

William Faulkner*

Malcolm Cowley

Escribí esta introducción en el otoño de 1945, cuando los libros de Faulkner se leían poco y se veían a menudo con menosprecio. Tenía, sin embargo, unos cuantos defensores entusiastas; aunque, según me lo parecía entonces, ninguno de ellos había vislumbrado siquiera el alcance y la congruencia de toda la obra faulkneriana. Mi propósito era acabar con un prejuicio general, lo que explica por qué, en diversos aspectos, mi enfoque era distinto del que tendría hoy. Sin embargo, es difícil modificar lo que dije, excepto en cuanto a actualizar los datos, lo que resulta relativamente sencillo: el texto original se escribió en buena medida siguiendo los consejos del propio Faulkner. No carece de valor histórico, por lo que prefiero reproducirlo con escasas correcciones y reservarme los comentarios para el final.

I

Al terminar la guerra, la otra guerra, William Faulkner regresó a Oxford, Misisipi. Había servido en la Real Fuerza Aérea en 1918. Ahora había vuelto a casa, pero ni así podía sentirse a gusto, o al menos no era capaz de aceptar el mundo de la posguerra. Escribía poemas, casi todos prescindibles, y docenas de cuentos inmaduros aunque violentos y eficaces, en tanto rumiaba su propia situación y la decadencia del Sur. Lentamente ese rumiar fue arreglando sus pensamientos hasta formar esa trama completa que constituiría la sustancia de sus novelas.

Esa trama se basaba en lo que había visto en Oxford o recordaba de su niñez: fragmentos de la tradición familiar (los Falkner, como ellos escribían su apellido, habían sido parte de la historia del estado), fragmentos tomados de diálogos de cocina entre la cocinera negra y su afable esposo; de los chismorreos de los sábados por la tarde en la Plaza Courthouse, de anécdotas contadas por hombres acucillados mientras se pasaban entre sí una jarra de licor de maíz blanco; de todas las fuentes habituales para el muchacho

* Traducción de Jorge Brash.

de un pequeño pueblo del Misisipi; pero todo lo elaboraban y transformaban las emociones, confiriéndole una vida palpitante, hasta que por simple intensidad de sentimientos sus personajes se hacían algo más que humanos: heroicos o satánicos, símbolos del viejo Sur, de la guerra y la reconstrucción, del comercio y las máquinas destructoras del orden pasado. Allá en Oxford, Faulkner llevó a cabo una labor imaginativa que no ha tenido paralelo en nuestros tiempos; una labor doble: primero, inventó un condado del Misisipi como un reino mítico, pero redondo y completo en todos los detalles; luego, erigió el condado de Yoknapatawpha a modo de parábola o leyenda de todo el Sur Profundo.

Para esta tarea doble, Faulkner estaba mejor armado de talento y antecedentes que de recursos académicos. Había nacido en Nueva Albania, Misisipi, el 25 de septiembre de 1897; era el mayor de cuatro hermanos. La familia se trasladó muy pronto a Oxford, donde él asistió a la escuela pública, pero no terminó la secundaria. Durante uno o dos años después de la guerra, estudió en la Universidad de Misisipi, donde a la sazón los de mayor edad podían matricularse sin necesidad del certificado de secundaria, pero no le dio importancia a los deberes del aula y desertó a principios del segundo año. En ese sentido, tuvo menos educación formal que cualquier otro buen escritor de su época, salvo Hart Crane: menos incluso que Hemingway, quien nunca asistió a la universidad, pero que aprendió varios idiomas y estudió en París con los mejores maestros de literatura. Faulkner se instruyó solo, como dice, a fuerza de "lecturas inconexas y sin plan previo".

Entre los autores que se mencionan o tienen resonancias en sus primeros cuentos y poemas, están Keats, Balzac, Flaubert, Swinburne, Verlaine, Mallarmé, Wilde, Housman, Joyce, Eliot, Sherwood Anderson y E. E. Cummings, con dejos aún más débiles de Hemingway (la imagen de una trucha en el río), Dos Passos (en la forma de escribir palabras compuestas) y Scott Fitzgerald. Todos los poemas que escribió en esos días tienen influencia de otros autores, pero su prosa, desde el principio, era una forma de poesía, y pese a sus resonancias, era totalmente suya. Viajó menos que los escritores de su tiempo. Pasó un año solitario en Nueva York como vendedor en una librería; seis meses en Nueva Orleans, donde fue vecino de Sherwood Anderson y conoció el abarrotado mundillo literario —incluso lo satirizó en *Mosquitos*, un mal intento de novela primeriza—, y luego seis meses en Italia y París, donde no hizo amistades entre los intelectuales y artistas. A excepción de sus encargos de Hollywood, el resto de su vida lo pasó en la ciudad donde creció, a menos de cuarenta millas de donde había nacido.

Si bien Oxford, Misisipi, es sede de la universidad, como centro literario no tiene siquiera la importancia de Salem, Massachusetts, en los primeros

años literarios de Hawthorne, y el propio Faulkner ha mostrado un disgusto de la sociedad de las letras todavía mayor que el experimentado por Hawthorne. Sus novelas son las de un hombre que reflexiona sobre la literatura pero no suele comentarlo con sus amigos; no hay en ellas esa holgura, esa sensación de haberse engendrado en un ambiente de gusto refinado por la discusión y las opiniones compartidas. Me hacen pensar en un pasaje del librito de Henry James sobre Hawthorne:

Por lo general, los mejores frutos son de talentos que pertenecen a un grupo; todo hombre trabaja mejor en compañía de quienes se dedican a la misma veta, bajo el estímulo de la sugerencia, la comparación, la emulación. Desde luego que ha habido grandes obras que se deben al talento de trabajadores solitarios, pero comúnmente se han hecho a costa del doble de sacrificios que se habrían necesitado de haberse producido en circunstancias más amables. El solitario no tiene la ventaja del ejemplo y la discusión; tiende a realizar experimentos extraños; está más o menos en la situación del empírico. Como decía, puede ser que el mundo le dé al empírico el tratamiento de experto; pero seguirá teniendo las limitaciones e incomodidades del empirismo, las que incluso se agravan con su desconfianza mezclada de gratitud ante la falta del sentido de las proporciones por parte del público.

