

HIPERTEXTUALIDAD Y PARALELISMOS LITERARIOS ENTRE *MIENTRAS AGONIZO* (1930) Y *PABELLÓN DE REPOSO* (1943)

María Isabel Rovira Martínez de Contrastas
Universitat de Barcelona

*National literature does not mean much these days;
now is the age of world literature, and every one must contribute
to hasten the arrival of that age.*
Johann Wolfgang von Goethe

Uno no es lo que es por lo que escribe, sino por lo que ha leído.
Jorge Luis Borges

Resumen

La hipertextualidad, los paralelismos literarios y la íntima correlación entre *Mientras agonizo* (1930) de William Faulkner y *Pabellón de reposo* (1943) de Camilo José Cela, ya observada por eruditos y estudiosos con anterioridad, presenta tanto divergencias como similitudes lingüísticas, formales e ideológicas que se analizan y desarrollan en el presente trabajo, y que, tanto en uno y como en otro supuesto, demuestran que el diálogo entre ambas obras fue dinámico, intenso y prolífico.

Palabras clave

Hipertextualidad, tradición, originalidad, innovación, influencia, estrategias narrativas, literatura occidental

Abstract

The intertextuality, influence and intimate correlation between William Faulkner's *As I Lay Dying* (1930) and Camilo José Cela's *Pabellón de reposo* (1943), previously noted and observed by a variety of scholars and critics, presents both linguistic, formal and ideological divergences and similitudes, which are extensively analyzed and developed in the present article, and which in both cases conclusively demonstrate that the dialogue between both texts was dynamic, intense and deeply prolific.

Keywords

Intertextuality, tradition, originality, innovation, influence, narrative techniques, Western literature



Camilo José Cela en Palma. 1956

Introducción

Al gran escritor, a aquel cuya huella artística pervive inmarcesible en la historia de la literatura, aquel cuyo legado trasciende y paulatinamente se torna indeleble más allá de su tiempo, no le basta con poseer un dominio inusitado del lenguaje, ni con saber intuir y después plasmar con magistral elocuencia la más insondable intimidad de sus coetáneos. Tampoco le será suficiente con seguir con pertinaz insistencia la corriente artística imperante de su época y tiempo histórico, sea esta aleccionar con obras satírico-lúdicas cargadas de un didactismo subyacente, bien sea componer obras que sigan el criterio inapelable del corazón, de carácter lacrimógeno y enteramente sentimental, o bien sea ser el perfecto amanuense de su tiempo histórico y retratar con soberbia elocuencia y certera precisión las ideas, gentes y obsesiones de este. Quizá tampoco le bastará con ser un genio improvisador de la ilusión, soberano productor de universos fantasiosos e ignotos que acompañan al lector a la deleitosa evasión del mundo de las ideas puras que ofrece el arte, siempre en rabiosa contraposición a la parca y prosaica realidad de su receptor. Y es que tal vez el mayor logro del gran escritor sea conseguir en sus obras la amigable reconciliación y el cauteloso acotamiento de distancias del más notorio e inevitable maridaje de la obra clásica y universal: el encuentro y reconciliación ineludible entre la innovación artística que crea una superación en relación a lo precedente y la indispensable preservación de aquella tradición que la atestigua y ampara, que siempre contemplará el cambio en recelosa ambivalencia entre la más pura fascinación y la más absoluta aprensión.

El estudioso Haus Robert Jauss desarrolla en detalle esta hipótesis en su célebre *La literatura como provocación*, donde en relación a esta idea asevera lo siguiente: «Las modificaciones de la serie literaria, sin embargo, sólo se convierten en una sucesión histórica cuando la antítesis entre forma antigua y forma nueva permite también conocer su mediación específica» (Jauss, 1976: 191). Es decir, tal vez la obra que adquiere verdadera transcendencia, y entendemos transcendencia no como éxito pecuniario o celebridad transitoria, sino como la capacidad de influir en el ideario colectivo de sus coetáneos y sucesores, es aquella que innova y experimenta a partir de una base artística canónica y conocida, o en palabras de Jauss:

«El caso ideal de la objetivabilidad de tales sistemas de relación de la historia literaria lo constituyen las obras que primeramente evocan el horizonte de expectación de sus lectores marcado por una convención en cuanto a género, al estilo o a la forma, para en seguida destruirlo paulatinamente, lo cual no puede servir únicamente para un intención crítica, sino que también puede producirse de nuevo efectos poéticos. Así, Cervantes, a base de las lecturas de Don Quijote, hace nacer el horizonte de expectación por parte de los lectores de los viajes libros de caballería tan estimados, que luego viene a parodiar con profundo sentido la aventura de su último caballero.» (Jauss, 1976: 172).

Paradigmático de este fenómeno que expone Jauss, William Faulkner (1897-1962) irrumpió impertérrito en 1930 el panorama literario de su país con la publicación de *Mientras agonizo*, una novela que se aleja de todo su trabajo anterior y radicaliza hasta las últimas consecuencias la experimentación artística sobre la base de estrategias literarias canónicas en la tradición anglófona del momento, tanto norteamericana como británica. Entre las herramientas transgresoras que desarrolló, propulsó y otorgó un nuevo estatus, se encuentran la polifonía narrativa, el denominado *stream of consciousness*¹, la ruptura de la cronología secuencial en el relato y la caracterización hipercompleja y redonda de los personajes, algunas de estas ya existentes, tal y como explica el crítico Antonio Vilanova:

«Y la técnica audaz con que intenta captar la simultaneidad de actos en el tiempo, la confusión del pasado y del presente en la alquimia mental del recuerdo o del sueño, así como la mezcla extraña de sensibilidad morbosa y regresión salvaje al mundo de los instintos, no constituyen, desde el punto de vista técnico, ninguna novedad para el conocedor de *Ulises*. La dimensión insigne del genio de Faulkner, verdadero iniciador del naturalismo superrealista vigente en la novela americana de hoy, estriba en haber logrado inyectar patetismo trágico y emoción humana a un tipo de relato caótico y antinovelesco que el genio de Joyce hacía imposible superar.» (Vilanova, 2014: 57).

