

LUIS DOMÍNGUEZ

APROXIMACION A WILLIAM
FAULKNER

Temblad. Yo no voy a morir ¡jamás!

(“Una Fábula”)

EN FAULKNER se dio la extraña paradoja del cuerpo magro, de corta estatura, seco de asoleado ascetismo campesino, desdibujado por el genio y su altiva rebeldía. Y si el desdén de sus labios de juventud se hizo luego ironía y en la vejez, dulzura, todo el hombre quería estilizarse y hacíase imponente; como una institución con cuerpo humano; como si nada de él quedara fuera de su empeño, al margen de su vigorosa búsqueda estética.

No parecía capaz de un artificio, menos aún de ardides publicitarios. Hablaba poco, con voz ronca y tranquila, apenas moviendo los labios. Solía mirar con insolencia y reto; sus cargados párpados desaparecían con sus ojos casi negros adueñándose del rostro. Entonces decía:

—“¿A quién desea usted ver, señor?”

—“Si yo no hubiera existido —explicaba en una de las raras entrevistas que concedió en su vida—, otro cualquiera hubiera escrito en mi lugar. . . Lo más importante es que *Hamlet* y *El Sueño de una Noche de Verano* existan; no quien los haya escrito, sino que alguien los escribiese.” De ahí que cueste separar al hombre de la obra y ésta, al contrario de perderle, fue el inmenso crisol de su purificación.

Faulkner nació el 25 de septiembre de 1897, en Ripley, un pueblecito del Condado de Tippah, en el Estado de Misisipí. Su padre era tesorero de la Universidad de Oxford y gerente de una empresa de coches de alquiler, de la que también fue propietario. La familia, por ambas ramas, es de la más antigua aristocracia sudista. Viven con modestia, pero decorosamente. Antes de la guerra civil, los Falkner (ya que será el escritor quien agregue una “u” al apellido, entre la a y la l) vivían con opulencia y sus miembros eran personajes de influencia social y política en Misisipí. Esto hará del escritor un constante

buceador del pasado, así como también un observador escéptico y mordazmente crítico de la "civilización automóvil".

Es curioso que un escritor que creara un mundo de ficción más completo que todos los creados antes en la historia literaria, tenga características de aguzado corte romántico. El Sur caballeresco y audaz ha desaparecido. Ahí quedan mansiones georgianas, descoloridas, silenciosas y tristes; ahí el blanco ama al negro a la manera de Mark Twain, ajenos a toda ley que no sea la del hombre que persevera. En el pasado hubo canciones en la tarde, una vez cumplida la faena y ya entrado el sol. Se ha falsificado la historia: no había tantos negreros en Misisipí, ni tantos justos en el Norte; simplemente, se ha divulgado el odio, generalizándolo, y la hipocresía de Boston se impuso, para poner la palabra "libertad" donde debía ir "rapiña".

"Para todo chico del Sur que tenga catorce años —dice Faulkner— sigue y seguirá existiendo a su albedrío ese momento en que todavía no han dado las dos de aquella tarde de julio de 1863 en que las brigadas se encuentran ya en posición tras la valla del ferrocarril; los cañones, listos para entrar en fuego, disimulados en la espesura; las banderas, prestas para enarbolarse para el asalto; y el propio Prickett, con el sombrero en una mano y, probablemente, la espada en la otra, tiene la vista fija en la colina, esperando a que Longstreet dé la orden de ataque, el ataque en que todo se va a jugar. Y todo eso, todavía no ha ocurrido. . ."

También resulta extraña la unión de dos sentimientos aparentemente contrapuestos, como ser, la nostalgia activa y la necesidad de silencio. No concebimos a un romántico bogando por la desaparición del hombre tras su obra. Pero hemos hablado de nostalgia. Nunca desaparecerá de la obra de Faulkner su arraigado sudismo y, a pesar de ser el autor quien crea el lugar mismo (Condado de Yokapatawpha en las Tierras de los Indios Chickasaw) donde transcurren la mayor parte de sus novelas y cuentos, el regionalismo marca la superficie de ellos. Y este regionalismo y nostalgia del viejo Sur es manejado con excesiva soltura por el talento. Faulkner no se ha preocupado del sentimentalismo: vayan sus personajes con tal debilidad; Faulkner ha ido a la esencia misma de todo aquello, y así lo vemos cerca y lejos de sus creaturas; alentándolas sin quitarles su albedrío, porque él tiene sus ojos en "las viejas realidades y verdades del corazón, las viejas verdades ecuménicas —amor, honra, piedad, orgullo, compasión, sacrificio— sin cuya presencia cualquier relato está condenado a muerte, a perderse en la inanidad de lo efímero."

En estos sentimientos de silencio y regionalismo, Faulkner puede semejar emparentado con Willa Cather o con Steimbeck. No obstante,

todo intento de estos autores para superar el regionalismo les disminuye. Demasiado a menudo, el colorismo del ambiente no deja paso al personaje. Faulkner tiene un silencio ambicioso. Carga las tintas con vigor expresionista haciendo grises a los hombres y, a despecho de toda contrariedad, es el personaje quien se impone, como si sobre aquella exaltación él estuviera en relieve y el fondo solamente proyectado.

El mismo Steimbeck hablará de su California o sólo de Monterrey en términos muy cercanos al reportaje. "En Monterrey, una vieja ciudad de California, estos hechos son tan conocidos que se repiten de continuo y a menudo se tergiversan" —ha escrito en el prefacio de *Comaradas Errantes* (Tortilla Flat). Faulkner no es el testigo de unos hombres en una época y lugar determinados. "La voz del poeta no tiene por qué ser un simple testimonio del hombre" —dijo una vez y reiteró en muchas oportunidades en distinta forma, como si se negara a crear un documento de época.

Si resultó anacrónica la hosquedad de William Faulkner, más anacrónico aún resulta el mundo que creó. Era preciso un inmenso genio para ennoblecer su nostalgia y desencanto.

"Una guerra es algo que nadie debe perderse" —ha dicho uno de sus personajes. A los dieciocho años, Faulkner fue piloto de la Real Fuerza Aérea Canadiense. Dos veces es derribado su avión sobre Francia. Y él no ha querido contárnoslo, porque siempre creyó tener vidas más interesantes de contar que la propia. No quiso figurar bajo las banderas de los yanquis y menos aún, ser héroe de guerra. Cuando en 1954 apareció *Una Fábula*, la crítica empezó a comprender la distancia que existía entre las experiencias de Faulkner y las de Hemingway. *Adiós a las Armas* se leía desde 1929 y todos pensaban lo fácil que era llevar la guerra al cine. *Una Fábula* todavía sirve, al menos, para revisar los grandes valores del hombre en crisis.

Faulkner regresa conmovido, escéptico, internamente destrozado. Hay en su actitud de entonces exasperada impotencia ante cualquier sombra de crueldad. El mismo expresó tal sentimiento con franqueza y desnudez: "Hay ciertas cosas que no deben nunca consentirse: la injusticia, la afrenta, la deshonra, la ignominia. Ni por la fuerza ni por el dinero; simplemente, hay que negarse a consentirlas".

Si su vida anterior ha estado llena de altibajos e intermitencias en los estudios, la que sigue a su licencia como teniente adquiere caracteres dramáticos. Desde los catorce años viene haciendo versos a lo Swinburne y, naturalmente, dan la impresión de un muchacho que fracasa. En los años que siguen, deberá continuar con los versos y estu-

dios, agregando a sus males la necesidad de trabajar y el estado anímico de un desadaptado.

