

“(…) durante todo el siglo XX, críticos y teóricos han coincidido en sostener que lo único que importa es la obra ficcional [y no la vida personal del autor] y, en todo caso, la imagen del narrador que ésta configura (...) Sin embargo, el propio Saramago, ha insistido una y otra vez que la lectura de una novela no es más que un modo de conocer a un autor real (...) todo lector busca en las novelas el relato figurado de una experiencia concreta y, más aún, una suerte de amistad a distancia con un autor que lo ayude a construir su vida.”

Leopoldo Brizuela¹

“On n’ échappe pas au Sud; on ne guérit pas de son passé.”

William Faulkner²

En su trabajo “Estética de la creación verbal”³, Bajtin realiza un análisis crítico de los estudios literarios vigentes, y llega a la conclusión de que su estado es caótico pues se mezclan enfoques, principios y puntos de vista, carentes de todo rigor y fundamento. El método biográfico-sociológico, el intento más rescatable, según Bajtin, explica la obra por la biografía del autor, desconociendo que ambas categorías se encuentran en niveles diferentes y dejando de lado la totalidad del personaje, la del autor, la forma de enfocar los acontecimientos. Bajtin analiza la correlación del autor con el protagonista y la define como una “reacción específicamente estética”⁴; como actividad de una totalidad, el autor-creador (categoría que pertenece a la obra y que no debe confundirse con el autor-real), en el esfuerzo por conquistar otra totalidad, la imagen estable del protagonista. Todas las manifestaciones aisladas están dispuestas de manera de lograr la imagen total y unitaria del personaje. El autor-creador es un principio productivo que se encuentra, pues, en la estructura de la obra. Por lo tanto, rastrear al autor-real (“acontecer ético y social de la vida”), en la obra literaria, sólo es legítimo si esta actividad parte de la comprensión de su estructura creativa.

Trabajaré, con estos criterios, la interrelación autor-personaje en *Luz de Agosto* de Faulkner, en particular, el problema de la caracterización del héroe. Esta tarea exigirá responder a preguntas como: ¿dónde se ubica el principio organizador de la vida del héroe?, ¿cómo se determina el acto en los personajes de Luz de Agosto?, ¿con qué límites opera el autor?, ¿cuáles son los factores de conclusión artística del personaje?, ¿cómo operan algunos símbolos en la tarea de la construcción del carácter?

Mis hipótesis de trabajo son las siguientes: en los personajes centrales de *Luz de Agosto* las conductas no son la consecuencia de una decisión libre; el origen de esas conductas se ubica en el pasado (tiempo dominante de la novela), siempre en algo exterior-anterior a la conciencia; el pasado determina el carácter; los valores y motivaciones están en la conciencia

¹ BRIZUELA, Leopoldo, “El exilio” (En: Clarín Cultura y Nación, 4 jun. 2000, p. 3.)

² CABAU, Jacques, “La prairie perdue, Histoire du roman américain”, Seuil, Paris, 1966.

³ BAJTIN, M.M., “Estética de la creación verbal”, Siglo XXI, México, 1982.

⁴ De ahora en más, los encomillados en formato regular corresponden al texto de Bajtin; los encomillados en cursiva, a la novela.

colectiva antes que en la conciencia individual. Si *Rayuela* se puede contener en la palabra búsqueda, *Luz de agosto* se ontologiza en la forma del círculo.

Antes de comenzar señalo dos sospechas que inquietaron mis lecturas y reflexiones. La primera, es que las conjeturas que formulo en este trabajo acerca del autor corren el riesgo de ser parciales y provisionarias, y estar sujetas a contraste con la obra completa de Faulkner. La segunda, un riesgo más grave, repetir lo mucho que ya ha dicho la crítica, no poder salirse de los discursos; o la desilusión de descubrir en un texto aquello que pensé era el fruto original de un esfuerzo de reflexión.