Como Hawthorne, Faulkner es un trabajador solitario por elección propia, y ha conseguido logros no sólo a costa del doble de dificultades de las que habría tenido en circunstancias de menor aislamiento, sino a veces a costa del doble de sacrificios para el lector. Dos o tres de sus libros son raros experimentos de cabo a rabo; muchos de ellos lo son sólo en parte. En todos abundan las palabras solemnes como "imponderable", "inmortal", "inmutable" e "inmemorial", las cuales habría empleado con mayor discreción de haber seguido el ejemplo de Hemingway, como aprendiz de un escritor más viejo. Es un juez de lo más caprichoso de su propia obra y no tiene razones para pensar que el juicio del público haya de ser más confiable; no hay escritor estadounidense en el que esté mejor justificada esa desconfianza en "la falta de sentido de proporción en el gusto del público". Sus primeras novelas, cuando no fueron condenadas, recibieron elogios desmesurados que se sustentaban en bases erróneas; sus novelas últimas, en más de un sentido las mejores, han sido objeto de la burla o la indiferencia; y en 1945 sus 17 libros se habían agotado por completo y algunos eran ya inconseguibles incluso en las librerías de viejo.¹

Hasta sus admiradores más entusiastas, los cuales abundan —ningún otro autor goza de mayor reputación entre sus colegas novelistas—, tienen

¹ Dejé este párrafo, al igual que el siguiente, para dar una idea precisa de la reputación de Faulkner en 1945.

una idea bastante vaga de lo que se propone; y el propio Faulkner nunca lo ha revelado. Mantiene una actitud extraña hacia el público, la cual parecería una indiferencia distante (como la del prólogo que escribió para la edición de *Sanctuary* en Modern Library), pero en realidad es una desconfianza asustadiza y mera inconsciencia de que existe el público. Ni da información ni corrige imprecisiones en que se haya incurrido al hablar de él (la mayor parte de los esbozos biográficos sobre su persona están plagados de absurdos). No le preocupa cómo se consigne su apellido, con o sin la "u": "cualquier forma me viene bien", dice. Cuando termina un libro, parece no importarle la presentación con que se ha de publicar ni a qué público irá dirigido; a veces ni siquiera se preocupa por conservar un ejemplar de su propiedad. Decía en una carta: "Creo que es mucho lo que he escrito y enviado a la imprenta antes de percatarme bien a bien de que podía ser leído por extraños". Otros dirían que Faulkner, al menos en esos días, no se dedicaba tanto a escribir cuentos para el público como a contárselos a sí mismo, como un niño solitario en su mundo de fantasía, aunque también como un autor genial.

II

El reino mítico de Faulkner es un condado al norte del Misisipi, situado entre las dunas cubiertas de pinos esmirriados y el mantillo característico de las cuencas fluviales. Todos sus habitantes, menos los tenderos, mecánicos y profesionales que viven en Jefferson, cabecera del condado, son granjeros o leñadores. Salvo por un poco de madera, su única mercancía es algodón en pacas que se comercia en Memphis. Unos cuantos viven en grandes casas de hacienda, reliquias de otros tiempos, los más en cabañas; pero la mayoría habita en viviendas de alquiler, en condiciones comparables a las de los esclavos de las plantaciones ricas anteriores a la Guerra Civil. El condado de Yoknapatawpha ("William Faulkner, único dueño y propietario", como había escrito en uno de los mapas que dibujó) tiene una población de 15 611 habitantes dispersos en 2 400 millas cuadradas. A veces tengo la impresión de que todas y cada una de las casas o cabañas han sido descritas en alguna de las novelas de Faulkner, y de que toda la gente del condado imaginario, negros y blancos, gente de la ciudad, campesinos y amas de casa, han tenido su papel en ese entramado de narraciones.

Hasta el momento [1945] ha escrito nueve libros que se ocupan por completo del condado de Yoknapatawpha y su gente, la cual aparece también en partes de otros tres y en treinta o más narraciones fuera de colección. *Sartoris* fue el primer libro publicado, en la primavera de 1929: novela romántica y poco convincente, pero con muchas escenas logradas, como la

visita del protagonista a una familia de montañeses que trabajan por su cuenta; en ella se plantean muchos de los temas que luego desarrollará ampliamente el autor. En *El sonido y la furia*, publicada seis meses después, se narra la desintegración de la familia Compson y fue la primera novela ampliamente comentada de Faulkner. Los libros que siguieron, dentro de la serie de Yoknapatawpha, son *Mientras agonizo* (1930), sobre la muerte y los funerales de Addie Bundren; *Santuario* (1931), durante mucho tiempo la más popular de sus novelas; *Luz de agosto* (1932), la mejor en muchos sentidos; *¡Absalón, Absalón!*, sobre el coronel Sutpen y su ambición de fundar una familia; *Los invictos* (1938), ciclo de historias sobre la dinastía Sartoris; *Las palmeras salvajes* (1939), la mitad de la cual trata de un presidiario; *El villorrio* (1940), primera novela sobre el clan Snopes, con otras posteriores; y *Desciende, Moisés* (1942), en la que el tema principal es la relación entre negros y blancos. Hay también muchas historias de Yoknapatawpha en *These 13* (1931) y *Doctor Martino* (1934), además de otras narraciones en ediciones privadas (como *Miss Zilphia Gant*, 1932) o publicadas en revistas y que habrán de reunirse o usarse como episodios en otras novelas.²

Así como Balzac, quien pudo haber inspirado la serie, dividió su *Comedia humana* en "Escenas de la vida parisiense", "Escenas de la vida provinciana" y "Escenas de la vida privada", Faulkner lo hizo en ciclos: uno sobre los granjeros y sus descendientes, otro sobre los vecinos de Jefferson, uno más sobre los blancos pobres, otro sobre los indios y otro más sobre los negros. De igual forma, si hizo la división por familias, tenemos la saga de Compson-Sartoris, la continuación de la saga de Snopes, la de McCaslin, que trata de los descendientes negros y blancos de Carothers McCaslin, y la saga de Ratliff-Bundren, dedicada a la gente rural de Frenchman Bend. Todos los ciclos o sagas se relacionan íntimamente entre sí; es como si cada nuevo

² Éste era el inventario en 1945. Salvo uno, todos los libros que Faulkner publicó después se refieren al condado de Yoknapatawpha. La excepción es *Una fábula* (1954), sobre un Cristo reencarnado en la primera Guerra Mundial. Los libros de Yoknapatawpha, ocho en total, son *Intruder in the Dust* (1948), sobre una solterona de setenta años y dos muchachos que impiden un linchamiento; *Gambito de caballo* (1949), en la que se narran las aventuras para encontrar a Gavin Stevens; *Collected Stories of William Faulkner* (1950), que contiene todos los cuentos de *These 13* y *Doctor Martino*, así como otras no recogidas anteriormente; *Réquiem por una monja* (1951), obra en tres actos con narraciones introductorias a cada uno, sobre la vida posterior de Temple Drake; *Big Woods* (1955), ciclo de narraciones cinegéticas, algunas de ellas versiones revisadas de capítulos de *Desciende, Moisés*; *El pueblo* (1957), segundo tomo de la trilogía Snopes; *La mansión* (1959), última de la trilogía; y *The Reivers*, publicada un mes antes de la muerte de Faulkner, ocurrida el 6 de julio de 1962. En total, 16 de sus libros pertenecen a la serie de Yoknapatawpha, así como la mitad de otro libro (*Las palmeras salvajes*), y no es fácil decir cuántas narraciones más.

libro fuera un segmento de la situación general que siempre está en la mente del autor. A veces un cuento es continuación de una novela anterior. Por ejemplo, se lee en *Sartoris* que Byron Snopes se robó un montón de cartas de Narcissa Benbow; y en "Había una reina", cuento publicado cinco años después, vemos cómo Narcissa recupera sus cartas. Por otra parte, a veces una novela viene a ser la continuación de un cuento; y descubrimos en una referencia incidental de *El sonido y la furia* que aquella negra que le tiene terror a la muerte, situación descrita en "Aquel sol de atardecer", sí fue asesinada y que su cuerpo fue abandonado a los zopilotes en una zanja. A veces un episodio contiene una historia más complicada. Así, en el primer capítulo de *Santuario*, se menciona la casa del Viejo Francés, una mansión en ruinas, en las cercanías de la cual la gente del vecindario ha

excavado con secreto y esporádico optimismo en busca del oro que, según el constructor, fue enterrado en algún lugar cercano cuando Grant pasó por ahí durante su campaña de Vicksburg.

