacio convencionales. Todo es “eterno retorno”, devenir. El fluir del tiempo lo marca el proceso de descomposición que va sufriendo el cadáver de Abbie mientras la carreta se mueve sin dejar huellas, pues los impíos aguaceros se encargan de borrarlas conforme pasa. Darl, el protagonista, puesto que él solo ocupa diecinueve de los cincuenta y nueve monólogos, parece ser el único consciente de este juego vital.

Sus imágenes del devenir son una constante en la novela, lo que sirve para acentuar la idea de totalidad, de retorno, de fatalidad: “Entro a la casa perseguido por el choc choc choc de la azuela” (5). Más adelante:

Ante nosotros fluye la espesa oscura corriente. Nos habla en un murmullo que se vuelve ince-

sante e infinito, la amarillenta superficie rizada monstruosamente en huidizos remolinos rueda... por un instante silenciosa, impermanente y profundamente reveladora, como si justo por debajo algo inmenso y vivo se despertara, en un momento de alerta perezosa, de un ligero sueño en el que cae otra vez” (134).

Y finalmente: “3 millas. 2 millas. Desde la cima de la colina, conforme subimos a la carreta otra vez, podemos mirar el humo tenue y uniforme aparentemente inmóvil en la tarde sin brisa” (216).

Una imagen que acentúa la idea del devenir es el uso del tiempo presente con que el héroe describe sus vivencias pasadas o futuras y mediante el cual se evidencia su proceso existencial. Este mecanismo, al mismo tiempo, de alguna manera funciona como hilo conductor dentro de la fragmentada trama. No obstante, con respecto de este manejo espacio-temporal por parte del autor, R.W. Franklin opina en forma negativa pues lo ve como una falla de la novela. Según él, el perspectivismo múltiple aunado a la técnica de monólogos interiores fuerzan a veces al autor a tomar control de la historia como “autor-narrador” cada vez que siente que el flujo temporal de la misma se le va de las manos. Nosotros discrepamos de este criterio. Consideramos que es precisamente en esta técnica donde reside el valor filosófico de la novela dentro del contexto nietzscheano que intentamos explorar aquí: la imagen del devenir que fluye tras todas las formas. Por eso, coincidimos con Franklin, sin embargo, en el sentido de que existe una “duración”, una continuidad de la realidad —la Vida—, que yace por debajo de los hechos y que es atemporal independientemente de la perspectiva desde la que se narra (62). Esto significa que las múltiples narraciones y, por ende, las múltiples perspectivas, representan fielmente las naturalezas fragmentadas de sus personajes, su alienación, y el “principio de individuación” como origen del sufrimiento humano y condición de lo vital. Para entender este principio recurrimos de nuevo a la concepción nietzscheana de la esencia de la tragedia como celebración de la vida.

La tragedia surge a partir de un concepto ahistórico que Nietzsche denomina “voluntad de poder”. En el escenario se representa la mutilación

de Dioniso a causa del principio de individuación encarnado en Apolo. Dioniso es el héroe central y sus sufrimientos, el sujeto del drama trágico. Para Nietzsche, la tragedia afirma la vida porque en ella se traduce la sabiduría dionisiaca, la realidad del devenir, en las formas apolíneas del mundo, reflejo fenoménico del sacrificio de Dioniso. En su propia aniquilación, el héroe refleja la vida eterna más allá del sufrimiento y de la muerte. En otras palabras, la tragedia representa una celebración de la vida a través de formas rituales: el mito de Dioniso significa que todo vuelve al ciclo del eterno retorno (NT, apéndice 1).

