FRANCISCO YNDURAIN

LA OBRA DE WILLIAM FAULKNER

ATENEO
MADRID
1953

LA OBRA DE WILLIAM FAULKNER

El original fué dado a conocer por el autor en el Ateneo de Madrid el día 23 de enero de 1953 en un cursillo sobre «Novela norteamericana contemporánea.»

ESTA COLECCION ESTA PUBLICADA
POR LA EDITORA NACIONAL

ESTADES: Artes Gráficas, MADRID

I

EL NOVELISTA Y SU FAMA

El novelista norteamericano William Faulkner (1) no es uno de esos escritores de fácil acceso, cuya obra obtiene la adhesión inmediata. Ni por la sombría y, a veces, monstruosa humanidad que pinta, ni por la trabajosa urdimbre de sus nove-

(1) Nace William Faulkner en New-Alvany (Miss.), 1897. Estudios universitarios en Oxford (Miss.), 1919-21. Combatiente en la guerra del 14 como piloto de la R. A. F. canadiense, fué herido en Francia. Primeras obras, versos con influencias de Swinburne y Omar Khayam. Conoce a Sherwood Anderson en Nueva-Orleans y colabora, junto con éste y Hemingway, en el *New-Dealer* de esa ciudad. Ha tenido diversos oficios manuales y vive en una granja del Sur. Viajó por Europa en 1925. En 1950 obtuvo el Premio Nobel de Literatura. El discurso de contestación al recibir el Premio, interesante para su concepto de Literatura, puede leerse en el número primero de la revista *Perspectives* (1953), editada en inglés, francés, alemán e italiano.

 las se presta a una lectura de complaciente comodidad. Es preciso vencer con una atenta lectura las complejidades del relato; colaborar en cierto modo con el autor, que dispone ocultamente los hilos de su trama, y, casi siempre, superar una repulsión inicial producida por el cuadro de abyección moral que nos ofrece.

Vale la pena, sin embargo, que superemos dificultades y repulsiones, pues su arte de novelista nos compensará ampliamente. Se comprende bien que la fama de Faulkner haya crecido muy lentamente sin trascender mucho de círculos reducidos de lectores, entre los que todavía tiene las máximas simpatías, incluso después de obtener el Premio Nobel de Literatura en 1950. Y como las afinidades de gusto y preferencia son muy significativas, no estará de más recordar aquí que los primeros escritores europeos que acogieron con entusiasmo la obra del norteamericano fueron Malraux y Sartre, éste antes de su encumbramiento en la reciente posguerra. Por lo que hace a Es-

---

Su primera obra es un libro de poemas, muy raro ya, *The Marble Faun*. Más tarde publicó otro libro de versos, *A Green Bough* (1933), *Soldier's Pay* (1927; traducción española en Colección Gigante, Barcelona), *Mosquitoes* (1927), *Sartoris* (1929), *The Sound and the Fury* (1929), *As I Lay Dying* (1930), *Idyll in the Desert* (1931), *These Thirteen* (1931; trece cuentos), *Sanctuary* (1931; trad. española, Espasa-Calpe, 1934), de la que se hizo el «film» *The Story of Temple Drake; Light in August* (1932), *Dr. Martino* (1934; cuentos), *Pylon* (1935), *Absalom, Absalom!* (1936), *The Unvanquished* (1938), *The Wild Palms* (1939), *The Hamlet* (1940; trad. española, Colección Gigante, Barcelona), *Go Down, Moses* (1942; cuentos), *Intruder in the Dust* (1950), *Knight's Gambit* (1952). De estas dos últimas obras cito por la fecha de las ediciones inglesas. Esta nota sumaria no pretende ser exhaustiva, aunque sí recoge lo más importante.

paña, creo que sólo se conocía su novela *Sanctuary*, traducida en 1934 (tres años después de su aparición en Norteamérica), y publicada en una colección que llevaba la rúbrica de *Hechos sociales*, lo que demuestra que no fué muy bien comprendida, pese a la excelente traducción de Lino Novás Calvo y al prólogo, certero, de Antonio Marichalar. Y anduvo bien despierto el prologuista cuando transcribe estas palabras de Bonamy Dobrée: «Si América va a proporcionar a esta generación un gran novelista puede, desde luego, apostarse que ha de ser Faulkner.» Pero insisto, y más adelante hemos de verlo, no fué muy exacto el encuadre de tal novela dentro de una colección orientada hacia el testimonio social, pues ni en ella ni en cualquiera de las restantes estimo que Faulkner ha apuntado en esa dirección. Su obra se mantiene en un plano de creación pura, desligada de intenciones documentales o sociológicas, bien que pueda deducirse de ella, falseándola, un conjunto de notas aprovechables por el sociólogo a costa de olvidar o desconocer sus cualidades estéticas. Conviene puntualizar aquí que, si Faulkner empieza a escribir en la década del 20 al 30, cuando surge la que se llama la «generación perdida» y también la «generación de la protesta», cuyos principales componentes, Dos Passos, James T. Farrell, Hemingway, Waldo Frank y los menos jóvenes Upton Siclair y T. Dreiser, orientaron su obra hacia lo social y con tono combativo, nuestro novelista se mantuvo al margen del American Writer's Congress (1935), por ejemplo, y en modo alguno dotó a sus pro-

 ducciones del lastre ideológico ni las concibió polémicamente. En cualquier caso, la obra de Faulkner se eleva sobre las circunstancias, muy precisas por otra parte, hasta un plano de sublimación artística de vigencia mucho más general.

