

«THE PARIS REVIEW»

ENTREVISTAS

VOL. I (1953-1983)

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS
DE MARÍA BELMONTE, JAVIER CALVO,
GONZALO FERNÁNDEZ GÓMEZ
Y FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN

BARCELONA 2020



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Paris Review Interview Anthology (1953-2012)*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

- © 2006 by The Paris Review. Todos los derechos reservados
© de la traducción, 2020 by María Belmonte Barrenechea,
Javier Calvo Perales, Gonzalo Fernández Gómez
y Francisco López Martín
© de las ilustraciones de cubierta, 2020 by Perico Pastor
© de esta edición, 2020 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

En la cubierta, ilustraciones de Perico Pastor

ISBN DE LA OBRA COMPLETA: 978-84-17902-86-5
ISBN DEL VOLUMEN I: 978-84-18370-06-9
ISBN DEL VOLUMEN II: 978-84-18370-07-6
DEPÓSITO LEGAL: B. 18 571-2020

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión*
BARÓ *Encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *diciembre de 2020*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

WILLIAM FAULKNER
ENTREVISTADO POR JEAN STEIN
(1956)

William Faulkner nació en 1897 en New Albany, Misisipi, donde su padre trabajaba de revisor en la red de ferrocarriles construida por el abuelo del novelista, el coronel William Falkner (sin la *u*), autor de *The White Rose of Memphis*. Al poco tiempo, la familia se mudó a Oxford, a unos cincuenta y cinco kilómetros de distancia, donde el joven Faulkner, a pesar de su voracidad lectora, no consiguió los créditos necesarios para obtener su diploma de secundaria en la escuela local. En 1918 se alistó como aspirante a piloto en las Reales Fuerzas Aéreas de Canadá. Estuvo matriculado poco más de un año como estudiante de educación especial en la universidad del estado, Ole Miss, y luego consiguió un empleo como encargado de la oficina de correos de la estación universitaria, hasta que lo despidieron por leer en el trabajo.

Escribió *La paga de los soldados* (1926)—su primera novela—animado por Sherwood Anderson, pero no llegó a un público más amplio hasta la publicación de *Santuario* (1931), una narración extraordinaria que afirma haber escrito por dinero después de que sus anteriores libros—*Mosquitos* (1927), *Sartoris* (1929), *El ruido y la furia* (1929) y *Mientras agonizo* (1930)—fracasaran en el intento de generar suficientes ingresos para alimentar a su familia.

A partir de entonces las novelas se sucedieron de forma continua, la mayoría de ellas relacionadas con lo que se ha dado en llamar la saga de Yoknapatawpha: *Luz de agosto* (1932), *Pilón* (1935), *¡Absalón, Absalón!* (1936), *Los invictos* (1938), *Las palmeras salvajes* (1939), *El villorrio* (1940) y *Desciende, Moisés* (1941). Después de la Segunda Guerra Mundial, sus principales trabajos han sido *Intruso en el polvo* (1948), *Una fábula* (1954) y *La ciudad* (1957). Sus cuen-

tos reunidos recibieron el National Book Award de Estados Unidos en 1951, y *Una fábula* obtuvo el mismo honor en 1955. En 1949 Faulkner recibió el Premio Nobel de Literatura.

Durante los últimos años, a pesar de su timidez y su progresivo retiro, Faulkner ha viajado mucho, ofreciendo conferencias para el Servicio de Información de Estados Unidos. Esta entrevista tuvo lugar en Nueva York a principios de 1956.

P.: Hace unos instantes decía que no le gustan las entrevistas.

R.: No me gustan porque tengo tendencia a reaccionar de forma agresiva a las preguntas personales. Si me preguntan sobre mi trabajo, siempre trato de responder. Pero si me preguntan sobre algo personal, puede que responda y puede que no, y aunque dé una respuesta, si mañana me plantean la misma pregunta, podría ser que contestara algo distinto.

P.: ¿Qué me puede contar, entonces, de su trabajo como escritor?

R.: Si yo no hubiera existido, alguien habría escrito mis novelas. Y las de Hemingway, Dostoievski y todos los demás. La prueba es que hay al menos tres candidatos a la autoría de las obras de Shakespeare. Pero lo importante es *Hamlet* y *El sueño de una noche de verano*, no quién las escribiera. La cuestión es que alguien lo hizo. El artista no es relevante, lo único que cuenta es su creación, porque ya no hay nada nuevo que decir: Shakespeare, Balzac y Homero escribieron las mismas historias, y si hubieran vivido mil o dos mil años más, los editores no habrían necesitado nada nuevo de ellos.

P.: Pero, aunque parezca que no hay nada nuevo que decir, ¿no cree que la individualidad del autor es importante?

R.: Para el propio autor es muy importante. Pero a todos los demás lo que debería importarles es la obra, no la individualidad de quien la ha escrito.

P.: ¿Qué opina de su coetáneos?

R.: No fuimos capaces de alcanzar nuestro ideal de perfección. Por eso juzgo a mi generación sobre la base del clamoroso fracaso en nuestro intento por lograr lo imposible. Si pudiera escribir mis libros de nuevo, estoy convencido de que lo haría mejor, y ése es el estado mental más saludable para un artista. Por eso sigue trabajando el creador, intentándolo de nuevo una y otra vez; porque cree que esta vez lo va a lograr, que va a alcanzar la perfección. Pero, por supuesto, fracasa de nuevo. Por eso digo que es un estado mental saludable. Si lo lograra, si creara una obra a la altura del ideal soñado, no le quedaría más que cortarse el cuello y arrojarlo al vacío desde la cúspide de la perfección. Yo soy un poeta fracasado. Puede que todos los novelistas quieran escribir poesía primero y, al ver que no pueden, intenten escribir relatos cortos, que es el género más exigente después de la poesía. Y si también fracasan en eso, sólo entonces, empiezan a escribir novelas.