Sartre ha declarado que Faulkner es desleal con el lector porque escamotea siempre los hechos; lo que importa para Faulkner, no es el hecho sino lo que pasa antes y lo que pasa después, causas y consecuencias. Este principio rige la elisión del momento de la muerte de Joanna, o de la descripción del encuentro de Christmas con el pastor Hightower. Lo relevante no es el acto presente, sino un factor protohistórico, que fija el carácter de los personajes centrales por generaciones.

*“Todos los personajes de Faulkner tienen el rostro vuelto hacia atrás”*⁵ Todos miran hacia la historia de su comarca (que es la del autor) y hacia su origen: el Sur de los Estados Unidos, poblado por un puñado de familias conservadoras, de aristócratas decadentes, aferrados a los valores del pasado y a los viejos modos de producción; propietarios de plantaciones de algodón y de esclavos, defensores del honor, de la religión; una sociedad feudal configurada en torno a los conflictos raciales y a la derrota militar y económica. El Sur es gobernado por fantasmas —dice el autor en *Luz de Agosto*— *“el fantasma de la antigua sangre derramada, del antiguo horror, de la antigua furia, del antiguo miedo.”*

Esta impronta sureña es esencial al carácter de los personajes; el factor que lo explica es el genotipo sureño semantizado en la obra como *maldición* —Miss Burden—, *fatalidad* —Joe Christmas—, como *fantasmas*—Gail Hightower, como *mala suerte*:

“Hightower no era más que víctima de su mala suerte. Había nacido con mala suerte.”

Señala Bajtin, que la actividad del autor se consagra a caracterizar al héroe, que todo se dispone en el sentido de contestar a la pregunta ¿quién es él? En el caso del pastor Gail Hightower, Faulkner propone una conciencia enclaustrada en la visión obsesiva de la muerte del abuelo durante la guerra de Secesión. Nombra dos personajes con el mismo patronímico, nominalmente, cierra un destino. La obsesión de Hightower, se justifica también en la identidad nominativa; el nombre, puede realizar un sentido destinal, apunta Cirlot, en este caso el poder de la palabra es completo. Fracasado, solo, anhela el retorno a un tiempo idílico.

“No haber vivido una semana más hasta que volviera la suerte a este lugar, hasta que la suerte y la vida volvieran a estas tierras estériles y agotadas.” Y le parece ver y sentir a su alrededor los fantasmas de campos ricos y de la rica y fecunda vida negra de las cabañas, los gritos apagados, la presencia de mujeres fecundas, la abundancia de niños desnudos en el polvo delante de

⁵ MAGNY, Claude-Edmond, “La era de la novela norteamericana”, Juan Oyanarte, Bs. As., 1972, p.235

las puertas; y la casa grande, ruidosa, sonora, con el triple grito de las generaciones.”

El *grito de las generaciones* es un imperativo, niega la libertad al individuo que no es sujeto de su hacer. Todo ocurre como si la personalidad construyera su vida, en realidad, cumple “la necesidad de su destino”. La vida del hombre es, entonces, cumplimiento, no construcción libre. No hay pensamiento que no esté orientado en la dirección del destino. No hay acto en la vida del héroe que sea fortuito; lo que se presenta azaroso sólo lo es para la autoconciencia. Todos son momentos artísticamente necesarios, en ellos se concluye la imagen unitaria de este “destino-carácter”. Por su completa extraposición el autor sabe que son seres perdidos.

“No eran sólo aquellos treinta años que la vieja no conocía, sino otros períodos anteriores de treinta años que le habían manchado su sangre blanca —o su sangre negra, como quieras— y que le mataron. Durante cierto trecho debió correr creyendo, o, por lo menos, con esperanza. Pero la sangre no le dejaba en paz, no le dejaba salvarse. Su sangre no se decidía a ser de un color o de otro y a que el cuerpo se salvara a sí mismo. (...) Fue la sangre negra la que le arrastró por su propia voluntad adonde no podía ayudarle nadie (...).”

