

# Sobre la novela norteamericana\*

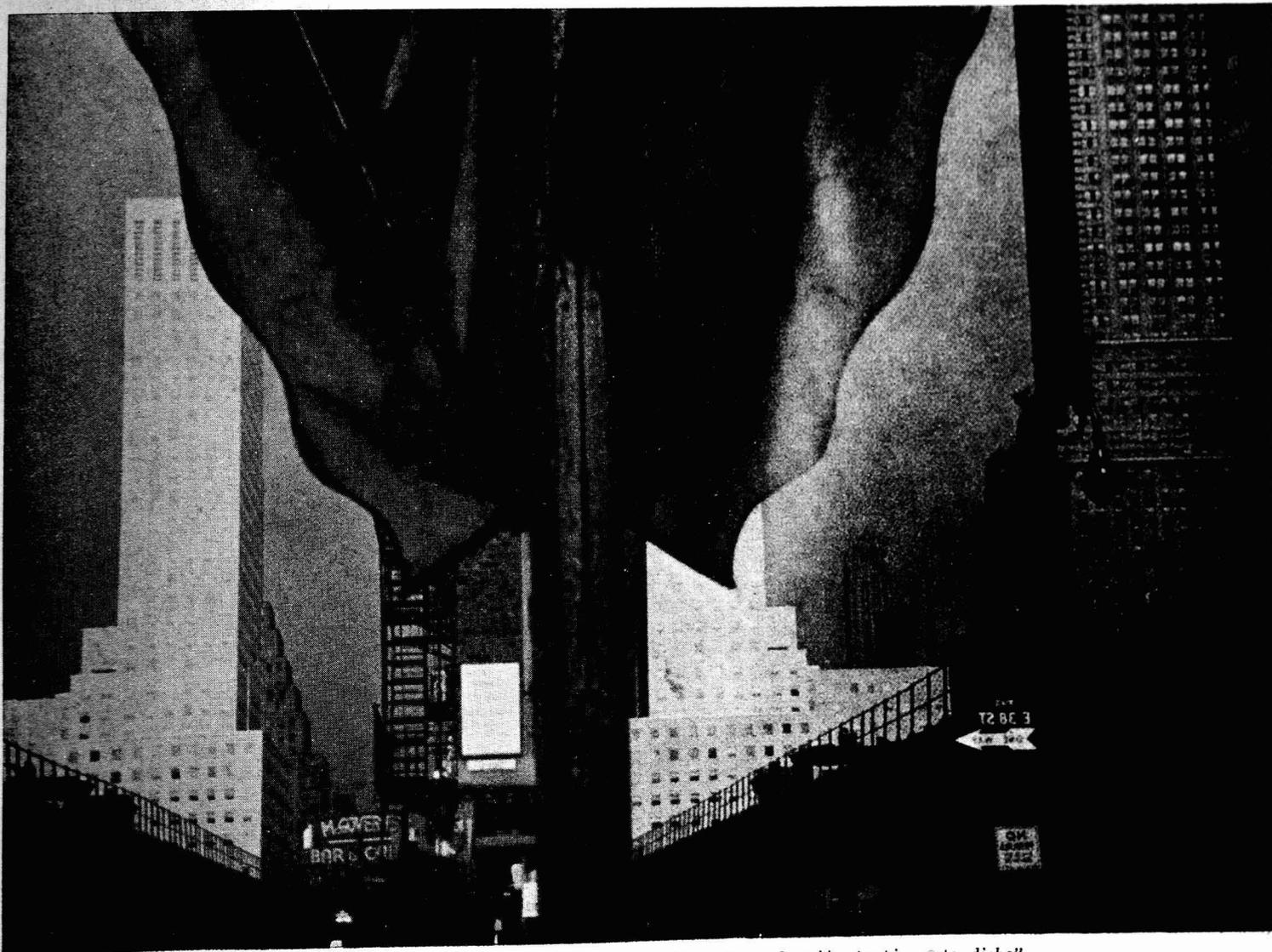
Por Norman MAILER

Confíen en mí por un rato. Consíentánme. Supongan que soy un conferenciante académico y que voy a intentar trazar un gran esquema en veinte minutos. Como sé que la atención es como hierro para la sangre de un conferenciante, elegiré un título: "La Dinámica de la Literatura Norteamericana", como preparación a una discusión relámpago de Herzog y de Terry Southern con un remate final sobre el Arte de lo Absurdo. Como primera frase, diría yo: desde hace mucho tiempo ha habido una guerra en el centro de las letras norteamericanas. (Las miradas de comprensión absoluta en el rostro de los oyentes, invitan al conferenciante a proseguir.)