La novela norteamericana inmediatamente anterior a la aparición de Faulkner se movía aún en la huella del naturalismo de principios de siglo y estaba dominada por el costumbrismo regional o de clases que había dado las creaciones típicas de Sinclair Lewis, el documento de época en un Scott Fitzgerald o el realismo, con toques de psicoanálisis y cierto vuelo poético, de un Sherwood Anderson. Después de la primera Gran Guerra, el regionalismo en la novela norteamericana no será ya la ingenua pintura de costumbres provincianas, optimista y bonachona que ha dado a la literatura anterior un tono conformista. La edad de la máquina ha secado el amable romanticismo, y con el instrumento de la psicología freudiana se pondrán de manifiesto las zonas menos nobles del hombre. Se va fraguando una literatura agria que capta los aspectos más sórdidos con preferencia. En este cuadro se destacará la obra de Faulkner como expresión de una desesperación absoluta: «Un subproducto de la desintegración y decadencia social», escriben los editores de *American Authors Today*, refiriéndose a la misma, aunque, habremos de rectificar nuevamente, desde nuestro punto de vista, que lo social se subsume en una consideración humana general. Y nos parecen más acertadas las palabras de Marichalar en el prólogo

citado, cuando caracteriza la novela de Faulkner como «un valle de lágrimas donde la presencia espantosa del mal tiene el valor que, en las páginas de la ascética cristiana, corresponde al pecado», salvo, añadiré, la creencia o el sentimiento en o del pecado, y sí un pesimismo trascendental que sólo percibe las fuerzas malignas de que son presa los humanos. Pocas, contadísimas ocasiones hay en que la bondad, la confianza, el genio del bien, en una palabra, conforman los actos de sus personajes. El mucho más viejo que la letra «mal del siglo» duele con inmisericorde angustia en las páginas de Faulkner, sin una referencia consoladora por la esperanza, como algo que se agota en sí mismo, puro absurdo desesperado.

II

FAULKNER, SUREÑO

La primera novela de Faulkner, *Soldier's Pay* (1926), tiene un punto de arranque muy concreto. Nace de la reacción que se produjo en Norteamérica (y en Europa: Barbusse, Remarque, Pabst) contra el heroísmo oficial (Ya se habían publicado *100 por 100*, de Upton Sinclair, y *Three Soldiers*, de Dos Passos; pronto aparecería *A Farewell to Arms*, de Hemingway). Faulkner, que fué combatiente y herido en la guerra,

 describe las miserias de los hombres en peligro y la ingratitud de la sociedad para con los soldados que la han defendido. Las tropas vencedoras fueron recibidas con entusiasmo delirante; pero, apenas extinguidos los sones de las marchas triunfales y los recibimientos espectaculares, cada uno tiene que enfrentarse con la triste realidad, y los veteranos no encuentran fácil acomodo en una sociedad ávida de placeres. La acción se centra en un joven piloto que ha vuelto enfermo, ciego y casi inconsciente. Su prometida, una «flapper» que sólo piensa en diversiones, no tiene valor para ser fiel a la palabra dada. El ex combatiente se refugia en el alcohol hasta embrutecerse.

Pero este motivo preciso de la desilusión en la posguerra es uno más de una concepción mucho más radical y extensa: la fundamental desesperanza que encontraremos una y otra vez en obras posteriores.

Como se sabe, Faulkner es natural del Sur, y en él ha pasado la mayor parte de su vida. De allí tomará los elementos realistas de sus novelas, del presente y del pasado sureños, y allí situará la acción de sus personajes. Nunca hasta él había logrado aquella región una vida mítica tan rica, y el novelista se inventará una geografía ideal con el distrito de Yoknapatawpha, capital Jefferson, donde moverá la terrible historia de sus criaturas. Esta geografía, inventada sobre un terreno real e identificable, nos pone en la pista de un realismo potenciado adrede para que viva en el plano de la ficción, sin, al mismo tiempo, perder el contacto con la tierra.

Pienso que se trata de una fórmula para resolver el eterno problema estético de la novela, que tantas veces se ha resumido con la peligrosa equivocidad de realismo *plus* idealismo, y que no sería desacertado sustituir por la conjunción «verdad histórica + verdad poética».

