

1951 *The Catcher in the Rye* se nos exhibe la necesidad de que la ciudad resuelva los problemas, motivo que Faulkner o Hemingway demostrarían. Sidney Finkelstein, al hablar de Holden Caulfield, el joven adolescente que huye de la escuela, parece insistir en los valores de crítica contracultural.

No es necesario citar a Roszak, Marcuse, Goodman, Reich o Illich para intentar ver en el nítido y lejano consejo de Emerson, la búsqueda continua de la «self-reliance» una de las normas para subsistir. Holden lo sabe muy bien y así rompe con la *élite* que en definitiva era la fantasía donde las novelas Dreiser se desarrollaban. Se busca un nuevo medio social, más lóbrego e incómodo, se aleja la imagen romántica de Gatsby en su sueño eterno de recuperar la «old glory» de Daisy. Esta *lonely crowd* que en frase feliz de David Riesman domina la vida americana, debe contraponerse a «*the power elite*» tal y como C. Wright Mills³ la propone. Hay, pues, un cambio de valores en la vida norteamericana y el héroe está encerrado en su propia visión retórica del mundo y en una desazón continua por alcanzar la plenitud. Ihab Hassan ha hecho atinadas observaciones para poder entender el cuadro que vamos a analizar y su *Contemporary American Literature*⁴ es la nómina mínima de la *praxis* narrativa que esconde personajes tan dispares como Holden Caulfield o Moses Hergoz, la inocencia o la razón, en ese emblema de búsqueda de una explicación para subsistir que Lionel Trilling en su genial *Sincerity and Authenticity*⁵ nos ofrece. El estilo se convierte en un territorio tan incoherente y anómalo como las ideas. Suenan los ecos lejanos de la música retórica de Joyce mostrando unas soluciones que sólo Nabokov parece recoger, vía Faulkner. Estamos ante unos «héroes solitarios»⁶ que buscan antes de nada su propio lenguaje.

Esta situación de abatimiento del héroe conduce a una dinámica interna sumamente significativa. El chimpancé Friday de *God's Grace* remite a *Lord of the Flies*, pero nos hace insistir también en esas *Pieces and Pontifications* (1983) donde Norman Mailer expresa su credo narrativo. El fondo del problema es cómo asumir la deuda a los maestros y se propone un sentido de huida de esa realidad. Cuando leemos *Sophie's Choice* (1980) tenemos la sensación de estar ante una obra romántica, casi como *The*

³ «The American elite often seems less a collection of persons than of corporate entities, which are in great part created and spoken for as standar types of personality». *The Power Elite* by C. Wright Mills. New York: Oxford University Press, 1959, pág. 15.

Contrastar esta opinión con la de David Riesman en *The Lonely Crowd*. Sin embargo, no habrá ya novelas de tan alto grado de «sociologismo» como *Manhattan Transfer* que nos entregó John Dos Passos en 1925. Desde entonces no hay auténticos ejemplos de «héroe colectivo».

⁴ *Contemporary American Literature (1945-1972)* by Ihab Hassan New York: Frederick Ungar, 1973, pág. 194.

⁵ *Sincerity and Authenticity* by Lionel Trilling. London: Oxford University Press, 1974, pág. 1/25. Este tema de la sinceridad debe llevarse hacia los mecanismos más estrictos de estilo conversacional. Podemos sospechar que hay más grado de la misma en Mark Twain que en Faulkner, aunque tal hipótesis nos podría llevar a pensar, tal vez, erróneamente, que *Ulysses* pierde autenticidad debido al borrascoso enjambre estilístico. Kafka, sin embargo, expondría las más absurdas situaciones, y el mismo Beckett, con un lenguaje límpido y lineal.

⁶ *El héroe solitario en la novela norteamericana* por Cándido Pérez Gállego. Madrid: Prensa Española, 1966, pág 225.

Great Gatsby, o alguna página de Nathaniel West. El holocausto persigue no sólo a la bella polaca, sino también a Stingo. Asistimos a una recreación patética de William Styron de Auschwitz y cuando la heroína abandona a Stingo para ir con Nathan, comprendemos que un desenlace final se aproxima. Nathan Landa es judío, ingenuo, hipersensible y vive en un mundo de asombro continuo, aunque su verdadero enigma sea una esquizofrenia paranoide. Para Nathan, el joven Stingo es un tipo curioso, nos recuerda situaciones análogas en *Rebourn* de Melville, y así la bella polaca católica se convierte, como si estuviéramos en una obra de Congrave, en motivo de ambición sexual de dos hombres. Es la tragedia de Auschwitz la que acompaña a Sophie y lo mismo que en algunas páginas de Gore Vidal sentimos la necesidad de romper con un mundo excesivamente ideológico. Idéntica observación se puede hacer con Malamud en *The Tenants*⁷.

