

Medio siglo sin maestro: ¿Quiere usted la imaginación de William Faulkner?

Jorge Sanz Barajas

Profesor de Literatura Española. Colegio «El Salvador» (Zaragoza)

E-mail: jsanz@jmes.es

Recibido: 20 junio 2012

Aceptado: 27 noviembre 2012

RESUMEN: El pasado mes de julio se cumplieron cincuenta años de la muerte de William Faulkner (1897-1962). Faulkner, el poeta del Mississippi, es junto con Joyce un literato muy citado pero muy escasamente leído. Al hilo de su apasionante existencia, se nos ofrece en un esfuerzo de síntesis y de valentía un puñado de claves para comprender y gustar al «poeta que escribía en prosa», al escritor que leía y guardaba silencio, al creador de la imaginaria Yoknapatawpha, terreno fértil para conocer y amar al ser humano.

PALABRAS CLAVE: Faulkner, Mississippi, Yoknapatawpha.

A half century without a master: Do you want William Faulkner's imagination?

ABSTRACT: Last Junemarked the 50th anniversary of William Faulkner's death (1897-1962). Faulkner, the Mississippi poet, was together with Joyce a widely-quoted writer but barely read. Linked to his fascinating existence, we are offered a handful of keys in an effort of synthesis and courage to understand and like the «poet who wrote in prose», the writer who read and remained silent, and the creator of the imaginary Yoknapatawpha, a fertile ground to know and love the human being.

KEYWORDS: Faulkner, Mississippi, Yoknapatawpha.

*«Espero ser el único individuo del mundo que no haya
dejado huellas de su paso»*

Cuenta Borges en un relato exquisito cómo la memoria de Shakespeare va buscando un cerebro donde alojarse por un procedimiento tan poco usual como una llamada de teléfono en la que una

voz misteriosa inquiera ¿quiere usted la memoria de Shakespeare? Nadie resiste en la historia con algo semejante en la cabeza. Algo así debería suceder con la imaginación de Faulkner, aunque el resul-

tado sería probablemente el mismo. ¿Quién sería capaz de albergar algo así en su mente?

No podemos evitar cierta inquietud al leer la frase que encabeza este artículo: todo un personaje. Detrás de este áspero y malencarado comentario no se esconde un misógino, un asocial o un enemigo del mundo. Si alguna vez William Faulkner fue alguna de estas cosas fue por culpa de la realidad, esa desaprensiva que nos lleva en ocasiones a detestar todo lo que engendra. La estela de anécdotas más o menos apócrifas que su personaje ha generado, amenaza con ocultar a la persona; ha pasado ya medio siglo y sus salidas de tono, delirios étlicos y *boutades* pueden esperar otro artículo. Si al lector le interesa saber por qué no debería ostentar ese epíteto sin haber leído a Faulkner, que siga leyendo, pero sepa que deberá despejar su memoria de todo lo innecesario para comprenderle.

¿Quién es Faulkner?, quizá un poeta que escribe en prosa. Si la poesía es el estado máximo de intensidad expresiva, poco importa que se haga en verso o a renglón seguido. La poesía exige un máximo grado de atención, una concentración especial, una capacidad especial para vaciarse y dejar el propio cuerpo del lector de ma-

nera que la palabra resuene en nuestra caja como se tañe el látigo de una cuerda de guitarra en su caja o como vibra el alma del violín cuando se rasgan sus cuerdas. Faulkner era un poeta que escribía en prosa. Si en la poesía, la clave está en los vacíos de texto que enmarcan la palabra en márgenes imposibles de llenar, en la prosa de Faulkner, la clave está en los largos silencios que produce su lectura. Faulkner, como Beckett, son los grandes poetas del silencio en el siglo XX. Los hubo y los hay: Buzzati, Thomas Bernhard, Cioran, Pavese, Magris, Vila Matas, Tabucchi, Lobo Antunes... Poco importa la disposición del texto si la dominante que brota en cada palabra es lírica. ¿Qué diferencia hay, entonces, entre poesía, prosa y prosa lírica? El ahogo: cuando lees a Faulkner hay momentos en que se corta la respiración y las pulsaciones se disparan; esa falta de aire es la clave a la que nos referimos.