P.: ¿Hay alguna fórmula para convertirse en un buen novelista?

R.: Noventa y nueve por ciento de talento, noventa y nueve por ciento de disciplina y noventa y nueve por ciento de trabajo. El escritor nunca debe estar satisfecho con lo que hace, aunque su trabajo sea todo lo bueno posible. Hay que soñar con grandes metas y aspirar siempre a mucho más de lo que sabes que está a tu alcance. No te molestes en intentar ser mejor que tus coetáneos o tus predecesores. Intenta superarte a ti mismo. Un artista es una criatura controlada por demonios. No sabe por qué lo han elegido a él, y normalmente está demasiado ocupado para preguntárselo. Es un ser absolutamente amoral, porque está dispuesto a mendigar, pedir prestado y robar a cualquiera con tal de alcanzar su objetivo.

P.: ¿Quiere decir que un escritor no debe tener ningún escrúpulo?

R.: La única responsabilidad del escritor es su arte. Si es un buen escritor, no tendrá ningún escrúpulo. Porque tiene un sueño, y el sueño le produce tal angustia que debe deshacerse de él. Hasta entonces, no encontrará la paz. Con tal de escribir su libro, está dispuesto a tirarlo todo por la borda: el honor, el orgullo, la decencia, la seguridad, la felicidad, todo. Si un escritor tiene que robar a su madre, no lo dudará un instante. La «Oda a una urna griega» de Keats bien merece el disgusto de cualquier cantidad de abuelitas.

P.: Pero ¿no podría influir en la creatividad del artista la falta de seguridad, felicidad y honor?

R.: No, todas esas cosas sólo son importantes para su tranquilidad y satisfacción, y al arte no le preocupan la tranquilidad o la satisfacción.

P.: Entonces, ¿cuál es el entorno ideal para un escritor?

R.: Al arte tampoco le preocupa el entorno, no le importa dónde estés. Pero si se refiere a mí, personalmente, el mejor trabajo que me han ofrecido nunca fue el de encargado de un burdel. Para mí, ése es el mejor entorno de trabajo posible para un artista. Te garantiza la independencia económica y te libera del miedo y el hambre; te proporciona un techo sobre la cabeza y lo único que tienes que hacer es llevar unas simples cuentas e ir una vez al mes a untar a la policía local. El lugar está siempre tranquilo por las mañanas, que son las mejores horas del día para trabajar. Por las noches, si tienes necesidad de distracción, hay suficiente vida social a tu alcance; además, tu posición te otorga cierto estatus en ese ambiente, y no tienes nada que hacer, porque la madama se ocupa de los libros de contabilidad. En la casa sólo viven señoritas que te respetan y te tratan de «señor», igual que todos los contrabandistas del barrio, y puedes dirigirte a los agentes de policía por su nombre de pila. En resumen, el mejor entorno para un artista es cualquiera que le pueda proporcio-

nar ciertos niveles de paz, aislamiento y placer a un coste no demasiado elevado. Si el entorno no es el adecuado, por el contrario, lo único que conseguirá es que le suba la presión sanguínea, y desperdiciará demasiado tiempo combatiendo su frustración y su rabia. Mi experiencia personal es que las únicas herramientas que necesito para mi trabajo son papel, tabaco, comida y un poco de whisky.

P.: ¿Quiere decir *bourbon*?

R.: No, no soy tan especial. Entre whisky y nada, prefiero el whisky.

P.: Ha mencionado la independencia económica. ¿Es necesaria para el escritor?

R.: No, el escritor no necesita independencia económica. Lo único que necesita es un lápiz y un poco de papel. Que yo sepa, nadie ha escrito nunca nada de valor por haber recibido donaciones o dinero. Un buen escritor nunca recurre a una fundación. Está demasiado ocupado escribiendo. Si no es un escritor de primera categoría, se engañará a sí mismo diciendo que no tiene tiempo o independencia económica. El buen arte procede de delincuentes, contrabandistas y ladrones de caballos. La gente tiene miedo de averiguar cuánta pobreza y cuántas penurias es capaz de aguantar. Tienen miedo de averiguar de qué madera están hechos. Pero nada puede destruir al buen escritor. Lo único que puede acabar con él es la muerte. Los buenos escritores no tienen tiempo para preocuparse por el éxito o la riqueza. El éxito es como una mujer: si te muestras servil, te ignora por completo. Lo que hay que hacer es darle la espalda, y tal vez sea ella quien se arrastre por ti.

P.: ¿Puede perjudicar a un escritor trabajar en el cine?

R.: Nada puede perjudicar a un escritor de primera categoría. Pero si eres un escritor del montón, de poco te servirá cual-

quier cosa que intentes. Para el mediocre el problema no existe, porque ya ha vendido su alma por una piscina.

P.: Pero ¿no tiene que ceder y hacer concesiones el escritor que trabaja en el cine?

R.: Siempre, porque una película es por definición un trabajo colectivo, y en cualquier tipo de colaboración hay que hacer concesiones. Eso es lo que significa colaborar: dar y tomar.

P.: ¿Con qué actores le gusta más trabajar?

R.: Humphrey Bogart es con quien mejor he colaborado. Trabajamos juntos en *Tener y no tener* y *El sueño eterno*.

P.: ¿Le gustaría hacer alguna otra película?

R.: Sí, me gustaría hacer *1984* de George Orwell. Tengo una idea para un final que abonaría la tesis en la que siempre insisto: que ese hombre es indestructible por su pura voluntad de ser libre.

P.: ¿Cómo ha obtenido los mejores resultados en el cine?

