

Ultima narrativa norteamericana

Cuando en 1964 apareció *Herzog*, toda América comprendió que Saul Bellow, escritor judío nacido en 1915 y ahora sociólogo en la Universidad de Chicago, pasaba de ser un escritor interesante a un novelista muy importante. Aquel arranque desesperado de Moses Herzog en su casa de campo de los Berkshires, recordando todos los fracasos de su vida, tenía una especial sutileza: era casi un «Call me Ishmael» en sentido sartriano, un «Call me Moses». El héroe rememoraba su segundo matrimonio fracasado, añoraba a la bella Madeleine, que se había marchado con su gran amigo y vecino Valentín Gersbach, y se hundía en un lenguaje mental inusitado: las cartas mentales. Estos mensajes de un profesor atormentado no tanto como el Seymour Levin de *A New Life* (1916) de Malamud eran la advertencia de que el héroe de Bellow creaba su mundo narrativo en su propia mente, no actuaba en el sentido de un protagonista de Hemingway. Se vengaba contra el mundo, culpándole de su desgracia, escribiéndole su duro alegato. «Querido Hegel», «Querido padre Teilhard de Chardin» o «Querido doctor Schrodinger» serían, entre otros, los nuevos destinatarios para escribir después cartas tanto al presidente de la nación como a Dios mismo. Este método hundió todavía más al héroe en su apatía, le lleva a romper mucho más los lazos que le unían con su familia y su sociedad. Son la última posibilidad. Y al final de *Herzog*, incluso rompe con el método («En ese momento no tenía mensajes para nadie. Nada. Ni una sola palabra»). El héroe intelectual renuncia incluso a la comunicación, se refugia en su destino de incompreensión, en su propia *Rayuela*. Herzog nos deja la amarga simbología del «héroe solitario» —con esta etiqueta lo vimos ya hace más de diez años—, del hombre aislado en la gran ciudad, buscando la comprensión y un apoyo moral. Los nombres de Kafka, Sartre o Beckett deben recordarse.

Ya desde su primera novela surgía esta alegoría: *Dangling Man* (1944), era la crónica amarga de un joven esperando su incorporación al servicio militar, y en aquel diario ya aparecía este método expresivo. Se negaba a hablar con todos, rompía con la soledad, se sabía en una situación extraña de aislamiento. Estaba sumido en una expectación obsesiva, y en *The Victim* (1947), en la figura de Asa perseguido por Allbee, tendríamos una metáfora de cómo, en determinadas circunstancias, se puede llegar a asumir un papel de víctima, sentirse culpable de lo que no se ha hecho, bajo el calor sofocante de Nueva York en verano. En *The Adventures of Augie March* (1953), habría una ligera esperanza en el héroe, que con su moral picaresca (Lazarillo y don Quijote se repiten en Bellow) se ve envuelto en todo tipo de hechos absurdos. O bien en *Seize the Day* (1956), donde el fracasado Tommy Wilhelm se nota víctima abandonada. Era necesario encontrar una salida de estos ámbitos cerrados y lo será *Henderson the Rain King* (1959), donde el protagonista en su viaje a Africa, describe su propia intimidad, busca su Kilimanjaro.

Herzog tiene mucho de las obras citadas: la imposible ruptura con la ciudad, la necesidad de entrar en el Paraíso, el viaje a la Arcadia, el sentido de la culpa, la vaciedad intelectual, son temas que se mueven en la mente de un héroe que analiza

sus percepciones hasta un punto obsesivo. Ahogado en su mundo interior, va perdiendo relaciones afectivas, ya rompió con su primera mujer y con la segunda (Daisy y Madeleine), desconfía de su actual compañera (Ramona) y tampoco tiene fe en su futuro académico. He aquí la historia de un fracaso a todos los niveles, de un hombre que, como dice de él su segunda esposa, «estaba enfermo de abstracciones» y que vive condenado a la introspección. En realidad, la pregunta que se hizo no era difícil. ¿Cuál es mi relación con los demás? ¿Qué hay que hacer en la vida? pero Herzog la lleva a extremos destructivos como hacía Roquentin en *La Náusea*, como alguien demasiado sometido a las ideas, que no logra salir de ellas. Que sigue la actuación yiddish y se sabe, a la vez, inocente y excluido. Este mismo tema lo repetirá en *Mr. Sammler's Planet* (1969), crónica despiada de un viejo intelectual tratando de construir su propio mundo, o en *Humboldt's Gift* (1975), donde Citrine es ejemplo de quien está ahogado en su propia pesquisa, perdido en su deseo de salir. Cuando Renata, su gran amor, le abandona en Madrid, se rompe toda esperanza. Estamos más cerca de Lambert Strether que de Joseph K. El tema es la neurosis. El método, la descripción de todas las emociones que conducen a ella y que Lacan ha llevado a la máxima brillantez. El estilo, una utilización adecuada del «monólogo interior», procedente de Joyce, o las más variadas formas de iluminar ese «amargo vacío interior» que Stephen Dedalus enseñaría, junto a una sencillez propia de Theodor Dreiser. El resultado es, por poner un ejemplo, la «contracultura mental» donde se mueve el héroe ¹.