La guerra comenzó como una guerra de clases; una clase media superior buscaba el desarrollo de su gusto, la definición de sus costumbres y el refinamiento de sí misma, como preparación para entrar en el terreno de lo aristocrático. Ésa era su particular exigencia respecto a la cultura; exigencia que todavía está en vigor en una revista llamada *The New Yorker*. Este desarrollo aristocrático de la literatura fue, sin embargo, invadido, hace mucho tiempo, a principios de siglo, por una contraliteratura cuyas raíces estaban en la pobreza, en la sociedad industrial y en la aparición de una nueva clase social. Era una literatura asida a un fenómeno peculiar de los Estados Unidos: consiste en que la tendencia que tiene la sociedad norteamericana a modificarse es más rápida que la habilidad de los artistas para registrar el cambio. Claro que se tendría que retroceder dos mil años e ir a China para encontrar una sociedad que no se alterara más rápidamente que su cultura. Pero el fenómeno norteamericano consistía en el ritmo de aceleración propiamente dicho. La magnitud de este ritmo había cambiado. Era como si en los Estados Unidos todo se transformara diez veces más rápidamente; esto constituía una dificultad extraordinaria para

\* Tomado de la revista *Commentary*.

la creación de una literatura. La descripción justa, sensata y moralmente sólida de la sociedad, que se encuentra en Tolstoy, en Balzac y en Zola, en Thackeray y en Trollope, se había convertido en algo imposible. El escritor norteamericano de novelas de costumbres, tenía que contentarse con costumbres: en su obra no podía meter a una criada convincente y menos a un trabajador, porque en una generación, la criada salía de la despensa y se metía en el traje de mañana de la señorita que estaba en el salón y el trabajador pasaba de herrero a ser dueño de la fábrica. El novelista de costumbres no podía acercarse a estos asuntos, que hubieran absorbido la totalidad de su libro. Por eso, la tarea les fue dejada a Howells, a Stephen Crane y a Dreiser y en menor grado a escritores como Norris, Jack London y Upton Sinclair. Digamos que le fue dejada a Dreiser. Se había presentado una ironía fundamental en las letras norteamericanas, puesto que en oposición a Dreiser estaba la antitradición, imperfectamente desarrollada, de lo aristocrático. La clase social que tenía en su poder las fuerzas que dirigían a los Estados Unidos y la clase social que más admiraba a la anterior, se aliaron instintivamente en su aprobación de una literatura elegante que nada tenía que ver con el poder o con sus secretos. Estas dos clases sociales fomentaron una literatura que hablaba del galanteo, del matrimonio, del amor, del juego, de la religión y del estilo; una literatura que hablaba, en último análisis, de las excelencias de pertenecer a la tradición aristocrática a la que esas dos clases pertenecían. Por lo tanto, era una literatura que usaba las formas de conducta de los modelos europeos. La gente que era más norteamericana, por serlo de nacimiento, y la que más influía en la dirección de los Estados Unidos, se dio a sí misma la literatura que menos tenía que ver con los verdaderos fenómenos de la vida norteamericana; muy especialmente, con el ritmo acelerado, el ritmo tre-



