LA PRESENCIA DE «THE WILD PALMS»,
DE WILLIAM FAULKNER,
EN «PUNTA DE RIELES», DE MANUEL ROJAS

La presencia de William Faulkner en la narrativa hispanoamericana contemporánea es constantemente señalada. Sin embargo, el número de indagaciones críticas, detalladas, es relativamente parco. Entre las más destacadas cuentan las de José Antonio Portuondo¹ y la de James East Irby. Este último ha apuntado la influencia del norteamericano en Juan Rulfo, José Revueltas, Lino Novás-Calvo y Juan Carlos Onetti². Entre esos nombres bien podría figurar el de Manuel Rojas (1896-1973). En cuanto al escritor chileno, resulta de interés el hecho de que entre las obras de Faulkner la que quizá más directamente lo haya influido sea *The Wild Palms* (1939), novela que hasta hace poco ha ocasionado polémicas en torno a su disposición, estructura y significado.

La discusión acerca de *The Wild Palms* proviene en su mayor parte de la manera en que se ha publicado el libro a lo largo de los años. Cuando Random House lo sacó a la luz en 1939 constituía, como debía ser, una obra unitaria. Se fijaba así que «The Wild Palms» y «Old Man», las dos tramas que sostienen la ficción, dispuestas en contrapunto, no representaban dos obras distintas, sino una sola. No obstante, desde 1946 se ha insistido en separar las dos historias, lo cual ha impedido que hasta años recientes no haya sido debidamente entendida³.

¹ José Antonio Portuondo, «William Faulkner y la conciencia sureña» y «La 'pasión' expresionista de William Faulkner», en *El heroísmo intelectual* (México: Tezontle, 1955), pp. 71-81, 82-85.

² James East Irby, «La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos», tesis de maestro, la Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.

³ Thomas L. McHaney, *William Faulkner's «The Wild Palms»: A Study* (Jackson: University of Mississippi Press, 1975), pp. xiii-xiv, documenta la historia de las diferentes ediciones de *The Wild Palms* y la separación de los dos relatos. Otro factor, según McHaney, que ha contribuido a la confusión en cuanto al significado de la novela es el hecho de que el título original, «If I Forget Thee, Jerusalem», una paráfrasis del Salmo 137: 5-6, fue cambiado por los editores de la edi-

No hay duda de que Rojas leyó *The Wild Palms* en la forma en que Faulkner la concibió y que es esa versión la que prestó la técnica para su novela *Punta de rieles* (1960)⁴. Esta, según Rojas, se basa en dos historias que le refirieron en distintas fechas. En 1927, el dramaturgo chileno Julio Asmussen le contó en Antofagasta la historia de un minero que acababa de matar a su mujer. Aunque la relación le fascinó, Rojas se dio cuenta de que de los datos que había obtenido de Asmussen, por mucho que inventara, nunca lograría una novela «larga». Veinte años más tarde, un aristócrata de Santiago le confió la historia de su vida, si bien sin mayores detalles, especialmente en lo que tocaba a las circunstancias presentes de su existencia. Rojas tomó notas y las guardó por más de diez años. Al igual que en el caso anterior, reconoció el potencial literario de lo que había escuchado, pero una vez más concluyó que con lo que el aristócrata le había relatado no tenía material suficiente para una novela completa⁵.

La posibilidad de unir las dos historias no se le ocurrió hasta 1959, cuando estaba de profesor visitante en Middlebury College, Vermont:

Vi durante algunos segundos, y en tanto pensaba en los dos hombres, que no sería imposible que existieran, literariamente, juntos. ¿Cómo? Después de unos días surgió otra percepción: puedo contar en un libro paralelamente ambas historias, dedicándole un capítulo a cada una. ¿Cómo? Instantáneamente recordé *Palmeras salvajes*, de William Faulkner: la técnica sería igual y era la única conocida, por lo menos yo no conocía, ni de oídas, otra⁶.