Como obra de arte, *As I Lay Dying* parece representar, al igual que la tragedia, el dolor de la individuación: el eterno retorno de Dioniso en formas apolíneas. Las distintas estructuras narrativas repartidas en sus monólogos interiores contribuyen estéticamente con el contenido metafísico de la historia. En primer lugar, de algún modo, los monólogos establecen una "distancia protectora" entre los personajes y el lector, más o menos como lo hacía el coro en la tragedia antigua en relación con los espectadores (85). Además, las cincuenta y nueve narraciones reflejan de manera significativa la soledad existencial de los personajes. En otras palabras, así fragmentada, la novela en sí parece una alegoría del *principium individuationis*, mediante el cual la unidad dionisiaca es destruida y redimida en las apariencias, en el mundo (4). En este caso, la multiplicidad de la unidad dionisiaca se hace visible a través de la palabra salvadora pero siempre insuficiente. Por eso, en el contexto nietzscheano, se justifica

que seres rústicos, como es el caso de los Bundren, se expresen en un lenguaje a veces incompatible con su origen o su edad. En realidad, sus monólogos sólo transmiten sentimientos y percepciones que están más allá de la razón. En este sentido, Thomas Inge explica que Faulkner pone en boca de sus personajes un lenguaje elevado para representar a un individuo que se vuelve elocuente cuando está en contacto con sus sentimientos (48, mi traducción). Cabe recordar, no obstante, que un rasgo interesante, típico de la novelística anglosajona en general y que, desde luego, aparece en esta novela de Faulkner, es poner en las mentes de seres rurales y simples visiones de mundo propias de individuos más sofisticados y mundanos. Así encontramos en esta novela no sólo al individuo solitario, al hombre superior que se rebela en contra de la moral establecida, sino también al "último hombre", el del rebaño, cuya transmudana visión de la vida gira en torno de una ficción: un dios creador y único cuya voluntad divina es la respuesta última. Estos perfiles humanos se van haciendo cada vez más transparentes a medida que escuchamos los grotescos y hasta cómicos predicamentos de los personajes para justificar el tortuoso viaje con la muerta a cuestas.

El contenido "metafísico" de la novela se concentra en su imagen central: la grotesca procesión funeral de los Bundren como símbolo del devenir. Aunque las "apariencias apolíneas" se confunden con lo dionisiaco, las mismas parecieran a veces insuficientes para contener lo dionisiaco. Esto se patentiza, sobre todo, si asistimos al acontecimiento como espectadores. La idea de la muerte como parte de



la vida en el juego circular del devenir va emergiendo a medida que el estado de putrefacción del cuerpo de Abbie aumenta. Los acosadores buitres, una constante en la historia, contienen este simbolismo aterrador. Así, desde la estática posición del espectador y mediante los ojos de los vecinos de los Bundren, se ve pasar a la Muerte —¿o a la Vida?— involucrándolo todo en su vorágine. Armstid, uno de estos espectadores y hospedero temporal de los Bundren, trata infructuosamente de describir ese “encuentro” con lo insondable.

Por ahí de las nueve en punto comenzó a calentar. Es entonces cuando veo el primer buitre. Por la humedad, calculo. Como sea que fuere, no fue sino hasta bien entrado el día que los vi . . . Pero tan pronto como los vi fue como si pudiera olerlo en el campo una milla más allá, de solo mirarlos dando vueltas y vueltas en círculo como para que todo el mundo supiera lo que había en mi establo. (177)

La carreta con el cadáver imprime el toque del eterno retorno del devenir a la historia una vez más, cuando, al inicio del viaje, los Bundren intentan cruzar el río. En este pasaje los hermanos Bundren luchan contra la violencia de la naturaleza para rescatar de las aguas desbordadas la carreta con el ataúd. El féretro ocupa todo el esfuerzo humano hasta el sacrificio pues, en la empresa, Cash prácticamente pierde una pierna. En este absurdo empeño, Darl intuye que la separación entre la vida y la muerte no es más que una ilusión. Dice: “(es como si por encima de la lastimosa, conocida e inerte condición de la carreta quedara rezagada de alguna manera, latente aunque todavía inmediata, esa violencia que había matado a las mulas que la jalaban no hacía una hora)” (150). Al vislumbrar este profundo significado, Darl enfrenta la dialéctica visión de la vida y la muerte como dos opuestos; por eso, cuando todo parece calmarse medita confusamente:

[la superficie del río] parece tranquila, como las máquinas después de que las has observado y escuchado por un largo tiempo. Como si el coágulo que eres se hubiera disuelto en el múltiple movimiento primordial . . . furia en sí misma quietada en el estancamiento. (156)

En este pasaje climático, uno de los tantos en la novela, se resume el secreto del devenir contenido en la sentencia de los animales de Zaratustra: “Todo va, todo vuelve, la rueda de la existencia gira eternamente. Todo muere; todo vuelve a florecer; eternamente corren las estaciones de la existencia” (III, 13)⁴.