Hemos conocido su oposición a la publicidad, su amor al silencio; su contrariedad por la crisis de valores de nuestra época y su amor por las virtudes de un pasado. Ahora le sabremos odiador del derrotismo y del miedo, amante de la entereza y valor. Muchas veces repetirá "endurance" donde nosotros podemos poner "resistencia", "aguantar", "perseverancia". Esta será la cualidad predominante en sus grandes personajes negros y aquella que necesitó emplear a fondo en los diez años de vida que siguieron a 1918.

En Oxford asiste a la Universidad, trabaja de pintor de brocha gorda, atiende la estafeta universitaria. Pero nada le conforma y todo lo hace mal. Constantemente recurre a la soledad donde medita en el destino de su país y de su pueblo o empieza a fraguarse en su imaginación el *Ciclo de Jefferson*. Si no es bachiller y su formación escolar y universitaria es deficiente, siempre preocupado de su destino, se da maña para leer un número considerable y selecto de autores. Flaubert, Balzac, Conrad, Dickens, Cervantes, Dostoiewski, Tolstoi, Shakespeare, Mann y Joyce. Tiene una especial predilección por el *Antiguo Testamento* y *El Quijote*. Se entusiasma con la *Comedia Humana* y su autor, del que dice "que creó un mundo exclusivamente suyo, una circulación sanguínea que corre a través de veinte libros". Cree con enorme fe en las audacias técnicas de Mann y Joyce; en el aliteralismo de Twain y la ruta que trazara el gran patriarca al hacer personaje de novela al hombre de su país. Quizás esté aquí parte de la razón que hizo a Faulkner repudiar el destierro de sus compañeros de generación; quizás esté aquí el motivo, o sólo una parte del motivo, en virtud del cual los hombres de Faulkner se encuentran siempre vinculados a su tierra. ¿Es que era posible al Faulkner del silencio y la nostalgia, al Faulkner de la resistencia y valor, unirse al grupo de vocationeros vagabundos y borrachos de salones y publicidad, pasear su semblante de *outsiders* por las tertulias intentando repoblar su mundo con espasmos secos? Cuando Huckleberry Finn, dejando atrás la catástrofe de su hogar, desposeído, aterrado y solo, con un pasado mínimo de niño errante, con un corazón virgen y despierto; definitivamente temerario y miserable, inicia la huida y salva la existencia del negro Jim, internándose con éste en el legendario Misisipí, nada sabe de su amor, simplemente hace algo por otro hombre, transmite su fe, quiere que cese la opacidad en los ojos de aquel que le ha mirado. Menos aún tal vez sabe Mark Twain que está desentrañando el alma de un pueblo y universalizando el sentir y pensar de su rincón de tierra. Faulkner está demasiado atento a las viejas realidades para dejar de comprenderlo.

Tiene mucho que decir y quiere una nueva fórmula para el renacer de las cenizas de las grandes verdades del corazón. A todas partes lleva un volumen de *Don Quijote de la Mancha* y una botella de "moonshine" (alcohol de maíz elaborado en el Sur). Nada más le es necesario. Los hombres del momento son Dreiser, Sherwood Anderson y Sinclair Lewis, a quienes Faulkner ha leído, admirando especialmente a los dos primeros. Anderson se encuentra en New Orleans y en 1921 Faulkner llega a la capital del viejo Sur. Se va a producir la única amistad literaria que significa algo para él y, al mismo tiempo, la raíz de uno de los testimonios más valiosos sobre su persona. Es curiosa la incondicional admiración que un escritor de la "Escuela de Chicago" tributó desde el primer momento al joven en aparente desastre. Dejemos que sea el mismo Anderson quien hable:

"A Bill Faulkner lo vi, por primera vez, cuando vino a mi departamento, en New Orleans. Abraham Lincoln se entrevistó con los comisionados del Sur a bordo del barco, en Potomac, el año 1864. Los comisionados del Sur habían ido a tratar de negociar una especie de paz, y entre ellos estaba el vicepresidente de la Confederación, Alexander Stephens. Era éste un hombre muy bajito y usaba un enorme sobretodo.

—¿Ha visto usted nunca tanta chala para tan pequeña mazorca? —dijo Lincoln a su amigo.

Recordé esto cuando vi por primera vez a Faulkner. Era invierno, y también tenía puesto un gran sobretodo, el cual se combaba tanto y en tan extraña forma que, a primera vista, me pareció que era deforme. Me manifestó que pensaba quedarse por algún tiempo en New Orleans, y me pidió que mientras buscaba alojamiento, le guardara algunas cosas en mi casa. Sus "cosas" consistían en unas cinco o seis botellas de medio galón de "moon" que había traído del campo, y que tenía metidas en los bolsillos de su gran sobretodo".

Sherwood Anderson era un hombre alto e inconstante, cuyo estilo simple y descuidado, excesivamente confesional y sorprendente por su espontaneidad, tenía algo perplejos a los críticos. Demasiado fácil de leer, llegaba siempre a su público. Menos trascendental que Dreiser, captaba con mayor facilidad los anhelos y angustias del hombre común norteamericano. El mismo Anderson había sido un hombre de la masa. En 1921 hacía dos años que publicara *Winesburg Ohio*, su obra maestra, que junto a *La Calle Mayor* (1920), y *Este Lado del Paraíso* (1920) de Lewis y Scott Fitzgerald respectivamente constituían las obras en prosa imaginativa de mayor envergadura de ese momento en los Estados Unidos.

El escritor consagrado se va a convertir en el mentor de dos biso-

ños totalmente opuestos: Faulkner y Hemingway. Hará que se publiquen sus versos en el "Double Dealer", revista literaria de vanguardia en New Orleans. Estos poemas yacen hoy algo perdidos. Faulkner publicará tres libros de poesía en el curso de su existencia y uno de ellos, *El Fauno de Mármol* (1924), será su primera obra. No obstante el interés que naturalmente tienen, están muy por bajo el nivel de la prosa. Philip Young, biógrafo y crítico de Hemingway, sostiene que si nada valen los poemas de Hemingway, no es posible decir lo mismo de los de Faulkner. Pero nunca se verá el caso de un genio de la novela y la narración admitido como poeta menor, y este es precisamente el caso de Faulkner. Nuestro autor escapa a las clasificaciones de cualquier índole. Como dirá John Brown: "es una figura solitaria y enorme en la literatura americana contemporánea".

Anderson afirma en sus Memorias que Faulkner y Hemingway son los dos escritores más notables surgidos en América con posterioridad a la Primera Guerra Mundial. Pero tiene conceptos muy diferentes cuando se refiere a los hombres y deja a un lado los escritores:

"Faulkner ha captado perfectamente la extraña clase de locura que surge..." "...Después de todo, en el Sur hay mucho de locura. Por todas partes se ven esas familias venidas a menos, que siguen reivindicando su aristocracia; viviendo, a menudo, una existencia aislada en solitarios y envilecidos pueblos, rodeados de negros..." "Jamás abrigué dudas respecto a Faulkner. Desde un principio se reveló un verdadero escritor..." "Faulkner es un hombre de gran talento, pero con un defecto. Es demasiado inteligente, demasiado listo. Puede producir cualquier tipo de obra que se desee..." "Hemingway es alto, Faulkner bajo..." "Siempre hubo algo más delicado y más generoso en Faulkner que en Hemingway..." "Hablo conjuntamente de los dos porque fue gracias a mis esfuerzos que ambos consiguieron ver publicados sus primeros libros. No estoy cierto que a Hemingway le complazca esto mucho..." "Si quiere saber lo que le sucedió a Hemingway, y cuán magníficamente se repuso, lea *El Sol También se Levanta* y luego *Adiós a las Armas*. Si después no capta su sentido, no seré yo quien lo cuente..." "Bill me había dedicado un libro, y no me había escrito cartas arrogantes, hablándome de "knockouts", ni de su sentimiento por mi muerte como escritor..."