Con *Sartoris* seguimos el proceso de acabamiento de una familia de clase elevada en cuyo apellido hay como un maleficio, pues «su nombre suena a muerte y fatalidad espléndida, como llamaradas de plata que descendieran al galope a la puesta del sol o una sonería de cuernos que se apaga en la ruta de Roncesvalles». Desde los tiempos, ya legendarios, de la guerra de Secesión encontraremos siempre a un Sartoris en trance de arrostrar la muerte con gallardía o temeridad fatal. Se han hecho famosos por hazañas tan romancescas como estériles: uno de los Sartoris, seguido de pocos hombres, se abre camino a través del campo yankee sólo por el capricho de tomar el desayuno de la mesa de un puesto enemigo. Apenas ha regresado de la peligrosa marcha, vuelve él solo a las líneas contrarias porque se había olvidado de traerse las anchoas; pero ahora no tornará. Otro Sartoris, de bruces sobre un regato, ocultándose de una patrulla yankee, se mira en el agua y ve reflejarse una cabeza de muerto. Una y otra vez se oponen a la muerte y van pereciendo violentamente. El cambio que traen los tiempos sustituye la antigua gallardía y prestancia de héroes antiguos, y la muerte ya no tiene el halo romántico de antaño, pero continúa ejerciendo la misma fascinante atracción sobre los Sarto-

 ris. En la guerra del 14 Juan encuentra «una excelente excusa para hacerse matar», y su hermano Bayardo se mata probando un nuevo tipo de avión. Y el último de los Sartoris dice así su cansancio de la vida: «¡Maldición! —profería, extendido sobre su lecho, boca arriba, mirando por la ventana, donde nada tenía que ver, esperando el sueño, no sabiendo si vendría o no, y fastidiándose en lo que pudiera sucederle—. Nada que ver y la larga duración de la vida de un hombre, setenta años de arrastrar por el mundo un cuerpo obstinado y engañar sus exigencias importunas. Setenta años decía la Biblia. ¡Setenta años! El sólo tenía veintiséis. Ni un tercio siquiera. ¡Maldición!»

Nuevamente ha tratado el pasado de la guerra civil en *The Unvanquished*, y al evocarla se separa de la novela histórica de ese tema que pusieron de moda Margaret Mitchel y T. S. Stribling. Faulkner pone siempre en primer plano destinos individuales y la guerra queda como fondo obsesionante por la narración a través de un relato puesto en boca de uno de los personajes: Bayardo Sartoris. Nuevamente vemos a los miembros de la vieja aristocracia, que prefieren la muerte a ceder de sus privilegios, mientras aparecen los nuevos, los advenedizos en la región, que terminarán por quedarse con la riqueza por cualquier medio, especialmente los menos limpios, al paso que decaen los de la casta antaño dominante. Son ahora los Snopes quienes sucederán en el dominio, ya sin grandeza. Y los Snopes, en plena acción de lucro sórdido, serán los protagonistas de otra nove-

la, *The Hamlet*. Se llega con esta novela a una ambientación temporal más próxima y decididamente menos heroica. Extinguidas las viejas familias gloriosas y trágicas, quedan los logreros y los «poor white», los blancos pobres, como se llamaba antiguamente en el Sur a los que no podían tener esclavos de color. La sociedad ésta es un lamentable cuadro de individuos brutales, estúpidos, en completa degeneración. La vida les persigue duramente y su reacción es de odio elemental, instintivo. Viven en una tierra, como sus ríos, «opaca, lenta, áspera, que crea y modela la vida de los hombres a su imagen sombría e implacable». No se puede negar que en el fondo hay un amor, un dolido afecto a ese país y a esa miserable humanidad, pero en apariencia Faulkner se mantiene a distancia de sus personajes y ambiente como testigo impasible o con la frialdad de un destino que desata la tragedia y asiste inconmovible a su desenlace.

III

SU FUNDAMENTAL DESESPERANZA

La cita anterior procede de *As I Lay Dying*, que, junto con *The Sound and The Fury*, forman una cierta unidad, al menos en cuanto tienen como asunto la vida de campesinos empobrecidos. En la primera de las obras menciona-

 das se abre la escena con el chirrido lúgubre de la sierra, que apresta las tablas para el féretro destinado a la granjera agonizante y que lo está oyendo. Muere Addie y su marido y sus hijos llevan el cuerpo al cementerio de Jefferson, distante cincuenta millas de la granja. Avanza el carro con la muerta, escoltado por buitres, dando barquinazos en la trocha desigual, y Cash, el narrador a través de cuyas reacciones vemos lo que pasa, se desata en odio frío. El miserable cortejo está formado por el marido, aplastado por la pobreza y el trabajo; Dewey Dell, víctima de un engaño amoroso, sólo piensa en deshacerse del hijo que lleva en sus entrañas; Jewell, hijo ilegítimo de la difunta; Darl, idiota y dotado de una malignidad venenosa; Vardaman, el menor, a dos pasos de la locura. Cash, el narrador, parece el único ser normal y consciente de la situación. Después de un cúmulo de peripecias en el macabro camino, cuando han enterrado a la madre, como librándose de algo molesto, cada uno se dedicará a sus cosas, y el padre presenta a sus hijos la nueva esposa.