"el fenómeno norteamericano consistía en el ritmo de aceleración propiamente dicho"

mendo de crecimiento y con las anomalías que existían en todos los sectores de la sociedad. Ese otro tipo de literatura y ese intento de explicar a los Estados Unidos, fue dejado a los hijos de inmigrantes, quienes, cuando tenían el vigor suficiente y la fortuna de haber recibido una instrucción, estaban en condiciones de comprender que los Estados Unidos eran un fenómeno que nunca antes había sido descrito: es más, que nunca había sido visible, en el tiempo que registrara la historia. En la vida norteamericana estaba ocurriendo algo que era grandioso, horrible o ambas cosas; pero algo estaba ocurriendo (la velocidad vertiginosa) y ese algo no estaba necesariamente divorciado de la futura gloria o de la futura ruina del mundo. Dreiser trabajó como un titán para captar el fenómeno y se convirtió en un titán; Thomas Wolfe, el único que se le compara en estatura (el otro novelista gigante), trabajó también como un titán, pero por la mitad del tiempo, y murió aterrado por las proporciones gargantuescas de la tarea que había emprendido. Sin embargo, ambos fracasaron en una parte de la tarea. Lograron describir la sociedad, Wolfe como el niño de cinco años más grandioso que haya existido,\* hazaña invaluable; Dreiser como un empresario, heroico y trágico, que ha reflexionado mucho, a través de su fatiga y de sus trabajos, sobre la manera en que funciona todo en las forjas de la vida, pero que está condenado, porque no puede transmitir a sus hijos el conocimiento adquirido. Dreiser y Wolfe salieron del pueblo; Dreiser, especialmente, se acercó a la comprensión de la maquinaria social de los Estados Unidos, más que ningún otro escritor norteamericano que haya existido; pero tuvo que pagar un precio insostenible: se vio forzado a desvincularse de la forma para llegar a aprender lo mucho que aprendió. La forma insiste en que se le capte a ritmo moderado, en que se ejecute con gracia cada paso de baile antes de pasar al siguiente. Dreiser tenía una enorme prisa, tenía que aprenderlo todo (así ha de haber concebido su misión), por eso no hay forma en su obra; es decir, no hay táctica.

