

Entrevista a

William Faulkner

-¿Existe alguna fórmula que sea posible seguir para ser un buen novelista?

-99% de talento... 99% de disciplina... 99% de trabajo. El novelista nunca debe sentirse satisfecho con lo que hace. Lo que se hace nunca es tan bueno como podría ser. Siempre hay que soñar y apuntar más alto de lo que uno puede apuntar. No preocuparse por ser mejor que sus contemporáneos o sus predecesores. Tratar de ser mejor que uno mismo. Un artista es una criatura impulsada por demonios. No sabe por qué ellos lo escogen y generalmente está demasiado ocupado para preguntárselo. Es completamente amoral en el sentido de que será capaz de robar, tomar prestado, mendigar o despojar a cualquiera y a todo el mundo con tal de realizar la obra.

-¿Quiere usted decir que el artista debe ser completamente despiadado?

-El artista es responsable sólo ante su obra. Será completamente despiadado si es un buen artista. Tiene un sueño, y ese sueño lo angustia tanto que debe librarse de él. Hasta entonces no tiene paz. Lo echa todo por la borda: el honor, el orgullo, la decencia, la seguridad, la felicidad, todo, con tal de escribir el libro. Si un artista tiene que robarle a su madre, no vacilará en hacerlo...

-Entonces la falta de seguridad, de felicidad, honor, etcétera, ¿sería un factor importante en la capacidad creadora del artista?

-No. Esas cosas sólo son importantes para su paz y su contento, y el arte no tiene nada que ver con la paz y el contento.

-Entonces, ¿cuál sería el mejor ambiente para un escritor?

-El arte tampoco tiene nada que ver con el ambiente; no le importa dónde está. Si usted se refiere a mí, el mejor empleo que jamás me ofrecieron fue el de administrador de un burdel. En mi opinión, ese es el mejor ambiente en que un artista puede trabajar. Goza de una perfecta libertad económica, está libre del temor y del hambre, dispone de un techo sobre su cabeza y no tiene nada que hacer excepto llevar unas pocas cuentas sencillas e ir a pagarle una vez al mes a la policía local. El lugar está tranquilo durante la mañana, que es la mejor parte del día para trabajar. En las noches hay la suficiente actividad social como para que el artista no se aburra, si no le importa participar en ella; el trabajo da cierta posición social; no tiene nada que hacer porque la encargada lleva los libros; todas las empleadas de la casa son mujeres, que lo tratarán con respeto y le dirán "señor". Todos los contrabandistas de licores de la localidad también le dirán "señor". Y él podrá tutearse con los policías. De modo, pues, que el único ambiente que el artista necesita es toda la paz, toda la soledad y todo el placer que pueda obtener a un precio que no sea demasiado elevado. Un mal ambiente sólo le hará subir la presión sanguínea, al hacerle pasar más tiempo sintiéndose frustrado o indignado. Mi propia experiencia me ha enseñado que los instrumentos que necesito para mi oficio son papel, tabaco, comida y un poco de whisky.

-¿*Bourbon?*

-No, no soy tan melindroso. Entre escocés y nada, me quedo con escocés.

-*Usted mencionó la libertad económica. ¿La necesita el escritor?*

-No. El escritor no necesita libertad económica. Todo lo que necesita es un lápiz y un poco de papel. Que yo sepa nunca se ha escrito nada bueno como consecuencia de aceptar dinero regalado. El buen escritor nunca recurre a una fundación. Está demasiado ocupado escribiendo algo. Si no es bueno de veras, se engaña diciéndose que carece de tiempo o de libertad económica. El buen arte puede ser producido por ladrones, contrabandistas de licores o cuatreros. La gente realmente teme descubrir exactamente cuántas penurias y pobreza es capaz de soportar. Y a todos les asusta descubrir cuán duros pueden ser. Nada puede destruir al buen escritor. Lo único que puede alterar al buen escritor es la muerte. Los que son buenos no se preocupan por tener éxito o por hacerse ricos. El éxito es femenino e igual que una mujer: si uno se le humilla, le pasa por encima. De modo, pues, que la mejor manera de tratarla es mostrándole el puño. Entonces tal vez la que se humille será ella.