No obstante, estas innovaciones, que tuvieron ingente y notoria influencia en los escritores posteriores de todo el mundo, no fueron arbitrarias ni accidentales, ni tampoco buscaron responder solo a inquietudes de índole estético-superficial. Y es que fue precisamente a través del uso de estos mecanismos de profunda introspección, del empleo del multiperspectivismo que terminó por doblegar completamente la pretendida objetividad narrativa, del reflejo de la intemporalidad del pensamiento del hombre y de la plasmación del alma humana en sus infinitos matices que Faulkner consiguió transmitirnos su mayor legado. Es decir, tal vez la relevancia de Faulkner en la tradición literaria occidental, así como en el fenómeno hispanoamericano del *Boom*, no radica ni se puede dilucidar contabilizando con incesantes taxonomías la recurrencia de geniales e insospechadas metáforas, de insólitas y sorprendentes herramientas narrativas o de brillantes e inusitados usos del lenguaje en su obra, sino más bien en la forma en la que su penetrante mirada alcanzó a ahondar en la psicología humana más rudimentaria y visceral que, como ya observó el estudioso Ricardo Gullón, resultó en unos trabajos literarios: «oscuros, sí, más ordenados en su oscuridad, y a trozos esclarecidos por ráfagas de una intuición penetrante, de un instinto que perfora los espíritus más herméticos y ofrece la presa desgarrada y viva todavía, palpitante y sufriente.» (Gullón,

¹ Según el *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, la técnica de *stream of consciousness* fue empleada por primera vez por Edouard Dujardin en 1888 en su novela *Les Lauriers sont coupés* y más tarde notoriamente desarrollada por James Joyce, Virginia Woolf y el propio William Faulkner (Cuddon, 1992: 919).

1947: 2). Y es que en su férreo empeño, su implacable voluntad y su tenaz esfuerzo por retratar con concreción la desesperación de la *Gran Depresión* en el sur americano, nos mostró un palmario e incontestable espejo de la naturaleza humana o, como diría Antonio Machado, de aquello intangible que forma parte de los “universales del sentimiento”.

Más de una década después de que Faulkner hiciese historia en su país, en 1942, y en otra parte del mundo, en Buenos Aires, aparece por primera vez *Mientras agonizo* traducida al español por Max Dickman bajo la cautelosa supervisión de la editorial porteña *Rueda* y, al caer en manos del genial e irreverente Camilo José Cela (1916-2002), que un año más tarde publicará *Pabellón de reposo*, cambia para siempre el trascurso de la literatura española. En relación a la hipertextualidad de estas dos novelas, el crítico Paul Ilie fue uno de los primeros en explicar la influencia faulkneriana en Cela al hablar de la forma, a la vez similar y divergente, en que ambas exploran los límites y las posibilidades de la construcción narrativa: «Puedo aclarar esta distinción comparando la obra de Cela con *Mientras agonizo*, una novela que sin duda influyó en su experimento, ya que es probablemente el intento más drástico de fragmentación novelística anterior al de Cela.» (Ilie, 1971: 82).

Por su parte, la estudiosa Ana María Platas Tasende, en su publicación *Camilo José Cela*, afirma sobre *Pabellón de reposo*: «Sus antecedentes más próximos se hallan en *La montaña mágica*, de Thomas Mann, y en *Mientras agonizo*, de William Faulkner, aunque también se señalan influencias de Proust, Gide, Hesse o Virginia Woolf.» (Platas Tasende, 2004: 70-71). No es de extrañar este vínculo, ya que Cela, al igual que Faulkner, fue un acérrimo defensor de la libertad del escritor para la experimentación y, como explica el especialista Adolfo Sotelo en *Camilo José Cela. Perfiles de un escritor* se comprometió con la exploración de los límites, la innovación y la renovación de la literatura: «Para Cela la literatura jamás fue charada. Fue una actitud radicalmente renovadora y transgresora.» (Sotelo, 2008: 43). No obstante, Faulkner no influyó solamente en el juego magistral de Cela en *Pabellón de reposo* con el lenguaje narrativo, el dialogismo² y la fragmentación literaria, los saltos de temporalidad y el psicologismo de los personajes, sino que tuvo también notoria incidencia en el nuevo tipo de novela que crearon los integrantes del realismo de la generación del 36, definida con los siguientes parámetros por Vilanova:

«Desde el punto de vista técnico y formal, esta novela tiende a eliminar la escenografía ambiental y los grandes frescos descriptivos de la novela decimonónica, y a fragmen-

² El *Glosario de teoría de la narrativa* define *dialogismo* de la siguiente manera: «Cualidad del discurso novelístico por el cual este resulta de la interacción de múltiples voces, conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos.» (Sotelo, 1995: 6).

tar el desarrollo de la acción en una sucesión de escenas y episodios que a veces no tienen una línea argumental precisa. En cuanto al mundo que describe, ya se trata de una evocación del mundo aldeano y rural, ya del ambiente social y ciudadano, este nuevo tipo de relato no pretende abarcar en su totalidad la vida de un largo periodo histórico o de toda una época. Su propósito es más bien reflejar, en torno a la experiencia vital de unos personajes representativos, un aspecto concreto de la vida cotidiana y vulgar del mundo que le rodea. Frente a la extensión y dispersión de la novela realista clásica, concebida como crónica particular de una familia o historia social de toda una época, este nuevo tipo de novela se caracteriza, además, por una deliberada limitación y reducción, en todas sus facetas, del mundo novelesco que describe.» (Vilanova, 1967: 42).

Así, tal y como explica la investigadora María-Elena Bravo en *Faulkner en España*: "Para llegar a una cabal comprensión de la novela española, desde los años cuarenta hasta mediados de los sesenta, es preciso prestar atención a las fuentes en las que bebieron los novelistas durante esos años que en tantos sentidos marcaron crisis y desconcierto; Faulkner fue notablemente una de esas fuentes.» (Bravo, 1985: 9). Así, y a partir de todas estas ideas, el objetivo del presente trabajo es analizar, dilucidar y clasificar la influencia artística y la hipertextualidad literaria entre *Mientras agonizo* (1930) y *Pabellón de reposo* (1943).

Clasificación de los paralelismos literarios entre *Mientras agonizo* y *Pabellón de reposo*.