Los personajes de Faulkner hablan hacia dentro, nos demuda su silencio. Entramos en ellos como quien entra en un santuario, con respeto y reconocimiento a su dignidad. Nos sobrecoge su forma de mirar el mundo, a veces brutal, a veces serena, a veces criminal, siempre inquietante, siempre desconcertante. Sus personajes pueden ser

cruels, injustos, dementes, abandonados, desilusionados, desengañados, víctimas, renegados, resistentes, pero son siempre humanos y huelen a vida. Como instrumentos que suenan en tonos disonantes, sus voces hablan tan claro que suenan oscuro: hay en ellas tanta profundidad siendo los personajes aparentemente tan simples, que su lectura tensa todas las velas de nuestro navío lector. La ausencia de narrador en sus novelas los libera por completo: si en Stendhal, los juicios del narrador aplastan con frecuencia al personaje, en Faulkner, la concesión de la voz directriz a cada personaje hace que suenen con una extraña autenticidad. Como sucede con Beckett, nadie alcanzó tal densidad narrativa con materiales verbales tan sencillos. Un auténtico escritor, con mayúsculas.

Una de las cuestiones que asombran en Faulkner es su autenticidad. Decía de él Juan Carlos Onetti: «Esa pobre gente no pensaba que en un rincón de Oxford o Memphis un maniático llamado William Faulkner persistía escribiendo libros incomparables que flotaban muy por encima de lo que ellos consideraban literatura. Degenerado dentro de la sociedad norteamericana, no buscaba dólares; se contentaba con ser, párrafo tras párrafo, él mismo dentro de su genio o locura; se contentaba

–lo dijo– con un poco de tabaco, un poco de whisky sureño y su maravillosa soledad nocturna en un granero al borde de la ruina, desbordante de marlos resecos, alfombrado por suciedad de gallinas». La actitud de Faulkner, percutiendo en ese mugriento granero de Rowan Oak las teclas de su Remington 12, envuelto en un penetrante olor a naturaleza y fertilidad, me recuerda siempre la de Diógenes pidiéndole a Alejandro Magno que se apartara para poder sentir el sol. Le importaba un bledo el consumo, la macroeconomía y las estadísticas. Le preocupaban, y mucho, las personas. Y aún más su interior.

¿Por qué se da esta pasión por el monólogo interior a principios del siglo XX? Javier Aparicio Maydeu, en su espléndido ensayo *El desguace de la tradición* (2011) lo explica con una cita muy esclarecedora: «La fotografía da una visión suficiente del mundo exterior para que el artista sea libre de pintar su interior, o su inconsciente, o sus sensaciones». En aquel momento histórico, al filo de la Primera Guerra Mundial, Proust, Virginia Woolf o James Joyce liberan la poesía de las ataduras del paratexto e injertan la prosa de sinestesias, ritmos, repeticiones, imágenes, cromatismos, onomatopeyas, aliteraciones, isotopías y metáforas que no tienen intención alguna de

transmitir ideas y sí de provocar sensaciones. Es la implosión de la lírica en el corazón de la novela.

El relato deja de contar un tiempo exterior, queda exonerado de sus ligaduras. No hay orden espacial ni temporal porque las referencias ya no son necesarias. En el mundo interior que se narra, en el extraño territorio del monólogo, la palabra transparenta las cifras y las gráficas, nos muestra el interior de las voces que narran; Tabucchi, Djuna Barnes o Thomas Bernhard heredan de Faulkner esa capacidad. En ellos podemos encontrar los mismos repertorios técnicos para lograrlo.

¿Cómo se consiguen estos efectos? En *El ruido y la furia* hallamos ya gran parte de la caja de herramientas que Faulkner guardaba en su granero: a veces, la disposición aparentemente estrófica de la narración en forma de columnas de palabras; en ocasiones, atropelladas sin señal ortotipográfica alguna; en otras ocasiones, la omisión de cualquier signo de puntuación; quizá la abundancia de signos e imágenes recurrentes –habría que estudiar con detalle los valores simbólicos de las plantas en Faulkner–; con frecuencia, el uso de distintos tipos de letra para provocar efectos... La cursiva para señalar saltos temporales o cambios de narrador, dejando la

letra redonda para todo lo que es referencial en el relato... Los párrafos que tienden a «verse» antes que a «leerse», las asociaciones sensoriales casi imposibles (sinesesias), las repeticiones de un mismo sonido de manera casi obsesiva (aliteraciones), el uso de distintos puntos de vista para un mismo suceso (perspectivismo), la confluencia del relato desde varios cabos narrativos (contrapunto), los monólogos a veces cuerdos, a veces esquizoides... Los laberintos verbales, los ritmos obsesivamente lentos... Toda la caja de herramientas de un poeta que trata de construir una historia: quizá no una correlación de hechos, acaso de emociones.