-¿*Trabajar para el cine es perjudicial para su propia obra de escritor?*

-Nada puede perjudicar la obra de un hombre si éste es un escritor de primera, nada podrá ayudarlo mucho. El problema no existe si el escritor no es de primera, porque ya habrá vendido su alma por una piscina.

-*Usted dice que el escritor debe transigir cuando trabaja para el cine. ¿Y en cuanto a su propia obra? ¿Tiene alguna obligación con el lector?*

-Su obligación es hacer su obra lo mejor que pueda hacerla; cualquier obligación que le quede después de eso, puede gustarla como le venga la gana. Yo, por mi parte, estoy demasiado ocupado para preocuparme por el público. No tengo tiempo para pensar en quién me lee. No me interesa la opinión de Juan Lector sobre mi obra ni sobre la de cualquier otro escritor. La norma que tengo que cumplir es la mía, y esa es la que me hace sentir como me siento cuando leo *La tentación de Saint Antoine* o el Antiguo Testamento. Me hace sentir bien, del mismo modo que observar un pájaro me hace sentir bien. Si reencarnara, sabe usted, me gustaría volver a vivir como un zopilote. Nadie lo odia, ni lo envidia, ni lo quiere, ni lo necesita. Nadie se mete con él, nunca está en peligro y puede comer cualquier cosa.

-¿*Qué técnica utiliza para cumplir su norma?*

-Si el escritor está interesado en la técnica, más le vale dedicarse a la cirugía o a colocar ladrillos. Para escribir una obra no hay ningún recurso mecánico, ningún atajo. El escritor joven que siga una teoría es un tonto. Uno tiene que enseñarse por medio de sus propios errores; la gente sólo aprende a través del error. El buen artista cree que nadie sabe lo bastante para darle consejos, tiene una vanidad suprema. No importa cuánto admire al escritor viejo, quiere superarlo.

-Entonces, ¿usted niega la validez de la técnica?

-De ninguna manera. Algunas veces la técnica arremete y se apodera del sueño antes de que el propio escritor pueda aprehenderlo. Eso es *tour de force* y la obra terminada es simplemente cuestión de juntar bien los ladrillos, puesto que el escritor probablemente conoce cada una de las palabras que va a usar hasta el fin de la obra antes de escribir la primera. Eso sucedió con *Mientras agonizo*. No fue fácil. Ningún trabajo honrado lo es. Fue sencillo en cuanto que todo el material estaba ya a la mano. La composición de la obra me llevó sólo unas seis semanas en el tiempo libre que me dejaba un empleo de doce horas al día haciendo trabajo manual. Sencillamente me imaginé un grupo de personas y las sometí a las catástrofes naturales universales, que son la inundación y el fuego, con una motivación natural simple que le diera dirección a su desarrollo. Pero cuando la técnica no interviene, escribir es también más fácil en otro sentido. Porque en mi caso siempre hay un punto en el libro en el que los propios personajes se levantan y toman el mando y completan el trabajo. Eso sucede, digamos, alrededor de la página 275. Claro está que yo no sé lo que sucedería si terminara el libro en la página 274. La cualidad que un artista debe poseer es la objetividad al juzgar su obra, más la honradez y el valor de no engañarse al respecto. Puesto que ninguna de mis obras ha satisfecho mis propias normas, debo juzgarlas sobre la base de aquélla que me causó la mayor aflicción y angustia del mismo modo que la madre ama al hijo que se convirtió en ladrón o asesino más que al que se convirtió en sacerdote.

-¿Qué obra es ésa?

-*El Sonido y la Furia*. La escribí cinco veces distintas, tratando de contar la historia para librarme del sueño que seguiría angustiándome mientras no la contara. Es una tragedia de dos mujeres perdidas: Caddy y su hija. Dilsey es uno de mis personajes favoritos porque es valiente, generosa, dulce y honrada. Es mucho más valiente, honrada y generosa que yo.

-¿Cómo empezó *El Sonido y la Furia*?