Más tarde, esas excavaciones servirán de tema al cuento publicado en el *Saturday Evening Post*: "Lagartijas en el patio de Jamshyd". Y luego, la historia habrá de ser completamente reescrita para servir de último capítulo de *El villorrio*.³

Conforme un libro nos lleva a otro, el autor a veces incurre en pequeñas incongruencias. Hay un agente vendedor de máquinas de coser, V. K. Suratt, que aparece en *Sartoris* y en algunos cuentos escritos por esa misma época. Cuando llegamos a *El villorrio* vemos que ahora se llama Ratliff, aunque el personaje sea el mismo (así como su edad, pese a los veinte años que separan las circunstancias de las dos novelas). Henry Armstid es un personaje agradable en *Mientras agonizo* y en *Luz de agosto*; en *El villorrio* es malo y medio loco. Su esposa, cuyo carácter no ha cambiado, se llama Lula en un libro y Martha en otro; en el siguiente no tiene nombre. Hay un jefe indio llamado Doom, que aparece en varios cuentos; comienza siendo el padre de Issetibeha (en "Hojas rojas") y termina como su sobrino (en "El juez"). La mansión Sutpen's Hundred es de ladrillos al principio de *¡Absalón, Absalón!*, pero al final de la novela es toda de madera e inflamable, salvo por las chimeneas. Sin embargo, tales errores no tienen mayor importancia, si

³ La casa del Viejo Francés fue construida en los años de mil ochocientos treintaitantos por Louis Grenier, como nos cuenta Faulkner en el prólogo al primer acto de *Réquiem por una monja* (1951).

tenemos en cuenta los alcances de la serie faulkneriana; y a mi juicio la mayor parte de ellos se deben más al afán de precisar que al simple descuido.

Todos sus libros del ciclo de Yoknapatawpha pertenecen a la misma pauta vital. Es esta pauta y no los tomos impresos en que se registra, lo que constituye el verdadero logro de Faulkner. Ella nos ayuda a explicar un rasgo de su obra: que cada novela, cada narración breve o larga, parece revelarnos más de lo que nos dice expresamente y poseer un tema más amplio que ella misma. Cada obra en sí es como un bloque de mármol cortado de la misma veta: y nos muestra las venas y fallas del macizo primigenio. O, para usar una figura un tanto forzada, son como trozos de un tronco cortado no del árbol caído, sino de uno todavía vivo. Los trozos se preparan y tallan hasta darles su forma final, pero el árbol cicatriza sobre la herida y sigue creciendo. Faulkner no es capaz de contar dos veces la misma historia sin agregarle detalles. Para este volumen quise usar parte de *El sonido y la furia*, novela que narra la decadencia de la familia Compston. Pensé que la última parte del libro sería más eficaz como un episodio aislado, pero seguía dependiendo demasiado de lo que había ocurrido antes. Faulkner se ofreció a escribir una introducción muy breve en la que explicaría las relaciones entre los personajes. Lo que acabó enviándome fue el larguísimo pasaje que se reproduce al final del libro: la genealogía de los Compston desde su llegada a Estados Unidos. Mientras que la novela se limita (salvo por los recuerdos) a un periodo de 18 años que concluye el domingo de Pascua de 1928, la genealogía se remonta a la batalla de Culloden (1745), y llega hasta 1943, cuando Jason, el último varón de los Compston, ya vendió la mansión de la familia, y de la Hermana Caddy se sabe que es amante de un general alemán. Si bien Faulkner hacía tiempo que le había dado a su novela sobre los Compston lo que parecía ser la forma final, el esquema o cuerpo de leyenda que la sustenta, al igual que a sus otros libros, estaba todavía desarrollándose.

El esquema se presenta en función de un solo condado del Misisipi, pero puede ampliarse a todo el Sur Profundo, y Faulkner parece siempre darse cuenta de la posibilidad de tal aplicación general. Debe haber pensado en sus propias novelas cuando describió, en *Desciende, Moisés*, los registros de la comisaría de la hacienda de McCaslin. En ellos se asentaba, nos dice, "ese lento fluir de melaza y masa de maíz, de zapatos y sombreros de paja y overoles, de linderos, arneses, clavos de herradura, abrazaderas que cada otoño volvían en forma de algodón": hasta cierto punto eran locales y limitados, pero significaban también "la continuación de ese registro que doscientos años no habían bastado para completar y otros cien no bastarían para descargar; esa crónica que era la tierra toda en miniatura; que, multiplicada y ampliada, era todo el Sur."

—Cuéntame del Sur— le dice a Quentin Compson su compañero de dormitorio en Harvard, un canadiense llamado Shreve McCannon que siente curiosidad por saber de esa región ignota allende el Ohio. —¿Cómo es por allá?— pregunta. —¿A qué se dedican? ¿Por qué viven allá? Es más: ¿por qué viven?

Y Quentin, cuyos antecedentes coinciden hasta cierto punto con los del propio Faulkner y que a veces parece hablar por él, le responde: —No puedes entenderlo. Tendrías que haber nacido allá.

Sin embargo, le cuenta una historia larga y violenta que revela parte esencial de la historia del Sur Profundo que, en la imaginación de Quentin no es tanto una región, cuanto una nación malograda que trata de revivir su pasado legendario.

La historia que refiere —y trato aquí de resumir la trama de *¡Absalón, Absalón!*— es la de un muchacho montañés llamado Thomas Sutpen cuya familia vino a parar a las tierras bajas de Virginia, donde su padre consiguió los más curiosos empleos en una plantación. Un día el padre lo envía con un recado a la casa grande, pero un negro que viste librea se niega a recibirlo en la puerta. Desconcertado y herido en su amor propio, se despierta en el muchacho una ambición que alimentará toda la vida y a la que más tarde se referirá como “el proyecto”: él también será dueño de una hacienda con esclavos y un mayordomo de librea; construirá una mansión tan grande como las de Tidewater; y tendrá un hijo que heredará sus riquezas.

Doce años después, Sutpen aparece en la ciudad fronteriza de Jefferson, donde se las arregla para hacerse de cien millas cuadradas de tierras de los Chicksaw. Con la ayuda de veinte negros de la selva y un arquitecto francés, se da a la tarea de construir la casa más grande del norte del Misisipi, echando mano de la madera del bosque y de ladrillos que sus negros moldean y cuecen ahí mismo; era como si la mansión, Sutpen's Hundred, hubiera sido extraída literalmente de la tierra. Sólo un hombre de Jefferson —el abuelo de Quentin, el General Compson— se hubiera enterado de cómo y dónde Sutpen había conseguido sus esclavos. Se había embarcado en Virginia con destino a Haití, trabajó de supervisor en un ingenio azucarero y se casó con la hija del rico hacendado, la cual le dio un hijo. Luego, al descubrir que su esposa tenía sangre negra, simplemente la repudió, al igual que a su hijo y su fortuna, y se quedó con los veinte esclavos a título de indemnización. Al general Compson le explicó, en el lenguaje pomposo que según él convenía a su nueva categoría de caballero sureño, que ella no podría “coadyuvar a la consecución del proyecto”.