R.: En las películas en las que he estado involucrado, lo que mejor funcionaba para mí era que los actores y el guionista tiraran a la papelera el guión y ensayaran la escena improvisando justo antes de que la cámara empezara a rodar. Si no me tomara en serio el cine, o no fuera capaz de tomármelo en serio, no lo habría intentado, por pura honestidad con el cine y conmigo mismo. Pero soy consciente de que nunca seré un buen guionista. Ese trabajo nunca tendrá para mí la urgencia de mi propio medio.

P.: ¿Qué puede contarme de aquel legendario embrollo en el que se vio envuelto en Hollywood?

R.: Acababa de terminar un contrato con la Metro Golden Mayer y estaba a punto de volver a casa. El director con el que trabajaba me dijo: «Si quieres otro encargo, no tienes

más que decírmelo. Yo me ocupo de que el estudio te ofrezca otro contrato». Le di las gracias y volví a casa. Unos seis meses después le envié un telegrama al director diciendo que quería otro trabajo. Poco después recibí una carta de mi agente en Hollywood con el cheque correspondiente a la primera semana de trabajo. Aquello me sorprendió mucho, porque lo normal era que hubiera recibido primero una notificación oficial y un contrato del estudio, pero pensé que el contrato se habría retrasado y llegaría con el siguiente envío. Una semana más tarde, sin embargo, llegó otra carta del agente con el cheque de la segunda semana. Esto empezó en noviembre de 1932 y duró hasta mayo de 1933. Entonces recibí un telegrama del estudio. Decía: «William Faulkner, Oxford, Miss. ¿Dónde está usted? MGM Studio». Respondí con otro telegrama: «MGM Studio, Culver City, California. William Faulkner». La operadora me dijo: «¿Y cuál es su mensaje, señor Faulkner?». «Eso es todo», contesté. «El manual dice que no puedo enviar un telegrama sin mensaje—insistió ella—. Tiene usted que decir algo». Me leyó algunos de los modelos que tenía la compañía de telégrafos y elegí uno, ya no recuerdo cuál, una de las felicitaciones estándar para un aniversario, o algo así. Eso fue lo que envié. A continuación recibí una llamada de larga distancia del estudio ordenándome que me subiera en el primer avión a Nueva Orleans y me pusiera en contacto con el señor Browning, el director de cine. Podía haber tomado un tren en Oxford y, ocho horas después, habría estado en Nueva Orleans. Pero seguí las órdenes del estudio a rajatabla y me fui a Memphis, desde donde salía un avión a Nueva Orleans de vez en cuando. Tres días después salió por fin uno. Llegué al hotel del señor Browning hacia las seis de la tarde y me presenté en su habitación. Había una fiesta. Me dijo que descansara bien y estuviera listo para empezar temprano al día siguiente. Le pregunté de qué iba la película, y contestó: «Ah, sí. Vete a la habitación tal y cual, allí está el supervisor guionista. Él te pondrá al tanto de todo». Fui a la

habitación que me había indicado. El supervisor guionista estaba allí solo. Me presenté y le pedí que me contara de qué iba la historia. «Cuando hayas escrito el diálogo, te enseñe el guión». De modo que volví a la habitación del señor Browning a explicarle el problema. «Pues vuelve y dile al de continuidad que... Bueno, da igual, vete a descansar para que podamos empezar mañana temprano». Al día siguiente tenían alquilada una lancha muy lujosa para ir a Grand Isle, a unos ciento cincuenta kilómetros, que era donde iba a ser el rodaje. Fuimos todos menos el supervisor guionista. Llegamos a la isla con el tiempo justo para almorzar y salir de vuelta a Nueva Orleans con margen suficiente para que no se nos hiciera de noche por el camino. Otros ciento cincuenta kilómetros en la lancha. Así estuvimos tres semanas. De vez en cuando preguntaba por el guión, pero Browning siempre me decía: «Deja de preocuparte y descansa bien para que podamos empezar mañana temprano». Una noche, al llegar al hotel, apenas había entrado en mi habitación cuando sonó el teléfono. Era Browning. Me pidió que fuera inmediatamente a su habitación. Acababa de recibir un telegrama: «Faulkner despedido. MGM Studio». «No te preocupes—me dijo Browning—. Ahora mismo llamo al fulano ese y no sólo le hago ponerte otra vez en nómina, sino que además le obligo a enviarte una disculpa por escrito». En ese mismo momento, alguien llamó a la puerta. Era un botones con otro telegrama: «Browning despedido. MGM Studio». De modo que volví a casa, y supongo que Browning también se iría a algún sitio. El supervisor guionista debe de seguir encerrado en una habitación del hotel con su cheque semanal bien agarrado. La película quedó a medias, a pesar de que ya habían construido un pueblo de pescadores de gambas en una larga plataforma montada sobre estacas en el agua, una especie de embarcadero con casas a un solo lado. El estudio podía haber comprado docenas de embarcaderos por cuarenta o cincuenta dólares, pero prefirieron construir uno de mentira. Imagínese

una plataforma alargada con una sola pared de fachadas. Si abrías la puerta de una casa, estabas a un solo paso de caer al agua, en pleno océano. El día que empezaron a construir la plataforma, un pescador cajún se acercó en una canoa hecha con un tronco hueco y se pasó el día entero bajo un sol de justicia mirando cómo construían aquel extraño embarcadero de mentira unos blancos estafalarios. Al día siguiente volvió en la canoa con toda su familia—su mujer amamantando a un bebé, la suegra y los demás hijos—y se pasaron otra vez el día entero al sol observando la evolución de aquel absurdo e incomprensible proyecto de construcción. Dos o tres años después volví a Nueva Orleans y oí que los cajún seguían recorriendo muchos kilómetros para ir a contemplar aquella plataforma de pesca de gambas construida a toda prisa por un grupo de blancos y luego abandonada.

P.: Dice que el escritor tiene que ceder y alcanzar compromisos cuando trabaja en el cine. ¿Y cuando escribe libros? ¿Tiene alguna obligación para con los lectores?