Joe Christmas es un héroe clásico cuyo *agón*, la búsqueda de identidad, confluye trágicamente en el encuentro con Joanna (afirmación de su supuesta condición de negro) y se concluye necesariamente en un *pathos* —un cuerpo acribillado y apuñalado. Se cumple como destino en una muerte negra, perseguido y linchado como negro asesino de una mujer blanca — mito primario del racismo sureño. ¿Representa el hijo de Lena la instancia trágica culminante, la *epifanía* de su trayecto? Y emerge en este recorrido la forma del círculo, el *leit-motiv* de la obra.

El tiempo en *Luz de Agosto*, es aquel que enmarca el carácter clásico, el tiempo mítico, tiempo circular —del retorno al origen—; la rueda es su alegoría, encierra en sí una paradoja: el movimiento rotatorio, sucesión de los ciclos, y la inmovilidad de su eje, el lugar del sabio perfecto que mueve la rueda invisiblemente sin participar en el movimiento. Volver a la raíz, alcanzar ese centro, según Guénon⁶, es poder desligarse de lo contingente. Lo contingente para Hightower es su actualidad; su naturaleza es espectral, “*una sombra entre sombras*”; es un hombre de espaldas a la vida, “*Como si no le importara la gente, la gente viva.*”

“la rueda del pensamiento gira lentamente; el eje, el eje lo sabe, pero el vehículo mismo no se ha dado cuenta.”

El centro de la rueda es el gran problema del hombre: el Tiempo; es el gran problema de la novela, es el gran problema de la literatura del siglo XX.

La rueda que gira “*con la lenta implacabilidad de un instrumento de tortura medieval*”, remite centrípetamente a Hightower a un galope de caballos, a unos disparos, la

⁶ CIRLOT, Juan Eduardo, “Diccionario de símbolos”, Labor, Barcelona, 1969.

muerte de Hightower, la negación de su ser. La instalación en Jefferson, responde a esta pulsión, “*mi salvación tiene que estar en volver a morir en el lugar en que mi vida cesó antes de haber comenzado.*”; tiene un fin terapéutico, cumple con la necesidad de “*curarse de los sueños*” bajo la “*careta*” de un mártir violentamente castigado; es el costo que acepta pagar. Ser y parecer se enfrentan a “*la suprema y final Cara propiamente dicha, terrible en su omnisciente aislamiento.*” Confesión ante Dios, culpa y muerte; momento de autoobjetivación de la conciencia expresada en un enunciado, de estructura en profundidad, propio de Borges⁷:

“En ese caso, si eso es así, si yo soy el instrumento de su desesperación y de su muerte, yo soy, a mi vez, el instrumento de alguien fuera de mí mismo.”

Sin embargo, la culpa está inscrita en el destino que predetermina su conciencia, está también extrapuesta, no es una fuerza moral que se inicia en el sujeto, no es un arrepentimiento pleno, de allí su coartada de justificación: “*era joven*”, “*tenía que hacer no lo que podía, sino lo que sabía*”. Cuando Byron, dialogando con Hightower sobre el mal y su apariencia, declara, “*Trato de hacer lo que se debe hacer, según mis propias luces.*”, está planteando una ética del libre albedrío que el pastor no discute, pero que considera una mentira: “*Esta es la primera mentira que me ha dicho en la vida.*”; sabe que hay designios que están por encima de la voluntad del hombre, del mandato de Dios, de las ilusiones de “*unas caras llenas de perplejidades.*” Ser y parecer tienen como correlatos el tema de la verdad, el de los fines y los medios, el de la corrupción, el tema del pecado.

El autor es dogmático con respecto a la visión del mundo de un carácter clásico —dice Bajtin—, en caso contrario se habría aportado el momento de culpa y responsabilidad, y la unidad artística del destino se destruiría. En estos personajes, el autor revela la condición paradójica del hombre: en plena lucidez de conciencia marcha irremediabilmente al “*abismo*”, al “*desaguadero*”, al “*pantano*” (el tono oscuro de la novela se construye con lexemas que crean isotopías de lo bajo, de lo sucio, de lo húmedo, de lo fétido, de lo perverso; y no es difícil evocar el mundo subterráneo del reino de los muertos, y a Caronte conduciendo a estas almas al infierno. El calor del verano, la humedad de las tierras de Mississippi, la *Luz de agosto*, atmósfera de la tragedia.)