Y encontramos a Sherwood Anderson instuyendo la antinomia esencial que hará de Faulkner un escritor de absorción lenta y a Hemingway, un hombre que sabrá llenar todas las revistas y diarios de una época con sus declaraciones al alcance de los más simples y su hermoso rostro (prueba de la unanimidad de los fotógrafos), en los mejores retratos que la prensa haya exhibido jamás. En 1931, ambos han pu-

blicado seis libros cada uno; Faulkner: *El Fauno de Mármol* (1924), *La Paga de los Soldados* (1926), *Mosquitos* (1927), *Sartoris* (1929), *El Ruido y la Furia* (1929), *Mientras Agonizo* (1930) y *Santuario* (1931); Hemingway: *Tres Historias y Diez Poemas* (1923), *En Nuestro Tiempo* (1924), *Torrentes de Primavera* (1926), *El Sol También se Levanta* (1926), *Las Nieves del Kilimanjaro* (1927), y *Adiós a las Armas* (1929). Sin embargo, Faulkner aún debe servir de tenedor de libros en una biblioteca de New York o, peor aún, de paleador de carbón en una fábrica de electricidad. Hemingway, entretanto, disfrutará de la bohemia dorada de la Costa Azul junto a Scott Fitzgerald; buscará aventuras o, mejor dicho, argumentos que den lo que pide el lector del día; renegará de sus antecedentes literarios, porque no conviene a su prestigio que se reconozcan influencias y se hará faldero de Gertrude Stein que se precia de catadora de genios y pontifica sobre la nueva narrativa.

Anderson hace que se publique *La Paga de los Soldados* (1926), sin siquiera ser leída por el editor. La novela está exenta de los atrevimientos que harán de Faulkner el más sorprendente de los escritores de estos últimos veinte años. La frecuencia con que surge el diálogo, la rapidez de la acción y los personajes volcados en los hechos, ignorantes de la verdad sobre sí mismos y sin saber siquiera si están en su lugar, si aquello les conduce a determinada parte o si el pasado debe quedar aún en pie como algo de valor, son elementos que ya se encontraban en Sherwood Anderson; que servirán siempre a Scott Fitzgerald y que Hemingway considerará propios y exclusivos, con inocente orgullo. Pero Faulkner conoce demasiado las virtudes y renuncios del dolor. Tiene fe en el hombre y ya ha decidido elevar hombres pequeños hasta hacerles dignos del mito y no bajar los ángeles a fin de emporcarlos para escarmiento.

Tres Soldados (1921) y *Manhattan Transfer* (1925) de Dos Passos; *El Gran Gatsby* (1925) de Scott Fitzgerald y *El Sol También se Levanta* (1926) de Hemingway son acogidas con éxito. Ahí está la "Generación Perdida"; los nuevos escritores norteamericanos; los que renovarían la prosa. El libro de Faulkner no dice nada.

Tras la publicación de *Mosquitos* (1927), Faulkner viaja como estibador en un buque de carga a Europa. Hemingway ha ido en calidad de corresponsal de algunos diarios canadienses. Se trata de un joven autor dispuesto a la fama que además está recién casado. Allá también están Dos Passos y Scott Fitzgerald.

Pero aquellos deambulatorios peregrinajes de incierto contenido, tan volubles a la publicidad como a los cruceros en yates millonarios, son sólo una cáscara del hueco desencanto de la era del jazz. La bo-

hemia de la Costa Azul puede dar un arte, pero asimismo, matar la vida. Ahí no existe posibilidad de redención y Faulkner desea "soñar siempre y aspirar a elevarse más de lo que uno sabe que es capaz de subir". "Yo no creo en el fin del hombre —dirá más tarde—. Es harto simple decir que el hombre es inmortal sencillamente porque perseverará, porque cuando el eco de la última campanada del juicio se haya apagado en la última y más miserable roca, vacilante, aunque ya no la sacuda la marea, en el último crepúsculo rojizo y agonizante, aun entonces habrá todavía un sonido más: el de la mezquina pero inextinguible voz humana que seguirá hablando y hablando. Lo que yo creo es algo más. Creo que el hombre no sólo perdurará, sino que prevalecerá. Es inmortal, no porque sea de todas las criaturas la única que posee una voz inextinguible, sino porque tiene un alma, un espíritu, capaz de compasión y de sacrificio y de sufrimiento."

Faulkner no es un desarraigado. Siempre estará más cerca de Mark Twain que de Henry James. Buscará los hombres donde los buscó el "Desafortado Humorista del Oeste" —como llamaron a Twain en Europa. El distinto origen y formación literaria hará que se distancien sus obras en forma sustancial. Pero hay mucho de común entre Ratliff y El Calabaza Wilson y Huckleberry Finn tiene un brillante émulo en el Charles Mallison. (Ratliff es uno de los personajes de *Réquiem para una Monja*, *El Villorrio*, *La Ciudad* y *La Mansión*; Charles Mallison es protagonista de *Intruso en el Polvo* y *La Ciudad*). Tampoco podrá sentirse cómodo en París el hombre retraído, silencioso; sencillo hasta la más rigurosa síntesis; sereno y perseverante; de singular imaginación, bullente y acrisolada por la leyenda del Sur; seguro y altivo sobre toda rebeldía sin paciencia, sobre toda ironía sin dulzura, sobre toda victoria sin piedad.

De regreso a Oxford, recogerá las críticas de *La Paga de los Soldados* y *Mosquitos*, ambas novelas totalmente distintas y todavía no justamente apreciadas. La primera une a Faulkner con la "Generación Perdida" y la segunda, parece emparentarlo a lo mejor de Huxley o Evelyne Waugh, siendo su prosa de mayor vigor y poesía, sobre todo en la descripción de los tipos humanos. Mariano Orta ha dicho con acierto que en *Mosquitos* "todas las páginas son sabrosas, con un dejo de vales podridos, luces de suspensión y dramas sonrientes. Se habla de las palabras, de la juventud tonta, de la madurez infantil, de la poesía de ceniza. Todo transcurre en juego o en sueño, y acciones y paisaje cobran una dimensión aérea de bambalinas ligeramente melancólicas. El efecto es turbador sin malignidad, como de una alucinación de pompas irrisadas. Pero al final se queda un légamo pensativo que no es preciso agitar para que salte el color del recuerdo..."