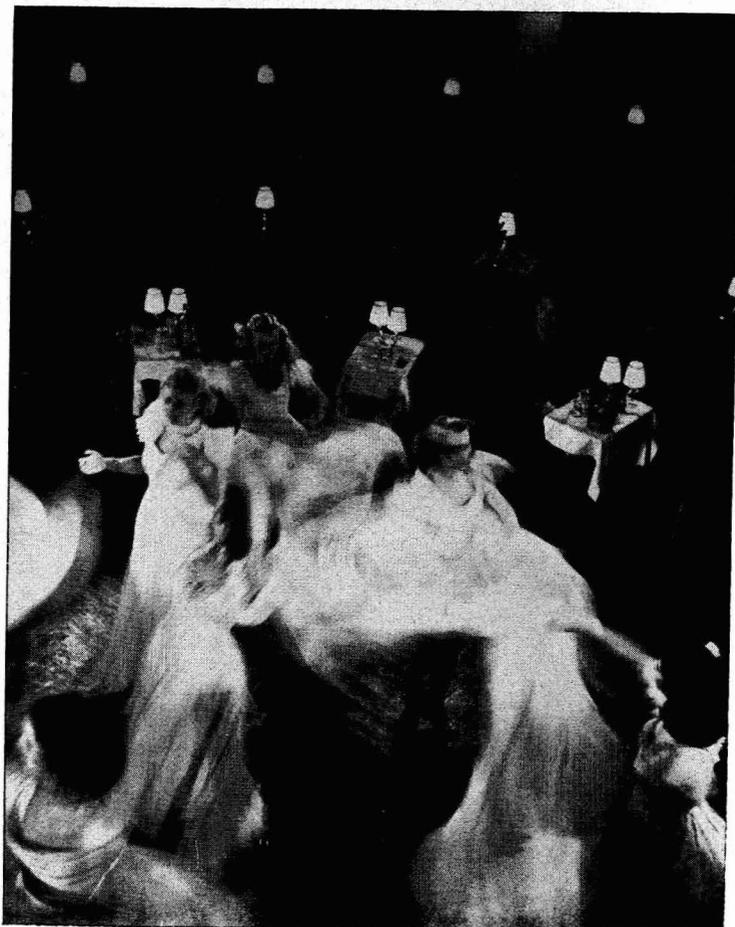
Si la clase superior gusta naturalmente de una literatura que le conviene, de una literatura que es, quizá, trivial en la superficie, pero en el fondo divertida, ilustrativa y *fortificante*, es porque esta literatura elabora y aclara los detalles de las vidas de los integrantes de aquella clase y ajusta, de esta manera, su sentido del poder, el sentido del poder de la clase alta, que invariablemente se lubrica con un sentido del detalle. Lo mismo ocurre con la otra clase de lectores de la literatura norteamericana; esa congregación enorme, informe y casi desvinculada (inmigrantes, proletarios y empresarios) quiere, a su vez, una literatura que le convenga. Allí es donde Dreiser tenía que fracasar. Para esos lectores Dreiser era bueno sólo a medias. Les enseñó estrategia a los norteamericanos, como nunca antes la hubieran recibido de una novela. Para los aventureros fue casi tan útil como lo fue Stendhal para todo un siglo de intelectuales que venían a París de las provincias. Casi, pero no tanto. Porque Dreiser, después de todo, no es tan útil; y la diferencia es crucial. Porque un joven aventurero lee una gran novela con la esperanza inexpresada de que esa novela sea un mollejo que le permita afilar el hacha para derrumbar puertas que hasta ese momento habían estado cerradas. Dreiser se limitó a localizar las puertas y a hacer advertencias sobre las trancas y los candados secretos. Pero no tenía mollejo, no tenía forma, no tenía ojo para penetrar modales mortalmente importantes de los ricos. A una muchacha rica tenía que llamarla "encantadora"; no podía hacerla encantadora cuando hablaba, como podía hacerlo Fitzgerald. Por eso no pudo preparar realmente al ejército de sus lectores para la lucha que se avecinaba. Su tarea era doblemente difícil (se le exigía que diera a cada advenedizo estrategia y tácticas nuevas). El advenedizo necesita nada menos que la sociología secreta de la sociedad; esto se lo dio Dreiser. Pero las tácticas (las costumbres, las muertes y las vidas del salón, el *cocktail party*, la gloriosa táctica de arrinconar a la víctima) estaban más allá de su alcance. Dreiser escaló como un ciego las montañas de la sociedad y por eso no pudo ayudar a nadie a ver lo que tenía frente a sus narices; sólo mostró lo que había ocurrido y lo que probablemente iba a ocurrir después.

Ésa fue la etapa inicial de la guerra; se ha llamado el Naturalismo contra la Tradición Aristocrática. Para ilustrar, se podría poner a Henry James frente a Dreiser; pero James es un escritor lo bastante grande para violar las generalizaciones que es necesario hacer sobre la novela de costumbres, que por necesidad, y precisamente por ser de costumbres, evade lo de-

\* Esta observación hizo reír al público. Como no quise insultar la memoria de Wolfe, hubiera sido más afortunado, y quizá más exacto, haber dicho: como el muchacho de quince años más grandioso que haya existido.

masiado ambicioso y cae en la exageración de la trama, defectos ambos en los que no cayó James. Digamos entonces que la guerra fue entre Dreiser y Edith Wharton; Dreiser pura estrategia y nada de táctica y Edith Wharton pura táctica. Táctica maravillosa la de ésta, una joya de escritora y mezquina como un predicador; no necesitaba estrategia. El escritor de la aristocracia sacaba toda su estrategia de la lógica de su clase. Quizá ésta sea la razón por la que la guerra nunca llegó a un desenlace; ni siquiera a una conclusión. Ningún escritor de la clase alta bajó a los tiros de las minas para extraer la forma viva del cambio que estaba operándose *allí abajo*; ni Edith Wharton, ni mucho menos James Branch Cabell, ni Hergesheimer, ni siquiera Willa Cather y Hellen Glasgow, ni tampoco Elinor Wylie, ni Carl Van Vechten y no hubo ningún diamante en bruto que fuera transformado por los talladores de Newport. En las letras norteamericanas seguía habiendo un abismo. Escritores de la clase superior, como John Dos Passos, hicieron valientes esfuerzos para descender y sacar el material, pero nunca lo lograron. En el caso de Dos Passos esto se debió a una falta de estrategia para moverse en las profundidades, porque las costumbres pueden ser suficientes para describir a los ricos, pero para comprender a los pobres se necesita una visión de la sociedad; Dos Passos sólo sentía repulsión hacia la injusticia, lo cual es, en último análisis, una costumbre. Algunos escritores de la clase superior, como Fitzgerald, se rebelaron delicadamente en contra de las premisas de su clase, perdieron la estrategia aprendida y quedaron a la deriva; entonces, se vieron obligados a perfeccionar su táctica, pero quizá por esta razón, en el centro de su trabajo existe una especie de histeria; escritores de la clase baja, como Farrell y Steinbeck, describieron enormes extensiones de océanos inexplorados, pero sus personajes nunca salieron de su medio ambiente original y por consiguiente los resultados son más taxonómicos que apocalípticos.