Acaso sea más horrible el cuadro que nos traza en *The Sound and The Fury*, cuyo título shakespiriano es todo un veredicto del sentido de la vida. Recordemos el pasaje de *Macbeth* (act. V, esc. IV), en que Macbeth define:

> «Life's but a walking shadow...
>
> ... ...
>
> it's a tale
> told by an idiot full of sound and fury
> signifying nothing...»

La familia Compton, figuras centrales de la novela, está roída por taras innobles. El padre es un alcohólico bestial; la madre no puede abandonar el lecho, enferma constantemente. De los cuatro hijos del matrimonio, Jason es un resentido hipócrita; Quentin tiene amores con su hermana y se suicida; el fruto de la unión incestuosa tiene que huir perseguido por Jason, y el pequeño Benjy es un pobre idiota de nacimiento, violador que sufrirá la mutilación de Abelardo. La hija del incesto tiene las mismas inclinaciones viciosas de su madre y será requerida de amores por su tío Jason, que la odia al mismo tiempo. Tal suma de monstruosidades justifica sobradamente el sombrío título. Fué ésta la novela que llamó primero la atención sobre Faulkner, y dos años después publicó *Sanctuary*, que no cede en poder de visión horrenda a la anterior. Estamos todavía en Jefferson, del que se nos presenta una juventud absurdamente frívola, entregada a la bebida y al flirteo de sensualidad menor. Una de las chicas, Temple Drake, es raptada por un grupo de fabricantes clandestinos de licor, que capitanea Popeye. En él concurren las más repulsivas cualidades: sádico, impotente, cínico. En un salto atrás del relato, tan característico del arte narrativo de Faulkner, se nos cuenta su infancia: «A los cinco años no tenía un pelo en la cabeza..., era un niño desmedrado y débil.» Una vez se escapa después de sacar de la jaula unos periquitos a los que ha cortado en vivo con unas tijeras. En otra ocasión hizo lo mismo con un gatito. Del reformatorio en que es internado saldrá hecho un verda-

 dero monstruo. La atmósfera de horror creada en la guarida de los gangsters, donde tienen secuestrada a Temple, o del prostíbulo adonde la conducen después, es insuperable, y la angustia expectante se tensa con la presencia de un pobre viejo, ciego y sordo, que asiste a la violación de la muchacha como figura de un destino inhibido. Sólo la mujer de uno de los bandidos, que cuida de su hijito, es un ser digno, pero impotente, para evitar la bestialidad que le rodea. La historia termina con la liquidación de los bandidos, mientras Temple Drake se va a París para dejar que corran y se extingan las habladurías. Quizá la más fuerte repulsa nos la provoca la frívola hija de familia, sin dignidad ni delicadeza.

Con *Pylon* salimos a un ambiente menos depresivo, aunque sin perder el sentido trágico. Tres aviadores y una mujer con un niño llegan a una ciudad, New Valois, donde se celebra un concurso de aviación. El niño ha nacido entre los pliegues de un paracaídas y su paternidad se ha decidido a los dados entre los tres hombres. Los aviadores se juegan la vida a cada paso y desafían a la muerte por la necesidad de vivir. El arriesgado oficio de pilotos de concurso, con su constante peligro, los ha secado y son en cierto modo víctimas de un público que paga por el gusto de emociones violentas. Cuando uno de los pilotos muere en accidente, comenta un periodista: «Podéis quemarlos como al de esta tarde y no gritarán en el fuego; podéis aplastar otro y no saldrá sangre cuando lo retiréis del aparato: aceite de máquina, como del cárter de un motor.»

IV

APARECE EL PROBLEMA NEGRO

En la sociedad de los Estados sureños, los negros forman un núcleo considerable, más numeroso que el de los blancos en algunos. En el imaginario distrito de Yoknapatawpha, Faulkner anota las cifras respectivas: blancos, 6.298; negros, 9.313. (Véase el mapa del distrito en la novela *¡Absalom, Absalom!*) Y los negros constituyen un dificilísimo problema de convivencia, tanto en estas regiones del Sur como en todos los Estados. La literatura de negros, tan abundante en la actualidad, ha perdido aquella sentimentalidad evangélica y un tantico llorona de los tiempos de la señora Beecher-Stowe y ha dado lugar modernamente a obras de carácter pintoresco al modo del teatro de negros, a una lírica de ritmo y color muy peculiares y también a obras de seca protesta, especialmente en escritores negros como Wright o Gardner, sin olvidar la atención que escritores blancos como Lewis, Caldwell y casi todos los del Sur han dedicado a tan vidrioso problema. Y también Faulkner. Rara es la novela en que no aparece uno o más tipos de negro ya puros, ya mezclados. Y ya sabemos que la más pequeña herencia de sangre negra coloca al que la lleve en sus venas dentro de la comunidad de color

 con todas las consecuencias. La decidida repulsión a la mezcla es menos fuerte que los impulsos sexuales y nacen inevitablemente individuos que llevarán ya la herencia como un estigma. El negro puro, por otra parte, tiene una psicología especial, son seres enigmáticos para los blancos, de una aparente ingenuidad y con una savia vital que impresiona y repele.