Tal empeño lo conseguirá John Irving. *The Hotel New Hampshire* (1981) sigue el rumbo de *The World According to Garp* (1978) y asistimos a la creación del ámbito absurdo que tenga un nuevo valor, algo así como el que Thomas Pynchon insinúa en algunas páginas. El estilo es agrio y directo, como el de Brautigan o Malamud, pero la ironía es nueva, tiene una elegante belleza. No cae en los barroquismos de John Barth y elude la pretensión académica de Philip Roth. Ni atañe el calvinismo picaresco de John Updike. Irving se mueve en un terreno de pinceladas hirientes que servirá para llevar a la vida cotidiana, a las relaciones humanas más estrictas.

Irving Shaw nos pinta un mundo familiar en *Acceptable Losses* (1982) en una temática no muy lejana del *Something Happened* (1974) de Joseph Heller. Incluso Roger Damon puede situarse en la línea de Bob Slocum. El autor nos presenta el derrumbe moral de un hombre que desde la cima de sus posibilidades y éxitos va a sucumbir en el vacío, tras una extraña llamada telefónica que le coloca en una situación angustiosa. Este tema, no lejano del que Elia Kazan propuso en *The Arrangement*, tiene como centro el ya conocido motivo del «viaje a los infiernos» que desde el Pierre Glendinning de Melville aparece en la narrativa norteamericana. Incluso podríamos pensar que estamos en la línea de *Rich Man, Poor Man* (1970) y hasta *The top of the Hill* (1979). Joseph Heller en *Good as Gold* (1979) propondrá un tema de ironía política en la figura del judío ambicioso Bruce Gold y sus sueños de ambición, nada menos que llegar a la Casa Blanca, tema que también Kosinski expuso en otra obra. Hemos alcanzado un mundo «proteico»⁸. *Everyman* cede el paso a *Superman*.

Mientras tanto, en *Travesty* (1976) nos sorprende John Hawkes con un mundo patético que nace de Michel Leiris y Albert Camus. Es, en realidad, el diálogo con quien domina nuestro amor. Henry es el gran enemigo, el poseedor ilícito de la hija y un problema de complejo de Edipo se abre en esa carretera francesa donde al final

⁷ *Contemporary American Novelists*, edited by Harry T. Moore Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965, págs. 65/79. Este ensayo sobre Malamud debido a Charles Alva Hoyt, puede servir de prueba para hacer de *The Tenants* una de las novelas más bellas de la época.

⁸ «In *The Catcher in the Rye*, Salinger gives us an open, innocent hero who lives, antisocially, on the, on the periphery of conventional sanity, a modern rebel and existentialist hero, in fact.» *The New Novel in America* (The Kafkan Mode in Contemporary Fiction) by Helen Weinberg. Ithaca: Cornell University Press, 1970, pág. 144.

el narrador provoca un accidente mortal para los tres. Chantal debe tener cuidado en esa loca persecución de la muerte y nos parece estar de nuevo ante la relación de Casandra con su hija en *Second Skin*, motivo que puede señalar esa presencia mítica de lo sobrenatural en *God's Grace* (1982) de Bernard Malamud. La isla ya apareció como metáfora en *The Tempest*, pero el lugar que ahora nos apasiona es el último reducto del hombre. Cuando Styron quiere entrar en el tema del pánico al *illo tempore* lo consigue en *Sophie's Choice*, donde el amor es desear el pasado del ser que hemos elegido, ella tiene un pasado pavoroso y el futuro será una escena de suicidio, mitad ritual mitad esperanza. Nathan a su lado queda como un desastre humano y su cadáver es el símbolo de una imposible posesión de la belleza: pero el joven novelista se ha hecho hombre, ha tenido su experiencia de plenitud y éxtasis. Motivo que nos señala el ámbito «atlético» de *The Top of the Hill* de Irving Shaw. Estamos buscando una solución dramática a unos problemas nacidos de la más incruenta incomunicación. Howard M. Harper sugiere soluciones concretas ⁸.