—¡Jesús!, está bien el Sur, ¿no? —responde Shreve McCannon—. Mejor que el teatro, ¿verdad? Mejor que Ben Hur, ¿o no? Con razón tiene uno que regresar de vez en cuando, ¿no?

En Jefferson volvió a casarse, prosigue Quentin. Esta vez la esposa de Sutpen provenía de una familia creyente de la localidad y le dio dos hijos, Henry y Judith. Se convirtió en el principal productor de algodón del condado de Yoknapatawpha, y al parecer se había realizado su "proyecto". Para entonces, Henry vino a su casa, procedente de la Universidad de Misisipi, acompañado de un amigo mayor y más experimentado, Charles Bon, quien en realidad era hijo del primer matrimonio de Sutpen. Charles se hace novio de Judith. Sutpen se entera de su identidad y, sin dar la menor muestra de tal reconocimiento, lo echa de la casa. Henry, que se niega a creer que Charles es su medio hermano, renuncia a sus derechos hereditarios y lo sigue a Nueva Orleans. En 1861 todos los varones de la familia Sutpen parten a la guerra y todos sobreviven a cuatro años de campaña. En la primavera de 1865, Charles decide de improviso casarse con Judith, pese a que para entonces ya tenía la certeza de que era su media hermana. Henry lo acompaña de regreso a Sutpen's Hundred, pero intenta detenerlo en la puerta, lo mata cuando Charles insiste en llevar a cabo su decisión, se lo dice a Judith y desaparece.

—¡El Sur! —exclama Shreve McCannon al escuchar la historia—. El Sur, ¡Jesús! Con razón ustedes pueden sobrevivir a sí mismos durante tantos años.

Y Quentin dice, recordando a su propia hermana (o a la falsa idea que tenía de ella) de la que se había enamorado, al igual que Charles Bon y Henry se habían enamorado de Judith:

—A los veinte años soy más viejo que mucha gente que ya ha muerto.

Pero la narración que hace Quentin del Sur Profundo no termina con la guerra. El coronel Sutpen volvió a su casa, dice, y encontró que su esposa había muerto, su hijo andaba fugitivo, sus esclavos dispersos (habían huido antes de que los liberara el ejército de la Unión) y la mayor parte de sus tierras a punto de ser embargadas por deudas. Todavía resuelto a llevar a cabo "el proyecto", no se dio un respiro antes de emprender la restauración de su casa y su hacienda con la intención de dejarlas lo más parecidas que se pudiera a lo que habían sido. El esfuerzo fracasa: Sutpen perdió la mayor parte de sus tierras y todo lo que conservó fue una tienda en un cruce de caminos. Ya a sus sesentaitantos años de edad, trató de engendrar un hijo, pero la hermana más chica de su esposa, la señorita Rosa Coldfield, se indigna ante la propuesta ("Intentémoslo", parece haberle dicho, aunque sus palabras no se repiten directamente, "y si sale niño nos casamos"); y luego la pobre Milly Jones, a quien seduce, da a luz una niña. Así las cosas,

Sutpen pierde las esperanzas y provoca al abuelo de Milly para que lo mate. Judith sobrevivió un tiempo a su padre, al igual que el hijo mestizo de Charles Bon y una mulata de Nueva Orleans. Luego de la muerte de estos dos, a consecuencia de la fiebre amarilla, la mansión, más que habitada, fue frecuentada por una anciana mulata, hija de Sutpen y una de sus esclavas. El fugitivo Henry Sutpen vuelve a morir a su casa; al enterarse de su enfermedad, la gente del pueblo envía una ambulancia por él; pero la vieja Clytie teme que la arresten por homicidio y prende fuego a Sutpen's Hundred. El único sobreviviente del incendio fue Jim Bond, un mulato débil mental, nieto de Charles Bon.

—Ahora sólo quiero que me respondas a una pregunta más —agrega Shreve McCannon luego de escuchar la historia—: ¿Por qué aborreces el Sur?

—No lo aborrezco —repite, hablando al parecer tanto por el autor como por sí mismo. *No lo aborrezco*, piensa, jadeando en el aire frío de la noche de Nueva Inglaterra; *¡no lo aborrezco, no!*; *¡No lo aborrezco!*; *¡No lo aborrezco!*

El lector no puede sino preguntarse por qué esta historia lúgubre y por momentos inverosímil caló tan hondo en la mente de Quentin, quien temblaba de emoción al contarla, y por qué Shreve McCannon sintió que le revelaba la esencia del Sur Profundo. Parecería pertenecer al reino de una novela gótica en la que Sutpen's Hundred hace las veces de un castillo embrujado del Rin, donde el coronel es un Fausto y Charles Bon, Manfredo. Luego se nos va aclarando lentamente que la mayoría de los personajes e incidentes tienen un significado doble: que aparte de desempeñar su papel en la historia, son símbolos o metáforas de aplicación general. El proyecto magno de Sutpen, la tierra que le robó a los indios, el arquitecto francés que construyó la mansión con ayuda de los negros del monte, la mestiza que desposó y repudió, el hijo no reconocido que lo llevó a la bancarrota, el pobre blanco a quien agravió y que lo mató en un arrebato de ira, y la destrucción final de la mansión a manera del derrumbe del orden social: todo esto podría ser la trágica fábula de la historia del Sur. Con un poco de astucia, la novela toda podría explicarse como una alegoría congruente y lógica, pero ello, a mi juicio, sería rebasar las intenciones del autor. En primer lugar, él escribió una historia, una historia que lo afectaba profundamente, pero al mismo tiempo reflexionaba sobre la situación social. De modo más o menos inconsciente, los incidentes de la historia llegaron a representar las fuerzas y elementos de la circunstancia social, toda vez que la imaginación funciona a base de símbolos y comparaciones. En el caso de Faulkner, esta forma de paralelismo no se reduce a *¡Absalón, Absalón!* Puede hallarse en todo el sistema narrativo que ha elaborado novela tras novela, hasta que su obra llegó a ser un mito o leyenda del Sur.