I. Tres niveles del lenguaje narrativo: explícito, inferido e implícito.

Dada la inexistencia de una voz omnisciente de tipología decimonónica en *Mientras agonizo* y *Pabellón de reposo*, todos los datos e información que el escritor quiera transmitir a sus lectores sobre los personajes, sus sentimientos, tendencias, preferencias, obsesiones y estados de ánimo en ambas obras requiere, entre otras estrategias, de un uso muy concreto y específico de la lengua. Veamos a continuación una clasificación y ejemplos de los tipos divergentes de lenguaje narrativo, su función y dentro de cuál de ellos se puede incluir a *Mientras agonizo* y a *Pabellón de reposo*:

A. Lenguaje narrativo de mensaje explícito: la voz conductora nos explica directamente las emociones, ideas y percepciones de los protagonistas, y el lector no tiene que inferir la historia, sino prestar atención y entenderla. Podemos observar muchos ejemplos de este narrador omnisciente en la novela decimonónica, verbigracia en *La Regenta* (1884-1885), cuyo autor documenta e informa de forma exhaustiva y explícita, por ejemplo, del proceso de enamoramiento de Ana Ozores en todos y cada uno

de sus matices psicológicos para que podamos comprender la historia, motivaciones, trayectoria y final de Ana:

«Ana se sentía caer en un pozo, según ahondaba, ahondaba en los ojos del aquel hombre que tenía allí debajo; le parecía que toda la sangre se le subía a la cabeza, que las ideas se mezclaban y confundían, que las nociones morales se deslucían, que los resortes de la voluntad se aflojaban; y viendo como veía un peligro, y desde luego una imprudencia en hablar así con don Álvaro, en mirarle con deleite que no se ocultaba, en alabarle y abrirle el arca secreta de los deseos y los gustos, no se arrepentía de nada de estos, y se dejaba resbalar, gozándose en caer, como si aquel placer fuese una venganza de antiguas injusticias sociales, de bromas pesadas de la suerte, y sobre todo de la estupidez vetustense que condenaba toda vida que no fuese la monótona, sosa y necia de los insípidos vecinos de la Encimada y la Colonia...» (Alas, 1984: 424).

B. Lenguaje narrativo de mensaje inferido: la voz conductora nos hace comprender indirectamente una situación sin explicárnosla de forma manifiesta, y el lector, a partir de las pistas sutiles presentadas por el narrador, tiene que inferir la conclusión de todo lo expuesto. Como muestra de este estilo, podemos observar que en *El Gran Gatsby* (1925) cuando un personaje, Nick Carraway, quiere mostrarnos su desagrado y animadversión hacia Tom Buchanan, le retrata y describe de tal forma que el lector tiene que discurrir y deducir su parcialidad sin que esta en ningún momento se afirme de forma manifiesta:

«Ahora era un hombre de treinta años, fuerte, rubio como la paja, con un rictus de dureza en la boca y aires de suficiencia. Los ojos, brillantes de arrogancia, dominaban su cara y le daban aspecto de estar echado agresivamente hacia delante, siempre. Ni siquiera la elegancia ostentosa y afeminada del traje de montar lograba ocultar el enorme vigor de ese cuerpo: parecía llenar aquellas botas relucientes hasta tensar los cordones que las remataban, y era perceptible la reacción de la imponente masa muscular cuando el hombro se movía bajo la chaqueta ligera. Era un cuerpo capaz de desarrollar una fuerza enorme: un cuerpo cruel.» (Fitzgerald, 2011:17).

Este matiz narrativo, que a simple vista parece trivial y arbitrario, tiene una función muy relevante dentro del relato, ya que toda la historia gira en torno a victimizar, ensalzar y sublimar a Jay Gatsby frente a su gran antagonista y archienemigo, Tom Buchanan. Para cumplir esta función y convencer al lector de que la omnipresente reafirmación del texto en relación a la incomparable valía de Gatsby es imparcial, la descripción las impresiones y opiniones de la voz narrativa tienen que ser expuestas de forma sutil o el mecanismo pierde efectividad al hacerse demasiado evidente al receptor.

C. Lenguaje narrativo de mensaje implícito: en vez de dar información directa acerca de las emociones, humor, experiencias y vicisitudes de sus personajes, el escritor focaliza y desvía la atención de la voz conductora hacia un objeto o una idea abstracta para transmitir al público aquello que desea comunicar, y el lector tiene que cavilar y conjeturar los significados subyacentes de este modo de expresión. Esta nueva fórmula narrativa es la base esencial y el eje vertebrador del nuevo tipo de literatura que representa *Mientras agonizo* y *Pabellón de reposo*. Atrás queda el uso literario tradicional del lenguaje, que ahora deja de ser nítido, unidimensional e inteligible, y se torna sutil, opaco y enigmático.

En *Mientras agonizo*, una de las claves de comprensión más relevantes del texto es la profunda infelicidad de la matriarca de los Bundren, Addie, centro pivotal de la historia hacia el cual los restantes personajes gravitan indefectiblemente. Esta información es esencial y la fuente más efectiva para entender las acciones, pensamientos y decisiones de la propia Addie, la personalidad de sus hijos y marido, la dureza de las condiciones económicas y sociales del momento, e incluso para aprehender verdaderamente el final del relato. ¿Cómo hace retratar, plasma y comunica Faulkner la amarga y silenciosa desesperación de Addie a través de su propio testimonio? No es a través de un lenguaje de mensaje explícito o inferido, donde se narran o insinúan los acontecimientos que le han llevado a su situación actual, sino con el desvío de la atención a una sutil, curiosa y peculiar disertación sobre las palabras, que no es sino una forma alambicada de expresar el rechazo de Addie a su vida, su marido y sus hijos:

«Y cuando supe que llevaba en mis entrañas a Cash, me di cuenta de que la vida es terrible y de que esas son las cosas que nos trae. Fue entonces cuando aprendí que las palabras no tienen nada de bueno, puesto que nunca se ajustan ni siquiera a aquello que tratan de dar a entender. Cuando el niño nació, comprendí que la palabra “maternidad” ha tenido que ser inventada por alguien que, por lo que fuera, la precisaba para el caso; y que a los que de verdad han tenido hijos, nunca se les ha podido ocurrir preocuparse de si esa palabra existía o dejaba de existir. Comprendí que la palabra “miedo” ha tenido que ser inventada por alguien que jamás lo ha pasado, y la palabra “orgullo”, por alguien que nunca lo ha sentido. [...] Ni siquiera por parte de Anse, en todas las noches que había pasado con él. También él tenía una palabra. Amor, como solía decir. ¡Pero estaba yo tan harta de las palabras! Yo bien sabía que era como todas las otras: ni más ni menos que un roto para un descosido; que, llegada la hora de la verdad, de tan poco os sirve esa palabra como las demás...» (Faulkner, 1995: 172-173).