Philip Roth supone un descanso, pues su obra siempre otorga un leve lirismo. En *My Life as a Man* (1973) se inicia un camino que continúa en *The Professor of Desire* (1977) para seguir hacia *The Gost Writer* (1979) para pasar por *Zuckerman Unbound* (1981) y cerrarse en *The Anatomy Lesson* (1983). Ese periplo supone la biografía de un escritor que se ampara en otro, en su *guru*, pero también pone de relieve la soledad de la creación estética. Zuckerman, pese a su fama, ha fracasado, como Bech, aquel joven novelista de la obra de John Updike. Por eso la necesidad de ir a la Arcadia será una recurrencia necesaria. Brautigan nos la ha expuesto en *Trout Fishing in America* (1967) y la ha continuado en *In Watermelon Sugar* (1968) dejándonos en sus ocho novelas posteriores unas variaciones sobre el mismo tema. Mientras que *God's Grace* era un poco la necesidad del Génesis, Brautigan nos advierte de la conveniencia del apocalipsis. Calvin Cohn, el autor que va a la isla desierta, es un nuevo Noé, en una fábula de desolación y amargura. Un método que Irving Shaw no aceptaría, pero que Norman Mailer, en su reciente *Ancient Evenings* (1983) nos va a sugerir en esa versión del «libro de los muertos» que lleva a la reencarnación, tema que en *Travesty* se insinuaba, motivo que en *Chimera* no está ajeno. La soledad se repite con nuevos matices fatídicos. El autor no hace sino apoyarse en su abismo interior, pero su interioridad le expulsa a un goticismo atroz, tema que Irving Malin ha analizado ¹⁰. El centauro George Cardwell vive los tres últimos días de su vida humillado por sus alumnos y mitificado por su hijo Peter.

La situación del héroe de Saul Bellow en *The Victim* (1947) es la misma que la de tantas situaciones surgidas de James T. Farrell. La gran ciudad, sea Chicago o Nueva York, se va abriendo como un paraíso engañoso. Ciertamente sirvió de ámbito para *The Genius* de Dreiser o *Manhattan Transfer* de Dos Passos, pero, sin embargo, pese a

⁹ *Desperate Faith* (A Study of Bellow, Salinger, Mailer, Updike and Baldwin) by Howard M. Harper.

Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1967, pág. 200. *Radical Innocence* (Studies in the Contemporary American Novel) by Ihab Hassan. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973, pág. 362.

¹⁰ *New American Gothic* by Irving Malin. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1968.

las teorías de Morton White cuando enfrenta al intelectual con la urbe, no hay una asimilación de los lenguajes de la metrópoli en ese ejercicio de individualidad que es la novela. Henderson huía a Africa, del mismo modo que algunos héroes de Joseph Conrad, incluso como el Harry de *The Snows of Kilimanjaro*. Se rompe con la *Waste Land* y el héroe se constituye en fuente de pasiones estériles. Se impone una huida al paraíso, tema que en *A Farewell to Arms*, ya en 1929 nos proponía Hemingway. Aquella obra maestra era una advertencia de cómo es posible huir de la guerra, pero imposible escapar del amor. Cuando leamos *The Professor of Desire* (1977) de Philip Roth estaremos ante una regresión hacia la mitificación del presente. Los ecos de Lamberth Strether de *The Ambassadors* todavía no se han apagado. Henry James sigue dictando las normas. La polaridad entre inocencia y experiencia alcanza su máxima tensión cuando Phynchon escribe *Gravity's Rainbow* dando las normas para romper con una sociedad estéril que no ha resuelto sus problemas sociales.

El «héroe fugitivo» no es en el sentido más obvio, un «héroe económico». Veíamos más hambre y miseria en *The Grapes of Wrath* de Steinbeck. En cierto sentido, nos parece que los problemas que hoy acontecen al héroe narrativo son poco ideológicos y muy centrados en unas divagaciones psicológicas: soledad, aislamiento, necesidad de compañía femenina, neurosis... parecen ser las pautas que mueven una sinfonía de notas discordantes que, por ejemplo, ha quedado plasmada en el Frank Alpine de *The Assitant* (1957) de Bernard Malamud. Incluso cuando el héroe es un coloso deportivo, como el jugador de baseball Roy Hobbs, en *The Natural* (1952) las consecuencias son las mismas. No hay *Superman* posible. Volvemos a *Everyman*. No hay viajes metafísicos como el que el Capitán Ahab preparó en *Moby Dick*, sino una llamada al más patético ambiente de soledad. La familia se ha roto, no hay ningún latido de convergencia afectiva y los lenguajes se separan como si fuera prueba de que hemos alcanzado un momento de amargura total. Queda ese David Kepesh en *The Professor of Desire* dándonos consignas para soportar la soledad. Borges o Nabokov serán, una vez más, las soluciones: jugar con la fantasía o romper el texto, se convierten en dos liturgias que no saben seguir los autores americanos, excepto Thomas Pynchon o John Barth que se ciñen demasiado a la realidad de la vida cotidiana. El lóbrego mundo de *The Connection* (1959) de Jack Gelber nos propone otra solución con la droga, pero el héroe existencial denosta Xanadu y prefiere entrar en los hechos sin ningún atenuante. Vonnegut será el juego y la trampa¹¹.