-Empezó con una imagen mental. Yo no comprendí en aquel momento que era simbólica. La imagen era la de los fondillos enlodados de los calzoncitos de una niña subida a un peral, desde donde ella podía ver a través de una ventana el lugar donde se estaba efectuando el funeral de su abuela y se lo contaba a sus hermanos que estaban al pie del árbol. Cuando llegué a explicar quiénes eran ellos y qué estaban haciendo y cómo se habían enlodado los calzoncitos de la niña, comprendí que sería imposible meterlo todo en un cuento y que el relato tendría que ser un libro. Y entonces comprendí el simbolismo de los calzoncitos enlodados, y esa imagen fue reemplazada por la de la niña huérfana de padre y madre que se descuelga por el tubo de desagüe del techo para escaparse del único hogar que tiene, donde nunca ha recibido amor ni afecto ni comprensión. Yo había empezado a contar la historia a través de los ojos del niño idiota, porque pensaba que sería más eficaz si la contaba alguien que sólo fuera capaz de saber lo que sucedía, pero no por qué. Me di cuenta de que no había contado la historia esa vez. Traté de volver a contarla, ahora a través de los ojos de otro hermano. Tampoco resultó. La conté por tercera vez a través de los ojos del tercer hermano. Tampoco resultó. Traté de reunir los fragmentos y de llenar las

lagunas haciendo yo mismo las veces de narrador. Todavía no quedó completa, hasta quince años después de la publicación del libro, cuando escribí, como apéndice de otro libro, el esfuerzo final para acabar de contar la historia y sacármela de la cabeza de modo que yo mismo pudiera sentirme en paz. Ese es el libro por el que siento más ternura. Nunca pude dejarlo de lado y nunca pude contar bien la historia, aun cuando lo intenté con ahínco y me gustaría volver a intentarlo, aunque probablemente fracasaría otra vez.

-¿Qué emoción suscita Benjy en usted?

-La única emoción que puedo sentir por Benjy es aflicción y compasión por toda la humanidad. No se puede sentir nada por Benjy porque él no siente nada. Lo único que puedo sentir por él personalmente es preocupación en cuanto a que sea creíble tal cual yo lo creé. Benjy fue un prólogo, como el sepulturero en los dramas isabelinos. Cumple su cometido y se va. Benjy es incapaz del bien y del mal porque no tiene conocimiento alguno del bien y del mal.

-¿Podía Benjy sentir amor?

-Benjy no era lo suficientemente racional ni siquiera para ser un egoísta. Era un animal. Reconocía la ternura y el amor, aunque no habría podido nombrarlos; y fue la amenaza a la ternura y al amor lo que lo llevó a gritar cuando sintió el cambio en Caddy. Ya no tenía a Caddy; siendo un idiota, ni siquiera estaba consciente de la ausencia de Caddy. Sólo sabía que algo andaba mal, lo cual creaba un vacío en el que sufría. Trató de llenar ese vacío. Lo único que tenía era una de las pantuflas desechadas de Caddy. La pantufla era la ternura y el amor de Benjy que éste podría haber nombrado, y sólo sabía que le faltaban. Era mugroso porque no podía coordinar y porque la mugre no significaba nada para él. Así como no podía distinguir entre el bien y el mal, tampoco podía distinguir entre lo limpio y lo sucio. La pantufla le daba consuelo aun cuando ya no recordaba la persona a la que había pertenecido, como tampoco podía recordar por qué sufría. Si Caddy hubiese reaparecido, Benjy probablemente no la habría reconocido.

-¿Ofrece ventajas artísticas el componer la novela en forma de alegoría, como la alegoría cristiana que usted utilizó en Una fábula?

-La misma ventaja que representa para el carpintero construir esquinas cuadradas al construir una casa cuadrada. En *Una fábula*, la alegoría cristiana era la alegoría indicada en esa historia particular, del mismo modo que una esquina cuadrada oblonga es la esquina indicada para construir una casa rectangular oblonga.

-¿Quiere decir que un artista puede usar el cristianismo simplemente como cualquier otra herramienta, de la misma manera que un carpintero tomaría prestado un martillo?