R.: La única obligación del escritor es hacer su trabajo lo mejor que pueda. Más allá de eso, puede hacer lo quiera con cualquier otra obligación que tenga. Yo, personalmente, estoy demasiado ocupado como para preocuparme de los lectores. No tengo tiempo para pararme a pensar quién me estará leyendo. No me interesa la opinión del fulano de turno sobre mi trabajo o el de cualquier otro. Lo que tengo que hacer es alcanzar el nivel que yo mismo me exijo, llegar a un punto en que el trabajo me proporcione el mismo placer que leer *La tentación de San Antonio* o el Antiguo Testamento, libros que me hacen sentirme bien. Observar un ave también me hace sentirme bien. ¿Sabe que si me reenarnara, me gustaría volver en forma de zopilote? Nadie lo odia ni lo envidia, nadie quiere nada de él, nadie lo necesita. Nunca tiene problemas, nunca está en peligro, y puede comer lo que quiera.

P.: ¿Y qué técnica emplea para alcanzar el nivel que se exige a sí mismo?

R.: A quien le interese la técnica, que se meta a cirujano o a albañil. No hay un mecanismo determinado para hacer el trabajo, no hay una fórmula mágica. Mal haría un joven escritor en seguir una teoría determinada. Aprende de tus propios errores. La única forma de aprender es cometer errores. Un buen artista está convencido de que nadie puede darle consejos. Su vanidad es absoluta. Por mucho que admire al autor veterano, siempre querrá superarlo.

P.: Entonces, ¿niega la validez de la técnica?

R.: En absoluto. A veces, la técnica irrumpe y se pone al mando del sueño antes incluso de que el escritor se haya sentado a su escritorio. Ése es el verdadero logro. Terminar el trabajo es una mera cuestión de ir colocando los ladrillos meticulosamente, puesto que el autor, probablemente, ya tiene en la cabeza todas y cada una de las palabras del libro antes de escribir la primera línea. Eso fue lo que me ocurrió con *Mientras agonizo*. No fue fácil, pero ningún trabajo honesto lo es. Lo que facilitó las cosas es que ya tenía todo el material a mano. Sólo me llevó seis semanas escribirlo, aprovechando los pocos ratos libres que me dejaba un trabajo físico con jornadas de doce horas al día. Lo que hice fue, sencillamente, imaginar a un grupo de personas y someterlas a las catástrofes universales básicas—el fuego y las inundaciones—, con una trama sencilla y natural que les diera una dirección a sus evoluciones. Pero cuando la técnica no interviene, escribir es también más fácil en otro sentido. Porque, en mi caso, el libro siempre alcanza un punto—en torno a la página 275, pongamos por caso—en el que los personajes se rebelan, se ponen al mando y terminan ellos solos el trabajo. Obviamente, no sé qué pasaría si terminara el libro en la página 274. El artista debe ser capaz de evaluar su trabajo con objetividad, tiene que ser honesto y tener el valor de no engañarse a

sí mismo. Puesto que ninguno de mis libros ha alcanzado mi nivel de exigencia, tengo que juzgarlos utilizando como vara de medir aquel que más sufrimiento y angustia me hizo pasar, de la misma forma que una madre quiere más al hijo que se convirtió en ladrón o asesino que al que se metió a cura.

P.: ¿Y qué libro es éste?

R.: *El ruido y la furia*. Tuve que escribirlo cinco veces, tratando de narrar la historia para liberarme del sueño que seguiría angustiándome hasta que completara mi trabajo. Es una tragedia de dos mujeres que andan perdidas: Caddy y su hija. Dilsey es uno de mis personajes favoritos, porque tiene coraje, es valiente, generosa, amable y honesta. Dilsey es mucho más valiente, honesta y generosa que yo.

P.: ¿Cómo surgió *El ruido y la furia*?

R.: Empezó con una imagen mental. Al principio no era consciente de que tenía valor simbólico. Era la imagen de una niña sentada en lo alto de un peral con las bragas manchadas de barro. Desde allí, a través de una ventana, veía el funeral de su abuela y lo que estaban haciendo abajo sus hermanos. Cuando descubrí quiénes eran, qué estaban haciendo, y por qué aquella niña tenía las bragas manchadas de barro, comprendí que sería imposible contar esa historia en forma de relato corto, y que tendría que escribir una novela. Entonces entendí el simbolismo de las bragas sucias y cambié esa imagen por la de la huérfana bajando por el caño del desagüe para escapar de la única casa que tenía, donde nunca la habían comprendido y nunca había recibido ningún tipo de amor o afecto. Empecé a escribir desde el punto de vista del deficiente mental porque pensaba que el relato sería más efectivo narrado por alguien que sólo es capaz de saber lo que ha ocurrido, pero no por qué. Pero vi que no había contado la historia que quería contar, de modo que lo intenté de nuevo, y escribí la misma historia desde la perspectiva de otro her-

mano. El resultado seguía sin convencerme. Traté de juntar las distintas piezas y rellenar los huecos introduciéndome a mí mismo como narrador. Y, aun así, el libro seguía sin estar completo. No lo estuvo hasta quince años después de su publicación, cuando, en el apéndice de otro libro, hice un esfuerzo final para cerrar la historia y sacármela de la cabeza. Sólo así podría descansar. Ésa es la novela a la que más cariño tengo. No podía quitarme de encima la historia, y nunca fui capaz de contarla bien, a pesar de mis denodados intentos. De hecho, lo intentaría de nuevo, pero volvería a fracasar.

P.: ¿Qué emoción despierta Benjy en usted?