De igual modo, la narración, focalizada en el personaje de Dewey Dell, una adolescente que ha quedado embarazada con tan solo diecisiete años y que guarda en secreto esta noticia, nos explica el omnipresente estado de ansiedad, pesadumbre y tormento

que sufre. Durante el día vive angustiada por la gravedad de su circunstancia y la imposibilidad de tener acceso al anhelado aborto, y por la noche plagada de pesadillas recurrentes. Aquí el contenido onírico funciona como fuente informativa indirecta del estado de ánimo de la joven, su aprensión, soledad y zozobra:

«En el tiempo en que dormía acompañada de Vardaman tuve una vez una pesadilla, y creía que estaba despierta, pero que no podía ver ni podía sentir la cama debajo de mi cuerpo, y no podía pensar qué clase de cosa era yo, ni podía pensar cuál fuese mi nombre y ni siquiera podía pensar cuál fuese mi nombre y ni siquiera podía pensar si yo era una chica, y ni pensar tan siquiera podía; y ni siquiera pensaba si tenía yo ganas de despertarme, ni podía tampoco recordar lo contrario de despertar, y lo único que llegaba a saber era que yo sabía que algo estaba pasando, pero ni siquiera podía pensar ni discurrir, y entonces tuve un repente y supe que había algo que era un viento que soplabo sobre mí como si fuera un viento que viniera detrás de mí a soplarme por detrás desde donde él estaba, y yo no soplabo en la habitación, y Vardaman duerme que duerme, y todos los demás atrás, debajo de mí, yéndose como una pieza de seda fría que arrastrara por entre mis piernas desnudas.» (Faulkner, 1995: 117-118).

Cela y su pluma magistral imitan esta estrategia narrativo-lingüística en *Pabellón de reposo*, y cuando el escritor necesita que sus lectores perciban la atmósfera de neuroticismo hipocondríaco propio de estas clínicas, y que el mismo autor experimentó durante su ingreso, tal y como lo explica el especialista Adolfo Sotelo, que califica la novela como «la inacción desde la confesión» (Sotelo, 2008: 27), y tal y como lo confirma el propio Cela en el prólogo a la novela, lejos de explicárselo al lector directamente, fija la atención del personaje de la habitación 52 en una idea arbitraria y obsesiva: los espárragos. El ambiente pesimista-apocalíptico, la enfermedad y el confinamiento que sufren los tuberculosos, nos quiere transmitir el texto, es más que suficiente para que el más fuerte, estable y sano de los hombres sufra de las dolencias mentales que proliferan en esos centros. Veamos cómo el paciente de la 52, desquiciado por la impotencia y desesperado por la inopinada desgracia de su diagnóstico e ingreso, entra en una espiral de ideas obsesivas a especular inútilmente soluciones descabelladas e irracionales para curarse:

«Ahora me acuerdo de aquellas viejas latas oxidadas, de aquellas latas que tuvieron dentro sardinas en aceite, o bonito en escabeche, o quién sabe si hasta perdiz estofada, o espárragos, o cualquier otro manjar delicado. ¡Cómo me gustaban a mí los espárragos en conserva! Cuando tenía dinero compraba una lata, me encerraba en mi habitación, y zas, zas, zas, me los engullía enteros, como si fuera una avestruz. Ahora ya no sé si me gustarán. Hoy, cuando pasen el menú,

voy a decir que quiero espárragos, que me los den a la comida y a la cena. Bien me doy cuenta; espárragos es lo que yo debo pedir para que se me abra el apetito. ¿Cómo no se me habría ocurrido antes?» (Cela, 1989: 181-182).

De forma similar, el insuperable pavor, el desasosiego tormentoso y la turbada aprensión que siente la señorita tuberculosa de la habitación 40 ante la contingencia de la muerte no nos la explicita el texto de forma directa, sino a través, una vez más, de una obstinada y contumaz fijación con un elemento: el número 40 en rojo bordado en todas sus pertenencias. El personaje alega y sostiene repetidamente que su desazón y sobresalto viene a causa de vislumbrar una y otra vez la insidiosa cifra colorada, y que esa es su única preocupación, pero el lector atento tiene que deducir que su verdadero temor no es otro que la posibilidad de fenecer:

«Lo único que me preocupa, que me preocupa intensamente, abrumadoramente, es ir viendo mis pañuelos, mis combinaciones, mis blusas, mis medias, todas marcadas en rojo: 40, 40, 40, sin que hayan dejado escapar ni una sola. Es una obsesión que me persigue, que no me deja descansar, que se me aparece incluso entre sueño y sueño cuando al despertarme a medianoche, desvelada, enciendo la luz para distraerme y me tropiezo con el rojo 40 bordado sobre la almohada, al lado mismo de mi cabeza. Cierro los ojos y el número danza, dentro de mis párpados, como una roja estrella en un hondo cielo nocturno. Aprieto más y más; hago tremendos esfuerzos para alejar de mí las dos breves figuritas. [...] Dios sabe qué lejano soplo, qué oculta reserva vuelve de nuevo a hacer bailar en medio de mi sueño al número de mis pañuelos, de mis blusas, de mis medias: 40, 40, 40. [...] Según me dicen, antes hace tan sólo unos días, ese 40 iba marcado sobre ropa de hombre. Al pobre se los llevaron una noche, camino del cementerio.» (Cela, 1989: 207-208).

1. Polifonía narrativa

Una de los más notorios legados de Faulkner, tanto en Cela como en los escritores del denominado *Boom*, es el uso de la polifonía narrativa y, más concretamente, el soberbio magisterio con el que el escritor consiguió idear y aplicar este complejo mecanismo. La segmentación de voces, participaciones, intervenciones y perspectivas fragmentadas de sus personajes en *Mientras agonizo* requiere no solo manejar e imitar a la perfección varios registros lingüísticos, sino también maquinar y dar forma constitutiva a temperamentos dispares, intuir las acciones y declaraciones de los protagonistas de acuerdo con esos temperamentos dentro de una temporalidad lógica y, por último, hacerlos interactuar de forma natural y verosímil entre ellos. La repartición de narradores y el multiperspectivismo en las dos novelas que nos conciernen se dividen de la

siguiente manera: *Mientras agonizo* se estructura alrededor de 59 participaciones, repartidas entre 15 personajes, y *Pabellón de reposo* consta de dos unidades claramente diferenciadas en las cuales los 7 personajes (el señor de la 52, el de la 37, el de la 14, el de la 11 y las señoras de la 40, la 103 y la 37) intervienen dos veces en cada parte de la novela. Asimismo, y en relación a la distribución de intervenciones y el protagonismo y relevancia narrativa de cada sujeto ficcional, tal y como explica el estudioso Jordi Lamarca, el texto se organiza de la siguiente manera:

«De ellos, cuarenta y tres monólogos pertenecen a los Bundren: diecinueve a Darl, diez a Vardaman, cinco a Cash, cuatro a Dewey Dell, uno a Jewell, tres a Anse y uno a Addie; los restantes se reparten en las cifras y los personajes siguientes: dos para el Dr. Peabody, uno para MacGowan, seductor de Dewey Dell en la farmacia de Jefferson, uno para Moseley, otro farmacéutico al que Dewey Dell recurre para abortar, uno para el Reverendo Whitfield, padre de Jewell; y los adscritos a los vecinos y amigos de los Bundren, modestos granjeros o *rednecks* como ellos: uno a Samson, uno a Armistid, tres a Cora y seis a Tull.» (Lamarca, 1989: 88-89).

En el análisis entre cómo aplica la polifonía Faulkner y cómo la adapta Cela encontramos dos usos: uno ideológico común y otro disimilar en cuanto a forma. El objetivo, la ideología similar y subyacente en ambos escritores en el empleo de la multiplicidad de voces y la eliminación del narrador omnisciente fue erradicar toda pretensión de objetividad irrefutable y presentarle al lector la subjetividad y parcialidad inevitable del ser humano, cuya interpretación y percepción del mundo es siempre sesgada, parcial y está condicionada por su peculiar perspectiva, es decir, su personalidad e ideas preconcebidas, tal y como desarrolla el estudioso Edmond Volpe: «By its very nature, the internal monologue provides limited perspective, and as we move from mind to mind we realize the disparity between reality and the individual's perception of it.» (Volpe, 1981: 128).

La prueba más manifiesta de esta intención es la subrayada ironía y sátira con que ambas novelas nos muestran la, en ocasiones, absurdidad y falsedad de aquellas conclusiones que creemos de certeza irrefutable y que muchas veces son grandes equívocos con mera apariencia de verdad. En *Mientras agonizo*, por ejemplo, la pía vecina de los Bundren, Cora, cree fervientemente, persuadida y sin vacilación, que Darl es el hijo predilecto de la agonizante Addie, el único de sus vástagos que verdaderamente la aprecia, y que el otro hijo, Jewel, la rechaza, desprecia y maltrata. En cuanto cambiamos la perspectiva a Jewel y a Addie la paradoja se torna patente, y descubrimos de inmediato que no solo es Jewel el hijo más mimado y venerado por su madre, y es que la onomástica de su nombre no es balde, sino que además es el único fruto de su relación adúltera con su amante Whitfield.

De forma similar, en *Pabellón de reposo* vemos este fenómeno ejemplificado en un embrollo de amoríos, sucesión de despechos y desconcierto de sentimientos: mientras el joven de la 14 vive resentido porque está convencido de que su enamorada, la señorita de la 37, no le quiere ya, la joven de la 37, por su parte, sufre con desconsolada aflicción y vehemente abatimiento porque cree que el de la 14 le ha olvidado. Su tormento no cesa, porque el magisterio de Cela ríe de la justicia poética y de las expectativas del lector una vez más con mordaz escepticismo, y los personajes no llegan nunca a encontrarse.

En cuanto al aspecto formal de la polifonía en *Mientras agonizo* y *Pabellón de reposo*, hay una diferencia muy relevante en su aplicación, ya que aunque en ambas obras apenas existe trama, y la línea argumental es muy débil, la íntima relación entre esta y la perspectiva difiere en su uso más básico. Es decir, *Mientras agonizo* se estructura alrededor de la descripción del mismo hecho objetivo (el viaje familiar para inhumar a Addie en su ciudad de origen) desde diferentes miembros de la familia, entre los cuales ninguno es imprescindible para que la historia continúe. De hecho, el trayecto sigue su curso independientemente de quién lo narre y, en cambio, en *Pabellón de reposo*, la historia la constituye no un acontecimiento, sino la experiencia de cada uno de los pacientes, y si un enfermo no habla, no hay historia. Es decir, en *Mientras agonizo* el relato en sí es el argumento visto desde el punto de vista de varios personajes, mientras que en *Pabellón de reposo* la historia es la perspectiva de los protagonistas por sí misma.

Asimismo, y a partir de la polifonía de Faulkner, Cela y su ingenio sin límites conocidos inventa su propia versión del dialogismo y la radicaliza hasta el punto de permitirse crear, como parte de la multiplicidad de voces, un hilarante trasunto del autor que no solo tiene la desfachatez, el descaro y la osadía de interrumpir, antojadizo, a sus propios personajes a golpe y plumazo de inopinado epistolario en medio de la narración, sino que incluso interpela directamente al lector. Un ejemplo de este ejercicio de genialidad creativa lo encontramos en la segunda parte de *Pabellón de reposo*, cuando el texto exige la reaparición de un personaje de la primera parte y esta figura pseudoautorial requiere a su público con la siguiente interrogación: «El cocinero de alto gorro blanco y abultado vientre, el mismo cocinero que —¿no se acuerdan ustedes?— padece de reuma y pasea por el sendero (...)» (Cela, 1989: 250)“.

No obstante, no acaba aquí esta tendencia al intrusismo semificcionalizado, y en la segunda parte aparece también una carta altamente sospechosa de firma “C”, que se justifica ante las alegaciones sobre la dañina naturaleza de su novela para el sosiego psicológico de los tuberculosos de todo el mundo. Ante esta observación, que nuestro “C” no considera nada más que una calumniosa y exacerbada infamia, el personaje autor afirma taxativa y categóricamente que toda la novela es invento y ficción, despacha a gusto a sus críticos y despliega su sutil repertorio de circunloquios, ambages y eufemismos para exhortar educadamente a sus detractores a meterse en sus asuntos:

«La señorita del 37 es una entelequia; la del 40, un vacío; la del 103, una sombra esfumándose. El enfermo del 14 es una mera apariencia; el del 52, un simulacro; el del 11, un fingimiento. Todo es artificio y traza— decía don Quijote— de los malignos magos que me persiguen. ¿Por qué vosotros, buenos amigos, preocupación de mi amable comunicante a quien tan poco voy a complacer, no pensáis en algo parecido? Id contra vuestros malignos y mágicos perseguidores y no entorpezcáis mi marcha. Yo os prometo que tan pronto como piense que pudiera entorpecer la vuestra, me haré a un lado del camino. Y ya está bien de nota. Perdonadme y permitidme que vuelva a conceder el uso de la palabra a nuestra amiga la señorita del 13.» (Cela, 1989: 236)