Tres novelas ha dedicado Faulkner a este conflicto racial. La más reciente, *Intruder in the Dust,* apareció en 1950, después de ocho años en que apenas publicó nuestro autor. Lucas Beauchamp es un negro acusado de un crimen que no ha cometido y espera en la cárcel el linchamiento. Una vieja dama y un chico lo salvarán en última instancia. El negro es un tipo fatalista y casi insensible ante el peligro. La señora se parece también a un tipo de dama sureña, enérgica y decidida, tan familiar ya en la literatura americana y en el cine. El horror se atenúa y Faulkner hace aquí un admirable alarde de sus prodigiosas dotes de estilista. La conclusión, si alguna hay, parece formulada en una invitación a vencer las resistencias a la mezcla de sangres, buscando un nuevo especimen humano, mixto si el caso llega, que tenga un sentido más generoso de la vida y que se oponga a «la masa de gentes que no tienen otra cosa en común que una frenética ansia de dinero y un miedo radical al fracaso del carácter nacional, «que se ocultan entre sí con alharaquientas manifestaciones de patriotería» («A basic fear of a failure of national character which they hide from one another behind a lond lip-service to a flag»).

Light in August es una de las más hermosas creaciones de Faulkner. El personaje central, Joe Christmas, es hijo natural de blanca y mestizo, no tiene rasgos somáticos de negro y ha sido educado de niño con la madre, pues el padre desaparece. El abuelo, intransigente en materia de raza, le excluye de entre los blancos, y tiene que huir, niño aún, del internado en que lo habían puesto. Trata de someterse al padre adoptivo que lo ha recogido, hombre duro, «implacable, que no conoció la piedad ni la duda», y lo asesina. Huyendo, es robado por los compinches de su novia y emprende luego una fuga desesperada, viviendo entre negros, sin lograr adaptarse a ellos, rechazado también por los blancos. Al final, mata también a su amante, una blanca de edad madura que quiere protegerlo, y la mata porque ruega por él por su condición de negro: «No debía haber empezado a rezar por mí.» Huye de nuevo, lucha salvajemente para escapar de los linchadores y termina por entregarse con la inconsciencia y el fatalismo animal de los negros. Figuras inolvidables son también el pastor que ha perdido la fe, Hightower, la pobre chica embarazada que va a la busca de su novio, dulce y valerosa en su inocente bondad, y el tímido Byron Bunch, que la protege al final. Toda la novela es una fuga de Christmas, fuga de sí mismo, jalonada por sucesivos fracasos, hasta la entrega. El relato se rompe, vuelve el pasado, cambia el punto de vista con un arte habilísimo que nos va comunicando a retazos el decurso de unas vidas trágicamente agitadas.

 Esta técnica narrativa de extraño poder sugeridor se manifiesta en su grado más complejo a lo largo de *Absalom, Absalom!* Nuevamente seguimos la trayectoria de una estirpe en las tierras de Yorknapatawpha y a lo largo de varias generaciones, desde 1830 hasta 1910. Un plantador, Tomás Sutpen, de Haití, ha dejado a su mujer al saber que tenía sangre negra; la abandona con un hijo. Viene Tomás Sutpen a establecerse cerca de Jefferson y crea una nueva familia en la finca que trabaja. Dos hijos nacen de la nueva unión; pero, con el tiempo, el hijo del primer matrimonio querrá casarse con la hermanastra, después de hacerse amigo íntimo del hermanastro. Y éste, que no retrocedía ante el incesto, mata al pretendiente porque es «el negro que va a dormir con su hermana». Tomás Sutpen, fundador de una dinastía manchada con sangre negra, da principio a una serie de crímenes, y él mismo será víctima también, y la larga cadena de violencias termina con el incendio de la casa maldita por un último descendiente bastardo. El cuerpo de la novela se compone de varios relatos puestos en boca de personajes que han intervenido directamente en la penosa historia o que tienen testimonios muy directos. Con ello gana en intensidad el relato, siempre apasionado, y el hilo cronológico se rompe y reanuda a diferentes alturas del acaecer, como asaltos al pasado desde distintas mentalidades y con un trabajoso evocar que se acelera o refrena con arreglo a un tempo intencionadamente deformado en atención a la rememoración y a su intensidad dramática. El ex-

tricable nudo de sucesos ha de ser ayudado por una genealogía y una cronología que figuran en apéndice: la materia cruda, o verdad histórica que Faulkner ha transformado en verdad poética dentro de la novela.