En **El Nacimiento de la Tragedia** encontramos el perfil del hombre superior, figura protagónica de la obra más poética de Nietzsche, **Así Hablaba Zaratustra**. Se trata del héroe dionisiaco de la tragedia antigua quien deberá sacrificarse para propiciar con su propia aniquilación el advenimiento del superhombre. Su destino trágico es el resultado de un exceso, una transgresión en contra de los dioses, por lo que debe ser castigado: “Por causa de su amor titánico a los hombres tuvo Prometeo que ser desgarrado por los buitres; en razón de su sabiduría desmesurada, que adivinó el enigma de la Esfinge, tuvo Edipo que precipitarse en un asombroso torbellino de atrocidades” (NT 4).

En la novela de Faulkner también encontramos este espécimen humano en la figura de Darl Bundren y con él se completa el ritual de celebración como elemento trágico-estético de la novela. En cada ritual de celebración de la Vida debe haber una ofrenda de sacrificio. En **As I Lay Dying**, Darl Bundren juega ese papel. Posee una desmesurada clarividencia que le confiere características casi sobrehumanas y por eso deberá pagar con un total aislamiento y soledad. Por la misma razón, Darl no es parte del “rebaño” de los “buenos y justos” sino que se perfila como el infractor, el destructor solitario que quiere enmendar el error humano escudriñando en la mentira de las apariencias. Por eso es odiado, rechazado, incomprendido. Vive, sin embargo, en el predicamento dialéctico de las palabras y los conceptos. Sabe más de lo que puede entender porque, al igual que su madre, sabe también que “las palabras fluyen por una inofensiva línea recta, paralela a la terrible línea de la vida, y que ambas líneas se van separando demasiado como para que el pobre ser humano pueda caminar sobre ellas sin

4. Federico Nietzsche (1973), **Así Hablaba Zaratustra**. Pedro González Blanco, trad. México: Editorial Nacional, 1973. (Todas las referencias posteriores serán tomadas de esta edición, mi traducción).

terminar desbarrancándose" (165). Por eso es poco comunicativo. Pero su mirada escudriña; tiene el poder desconcertante de hurgar en el alma de quienes lo rodean. Tull, el vecino, es uno de ellos: "Me mira. No dice nada. Sólo me mira con esos extraños ojos que provocan comentarios entre la gente" (119). A través de la mirada, Darl puede captar la realidad dionisiaca contenida en el entorno familiar y que ninguno de los otros es capaz de ver desde sus mediocres ilusiones. Jewel, por ejemplo, se niega a aceptar la verdad sobre la inminente muerte de la madre y ofende constantemente a su hermano por hacérselo ver, y Dewey Dell cifra en el viaje a Jefferson la ilusión de poner fin a su preñez sin que nadie se entere. Ante las ilusiones de ambos, Darl siempre tendrá una respuesta mesiánica: "La razón por la que no quieres decir lo que es, es que cuando lo dices, aún para ti mismo, sabrás que es verdad . . . Pero tú sabes que es verdad ahora" (39).

La clarividencia de Darl es, asimismo, un monstruoso poder que le permite ver más allá del espacio y del tiempo. Varios pasajes ilustran esta dimensión. En momentos en que la madre agoniza, el padre lo envía a él y a su hermano Jewel a dejar una carga de madera lo suficientemente lejos como para no verla morir. Este hecho perturba profundamente a Darl quien, a falta de palabras para sus profundas percepciones, adivina la partida de la madre a través de la imagen de muerte del durmiente Jewel, el hijo ilegítimo y preferido:

En una habitación extraña tú debes vaciarte de ti mismo para dormir. Y antes de vaciarte, qué eres. Y antes de vaciarte para dormir, tú no eres. Y cuando te has llenado de sueño, nunca fuiste. Yo no sé qué soy yo. No sé si soy o no soy. Jewel sabe que él es porque él no sabe que no sabe si es o no es . . . Y así si no me he vaciado a mí mismo todavía yo soy es. (76)