La llamo leyenda porque evidentemente no tiene más propósito de ser la historia de la región al sur del Ohio que *La letra escarlata* de serlo de Massachusetts o *El Paraíso perdido* de ser la historia de La Caída. En resumen, la leyenda podría ser la siguiente: el Sur Profundo estaba regido por granjeros, algunos de los cuales eran aristócratas, como el clan de los Sartoris, mientras que otros eran nuevos como el coronel Sutpen. Ambos grupos estaban decididos a imponer un orden duradero en las tierras que se habían agenciado de los indios (es decir, querían dejar descendencia). Tenían la virtud de vivir conforme a un código inflexible, pero había también una culpa inherente a su "proyecto", su forma de vida: era la esclavitud que echó su maldición sobre la tierra y provocó la Guerra Civil. [Debo agregar un comentario en atención a un argumento de Cleanth Brooks, en su *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country* (1963), obra de gran utilidad. Si bien a Sutpen le tocaba buena parte de la culpa, él nunca pretendió atenerse al código moral que hasta cierto punto le correspondía. Por temperamento, era menos un sureño que un típico ladrón capitalista de su tiempo; incluso podría representar al hombre de cualquier época cegado por la ambición. Para los otros granjeros, fue siempre un advenedizo. Quentin Compson, su descendiente, lo consideraba "basura, descastado" —como me lo dijo Faulkner en una carta— pero Quentin lamentaba también el que un hombre como Sutpen "no sólo pudiera soñar tan alto, sino tener la fuerza y el aguante para fracasar con tanta grandeza". Así que no estaba en su carácter, sino en su destino, el que Sutpen llegara a ser un símbolo del Sur.]

Habiendo perdido la guerra, en parte por el desquiciado heroísmo de los sureños (¿pues quiénes sino hombres tan valientes como Jackson y Stuart habrían podido aterrorizar a los yanquis al grado de obligarlos a unirse y contraatacar?), los granjeros intentaron revivir el "proyecto" mediante otros métodos. Pero ya no tenían la fuerza para lograr más que un éxito parcial, pese a que habían limpiado su territorio de los aventureros que siguieron a los ejércitos del Norte. Con el paso del tiempo, además, los hombres del viejo orden se dieron cuenta de que también tenían enemigos del sur; tenían que luchar contra una nueva clase explotadora que descendía de los blancos sin tierra de los días del esclavismo. En esa lucha entre el clan de los Sartoris y los desalmados Snopes, los Sartoris fueron derrotados de antemano por el viejo código que les impedía usar las armas del enemigo. Sin embargo, la victoria otorgó a los Snopes, en premio, que tuvieran que servir a la civilización mecanizada del Norte, la cual carecía de poder moral pero, con la ayuda de sus partidarios sureños, acabaron corrompiendo a la nación del sur.

Las novelas de Faulkner sobre la vida sureña contemporánea, sobre todo las escritas antes de 1945, prosiguen la leyenda hasta un periodo que él considera de confusión moral y decadencia social. Continuamente busca en

ellas imágenes violentas para expresar su indignación. *Santuario* es la más violenta de todas; ha sido la más popular y de ningún modo es la menos importante (pese al comentario de Faulkner de que era “una idea barata... deliberadamente concebida para ganar dinero”). La historia de Popeye y Temple Drake tiene más sentido del que aparenta en una lectura apresurada, que fue la única que los primeros críticos estaban dispuestos a concederle. El propio Popeye es uno de los varios personajes de Faulkner que representa la civilización mecánica que invadió y conquistó el sur. Siempre se le describe de manera mecánica: sus ojos “parecían perillas de hule”; su rostro “se deformaba, como la cara de una muñeca de cera que se hubiera dejado olvidada junto a la estufa”; su traje rígido y su tieso sombrero eran “puros ángulos, como una pantalla de lámpara moderna”; y, en general, tenía “ese cruel aspecto superficial de la hojalata repujada”. Popeye era hijo de un esquirol profesional, de quien había heredado la sífilis; su abuelo había sido un piromaniaco y había pasado la mayor parte de su juventud en un asilo. Era un hombre “que hizo fortuna y no tenía qué hacer con ella, ni en qué gastarla, puesto que sabía que el alcohol lo mataría como el veneno; que no tenía amigos y nunca había conocido mujer”. En otras palabras, era el compendio de todas las características odiosas que Faulkner atribuye al capitalismo. *Santuario* no es una alegoría coherente, de lo que la acusaba George Marion⁴ (fue O'Donnell el primer crítico que la estudió en serio), pero tampoco una simple acumulación de horrores sin sentido. Es un ejemplo del método freudiano puesto al revés, lleno de pesadillas sexuales que en realidad son símbolos sociales. Hasta cierto punto, se relaciona en la imaginación del autor con lo que considera la violación y corrupción del Sur.

En sus novelas con tema contemporáneo —y hablo de las escritas antes de 1945— Faulkner señala claramente que los descendientes de la vieja casta gobernante tienen la voluntad pero no el valor ni la energía para impedir este nuevo desastre. Los derrota Popeye (como Horace Benbow), o le huyen (como Gowan Stevens, quien había asistido a la universidad en Virginia y aprendido cómo bebe un caballero, pero no a luchar por sus principios), o los Snopes les roban y sustituyen en sus puestos de influencia (como le ocurre a Bayard Sartoris, presidente del banco), o se intoxican de oratoria y alcohol (como el padre de Quentin Compson), o se refugian en la ilusión de ser damas sureñas inviolables (como la señorita Compson, que dice: “No puede ser que nada más se burlen de mí y me lastimen. Quien

⁴ Su ensayo “Faulkner's Mythology” apareció en *Kenyon Review* (I, verano de 1939). Se reproduce en Hoffman y Vickery, *William Faulkner: Three Decades of Criticism* (Michigan State University Press, 1960).

quiera que sea Dios, no lo permitirá. Después de todo, soy una dama”), o viven a tal punto en el pasado que son incapaces de enfrentar el presente (como el reverendo Hightower en *Luz de agosto*), o se precipitan de uno a otro peligro (como el joven Bayard Sartoris) en una búsqueda frenética de su propia destrucción. Las novelas de Faulkner están llenas de personajes bien intencionados e incluso admirables, no sólo los nietos de la aristocracia algonquera, sino también los montañeses, tenderos y agentes vendedores de máquinas de coser, los cocineros y aparceros negros; pero casi todos ellos son derrotados por las circunstancias y llevan consigo la conciencia de su condena.

También transmiten, ya sean héroes o villanos, una rara sensación de sumisión a su destino. “No hay un solo personaje de Faulkner”, dice André Gide en su diálogo sobre “Los nuevos novelistas estadounidenses”, “que, en sentido estricto, tenga alma”; y, a mi juicio, lo que quiere decir es que ninguno de ellos, en las primeras novelas, ejerce la facultad de elegir libremente entre el bien y el mal. Son perseguidos, obsesionados, impulsados por cierta necesidad interior. Al igual que la señorita Rosa Coldfield, en *¡Absalón, Absalón!*, existen en “ese estado de un sueño en que uno corre sin moverse, aterrorizado por algo en lo que no puede creer, hacia una salvación en la que no tiene fe”. O, como los esclavos liberados por el ejército del general Sherman, en *Los invictos*, prosiguen ciegamente su camino hacia algún río, convencidos de que será el Jordán:

Iban cantando, marchaban y cantaban por el camino, sin siquiera mirar a los lados. La polvareda que levantaban no se asentó en dos días enteros, pues incluso de noche continuaron marchando; nos sentamos a escucharlos y a la mañana siguiente, a trechos de unas cuantas yardas, se veía a los viejos que no pudieron continuar, sentados o echados en el suelo, incluso a gatas, pidiendo el auxilio de los demás; y los otros, los jóvenes, no paraban, ni siquiera volteaban a mirarlos. “Vamos al Jordán”, me decían. “Vamos a cruzar el Jordán”.