Herzog cuando pregunta en su laberinto mental: «¿Qué pueden hacer los pensadores y humanistas sino esforzarse por hallar las palabras más convenientes?» expresa la necesidad alucinante de hacer del lenguaje la única tabla de salvación, confía todavía en que la palabra puede salvarnos, que todavía vale la pena intentar buscar alguien con quien dialogar, como este nuevo «paseante solitario» que no sigue a Rousseau, sino a los ecos de *Manhattan Transfer* (1925), y que se pregunta todas las cuestiones de nuestra cultura, rompiendo con aquella imagen de «regreso a la

¹¹ «Vonnegut's fiction is in both shape and subject a challenge to familiar notions of what the American novel should be, but it is articulated in America's most commonly terms» *Kurt Vonnegut* by Jerome Klinkowitz. London: Mathuen, 1982, pág. 19.

naturaleza», que lo mismo aparecía en Hemingway que en Hawkes o Brautigan. Herzog, en cierto sentido, está dentro y fuera de Walden. Intenta construir una nueva imagen del «American Dream» y cae en los tópicos alucinantes de *The Waste Land*. Busca una compensación intelectual y la cultura acaba por ahogarle. Su pasión por pensar le lleva a esa inacción fascinante, a romper con la realidad y refugiarse en su propio laberinto. Vive en un monólogo y no puede salir de él (esto le ocurría a Hamlet), ya que, en el fondo, le apasiona —hasta el masoquismo— este mundo interior de «sinceridad y autenticidad» que ha creado un profesor de Columbia, Lionel Trilling. Reduce su vida a actos triviales. Incluso escribir su tesis doctoral *Romanticismo y cristianismo* tiene un valor decepcionante y la ve con desconfianza. El vacío de su propia vida entra en la novela y se hace protagonista, y le exige vasallaje, y hasta amenaza con destruirle. Los héroes de Bellow asisten complacidos al espectáculo de su propia aniquilación, y no saben confiar en ninguna ayuda. Su vida cotidiana es un poema de compasión y sus palabras auténticos mensajes de naufragos con la soledad patética de Italo Svevo o Herman Broch. Hay un exilio del lenguaje que en su última novela, *Dean's December* (1981) va a repetirse. La mala conciencia es la norma y el sentido de culpa el método.

Si repasamos las pautas que hemos ido marcando deberemos aceptar que la psicología ha impuesto su código. Tony Tanner habla del sentido amargamente «whitmaniano» de los héroes de Bellow ¹², y así colocamos la *praxis* del héroe en una conjunción entre inocencia y experiencia, tema tan debatido en Henry James, pero también motivo emersoniano de ruptura con la ciudad que sugiere que nos debe conducir a la metáfora de la intimidad arrasada por la técnica, nuestro bosque subconsciente inundado de alusiones materialistas ¹³. Desde tal vértice y sin perder de vista obras como *The Natural* (1952), de Malamud; *The Lime Twig* (1961), de John Haekes, o *Go Tell It On The Mountains* (1953), de James Baldwin, hemos llegado a un punto de perplejidad corrosiva. John Barth se convertirá en la salida «borgiana» al tema ¹⁴, un punto donde confluyen Herman Broch y Musil para acceder a normas donde el surrealismo impone sus códigos. Incluso el atroz goticismo de Truman Capote deberá valorarse como una reacción del *New Yorker* a las normas que para el sur predijo Sherwood Anderson ¹⁵. Cuando repasamos *V*, de Thomas Pynchon, estamos ante un dilema de creación/destrucción donde la entropía hace el mismo papel

¹² «He stresses the supreme value of the "native personality" an intrinsic value not dependent on culture or knowledge or intellect. At the same time, he wants a new "ensemble", a valid community. Not only do all these ideas and problems recur in Bellow's work, the poet narrator of *Song of Myself* seems like a forefather of many of Bellow's own narrators.» *Saul Bellow* by Tony Tanner. London: Oliver and Boyd, 1965, pág. 11.