Faulkner trabaja en dos novelas simultáneamente: *Sartoris* y *El Ruido y la Furia*, las que luego se publicarán en 1929. Pero sus apuros económicos se hacen vejatorios. Cuando años más tarde, en la Introducción a una de las reediciones de *Santuario* hable de sus tristezas, lo hará con sano humorismo, como si estuviera contemplándose y el Faulkner sin triunfos se hubiese desprendido de su pasado. "Pero poco a poco me fui ablandando —dirá él—. Aún me sentía con fuerzas para pintar casas y para dedicarme a trabajos de carpintería; pero me hice blando. Empecé a pensar en ganar dinero escribiendo, y comenzó a afectarme el que los directores de revistas me rechazasen algunas novelas cortas. Me afectó hasta el punto de que les contesté que les convenía comprármelas sin más demora, ya que, de todos modos, tendrían que comprarlas más adelante."

La vuelta de Faulkner al Sur; su radicación definitiva en Oxford, significarán para la obra la decisiva afirmación de su nostalgia y sencillez. Si retrospectivamente se observan sus pasos, parece que todo se encaminara a la conquista de su rincón y este sea el fruto de su mayor dolor de hombre común.

En *Sartoris* (1929) empiezan a discernirse los elementos del *Ciclo de Jefferson* que parece construido sobre la lápida del Coronel John Sartoris C. S. A. (Ejército de la Confederación de Sur) 1823-1876, que no es otro que el bisabuelo de Faulkner, del mismo nombre del escritor y novelista añejo y sentimental, autor de *La Rosa Blanca de Memphis*, un best seller de la época. El epitafio del Coronel reza así:

"Soldado, estadista, Ciudadano del Mundo.
Vivió para iluminación del hombre.
Por la ingratitud humana murió.
¡Detente aquí, hijo del dolor: recuerda a la muerte!"

Este legendario Coronel, cuyas andanzas relatará Faulkner en *Los Invictos* (1938), murió asesinado por un enemigo político (del mismo modo que el bisabuelo del escritor). De ahí los términos de su lápida. Pero estos sufrirán un cambio:

"Aquella inscripción había causado algún revuelo y algo de furor entre la familia del asesino y hasta había surgido una protesta formal. Pero a fin de acatar la opinión popular, el viejo Baryard (hijo del Coronel) tuvo su venganza; cortó la frase que decía: "Por la ingratitud humana murió" por medio de un cincel y un martillo e hizo grabar en la parte cincelada y haciendo caso omiso a la rima: "... cayó a manos de Radlaw, 4 de septiembre de 1876" (*Sartoris*).

Tres veces deberá Faulkner rehacer *El Ruido y la Furia*. Y serán

muchos los que necesite la crítica para saber apreciar la novela. Ninguno de los primeros libros de Faulkner conocen los comentarios adversos, mas sí, el frío elogio de quien no logra penetrar esa verdad poética. *Santuario*, novela compuesta en un principio con el solo propósito de salvarse de las estrecheces económicas y en la cual el mismo autor confiesa abordar la literatura comercial, resulta una tan tremenda crónica de crímenes, violaciones y linchamientos, que fue rechazada por el editor con la frase: "¡Válgame Dios! No puedo publicar esto. Nos meterían a los dos en la cárcel".

Vendrá entonces la patética elaboración de *Mientras Agonizo*, una de las más grandes novelas de la Literatura Universal. Faulkner ha publicado ya cinco libros y escrito casi todos los cuentos y novelas cortas que aparecerán en *Estos Trece e Idilio en el Desierto*, entre los cuales se hayan *Una Rosa para Emilia*, *Todos los Aviadores Muertos*, *Victoria*, verdaderos modelos del género; sin embargo, todavía es preciso que palee carbón en una central eléctrica. De doce a cuatro de la madrugada no tenía nada que hacer, ya que a esas horas las necesidades de suministro son muy inferiores. Ese tiempo aprovecha el escritor noche a noche. Se proporciona escritorio volcando la carretilla que utiliza en su trabajo. Sobre ella escribe *Mientras Agonizo*. Está cansado físicamente; un zumbido constante y profundo, ocasionado por un dínamo vecino hace más difícil aún su concentración. A pesar de esto, sólo seis semanas emplea en su labor. La novela salió al público en 1930, dedicada a Hal Smith, el editor que creyó en Faulkner.

El escritor se lo jugaba todo con la nueva obra, como él mismo confesaría más tarde. Parecía haber topado el límite de su resistencia. Y la novela fue acogida con sorpresa. *Mientras Agonizo* había cortado el aliento. Por primera vez Faulkner revelará su gran poder para elevar a los modestos a la categoría de mitos. Esa "farsa de colores subidos" —como John Brown llamará la novela—, tiene todo el encanto del más auténtico folklore, dramatizado con una extraña hondura psicológica. Los pequeños monólogos interiores en los que se reparte la historia son un prodigio de veracidad y poesía, hasta el grado de que —siéndonos imposible identificarnos con los personajes, por esa miseria gótica que poseen, ayuntada a una lengua noble como la de los hombres del Antiguo Testamento— no podemos permanecer indiferentes a sus penas y preocupaciones y nos perdemos con la caravana de la familia Bundren, viviendo el mágico hechizo de su tribulación.

El editor se animará a publicar *Santuario* (1931). Pero Faulkner querrá rehacerla "para que no sacase demasiado los colores a la cara a *El Ruido y la Furia* y a *Mientras Agonizo*". Las ediciones de *Santuario* se suceden. Desde su aparición esta novela ha conocido un extraordi-

nario éxito de público y en dos oportunidades se han llevado a cabo versiones cinematográficos de la misma. Después de ella, los editores buscaban cualquier cosa de Faulkner. Ese mismo año aparecerán dos libros de cuentos y novelas cortas: *Estos Trece e Idilio en el Desierto* y, al año siguiente, otro: *Miss Zilphia Gant* y la novela *Luz de Agosto*.

Cuando la madre de Charles Mallison, hermana de Gavin Stevens dice de éste, que "es de la clase de hombres destinados a casarse con una viuda con hijos mayores" (*En la Ciudad* (1957)), parece aludir Faulkner su caso personal. Esto no tiene nada de extraño, ya que si en algún personaje reconocemos la voz del propio escritor, ese es Gavin Stevens (protagonista de *Desciende Moisés* (1942), *Intruso en el Polvo* (1949), *Gambito de Caballo* (1950), *Réquiem para una Monja* (1951), *La Mansión* (1959) y la novela ya citada antes). Faulkner también es hombre para casarse con una viuda que tiene hijos. Ella es Estella Oldham Franklin y tiene dos. En 1930, recién aparecida *Mientras Agonizo*, contrae matrimonio. Faulkner tiene treinta y tres años y ha decidido quedarse para siempre en su viejo Sur. Ya saldrá de ahí en raras escapadas. Adquiere una finca, con la característica mansión de estilo georgiano rodeada de grandes árboles. Trabaja en las mañanas, alternando el tecleo a dos dedos en la máquina de escribir que nunca cambió, con la faena de un simple agricultor de la región. Monta a caballo con frecuencia y va de caza. Una vez un director cinematográfico pide su asesoría en la filmación de una película que se basa en una de sus novelas. Faulkner va a Hollywood. Se le trata con exagerada cortesía. Los estudios han arrendado para él una gran casa en Santa Mónica. No obstante el ambiente de los estudios se le hace insoportable y cierto día suspende bruscamente el trabajo y dice que se va a casa, para seguir trabajando sobre el guión. Todos creen que ha decidido recluirse en Santa Mónica y le buscan ahí. Pero Faulkner es directo y preciso, nunca convencional; su casa está en Oxford y si quieren verle hay que ir allá.