V

VISION PESIMISTA DEL MUNDO

Hasta ahora apenas hemos encontrado un personaje que no lleve la marca de una vileza o miseria y en sus móviles dominan los instintos, singularmente el sexual, pocas veces sublimado en ternura o pasión. Parece que Faulkner sólo tiene ojos para los aspectos más bajos de la vida sexual: el vicio, el libertinaje, el incesto, la perversión. Y estas criaturas son juguete de una oscura fuerza que las zarandea violentamente. Del amor, que es principio de vida, Falkner hace principio de muerte y destrucción, que conduce inexorablemente al suicidio o al crimen. Sexo y muerte, las dos fuerzas en perpetua colisión, se confabulan, «el uno para fecundarnos, para destruirnos la otra por los gusanos. ¿Cuándo si no en tiempo de guerra, de hambre, de inundaciones, de incendios, triunfan mejor los impulsos sexuales?» Hasta la religión parece empujar a los miserables seres hacia la violencia y la auto-destrucción. El pastor Hightower siente la llamada de la muer-

 te en la misma fe: «¿Por qué su religión no les lleva a crucificarse a sí mismos, a crucificarse los unos a los otros?» Es una humanidad la de Faulkner incapaz de encontrar sentido a una vida que ni comprenden ni estiman; víctimas de instintos y de fuerzas extrañas recuerdan a los personajes de O'Neil, «frutos roídos por los gusanos, que se pudren verdes porque no tienen ocasión de madurar». Nunca sale de la descripción de miseria y no se le advierte preocupado por descubrir las causas. El fatalismo es absoluto, sin margen siquiera para el azar; el resultado es siempre catastrófico. Y no importa el esfuerzo de la voluntad para contrarrestar un hado prefijado.

Todavía se muestra más desoladora su filosofía de la vida en *The Wild Palms*. Esta novela se compone de dos relatos, cuyos episodios alternan en contrapunto, y en ambos se pone de manifiesto la malevolencia del destino, que se complace en negar a los hombres lo que desean con más ardor y en imponerles precisamente aquello que repugnan. Dos amantes, cruda pasión sexual, se alejan de la ciudad y se refugian en la soledad de Utah para realizar su ideal de felicidad: «eating, and evacuating and fornication and sitting in the sun», placeres que nada puede igualar ni superar. Nada más en este mundo que vivir el poco tiempo que nos ha sido dado, respirar, estar vivo y saberlo». Los dos amantes han de separarse: ella aborta y muere, él termina en la cárcel. El diálogo entre Wilbourne y McCord antes de partir para las minas de Utah es la más cumplida exposición de la filosofía de la vida, que parece la del propio

Faulkner. Y, en contraste con la pareja de amantes, se nos presenta el caso del misógino que se ve asediado por el sexo. Un grupo de presos va en socorro de los campesiones afligidos por una inundación del Mississipí. Uno de ellos, arrastrado en una barca, salva a una mujer encinta, con la que se ve obligado a permanecer asqueado y tiene que presenciar el alumbramiento para colmo de repugnancia. Cuando vuelve a la soledad de su celda se sentirá feliz.

Quizá podríamos entender que en esta obra, como incidentalmente en otras, Faulkner ha querido exponer la miseria de la condición humana como consecuencia de la estupidez de los propios hombres, no sólo como consecuencia de una fatalidad. El caso es que aquí podemos espigar algunos pasajes en que se juzga la vida que hemos hecho con nuestra civilización, bien entendido que Faulkner prefiere siempre crear personajes y ambientes, forjar historias, fábulas novelescas, a especular en la textura de las obras o a rebutirlas de disquisiciones teóricas. Sin embargo, me parece ilustrador el siguiente pasaje de la última novela, en que Wilbourne se dirige a McCord: «No hay lugar para el amor en nuestro mundo actual, ni siquiera en Utah. Lo hemos eliminado. Hemos necesitado mucho tiempo; pero el hombre es fértil en recursos, y su facultad inventiva, ilimitada. Así hemos terminado de librarnos del amor, como nos hemos librado del Cristo. Tenemos la radio para reemplazar la voz de Dios, y en lugar de ahorrar nuestra moneda emocional durante meses, durante años, a fin de merecer una oportunidad

 de gastarla toda en amor, podemos ahora dilapidarla a centavos y excitarnos delante de los puestos de periódicos o con trozos de chicle o con tabletas de chocolate en las máquinas tragaperras... Si Jesús volviera, habría que crucificarlo de prisa para defendernos, para justificar y preservar la civilización que nos hemos esforzado en crear y perfeccionar a imagen del hombre, creación por la que durante dos mil años hemos sufrido, hemos muerto chillando de rabia y de impotencia. Si Venus volviera, sería bajo el aspecto de un piojoso vendedor de postales obscenas, en los urinarios del metro».