III. Temporalidad narrativa: analepsis

La secuencia cronológica de la literatura tradicional y su segmentación ordenada de pasado, presente y futuro sufre una profunda transformación a partir de Faulkner, y todos los valores temporales quedan ahora subordinados a una misma función y rol dentro del texto: la experiencia del personaje o, como explica el crítico Francisco Yndurain:

«He hablado en varias ocasiones de un manejo especial del tiempo y de la rotura de la secuencia temporal corriente, para sustituirla por repetidos asaltos a fases distintas, y añadiré, por una distinta velocidad o tempo narrativo que se acomoda y pliega al tiempo psicológico. No estoy muy cierto de que el tiempo del novelista es más cualitativo que cuantitativo y que el estado de conciencia da la medida del tiempo y no la cronología objetiva.» (Yndurain, 1953: 28-29)

Es decir, la temporalidad objetiva carece ya de relevancia y, en vez de complementar y dar forma constitutiva a la trama, se focaliza únicamente en la percepción subjetiva del tiempo que tienen los protagonistas y en su necesidad bien de volver atrás para recordar algo, o bien de anticipar algo en el futuro. Asimismo, el caos temporal del relato busca imitar los procesos mental-cognitivos del hombre, ya que es de esa forma en la que funciona el raciocinio humano, sin secuencia lógica y dando saltos entre idea e idea a partir de una variedad infinita de estímulos.

La temporalidad ficcional de *Mientras agonizo* juega con nuestras expectativas, ya que su sucesión secuencial no constituye una línea ordenada, continua e incremental. De hecho, durante la trama cada personaje que interviene interrumpe la narración ordenada del viaje familiar a Jefferson con abundantes y sustanciosas analepsis: Darl recuerda con rencor y resentimiento el favoritismo y parcialidad de su madre hacia Jewel, Cora pondera el momento preciso en el que descubrió la infidelidad de Addie; Dewey Dell evoca la tarde en la que se queda embarazada y, más conspicuamente, cuando el cuerpo sin vida de Addie empieza a emitir un hedor repugnante, inopinada-

mente la matriarca “resucita” en las sucesivas páginas para detallar al lector las impresiones que tuvo el día que conoció a su marido Anse.

De forma similar, en el segundo capítulo de *Pabellón de reposo* nos anuncia la señorita de la 40 la aciaga muerte del adolescente de la 14, circunstancia a la que suceden arranques de llanto, sentimiento de impotencia y lamentos. No obstante, pasamos al siguiente capítulo solo para descubrir que este está narrado por el joven de la 14, al igual que Addie, “resucitado” a través de una analepsis para explicarnos su trayectoria desde la más tierna infancia, su historia familiar, sus vicisitudes e incluso el preludio de su muerte.

IV. Caracterización: personajes redondos³

A pesar de tener como una de sus mayores influencias artísticas, según propia confesión de Faulkner, a Virginia Woolf y, sobre todo, a James Joyce, tal y como observa el profesor Vilanova al afirmar que «el crudo realismo de William Faulkner, su método introspectivo de buceo interior, el audaz contrapunto de realidad y fantasía que contraponen el ensueño a la acción y el mundo real al pensamiento imaginario, proceden manifiestamente de Joyce» (Vilanova, 2014:57), existe una característica ideológica, que a la vez deriva en una diferencia de técnica narrativa en la que el autor de *Mientras agonizo* se separa de sus grandes modelos, y esto es en la caracterización y etopeya de sus personajes. Si bien en las novelas de Joyce y Woolf en general aún se identifica cierta sutil empatía y cariñosa parcialidad hacia sus protagonistas, verbigracia *Mrs Dalloway* o *Retrato del artista adolescente*, en *Mientras agonizo* podemos encontrar personajes muy relevantes, otros secundarios, tal vez uno de escasa incidencia, quizá otro de colosal influencia, e incluso uno, Darl, que tiene mucha más información que los demás, pero lo que no encontraremos son ni villanos ni héroes, ni concesiones ni justificaciones, ni empatía ni animadversión del texto hacia uno ni otro. Es decir, en *Mientras agonizo* las acciones no se juzgan, los comportamientos no se analizan ni las decisiones se explican o se cuestionan: simplemente se prestan a ser retratadas tal y como son a través de la técnica de *showing*.⁴

Un ejemplo de esta asepsia hacia los personajes tanto en *Mientras agonizo* como en *Pabellón de reposo* es la forma en la que se retrata la infidelidad, tema común a las dos obras. Si acaso existe en ambas novelas concepción del pecado, de la expiación y de la condena, si la moral condescendiente se presta a hacer apariciones, estas ideas siempre quedan deslegitimizadas en boca de los personajes. En la narración del adulterio de Addie se explica claramente su soledad y su infelicidad como causa de su traición a Anse, y ella misma confiesa no sentirse culpable por su “pecado”. La novela no solo

³ *Personaje redondo*: “Personaje evolutivo, complejo e imprevisible.” (Sotelo, 1995: 15).

⁴ *Showing*: «Mostrar. Relato objetivo, en el que predomina el estilo directo». (Sotelo, 1995: 16).

no condena a Addie, sino que ridiculiza la hipocresía religiosa y dañina de Cora en relación a su vecina adúltera:

«Yo no me andaba con tapujos; no trataba de engañar a nadie. Yo, por mí, no me hubiera preocupado en absoluto. Así que, si tomaba algunas precauciones, eran nada más las que él juzgaba indispensables, no para mi seguridad, sino para la suya; pero, en todo momento, igualitas que los vestidos que me ponía a la faz del mundo. [...] Un día me puse a hablar con Cora. Rezó mucho por mí, porque creía que yo era ciega para el pecado, y pretendió que me arrodillase y me pusiera también a rezar, pues es de esa gente que, como cree que el pecado no es más que una palabra, piensa también que la salvación no es tampoco sino cuestión de palabras.» (Faulkner, 1995: 177-179).