La mayoría de los personajes faulknerianos, negros y blancos, son un poco así. Siguen excavando en busca de oro ya que perdieron la esperanza de encontrarlo (como Henry Armstid en *El villorrio* y Lucas Beauchamp en *Desciende, Moisés*); o se debaten y sobreviven en una inundación del Misisipi por el privilegio de volver a la granja de la prisión del estado (como el presidiario alto de “El Viejo”); o bien toda una familia junta transporta un cadáver a través de la inundación, el fuego y la corrupción para ir a enterrarlo al cementerio de Jefferson (como los Bundren, en *Mientras agonizo*); o callejean una semana tras otra en busca de hombres que les han hecho promesas pero nunca intentaron casarse con ellas (como Lena Grove, la embarazada de *Luz de agosto*); o bien, perseguidos por la chusma, se vuelven

finalmente para arrostrar y aceptar la muerte (como Joe Christmas, en la misma novela). Incluso cuando parece guiarlos un propósito consciente, como ocurre con el coronel Sutpen, no es algo que hayan elegido en un acto de voluntad, sino algo que se ha posesionado de ellos: el gran proyecto de Sutpen era "no lo que quería hacer, sino lo que tenía que hacer, sin importar que no deseara, porque sabía que si no lo hacía no podría vivir en paz el resto de sus días". Del mismo modo, Faulkner escribe no lo que quiere, sino lo que tiene que escribir lo quiera o no.

IV

Más vale admitir que casi todas sus novelas tienen ciertas debilidades evidentes en cuanto a estructura. En algunas se combinan dos o más temas con poca relación entre sí, como en *Luz de agosto*, en tanto que otras, como *El villorrio*, tienden a resolverse en una serie de episodios dispuestos como las cuentas de un collar. En *El sonido y la furia*, que vista en conjunto resulta grandiosa, no podemos estar seguros de que las cuatro partes de la novela se presenten en el orden más eficaz; en todo caso, no puede entenderse cabalmente la primera parte hasta haber leído las tres siguientes. *¡Absalón, Absalón!*, aunque al principio nos parezca haber sido compuesta en una tonalidad demasiado alta, estructuralmente es la más profunda de todas las novelas de la serie de Yoknapatawpha, y hasta gana en fuerza al ser vista en retrospectiva; pero incluso en ella, la atención del autor parece oscilar del tema principal del proyecto del coronel Sutpen al tema secundario del incesto y el mestizaje.

Faulkner me parece mejor y más él mismo, ya sea en sus narraciones largas como "El oso", en *Desciende, Moisés* y "El Viejo", que se publicó como una mitad de *Las palmeras salvajes*, y "Caballos pintos", que primero se publicó aparte y luego muy ampliada y adaptada al marco más bien holgado de *El villorrio*: las tres historias se incluyen en este volumen; o bien en la saga completa de Yoknapatawpha. Es decir, que nuestro autor ha logrado sus mejores momentos al tratar sobre la situación total que siempre ha existido en su mente como el modelo del Sur, o bien en unidades más cortas que, aunque a menudo han sido sometidas a una revisión inspirada, no han dejado de obedecer a una sola concepción. Por sus mejores momentos es como debemos juzgarlo, como a cualquier otro autor; y los mejores momentos de Faulkner —incluso a veces los peores— revelan una fuerza, una riqueza vital, una intensidad que no encontramos en ningún otro autor estadounidense de nuestros tiempos. Y es que él posee —y cito nuevamente el ensayo de Henry James sobre Hawthorne— "la materia del genio puro, el toque de la imaginación".

Por si fuera poco, tiene un entrañable amor por la tierra que lo vio nacer y crecer y donde, a diferencia de otros autores de su generación, ha elegido vivir su vida. Es "...esta tierra, este Sur, para el que Dios ha hecho tanto, con bosques para cazar, ríos para pescar y tierras fértiles para la siembra, manantiales abundantes que explotar, largos veranos para que maduren los frutos y otoños apacibles para cosecharlos, inviernos cortos y benignos para el hombre y los animales."

Y como el país de Faulkner comprende el Delta, también es (en palabras de Ike McCaslin)

...esta tierra cuyos pantanos ha desecado el hombre, la cual ha desmontado y heredado durante dos generaciones para que los blancos puedan tener plantíos y trasladarse todas las noches a Memphis, y los negros puedan tener plantíos y viajar en sus carretas hasta Chicago y vivir en mansiones millonarias en Lake Shore Drive, donde los blancos alquilan granjas y viven como negros y los negros trabajan como aparceros y viven como animales, donde se planta el algodón y crece hasta tener la altura de un hombre en las grietas de las aceras; donde la usura y la hipoteca y la quiebra y la riqueza incommensurable, los chinos y africanos, los arios y judíos, todos crecen y se multiplican juntos.

He aquí dos aspectos del sentimiento faulkneriano respecto del Sur: por un lado, un amor arrobado y posesivo; por el otro, el temor compulsivo a que el objeto amado pueda ser destruido por la ignorancia de los siervos locales y la codicia de los comerciantes y propietarios absentistas.

No hay otro escritor estadounidense que se deleite tanto con el clima. En varias novelas describe "el silencio cálido y embriagador de los pinos en una tarde de agosto", "los ocasos sin luna de septiembre, los árboles del camino que no se elevan hacia el cielo como debieran sino que se agazapan como enormes gallinas", "los crepúsculos de octubre que se aturden con el humo tranquilo de la leña", la "lenta cellizca de noviembre a punto de ser hielo", "esos días sin viento de diciembre en el Misisipi, que vienen siendo como un verano indio del verano indio", los meses de enero y febrero, cuando "no hay otro movimiento más que el del constante humo a ras de suelo... ni sonidos, excepto el golpe constante del hacha y el cotidiano y remoto silbato de los trenes". En la tierra de Faulkner, la primavera es una estación presurosa, "en la que todo sucede al mismo tiempo: en confusión y desorden, los frutos, la floración, las hojas, la abigarrada pradera, el bosque que florece y los vastos campos que, al tajo del arado, recortan la negrura de aquel sueño del invierno."

El verano deslumbrante se ahoga de polvo y dura buena parte de lo que debería ser el otoño. "Eso es lo malo de esta tierra", nos dice en *Mientras agonizo*. "Cualquier cosa: el clima, todo, se demora demasiado. Y al igual

que nuestros ríos, nuestra tierra: opaca, lenta, violenta; moldeando y creando la vida del hombre en su imagen implacable y pensativa.”