Pero entre esa época y la actualidad, la guerra ha cambiado de rumbo. Ningún escritor logró escribir la gran obra que por sí sola aclarara la visión que de sí misma tenía la nación, lo que Tolstoy había logrado quizá en *La guerra y la paz* y en *Ana Karenina* y Stendhal en *El rojo y el negro*. No apareció ninguna novela que fuera grandiosa y audaz, amplia y detallada, capaz de dar sustento al aventurero y alegría al rico, que dejara compasión en las hileras de la aristocracia y energía en el cepo de los pobres. (A menos que fuera *Trópico de Cáncer*.) Dreiser fue el que más cerca estuvo de lograr esta hazaña y no estuvo muy cerca, porque no logró aprisionar el momento; después de su fracaso heroico, la literatura norteamericana quedó aislada; fue necesario dar cursos sobre literatura norteamericana a los norteamericanos, ya sea porque de otra manera no la hubieran



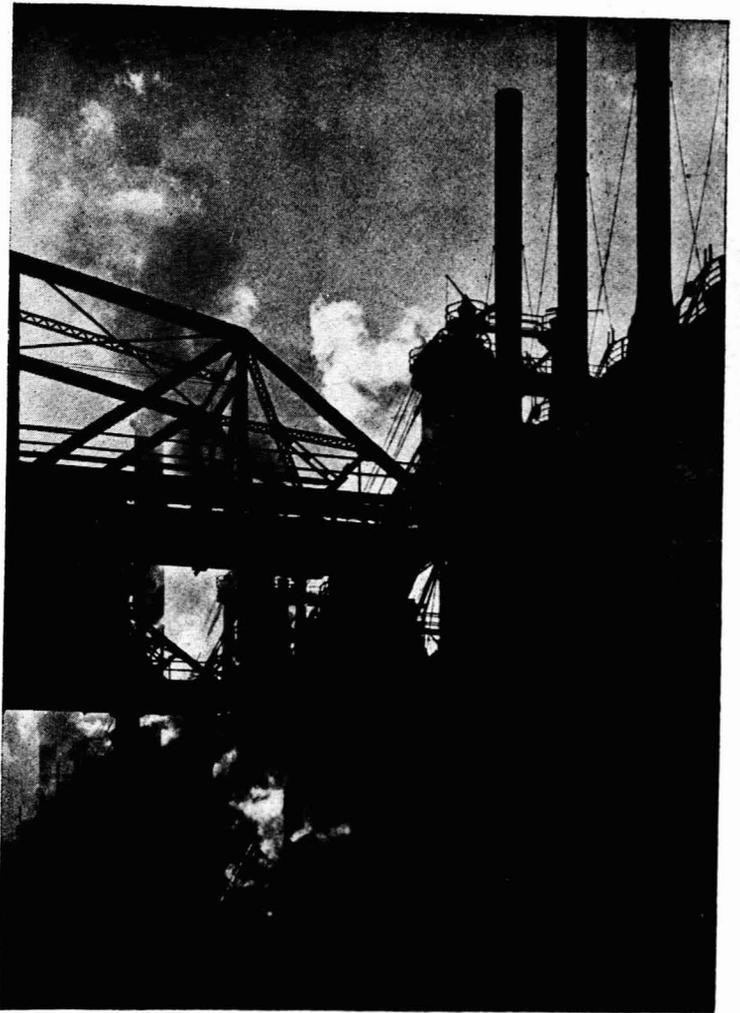
"literatura que habla del galanteo"