Decía Pavese que todo artista se empeña en desmontar el mecanismo de su técnica para servirse de ella en frío, si fuera necesario. Faulkner conocía a la perfección el oficio y su batería de instrumentos narrativos; *Mientras agonizo* es una extraordinaria muestra de ese repertorio: varios personajes se autobiografían a sí mismos mostrando una variedad de perspectivas que generan una necesaria ambigüedad para acercarse a la composición; no hay un narrador ordenador de la historia, hay un escritor que se pone en mono de faena y coloca cada parlamento junto a otro que actúa a modo de espejo:

así, entre las contradicciones y las corroboraciones, el texto avanza en forma de trenzado de respuestas y refutaciones como una fuga musical. El tejido verbal que se muestra tiene la textura de las conciencias que narran, con toda su carga de irracionalidad. Interior en estado puro.

Faulkner no tuvo una vida regalada. Sus comienzos fueron complejos. Tras varios fracasos relativos con *Vanas esperanzas* (1926), *Mosquitos* y *Sartoris* (1927-1929), alcanzó cierto renombre con *El ruido y la furia*, del que vendió 1.789 ejemplares. *Mientras agonizo* siguió la estela de ventas del anterior, pero fue *Santuario* el que le catapultó a la fama en 1931 con 6.500 ejemplares vendidos en medio año, lo que para la época era un volumen de ventas considerable. De ahí al Nobel de 1950, su literatura fue creciendo como crece un árbol cuyas raíces están bien plantadas en la tierra. Cuando recibió el Nobel, cabe decirlo, sus 50 ediciones estaban ya agotadas en Estados Unidos. Sus nutrientes literarios, además de los grandes maestros —Conrad, Dickens, Balzac, Shakespeare, Melville, una lectura anual del *Quijote*...— eran las historias contadas una y otra vez por las abuelas sureñas, narraciones pobladas de hijos bastardos, venganzas, desamores, agravios, rencores

y ocultos vicios, una épica narrada con la voz apagada y el temor en el rostro. Las oyó una y otra vez hasta que aprendió su forma de hablar, sus modos narrativos, sus recursos y las extrañas y a menudo extravagantes tonalidades que encendían sus historias. Pero se alimentaba básicamente de soledad, de luz nocturna y de caos, de las nubes de mosquitos que rondaban los quinqués, de miríadas de palabras hechas una sola frase y del viento que azotaba las copas del los árboles que alabardaban la entrada a Rowan Oak, su casa en Oxford, en medio del corazón de lo que él imaginó Yoknapatawpha, el viejo condado de Lafayette, en el Estado de Mississippi.

William Faulkner procedía de una familia de raigambre sureña. Su bisabuelo fue un famosísimo hombre de negocios en el norte del Mississippi: dos veces acusado de homicidio y las dos absuelto, soldado y oficial durante la guerra civil, dueño de una línea de ferrocarril y funcionario electo en el Gobierno del Estado, murió asesinado por un rival político con el que había compartido trabajo en las vías férreas. Su abuelo, abogado de prestigio y banquero importante, dedicó su vida al apoyo a los pequeños agricultores y propietarios; su sordera y su temperamento pasional y violento marca-

ron al nieto, que compartió con él trabajos y tareas. Los dos son, obviamente, los originales que Faulkner utiliza para el Coronel Sartoris y Bayard Sartoris, los inconquistables hombres de «Sartoris, El Invisible» y en un manojó de historias más.