Y Faulkner ama a esa gente creada a imagen de la tierra. Luego de leer sus novelas por segunda vez, sigue uno impresionado por sus villanos, Popeye y Jason y Flem Snopes; pero entonces encuentra uno lugar en la memoria para otras figuras que se mantienen un poco en segundo plano y que el autor ve, sin embargo, con bastante simpatía: viejas como la señorita Jenny Du Pre, con su bondadoso sarcasmo; comerciantes taimados pero afables como Ratliff, el agente vendedor de máquinas de coser, y Will Varner, con su tienda de abarrotes y su despepitadora de algodón; abnegadas esposas de granjeros como la señora de Henry Armstid (ya sea que se llame Lula o Martha); y patriarcas del campo como Pappy McCullum, con sus hijos ya maduros aunque solteros a quienes les puso nombres de generales del ejército de Lee. Entonces uno recuerda las grandes haciendas que se desploman en llamas como si se tratara de la muerte de la civilización entera, pero también a los hombres con sus overoles remendados y descoloridos, pero limpios, que se sientan en el pasillo —por acá en el norte le llamaríamos el porche— de la tienda del cruceo cubierta de carteles que anuncian bebidas de moderación y medicinas de patente, así como las historias que cuentan mientras mascan tabaco hasta sacarle todo el sabor (todo se reduce a anécdota, y todas las anécdotas se refieren a algún personaje). Recuerda uno a Quentin Compson no en sus momentos de desesperación, sino cabalgando al lado de su padre tras los perros que fatigan una ladera de juncias, mientras siguen la pista de la codorniz, y no es que oiga la historia de su padre, pero la conoce palabra por palabra ya que, como lo ha pensado, “lo aprendiste, lo absorbiste sin ayuda de palabras, nada más por haber nacido y crecido a su lado, en su compañía, como hacen y seguirán haciendo los niños; de manera que lo que decía tu padre no es que te lo haya dicho a ti, sino que cada una de sus palabras encontró resonancia en las cuerdas de la memoria.”

Las novelas de Faulkner tienen la virtud de vivirse, absorberse, recordarse; no simplemente observarse. Y tienen esa cualidad insólita en las novelas de nuestro tiempo que es la calidez del afecto familiar, del hermano por su hermano y su hermana, del padre hacia sus hijos —un amor tan cálido y orgulloso de sí que intenta sustraerse al resto del mundo—. Comparado con ese afecto, el amor conyugal se nos presenta como algo calculado, y el amor ilícito como un fuego destructor. Y como las relaciones consanguíneas son parte medular de sus novelas, a Faulkner se le dificulta crear personajes atractivos de entre veinte y cuarenta años de edad. Los niños le quedan mejor, ya sean negros o blancos, e incomparablemente bien la gente mayor que conserva las viejas normas que les han llegado “de los viejos tiempos, de aquellos días”.

En ese grupo de novelas que se inicia con *Las palmeras salvajes* (1939), las cuales merecieron tan poca atención en el momento de su publicación que parecían condenadas a quedarse sin lectores, hay un rasgo no precisamente nuevo en Faulkner (ya se había visto en pasajes de *Sartoris* y de *Santuario*), pero esta vez con mucho mayor fuerza y sin la sombra de la violencia y el horror: una suerte de humor sencillo y rayano en la sobriedad, pocas veces logrado en la literatura contemporánea (salvo a veces en Erskine Caldwell, también sureño). Los episodios relativos al comercio de caballos en *El villorrio*, y sobre todo la narración larga de los ponis pintos de Texas, pudieron ser inspirados por los almanaques de Davy Crockett. "El Viejo", narración del presidiario que venció la más grande de las crecientes del Misisipi, casi podría ser continuación de *Huckleberry Finn*. Es como si alguno de los amigos de mayor edad de Huck se hubiera embarcado en una balsa a la deriva desde la granja de la tía Sally Felps para correr las aventuras más insólitas, descritas en un estilo aún más extravagante, entre chinos y franceses y pantanos infestados de caimanes. De manera por demás singular, Faulkner concilia dos de las principales tradiciones de las letras estadounidenses: la del terror psicológico, a menudo próxima al simbolismo y que comienza con Charles Brockden Brown, nuestro primer novelista profesional, y se extiende hasta Poe, Melville, Henry James (en sus últimas narraciones), Stephen Crane y Hemingway; y la otra tradición limítrofe entre el humor y el realismo, que arranca con las *Escenas de Georgia*, de Augustus Longstreet, y tiene como su mejor exponente a Mark Twain.

Pero, pese a todas sus diferencias diametrales, el autor estadounidense con el que tiene más semejanzas es Hawthorne. Con él se hermana como julio y diciembre, como el calor y el frío, como el pantano y la montaña, como la selva y el desierto, pero de manera perfecta, igual que el colonizador y el puritano; y aún así, Hawthorne tenía respecto del Sur una actitud muy semejante a la de Faulkner, aunada a un vigoroso sentimiento de particularidad regional. La Guerra Civil llevaba a pensar a Hawthorne que "el Norte y el Sur eran dos naciones distintas en opiniones y hábitos, y más les habría valido no vivir bajo las mismas instituciones". En la primavera de 1861 le escribió a Horatio Bridge, su condiscípulo de Bowdoin: "Nunca conformamos un pueblo ni tuvimos realmente un país". "Nueva Inglaterra", dijo poco después, "es una porción de tierra a la medida de mi corazón". Pero para él era algo más que una porción de tierra: era un fragmento de historia y un estado permanente de conciencia. Como Faulkner en el Sur, se aplicó a crear fábulas morales y a elaborar las leyendas que existían en su corazón solitario. Caminando por la ladera de la montaña, detrás de su casa de Concord, escuchó una voz; podríamos decir que la estaba esperando, quieto pero expectante, como el cazador detrás de la roca; luego, habiéndola oído,

transcribió sus palabras: más cuidadosamente que Faulkner, en honor a la verdad; más atento a la forma y con menos ardor, pero esencialmente con la misma fidelidad. "Tengo un instinto que mejor mantengo callado", decía en una carta a su editor. "Quizá tendré mayor ánimo y energía si lo aguardo pacientemente; tal vez no". Faulkner es otro autor que tiene que esperar el espíritu y la voz. No es tanto un novelista en el sentido del escritor que se pone a observar acontecimientos y personajes para luego adecuarlos al contexto de una historia; más bien es, en prosa, un poeta épico o heroico, un creador de mitos que va entramando en la leyenda del Sur.

Epílogo

Salvo por pequeñas correcciones que no tuve más remedio que hacer, eso fue lo que escribí sobre Faulkner en el otoño de 1945, con base en los 17 libros que él había publicado. En los años subsecuentes aparecerían nueve más, y ocho de ellos entran en el ciclo de Yoknapatawpha. En esos mismos años sobrevino en la región del Misisipi una virtual inundación de estudios críticos a propósito de diversos aspectos de las novelas de Faulkner (sobre todo de sus elementos simbólicos). Resulta interesante preguntarse qué aspectos de esta introducción cambiarían en cuanto a la importancia que les había dado, si tuviera que escribirla ahora, a la luz de su reputación crítica y teniendo en cuenta la obra de toda una vida.

Unas cuantas de las afirmaciones que en 1945 hice o cité con la aprobación de otros, tendrían que revisarse en virtud de que no son aplicables a las novelas posteriores. Advierto, por ejemplo, el comentario de André Gide sobre Faulkner: "No hay un solo personaje de Faulkner que, en sentido estricto, tenga alma", respecto del cual yo agregaba: "Creo que lo que quiere decir es que ninguno de ellos ejerce la facultad de elegir libremente entre el bien y el mal". Si bien era válido en lo general en 1945, habría de invalidarse a la larga, con algunas excepciones. Temple Drake, por sólo mencionar un caso, era una criatura indolente desde el punto de vista moral, desde el principio hasta el fin de *Santuario*. Veinte años después, cuando ella reaparece en *Requiem por una monja* (1951), llega a confesarse en la agonía, movida por el deseo de "salvar mi alma", la cual acaba de descubrir.