Darl adivina que Addie ha muerto porque Jewel se "ha llenado de sueño", se ha vaciado de sí mismo; no es más "hijo", el hijo, porque Addie Bundren ya no es. Asimismo, su visión le otorga el don de poder entrar en el alma de los demás, descubrir sus secretos. Tull, dice de él: "no es tanto por lo que hace o dice como por la forma en que te mira. Es como si se metiera dentro de ti. Como si de algún

modo te estuvieras viendo a ti mismo, tus actos, a través de sus ojos" (119). Es así como Darl conoce del adulterio de la madre y de la secreta preñez de la hermana: "Y entonces yo supe que sabía. Supe sobre eso tan claramente ese día como supe lo de Dewey Dell ese día" (128, mi destacado). Y porque sabe, Darl está condenado a la exclusión y al rechazo del solitario, como Dewey Dell lo manifiesta en su inconsciente: "[Su mirada] comienza en mis pies y recorre a lo largo de mi cuerpo hasta mi rostro y luego quedo desnuda . . . tomé un cuchillo y maté a Darl" (115).

Como héroe dionisiaco, Darl adquiere dimensiones universales que van, al decir de W. Brashear, más allá de las de un personaje en el teatro o en la vida que no puede ser analizado o conocido; él es "el que conoce, nunca el conocido" (18, mi subrayado, mi traducción). Posee una "sabiduría criminal" que le propicia su propia aniquilación. Dice Nietzsche respecto de este rasgo del héroe: "el mito parece querer susurrarnos que la sabiduría dionisiaca es una atrocidad contra naturaleza, que quien con su saber precipita a la naturaleza en el abismo de la aniquilación, ese tiene que experimentar también en sí mismo la disolución de la naturaleza" (90-91). Darl posee esta sabiduría. Es aquél que transgrede los secretos de la Vida cuando pregunta, cuando descubre, cuando aprende. Por lo tanto, deberá necesariamente ser sacrificado en aras de la Vida. La suya es ya una transgresión no sólo por el hecho de ser, de haber nacido, sino por *saberlo*. Saber precipita su locura la cual, dentro del contexto de lo trágico-dionisiaco, se convierte en un sacrificio necesario para que se complete el círculo del eterno retorno. Jaspers dice, respecto de este rasgo del héroe trágico, que la auto-aniquilación acompaña siempre la lucha por la causa aunque su consecución nunca sea un fin en sí mismo. Y agrega: "El heroísmo es un asunto de sacrificio. . . Toda el alma debe llenarse de Una Causa ante cuya comparación ni la vida ni la felicidad son de ninguna consecuencia" (342, mi traducción). La naturaleza de Darl Bundren es *conocer, saber*, lo que lo hace responsable de una única causa: poner fin a la mentira oculta tras la última voluntad de la madre, la que ve unida a todas las demás mentiras disfrazadas de sacrificio en aras de la difunta. En este contexto, los absurdos predicamentos de los Bundren se tornan profunda-

mente significativos en términos de lo que cada uno de ellos ve en Jefferson: una meta que alcanzar. Así, Dewey Dell sueña con un aborto, el pequeño Vardaman quiere un tren de cuerda y Anse dice, "Que se haga la voluntad de Dios. . . ahora puedo conseguirme dientes" (51). Es igualmente significativo que inmediatamente después de dar sepultura al cuerpo de la madre, se olvidan por completo tanto de Addie como de la penosa travesía. Anse no sólo se consigue una dentadura sino una nueva esposa y ninguno de los hijos parece poner objeción a este súbito matrimonio ni a la madre sustituta.