Coincide Faulkner con los mejores escritores norteamericanos modernos en su pesimismo y en la condenación de la sociedad actual; pero insisto en que su obra se mantiene en la línea de la pura invención y, si obedece a una especial concepción del mundo, no propone ni se muestra partidario de ningún credo político o religioso. El disgusto del presente puede explicarnos su vuelta a un pasado sureño que ha cobrado con el transcurso del tiempo «a mellow splendor like wine» y evoca con acento romántico las reliquias de un ayer glorioso, ya muerto, como cuando ve con los ojos del viejo Sartoris el cuartucho en que hubo «aceros toledanos, largas pistolas de duelo, viejos brocados ricamente adornados, el uniforme gris de los confederados, telas bordadas en muselina, oliendo débilmente a lavanda; que recuerdan los viejos minués ceremoniosos». Sí, la nostalgia es una vía de fuga. Y al lado de este amor nostálgico el presente no puede ganar su amor, por haber

clausurado un pasado noble y haber manchado con vicio y violencia la vieja solera. Ese contraste hace más negra la realidad de hoy, hasta llegar a algo que linda con la pesadilla. Sus novelas pululan de locos, de asesinos, de invertidos, de madres infanticidas, de sádicos y toda suerte de degenerados. Y ni una gota de humor, aunque seco o burlesco, distiende la agria ferocidad con una mueca de alivio. Tampoco la fantasía alivia el horror físico de sus páginas, dejándonos un margen de seguridad o de escape: Faulkner nos toca en lo vivo. Ni nos ahorra los momentos peores; antes, al contrario, se recrea morosamente suspendiendo el relato, prolongando los momentos de agonía, los trances más atroces o repelentes, contándolos una y otra vez, desde diversos puntos de vista, casi siempre por testigos presenciales, cuando no por las mismas víctimas.

VI

EL ESTILO OSCURO DE FAULKNER

Por lo que hace a su arte de novelar, Faulkner posee un refinadísimo oficio que, si vale una afirmación tan general, ha dotado a la novela norteamericana del artificio más rico y complejo, acaso también del más eficaz. He hablado en varias ocasiones de su 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 esta concepción del tiempo en Faulkner proceda de la de Bergson, pero sí diría que el tiempo en el novelista es más cualitativo que cuantitativo y que el estado de conciencia da la medida del tiempo y no la cronología objetiva. Algo así viene a decir el personaje de *Wild Palms* cuando habla de «la corriente del tiempo que pasa a través de la memoria, que no existe más que en función de la realidad que nosotros captamos, sin lo cual el tiempo es algo inexistente». Parece bergsoniano este concepto del tiempo como duración en la memoria. En cualquier caso Faulkner articula el suceder en un flujo temporal sometido a la vivencia de sus personajes.

Me he referido también a la costumbre, no constante, de contar los sucesos en lugar de narrarlos, poniendo el relato en personajes comprometidos en algún modo dentro de la acción. El movimiento dramático y la pungente intensidad que así se obtienen adensan la eficacia de la presentación. Otras veces ofrece directamente los hechos, pero «como si» pasasen por el filtro de una conciencia; no hay narrador en apariencia, sí de hecho. Y utiliza con diestra oportunidad el monólogo interior que nos permite asomarnos a las más secretas intimidades; así, en *As I Lay Dying* y en *The Sound*, o se reproduce el confuso estado de semiinconsciencia con una prosa sin puntuación, como cuando Christmas, golpeado, entreoye los preparativos de sus desvalijadores, que prepa-

ran la huída: «No supo cuánto tiempo estuvo así. Ni pensaba ni sufría. Quizá tenía conciencia de que los alambres de la volición y de la conciencia estaban dentro de él con los extremos cortados y sin tocarse, esperando a tocarse, a anudarse de nuevo para que él se pudiera mover. Mientras los otros terminaban los preparativos de marcha, pasaron sobre él, como suele la gente que se dispone a dejar vacante una casa pasar sobre algún objeto que tiene intención de abandonar. *Aquí Bobbie pequeña aquí está tu peine lo habías olvidado aquí está el capitalazo de romeo cristo ha tenido que hacer saltar el cepillo de la escuela dominical antes de venir es de bobbie no has visto que se lo ha dado no has visto muy generoso eso es recógelo pequeña te servirá para pagar un plazo o como recuerdo o algo que no lo quiere bueno hombre mala suerte pero no vamos a dejarlo en el suelo para que haga agujero...»* Se trata de un procedimiento que Faulkner no ha inventado, claro es, y no hace falta recordar más antecedente que el de James Joyce; pero lo maneja con hábil economía.

No es tan hacedero el registrar las características del estilo de Faulkner, cuya prosa pocas veces consiente la traducción literal por la riqueza de imágenes y la potencia imaginativa de visión. Y el que tenga algún hábito de traductor se percatará de la dificultad a que me refiero, que hace que una imagen coherente y sugestiva en una lengua pierda toda su fuerza expresiva si se traslada íntegra a otra. Sería menester una recreación, como en las versiones del género lírico, para