¹³ *The Machine in the Garden* (Technology and Pastoral Ideal in America) by Leo Marx. London: Oxford University Press, 1976 (1964), pág. 392.

¹⁴ *John Barth, el artificio como técnica narrativa*, por Enrique García Díez. Salamanca: Almar, 1982, pág. 199.

¹⁵ «As in nightmares, these are haunted houses in Gothic. *Other Voices, Other Rooms* supplies a hint. The "other room" is where the "furies" lie, and it functions metaphorically in many works: the defaced kitchen in *The Member of the Wedding*; the sad café, the dark room in which Private Williams watches Leonora.» *New American Gothic* ibidem, pág. 11.

misticador que el comic hacía en Vonnegut. Pynchon sabe muy bien que no es sincero con su planteamiento «científico» del texto ¹⁶, y su obra se va abriendo paso en unas categorías complejas que, nacidas de *Finnegans Wake* incluyen la ciencia-ficción y el *new journalism*. Llegamos así a la más absoluta e hiriente perplejidad.

No ha habido una revolución del lenguaje ¹⁷. No ha habido mejores novelas que las que nos dieron en los años veinte Hemingway o Faulkner. No ha surgido nada tan íntimo como *The Great Gatsby*. Ni se ha alcanzado el grado de experimentación que John Dos Passos prodigó en sus juegos del *camera eye*. No ha habido *collage* más atrevido que *Absalom, Absalom*. La novela está en franca decadencia en la América actual. Frente a estos héroes encerrados en sus hoteles sofocantes de Saul Bellow, aparecen Borges, Carpentier, Cortázar, Arguedas, García Márquez, Carlos Fuentes, etcétera, que son como una reflexión que es preciso afrontar. *Ragtime* (1975), de Doctorow, o *Pricksongs and Descants* (1969), de Robert Coover, serán posibles soluciones. La novela se amplía a casi todos los problemas actuales, aunque los sociales se eluden. *The Origin of the Brunist* (1966) nos lleva de la mano de Coover a una comunidad en Pennsylvania —lugar donde Updike coloca el paraíso materno de *Of the Farm*— para allí desarrollar una fantástica revolución que, desde la lucha de clases avanza hacia una extraña forma de culto. Es como si Herman Hesse desbancara a Gorki. Faulkner en su patética visión de los hechos, en su crónica de la decadencia del hombre, trató la esclavitud, pero no dio soluciones. El mismo Styron en sus novelas más atrevidas, *The Confessions of Nat Turner* (1967) quedará más asustado por el dolor que por la tragedia, y cuando nos entregue su última novela, *Sophie's Choice*, estaremos ante el dilema de encontrar en el ser amado una historia pavorosa de dolor que lleva a los campos de concentración. Esa muchacha se ha convertido en literatura, ha sufrido y debe morir. Y aquí es donde la tragedia impone sus normas. Ihab Hassan, Tony Tanner o John Aldridge han dado distintas pautas. No hay código. Todo sigue siendo una agria *Song to Myself*. Un idilio narcisista entre el escritor y su héroe. Una extraña picaresca que David D. Galloway definía con sutileza ¹⁸. Pero la forma narrativa avanza hacia ámbitos desconocidos.

CANDIDO PÉREZ GALLEGO
Comandante Zorita, 4.
MADRID-20.

¹⁶ «Pynchon as satirist: to write, to mean» by Alfred MacAdam New Haven, Conn: *The Yale Review* summer 1978, págs. 555/565. "La entropía como metáfora en *V* de Thomas Pynchon" por Leopoldo Mateo.» Alicante: *ITEM*, núm. 5, 1981, págs. 133/149.

Thomas Pynchon by Tony Tanner. London: Mathuen, 1982, págs. 40/55.

¹⁷ *Waiting for the End* by Leslie A. Fiedler. New York: Delta Books, 1964, págs. 118/137.

¹⁸ *The Absurd Hero in American Fiction* (Updike, Styron, Salinger, Bellow) by David D. Galloway. Austin: The University of Texas Press. 1966, págs. 17/20.