R.: La única emoción que puedo sentir cuando pienso en Benjy es dolor y lástima por toda la humanidad. No se puede sentir nada por Benjy, porque no se da cuenta de nada. Personalmente, el único sentimiento que me inspira es preocupación por saber si he dado vida a un personaje creíble. Benjy es un prólogo, como un sepulturero en un drama isabelino. Cumple su papel y desaparece. Benjy es incapaz de hacer el bien o el mal, porque no sabe qué es el bien o el mal.

P.: ¿Y puede experimentar amor?

R.: Benjy ni siquiera es lo bastante racional como para ser egoísta. Es un animal. Reconoce la ternura y el amor, aunque no sabría explicarlos, y cuando nota el cambio en Caddy explota, porque ve amenazada la ternura y el amor que recibía. Se ha quedado sin Caddy. Dada su condición mental, ni siquiera es consciente de que Caddy ya no está. Sólo sabe que algo ya no es como antes, ahora hay un vacío que le causa dolor, y lo que hace es tratar de llenarlo como puede. Pero lo único que tiene es una pantufla de Caddy. La pantufla representa la ternura y el amor que recibía, un sentimiento que él no sabría explicar. Sólo sabe que los ha perdido. Va sucio porque no coordina, y porque la suciedad no significa nada para él. No distingue entre suciedad y limpieza, de la mis-

ma forma que no distingue entre el bien y el mal. La pantufla lo reconforta, aunque ya no recuerda a la propietaria. Ni siquiera recuerda por qué está triste. Si Caddy reapareciese, es probable que no la reconociera.

P.: ¿Tiene algún significado el narciso que le dan a Benjy?

R.: El narciso se lo dan para distraer su atención. No es más que una flor que, casualmente, se halla a mano ese cinco de abril. No es algo deliberado.

P.: ¿Tiene alguna ventaja darle a una novela forma de alegoría, como la alegoría del cristianismo que usó en *Una fábula*?

R.: La misma ventaja que tiene para un carpintero usar un cartabón para construir una casa rectangular. En *Una fábula*, la alegoría del cristianismo es la adecuada para esa historia en particular, de la misma forma que un cartabón es la herramienta adecuada para construir una casa rectangular.

P.: ¿Quiere eso decir que un artista puede usar el cristianismo como cualquier otra herramienta, de la misma forma que un carpintero puede tomar prestado un martillo?

R.: El carpintero del que estamos hablando no necesita tomar prestado un martillo, porque siempre tiene el suyo a mano. Y el cristianismo—si estamos de acuerdo en el significado de ese término—es algo que siempre está disponible para todo el mundo. Es el código de conducta personal de todo individuo, el medio a través del cual el hombre se convierte en un ser humano mejor de lo que sería si se limitara a seguir lo que le dicta su naturaleza. Su símbolo—la cruz, la luna creciente o lo que sea—es un recordatorio del deber del individuo dentro de la especie humana. Las diferentes alegorías son los distintos raseros que tiene el hombre para medirse y descubrir lo que es, pero no pueden enseñarle a ser bueno de la misma forma que uno aprende matemáticas en un libro de texto. Lo que hacen es enseñarle a descubrirse a sí mismo,

a desarrollar un código moral y unos estándares propios dentro de sus capacidades y aspiraciones, ofreciéndole un ejemplo de sufrimiento y sacrificio acompañado de una promesa de esperanza. Los escritores siempre han utilizado, y siempre utilizarán, alegorías de conciencia moral, porque nada supera la fuerza de una alegoría. Piense en los tres hombres de *Moby Dick*, que representan la trinidad de la conciencia: no saber nada; saber pero que no te importe, y saber y que te importe. En *Una fábula*, una trinidad semejante es la que representan el joven piloto judío, que dice: «Esto es terrible. Prefiero morir que aceptarlo»; el generalísimo francés, que dice: «Esto es terrible, pero podemos apretar los dientes y soportarlo»; y el mensajero del batallón británico, que dice: «Esto es terrible, voy a hacer algo por cambiarlo».

P.: En *Las palmeras salvajes* hay dos líneas argumentales que no guardan relación entre sí. ¿Hay una intención simbólica en esa yuxtaposición? ¿Es una especie de contrapunto estético, como opinan algunos críticos, o pura casualidad?

R.: No, no. Ese libro era una única historia, la historia de Charlotte Rittenmeyer y Harry Wilbourne, que lo sacrificaron todo por amor y acabaron perdiendo. No sabía que iban a ser dos historias distintas hasta que empecé a escribir el libro. Cuando llegué al final de lo que acabó siendo la primera parte, me di cuenta de que faltaba algo, hacía falta énfasis, algo que elevara la historia como un contrapunto en una composición musical, y empecé a escribir «El viejo» hasta que la parte de «Las palmeras salvajes» recuperó el tono adecuado. Entonces dejé «El viejo» en el punto que acabó siendo el final de la primera sección y retomé la historia de «Las palmeras salvajes», hasta que empezó a decaer de nuevo y le volví a dar tono con otra sección de su antítesis, que es la historia de un hombre que encuentra el amor y se pasa el resto de la historia huyendo de él, hasta el punto de volver voluntariamente a la cárcel, donde sabe que estará a salvo. No son más que

dos historias surgidas del azar, tal vez por necesidad. Pero el libro cuenta la historia de Charlotte y Wilbourne.

P.: ¿En qué medida están basados sus libros en experiencias personales?