Malamud, Vonnegut y Roth son muy distintos y muy populares. Malamud en su última novela *God's Grace* (1983) (*La gracia de Dios*), parece hacer algo así como lo que William Golding intentó en su *Señor de las moscas*. La historia se vuelve apocalipsis y la raza humana está en peligro. Vonnegut nos respondería desde su escritura naïf, que le ha llevado a una enorme difusión, y Philip Roth, en sus situaciones intelectuales, nos daría un poco la crónica de la soledad del héroe culto americano. Nathan Zuckerman, en la última novela de Roth, es el héroe que ha alcanzado la fama y al final buscará la identidad negativa como única forma de liberación; Carnovsky, su héroe, se ha convertido en realidad, algo así como si Ishmael dejara *Moby Dick*, novela que, por cierto, él ha escrito, y fuera descubierto en una calle de Nantucket. La imaginación rompe con el estilo y Malamud nos va a descubrir un mundo nuevo, no lejano al de Donald Barthelme, ni ajeno al que en alguna ocasión ha descrito John Cheever. Estamos en el territorio de una literatura que, como expresión de un pueblo, crea las más dilatadas respuestas. La narrativa norteamericana tendrá en estos tres autores, y en una treintena más que pudiera aducirse, una reserva retórica de estilos dispares para marcar rumbos posibles.

Buscan un apoyo en la crítica, que los trata con atención creciente. Ya están muy lejos de Hemingway, Thomas Wolfe, Scott Fitzgerald o Faulkner, y es preciso crear un nuevo mecanismo retórico y en ese empeño los tres triunfan con distintos modelos.

¹ Debemos consultar tanto *City of Words* como este otro libro que nos ayudará a descubrir las raíces de la neurosis de tantos temas americanos actuales: *The Reign of Wonder* (Naivety and Reality in American Literature). Cambridge, Cambridge University Press, 1965, 388 págs.

El primero, metódico y clásico; el segundo, sarcástico y visual, y el tercero, intelectual y alegórico, componen tres caminos que llevarán a lugares fascinantes. No olvidemos que junto a ellos merecen ser oídos Norman Mailer, Irving Shaw, John Irving, E. L. Doctorow y William H. Gass, por sólo citar otras cinco voces, que no será fácil desvincular de aquéllos, o bien Saul Bellow, John Barth y J. D. Salinger, tres precursores que han marcado unos rumbos que señalan hacia *El Centauro* (1963) de John Updike. Las voces se van ampliando y Nabokov ya ha desaparecido, no puede dar nuevas soluciones. Borges, desde su eterna ironía, exige nuevos planteamientos críticos. Vonnegut los busca en el comic, en «Peanuts», pero también en los terribles bombarderos aliados en Dresden. La novela se vuelve hacia la historia, se vincula con los hechos más desgarrados del presente, como en otra época hicieran Hawthorne, en su versión de la granja «fourierista» de Brook Farm, o Melville, al pintarnos la historia inolvidable de aquel español, Benito Cereno. Los textos se entrecruzan e historiarlos es arduo y casi penoso, pues están muy próximos. Las palabras y las cosas, que Michael Foucault ha analizado, se vuelven ahora sobre sí mismas buscando un «argumento».

Jailbird (*Pájaro de celda*) aparece en 1979 y es una novela de Vonnegut, no alejándose del absurdo familiar que propuso en *Slapstick* (1976), donde el doctor Swain y su hermana gemela, Eliza, han construido su «hortus» privado. Los tres años entre ambas obras separan dos concepciones complementarias de un autor que busca cada vez una mayor sencillez y sátira. El culto a lo grotesco —que John Barth y Richard Brautigan no desdeñan—, se constituye en norma y en el capítulo undécimo nos explica cómo van a destruir ambos hermanos su paraíso, su nación de dos, que se irá hundiendo hasta concluir con la muerte del doctor. El texto está articulado en distintas entregas, incluyendo dibujos, haciendo una auténtica adoración de los comics. Cuando entramos en *Jailbird*, la atmósfera ha cambiado y Walter F. Starbuck sirve para rememorar lo mismo el escándalo Sacco y Vanzetti que Watergate, dejándonos testimonio de los vicios y virtudes de la sociedad americana. En su última obra *Deadeye Dick* (1983) nos encontramos ante una apocalipsis en busca de un significado moral. Pero qué distinto es este rumbo del de Philip Roth, que en fechas análogas nos sorprende con *The professor of desire* (*El profesor del deseo*), *The Ghost Writer* (1979) (*El escritor fantasma*) o *Zuckerman unbound* (1981) (*La liberación de Zuckerman*) o el de *Dubin's lives* (1979) (*Las vidas de Dubin*) y *God's Grace* (*La gracia de Dios*), de Bernard Malamud.