-Al carpintero del que estamos hablando nunca le falta ese martillo. A nadie le falta cristianismo, si nos ponemos de acuerdo en cuanto al significado que le damos a la palabra. Se trata del código de conducta individual de cada persona, por medio del cual ésta se hace un ser humano superior al que su naturaleza

quiere que sea si la persona sólo obedece a su naturaleza. Cualquiera que sea su símbolo -la cruz o la media luna o lo que fuere-, ese símbolo es para el hombre el recordatorio de su deber como miembro de la raza humana. Sus diversas alegorías son los modelos con los que se mide a sí mismo y aprende a conocerse. La alegoría no puede enseñar al hombre a ser bueno del mismo modo que el libro de texto le enseña matemáticas. Le enseña cómo descubrirse a sí mismo, cómo hacerse de un código moral y de una norma dentro de sus capacidades y aspiraciones al proporcionarle un ejemplo incomparable de sufrimiento y sacrificio y la promesa de una esperanza. Los escritores siempre se han nutrido, y siempre se nutrirán de las alegorías de la conciencia moral, por la razón de que las alegorías son incomparables: los tres hombres de *Moby Dick*, que representan la trinidad de la conciencia: no saber nada, saber y no preocuparse, y saber y preocuparse. La misma trinidad está representada en *Una fábula* por el viejo aviador judío, que dice "*Esto es terrible. Me niego a aceptarlo, aun cuando deba rechazar la vida para hacerlo*"; el viejo cuartelmaestre francés, que dice: "*Esto es terrible, pero podemos llorar y soportarlo*"; y el mismo mensajero del batallón inglés que dice: "*Esto es terrible, voy a hacer algo para remediarlo*".

-¿Fueron reunidos en un solo volumen los dos temas no relacionados de *Las palmeras salvajes* con algún propósito simbólico? ¿Se trata, como sugieren algunos críticos, de una especie de contrapunto estético o de una simple casualidad?

-No, no. Aquello era una historia: la historia de Charlotte Rittenmeyer y Harry Wilbourne, que lo sacrificaron todo por el amor y después perdieron eso. Yo no sabía que iban a ser dos historias separadas sino después de haber empezado el libro. Cuando llegué al final de lo que ahora es la primera sección de *Las palmeras salvajes*, comprendí súbitamente que faltaba algo, que la historia necesitaba énfasis, algo que la levantara como el contrapunto en la música. Así que me puse a escribir *El viejo* hasta que *Las palmeras salvajes* volvió a ganar intensidad. Entonces interrumpí *El viejo* en lo que ahora es su primera parte y reanudé la composición de *Las palmeras salvajes* hasta que empezó a decaer nuevamente. Entonces volví a darle intensidad con otra parte de su antítesis, que es la historia de un hombre que conquistó su amor y pasó el resto del libro huyendo de él, hasta el grado de volver voluntariamente a la cárcel en que estaría a salvo. Son dos historias sólo por casualidad, tal vez por necesidad. La historia es la de Charlotte y Wilbourne.

-¿Qué porción de sus obras se basan en la experiencia personal?

-No sabría decirlo. Nunca he hecho la cuenta, porque la "porción" no tiene importancia. Un escritor necesita tres cosas: experiencia, observación e imaginación. Cualesquiera dos de ellas, y a veces una puede suplir la falta de las otras dos. En mi caso, una historia generalmente comienza con una sola idea, un solo recuerdo o una sola imagen mental. La composición de la historia es simplemente cuestión de trabajar hasta el momento de explicar por qué ocurrió la historia o qué otras cosas hizo ocurrir a continuación. Un escritor trata de crear personas creíbles en situaciones conmovedoras creíbles de la manera más conmovedora que pueda. Obviamente, debe utilizar, como uno de sus instrumentos, el ambiente que conoce. Yo diría que la música es el medio más

fácil de expresarse, puesto que fue el primero que se produjo en la experiencia y en la historia del hombre. Pero puesto que mi talento reside en las palabras, debo tratar de expresar torpemente en palabras lo que la música pura habría expresado mejor. Es decir, que la música lo expresaría mejor y más simplemente, pero yo prefiero usar palabras, del mismo modo que prefiero leer a escuchar. Prefiero el silencio al sonido, y la imagen producida por las palabras ocurre en el silencio. Es decir, que el trueno y la música de la prosa tienen lugar en el silencio.

-Usted dijo que la experiencia, la observación y la imaginación son importantes para el escritor. ¿Incluiría usted la inspiración?