Contrariamente a lo que expone Rojas, la técnica de su novela no sería «igual» a la de Faulkner. Se trata más bien de la «adaptación» de procedimientos narrativos y preocupaciones temáticas, que a la larga transparentan que el chileno, a la par que mucha de la crítica, no asimiló totalmente el alcance de los propósitos del norteamericano. Se equivocó Rojas respecto a la novela de Faulkner cuando dijo: «No importa

ción de 1939 y reemplazado con *The Wild Palms*, que era el subtítulo. Dice McHaney: «Unlike the substituted title, which refers to the main plot alone, the original title announces the unity of the book» (p. xiv).

⁴ *The Wild Palms* fue traducida por Jorge Luis Borges bajo el título de *Las palmeras salvajes* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1940). Lo que no se puede fijar con certeza es si Rojas leyó la novela en inglés o español. Sin embargo, todo parece sugerir que lo hizo en este último, especialmente si se tiene en cuenta que para 1956 la traducción de Borges había alcanzado cinco ediciones.

⁵ Manuel Rojas, «Algo sobre mi experiencia literaria», en *Obras completas de Manuel Rojas* (Santiago: Zig-Zag, 1961), pp. 30-31.

⁶ Rojas, *Antología autobiográfica* (Santiago: Ercilla, 1962), p. 240.

que no tengan nada que ver entre sí ni las historias ni los personajes [de *Punta de rieles*]. Pero, me repliqué en seguida, eso mismo hizo Faulkner en *Palmeras salvajes*»⁷. En la realización de su obra, Rojas sólo habrá de aprovechar los aspectos más extrínsecos de *The Wild Palms*.

Faulkner yuxtapone en su novela dos tramas superficialmente independientes: la de los amores entre Harry Wilbourne y Charlotte Rittenmeyer («The Wild Palms») y la de las aventuras de «the tall convict» durante una creciente del río Mississippi («Old Man»). Divide cada historia en cinco capítulos, alternando un capítulo de una con uno de la otra⁸.

La parte titulada «The Wild Palms» revela una estructura circular. La historia comienza en el presente, salta al pasado y luego vuelve al presente⁹. Uno de los personajes, «the elder doctor», a quien se lo encuentra sólo en los capítulos que abren y cierran «The Wild Palms», sirve para enlazar las dos secuencias temporales. Ambas suceden en el mismo lugar, Pascagoula, Mississippi.

La organización de «Old Man» en apariencia no sigue el mismo esquema que la de «The Wild Palms». Durante los dos primeros capítulos, la acción se desenvuelve en orden cronológico. Pero, empezando con el tercero, hay una serie de dislocaciones temporales que son, en efecto, saltos hacia el futuro, especies de *flashbacks* al revés. Así, al igual que

⁷ Rojas, «Algo sobre mi experiencia literaria», p. 31.

⁸ En una entrevista que le hizo Jean Stein Vanden Heuvel a William Faulkner en Nueva York en 1956, aquél le preguntó si era por coincidencia que las dos historias aparecían en una sola novela. Faulkner contestó así: «I did not know that it [la novela] would be two separate stories until after I started the book. When I reached the end of what is now the first section of *The Wild Palms*, I realized suddenly that something was missing, it needed emphasis, something to lift it like counterpoint in music. So I wrote the 'Old Man' story until 'The Wild Palms' story rose back to pitch. Then I stopped the 'Old Man' story at what is now its first section, and took up 'The Wild Palms' story until it began again to sag. Then I raised it to pitch again with another section of its antithesis, which is the story of the man who got his love and spent the rest of the book fleeing from it, even to the extent of voluntarily going back to jail where he would be safe. They are only two separate stories by chance, perhaps necessity» (*Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner [1926-1962]*, ed. por James B. Meriwether y Michael Millgate [New York: Random House, 1968], pp. 247-248).