No asiste a reuniones literarias; no concede entrevistas; nunca habla por teléfono; nunca hace declaraciones públicas. Trabaja en forma incansable, porque es preciso "escribir la historia entera del corazón humano" . . . "detener el movimiento, que es la vida, por medios artificiales, y fijarlo de un modo que, cuando un extraño contemple su obra un siglo más tarde, ésta se ponga en movimiento".

Con las novelas aparecidas entre los años 1929 y 1931, Faulkner deja instituidos los cinco aportes fundamentales de su universo de ficción. *Sartoris*, *El Ruido y la Furia*, *Mientras Agonizo* y *Santuario* ya nos hablan en su verbo, por el que Jacques Fernand Cahen lo llamará "mago de la palabra, del ritmo evocador, de las sonoridades sugerido-

ras"; ya muestran la técnica que hará decir a Hellström que "Faulkner es el gran experimentador entre los escritores del siglo xx; ya pisamos la tierra de Yoknapatawpha County y Jefferson, suelo imaginario codeslindante con el Sur real, con sus 2.400 millas cuadradas y su población de 6.298 blancos y 9.313 negros; ya está presente su virtud puesta en jaque por el tiempo y el tiempo deshecho con morosidad entre sus dedos, en lo que Sartre verá una metafísica y el propio autor, la musical eternidad tras las palabras; ya habrá emprendido su camino Anse Bundren y los suyos, con el cadáver de Adie Bundren, su mujer, madre de estos que van a su lado: Cash, Vardaman, Dewey Dell... desde el Recodo del Francés a Jefferson, "con todos los sudores del espíritu", con su ejemplar "endurance" (resistencia), tras lo que ellos creen el entierro de Adie, pero que en verdad es el nacimiento del hombre de Faulkner.

Faulkner necesita crearlo todo y debe partir por el verbo. El se ha sentido un poeta en fracaso y no obstante, desde *La Paga de los Soldados* se advierte la calidad poética de su descripción, como en el siguiente párrafo:

"Negros y mulas. La tarde languidecía en las calles, como mujer recientemente amada. Tibia y tranquila: nada, nada... ahora el amante se había ido. Las hojas, como gotas de agua verde, estaban suspendidas en el aire, aplastadas, diseminadas; parecían hojas recortadas de un papel verde y que habían pegado en la tarde; alguien las había soñado y luego olvidó su sueño. Mulas y negros".

Pocos escritores han sabido dar tal plasticidad a su expresión. Faulkner recurrirá a todo lo que el idioma le proporciona y de no encontrar lo necesario, tendrá que inventarlo. Le observaremos un vocablo enmohecido, quitado a las entrañas de la lengua inglesa y casi de inmediato un neologismo. Jamás una descripción suya será anodina o cargada de ramplonería. Reiterará frases y palabras con cadencia bíblica; encrespará su prosa con el barboteo atolondrado y confuso del inconsciente; hará variaciones con calderones y disonancias; mezclará el impropio a la sagaz penetración poética y siempre sabrá disciplinar el conjunto, sujetará firmemente las riendas y habrá triunfado.

Agustín Caballero explica muy bien la situación del lector de Faulkner con estos términos:

"Al verse arrastrado fuera de la sintaxis, de la semántica, incluso de la ortografía tradicionales, el lector experimenta una sensación inicial de desconcierto, de la que no siempre consigue reponerse: no entiende estos nuevos signos; se halla ante un idioma extraño; el mundo a que se ve tan violentamente trasladado no se atiene a las leyes conocidas, y de aquí a concluir que es un mundo que no se rige por

ley alguna, un mundo anárquico y arbitrario, no hay más que un paso. Pero pronto se percatará —si consigue, por supuesto, sobreponerse a la perplejidad inicial— de que ese aparente caos no es todo, de que el verbo creador lo está continuamente ordenando para hacer de él un cosmos de plena congruencia artística y humana, y de que lo que presencia es, en suma, el trance maravilloso —de ahí su pasmo— de esa transformación."

Pero así como es imprevisible el camino que seguirá Faulkner conmoviendo la técnica de la narración, decidida y pausadamente cierta advertimos la ruta de sus personajes y su verbo. Porque nada deberá quedar quieto, aparte del autor allá en Oxford. La integración de los elementos suavizan las tintas y la iluminación del acto humano que ha principiado por ser estética, se hace además, metafísica y luego moral.

Es posible distinguir un segundo período a partir de la publicación de *Luz de Agosto* en 1932. Hay una clara correspondencia entre la temática que separa las novelas aparecidas entre 1926 y 1931 y las que se darán a la publicidad entre los años 1932 y 1939. El absurdo de *Mosquitos*; nostalgia de *Sartoris*; lucha contra el tiempo de *El Ruido y la Furia*; entereza y solidaridad de *Mientras Agonizo* y violencia de *Santuario*, tomarán formas menos espontáneas o simplemente perderán su audacia, pero a veces, en cambio, el retrato de cuerpo entero hará más amplia la verdad y la línea simple de la plumilla tendrá un sabor clásico de antemano.

"El carro sube la cuesta hacia donde está ella. Lena lo había pasado una milla atrás en la carretera. El carro estaba quieto junto a la carretera. Las mulas, dormidas en sus arneses, señalaban con la cabeza la dirección que llevaba Lena. Lena había visto el carro y había visto a los dos hombres sentados junto a un granero al otro lado de la valla. Y había dirigido al carro y a los hombres una mirada, una sola, rápida, inocente y profunda, que lo vio todo." (*Luz de Agosto*).

Está siempre la entereza de *Mientras Agonizo*; la solidaridad es ahora amor. Si el conflicto en *Luz de Agosto* pierde el carácter folklórico de *Mientras Agonizo* y se complica para mostrarnos muchas otras fases, los personajes ceden algo frente al mito y nos conmueven más por lo que les sucede que por ser ellos mismos. Lena Grove dejará en las imaginaciones la huella de su tránsito; Dewey Dell, simplemente lo que ella es.

"Y así ocurrió que yo no pude remediarlo. Ocurrió entonces, y entonces yo vi a Darl y vi que se había dado cuenta. Dijo que lo sabía sin decir palabra, igual que si dijera que madre se estaba muriendo: sin decir palabra; y supe que él lo sabía, porque si él lo hubiera dicho

con palabras, yo no me hubiera creído que él había estado allí ni que nos viera. Pero él dijo que lo sabía, y yo dije: "¿Es que vas a contárselo a padre, es que quieres matarle?" Sin decir palabras lo dije, y él dijo: "¿Por qué?", sin decir palabra. Y por eso puedo hablarle, pues le conozco y le odio, porque él lo sabe." (Dewey Dell—*Mientras Agonizo*).

Thomas Mann dice: "La novela es para mí una sinfonía, una obra contrapuntística, una trama de temas entre los que las ideas desempeñan el papel de motivos musicales". A Faulkner se le ha comparado con Schönberg y se ha hablado de su dodecafonismo literario. Es indudable que hay un sentido orquestal en la prosa de Faulkner. A veces el conjunto de voces diversas oscurece el contexto y embellece el sonido, hasta el grado de la desaparición total de la idea; de la posposición de la imagen y del golpe duro y rítmico de las palabras con una simple y solitaria emoción.

"El tren empezó a meterse por el recodo, la máquina aceleró sus fuertes jadeos, y el negro y la mula desaparecieron suavemente de mi vista con esa impresión de descuido, de paciencia ilimitada, de estática serenidad; con esa mezcla de infantilismo, espontánea incompetencia y paradójica seguridad que cuida y protege a los que ama contra toda razón. . ." (*El Ruido y la Furia*).