Darl es el único quien, desde siempre, ha conocido los verdaderos motivos del viaje para su familia. El sabe que en el fondo de sus ilusiones subyace otra realidad que sólo puede adivinar imponente y terrible en el elocuente olor de la muerte que delata la presencia de los Bundren. La ultrajante peregrinación no es más que otra máscara tras la que se oculta lo dionisiaco y por eso quiere ponerle fin. En una conversación con el pequeño Vardaman y antes de emprender el viaje a Jefferson, descubrimos este profundo significado. Vardaman trata de escuchar a la madre a través de unos agujeros que él mismo ha hecho al ataúd. El niño, quien tiene una profunda relación con Darl, le pregunta:

[Vard:] ¿Qué dice ella, Darl? ¿A quién le está hablando?

[Darl:] Le está hablando a Dios. Quiere que la ayude.

[Vard:] ¿Qué quiere que haga Dios?

[Darl:] Quiere que la oculte de la mirada de los hombres.

[Vard:] ¿Para qué quiere que la oculte de la mirada de los hombres?

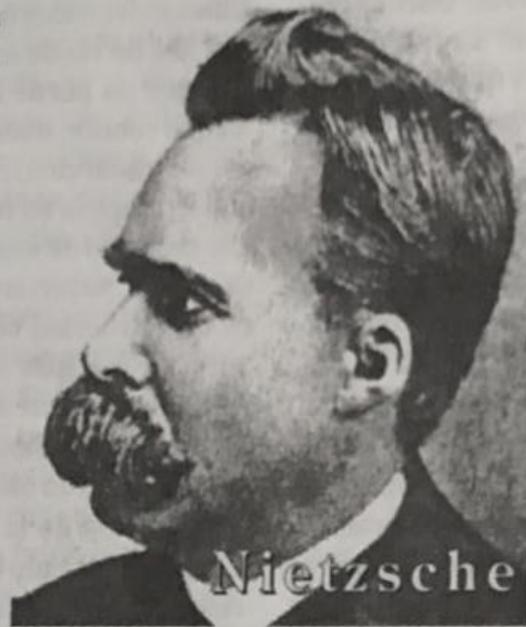
[Darl:] Para así poder desapegarse de la vida. (204-205)

Es esta voluntad recóndita la que Darl quiere honrar; entonces intenta lo único digno de hacer;

prender fuego al establo en donde guardan, otra vez temporalmente, el cuerpo putrefacto de la madre camino a Jefferson. Al final del viaje, sentado sobre el maltrecho y fétido ataúd, Darl no puede más que emitir la única respuesta al absurdo que sólo él fue capaz de percibir y ríe. Ríe histéricamente, copiosamente, como afirmando así su último destino confinado y olvidado de por vida. Luego tras las rejas de su ventana en el manicomio y mientras ve cómo los otros Bundren parten regreso a casa, se ve a sí mismo como objeto de ese absurdo acertijo que es la vida y desvaría:

Darl tenía un pequeño catalejo que se consiguió en Francia en una guerra. En él había una mujer y un cerdo con dos espaldas y sin rostro. Yo sé lo que es. "¿Es por eso que te estás riendo, Darl?"

"Sí sí sí sí sí sí sí" (244).



Nietzsche

De acuerdo con Nietzsche, desde la perspectiva de lo trágico el destino es repetitivo, una estructura mítica opuesta a la libertad, entendida ésta dialécticamente. La acción está divorciada de la realidad de lo particular y se concentra en la interpretación de lo abstracto. La acción sólo importa dentro del concepto de la totalidad del retorno, del destino. Dicen los animales de Zaratustra: "A cada momento principia la existencia; alrededor de cada aquí gira la bola allá. El Centro está en todas partes (III,13). Es decir, cada momento afirma la eternidad. Negar el Momento sería negar la Vida. Dentro de este contexto de eterno retorno, la libre voluntad es una ficción, una estructura lógica perteneciente al optimismo de la mente teórica. Este orden mental, impuesto por Sócrates, trae la razón, el logos, el pensamiento representativo. La idea y toda la conciencia occidental se desarrollará a partir de estos principios. Es por esto que con el socratismo, el sentido trágico, poético, desaparece para dar lugar, finalmente, a un sentido "cristiano" de la existencia. En otras palabras, la moral cristiana niega la esencia trágica de la vida al otorgarle un propósito divino.