⁹ En el primer capítulo de «The Wild Palms», Charlotte está a punto de morir del aborto que ella exigió que le hiciera Harry. Los tres siguientes capítulos reconstruyen por medio de un solo *flashback* los amores de Harry y Charlotte desde que se conocen en Nueva Orleans hasta que van un año después a Mississippi. El último capítulo retoma el hilo del primero, presentando la muerte de Charlotte y el encarcelamiento de Harry.

se presenta al protagonista, «the tall convict», ir al garete, luchando por sobrevivir en las aguas anegadas del río, se lo ve recordando en la cárcel, junto con el sanchesco «plump convict», que había figurado en el primer capítulo, esas mismas aventuras. Ambos planos narrativos, el del río y el de la cárcel, se desarrollan simultáneamente en tiempo «presente». De tal manera el ahora deviene pasado y el futuro, a la vez, presente, produciéndose el efecto de que se borra el sentido del tiempo¹⁰. El hecho de que «Old Man» comienza y concluye en el mismo sitio puntualiza aún más este particular, causando la impresión de que tampoco ha habido cambio en el espacio.

La estructura de «Old Man» resulta análoga a la de «The Wild Palms» y al mismo tiempo a la de la novela entera¹¹. Esta en su totalidad repite la estructura individual de cada una de las dos historias y la de los capítulos iniciales de cada una¹². Es decir, que la técnica que emplea Faulkner, tanto en las partes como en el todo, informa uno de los aspectos fundamentales del contenido de *The Wild Palms*: el ritmo natural de la vida, la concepción cíclica de la existencia¹³.

Es verdad que en su novela Rojas imita la disposición en contrapunto y la estructura circular de *The Wild Palms*, pero lo hace de una manera «mecánica», sin tener presente que la técnica que emplea Faulkner comunica ideas implícitas en la obra de éste y que como tal constituye un atributo más del andamiaje que confiere unidad a la misma. En el caso del chileno, las dos narrativas que configuran su novela no tienen «nada que ver entre sí», salvo quizá por el tema de la solidaridad en el infortunio que une a los dos protagonistas; pero ese motivo en ningún sentido halla formulación en la técnica.

¹⁰ Dentro de lo comparable, ésta es la estructura que emplea Alejo Carpentier en *El acoso*. Véase Frances Wyres Weber, «*El acoso*: Alejo Carpentier's War on Time», en *PMLA*, LXXVIII (1963), pp. 440-448.

¹¹ En términos de la disposición de los capítulos dentro de la obra, independientemente de su verdadera cronología, ese presente y futuro que es «The Wild Palms» siempre aparece antes que «Old Man».

¹² McHaney ha indicado que la estructura de «Old Man» refleja la de «The Wild Palms» y la de los capítulos iniciales de cada sección, pero no se ha fijado en que la estructura de «Old Man» es análoga a la de la novela entera. Tampoco ha precisado suficientemente la negación del tiempo, que se halla implícita en la organización de la obra y que está relacionada con su tema central.

¹³ El eterno retorno de que habla Nietzsche es una de las ideas claves que sostiene *The Wild Palms*. Para detalles sobre la presencia de las doctrinas de Nietzsche y también de Schopenhauer (del concepto de la Voluntad), véase McHaney, páginas 61-69.

Siguiendo los aspectos más ostensibles de la organización de «The Wild Palms» antes que de la novela del mismo nombre, *Punta de rieles* comienza en el presente, salta al pasado y luego vuelve al presente. En el primer capítulo se presenta la llegada de Romilio Llanca, un minero, a la oficina de Fernando Larraín Sanfuentes, un aristócrata de Santiago que ahora es subdirector de un periódico proletario de Antofagasta. Una vez que Llanca explica la razón para su visita, el asesinato de Rosa, su querida, y le pide ayuda y consejo a Larraín (capítulo II), todo el tiempo presente de la novela desaparece y no se reasume hasta el apartado final¹⁴. Mientras el minero cuenta su vida, Larraín, paralelamente en los capítulos alternos, va evocando su propio pasado desde su niñez hasta el instante en que empieza la narración¹⁵. Cada relato, el uno oral, el otro mental, constituye un *flashback* independiente que se revela en orden cronológico¹⁶.