"Y permaneció en su asiento, dentro del coche detenido, en el silencio que lo rodeaba, silencio que él no había oído aquí jamás, porque nunca había sido otra cosa que los cañones. . . escuchando ahora cómo las mismas cigarras chicharreaban y zumbaban en una confusión de yerbas estropeadas. . . Después escuchó asimismo a la calandria, alta e invisible, casi líquida, aunque no del todo, como cuatro moneditas de oro dejadas caer sin prisa dentro de una copa de suave plata." (*Una Fábula*).

Y la afinidad de Faulkner con Mann es consciente. Faulkner sentía una gran admiración por el Mann de *Los Buddenbrook* y por las teorías artísticas del alemán. Ana María de Foronda ha encontrado en *Desciende Moisés* (1942) un conjunto de negro espirituales y el mismo título de la obra nos lo está sugiriendo. Además la construcción de *El Ruido y la Furia* en cuatro partes (tres monólogos interiores y una última parte en tercera persona), responde a una sinfonía y sus movimientos, y la lectura de *¡Absalom, Absalom!* (1936) arranca naturales analogías con aspectos formales del poema sinfónico. El mismo Faulkner aclarará más este aspecto con sus palabras:

"Yo diría que la música es el medio más fácil de expresión, por ser el primero que penetra en la experiencia y en la historia del hombre. Pero como mi medio de expresión es la palabra, he de tratar de

exponer toscamente con palabras lo que la música pura hubiera expresado mejor. Esto es, la música lo expresaría mejor y con más sencillez, pero yo prefiero emplear la palabra, por la misma razón que prefiero leer a escuchar. Prefiero el silencio al sonido, y la imagen que se evoca con la palabra acude a la imaginación en silencio. Es decir, que el ruido y la música de la prosa se producen en silencio."

Pylon, novela publicada en 1935, tres años después de *Luz de Agosto*, nos trae de vuelta a New Orleans y el barrio bohemio y francés de Vieux Carré. El absurdo de *Mosquitos* abandona el tono de vals podrido y se dramatiza. Ya no podremos compararlo con las ironías de Evelyne Waugh o Huxley: ahí hay una superficie de sueño y locura y un tono medio, obsesionantemente triste y disparatado, como si toda la verdad de la historia fueran fruslerías y el dolor, una borrachera indigesta, llena de humanidad y ridículo. La novela no presenta innovaciones técnicas, está contada de manera directa y simple. Los hechos se repiten y a veces con facilidad se presumen. (Mejor construida que la mayor parte de las novelas de Faulkner, posee un extraño parentesco con *América* de Kafka, cuyos paralelos vale la pena analizar con detención en un estudio más largo). La prosa de *Pylon* es lúcida y limpia. Los actos del protagonista nos son iluminados con tal brillantez, que basta muy poco para emocionarnos.

"La puerta se había cerrado irrevocablemente tras él, y la brisa de la madrugada rozó su camisa húmeda. No podía recordar en absoluto lo que quiso hacer, dónde pretendía ir, como si su destino y finalidad fuesen tan sólo factores teóricos, como la latitud o el tiempo, o como una carta olvidada en el bolsillo del gabán. Luego, inmóvil sobre los fríos adoquines y temblando convulsivamente comprendió que su intención era pasar el resto de la noche tendido en el duro suelo de la oficina; pero ahora se daba cuenta de que no podía hacerlo, porque le habían despedido. Si hubiese estado sereno habría tratado de que le abriesen de nuevo la puerta, esperando vagamente de que se produjese el milagro. Pero borracho le era imposible."

Si es posible aceptar ecuaciones en la obra de Faulkner, una de clara enunciación sería: *Los Invictos* (1938) es a *Sartoris* (1929), como *¡Absalom, Absalom!* (1936) es a *El Ruido y la Furia* (1929). En ambos casos, la novela cuya publicación es posterior retrocede en la historia y la cronología; en ambos casos parece prolongarse, persiguiendo una mayor hondura, un conflicto: la nostalgia en el primero y el problema del tiempo en el segundo.

La epopeya de los Sartoris en *Los Invictos* toma un carácter legendario. La imaginaria ciudad de Jefferson vibra con la guerra civil y las hazañas del Coronel que le diera su primer ferrocarril. La obra

posee todas las características de una novela de aventuras. Pero es preciso tener muy presente que aquellos son los antepasados del autor y esas aventuras se han venido repitiendo de boca en boca. Al servirnoslas, Faulkner nos ha escanciado el más añejo vino de su casa y, aunque este es de inferior gusto en relación a otros que antes nos sirviera el mismo, ya hemos visto la etiqueta envejecida y la botella cubierta de polvo, ya existe en nosotros una predisposición favorable. Con honradez deberemos inhibirnos para beber como jueces; pero ya es tarde: apenas queda un tercio del vino en la botella. Pero estas novelas sobre la familia Sartoris y la relación entre ambas nos esclarecen un singular problema técnico: el de la cronología. Nada tiene que ver el orden cronológico de los acontecimientos que ilustran las novelas del *Ciclo de Jefferson* con el orden que estos acontecimientos toman en la mente del autor. Como dirá acertadamente Sartre: "El pasado de sus personajes, que está en orden, no se ordena según la cronología. Se trata más bien de constelaciones afectivas... de ahí el absurdo de la cronología... El orden del pasado, es el orden del corazón". Por eso, el que una obra se publique después que otra, no quiere decir que lo sucedido en ella venga después que lo acontecido en la otra y tampoco quiere decir, que es necesario leer antes la novela publicada después, pero cuyos hechos corresponden a una época anterior.

La complejidad con que la diversidad de técnicas adoptadas rodearon el mundo faulkneriano, ha hecho equivocarse a los más sagaces críticos. Generalmente han procedido sin conocer, al menos, la mayor parte de la obra y esto les ha llevado a interpretaciones antojadizas. John Brown dice al respecto: "Pero al abordar a Faulkner como pensadores puros, sin conocer bien, en general, la sociedad y el país que él describe, y sin tener en cuenta lo suficiente las contingencias históricas, esos críticos que han captado con mucha perspicacia ciertos aspectos de su obra tal vez han despreciado la realidad concreta de que esa obra está hecha". Este reproche pesa especialmente sobre los comentaristas franceses: Sartre, Malraux, Claude Edmond Magny, Jean Pouillon..., después de leer los cuales —afirma Brown— "se tendría la tentación de creer que Faulkner es un filósofo del género de Heidegger".

"Salta a la vista que la de Faulkner es una metafísica del tiempo" —dice Sartre. "La desgracia del hombre es ser temporal". "Un hombre es la suma de sus propias desgracias, escribe Faulkner; y podría pensarse que la desgracia terminará un día por cansarse, pero entonces el tiempo se convierte en vuestra propia desgracia".

La frase incluida es de Jason Compson, padre, de *El Ruido y la Furia* y no tenemos por qué pensar que se trata de las propias con-

cepciones de Faulkner puestas en juego. Si en un momento ha creído de ese modo, es indudable que en las obras posteriores ha evolucionado. El gesto de Quentin arrojando el reloj, en la novela antes citada, que según Sartre sería simbólico, a fin de "hacernos acceder a un tiempo sin reloj", bien puede reflejar el escape del tiempo y la huida hacia la eternidad. La afirmación del pasado en Faulkner tiene siempre el mismo sentido: el regreso a las viejas verdades "amor, honra, piedad, orgullo, compasión, sacrificio".