-Yo no sé nada sobre la inspiración, porque no sé lo que es eso. La he oído mencionar, pero nunca la he visto.

-Se dice que usted como escritor está obsesionado por la violencia.

-Eso es como decir que el carpintero está obsesionado con su martillo. La violencia es simplemente una de las herramientas del carpintero. El escritor, al igual que el carpintero, no puede construir con una sola herramienta.

-¿Puede usted decir cómo empezó su carrera de escritor?

-Yo vivía en Nueva Orleans, trabajando en lo que fuera necesario para ganar un poco de dinero de vez en cuando. Conocí a Sherwood Anderson. Por las tardes solíamos caminar por la ciudad y hablar con la gente. Por las noches volvíamos a reunirnos y nos tomábamos una o dos botellas mientras él hablaba y yo escuchaba. Antes del mediodía nunca lo veía. Él estaba encerrado, escribiendo. Al día siguiente volvíamos a hacer lo mismo. Yo decidí que si esa era la vida de un escritor, entonces eso era lo mío y me puse a escribir mi primer libro. En seguida descubrí que escribir era una ocupación divertida. Incluso me olvidé de que no había visto al señor Anderson durante tres semanas, hasta que él tocó a mi puerta -era la primera vez que venía a verme- y me preguntó: "¿Qué sucede? ¿Está usted enojado conmigo?". Le dije que estaba escribiendo un libro. Él dijo: "Dios mío", y se fue. Cuando terminé el libro, *La paga de los soldados*, me encontré con la señora Anderson en la calle. Me preguntó cómo iba el libro y le dije que ya lo había terminado. Ella me dijo: "Sherwood dice que está dispuesto a hacer un trato con usted. Si usted no le pide que lea los originales, él le dirá a su editor que acepte el libro". Yo le dije "trato hecho", y así fue como me hice escritor.

-¿Qué tipo de trabajo hacía usted para ganar ese "poco dinero de vez en cuando"?

-Lo que se presentara. Yo podía hacer un poco de casi cualquier cosa: manejar lanchas, pintar casas, pilotar aviones. Nunca necesitábamos mucho dinero porque entonces la vida era barata en Nueva Orleans, y todo lo que quería era un lugar donde dormir, un poco de comida, tabaco y whisky. Había muchas cosas que yo podía hacer durante dos o tres días a fin de ganar suficiente dinero para vivir el resto del mes. Yo soy, por temperamento, un vagabundo y un golfo. El dinero no me interesa tanto como para forzarme a trabajar para ganarlo. En

mi opinión, es una vergüenza que haya tanto trabajo en el mundo. Una de las cosas más tristes es que lo único que un hombre puede hacer durante ocho horas, día tras día, es trabajar. No se puede comer ocho horas, ni beber ocho horas diarias, ni hacer el amor ocho horas... lo único que se puede hacer durante ocho horas es trabajar. Y esa es la razón de que el hombre se haga tan desdichado e infeliz a sí mismo y a todos los demás.

-Usted debe sentirse en deuda con Sherwood Anderson, pero, ¿qué juicio le merece como escritor?

-Él fue el padre de mi generación de escritores norteamericanos y de la tradición literaria norteamericana que nuestros sucesores llevarán adelante. Anderson nunca ha sido valorado como se merece. Dreiser es su hermano mayor y Mark Twain el padre de ambos.

-Y, ¿en cuanto a los escritores europeos de ese período?

-Los dos grandes hombres de mi tiempo fueron Mann y Joyce. Uno debe acercarse al *Ulysses* de Joyce como el bautista analfabeto al Antiguo Testamento: con fe.

-¿Lee usted a sus contemporáneos?

-No; los libros que leo son los que conocí y amé cuando era joven y a los que vuelvo como se vuelve a los viejos amigos: El Antiguo Testamento, Dickens, Conrad, Cervantes... leo el *Quijote* todos los años, como algunas personas leen la Biblia. Flaubert, Balzac -éste último creó un mundo propio intacto, una corriente sanguínea que fluye a lo largo de veinte libros-, Dostoyevski, Tolstoi, Shakespeare. Leo a Melville ocasionalmente y entre los poetas a Marlowe, Campion, Jonson, Herrik, Donne, Keats y Shelley. Todavía leo a Housman. He leído estos libros tantas veces que no siempre empiezo en la primera página para seguir leyendo hasta el final. Sólo leo una escena, o algo sobre un personaje, del mismo modo que uno se encuentra con un amigo y conversa con él durante unos minutos.

