

EL MONÓLOGO DE QUENTIN COMPSON EN *THE SOUND AND THE FURY*: ENTRE EL RECUERDO Y EL OLVIDO

ANA MARÍA MANZANAS CALVO

Non fui. Sum. Fui. Non Sum. ¹

Es en la mañana del 2 de junio de 1910 cuando Quentin Compson recae en la existencia de dos formas de tiempo. Su *tempo* amorfo y subjetivo, su «temporalidad»², se ve interrumpido por el ritmo insistente del reloj, o lo que es lo mismo, por la «cronología» convencional. Quentin despierta así a otra forma de tiempo, marcada y segmentada por las manecillas del reloj: «/(it was between seven and eight o'clock and then I was in time again, hearing the watch», p. 73.

Faulkner introduce a Quentin en el seno de la cronología arbitraria (lo que Quentin expresa como «being in time»), en una ceremonia de tintes iniciáticos en la que Mr. Compson le entrega el reloj que ya había pertenecido a su abuelo («it was grandfather's») e implícitamente a Mr. Compson. Se trata pues de un ritual entre padre e hijo, de una tradición entre generaciones o entre «tiempos»:

«...Quentin, I give you the mausoleum of all hope and desire; it's rather excruciating-ly apt that you will use it to gain the reducto absurdum of all human experience which can fit your individual needs no better than it fitted his or his father's». p. 97.

La entrega del reloj marca pues el momento en que Quentin se interna en los misterios de su ser y estar en el tiempo. El reloj aparece como el símbolo del tiempo pasado, así como el instrumento destinado a medir la existencia temporal de Quentin. El propósito de este trabajo es analizar la ambivalencia que supone la introducción de Quentin en la cronología mecanicista del reloj; una entrada a la

1 William Faulkner, *The Sound and the Fury* (Harmondsworth: Penguin Books, 1965) p. 157. Todas las citas están tomadas de esta edición.

2 Jean-Paul Sartre, «On *The Sound and the Fury*: Time in the Work of Faulkner», *Literary and Philosophical Essays* (London: Rider & Co., 1955) p. 80. Muy acertadamente Jean-Paul Sartre distingue entre «temporality» y «cronology».

que Quentin queda aferrado, y que fatídicamente permanece impresa en su recuerdo.

La imagen con que Mr. Compson ilustra el acceso de Quentin al tiempo cronológico presenta ya el carácter de una iniciación en la terminación: Quentin entra en el dominio del mausoleo («the mausoleum of all hope and desire»), en cuyo espacio va a transcurrir su trayectoria vital —o su monólogo. La metáfora del mausoleo, (de por sí bastante desgarrada), abarca todas las posibilidades del deseo y de la esperanza humana. Comprende igualmente las posibles materializaciones del horror; para Mr. Compson ninguna de las acciones humanas es suficientemente horrible: «...people (...) cannot do anything very dreadful...» p. 76. Deseo, esperanza y horror quedan enmarcados y de alguna forma anulados por la imagen del mausoleo, el *memento mori* inmutable que burla ya de antemano las fútiles iniciativas humanas.

Faulkner sorprende así al lector con un ritmo de hacer y deshacer: si por una parte Mr. Compson abre a Quentin las puertas de la esperanza, del deseo y del horror humano, lo hace dentro de los límites inamovibles del mausoleo; si en principio introduce a Quentin en la existencia temporal (cronológica), su terminación está implícita en su iniciación. Entre iniciación y terminación aparece pues una relación de reciprocidad, de interdependencia. Terry Eagleton ilustra esta paradójica relación entre términos aparentemente antitéticos cuando advierte: «Perhaps what is outside is also somehow inside, what is alien also intimate (...)»³.

Una paradoja similar envuelve la dedicatoria con la que Mr. Compson hace entrega del reloj a Quentin:

«I give it (the watch) not that you may remember time, but that you might forget it now and then for a moment and not spend all your breath trying to conquer it». p. 73.

Mr. Compson presenta a Quentin la posibilidad de olvidar el tiempo pasado (sólo el pasado es susceptible de recuerdo o de olvido), así como el ritmo repetitivo de las manecillas. Ante Quentin aparecen dos alternativas aparentemente claras y distintas: «remembering» frente a «forgetting». Una primera lectura del «envoy» que acompaña al reloj podría presentar a Mr. Compson recomendando a Quentin que se «olvide» del tiempo y se incline por la alternancia de «forgetting», del no ser consciente del tiempo. Sin embargo, la alternativa del olvido en las palabras de Mr. Compson suena más a un deseo calculado y consciente de no recordar: «forgetting» aparece más como «not remembering».

La teoría de la Deconstrucción resulta particularmente útil para desarticular la relación entre estos dos términos supuestamente contrapuestos. Si consideramos

³ Terry Eagleton, «Post-Structuralism», *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1988) p. 133.

que «forgetting» equivale a «not remembering», vemos cómo el concepto del recuerdo está implícito en el concepto de olvido; o dicho de otra forma, para olvidar es necesario ser consciente de lo que no se quiere recordar. Terry Eagleton expresa en los siguientes términos la relación existente entre términos convencionalmente antitéticos: «(...) one term of the antithesis secretly inheres within the other»⁴.