"Y cuando no se tiene ni a Dios, ni el honor, ni el orgullo, nada tiene importancia, salvo que existe la vieja carne sin inteligencia, que ni siquiera se preocupa de si se trata de derrota o de victoria, que ni siquiera se muere, que se lanza a los bosques y a los campos, descarnando raíces y yerbas." (*¡Absalom, Absalom!*).

Y viene el sufrimiento de los negros como expiación. El mito de *Intruso en el Polvo* (1949). El niño blanco salvará físicamente al negro; pero el negro, con su padecer, podrá salvar los espíritus aquellos blancos que buscaban condenarle. Estamos ante el mito de Huckleberry Finn en su versión ética. A la vez, sorprende la semejanza con los conceptos sobre el dolor de Dostoiewski.

Nos encontramos en el umbral de la última etapa del gran novelista. A. Gerard la hará partir desde *El Oso*, novela corta incluida en el más importante de los libros de relatos breves que escribió Faulkner: *Desciende Moisés* (1942). Según A. Gerard, la primera parte de la obra de Faulkner, hasta *El Oso*, se desarrolla bajo el signo del "cronista del apocalipsis", la segunda, descubre una razón de esperar en la paciencia del hombre negro, que soporta su condición y expía el pecado del blanco.

Pero hay más que esto. El tránsito a los valores éticos es lento. Ya encontramos algo en *¡Absalom, Absalom!* y posteriormente en *Las Palmeras Salvajes* (1939), donde la violencia de *Santuario* —según Malraux: "La intrusión de *La tragedia griega* en la novela policial—" parece recargada y mítica. Sin embargo, es *El Villorrio* (1940), la novela que por primera vez en la obra de Faulkner señala con claridad las fuerzas del bien y del mal. Los snopes que invaden Yoknapatawpha, significan el utilitarismo moderno, venido del Norte, que todo lo corrompe. En *la Ciudad* (1957) y *La Mansión* (1959), completarán este extraordinario mural. En estas obras Faulkner vuelve a su visión folklórica de la vida norteamericana. La técnica utilizada en *la Ciudad*, con monólogos de tres personajes en un estilo aliterario a lo Twain, es de sabor picaresco y recuerda a veces a *Pasando Fatigas*, de éste último. No obstante lo anterior, hay momentos en

que la preocupación por una altura poética se hace notar, especialmente en *El Villorrio*.

“Las Navidades pasaron, bajo el mismo cielo color de sal, sin que siquiera se ablandara la corteza de la tierra helada; pero en enero se levantó un viento del Noroeste que despejó todo el cielo. El sol dibujó sombras en la tierra aterida que, durante tres días, a la hora del mediodía, se fundió un poco aquí y allá, a una profundidad de unos centímetros, como una untura de mantequilla o de pomada. . .”

Ratliff, Gavin Stevens, Charles Mallison, simbolizarán las antiguas virtudes del Sur. La integración de la nostalgia y la visión ética tendrá una expresión elocuente en *El Intruso en el Polvo*, la obra más cercana a la novela de tesis que escribió Faulkner. Hay parlamentos de Gavin Stevens, abogado defensor del negro Lucas Beauchamp, que se identifican con la voz de Faulkner (lo que sucederá a menudo a este personaje).

“Sólo he dicho que la injusticia es nuestra, del Sur. Debemos expiarla y abolirla nosotros mismos, solos y sin ayuda y ni siquiera (agradecidos) consejo. Se lo debemos a Lucas, lo quiera o no (y este Lucas de todas maneras no lo querrá), no por su pasado, ya que un hombre o igualmente una raza si es que vale algo, puede sobrevivir a su pasado sin que siquiera le sea menester escapar de él.”

Heinrich Straumann ve en *Intruso en el Polvo* un nuevo punto de partida. Por primera vez Faulkner hará crítica social y convertirá un pueblo entero en personaje. Además, la construcción de la obra posee todos los elementos de una novela policial, con el final convencionalmente llamado feliz. Pero de este modo muy fácil resulta encontrar en cada nuevo libro de Faulkner un punto de partida. ¿No es audaz y nueva la fórmula utilizada en *Palmeras Salvajes*, de entremezclar dos historias para unir las sólo en el sentido y en una sólo palabra, o en las simples imágenes de una naturaleza despiadada, o en el amor mal buscado y quizás si en la mera sensación de vacío que nos queda tras la exclamación “¡Mujeres!”, del penado alto? Caso de indudable novedad descubriremos en la socarronería y malicia con que Charles Mallison, Gavin Stevens y Ratliff contarán la historia de *En la Ciudad*, a través de sus aliterarios monólogos. En esto reside gran parte de la superioridad de Faulkner: su permanente renovación formal. Si Straumann mirara ahora hacia atrás, vislumbraría un nuevo trato para el acto humano de relación. En 1940 se publica *El Villorrio*; en 1942, *Desciende Moisés*, y en 1944, Faulkner comienza a escribir *Una Fábula*, la que sólo terminará en 1953. Y la trayectoria ideológica de Faulkner se va cerrando. La nostalgia se de-

posita en las "viejas verdades"; la resistencia, tomará carne en la cristiana acepción del sufrimiento; su angustiado desmenuzarse del tiempo irá desvaneciéndose ante su fe en la inmortalidad del hombre y la esperanza teológica. Ahora sabemos que un día perdió la religión de sus abuelos puritanos, cazurros y lánguidos. Al volver, lo ha hecho con una posición más amplia y generosa. Straumann aclara la predisposición existente cuando, antes de que se publicaran *Réquiem para una Monja* (1951) y *Una Fábula* (1954), expresa:

"Faulkner es uno de los pocos escritores que no esperan la salvación en el retorno del hombre a la naturaleza ni en la vida del espíritu exclusivamente, porque se da cuenta de que el elemento del mal es una parte integrante de la existencia terrena del hombre. El hecho de que Faulkner con tanta frecuencia haga a sus personajes incapaces de comprender plenamente el significado de los hechos en que toman parte, se puede tomar como una prueba más de su idea de la invalidez del hombre en su actitud hacia el mal".

La purificación se hará con el dolor de los pequeños. Serán los hombres anónimos de muchos años los que se elevarán. Ignorantes y miserables, intintivos, con toda suerte de ruinas sobre los hombros, vivirán ante nuestros ojos hablando con lengua noble, encendidos por la paradójica confianza del que nada posee. Los niños y los negros sabrán del patético amor de los prisioneros de soledad e injusticia. Como en aquella entrevista de Charles Mallison y Lucas Beauchamp, estando éste último en la cárcel:

"Lucas obedeció, se aproximó y se aferró a dos de los barrotes como un niño detrás de una cerca. El no recordaba haber hecho lo mismo, pero al bajar la vista vio sus propias manos asidas igualmente a dos barrotes; los dos pares de manos, las negras y las blancas, agarradas a la reja mientras ellos miraban por encima" (*Intruso en el Polvo*).

Faulkner tomará términos enfáticos para referirse a la mediocridad materialista, ocultadores de las "viejas verdades"; falsificadores de las mismas, como también, dueños absolutos de lo que dan en llamar civilización.