Hightower es una conciencia lúcida en el momento de volver sobre sí, “*debe haber cosas de que el hombre no puede acusar a Dios*”, pero el enunciado se modaliza, baja la acertividad: “*Debe haber.*” La responsabilidad personal, los valores son, finalmente, los principios que determinan un acto libre y moral. De allí que estos protagonistas puedan, incluso, no captar plenamente el mal que provocan. La muerte de la mujer del pastor puede explicarse también, por esta circunstancia. Estos protagonistas niegan, en su decurso, la existencia del libre albedrío; son conciencias sin autonomía, determinadas por circunstancias externas. Son seres incapacitados para elegir, su juicio moral está detenido.

¿Cómo percibe el lector al autor-creador de estos personajes? Creo ver a un dios olímpico que se abstiene de intervenir, que mira a sus criaturas de un aire entre piadoso y burlón, en cuyo discurso no falta el gesto irónico, una frase que entra en conflicto con los hechos o con la tesis de la novela, una reflexión que parece denunciar la postura ingenuamente

⁷ Esta idea clara y distinta, esta atroz certidumbre que se le presenta al espíritu, es la proposición del “Ajedrez” borgeano: “*No saben que la mano señalada/ del jugador gobierna su destino/ no saben que un rigor adamantino/ sujeta su albedrío y su jornada./ También el jugador es prisionero/(...)*”

vanidosa del hombre. En el Capítulo III, momento del ingreso del pastor al relato, hay un buen ejemplo: “había venido a Jefferson directamente del seminario negándose a aceptar ningún destino⁸”.

En Christmas, Hightower, Burden subyace la doctrina de la predestinación calvinista: todos los hombres merecen destrucción. Por lo visto nuestros personajes no están entre los elegidos por Dios para la salvación y la vida eterna.

“Luego se acercó a la cama, miró al niño [Joe Christmas] y lo alzó más arriba de la lámpara, como si esperara ver si vencía el diablo o el señor.”

La autoobjetivación en Christmas no evita el desenlace final, está condenado a ser víctima de sí mismo y el designio no admite imponderables.

“Pero empezó a verse a sí mismo como desde cierta distancia, como a un hombre arrastrado hasta el fondo de un pantano insondable.”

Su último intento es en la casa de Gail Hightower, un espacio supuesto “sagrado”. Sin embargo, nunca llegará a leer nuevamente el pasaje de la Biblia que lo impulsó a ir allí. Su condena no procede del pecado original, está en la sangre y en una fuerza valorativa extrapuesta —las voces que le han referido su sangre negra— y más allá, en un misterioso designio.

El relato, también vuelve sobre sí para alcanzar el espesor de la polifonía y mostrar la esencia del objeto desplegado, a la manera de una tela cubista. Como la rueda, que lleva fatalmente a Hightower al pasado, el movimiento circular del relato presenta a Miss Burden en la voz del narrador: “Miss Burden, mujer de cierta edad, vive sola en la gran mansión”. Confirma la versión, la voz de Byron: “La señora es yanqui. Se dice que está mezclada con los negros.” Certifica, extiende, explica, la voz de Joanna: “La gente de aquí nos odiaba. Nosotros éramos yanquis. Extranjeros. Peor que extranjeros, enemigos.” Y una vez más, la voz del narrador: “detrás de una vieja mansión colonial en la que vivía, sola, una solterona de cierta edad apellidada Burden.”

Miss Burden, en “la gran mansión” —icono del antiguo esplendor y el actual derrumbe del Sur—, era “yanqui” en el Sur, “tenía simpatía por los negros” y un fondo trágico que conjuga odio, temor y muerte. Tampoco Miss Burden tiene salvación, es la imagen casi simétrica de Joe y será doblemente condenada:

Por su condición de mujer, con el signo del pecado y de la maldad.

“Era la mujer la que, con la afinidad e instinto de las mujeres para el secreto, para proyectar una sombra de mal”

Por ser del Norte y abolicionista, repudiada.