Cabe decir pues que en un discurso aparentemente lineal, Mr. Compson deja espacios abiertos a la interpretación que le permiten tejer y «destejer» el sentido de su mensaje. Mr. Compson puede así «desdecirse», «deconstruir» su invitación inicial. El sentido de la dedicatoria del reloj se suspende en este movimiento de acción-reacción, entre el equilibrio inestable del recuerdo y del olvido.

Después de la lectura de estas primeras líneas del monólogo cabe preguntarse dónde deja a Quentin esta suspensión de significado, y cómo puede él olvidar, aunque sea momentáneamente su pasado así como su «estar» en el tiempo.

Son las mismas palabras de Quentin las que después de recordar la invitación al olvido, revelan la imposibilidad de sustraerse de la cadencia de las manecillas. Si por una parte reconoce la posibilidad de alienarse temporalmente: «You can be oblivious to the sound for a long while», p. 73, la posibilidad de olvidar el paso del tiempo «now and then» p. 72 queda invalidada cuando a continuación advierte:

«(...) then in a second of ticking it (the watch) can create in the mind unbroken the long diminishing parade of time you didn't hear», p. 73.

La irrupción de un segundo de tiempo cronológico es capaz de precipitar el tiempo «olvidado», y de anular el esfuerzo del olvido («being oblivious»).

Paralelamente, un recuerdo del pasado, una voz o un diálogo fragmentario capaz de traer al presente todo el peso, toda la culpa o toda la impotencia del pasado como «*I have committed incest I said Father it was / it was not Quenton Ames (...)*» p. 76, puede irrumpir y acabar instantáneamente con la narración del presente.

La ambivalencia del significado del reloj queda confirmada en palabras que ya adentrándonos en el monólogo, Quentin recuerda en boca de su padre:

«Father said clocks slay time. He said time is dead as long as it is being ticked off by little wheels; only when the clock stops does time come to life». p. 81.

4 Ibidem, p. 133.

5 Jean-Paul Sartre, «*On the Sound and the Fury: Time in the Work of Faulkner*», p. 81.

Pero si por una parte admite el efecto definitivamente devastador del reloj, Mr. Compson introduce la posibilidad de hacer revivir el tiempo «only when the clock stops».

Cuando Quentin rompe el reloj (véase p. 76), o lo que es lo mismo, cuando intenta aniquilar el tiempo cronológico, está intentando que su tiempo se asemeje al tiempo de Benjy, un tiempo en el que sólo existe temporalidad. Sartre explica el gesto de Quentin en los siguientes términos:

«Thus, Quentin's gesture of breaking his watch has a symbolic value; it gives us access to a time without clocks. The time for Benjy, the idiot, who does not know how to tell time, is also clockless»⁵.

Simbólicamente, Quentin observa como el reloj sigue funcionando aun sin manecillas: «The clock ticked on» p. 76. El gesto de romper el reloj no da acceso a Quentin a un tiempo sin relojes (clockless). Su reloj sigue marcando el tiempo, y las campanadas (the chimes) siguen acompañando el desarrollo de su monólogo —o de su recuerdo. La imposibilidad de parar el reloj hace que el verdadero tiempo no emerja, que no vuelva a la vida (time does NOT come to life). El tiempo para Quentin continúa estando muerto.

Y es que el tiempo para Quentin sólo aflora en forma de recuerdo, en una acumulación de reminiscencias que imposibilitan la alternativa de no recordar. El monólogo propiamente dicho, el remover el pasado que Stephen M. Rose denomina «subjective rumination of the past»⁶, se convierte en la prueba más fehaciente de la imposibilidad de desligarse del tiempo. El mismo Quentin está invalidando la intención de la dedicatoria al recordar —al no olvidar— la voz de su padre. Quentin está ya rememorando, conquistando el tiempo en la introducción a su monólogo.

El discurso de Quentin es pues un discurso temporal, basado en la memoria, en el recuerdo. Esta dimensión personal del tiempo está puntuada por las manecillas del reloj, no del suyo propio, sino por las campanadas, que a manera de bordón, de *memento mori* acompasado, le «recuerdan» su imposibilidad de desprenderse del tiempo; a la vez que marcan la sucesión lineal de «hours», «quarters» y «half hours», hasta culminar con «the last note» que precede el final de su discurso, la terminación de su «long diminishing parade»⁷.

El monólogo pues resuelve la vacilación inicial de la dedicatoria. La invitación a olvidar responde una de las continuas sutilezas intelectuales en las que Mr. Compson se refugia de lo que Stephen M. Ross denomina «unassailable cynicism»⁷. La invitación al olvido se reduce a una suspensión momentánea de significado, que se ve anulada desde el momento en que Quentin está «recordando» la voz de su padre al igual que la suya propia, y la de todos los que constituyen su memoria del pasado.

⁶ Stephen M. Ross, «The 'Loud World' of Quentin Compson», *Studies in the Novel*, 7 (Summer 1975) p. 248.

⁷ Ibidem. p. 256.