

El narrador como crítico

El afuera y el adentro

Hacia 1930, en pleno ascenso del fascismo, algunos intelectuales italianos deciden «descubrir» los Estados Unidos. Ya existe, para esa época, una suerte de folclore norteamericano, basado en la música del jazz y en el cine. La primera guerra mundial ha herido hondamente el narcisismo centralizador de los europeos, poniendo en escena, al menos, a tres nuevas potencias mundiales: Japón, la Unión Soviética y los Estados Unidos. De algún modo, aliados a los vencedores, éstos son también vencedores de sus aliados. De ahí su fuerte y equívoco prestigio en el Viejo Mundo.

Cesare Pavese evoca aquel «descubrimiento» retratando a «una Norteamérica pensativa y bárbara, feliz y pendenciera, disoluta, fecunda, grávida de todo el pasado del mundo y, al propio tiempo, joven e inocente». Pavese nunca estuvo en los Estados Unidos. Por eso, los ve como un gigantesco teatro, desde el espacio exterior al escenario, el patio de butacas italiano. Un teatro donde, «con la mayor franqueza, se representa el drama de todos».

Traducir del inglés, intensamente, es buscar un afuera que permita romper el encierro mental del fascismo. Es, también, salirse de las casillas provinciales de la cultura italiana. Y, por fin, un ejercicio dialéctico de la identidad: mirarse desde fuera para saber mejor quién se es.

Frente a la dinámica americana, la Italia de Pavese se percibe como país del pasado. Cuestiones de romanticismo burgués, resueltas en el «afuera», siguen vigentes entre los italianos. El hoy y el mañana están en ese afuera. Ahora bien: curiosamente, el fascismo se propone como una salida novedosa al capitalismo anglosajón. Algo similar propone el comunismo. Derrotado el fascismo, cuestionado el comunismo soviético, hacia 1946 Pavese pensará en el futuro como chino. Los Estados Unidos ya no sirven como afuera. Intolerancia, caza de brujas y aislacionismo imperial (en síntesis: macarthismo) siguen al antifascismo de la era Roosevelt. La falta de un adversario retrógrado reconvierte en retrógrado al pensamiento americano.

Los Estados Unidos de Pavese son, como queda dicho, literarios. O por mejor precisar, librescos. Dado que es un escritor quien los considera, constituyen lo exterior de su imaginario. Una sociedad paradójica, fisurada entre su juventud como nación y la vejez de sus habitantes, niños criados por una seca nodriza calvinista. Bernard Shaw también ha observado esta pasaje brusco niñez/vejez en los norteamericanos. En cualquier caso, el reverso de la Italia pavesiana, una nación vieja impregnada de juvenilismo fascista.

Algo falta en la historia intelectual norteamericana: el tesoro elemental de las fábulas infantiles. El «había una vez» de los cuentos de hadas, que son el modelo de toda narrativa, según veremos en Nabókov. Por eso, la poesía norteamericana, para compensar el ausente tiempo fabuloso, desde Walt Whitman, intenta el poema donde el poeta encarna místicamente las fuerzas orgánicas primordiales. Una encarnación que tiene connotaciones sexuales, aunque se resuelvan en castidad. Sobre la viciada sensibilidad europea de 1930/1940 produce un efecto de «trágica y exótica sencillez». Siempre el afuera que interesa a los europeos tiene algo de primitivo (ejemplo: el impacto del arte del Lejano Oriente en la música impresionista, o de la escultura polinesia en el cubismo y el surrealismo). En cualquier caso, la impresión se diluye en la posguerra de 1945, cuando el plan Marshall hace de los Estados Unidos un país más «europeizado».

Dos elementos de la literatura norteamericana privilegia Pavese. Uno es la universalidad de su regionalismo, por oposición a la literatura dialectal italiana, encerrada entre los muros del campanario. La anécdota es local, pero el problema en ella contenido es universal. Ejemplo: el Spoon River de Edgar Lee Masters (que, por aquellos años, traducía también Borges), un pueblucho que es el mundo, porque en él se monta la lucha vida/muerte, espíritu/caos. El otro es lo que podríamos denominar la mirada no profesional del escritor norteamericano. También la observa Sartre en su viaje a los Estados Unidos. Algo que se opone al típico hombre de letras francés, habitante de una república de profesores. El escritor americano mira, preferentemente, al vagabundo, al trabajador precario, al borracho. Pero su borracho no es el poeta maldito de la gran ciudad europea, sino alguien que denuncia la civilización como máquina desde la vida como organismo libre. Es alguien simbólicamente embriagado, no un etílico. Es un individualista en una sociedad masificada, no un endemoniado. El bebedor protesta desde la libertad individual, otra tradición americana.