leído, o porque leyéndola no la hubieran entendido. No era indispensable para ellos. No les salvaba la vida, ni los hacía más ambiciosos, más morales, más atormentados, más audaces, más preparados para el amor, más preparados para la guerra, para la caridad y para la invención. Más bien tendía a dejarlos perplejos. La literatura realista nunca alcanzó el ritmo de cambio de la vida norteamericana; al contrario, se había ido quedando cada vez más a la zaga, hasta que la novela abandonó todo deseo de ser una creación comparable al fenómeno del país; se conformó con ser metáfora. Esto quiere decir que cada autor hizo una paz por separado, estipulando que no trataría de aprisionar a los Estados Unidos, sino que se conformaría con darle vida a algún microcosmos de la vida norteamericana, con construir una metáfora, en el sentido en que una gota de agua es la metáfora del mar, en que un solo pelo de una bestia es, para algunos, la metáfora de la bestia; en esa metáfora, el escritor podría, si tenía suerte, encerrarlo todo, ricos y pobres, estrategia y táctica, profundidad y forma, detalle, autoridad, todo. El escritor tendría de todo pero para unos cuantos. Pero es que el escritor ya no estaba escribiendo acerca de la bestia sino, como en el caso de Hemingway (el mejor de los casos), acerca de la guerra de la bestia, o en el caso de Faulkner, acerca de los sueños de la bestia. ¡Qué garra y qué sueños! Quizá estos dos sean los mejores escritores que haya habido en los Estados Unidos, pero se dieron por vencidos y no trataron de captar el país en su totalidad. Su visión era parcial, decididamente parcial: consideraban esta característica como la condición primordial de la grandeza; es decir, no intentan la salvación, ni de las almas, ni de la nación. El deseo de majestuosidad era la perra que lamía los lomos literarios de Hemingway y de Faulkner; el país que se fuera al demonio. Que se cuidara solo.