 conservar las singulares calidades de la prosa faulkneriana. En todo caso, y con las limitaciones que reconozco, el lector habrá percibido en los pasajes antes citados la tensión sugestiva, que tiene más realzada vibración en los pasajes cuyo tono dominante es el de una visión sombría. Ricardo Gullón ha calificado a Faulkner, en un agudo ensayo, de «oscuro», y no por su falta de claridad, sino por una tendencia a la expresión que sugiere —no digo describe— ambientes, sensaciones, imágenes de misterio inquietante. Véase cómo presenta una escena de estación, mientras el altavoz va dando noticias del movimiento de trenes: «Había un altavoz en el bar, también sincronizado. De pronto, una voz cavernosa, salida de la nada, aulló deliberadamente una frase de la que se podía distinguir de vez en cuando alguna palabra: *tren;* después, otras en las que la mente, dos o tres segundos más tarde, reconocía nombres de ciudades diseminadas por todo el continente, ciudades vistas, más que nombres oídos, como si el oyente (tan atronadora era la voz), suspendido en el espacio, contemplase el globo terrestre girar lentamente, proyectando en breves destellos, por de fuera del lecho de nubes, las extrañas y evocadoras divisiones de la esfera; para volver a anegarlas inmediatamente en niebla y nubes antes que la visión y la comprensión hubieran tenido tiempo de captarlas» (*Wild Palms*). Y en la misma novela, la limpieza nocturna de un almacén: «Las mujeres de la limpieza se acercaban de rodillas, como si fueran de una especie diferente surgida, a la manera de topos, de un túnel, de un

orificio que condujera al centro mismo de la tierra y, obedeciendo a algún oscuro principio de higiene, no hacia el resplandor mudo que ni veían siquiera, sino al reino subterráneo a que tornarían antes de que llegase la luz del día.» Se pensaría en la alucinante simbología de un Kafka si no estuviesen para frenar la fantasía esos «como si» y «a la manera de», que delimitan perfectamente la zona real y el plano de la visión. Si repasamos el repertorio de sus imágenes, nos encontraremos con que dominan aquellas que aluden o señalan directamente objetos o seres oscuros, espantosos o monstruosos. A los ejemplos que pueden espigarse en citas anteriores añadiré sólo éste, tomado de *As I Lay Dying:* Addie rumia en su cerebro moribundo los recuerdos de sus relaciones con los hijos: «Yo sabía que para comunicarnos teníamos que servirnos de palabras como arañas colgadas por la boca de una viga, que se balancean y giran sin tocarse jamás, y que sólo a golpes de látigo podían mi sangre y la suya fluir como una sola corriente.» («I knew... that we had to use one another by words like spiders dangling by their mouths from a beam, swinging and twisting and never touching, and that only through the blows of the switch could my blood and their blood flow as one stream.») Sería tarea leve el multiplicar ejemplos de esta naturaleza, aun elegidos al azar, pues tal es la frecuencia con que Faulkner se mueve en esta zona turbia y como alucinada. Son excepción las páginas más serenas y claras, como las del libro de cuentos *Knight's Gambit,* ingeniosas narraciones que tienen por

 protagonista al fiscal Gavin Stevens, en la familiar Jefferson.

En conjunto, la obra novelesca de Faulkner ha creado un ambiente sureño mítico de extraordinario relieve y poder. Acaso hay cierta monotonía en sus personajes, que resultan casi típicos. Pero su producción tiene la autenticidad y la fuerza poética de las grandes creaciones novelescas y sintoniza perfectamente con el moderno sentimiento de frustración y desamparo que tan subido punto ha alcanzado en los últimos años en todo el ámbito literario occidental y, tristemente, en las almas del hombre de hoy. La huella que Faulkner ha dejado en la novela de su patria es considerable, y hay una serie de escritores, principalmente del Sur, como él, que siguen sus huellas con varia fortuna: Caldwell, aunque más a distancia y con acento personal; Carson McCullers y Truman Capote, por no citar sino los más conspicuos, prueban la fecundidad de un arte novelesco de fuerte impregnación regional y poética.

* * *

Post dictum.—Sólo después de mi conferencia, que aquí se reproduce, he tenido ocasión de leer la última obra de Faulkner, *Requiem for a Nun* (Random House, New-York, 1951). Retoma aquí los personajes de *Sanctuary*, Temple Drake y Gowan, más el abogado Gavin Stevens, de *Kight's Gambit*. La obra está concebida en forma dramática, pero a los tres actos preceden largas introducciones históricas que nos llevan hasta los más

remotos tiempos de Jefferson y Yoknapatawpha. Como en el resto de su obra, el pasado sigue vigente en la actualidad y el drama de Temple Drake, iniciado en su escapatoria y rapto, tiene aquí un doloroso desenlace: su hija ha sido estrangulada por la criada negra Nancy Manigoe. Pero Temple expía ahora viejos y recientes pecados. Ni la negra es una criminal vulgar, pues en cierto modo ha sido arrastrada por la madre. De sus labios oirá la palabra que aun pueda salvarla: «Cree», le dice serenamente en la celda donde espera ser ajusticiada. Faulkner ha dado un sentido claramente religioso a esta su más reciente obra.

SUMARIO

I.—El novelista y su fama, pág. 7.
II.—Faulkner, sureño, pág. 11.
III.—Su fundamental desesperanza, pág. 15.
IV.—Aparece el problema negro, pág. 19.
V.—Visión pesimista del mundo, pág. 23.
VI.—El estilo oscuro de Faulkner, pág. 27.