En 1976 John Hawkes publica *Travesty* y nos está dando un preámbulo a la muerte que *Jailbird* ha pintado con tonos sarcásticos. Hawkes y Vonnegut son tan distintos que casi creemos que hablan dos idiomas diferentes: entre ambos el equilibrio retórico de Malamud o Roth puede servir de contrapunto. Zuckerman es el héroe que todos reconocen, mientras que Dubin se dedica a vivir los textos de los demás, o el doctor Swain a unirse en una recreación fraterna que llevará a la mimesis imposible en la muerte de los héroes, que en la novela de Hawkes se precipitan hacia la destrucción en una autopista. Malamud será el centro de gravedad y en sus variados temas habrá ocasión para reflexionar sobre Harry Lesser, que en la casa deshabitada va a encontrar al negro Willie Spearmint y así seguir la ficción. En *A new life* (1961) (*Una nueva vida*),

Malamud nos llevaría a un tema de pasión en el campus, mientras que en *The magic barrel* (1958) (*El barril mágico*) nos expondrá en distintos cuentos las más válidas situaciones morales.

John Hawkes estremece con su cinismo. *Death, Sleep and the Traveller* (1973) es el resultado de esa degradación que ya aparecía en *The Blood Oranges*, dos años antes. El tema del dominio y humillación nos señala la muerte de Hugh, como resultado de su tensión creciente con Cyril. Era la perversión de valores que ya Skipper nos había marcado años antes, como si todo Hawkes fuera una recurrencia, tema que gustaría a John Barth. La disolución del matrimonio de Alan es la metáfora de la destrucción de todas las posibilidades de existir. Este comportamiento está alejado de la tormentosa *Praxis* de los héroes de Saul Bellow. En *The Victim* (1947) advertíamos en el calor de Nueva York la relación entre Leventhal y Allbee como metáfora de la mutua depravación que en *Seize the Day* (1956) llegará a síntomas de mayor complicidad. Esa necesidad de buscar «víctimas» está muy en la línea de *The Blood Oranges*, aunque allí se realizaba de un modo ritual, casi diabólico, no hay este judaísmo que Bellow impone a sus ritos. Cuando Allbee interfiere en la intimidad de Leventhal, se está desarrollando un juego de inserción de otro en nuestra vida, motivo que Moses Herzog conoce muy bien. Romper será una posible solución. *Catch 22*, de Joseph Heller, tendrá el valor de una metáfora oportuna, y la figura de Yossarian abandonando la guerra, una nueva versión de Frederick Henry. Croft, en *The Naked and the Dead*, de Norman Mailer, será otra solución, y así podremos esbozar un cuadro que desde la coalición lleva hacia la más estruendosa destrucción. Surge la *ananke*, brotan los destellos de una nueva moral excesivamente inmersa en los textos literarios, asida al estilo sin poder huir de su casuística.

Así es como vemos aquel difuso romanticismo de *Reflections in a golden Eye* (1940), de Carson Mc Cullers, que ahora sentimos como un juego lejano, casi imposible de aducir en ese rumbo del héroe en su propia degradación. Observar lo prohibido, tema que T. S. Eliot sugiere en el Tiresias de *The Waste Land*, puede ser la norma de un método que Truman Capote ya expuso, en 1948, en su magistral *Other Voices, Other Rooms*. Allí vislumbrábamos el tema de la búsqueda del padre, en la figura de Joel Knox, un nuevo Hamlet americano, como lo era el Pierre Glendinning de Melville. Un nuevo Stephen Dedalus que trataba de entender su mundo alucinante. John Hawkes, en la relación entre Cyril y Hugh, nos estará sugiriendo formas de la familia rota que nos serán de suma vigencia. Augie March, el nuevo héroe de Bellow, verá con excepticismo este juego de búsqueda de valores y así deberemos entender *Herzog*, como la conquista de una contracultura ².