Los amantes de leyendas literarias intentaron en más de una ocasión revestir la historia de Faulkner: de ese escritor pobre que escribió *Mientras agonizo* en seis semanas, ennegrecido por el carbón de la mina, entre golpe de pico y paleta, hay poco o más bien nada. Quizá sólo lo de las seis semanas... William trabajaba allí porque su abuelo y sus padres ya no sabían dónde ponerlo. Su capacidad para abstraerse era asombrosa. De aquel empleo pasó a otro más descansado pero, precisamente por ello, más peligroso para el disipado Faulkner: de su estancia en la ventanilla de correos de la Universidad de Mississippi sólo queda la denuncia de un profesor, que hubo que habituarse a buscar su correo entre las bolsas de basura en la trasera del local. A Faulkner, por lo visto, le incomodaba dejar la lectura para atender a los clientes «y mostrarse agradecido con cualquier hijo de perra que tuviera dos centavos para comprar un sello». Luego fue piloto de aviación, pero con escaso

éxito: «Yo sólo los estrello», le respondió en cierta ocasión a un periodista. Su amigo Phil Stone contó una historia acerca de un accidente que sucedió el mismo día del armisticio: al parecer Faulkner y otro cadete se emborracharon y estrellaron un aeroplano. Trabajó también como oficinista en la fábrica de armas Winchester; fue ayudante de redacción de guiones para Hollywood; fue pintor de brocha gorda, vendió libros en la sección Lord & Taylor de la librería Doubleday, dirigida por Elizabeth Prall (que luego se casaría con su amigo y maestro Sherwood Anderson), de donde fue despedido porque «era algo descuidado con los cambios o algo así...», e incluso dirigió la tropa local de Scouts, de donde fue despedido asimismo por su afición al alcohol, que resultaba incompatible con el trabajo con los niños. Parece ser, sin embargo, que éstos le adoraban y que tenía una especial habilidad para el cuidado de pequeños. Casó con una divorciada de la que estuvo enamorado tiempo atrás, Estelle Oldham, que aportó amor y dos hijos... Fue de la misma manera un hombre con unas destrezas manuales portentosas, capaz de arreglar cualquier trasto.

Hay una «leyenda Faulkner», sin duda, aunque estoy convencido de que la forjaba él mismo con

bosquejos autobiográficos como éste que le hizo en cierta ocasión a un periodista: «Nací varón y soltero a edad muy temprana en Mississippi, de una esclava negra y un caimán que se llamaban ambos Gladys Rock. Más tarde dejé el colegio y me puse a trabajar en el banco de mi abuelo. Probé el valor medicinal de su alcohol. El abuelo le echó la culpa al portero. Se la cargó el portero. Vino la guerra. Me gustaba el uniforme británico. Me hicieron piloto de la Real Fuerza Aérea. Me estrellé. Le costé al gobierno británico 2.000 libras. Seguí siendo piloto. Me dieron la baja. Le costé al gobierno británico 84,30 dólares. El Rey dijo: “Bien hecho”. Volví a Mississippi».

Pero su afición a la lectura, «la lectura creativa» de la que hablaba Emerson, le poseía por completo. Lectura y silencio son dos elementos que necesitan una convivencia íntima. Sus lecturas pasaban por Balzac, Dickens, Conrad, Melville, el Antiguo Testamento, Shakespeare, Swinburne, Housman, Joyce, T. S. Elliot o la lectura anual del Quijote que llevaba a cabo como una ceremonia ritual. Sus silencios era la etapa siguiente: «Prefiero el silencio al sonido, y la imagen producida por las palabras ocurre en silencio. Es decir, el trueno y la música de la prosa tienen lugar en silencio», dijo en cierta ocasión pa-

ra explicar por qué escribía. A menudo solía romper sus silencios con exabruptos: en cierta ocasión, tras una larga tarde escribiendo, lo llevaron al cine: abandonó la película en pocos minutos exclamando: «Prefiero hablar yo». Tras encajar en 1950 la fama del Nobel y sus 30.000 dólares de dotación en los rigores de su vida de escritor, no soportaba que la gente lo rodeara por la calle o lo señalaran: en París se refugiaba a menudo en el hotel sin querer salir a la calle porque el gentío que le reconocía le resultaba insufrible. Ha pasado a la historia como un hombre misógino y violento: nada más lejos de la realidad

De entre las muchas cosas que uno aprende de Faulkner, una es que el orden de las cosas no siempre es el lógico, y que buscar una trabazón, una viga maestra que estructure la realidad es, con frecuencia, un esfuerzo inútil. Cuenta Juan José Saer, apasionado lector de Faulkner, que éste, preguntado en cierta ocasión acerca de si sus historias no tenían principio, medio y fin, respondió: «Sí, pero no necesariamente en ese orden». La vida tiene facetas que sólo pueden reconocerse desde las voces de los que la viven. Por eso Faulkner le daba tanta importancia a técnicas como el contrapunto. Leer a Faulkner produce un embrujo difícil de ex-

plicar, como escuchar por primera vez a Bach y dejarse llevar por los laberintos de las fugas de las Variaciones Goldberg. Hay en sus palabras un mundo propio, extraño, confuso, hecho de luz y de formas inconexas como las voces de la conciencia. Entrar en él supone vagar por los vericuetos de castillos sin salida, tener la tentación de penetrar en puertas prohibidas como la conciencia de los hombres que las pueblan, o modular sus voces a fin de producir ese engaño que les haga salir de sus rincones y empezar a hablar de sus vidas amargas.