Aquí tocamos el tema crucial para la mirada europea: el lugar de la tradición. Los europeos cuentan con ella. Los americanos, como carecen de una herencia comparable, la inventan. Parten del núcleo fundacional (Nueva Inglaterra) y buscan algo por inventar. Poe y Melville, por ejemplo, se remontan a las guerras de religión y a los ocultistas neoplatónicos del Renacimiento y el barroco, encontrándose con Giordano Bruno y, más atrás, con Rabelais. Cierta crítica europea censura esta suerte de saqueo al pasado, viendo en los norteamericanos a unos nuevos ricos de la cultura.

Pavese, en cambio, advierte en ello un positivo ejercicio de libertad. La Biblia releída por Melville desemboca en el capitán Achab que persigue a un monstruoso Leviatán y se fascina por él, dando ambigüedad al viejo temblor puritano ante lo sagrado.

Precisamente, son Melville y Hawthorne quienes escudriñan los conflictos de la vida moral y los secretos del corazón desde la misantropía, una perspectiva de la lucidez. Es lo que diferencia a Melville de la «antiliteratura» europea de la entreguerra. Melville pasa por la barbarie y el primitivismo para incorporarse a la civilización, guardando su «memoria previa». En cambio, la antiliteratura europea pone en escena todo un proyecto rebarbarizador. El intento americano es buscar un espacio de encuentro entre la civilización y la vida. Sin renegar de un término en favor del otro, el hombre problemático y carente imagina un mundo idealmente sereno y armónico: de nuevo Walt Whitman. En el otro extremo de la imaginaria norteamericana, John dos Passos ensaya la misma salida: la gran ciudad se toma como referencia de la vida: el mundo es una metrópolis. El personaje individual desaparece y, con él, todos sus desequilibrios. En su lugar, una figura típica vive la vida de todos.

A pesar de su juventud, los Estados Unidos tienen una lengua literaria tan identificable y codificada, por ejemplo, como la francesa, y de no menor antigüedad. Pavese advierte en el puritanismo el origen de este código. Los estadounidenses son puritanos y, por ello, les interesa tanto la doble escatología de Joyce y Freud. En la misma época, los italianos se contentan con Boccaccio y Rabelais, demostrando un vínculo secular y pagano del europeo con su propia materialidad. No hay aquí puritanismo y, tampoco, el grandioso antipuritanismo de los grandes puritanos que se observa en América. Por ejemplo, el de Theodor Dreiser, que elimina el puritanismo desde la pedantería científica positivista. Dreiser desplaza la preocupación ética: el personaje dreiseriano no es malvado, sino que la vida es malvada, inconscientemente, desde luego, porque es natural.

En cambio, en William Faulkner (y esto le vale un varapalo a cuenta de Pavese) el puritanismo retorna, en clave de desaliento. La bestialidad y su castigo, en Faulkner, son igualmente ciegos e impotentes, como en una suerte de novela policiaca que no llega a tragedia griega, cuya imposibilidad jadea en un «asmático estilo».

De esta experiencia surge, según se dijo, la lengua literaria norteamericana: una lengua primorosa, tomada del barroco inglés, producida por un literato modélico, encerrado en su torre de marfil y ocupado de saberes ocultos: Nueva Inglaterra, «una provincia puritana de rebeldes antipuritanos». Luego (entre O'Henry y Mark Twain, digamos) la literatura se democratiza por medio del periodismo. Se incorpora al espacio de la geografía literaria el Oeste, antes meramente conquistador, agrario y pionero. Allí, en 1912, se genera un nuevo núcleo de producción imaginaria, opuesto y complementario al Este fundador: Hollywood.

La poesía norteamericana, según Pavese, organiza el verso a partir del orden lógico de los pensamientos y no sobre combinaciones musicales, conforme al modelo europeo romántico-simbolista. Es como una relectura oratoria de la Biblia, que traza una