No hay sensualidad en *A New Life* de Malamud, sino una advertencia de cómo el campus se ha degradado de modo simbólico. Pauline Gilley es la mujer que provoca

² «Holden no sabe lo que quiere obtener de la vida, no tiene confianza en nada de lo que dicen sus padres o sus profesores. No tiene ningún interés por sus estudios, excepto por la literatura, para la que ha descubierto que puede estar bien dotado. Encuentra repulsivos a sus compañeros de colegio.» *Existencialismo y alienación en la literatura norteamericana*, por Sidney Finkelstein. México: Editorial Grijalbo, 1966, pág. 228.

Esta actitud «contracultural» debemos aproximarla a la que exhibe Lucius Priest en la última novela de William Faulkner *The Reivers* e incluso, en algunas actuaciones de Huck Finn.

la pasión de Levin y en esa atmósfera se van dibujando unos perfiles de soledad amarga, que Augie March no compartiría, y que conduciría irónicamente a la «dark night» de John Hawkes que en su amarga *The Blood Oranges* establece las normas morales que deben vigilar una versión actual de *Twelfth Night*. Cyril es el sexo y ordena el mundo circundante de acuerdo con sus más estrictos deseos, como si fuera un dios implacable. Este poder no lo tendría el Levin de la obra de Malamud, siempre sujeto a la norma. Hugh, al suicidarse, rompe todo el idilio mediterráneo, que parecía próximo a líneas de Lawrence Durrell. Cyril sabe vivir en la más absoluta soledad, su existencia es un abismo moral y Catherine será una meta inmediata en un camino hacia la degradación absoluta. Este dilema no era el de *Herzog*. En la obra de Bellow había un contenido intelectual del que Hakes prescinde dejándonos en una atmósfera de abierta confrontación del hombre con sus pasiones. Cyril vivirá para devorar a los demás, no es el mero dueño del *fatum*, es también el destructor de cualquier esperanza, algo así como lo que Ahab simbolizaría para Ishmael.

El suicidio de Hugh no es el de Seymour Glass, el héroe de Salinger. Incluso cuando veamos *The Natural* de Malamud deberemos advertir en Frank Alpine quien busca su redención personal. Intenta enfrentarse con la vida cotidiana desde sus propios esquemas morales. La adversidad vigila el texto. La familia Glass será un emblema de mala suerte pero, sin embargo, será el síntoma de un deseo por alcanzar un nivel estético que suponga una necesidad de liberación. Ese mundo no tiene nada que ver con el de Kerouac, ni deberemos aproximarlos a *The Town and the City*, donde la respuesta va en otra dirección. Yossarian, en su fuga cínica, nos está dando un posible camino en esa metáfora de ruptura con la vida cotidiana. *A New Life* sería una crónica del alcoholismo, de la alienación y del adulterio, pero Levin se muestra como un fracasado muy lejano al que Hugh encarna en *The Blood Oranges*. Esta frustración es la metáfora de *The Sun Also Rises* cuando Hemingway sugiere al «amor castrante» de Lady Brett como un ritual esterial de destrucción moral. Por eso la batalla entre Leventhal y Allbee está perdida desde el principio, y será la gran ciudad quien los destruya y aniquile. Jimmy Herf, de *Manhattan Transfer*, sabría darnos pruebas claras de ese modo de comprender la comunidad como fábula de muerte.

Parece que sea la neurosis la compañía inseparable del héroe de la narrativa norteamericana actual: soledad, incapacidad de comunicar, situaciones absurdas, insatisfacción íntima unidos a una especial manera dramática de comportarse son pautas que lo mismo aparecen en Bellow que en Brautigan, que surgen en Vonnegut o Hawkes. El lenguaje se coloca sobre esquema «pragmático» y concede diferentes variedades estilísticas. Hemingway y Faulkner impusieron sus estilos, tan distintos e irreconciliables. El primero, con mucho esfuerzo, integró el «stream of consciousness» en sus novelas y podemos recordar momentos de intimidad caótica en *A Farewell to Arms* o *The Snows of Kilimanjaro* sin olvidar *For Whom the Bell Tolls*. No tenía sentido que en este narrador tan directo del héroe hablase consigo mismo, pero en cambio, en Faulkner, siguiendo siempre a Joyce, páginas enteras de *The Sound and the Fury* nos dan una pauta, por cierto muy influida lo mismo por el teatro de Ibsen como por Kafka. Tony Tanner ha hablado de este problema de renuncia de los maestros y hasta de orfandad en la que nacen los escritores americanos actuales. Cuando se publica en