¿Por qué leer hoy a Faulkner? Quizá le pase lo que a Joyce, que es uno de esos escritores a los que todo el mundo cita y rinde culto, pero que nadie lee. De Faulkner nos pasa que es uno de esos escritores de los que apenas sabemos nada más que su nombre, y a veces eso deja sus libros en un incómodo punto muerto. Unos inician su lectura de la mano de sus relatos, quizá de *El oso*. Otros llegamos a su novela después de algún que otro traspies con Barton Fink, es espléndida película de los Hermanos Coen que tiene como trasunto tangencial al propio Faulkner; como el escritor sureño, el guionista al que acude Barton Fink para que le ayude a terminar su guión, el neurótico Mayhew que bebe hasta la extenuación,

odia Hollywood y escribe guiones. Al parecer, los Coen llegaron a esta historia por casualidad: en la lectura de un libro, *City of Nets*, acerca del cine en los cuarenta, aparecía citado el nombre de William Faulkner como guionista de «Flesh», una película sobre la lucha libre, protagonizada por Wallace Beery, el actor para quien escribe Barton Fink. La película enlaza con la historia de amor entre Barton Fink y la secretaria, que nos recuerda a la que nació entre Faulkner y Meta Carpenter en idénticas condiciones.

¿Y cómo leer a Faulkner hoy día? Un servidor tiene a bien recordarles los consejos que Harold Bloom ofrece en *Cómo leer y por qué*. En primer lugar, conviene limpiarse a fondo de residuos y tópicos pseudointelectuales: no leemos a Faulkner para conocer mejor el Sur o el Mississippi, ni para comprender mejor la estructura familiar estadounidense: leemos a Faulkner simplemente porque queremos leer a Faulkner. En segundo lugar, conviene ser conscientes de que no seremos mejores ni peores por leerlos, ni tampoco habrá que convencer después a nuestro vecino de que lo haga: la lectura de Faulkner es una tarea íntima que debe quedar en los recovecos de nuestra experiencia literaria; eso sí: leer a Faulkner cambia tu expe-

riencia lectora, eleva el criterio de exigencia y uno ya no se conforma con cualquier cosa. En tercer lugar, no hay que olvidar que la lectura es creativa y nos llevará a otras regiones de la gestación (leer, escribir, pensar, dibujar...) en las que Faulkner se moverá como un elemento dinamizador de primer orden. Por último, la lectura de Faulkner rescatará en nosotros un elemento esencial para la comprensión de la literatura: la ironía; nuestra cabeza albergará durante la lectura de Faulkner no pocas paradojas, antítesis, ideas contradictorias, pensamientos contrapuestos... Ahí está la semilla de la ironía, el arte de utilizar lo contrario e incluso lo contradictorio en el pensamiento para generar nuevos espacios mentales. Sin ironía, la literatura habría muerto hace tiempo. Si vive es gracias a ella. Pero la ironía no se enseña ni se aprende... Se nutre con la lectura, se comprende en sus prácticas y se elabora después de miles de horas de lectura detenida. Si Hamlet fue el gran irónico, especialista en decir lo contrario de lo que pensaba, era porque había pasado noches y noches leyendo.

Faulkner nos enseña a mirar el paisaje hasta ver que siempre hay en él algo más; hay escritores que han sido capaces de encontrar la novedad en lo ya visto: cuando

uno pasea por Londres después de leer a Dickens, descubre que hay allí algo más de lo que siempre vio, del mismo modo que al leer a Cervantes, los senderos son algo más que senderos y los molinos quizá trasmuten su esencia al reajo. Hay escritores que han sabido encontrar rincones oscuros en sus paisajes vitales: Auster revela el lado oculto de New York, ese que nadie conoce pero todos saben de él. Otros imaginan mundos en los que concentrar todo lo que odian de su tierra: la Kakania de Musil mostraba la incapacidad de un país para reconocer sus mentiras, la esterilidad de sus proclamas patrióticas y la decadencia de una era. Faulkner crea Yoknapatawpha, una extraña e imaginaria región entre Jefferson y Oxford, lo que se conoce como el Lafayette County, en el Mississippi, cerca de la frontera con Arkansas y Tennessee: un territorio violento, hecho de extremos, donde nadie sabe a ciencia cierta qué depara el presente, dónde erró su genética o en qué Dios creer exactamente.