"El americano, en realidad, no ama con amor sino su automóvil: ni a su mujer, ni a su hijo, ni a su país, ni aun su cuenta de banco en primer lugar (en realidad no ama tampoco su cuenta de banco tanto como los extranjeros se complacen en creerlo, porque gastará poco a poco cualquier suma de dinero, o la totalidad, para cualquier cosa, con tal de que ella sea suficientemente vana) sino su coche." ... "Porque el automóvil se ha convertido en nuestro símbolo sexual nacional." ... "Por eso nos sentimos obligados a divorciarnos hoy de

nuestra mujer para que nuestra querida no lleve más ese nombre infamante de querida, a fin de divorciarnos mañana de nuestra nueva mujer para que nuestra nueva querida..." (*Intruso en el Polvo*).

En 1950, Faulkner recibe el Premio Nóbel. Se trata del Premio Nóbel de 1949 que es entregado junto al de 1950, correspondiendo, este último, a Bertrand Russell. Luego, en 1954, recibirá el Premio Pulitzer, por su novela *Una Fábula*. Antes ya se le han conferido gran número de distinciones: O. Henry Award, Howells Medal de la Academia Americana de Artes y Letras, Page One Award, National Book Award y un año antes de su muerte, en 1961, la Orden de Andrés Bello —distinción venezolana que al concederse a su persona, se otorgaba por primera vez a un norteamericano. Pero su vida no cambia con estos honores. Camina por el campo con la pipa entre los dientes y la mirada alta. Su rostro, cada vez más enjuto, revela serenidad y esperanza confirmada. Dice poco o nada a los periodistas, pero a veces en las tardes, suele ir al bar del pueblo a conversar con sus amigos. Entonces es más locuaz, especialmente si la charla recae sobre el viejo Sur, *El Quijote* o la caza.

Trabaja en forma incansable y cuando Hemingway, Dos Passos, Steinbeck, Miller y Farrel, ya tienen muy poco que decir, Faulkner parece transformarse en cada obra.

En 1951 aparece *Réquiem para una Monja*, novela escrita en forma de parlamentos teatrales, que luego será llevada a la escena, según adaptación de Albert Camus. Esta obra es decididamente cristiana y el sufrimiento y la muerte tendrán en ella sentido de redención. Camus, a fin de privar la obra del sentido religioso y acentuar otros aspectos como la trágica sinceridad de Temple Drake frente a Gowan, su marido, deja a la mujer negra, Nancy Manigoo, en la sombra. Así desaparece el contrapunto positivo y el sentido mesiánico del negro. De ahí que la adaptación carezca de valor como tal y en ella desconozcamos a Faulkner.

"No estás sola... Lo único que hace falta es creer en El, a causa de lo que El es. Yo no comprendo todo lo que El dice, pero le amo, porque lo mataron. Tú huiste porque amabas lo que está mal, como yo. Mas, para compensar un poco, El inventó el sufrimiento, que es la luz del pobre mundo. El te perdonará porque hay, sin duda, un lugar en algún sitio, donde tu hijo no se acuerda de nada, ni siquiera de mis manos que le estrangularon".

Siempre habrá algo nuevo brotando de su enorme sobretodo, saliendo a la luz bajo su rostro inmovible de frente apergaminada y bigotes canos. Y como él no hablaba, los comentaristas le inventaban y luego tejían interpretaciones sobre este extraño sujeto. A

veces, ni siquiera parecían darse cuenta de que existía un Faulkner verdadero. Los que no habían leído, ni tan sólo la dedicatoria de *Desciende Moisés* ("A Mammy Caroline Barr, que nació en la esclavitud y profesó a mi familia una fidelidad desinteresada y sin límites, y a mi niñez una inmensa veneración y amor"), dirán que odiaba a los negros. A ciertos obtusos les parecerá poco humano que conteste al Presidente Kennedy, su invitación a la "Cena de los Premios Nóbel", expresando que de Charlottesville a Washington "es un viaje muy largo para ir a comer". (Esto es porque desgraciadamente hoy día, el sentido común es sobrehumano y, los convencionalismos que nutren nuestras vidas, casi humanos.)

Al aparecer *Una Fábula* (1954), Faulkner ha logrado su síntesis perfecta. Las "viejas verdades" se hacen universales; su verbo llega a ser transparente sin caer en su mano y el hombre faulkneriano se entroniza con dignidad, cargando en las espaldas su dolor. El más menudo acto humano es recreado, como si el modelador tuviera desconfianza de sus ojos ya cansados y su espíritu, que se deshoja y renace, le pidiera, una y otra vez: "Anda más allá". ("Hay que soñar siempre y aspirar a elevarse más de lo que uno sabe que es capaz de subir").

"Mordía el pan como una especie de roedora, y sus ojos se proyectaban constantemente por encima de las manos ocultadoras, no completamente furtiva, no completamente secreta, sólo ansiosa, vigilante y aterrada, condición esta que brillaba y se desvanecía y volvía a brillar de nuevo, cual si ella soprase sobre una brasa."

En 1954 viaja a Japón, abandonando su trozo de mundo por primera vez durante algunos meses. En 1956, es designado escritor residente de la Universidad de Virginia. Su hija Jill le sirve de Secretaria. El silencio y sencillez son los mismos. Pasea por las verdes colinas de la Universidad y de cuando en cuando se recluye para teclear en su máquina, siempre con sólo dos dedos. A veces sale de la ciudad a caballo, con la mirada perdida y la imaginación en reposo. Ha quedado oculto tras su obra, tal como lo ha deseado. Y su voz no ha sido un simple testimonio del hombre, sino, "uno de los puntales que le ayudan a sostenerse y a prevalecer".

Un año antes de morir, en la última y una de las únicas entrevistas que concedió, se describía ante el periodista Elliot Chaze, diciendo:

"Uno vive acá por algún tiempo, va de una parte a otra, la gente lo mira y dice: Ahí está, ahí va".

Tres libros escribió con posterioridad a *Una Fábula: En la Ciudad* (1957), *La Mansión* (1959) y *Los Ladrones* (1961). Pero el

párrafo final de *Una Fábula*, semejó dar por concluida su búsqueda, al menos, en lo que se refiere a sus ideas fundamentales. El fin de la epopeya del cabo y los doce soldados que se amotinan en la impresionate alegoría bíblica, sólo puede tener fin con los ojos volcados hacia arriba.

“Entonces el hombre del arroyo abrió sus ojos y empezó a reírse, tratando de hacer girar su cabeza como para limpiar la boca y la garganta de algo que le ahogaba; entonces rompió por entre la multitud otro hombre y se acercó a él; era un anciano, un trasijado gigante de hombre, de cara grande, cansada y enferma, con ojos ansiosos y apasionados por encima de un bigote militar blanco, vestido con un estropeado abrigo negro, en cuya solapa había tres minúsculas cintas descoloridas. Llegó y se arrodilló junto al caído, le pasó un brazo por debajo de su cabeza y de sus hombros, lo levantó y le volvió un poco la cabeza, hasta que pudo escupir la sangre y los dientes arrancados, y hablar. O más bien, reír, que fue lo primero que hizo, descansando en la cuna del brazo del anciano, lanzando sus risas hacia el círculo de caras que lo rodeaban, y hablando luego en francés:

”—Está bien —dijo—. Temblad. Yo no voy a morir, ¡jamás!

”—Yo no me estoy riendo —dijo el anciano, inclinándose sobre él—. Esto que ves son lágrimas.”