Está claro que ambos autores emplean el contrapunto y la yuxtaposición, pero de una manera muy diferente. A primera vista no parece haber ninguna relación entre los dos relatos de *The Wild Palms*. Las tramas no coinciden, los personajes nunca se conocen o se encuentran y las respectivas historias se hallan separadas por diez años («The Wild Palms» abarca un período de unos quince meses, desde marzo de 1937 hasta junio de 1938; «Old Man», desde el primero de mayo hasta el 24 de junio de 1927). Ocurre, sin embargo, que «Old Man» resulta una metáfora de «The Wild Palms», metáfora que cristaliza gracias a la imprescindible participación del lector por medio de analogías y contrastes. Todo lo que pasa en el segundo relato alude de manera paralela y anti-tética al primero. Esto se lleva a cabo no sólo por medio de la estructura, como se ha visto, sino de los temas, personajes y palabras claves¹⁷.

En *Punta de rieles*, la técnica empleada para unir las dos narrativas no contiene sugerencias metafóricas. Además del mencionado principio de solidaridad que une a los dos personajes, no hay otra conexión entre ellos que no sea la de hallarse en el mismo sitio por un número de ho-

¹⁴ El capítulo VI constituye la única excepción. En éste hay una vuelta momentánea al presente.

¹⁵ Todo el relato de Larraín es presentado por medio de un largo monólogo interior directo y completamente entre paréntesis.

¹⁶ Rojas dice que adapta la forma que emplea en *Punta de rieles* (el hecho de que Larraín escucha la confesión de Llanca, y que mientras la escucha recuerda en un plano subliminar su propia vida) para no aparecer imitando tan «burdamente» a Faulkner («Algo sobre mi experiencia literaria», p. 31).

¹⁷ Para una discusión de las insinuaciones metafóricas de «Old Man», véase McHaney, cap. XI.

ras¹⁸. Se pasa de una historia a la otra por medio de asociaciones temáticas. El relato de Llanca evoca en la mente de Larraín incidentes de su propia vida. En el capítulo X, por ejemplo, el minero describe sus precarias experiencias con las prostitutas de Santiago y se revela como un hombre tímido. El siguiente episodio comienza con Larraín dirigiéndose a sí mismo de esta manera: «En cambio tú fuiste una bala para las sirvientes y las prostitutas»¹⁹. Las palabras del minero han motivado en el aristócrata remembranzas de sus primeros lances amorosos (con las criadas de su casa), de sus frecuentes visitas a los prostíbulos de Santiago y de sus interminables bacanales.

Además de en los recursos técnicos, hay otros elementos en *Punta de rieles* que sugieren la presencia de Faulkner. Existen semejanzas, por ejemplo, entre Harry y Llanca. Ambos son inexpertos en asuntos amorosos hasta que cumplen más o menos treinta años. El primer encuentro íntimo de Harry con una mujer, Charlotte, ocurre cuando él ya tiene veintisiete años. Llanca, de manera correspondiente, no tiene el suyo hasta los veinticinco con una ramera. Desde ese tiempo hasta que conoce a Rosa, muchos años después, lleva una vida casi monástica. Sin embargo, las afinidades entre los dos personajes empiezan a esfumarse al examinar los motivos que han determinado sus comportamientos.

En el caso de Llanca, esos motivos son psicológicos, discernibles, explicables. Se trata de un personaje «representativo»²⁰. Su carencia de pericia en cuestiones de amor nos remite directamente a su condición de hombre tímido, avergonzado, solitario, aspectos por medio de los cuales Rojas se propone reflejar la situación del hombre en la vida real:

Fuí y soy un hombre tímido... Me habría casado si hubiese sido capaz de buscar mujer... Acercarse, hablar, volver a acercarse y volver a hablar si lo echan a uno a la primera, decir chistes, hacerse el pe-

¹⁸ El tiempo objetivo de *Punta de rieles* consiste en unas cuatro o cinco horas, es decir, desde que Llanca llega a la oficina de Larraín a las 2,15 de la mañana hasta que los dos hombres salen del café en las primeras horas de la madrugada. Toda la acción «presente» sucede en la oficina de Larraín y un café cercano. Para más detalles sobre el tema de la solidaridad y la técnica de esta novela, véase Mercedes M. Robles, «The Evolution of Narrative Techniques in the Works of Manuel Rojas until 1970», tesis doctoral inédita, Northwestern University, 1970.