Otra afirmación que la obra posterior de Faulkner habrá de desmentir es la de que "se le dificulta crear personajes atractivos de entre veinte y cuarenta años de edad". Nuevamente, es válida para las novelas de la primera época, pero las posteriores contienen muchos personajes entre esas edades que no sólo inspiran simpatía sino incluso admiración. Nancy Mannigoe, por ejemplo, "prostituta negra y mariguana", como la llama Temple, tiene también rasgos de santa y mártir. Los villanos ya no lo son

tanto, y uno de ellos, Mink Snopes, se transforma en un verdadero héroe en *La mansión* (1959). Incluso hallamos finales felices de tipo convencional. Lucas Beauchamp es salvado del linchamiento (*Intruso en el polvo*, 1948). Habiendo encontrado su alma, Temple Drake vuelve con su esposo y su hijo sobreviviente. Gavin Stevens (en *Gambito de caballo*, 1949) deja de hablar el tiempo necesario para casarse con la mujer a quien le propuso matrimonio por vez primera cuando ella era una niña de dieciséis años.

En las últimas novelas de Faulkner, la historia de Yoknapatawpha se remonta hasta la fundación de Jefferson, y llega casi hasta nuestros días. Pueden considerarse continuaciones de los libros anteriores, aunque casi parecen haber sido escritos por otro novelista. El sabor de fatalidad e indignación que tenían los primeros cede su lugar al sentimiento de piedad por los seres humanos, aun los peores ("Los pobres desgraciados", dice Gavin Stevens, "hacen lo mejor que pueden") y por esa fe inquebrantable que expresa el discurso de recepción del Premio Nobel: "el hombre no sólo resistirá: prevalecerá", todo ello combinado con más de un toque de sentimentalismo a la antigua. Respecto al Faulkner más reciente, exorcizados ya los más de sus demonios, pero el autor más joven, poseído e irredento, nos deja perplejos con sus obras, igual que él nunca dejó de intrigar y desconcertarse a sí mismo.

Incluso en una introducción que se limitara a esas obras, si tuviera que escribirla ahora, adoptaría un enfoque ligeramente distinto. En 1945 protestaba en contra del escandaloso menosprecio de que eran objeto sus novelas. No sólo se leían poco, sino que prácticamente ningún crítico había reparado en los vínculos entre una y otra novela. Así que sobre todo hice hincapié en el plan general: el esfuerzo de imaginación para entender el presente en función del pasado, lo que llevó a Faulkner a elaborar la leyenda de la historia del Sur. Al hacerlo así, fui trasladando mi atención de un libro a otro sin detenerme bastante en ninguno, ni siquiera en *El sonido y la furia* o *¡Absalón, Absalón!*, y sin examinar cada obra como un logro en sí misma. Por fortuna, todo un ejército de críticos posteriores ha corregido y vuelto a corregir ese enfoque.

Quizá me demoré demasiado en el primer plano, es decir en la historia de un solo condado norteño del Misisipi que, en palabras de Faulkner, se presenta como "esa crónica que era todo un país en miniatura; que, múltiple y compleja, era todo el Sur". En sus primeras novelas, Faulkner es sin duda, un nacionalista sureño y un heredero de la Confederación, con todo el sentimiento de culpa respecto a los negros; pero, aparte, es algo más, y eso no logré aclararlo de manera suficiente. Lo que consideraba como su tema último no es el Sur ni su destino, por mucho que el asunto haya mantenido

ocupada su mente, sino la situación humana según se revela desde la perspectiva sureña. Para citarlo en una de sus cartas,⁵ “la misma y desenfundada carrera con obstáculos hacia la nada, hacia cualquier parte”. Y emprendió esa carrera con materiales sureños porque, como también decía: “lo que pasa es que lo conozco y una sola vida no me alcanza para aprender otra cosa al mismo tiempo”. Desde luego que había otra razón, pues era el Sur lo que motivaba sus aprensiones, lo que le despertaba su lealtad más profunda (*No. No lo aborrezco*), y eso fue lo que echó a andar su imaginación. Sin embargo, siempre soñó con que sus relatos pudieran ser el reflejo del drama del hombre universal.

Así que tendría que hacer hincapié en diversos aspectos en caso de escribir la introducción en este momento. Podría yo usar los estudios cartográficos de otros críticos, en lugar de ir tanteando el camino sin la ayuda de un mapa, salvo por el que Faulkner mismo nos ha dado, y tropezando más de una vez. Sin embargo me parece que mi introducción, aunada a la selección del presente volumen sigue siendo la guía para la ruta más directa hacia el reino imaginario de Faulkner, así como la más segura para quienes de otra forma se perderían en andurriales cenagosos. El condado de Yoknapatawpha es una región en la que cada señal tiene su propia historia, en la que cada historia se remonta al pasado. De ahí que los relatos se hayan escogido a modo de dar un panorama general de la vida del condado por decenios, desde los días en que los primeros colonizadores llegaron viajando hacia el oeste desde Carolina, por la Ruta de la Selva, o hacia el norte, siguiendo la Pista de Natchez. Así, para no alterar el orden, no incluí novelas completas, aunque hay tres relatos que casi alcanzan la extensión de novela: “El oso”, “Caballos pintos” y “El Viejo”.

Para esta nueva edición no me pareció necesario hacer muchos cambios al texto. Los libros posteriores de Faulkner se encargan de redondear la historia de Yoknapatawpha, pero sin transformarla. Los elementos principales que he tomado de ellos son dos de los prólogos que aparecieron en la versión impresa de *Requiem por una monja*. Uno de ellos, “El tribunal”, contiene su crónica más detallada de los primeros colonizadores (y me permitió excluir un capítulo de *¡Absalón, Absalón!* en el que se tratan los mismos asuntos). El otro es “La penitenciaría”, que constituye la declaración más elocuente de Faulkner sobre cómo el pasado vive en el presente: “Ni siquiera es pasado”. En este caso, como en los otros, traté de presentar

⁵ La fechada “Oxford, sábado” (principios de noviembre, 1944). Véase *The Faulkner-Cowley File*, pp. 14-17.

ejemplos verdaderamente “completos en sí mismos” (no meras promesas de solapa).

Así pues, como dije en 1945, el lector puede sumergirse en el libro como si se tratara de una antología faulkneriana; pero espero también que algunos lo lean de principio a fin, siguiendo el desarrollo de los personajes y los acontecimientos como si leyeran una sola historia; y espero que se den cuenta de que conserva algo de la unidad orgánica de la leyenda faulkneriana.

Nota

El original de Malcolm Cowley fue tomado de *The Portable Faulkner* (al que sirve de prólogo), edición revisada y ampliada. Nueva York, The Viking Press, 1967, pp. VII-XXXIII.