Los personajes de sus novelas son profundamente inquietantes porque, como dice Harold Bloom, parecen haber regresado, no a un estado de naturaleza, sino a algún abismo anterior a la Creación. *Mientras agonizo* (1930), escrita en apenas seis semanas, es quizá la

novela más inquietante de todas las que escribió. Nos consta que Faulkner era ávido lector del Antiguo Testamento, que prefería al Nuevo porque «en aquél había historias; en éste, ideas»; esta novela revela un mundo de seres hechos con materia emocional prehumana, la saga de los Bundren. La vieja viuda Addie Bundren, no sabemos si muerta o no, expresa su deseo de ser enterrada en Jefferson, por lo que sus hijos subirán su cuerpo en un carromato y emprenderán una larga marcha. Jewel, su hijo favorito, tiene dotes adivinatorias, mientras su hermano Darl se burla de él diciéndole que su madre fue un caballo, mientras que él no tuvo madre. El pequeño Vardaman, entre tanto, dice que su madre fue un pez. La vieja Addie Bundren, muerta y no muerta, salva su cuerpo de una inundación y un incendio. Su cuerpo atraviesa Yoknapatawpha superando diluvios y días del juicio final, sin que sepamos a ciencia cierta qué es ella. Una durísima profecía de la tierra que nos esperaba tras la crisis del 29.

En Faulkner, como en Dickens, aprendemos que el mal existe: Popeye, el personaje dostoevskiano de *Santuario*, es repugnante, sádico, violento e incapaz de sostener relaciones afectivas; no parece sentir remordimiento alguno cuando

dispara a Tommy o arrastra al burdel a Temple Drake tras haberla forzado. Faulkner siempre despreció esta novela: la escribió, adujo, para ganar algo de dinero tras el crack bursátil. El mal parece una consecuencia de la endogamia genética en *Absalom Absalom!* (1936), donde la familia Sutpen vive su ascenso y caída en medio de crímenes, relaciones ilícitas, pasiones salvajes, horror e intolerancia racial. Tampoco la genética hiló sus favores en Jason Compton (*El ruido y la furia*), que pone voz al tercer relato de la novela; la envidia, el resentimiento, la falsedad y la avaricia son en él la cizaña que no deja crecer el bien a su alrededor: personajes castrados (Benjy), suicidas (Quentin) o viciosos (Caddy) abren las puertas del relato al más crudo horror emocional.

En *Las palmeras salvajes* (1939) se nos cuenta la cruda relación entre el médico Harry Wilbourne y Carlota; en medio de una crecida del Mississippi, ellos hacen el amor junto al lago. Harry sostiene un discurso que setenta y tres años después, la reflexión de Harry nos resulta más viva que nunca: «No hay lugar para el amor en nuestro mundo actual, ni siquiera en Utah hemos eliminado. Hemos necesitado mucho tiempo; pero el hombre es fértil en recursos, y su facultad inventiva, ilimitada. Así

hemos terminado por librarnos 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 goma de mascar 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». No es fácil encontrar un texto más vigente acerca de la vida cultural actual. Faulkner es de los que toma partido: una novela suya, bastante desconocida quizá, titulada *Una fábula* (1953), narra con fina ironía una historia imposible: en un hipotético día de 1918, un regimiento francés rehúsa atacar al enemigo; los alemanes se solidarizan con esta actitud; y el novelista imagina un armisticio simultáneo e imparable en los mil kilómetros de frente. No es una novela pacifista al hilo de *El fuego* de Barbusse, *Sin novedad en el frente* de Remarque o *Adiós a las armas* de Hemingway... Es mucho más

que eso: se trata de una invitación a la rebelión oculta bajo un título inocuo. Quizá no hallemos una novela en la que podamos comprender de manera más clara que el nacionalismo estrecho y la solidaridad humana son difícilmente compatibles.