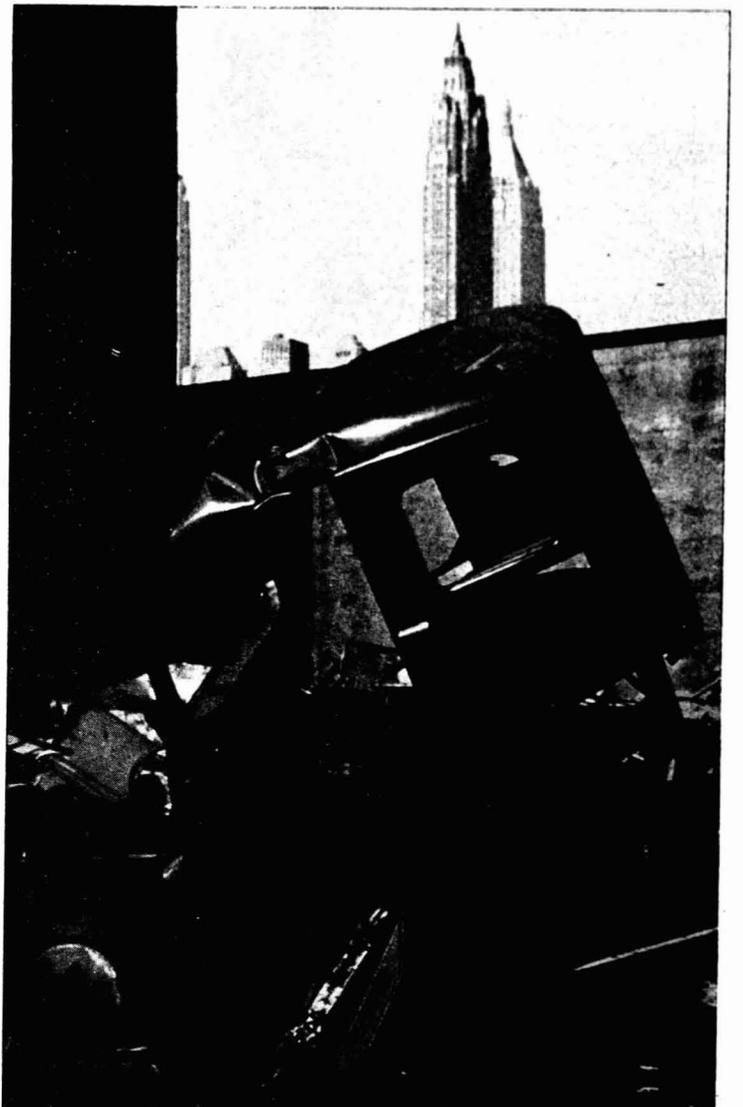
Y, por supuesto, el país se fue al demonio. Nada más. Creció aislado. Creció como la yerba, como un monstruo, como una mujer bella y como un puerco. Y la tarea de explicar a los Estados Unidos quedó en manos de las revistas de Henry Luce. Las pocas sensibilidades novelísticas de la aristocracia, que nunca consideraron como propia la tarea de definir al país (después de todo, una empresa que no tenía nada de divertida), fueron haciéndose cada vez más pequeñas y más soberbias. Edith Wharton reapareció bajo la especie de Truman Capote, que tiene más de joya y es más mezquino que ella. Escritores brotados del fondo había montones: los sobrinos de Dreiser son tan diversos como Saul Bellow y James Jones. Pero lo que diferencia a estas dos clases de escritores es otra cosa. La diferencia empezó a transformarse poco después de la Segunda Guerra Mundial y la transformación fue bastante lejos. No se podía hablar ya de escritores aristocráticos y de novelistas cuya obra misma fuera el protagonista que había de abrir, al escritor y a sus lectores, los cerrojos de la sociedad; no, el trabajo había retrocedido, la gran ambición se había ido y, peor aún, hasta la metáfora había desaparecido, la garra de la bestia y los sueños de la bestia; no, la literatura había descendido hasta llegar a la novela seria, la novela perfecta, la severidad moral y lo Camp. *Herzog* y *Candy* se habían convertido en los protagonistas.

Frank Cowperwood amasó una vez un imperio. *Herzog*, su sobrino nieto bastardo, perdía el tiempo en una bodega intelectual. Antes, la novela realista abrió un surco en el rostro de la sociedad, ahora su realidad estaba concentrada en la severidad moral. Mientras que los héroes del naturalismo habían sido, en su origen, activos, audaces, ególatras, casi trágicos y sumergidos hasta las narices en sus esfuerzos por mejorar su vida personal y por forzar las redes de la sociedad, el héroe de la severidad moral, como *Herzog*, o como Levin, el héroe de *A new life* de Malamud, son hombres que representan lo contrario; son pasivos, tímidos, dominados, patéticos, sumergidos hasta las narices en la angustia: el mundo es más fuerte que ellos; el suicidio los llama.

El Héroe de Malamud es más activo que *Herzog* y también más simpático, pero estas cualidades positivas hacen que su caso no sea tan puro. La acogida que ha tenido *Herzog* es un misterio. Porque a pesar de la riqueza de la textura y de la abundancia en el detalle, queda el hecho de que nunca hubo una novela tan bien recibida con un héroe tan oscuro. Ninguno de los críticos que se postraron ante el libro hubiera permitido que *Herzog* estuviera una hora en su casa. Porque *Herzog* estaba derrotado, *Herzog* era el hombre sin originalidad, *Herzog* era el tonto, y no un tonto atractivo, elegido de Dios como Gimpel, su progenitor directo, sino un tonto aguado, demasiado culto e inepto, incapaz de luchar, capaz de amar sólo cuando el amor se presentaba como un regalo. *Herzog* era intelectual, pero no era brillante; sus ideas no eran originales, su estilo, a juzgar por sus cartas, es insoportable; tenía precisamente



"el ritmo tremendo de crecimiento"



"el país se fue al demonio"