¹⁹ Manuel Rojas, *Punta de rieles*, en *Obras completas*, p. 816. Citamos según esta edición.

²⁰ Se emplea el término «representativo» en el sentido que lo usan Robert Scholes y Robert Kellogg (*The Nature of Narrative* [New York: Oxford University Press, 1968], p. 88). Un personaje representativo es «a type of man which can (or could) be apprehended empirically in life and presented in literature according to psychological or sociological principles».

sado, es algo superior a mí... Y esto no es todo; lo peor es que no veía la manera de salir de mi condición de hombre encerrado en sí mismo (pp. 815-822).

En el caso de Harry se trata de algo menos precisable, más bien abstracto, difícil de sustanciar. La razón para su falta de experiencia amorosa contiene implicaciones filosóficas que hacen de él preferiblemente una idea, un personaje «ilustrativo»²¹. Cuando conoce a Charlotte, Harry es el símbolo del hombre abúlico, que vive casi en un estado de ataraxia. Harry nunca ha afirmado su voluntad y está a punto de negar la vida y el amor:

On the morning of his twenty-seventh birthday he waked and looked down his body toward his foreshortened feet and it seemed to him that he saw the twenty-seven irrevocable years diminished and foreshortened beyond them in turn, as if his life were to lie passively on his back as though he floated effortless and without volition upon an unreturning stream²².

La timidez del uno y la falta de voluntad del otro los impele a entregarse a mujeres fuertes, a convertirse en instrumentos poseídos por las mismas. Harry, cautivado por la energía que representa Charlotte, abandona sus estudios de medicina para irse con ella. Desde el momento en que la ve por primera vez, se siente arrastrado por esa energía hasta el extremo que «he seemed to be drowning, volition and will, in the yellow stare» de la recién conocida (p. 39). Harry llega a entender que ha sido «*throttled and sapped of strength and volition by the old weary Lilith of the year*» ([el subrayado es de Faulkner], pp. 114-115). Se pecará también de que es su falta de voluntad lo que le obliga a agarrarse a ella: «Maybe I'm not embracing her but clinging to her because there is something in me that wont admit it cant swim or cant believe it can» (p. 84).

El hechizo que sufre Llanca proviene, más que de Rosa, de sí mismo, de su falta de carácter, de su pavor de la soledad, de su radical necesidad de no sentirse solo:

²¹ Se emplea el término «ilustrativo» según lo usan Scholes y Kellogg, p. 88: «Illustrative characters are concepts in anthropoid shapes or fragments of the human psyche masquerading as whole human beings. Thus we are not called upon to understand their motivation as if they were whole human beings but to understand the principles they illustrate through their actions in a narrative framework.»

²² William Faulkner, *The Wild Palms*, 10.ª impresión (New York: Random House, 1939), pp. 33-34. Todas las citas corresponden a esta edición.

No podría echarla ni podría irme... Era una idotez, pero no quería quedarme solo de nuevo, perder una mujer que no podía reemplazar. Tendría que volver a la soledad, a la miseria sexual, al silencio, a todos esos años en que pensé y deseé tener una mujer que yo sabía que era incapaz de encontrar. Ahora sufría, pero no estaba solo (p. 875).

Charlotte y Rosa, a pesar de sus diferencias de educación e intereses, también comparten ciertos rasgos de temperamento. Se manifiestan como hembras varoniles que consumen al hombre. Ambas son sexualmente potentes y agresivas. En la unión sexual son ellas quienes siempre toman la iniciativa y hacen el papel del macho en la relación mujer-hombre. La respectiva actitud de cada una hacia la cópula, sin embargo, adquiere distintos significados. Lo abstracto, una vez más, figura en el personaje de Faulkner; lo empírico, en el de Rojas.