“a pesar de haber nacido, vivido y muerto había sido una extranjera, una forastera, una especie de herencia de asombro y de ofensa (...) no la perdonarían nunca ni la dejarían descansar en paz.”

⁸ El subrayado es mío.

Joanna es la conciencia ligada al pasado y a la tierra: “*Acuérdate de esto. Tu abuelo y tu hermano yacen aquí*”.

“¿*No tienes idea de quiénes fueron tus padres?*”—Le pregunta a Joe, quien ni siquiera puede dar una respuesta de “linaje” porque no tiene identidad. —“*No tienes escape.*”, concluye. En ninguna parte encuentra Christmas su completud, ni en el Sur ni en el Norte. Sufre un destierro radical, una horfandad perfecta.

Joanna, en cambio, es una Burden, y desde allí actúa, su origen es el referente moral, tal como el de su padre:

*“Si mi padre no mató a Sartoris creo que fue a causa de su sangre francesa.
(...) Lo bastante francés (...) para comprender que un hombre debe obrar
como le han enseñado en la tierra en que ha nacido”.*

Tal vez para hacer más eficaz la imagen del destino fatal de sus héroes y la ignominia de la maledicencia que los rodea (si así fuera, pienso en un autor-real que reivindica, por oposición, valores que valen la pena de ser defendidos); tal vez para mostrar, a más de la crueldad, la indiferencia del mundo (pienso en un autor-real desesperanzado), el autor plantó, en este infierno, a Lena y a Byron. Byron Bunch es el hombre que tiene el conocimiento y la memoria, el mensajero que informa. Junto a Lena, es el héroe del llano. Son dos personajes del presente, que están animados por una pulsión de vida, a los cuales es dable atribuir un horizonte. Lena es la contracara cándida y ausente de Joe, Lena se define por la búsqueda y por la marcha; abre y cierra la novela en la carretera. El rumbo, siempre el Norte, lejos de Mississippi, un camino en ascenso recorrido con la confianza de quien sabe que siempre puede contar con ayuda. La de Joe, en cambio, es una carrera inútil, desesperada y errática desde el abismo al abismo, de Oklahoma a México, de Chicago a Mississippi, de las calles a las carreteras; denunciando su condición de negro, humillándose, evitando a los blancos en las calles de Detroit. Buscando desambiguar su identidad en los límites de la voluntad, la violencia y el masoquismo, intentando extirpar los rastros de “*sangre blanca y el modo de pensar de los blancos*”.

Un carro tirado por mulas aparece en escena pesadamente, primero como *crujidos y chirridos*, luego como imagen cinematográfica, “*como si saliera de una región trivial*”; transporta a Lena al escenario de un drama del cual, sin embargo, permanecerá ingenuamente ausente. El círculo de la novela se cierra en el camino, en un camión, en el viaje, en el mismo tono bucólico, candoroso y simple del inicio.

En entrevistas y conferencias universitarias, Faulkner ha declarado que la finalidad última del escritor es reducir la esencia de la existencia humana a una simple oración⁹; y quizás sean las palabras de Byron Bunch la expresión minimalista de esa esencia, al menos en el planteo central de la novela.

⁹ En “Editorial” <http://www.cidio.oas.org/editrib96.htm>

Uno hablará de que le gustaría escaparse de entre los vivos. Pero los que le hacen daño son los muertos, que están quietecitos en su sitio y no intentan agarrarle.

El Sur es una enfermedad de la cual uno no se cura —dice Faulkner—, y nos plantea en términos de convicción, lo que desarrolla como discurso ficcional en *Luz de agosto*: La historia, la familia, la sangre, la comarca sellan la conciencia del sujeto.