R.: No sabría decirlo. Nunca me he parado a pensarlo, porque no es relevante. Un autor necesita tres cosas: experiencia, capacidad de observación e imaginación. Con dos de ellas, y a veces incluso con una sola, se puede suplir la carencia de las otras. En mi caso, las historias suelen empezar con una única idea o un recuerdo visual. Desarrollar la historia es entonces una simple cuestión de escribir hasta llegar a ese punto y explicar sus causas o sus consecuencias. Un escritor trata de crear personajes creíbles en situaciones creíbles y emotivas, narrando los hechos de la forma más conmovedora posible. Y, obviamente, tendrá que utilizar su entorno como una de sus herramientas. Yo diría que la música es la forma más sencilla de expresarse, pues fue la primera en aparecer en la evolución histórica de la experiencia humana. Pero, puesto que mi talento es el lenguaje, no me queda más remedio que expresar torpemente con palabras emociones que la música expresaría mejor y de forma más sencilla. Pero yo prefiero las palabras, porque prefiero leer que escuchar. Prefiero el silencio al sonido, y las imágenes que evocan las palabras surgen del silencio. Los truenos y la música de la prosa resuenan en silencio.

P.: Hay quien dice que no entiende lo que usted escribe, ni siquiera después de leerlo dos o tres veces. ¿Qué les sugeriría?

R.: Que lo lean cuatro veces.

P.: Dice que la experiencia, la capacidad de observación y la imaginación son importantes para el escritor. ¿Incluiría también la inspiración?

R.: No sé nada de inspiración. No sé lo que es. He oído hablar de ella, pero nunca la he visto.

P.: Dicen que, como escritor, está usted obsesionado con la violencia.

R.: Eso es como decir que el carpintero está obsesionado con su martillo. La violencia no es más que una de las herramientas del carpintero. El escritor necesita una herramienta para escribir, de la misma forma que el carpintero necesita una herramienta para construir.

P.: ¿Cómo empezó su carrera de escritor?

R.: Estaba viviendo en Nueva Orleans, haciendo cualquier trabajo que surgiera para ganar un poco de dinero de vez en cuando. Conocí a Sherwood Anderson. Salíamos a pasear por la tarde, y nos parábamos a charlar con la gente. Por las noches quedábamos otra vez y compartíamos una botella mientras él hablaba y yo escuchaba. Por las mañanas no lo veía nunca, porque se encerraba a trabajar. Todos los días hacía lo mismo. Entonces decidí que, si ésa era la vida del escritor, yo también quería ser escritor. De modo que empecé a escribir mi primer libro, y desde el primer momento me resultó entretenido. Incluso olvidé que llevaba tres semanas sin ver a Anderson, hasta que un día vino a mi casa, donde nunca antes había estado, y me dijo: «¿Qué pasa? ¿Estás enfadado conmigo?». Le expliqué que estaba escribiendo un libro y él exclamó: «¡Santo cielo!», y se fue. Cuando terminé el libro—*La paga de los soldados*—, me encontré con la señora Anderson en la calle y me preguntó qué tal iba mi libro. Al oír que ya lo había terminado, me dijo: «Sherwood quiere hacer un trato contigo. Si no le pides que lea tu manuscrito, le dirá a su editor que lo acepte». Y yo contesté: «Hecho». Y así fue como empezó mi carrera de escritor.

P.: ¿Qué tipo de trabajos eran esos con los que ganaba un poco de dinero de vez en cuando?

R.: Cualquier cosa que me saliera. Sabía un poco de todo: lle-

var un barco, pintar casas, pilotar avionetas... No necesitaba mucho dinero, porque la vida era barata en Nueva Orleans por aquella época, y lo único que necesitaba era un sitio para dormir, un poco de comida, tabaco y whisky. Muchas veces, con dos o tres días de trabajo ganaba dinero para todo el mes. Tengo alma de vagabundo. El dinero no me interesa tanto como para salir corriendo a ganarlo. A mí me parece que se trabaja demasiado en el mundo, lo cual es una pena. Una de las cosas más tristes es que lo único que puede hacer un hombre durante ocho horas al día, un día tras otro, es trabajar. No se puede comer, beber o hacer el amor durante ocho horas al día. Lo único que se puede hacer durante ocho horas es trabajar, que es el motivo por el que el ser humano se hunde a sí mismo en la miseria y la infelicidad, arrastrando con él a todos los demás.

P.: Supongo que se sentirá en deuda con Sherwood Anderson.

Pero ¿qué opina de él como autor?

R.: Fue el padre de mi propia generación de escritores estadounidenses y de la tradición literaria que continuarán nuestros sucesores. Pero nunca ha recibido la consideración que merece. Dreiser es su hermano mayor, y Mark Twain el padre de ambos.

P.: ¿Y qué hay de los escritores europeos de ese período?

R.: Los dos grandes nombres de mi época fueron Mann y Joyce. Al *Ulises* de Joyce hay que aproximarse de la misma forma que un reverendo baptista iletrado se aproxima al Antiguo Testamento: con fe.

P.: ¿Cómo obtuvo su bagaje bíblico?

R.: Mi bisabuelo Murry era un hombre afable y cordial, al menos con nosotros, los niños. A pesar de ser escocés, no era especialmente pío o severo, pero era un hombre de principios inflexibles. Uno de esos principios era que todo el mundo,

desde los niños hasta los adultos, tenía que recitar un versículo de la Biblia cuando nos sentábamos por la mañana a desayunar. Si no habías preparado tu versículo, te mandaba a tu cuarto y no te dejaba desayunar hasta que te lo hubieras aprendido y fueras capaz de recitarlo (había una tía soltera en la familia—una especie de sargento mayor con esa tarea a su cargo—que se llevaba al culpable y le echaba un rapapolvo para que aquello no volviera a repetirse). Tenía que ser un versículo auténtico y correcto. Pero, mientras éramos pequeños, podía ser siempre el mismo. Una vez que te habías aprendido uno, te permitía repetirlo todas las mañanas, hasta que crecías un poco y una mañana—cuando ya tenías experiencia y recitabas tu cantinela con total soltura, sin escucharte siquiera a ti mismo, porque tu cabeza iba cinco o diez minutos por delante y ya estabas pensando en el jamón, la carne guisada, el pollo frito, la sémola de maíz y los dos o tres tipos de pan caliente—veías que el bisabuelo te estaba apuñalando con la mirada—dos ojos muy azules, muy cálidos y amables, e incluso en ese momento menos severos que inflexibles—y sabías que para el día siguiente tenías que preparar un versículo nuevo. Ese día comprendías que tu infancia había terminado. Te habías hecho mayor, y empezaba la vida de verdad.