Como reflejo de la vida, la novela de Faulkner presenta esta contienda "moral" entre la visión trágica y la visión antitrágica "cristiana", en la posición del héroe dionisiaco por un lado y en la de los demás personajes por el otro. En torno a esta última, dice Nietzsche en **El Nacimiento de la Tragedia**: "No hay nada más terrible que un estamento bárbaro de esclavos que haya aprendido a considerar su existencia como una injusticia y que se disponga a tomar venganza no sólo para sí sino para todas las generaciones" (147). De este modo plantea la contienda entre dos posturas morales, la del esclavo y la del amo, planteamientos que resumen la contradicción vital que denomina "voluntad de poder" y que se manifiesta en todas las expresiones de la vida, fundamentalmente, en la historia de la humanidad. En **As I Lay Dying**, Faulkner ofrece esta visión "cristiana" a través de Anse como cabeza de familia y de Whitfield como pastor y guía espiritual de la comunidad. Incluimos a Addie, la madre, porque aparece como un contrapunto interesante, pero su postura es igualmente antitrágica puesto que se queda en la negación y el resentimiento.

Anse es un campesino rudo, simple, carente de sofisticación. Contrasta con Addie, la esposa, quien posee una aguda inteligencia y una visión muy existencial de la vida; a través de su único monólogo conocemos no sólo de sus motivos para "tomarlo", sino también de la verdadera naturaleza de Anse. Para Addie, Anse es un objeto que ella tomó; un medio a través del cual aprendió que el amor es una palabra como cualquier otra: "sólo para llenar un vacío" (164). Anse, piensa, es alguien que estaba muerto sin saberlo (165). Además, los monólogos de Anse delatan sus verdaderos principios. Es calculador, mezquino, y carente de amor filial. Abúlica, detesta poner su energía en cualquier esfuerzo que le demande más allá de caminar sobre plano y justifica todas sus acciones como voluntad divina: "Si [Dios] hubiera tenido para el hombre el propósito de que estuviera moviéndose de un lado para otro, dice, ¿no le hubiera puesto largos surcos en el vientre, como a la culebra? Es cosa del entendimiento que hubiera sido así" (35). Contempla el camino que le espera más allá del puente como la meta que le traerá bendiciones en el cielo. Mientras tanto, sus hijos se juegan la vida por rescatar el ataúd y la carreta del río desbordado que Anse, irreflexivamente, los ha obligado a cruzar. Para él, el largo viaje

que le espera para enterrar a su esposa es un sacrificio que Dios le premiará: "Soy escogido del Señor a quien El ama. . . . Pero que me condenen si no tiene raras formas de demostrarlo, según parece. Pero ahora puedo conseguirme dientes. Eso será una conveniencia. Claro que sí" (105).

Por otro lado, Whitfield es un intelectual mediocre. Como hombre de iglesia, cree profundamente en la vida eterna y, cobarde, acomoda a su conveniencia las enseñanzas religiosas para no enfrentar su pecado de adulterio. Teme que, en su agonía, Addie confiese a pesar de su promesa de no hacerlo, ya que "enfrentar la eternidad es una cosa aterradorante" (170). Entonces decide ir a casa de Anse y pedirle perdón él mismo. Desafía las aguas y ve en esto una respuesta de Dios:

Supé que el perdón era mío. La inundación, el peligro, tras de mí, y a medida que cruzaba sobre tierra firme y hacia mi Getsemaní, elaboré las palabras que debería usar. Entraría a la casa, la detendría antes de que hablara, le diría a su esposo: "Anse, he pecado. Haz conmigo lo que quieras" (170).

Al llegar, Whitfield se entera de que Addie ha muerto y exclama: "[El Señor] . . . sabía que cuando dije mi confesión era a Anse a quien le hablaba aunque él no estuviera ahí. . . . entré . . . 'que la Gracia de Dios caiga sobre esta casa', dije" (171).