La retórica de Faulkner en *Luz de agosto* es la retórica del pasado, la falta y la derrota. La misma derrota que sufren, a partir de 1865, los estados del Sur. La distancia entre el Sur ficcional —el gran tema de sus novelas— y el Sur del autor-real es discursiva, es la versión de un actor que elige la literatura para exorcizar sus fantasmas; es él mismo, una de las voces de la polifonía que construyen esa realidad. Entiendo legítimo adjudicar un valor literario biográfico a la obra: en lo fáctico, la historia del autor está muy próxima a la de algunos de sus personajes, como Hightower, como John Sartoris, como Gavin Stevens, procede de un pasado de batallas y soldados sureños¹⁰. Pero si nos situamos en el marco teórico de Bajtin, estamos obligados a ir más allá y ver al autor-real donde se manifiesta, en la estructura de la obra.

Considero dos de sus personajes centrales: Gail Hightower y Joanna Burden, ambos aparecen como seres encadenados a los muertos (eslabones de una cadena causal extrapuesta que escapa a su control); la una, a dos cadáveres, una mansión familiar en ruinas, un patrón de conducta; el otro es el cautivo de fantasmas y de un episodio que pretende recuperar y al cual se complace en recrear cada crepúsculo, un ser no-ser que busca, en su inmolación, la paz y la verdadera Iglesia que no predicó en vida. Un tercer personaje, Joe Christmas, actúa desde el cuerpo, está determinado por la maldición de la sangre, cumple una función, mártir racial necesario al universo sureño; no es una psicología en ningún momento. Si los tres personajes forman el triángulo de la tragedia, al acercar la línea tangente —Lena—, Faulkner completa la figura del círculo, el eterno retorno, la esperanza.

Para elaborar la trama en la que se desarrollan estos perfiles clásicos, el autor-creador tiene que acotar su libertad artística (paradoja: el autor-creador queda preso en las mallas de su propio discurso), para ninguno de los tres personajes puede diseñar un trayecto que suponga la saga de una autoconciencia libre. El tiempo en el cual desarrollan su programa narrativo no puede ser sino circular. El presente no tiene nada que contar, no es relevante sino como signo confirmatorio de lo que ya estaba en la conducta potencial del sujeto. De allí esa necesidad de la recapitulación y de los, por momentos, oscuros juegos temporales. De allí que, la pregunta por el “quién es él”, a la que intenta responder la caracterización que realiza el autor-creador, se vuelva una pregunta, en estos caracteres clásicos, por el “quiénes son los padres”, “quién es la familia”. Cuando Joanna dice “*Tú lo hubieras matado, ¿verdad?*” la lógica del enunciado se inscribe en uno de los principios productivos de la novela: la conducta responde a patrones genealógicos, raciales, culturales históricos, a un designio.

La memoria, en *Luz de agosto*, no necesita recordar, la memoria sabe; un platonismo que forma también la trama ideológica del discurso. En el caso de Joe Christmas, la memoria cree en imágenes oscuras: *un pasillo de un edificio largo, ladrillos tiznados, un recinto sin hierbas cubierto de cenizas, fábricas humeantes, chimeneas cuyo número aumenta cada año.*

¹⁰ Su bisabuelo, el coronel William Faulkner, veterano de dos guerras, construyó el ferrocarril entre Oxford y Memphis; fue autor además de “The White Rose of Memphis”, una de las novelas más populares de su tiempo. Elegido a la legislatura del Estado, muere asesinado por un enemigo político.

Es el ámbito del mal, para el autor-real, el polo negativo que niega la naturaleza y el lado bueno del hombre: capitalismo → industrialismo → polución del ambiente y del espíritu → fin de un sistema de valores → advenimiento del pragmatismo. En el caso de Hightower, tenía que hacer *lo que sabía*, es decir, lo que ya estaba impreso en la memoria del alma.

La novela se nos puede imponer como la visión desencantada de un sureño nostálgico y éste, como un pesimista radical que cree que no hay salvación posible. Tal balance significaría dejar de lado la pequeña gente sin dimensión novelesca que puebla el relato, los héroes del llano, en los que, por momentos, parece que hablara la sabiduría. Esos ínfimos seres ligados a las tradiciones campesinas, que encarnan los valores del corazón, de los buenos sentimientos, del gesto simple de amparo. Significaría también, desdeñar la confianza y el amor que el autor reúne en la figura de Lena. Supondría obviar, finalmente, su concepción esperanzada de un retorno-renacimiento simbólico al vínculo vigoroso que el hombre tiene con su tierra y la naturaleza.