Para Charlotte, lo sexual tiene que ser una afirmación absoluta de su voluntad de vida, de sus deseos de sentirse viva. Es un desesperado esfuerzo por allegarse al amor ideal que le permitirá resolver sus más íntimas ansiedades espirituales, reconciliarse consigo misma y vivir en completa libertad:

Listen: it's got to be all honeymoon, always. Forever and ever, until one of us dies. It cant be anything else. Either heaven, or hell: no comfortable safe peaceful purgatory between for you and me to wait in until good behavior or forebearance or shame or repentance overtakes us (p. 83).

En el caso de Rosa, el coito no pasa de ser una necesidad natural, instintiva, como comer, dormir, trabajar; tanto, que ni siquiera representa para ella un medio de relacionarse con el hombre. Se trata de una mujer incapaz de ningún tipo de comunicación. Llanca dirá:

No se podía hablar mucho con ella. Nada le interesaba, sólo comer, dormir, trabajar. Ni hacer el amor tenía interés, quiero decir interés para conversar. Era una necesidad como las otras, y una vez satisfecha la olvidaba. Esa necesidad era diez veces más grande, pero, de todos modos, una vez llena desaparecía. Siempre quise hablarle de otras cosas... Quise hablarle de asuntos que no fuesen el trabajo, la comida o la cama... Cuando le hablé de mis ideas me miró como si estuviera curado... Imposible hablar de eso con ella, imposible hablarle de nada (pp. 856-857, 858).

Se podría traer a colación otras semejanzas que existen entre las dos obras. «The tall convict», por ejemplo, se parece espiritualmente a Harry

y a Llanca; de igual manera, las debilidades de carácter de Larraín se las rastrea en varios de los personajes masculinos de las novelas respectivas. En una y otra aparece también la protesta social. Tanto Faulkner como Rojas refieren los abusos e injusticias que se dan en las minas, pero en *The Wild Palms* la presencia de éstas tiene más significado figurativo que social. El viaje de Harry y Charlotte a las minas de Utah entraña el sentido de un remontarse a la matriz. La alusión que contiene la palabra Utah es obvia. A su vez, el simbolismo de las minas es bien conocido²³.

A manera de conclusión, lo que incumbe destacar es que el método de Faulkner difiere del de Rojas en tanto éste se inclina en *Punta de rieles* hacia el testimonio de la realidad, mientras aquél, en *The Wild Palms* por lo menos, tiende hacia la abstracción. La técnica y la elaboración de los personajes, no obstante asemejarse, informan preocupaciones temáticas y prácticas estéticas distintas. La novela del norteamericano, de originalidad técnica indiscutible, se nutre en las fuentes de la cultura —Schopenhauer, Nietzsche, la Biblia—; la de Rojas, la huella de Faulkner sobrentendida, en las experiencias de la realidad cotidiana. El resultado es que la obra del chileno se queda en lo representativo de las cosas, en lo «imitativo», en la interpretación inmediata de la condición humana. La novela de Faulkner, preñada de significados y de cierto intelectualismo que produce la impresión de haber sido impuesto antes que imaginado, apunta hacia lo ilustrativo, hacia la apertura. Cabe poner en perspectiva, sin embargo, que lo que la obra del norteamericano gana en significado lo pierde en calor humano. En este último y único sentido, *Punta de rieles* no desmerece frente a *The Wild Palms*. Los personajes de Rojas están vivos, conmueven al lector a una, si bien tradicional, identificación emotiva; los de Faulkner exigen una participación activa de orden intelectual.

MERCEDES M. ROBLES

Loyola University of Chicago.

²³ Para una discusión del simbolismo de las minas, véase Mircea Eliade, *The Forge and the Crucible*, trad. por Stephen Corrin (New York: Harper & Row, 1962), p. 41.