-¿Y Freud?

-Todo el mundo hablaba de Freud cuando yo vivía en Nueva Orleans, pero nunca lo he leído. Shakespeare tampoco lo leyó y dudo que Melville lo haya hecho, y estoy seguro de que Moby Dick tampoco.

-¿Lee usted novelas policíacas?

-Leo a Simenon porque me recuerda algo de Chéjov.

-¿Y sus personajes favoritos?

-Mis personajes favoritos son Sarah Gamp: una mujer cruel y despiadada, una borracha oportunista, indigna de confianza, en la mayor parte de su carácter era mala, pero cuando menos era un carácter; la señora Harris, Falstaf, el Príncipe Hall, don Quijote y Sancho, por supuesto. A lady Macbeth siempre la admiro. Y

a Bottom, Ofelia y Mercucio. Este último y la señora Gamp se enfrentaron con la vida, no pidieron favores, no gimotearon. Huckleberry Finn, por supuesto, y Jim. Tom Sawyer nunca me gustó mucho: un mentecato. Ah, bueno, y me gusta Sut Lovingood, de un libro escrito por George Harris en 1840 ó 1850 en las montañas de Tenesí. Lovingood no se hacía ilusiones consigo mismo, hacía lo mejor que podía; en ciertas ocasiones era un cobarde y sabía que lo era y no se avergonzaba; nunca culpaba a nadie por sus desgracias y nunca maldecía a Dios por ellas.

-Y, ¿en cuanto a la función de los críticos?

-El artista no tiene tiempo para escuchar a los críticos. Los que quieren ser escritores leen las críticas, los que quieren escribir no tienen tiempo para leerlas. El crítico también está tratando de decir: "Yo pasé por aquí". La finalidad de su función no es el artista mismo. El artista está un peldaño por encima del crítico, porque el artista escribe algo que moverá al crítico. El crítico escribe algo que moverá a todo el mundo menos al artista.

-Entonces, ¿usted nunca siente la necesidad de discutir sobre su obra con alguien?

-No; estoy demasiado ocupado escribiéndola. Mi obra tiene que complacerme a mí, y si me complace entonces no tengo necesidad de hablar sobre ella. Si no me complace, hablar sobre ella no la hará mejor, puesto que lo único que podrá mejorarla será trabajar más en ella. Yo no soy un literato; sólo soy un escritor. No me da gusto hablar de los problemas del oficio.

-Los críticos sostienen que las relaciones familiares son centrales en sus novelas.

-Esa es una opinión y, como ya le dije, yo no leo a los críticos. Dudo que un hombre que está tratando de escribir sobre la gente esté más interesado en sus relaciones familiares que en la forma de sus narices, a menos que ello sea necesario para ayudar al desarrollo de la historia. Si el escritor se concentra en lo que sí necesita interesarse, que es la verdad y el corazón humano, no le quedará mucho tiempo para otras cosas, como las ideas y hechos tales como la forma de las narices o las relaciones familiares, puesto que en mi opinión las ideas y los hechos tienen muy poca relación con la verdad.

-Los críticos también sugieren que sus personajes nunca eligen conscientemente entre el bien y el mal.

-A la vida no le interesa el bien y el mal. Don Quijote elegía constantemente entre el bien y el mal, pero elegía en su estado de sueño. Estaba loco. Entraba en la realidad sólo cuando estaba tan ocupado bregando con la gente que no tenía tiempo para distinguir entre el bien y el mal. Puesto que los seres humanos sólo existen en la vida, tienen que dedicar su tiempo simplemente a estar vivos. La vida es movimiento y el movimiento tiene que ver con lo que hace moverse al hombre, que es la ambición, el poder, el placer. El tiempo que un hombre puede dedicarle a la moralidad, tiene que quitárselo forzosamente al movimiento del que él mismo es parte. Está obligado a elegir entre el bien y el mal tarde o

temprano, porque la conciencia moral se lo exige a fin de que pueda vivir consigo mismo el día de mañana. Su conciencia moral es la maldición que tiene que aceptar de los dioses para obtener de éstos el derecho a soñar.