P.: ¿Lee a sus coetáneos?

R.: No. Leo los libros que me cautivaron cuando era joven. Vuelvo a ellos como se vuelve a un viejo amigo. El Antiguo Testamento, Dickens, Conrad, Cervantes... El *Quijote* lo leo todos los años, igual que otros leen la Biblia. Flaubert, Balzac—que creó un mundo que sigue intacto, una corriente de sangre que fluye por veinte libros—, Dostoievski, Tolstói, Shakespeare... De vez en cuando leo a Melville y, de los poetas, a Marlowe, Campion, Jonson, Herrick, Donne, Keats y Shelley. También sigo leyendo a Housman. He leído esos libros tantas veces que no siempre empiezo desde el princi-

pio. Leo sólo una escena, o busco los pasajes de un personaje, de la misma forma que charlas fugazmente con un amigo cuando te encuentras con él.

P.: ¿Y Freud?

R.: Cuando vivía en Nueva Orleans todo el mundo hablaba de Freud, pero yo nunca lo leí. Shakespeare tampoco leyó nunca a Freud, y dudo que Melville lo hiciera. *Moby Dick*, desde luego, estoy seguro que no lo leyó.

P.: ¿Lee alguna vez novelas de misterio?

R.: Leo a Simenon, porque me recuerda un poco a Chéjov.

P.: ¿Quiénes son sus personajes favoritos?

R.: Mis personajes favoritos son Sarah Gamp—una mujer cruel y despiadada, borracha, oportunista, informal... casi todo en ella es despreciable, pero es un personaje—, la señora Harris, Falstaff, el príncipe Hal, don Quijote... Y Sancho, por supuesto. Siempre he admirado a lady Macbeth. Y Bottom, Ofelia y Mercucio. Tanto este último como la señora Gamp le plantan cara a la vida, no piden favores y no se quejan nunca. Huck Finn, por supuesto, y Jim. Tom Sawyer nunca me ha gustado demasiado, me parece un mojigato. Y también me gusta Sut Lovingood, de un libro de George Harris escrito en 1840 o 1850 en las montañas de Tennessee. Lovingood no se hace ilusiones sobre sí mismo y se esfuerza todo lo que puede; a veces es un cobarde, y lo sabe, pero no se avergüenza de ello; y nunca culpa a nadie ni maldice a Dios por sus desgracias.

P.: ¿Cómo ve el futuro de la novela?

R.: Supongo que mientras haya personas que lean novelas, seguirá habiendo alguien que las escriba. O viceversa. A no ser, claro está, que las revistas ilustradas y los cómics acaben atrofiando la capacidad de leer de las personas y la literatura

empiece el camino de retroceso hacia las pinturas rupestres de los neandertales.

P.: ¿Y qué opina de la función de los críticos?

R.: Un artista no tiene tiempo para escuchar a los críticos. Los que quieren ser escritores leen reseñas. Los que quieren escribir no tienen tiempo para leer reseñas. El crítico, de algún modo, también está queriendo decir: «Fulanito estuvo aquí». El producto de su trabajo no va dirigido al artista. El artista está por encima del crítico, pues éste no entra en acción hasta que aquél escribe algo. El crítico, sin embargo, escribe algo que puede interesar a cualquiera menos al artista.

P.: Entonces, ¿nunca siente la necesidad de discutir su trabajo con nadie?

R.: No, estoy demasiado ocupado escribiendo. Lo que escribo tiene que agradarme. Cuando me agrada, no necesito hablar de ello con nadie; y cuando no me agrada, hablar de ello no me va a ayudar a mejorarlo, puesto que la única forma de mejorarlo es seguir trabajando en ello. No soy un hombre literario. Sólo soy un escritor. Las tertulias no me proporcionan ningún placer.

P.: Los críticos afirman que los vínculos de sangre desempeñan un papel central en sus novelas.

R.: Eso es una opinión. Y, como digo, no leo críticas. Dudo que un hombre cuyo objetivo es escribir sobre seres humanos esté más interesado en los vínculos de sangre de sus personajes que en la forma de sus narices, salvo que sea algo necesario para el desarrollo de la historia. Si el escritor se concentra en las cosas que deberían interesarle—que son la verdad y el corazón humano—no le quedará mucho tiempo para pensar en ideas y hechos como las formas de las narices o los vínculos de sangre, puesto que, en mi opinión, ese tipo de ideas y hechos poco tiene que ver con la verdad.

P.: Los críticos también insinúan que sus personajes nunca eligen de forma consciente entre el bien y el mal.

R.: A la vida no le interesa el bien y el mal. Don Quijote está eligiendo constantemente entre el bien y el mal, pero desde el delirio, porque está loco. Sólo entra en el mundo real cuando está tan ocupado lidiando con la gente que no tiene tiempo para distinguir entre el bien y el mal. Y puesto que la gente sólo existe en el mundo real, deberían dedicarse a vivir, sin más. La vida es movimiento, y al movimiento le interesa aquello que mueve al hombre: la ambición, el poder y el placer. El tiempo que un hombre dedica a la moralidad tiene que extraerlo a la fuerza del movimiento del que forma parte. Y, en cualquier caso, tarde o temprano tendrá que elegir entre el bien y el mal, porque eso es lo que demanda de él su conciencia moral para poder aceptarse a sí mismo el día de mañana. La conciencia moral es la maldición que el hombre tuvo que aceptar de los dioses a cambio del derecho a soñar.

P.: ¿Podría explicar un poco más a qué se refiere con «movimiento» en relación con el artista?