Por su parte, en *Pabellón de reposo* también se trata el adulterio sin valorar, enjuiciar ni especular acerca de posibles motivaciones del adúltero en cuestión, el paciente de la habitación 2. Simplemente se retrata y explica, sin más matices y con el uso de un lenguaje coloquial humorístico e hilarante para el que Cela tiene un talento abrumador e insuperable, cómo el hombre, al verse cerca de la muerte, se arrepiente de su desliz con su amante “la señorita Fifí” y da una serie de incesantes órdenes a su asistente personal para deshacerse de ella y propiciar la anhelada reconciliación con su esposa y su primogénita:

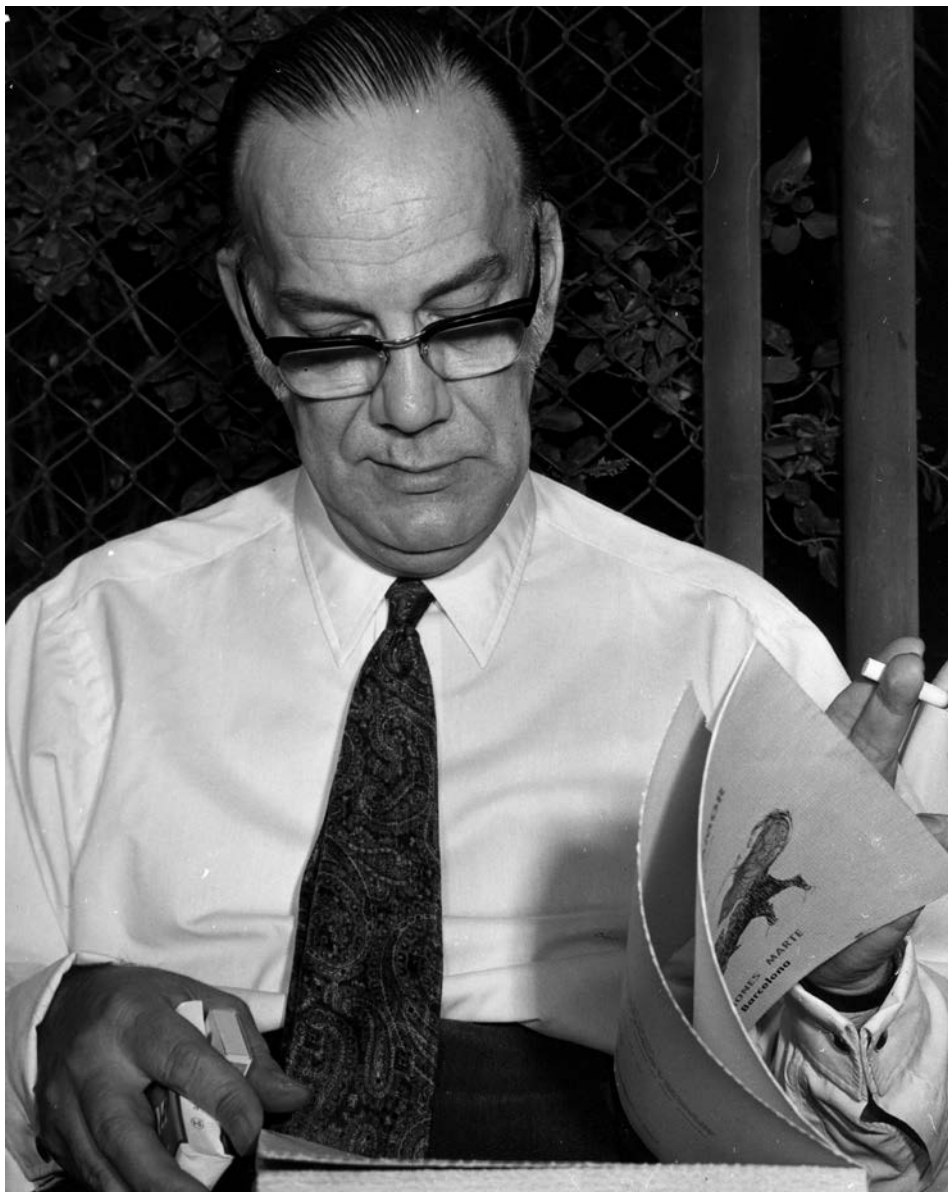
«A la señorita Fifí no le dé ni un cuarto. Sin escándalo. Diviértala, convídela, pásela, exhibala, pero de dinero, ni hablar. Antes del rumor, pague deudas. En último extremo, claro. Adiós y no olvide las instrucciones. [...] Al chofer de la señorita Fifí lo pone usted en la calle. Sin más preámbulos. A la señorita Fifí recuérdela discretamente que hace tres años era pincha de cocina. [...] Son muy buenas viniendo a verme; mucho mejores conmigo de lo que yo fui con ellas cuando ignoraba lo que las dos valían y me cegaban unos ojos hermosos, pero incapaces de ternura.» (Cela, 1989: 241 y 316).

V. Estructura circular

La hipertextualidad entre *Mientras agonizo* y *Pabellón de reposo* es, además de técnica y formal, también ideológica. Ambas novelas se produjeron en contextos sociológicos, históricos, políticos y económicos similares. El cuadro de desolación y pesadumbre de la postguerra, y el pesimismo nihilista que esto, unido a las graves crisis financieras que atravesaban Estados Unidos y España, se dejan traslucir en ambas novelas, y pervive también en casi todo el arte occidental del momento, verbigracia *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1953) en Gran Bretaña. La estructura circular sobre la que ambas

obras están construidas, en caso de *Pabellón de reposo* en sentido literal, y el *Mientras agonizo* en sentido psicológico, reflejan esa visión desilusionada del mundo.

Mientras agonizo se inaugura con el agonizar de la matriarca de la familia Bundren, mientras cada uno de sus familiares, demasiado ensimismados con sus propios asun-



En la Feria del Libro de Madrid. 1970

tos como para prestarle la mínima atención, gestionan con indiferencia y desapego sus quehaceres y obligaciones, y afrontan como pueden su sucesión alternante de desgracias y alegrías. ¿Y cómo finaliza la obra? De la misma manera, ya que tan solo instantes después de inhumar a Addie, su marido la reemplaza sin grandes miramientos con su segunda esposa, ante la atónita mirada de sus hijos:

“Estos son Cash, y Jewel, y Vardaman, y Dewey Dell –está diciendo padre, con su aire de perro apaleado, pero lleno de orgullo al propio tiempo, por su dentadura recién puesta y todo lo demás; pero sin atreverse a mirarnos. Y luego, sin darle importancia: Os presento a la señora Bundren”. (Faulkner, 1995: 267).