No es, en verdad, un autor fácil de leer: por su ironía, por sus técnicas y por nuestra propia estrechez intelectual. Faulkner ha corrido siempre el mismo riesgo que Joyce: ser el escritor más citado y menos leído. A quien argüía que no entendía sus novelas, él replicaba «que la leyera otra vez». Nunca explicaba ningún procedimiento porque sacar un hilo de aquel telar carecía de sentido sin los colores del conjunto. A veces incluso se divertía, cuenta Onetti, poniendo títulos absurdos para que la gente criticara, no ya el contenido, sino la frase con que titulaba sus relatos. Pero si hay algo nítido en sus novelas es la estratificación social narrada en ellas. Sterne ha señalado una triple estructuración social en el Mississippi homerizado por Faulkner: hay en sus novelas blancos ricos que poseían plantaciones y esclavos, pero que vivían en decadencia desde la guerra civil; hay negros que viven su condena en estas tierras dejadas de la mano de Dios, que viven señalados a perpetuidad por la tragedia. Pero

también hay bastardos como Joe Christmas, hijo de blanca y mestizo, protagonista de *Luz de agosto* (1932) que acarrear un destino trágico que el crítico italiano Glauco Cambon ha calificado de «savía de dos raíces, la griega y la bíblica». El instinto de rebelión convive en ellos con el de servidumbre, pero la dignidad pesa más que cualquier otro valor. En *Sartoris* (1929), los trabajadores negros de las haciendas sureñas son conscientes de su valor y su importancia para el país; en *Intrusos en el polvo* (1948), es un blanco el que promueve la idea de unir fuerzas blancos, negros y mestizos para reclamar derechos políticos y culturales. En *Santuario*, la tensión racial se palpa desde el asesinato de Vinson Gowrie a la detención del negro Lucas. Nunca hay otro lado en las tensiones raciales de las novelas de Faulkner, pero ese fracaso preludia la lucha por los derechos civiles de la siguiente década, la edad mágica de los *sixty* americanos.

Siempre supo que vivía al borde del fracaso, pero eso le estimulaba: vivir en esa frontera era el único sentido que le encontraba a la vida. Para él, la existencia sólo se justificaba si experimentas la vida como una deuda que hay que cubrir con la búsqueda del riesgo. Fracasar es una opción, quizá la

más habitual, pero es tan hermoso estar cerca del fracaso porque se ha buscado la mejor versión de las cosas... Su novela más querida, así lo afirmaba, era *El ruido y la furia*, «un espléndido fracaso» porque a su juicio lo intentó todo con ella: cambios en el narrador, en la estructura, en el lenguaje, en el planteamiento, en la palabra, en el tono, en el estilo, en la selección de las voces... Según Maurice Edgar Coindreau, la composición de esta novela estriba en su estructura musical. Pruebe a leerla al tiempo que escucha el *Cuarteto de cuerda n.º 2* de Morton Feldman: los temas aparecen y se desvanecen, convergen y divergen se atacan y se aparean, se reagrupan y se dispersan con una tensión acumulada que no acaba de romperse en el texto y sí en el subtexto que uno va configurando, la base de ese gigantesco iceberg, conforme la lee. Nunca acaba de estallar.

Sitúa Ricardo Piglia a Faulkner en la galería de los grandes reaccionarios del siglo XX (Borges, Céline, Pound, Chesterton, Mishima, Valle, Bergamín, Max Jacob), esos escritores que recelaron del capitalismo por su capacidad rapaz para destruir lo humano. Es lo que Antonio Blanch, S.J., califica como el «carácter fatalista» de escritores cuyos personajes parecen tocados por la destrucción moral y que pa-

recen sufrir una maldición por pecados cometidos en su linaje, en una especie de predestinación (¿jansenista?). Esa ausencia de libertad es quizá la condena, la penitencia a la que se ven sometidos, del mismo modo que los pobres de hoy verán la condena de sus hijos mañana en este mundo en crisis. Los personajes de Faulkner encuentran un mundo que no han creado pero al que se ven anclados; como derrelictos de un naufragio, los seres de Faulkner llegan de vez en cuando a las orillas de nuestra memoria lectora.