R.: El objetivo de todo artista es detener el movimiento por medios artificiales—que es otra forma de decir «detener la vida»—y fijarlo de tal forma que cien años después, cuando un extraño mire su obra, ésta se ponga otra vez en movimiento, puesto que es una porción de vida. Dado que el hombre es mortal, la única inmortalidad posible para él es dejar tras de sí algo que sea inmortal por el hecho de que siempre podrá ponerse en movimiento. Ésa es la forma que elige el artista de escribir «Fulanito estuvo aquí» en la pared del último e irrevocable olvido en el que todos caeremos algún día.

P.: Malcolm Cowley ha dicho que sus personajes llevan en sí cierta idea de sumisión al destino.

R.: Ésa es su opinión. Yo diría que unos sí y otros no, como los personajes de cualquier escritor. A mí me parece, por ejem-

plo, que Lena Grove, de *Luz de agosto*, sabe plantarle cara a su destino. No le importa que Lucas Burch sea su marido o no. Su destino es tener un marido y formar una familia, y lo sabe, de modo que ése es el camino que sigue, sin pedirle ayuda a nadie. Lena controla el timón de su alma. Una de las reacciones más serenas y sensatas que he oído en mi vida es lo que le dice a Byron Bunch en el momento de repeler su último y desesperado intento de violarla: «¿No le da a usted vergüenza? Podría haber despertado al niño».¹ En ningún momento se muestra confusa, asustada o alarmada. Ni siquiera sabe que no necesita causar lástima. Fíjese, por ejemplo, en que lo último que dice es que no lleva viajando ni un mes y ya está en Tenesse, como si pensara: «Hay que ver lo que se mueve una persona». La familia Bundren de *Mientras agonizo* también sabe afrontar su destino. El padre, tras perder a su esposa, necesita otra, naturalmente, y la encuentra. De un solo golpe, no sólo reemplaza a la cocinera de la familia, sino que también adquiere un gramófono para que todos disfruten mientras descansan. La hija embarazada, en este caso, fracasa en su intento de cambiar su condición, pero no se desanima. Su intención es intentarlo de nuevo, y aunque todos fracasasen hasta el último momento, no es más que otro bebé.

P.: Cowley también opina que le cuesta crear personajes compasivos con edades entre veinte y cuarenta años.

R.: Las personas no son compasivas entre los veinte y los cuarenta años. Tienen la capacidad para serlo, pero no lo saben. Sólo lo saben cuando ya han perdido la capacidad, después de los cuarenta. Entre los veinte y los cuarenta, la voluntad del hombre de ser compasivo va creciendo, se vuelve más peligrosa, pero todavía no ha empezado siquiera a intuirlo. Puesto que su capacidad para la compasión se ve forzada a

¹ W. Faulkner, *Luz de agosto*, trad. Enrique Sordo, Madrid, Alfaguara, 2001, edición digital.

discurrir por los canales de la maldad, a causa del entorno y las presiones, el hombre es fuerte antes que moral. La angustia del mundo la causan los jóvenes entre veinte y cuarenta años. Todos los que han causado tensiones interraciales en torno a mi hogar—los Milams y los Bryants (en el asesinato de Emmett Till), las bandas de negros que violan a una mujer blanca a modo de venganza, los Hitlers, los Napoleones y los Lenins—son símbolos del sufrimiento y la angustia humana, y todos ellos tienen entre veinte y cuarenta años.

P.: Cuando asesinaron a Emmett Till, usted escribió una carta abierta en la prensa. ¿Tiene algo que añadir aquí sobre ese tema?

R.: No, sólo repetir lo que ya he dicho antes: que los estadounidenses sólo sobreviviremos si optamos por ser ante todo estadounidenses y nos presentamos ante el mundo como un frente homogéneo e indivisible, seamos blancos, negros, morados, azules o verdes. Tal vez el sentido de este lamentable y trágico error cometido en mi Misisipi natal por dos adultos blancos con un pobre chaval negro sea determinar si debemos sobrevivir o no. Porque si en Estados Unidos hemos alcanzado tal punto de desesperación cultural que tenemos que asesinar a niños, independientemente de motivos y razas, no merecemos sobrevivir, y probablemente no sobreviviremos.

P.: ¿Qué ocurrió entre *La paga de los soldados* y *Sartoris* para que empezara con la saga de Yoknapatawpha?

R.: Con *La paga de los soldados* descubrí que escribir era una actividad muy grata. Pero después me percaté de que no basta con que cada libro tenga un carácter determinado, sino que la obra completa de un autor también debe tener una marca distintiva. *La paga de los soldados* y *Mosquitos* los escribí por el placer de escribir, porque me resultaba divertido. Pero cuando empecé con *Sartoris* comprendí que mi pe-

queño sello personal, el sello de mi tierra nativa, era digno de constituir un tema literario, y que nunca viviría lo bastante para agotarlo. Descubrí que sublimando lo real en lo apócrifo tendría libertad absoluta para aprovechar al máximo el talento que tuviera. Había abierto una mina de oro con nuevos personajes, de modo que creé mi propio cosmos particular. Podía mover a esos personajes como si fuera Dios, no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. El hecho de que haya movido a mis personajes en el tiempo con éxito, al menos desde mi punto de vista, demuestra mi teoría de que el tiempo es un elemento fluido que no existe más que en los avatares circunstanciales de cada individuo. No hay tal cosa como *fue*, sólo hay *es*. Si hubiera un *fue*, no habría dolor y pena. Me gusta pensar en el mundo como una especie de piedra angular en el universo; una piedra angular que, por pequeña que sea, si la retiras colapsa el universo. Mi último libro será el libro del Juicio Final, el libro dorado del condado de Yoknapatawpha. Entonces romperé el lápiz y dejaré de escribir.