Asimismo, durante la trama de *Pabellón de reposo* se sucede una vertiginosa y mordaz entremezcla, entre el más puro caos y la más absoluta tragedia, del más amplio y heterogéneo repertorio de miserias humanas, en todo su glorioso abanico de matices y variantes: la silenciosa desesperación de los tuberculosos, su endémica y visceral soledad, sus amores y desamores, sus inevitables ataques de histeria y debilidad, sus desesperadas súplicas y apuradas plegarias de salvación que nadie, absolutamente nadie, parece escuchar, los desquiciantes esputos, los insidiosos números, las enervantes cifras, las insípidas mantas, la sucesión de cadáveres y carretillas, etc. Y todo: ¿para qué?, parece querer decirnos el texto. Es decir, el mundo ficcional acaba exactamente igual que empieza, en estructura circular, y este símbolo tiene la función de mostrar al lector que a pesar del dolor, del sufrimiento y del tormento de los enfermos, el mundo sigue su curso, altivo e indiferente ante tanta desgracia, ante tantos padecimientos, ante tanta pesadumbre y ante tantos desconsolados sollozos de los tuberculosos del pabellón:

A. (*Génesis de la novela*).

«Cuando el ganado se va, escapando de la sequía que ya empieza a agostar los campos y a hacer duros los pastizales, y se lleva lejos, por la montaña arriba, la leche y la carne, en el pabellón de reposo los enfermos siguen echados en sus “chaise-longues”, mirando para el cielo, tapados con sus mantas, de las que en este tiempo ya empiezan a sacar los brazos, pensando en su enfermedad.» (Cela, 1989: 179).

B. (*Colofón de la novela*).

«Cuando el ganado vuelve, escapando de las nieves que ya empiezan a cubrir los campos y a hacer difíciles los pastizales, y se trae desde lejos, por la montaña arriba, la leche y la carne, en el pabellón de reposo los enfermos siguen echados en sus “chaise-longues”, mirando para el cielo, tapados con sus mantas, de las que en este tiempo no se atreven a sacar los brazos, pensando en su enfermedad.» (Cela, 1989: 322).

Conclusión

En síntesis, el análisis comparativo entre *Mientras agonizo* y *Pabellón de reposo* presenta tanto divergencias como similitudes lingüísticas, formales e ideológicas, que en uno y otro caso demuestran que el diálogo hipertextual entre ambas obras fue intenso, vibrante y prolífico. No es de extrañar este vínculo, ya que más allá de las distancias, particularidades y características propias de su tradición literaria nacional, más allá del pasmoso y abrumador talento que ambos escritores tenían, los dos poseían lo que Jauss calificaría como *trascendencia*, es decir, la habilidad para casar la originalidad y la innovación, para retar desafiantes a la conquista de nuevas alturas y dimensiones al arte, pero siempre acompañado del ineludible esfuerzo de preservación y perpetuación de los clásicos. No obstante, quizá esta tendencia sistemática de los grandes artistas como Faulkner o Cela no sea para ellos un procedimiento deliberado, de calculada estrategia y de premedita ejecución, quizá sea simplemente que en la base esencial, en el núcleo más básico y rudimentario de las grandes obras universales existe un elemento común, que aunque sutil e imperceptible en un análisis superficial, no es por ello menos certero, vigoroso y resistente, a la experiencia humana que trasciende el diferencial de cultura.

Y es que existe algo en el arte, quizá un elemento inescapable al raciocinio humano y sus incesantes taxonomías, sus interminables listas y sus fastidiosos cálculos, tal vez incluso inescrutables al ojo científico y a sus infatigables hipótesis, quizá imperceptible al observador casual y puede que incluso inefable para el teorizador y sus apodícticas conclusiones, que trasciende y se niega, indómito, a confinarse y a dejarse someter y doblegar por las restricciones fronterizas y culturales que el ser humano le quiere imponer. Y es que las invenciones limítrofes y las barreras geográficas se pueden idear, construir y guarnecer, pero el arte clásico siempre será capaz de difuminarlas hasta traspasar las entrañas del hombre y vislumbrar dentro de estas con la diafanidad necesaria para mostrarnos su universalidad y sus anhelos, y para revelarnos, como lo ha hecho desde siempre, el misterio inescrutable del alma humana.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS, LEOPOLDO (1984): *La Regenta*. Edición e introducción de Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Espasa-Calpe.

BRAVO, MARÍA-ELENA (1985): *Faulkner en España*. Barcelona, Editorial Península.

CELA, CAMILO JOSÉ (1989): *Camilo José Cela. Obras Completas*. Tomo I. Barcelona, Editorial Destino.

CUDDON, J. A. (1992): *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres, The Penguin.

FAULKNER, WILLIAM (1995): *Mientras agonizo*. Barcelona, Editorial RBA.

FITZGERALD, F. SCOTT (2011): *El gran Gatsby*. Barcelona, Editorial Anagrama.

GULLÓN, RICARDO (1947): *El misterioso William Faulkner*. Madrid, Editorial Cuadernos de Literatura.

ILIE, PAUL (1971): *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid, Editorial Gredos.

JAUSS, HAUS ROBERT (1976): *La literatura como provocación*. Barcelona, Editorial Península.

LAMARCA, JORDI (1989): *William Faulkner. Movimiento, cambio y modificación*. Barcelona, Editorial PPU.

PLATAS, ANA MARÍA (2004): *Camilo José Cela*. Madrid, Editorial Síntesis.

SOTELO, ADOLFO (2008): *Camilo José Cela. Perfiles de un escritor*. Barcelona, Editorial Renacimiento.

SOTELO, ADOLFO (1995): *Glosario de teoría de la narrativa*. Barcelona, Editorial PPU.

VILANOVA, ANTONIO (2014): *La letra y el espíritu (1950-1960): Letras universales*. Prólogo de Adolfo Sotelo Vázquez. Madrid, Editorial Devenir.

VILANOVA, ANTONIO Y AUTORES VARIOS (1992): *Las literaturas contemporáneas en el mundo*. Barcelona, Editorial Vicens-Vives.

VOLPE, EDMOND (1981). *A Reader's guide to William Faulkner*. New York, Syracuse University Press.

YNDURAIN, FRANCISCO (1953): *La obra de William Faulkner*. Madrid, Editora Nacional.