La muerte del derecho es quizá hoy esa penitencia de la que hablara Faulkner, que se nos hace más vivo que nunca. Hace unos meses, el rector de Oxford replicaba a David Cameron acerca de los recortes en las humanidades: trató de explicarle que mientras el mercado financiero trata de convertir la educación en una máquina con el único fin de construir dividendos y crear consumidores, las humanidades intentan hacer libres a las personas para decidir su destino. Decía Alberto Manguel que si piensas que literatura de consumo como la de Paulo Coelho puede explicarte qué es la hondura, una biblioteca puede ofrecerte docenas de alternativas más profundas para ahondar mucho más adentro en esa cuestión. Pocos como Faulkner son capaces de tanta revelación.

Por eso fue el más grande. Cuentan que el crítico Malcolm Cowley estaba en cierta ocasión entrevistando a Ernest Hemingway y reservó en la recámara una última pregunta; la preparó y cuestionó al aventurero autor de *Por quién doblan las campanas*: «¿Cuál es el novelista norteamericano más importante de nuestra época?». Cuentan que Hemingway rió unos segundos y combinó las bebidas, sin duda alcohólicas, que llevaba en su cinturón: «No puede discutirse, no puede preguntarse. Lejos, muy adelante de todos nosotros, está Faulkner. Yo dejaría gustoso de escribir si me dieran, en cambio, la tarea de administrarlo, de decirle basta y ser obedecido. Porque Faulkner no es perfecto, precisamente por eso. Por continuar trabajando cuando está cansado y borracho, cuando el mundo ha desaparecido y ya no puede saberse si la noche se mantiene protectora –para él– o la mañana llegó para todos los hombres, para el trabajo inquerido, para las preocupaciones no buscadas. Pero si yo pudiera dirigirlo...».

La huella de Faulkner es infinita. En la literatura hispanoamericana se dejó sentir antes incluso que en la anglosajona. Antes de que Philip Roth, Coetzee, Pinchón o DeLillo declararan su admiración por él, el exiliado español Guillermo de Torre había traducido *Luz*

de agosto, Borges había declarado que lo más glorioso que podía decir de *Absalom, Absalom!* es que era tan soberbia como *El sonido y la furia*, Vargas Llosa había hilvanado mucho Faulkner en *La casa verde*, Gabo tintaba de Yoknapatawpha su Macondo en *Cien años de soledad*, Onetti se afirmaba faulkneriano hasta las cachas de su pistola literaria, y en Rulfo, a su pesar y contra sus palabras, hay más Faulkner que menos. En España Juan Benet, Luis y Juan Goytisolo y un sinfín de escritores tenían en la bandeja de sus repertorios líricos la prosa poética de Faulkner y hasta José Luis Cuerda en su maravillosa película *Amanece que no es poco* hace una parodia en la que un escritor argentino plagia sin quererlo *Luz de agosto* con tan mala suerte que en ese pueblo perdido de Castilla, todos los aldeanos sienten verdadera devoción por Don William Faulkner, detectan la copia y lo detiene la Guardia Civil por intertextualidad indebida.

Faulkner fue un detergente contra el mercantilismo literario. Jamás gustó de amistades importantes. Despreció incluso una cena con Kennedy y señora tras conseguir el

Nobel porque «no tenía ningún interés en pasar una cena charlando con desconocidos». Preludió antes que nadie la crisis racial a la que su país se veía abocado. Restregó a fondo las técnicas literarias del siglo XX y le dio lustre a la invención pura y a la osadía literaria, se atrevió a casi todo y, cuando no lo hizo, tildó sus resignaciones de «comedias». Amó lo imposible el arte y prefirió fracasar a adocenarse. Nunca reconoció más maestro que Shakespeare y Cervantes. No fue a la escuela mucho tiempo. Gestionó con sabiduría su autodidactismo y lució un gusto lector exquisito. Paladeó el inglés en frases a menudo turbias, espesas y densas, a menudo aladas y leves. Reventó los corsés de la prosa. Incluso tuvo el atrevimiento de registrarse como agricultor de oficio antes de recoger el Nobel. Posiblemente su mejor epitafio no lo hizo él: se lo hicieron. El día que murió, cuenta con sorna Onetti, los comercios de Oxford cerraron en duelo... ¡Quince minutos! Ese es el precio de la gloria. Hoy día ningún escritor merecería que el mercado se detuviera tanto tiempo en sus exequias. Menos da una piedra. Así rezaba el cartel en una tienda de ultramarinos.

«En memoria de William Faulkner, este negocio permanecerá cerrado desde las 2,00 hasta las 2,15 p.m. Julio 7 de 1962»