Addie es el personaje más nihilista de la historia. Su nihilismo, sin embargo, no reside, como el de Anse y Whitfield, en una negación de esta vida en aras del más allá. Por el contrario, no hay ninguna evidencia de que Addie crea en Dios o en la vida eterna. Pero su único monólogo es un recuento de frustraciones y resentimientos contra la vida. Odia al padre por haberla procreado y, mientras agoniza, recuerda con amargura la náusea que caracterizó su existencia.

mi venganza sería que nunca sabría que me estaba vengando y cuando nació Darl, hice prometer a Anse que me llevaría de regreso a Jefferson cuando muriera, porque mi padre tenía razón (165) [. . .] la razón de estar vivo es permanecer muerto por un largo tiempo. (161)

Para Addie, el pecado, el amor y el miedo, son sólo nombres que la gente que nunca pecó ni amó ni temió da a estos sentimientos. Dice:

[Cora] oraba por mí porque decía que yo estaba ciega al pecado y quería que me arrodillara y orara también, porque la gente para quien el pecado es cuestión de palabras, la salvación es sólo palabras también" (168).

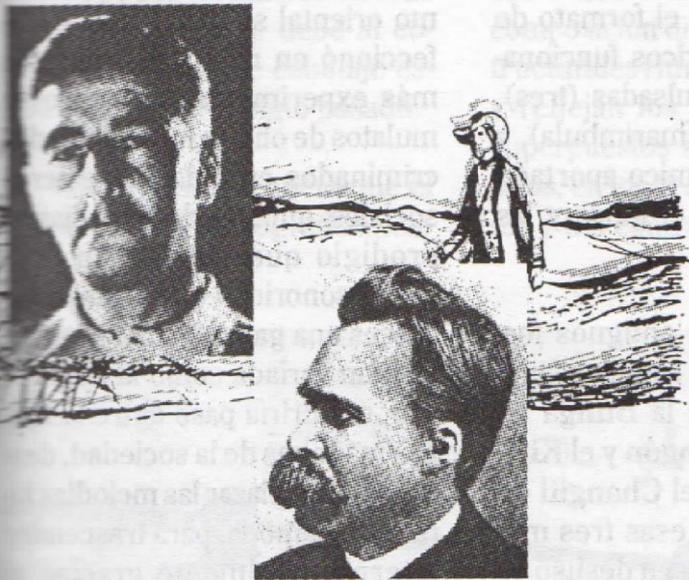
La moral del superhombre, según Nietzsche, consiste en escoger el camino más duro, el del creador de sus propios valores. El héroe nietzscheano es aquél que se arriesga, que afirma su ser "de tierra" con gozo y sin muletas "trasmundanas" de ninguna naturaleza, sean éstas la familia, la sociedad, Dios. Por eso es trágico por definición. Es un alma noble, tranquila, sin resentimientos. Pero para alcanzar este estado hay que morir y volver a nacer. Jaspers resume este concepto así: "El heroísmo se caracteriza . . . por el peligro y el impulso básico de la existencia heroica, es la voluntad de vivir peligrosamente porque hay que hacerlo . . . la libertad verdadera consiste en el peligro constante que el heroísmo se echa sobre sus hombros" (343, mi traducción).

En la historia de Faulkner encontramos en Darl Bundren una figura cercana a este arquetipo. Aunque no puede considerársele un superhombre, contiene sin embargo dentro de sí su "germen", pues es el hombre superior que servirá de puente para una conciencia más elevada. Anse y Whitfield tipifican el opuesto de este ideal. Ambos caen dentro de la categoría del último hombre. Su moral es la moral del que obedece, la del que no es capaz de crear sus propios valores. No obstante, la suya es la moral que domina, la moral del esclavo. Pertenecen a los pequeños que se han hecho amos y que predicán, como exclama Zaratustra, "la resignación, y la modestia, y la prudencia, y la aplicación, y los miramientos, y las virtudes pacatas" (IV, 13). En cuanto a Abbie, aunque se acerca al ideal del hombre superior por negar los valores de la moral tradicional, todavía es prisionera de las categorías meramente racionales e impuestas. Por eso su único acto de afirmación consiste en la venganza. Desde este punto de vista, carece de estatura trágica.