Creo oportuno, acercar un poema de Faulkner por arguermentación y por la belleza.

Si hay dolor...

*Si hay dolor, que sea sólo lluvia,
y ésta sólo dolor de plata por el dolor en sí,
si estos verdes bosques sueñan aquí para despertar
en mi corazón, si yo amaneciera otra vez.*

*Pero dormiré, pues ¿dónde hay muerte
mientras en estas azules y soñolientas colinas de lo alto
tenga yo como el árbol mi raíz? Aunque esté muerto,
esta tierra que se agarra a mí me encontrará el aliento.*

William Faulkner

(Traducción de Javier Marías¹¹)

Según viejas tradiciones —de acuerdo con lo que reseñan Cirlot y Revilla—, el árbol representa la vida del cosmos: generación y regeneración, es un ser vivo donde se producen los fenómenos cíclicos de la naturaleza. Es sucesión continua de vida→muerte→vida; el nacimiento es salida de la tierra (diosa madre), la muerte, retorno a la tierra. El árbol es equivalente a la inmortalidad, deviene “realidad absoluta”, centro del mundo. Es eje que vincula la vida subterránea con lo celestial superior. Por su verticalidad, se asimila a la montaña.

El árbol de Faulkner, situado en *colinas de lo alto* (pleonasma simbólico) nos habla de la esperanza de un renacimiento cósmico, niega la muerte. No es arbitrario, entonces, asignar un valor “resurreccional” al hijo de Lena: está justificado en la contigüidad de los hechos (pasión-muerte-nacimiento) y en la concepción mística del autor.

Un sentido de unidad profunda en la naturaleza es premisa de una conclusión categórica: el rechazo de Faulkner por el orden capitalista industrial. Los sueños de los verdes bosques renaciendo en el corazón; el aliento del hombre renaciendo en la tierra. Nuevamente el círculo.

¹¹ En La Nación on-line, extraído de “Lo que él no escribió”, Javier MARÍAS, Alfaguara, 1997.

El giro final (¿final?) de estas reflexiones: en su planteo formal, *Luz de agosto* presenta otra peculiaridad, es una novela polifónica, enrevesada y de recurrencias, por voluntad artística, decisión que no escapa a la lógica total que configura el universo faulkneriano. Un discurso lineal, una sola voz, hubiesen constituido una ruptura entre los significados semánticos y la estructura¹². Y en este sentido también, *Luz de agosto* es circular y perfecta.

BIBLIOGRAFÍA

1. BAJTIN, M.M., “Estética de la creación verbal”, Siglo XXI, México, 1982.
2. BORGES, Jorge Luis, “Obras Completas”, Emecé, Barcelona, 1996, T. IV.
3. BROWN, John, “Panorama de la Literatura norteamericana contemporánea”, Guadarrama, Madrid, 1956.
4. CABAU, Jacques, “La prairie perdue, Histoire du roman américain”, Seuil, Paris, 1966.
5. CIRLOT, Juan Eduardo, “Diccionario de símbolos”, Labor, Barcelona, 1969.
6. MAGNY, Claude-Edmond, “La era de la novela norteamericana”, Juan Oyanarte, Bs. As., 1972.
7. MURRAY, Gibert, “Eurípides y su tiempo”, Fondo de Cultura Económico, México, 1998.
8. REVILLA, Federico, “Diccionario de iconografía y simbología”, Cátedra, Madrid, 1995, 2ªed.
9. STRAUSSMANN; Heinrich, “La literatura norteamericana en el siglo XX”, FCE, México, 1961

¹² Una sospecha confirmada. J.L. Borges lo había expresado antes con más economía “ (...) —en *Luz de agosto*, en *El sonido y la furia*, en *Santuario*— las novedades técnicas parecen necesarias, inevitables.” (p.430)