-¿Podría usted explicar mejor lo que entiende por movimiento en relación con el artista?

-La finalidad de todo artista es detener el movimiento que es la vida, por medios artificiales y mantenerlo fijo de suerte que cien años después, cuando un extraño lo contemple, vuelva a moverse en virtud de qué es la vida. Puesto que el hombre es mortal, la única inmortalidad que le es posible es dejar tras de sí algo que sea inmortal porque siempre se moverá. Esa es la manera que tiene el artista de escribir "Yo estuve aquí" en el muro de la desaparición final e irrevocable que algún día tendrá que sufrir.

-Malcom Cowley ha dicho que sus personajes tienen una conciencia de sumisión a su destino.

-Esa es su opinión. Yo diría que algunos la tienen y otros no, como los personajes de todo el mundo. Yo diría que Lena Grove en *Luz de agosto* se entendió bastante bien con la suya. Para ella no era realmente importante en su destino que su hombre fuera Lucas Birch o no. Su destino era tener un marido e hijos y ella lo sabía, de modo que fue y los tuvo sin pedirle ayuda a nadie. Ella era la capitana de su propia alma. Uno de los parlamentos más serenos y sensatos que yo he escuchado fue cuando ella le dijo a Byron Bunch en el instante mismo de rechazar su intento final, desesperado, desesperanzado, de violarla, "¿No te da vergüenza? ¡Podías haber despertado al niño!" No se sintió confundida, asustada ni alarmada por un solo momento. Ni siquiera sabía que no necesitaba compasión. Su último parlamento, por ejemplo: "No llevo viajando más que un mes y ya estoy en Tenesí. Vaya, vaya, cómo rueda uno". La familia Brunden, en *Mientras agonizo*, se las arregló bastante bien con su destino. El padre, después de perder a su esposa, necesitaba naturalmente otra, así que se la buscó. De un solo golpe no sólo reemplazó a la cocinera de la familia, sino que adquirió un fonógrafo para darles gusto a todos mientras descansaban. La hija embarazada no logró deshacerse de su problema esa vez, pero no se descorazonó. Lo intentó nuevamente, y aun cuando todos los intentos fracasaron, al fin y al cabo no fue más que otro bebé.

-¿Qué le sucedió a usted entre La paga de los soldados y Sartoris? Es decir, ¿cuál fue el motivo de que usted empezara a escribir la saga de Yoknapatawpha?

-Con *La paga de los soldados* descubrí que escribir era divertido. Pero más tarde descubrí que no sólo cada libro tiene que tener un designio, sino que todo el conjunto o la suma de la obra de un artista tiene que tener un designio. *La paga de los soldados* y *Mosquitos* los escribí por el gusto de escribir, porque era divertido. Comenzando con *Sartoris* descubrí que mi propia parcela de suelo natal era digna de que se escribiera acerca de ella y que yo nunca viviría lo suficiente para agotarla, y que mediante la sublimación de lo real en lo apócrifo yo tendría completa libertad para usar todo el talento que pudiera poseer, hasta el grado máximo. Ello abrió una mina de oro de otras personas, de suerte que

creé un cosmos de mi propiedad. Puedo mover a esas personas de aquí para allá como Dios, no sólo en el espacio sino en el tiempo también. El hecho de que haya logrado mover a mis personajes en el tiempo, cuando menos según mi propia opinión, me comprueba mi propia teoría de que el tiempo es una condición fluida que no tiene existencia excepto en los avatares momentáneos de las personas individuales. No existe tal cosa como *fue*; sólo *es*. Si *fue* existiera, no habría pena ni aflicción. A mí me gusta pensar que el mundo que creé es una especie de piedra angular del universo; que si esa piedra angular, pequeña y todo como es, fuera retirada, el universo se vendría abajo. Mi último libro será el libro del Día del Juicio Universal, el Libro de Oro del Condado de Yoknapatawpha. Entonces quebraré el lápiz y tendré que detenerme.