Dice Zaratustra respecto de la imagen del devenir: "he encontrado en todas las cosas esta bienhechora certidumbre: prefieren bailar sobre los pies del acaso". En esta sentencia se resume el juego de lo dionisiaco-apolíneo que hemos intentado explorar en la novela de Faulkner. En realidad, en *As I Lay Dying* el devenir mismo es protagónico. Tal se diría que Faulkner se propuso transmitir, en esta extraña novela, la esencia de lo trágico en el mejor estilo de los tragedas helenos, es decir, "tanto aquel mundo apolíneo de la belleza como su substrato, la horrorosa sabiduría de Sileno" (58). Por un lado, el juego de lo apolíneo-dionisiaco se concentra en el símbolo central de la novela: la procesión funeraria. De aquí que, de diversas formas, el valor estético de la novela se confunde con su contenido metafísico, es decir, la vida como *devenir*, entendiendo este concepto como lo describe Zaratustra: lo múltiple, lo eternamente cambiante, el retorno cíclico y la afirmación del azar.

En los elementos estéticos de la novela de Faulkner hemos descubierto también planteamientos morales cercanos a los que aparecen ya en ciertos en *El Nacimiento de la Tragedia*. Así, los perfiles humanos que completa Nietzsche en su Zaratustra también aparecen en *As I Lay Dying*. De esta forma, hemos encontrado no sólo al hombre superior encarnado en el héroe dionisiaco, sino al último hombre, representado particularmente por el mediocre Anse, cuya abulia y falta de amor se esconden tras un falso cristianismo y una entrega a la voluntad divina, y por Whitfield, el pastor religioso, para quien la muerte de la amante inconfesa es una demostración más de la infinita sabiduría y perdón del Padre "que reprimió la verdad de los labios agonizantes" (171). Tal parece que aquí se encuentra el mensaje oculto de la novela: Dios, la figura que encarna toda la moral occidental, es en realidad una ficción inventada para no enfrentar lo vital. No por casualidad, la imagen dominante de la novela es la procesión de un cadáver. Lo trágico se establecería entonces en la *afirmación* de esta realidad como un juego, en saberlo tal y parte de *esta* vida. Aquí yace el papel del arte y su misión salvadora y, en este sentido, a esta novela de Faulkner no le falta nada. En realidad, lo trágico-dionisiaco en *As I Lay Dying* bulle como trasfondo de la presencia del mito de la transgresión que identifica la historia humana y que

se concretiza en la locura final del héroe y su santo "sí, sí, sí, sí, sí, sí, sí, sí" (244). Por eso, su destino último no debe ser visto como castigo en el sentido cristiano, porque su transgresión está más allá del bien y del mal. En este sentido, las palabras de Nietzsche respecto de Edipo se pueden aplicar igualmente al héroe de esta novela: "El hombre noble no peca, talvez a causa de su obrar perezcan toda ley, todo orden natural, incluso el mundo moral, pero cabalmente ese obrar es el que traza un círculo mágico y superior de efectos que sobre las ruinas del viejo mundo derruido fundan un mundo nuevo" (39).



REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Adams, W. F. William Faulkner: **Myth and Motion**. Princeton: Princeton University Press, 1967.

Brashear, William. **The Gorgon's Head**. Georgia: The University of Georgia Press, 1977.

Delville, Michel. Alienating Language and Darl's Narrative: Consciousness in Faulkner's *As I Lay Dying*. **Southern Literary Journal** 27 (1994): 61-72.

Faulkner, William. **As I Lay Dying**. New York: Random House, 1957.

Franklin, R. W. Narrative Management in *As I Lay Dying*. **Modern Fiction Studies** 1 (1997): 57-65.

Inge, Thomas M. **As I Lay Dying: The Contemporary Reviews**, (1995): 44-505.

Jaspers, Karl. **Nietzsche: An Introduction to the Understanding of his Philosophical Activity**. Trans. Charles Walraff & F. Schnitz. Indiana: Regnery/Gateway, 1979.

Nietzsche, Federico. **Así Hablaba Zaratustra**. Trans. Pedro González Blanco. México: Editora Nacional, 1973.

Nietzsche, Federico. **La Genealogía de la Moral**. Trans. Salvador Martínez. México: Editores Mejicanos Unidos, 1986.

Nietzsche, Federico. **El Nacimiento de la Tragedia**. Trans. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1981.