Saul Bellow: "la novela perfecta"

la fraseología pesada de quienes están cargados de ansiedad y al borde de la locura. Herzog no tenía remedio. De él no aprendimos nada acerca de la sociedad, ni siquiera acerca de su propia vida. Y él es la única figura que hay en el libro. Sus mujeres, sus amantes, su familia, sus hijos, sus amigos y hasta el hombre que le pone los cuernos están vistos en la periferia de una visión oscurecida. Como ocurre a todos los que están al borde de la locura, su atención está vuelta hacia su interior, pero es una atención sin ingenio. Herzog es aburrido, es insportablemente aburrido, como todos estos tipos brillantes y pedagógicos que tienen un hueco en el centro del cerebro.

Y sin embargo, la novela está lograda. Y allí está su misterio. Se lee con compasión. Con extraordinaria compasión. Herzog aburre y sin embargo hay un calor secreto en el corazón. El corazón del lector se voltea y produce una congoja. Ya casi no quedan libros que logren esto.

Claro que Herzog es sensible al sufrimiento. Es un mendigo, un mendigo extraordinario que aprisiona al lector con su mirada, su aliento, su ropa, su presencia húmeda y casi corrompida; es un mendigo que obsesiona. Algo pasa en sus ojos. Son unos ojos que dicen: mira, estoy humillado, he fracasado, estoy casi podrido y, sin embargo, en mí hay algo tan justo, tan bueno y tan cariñoso como en la parte más tierna de tu infancia. Si he sido enviado por el profeta Elías, no es para hacerte culpable, sino para hacerte llorar. De pronto, Herzog inspira dolor (el libro tiene un poco de alquimia), Herzog es el centro del dilema moderno. Si no sentimos compasión por él, una compasión imperiosa que haga fluir la sangre hacia los miembros y el corazón, nos veremos obligados a disparar sobre él. Porque si Herzog no despierta compasión, no queda más remedio que matarlo, porque es un lujo que resulta demasiado intolerable, por mediocre, a menos que despierte amor. El mundo literario decidió amarlo. No estábamos preparados para matar a Herzog. Parecía que hubiera sido algo demasiado definitivo. Porque entonces no hubiera quedado nada más que lo Camp y lo Camp es el arte del canibal, lo Camp es el arte que nació de la bancarrota de la novela de costumbres. La tesis parcial de estos veinte minutos es que la novela pura de costumbres fue aguanándose desde *The house of Mirth* hasta las márgenes sentimentales de *The Rector of Justin*; que se ha desbarrancado desde *The Ambassadors* hasta *By Love Possessed*. Por esto ya no se puede hablar de la novela de costumbres; está uno obligado a buscar el documental, como *In Cold Blood*, o bien, a buscar la sátira. El impulso aristocrático, vuelto sobre sí mismo, produjo una obra clásica: *The Magic Christian* de Terry Southern. El desagrado por los hábitos del populacho nunca alcanzó mayor precisión, nunca erró el ingenio en su premisa natural de que la imbecilidad de la masa estaba a partir de un piñón con las hipocresías, con las grandezas fangosas y con las estupideces rastreras de los ricos norteamericanos. El impulso aristocrático de

definir la sociedad por medio de la evocación de costumbres, sobrevivió sólo como el privilegio de cualquier canibal lo suficientemente aristocrático para cenarse a su familia. *The Magic Christian* fue una obra clásica del Camp.

Entonces, tomar nota: los dos impulsos que existían en las letras norteamericanas habían fracasado; el impulso realista no llegó a producir la novela que hubiera encendido la conciencia que la nación tenía de sí misma y el impulso aristocrático destruyó a zarpazos los restos de la trama de una sociedad adinerada, a la que ya no quería apoyar. Igual que la máquina de Tingely, que se destruye a sí misma, lo Camp era divertido en el proceso mismo de su destrucción. Puesto que lo Camp era también sentimental, los artefactos eran necrofílicos.

La literatura había fracasado. Entonces, la tarea fue desempeñada por el cine, por la televisión. La conciencia de las masas y la cultura del país avanzaban por entre un fango infinito.

Ante la ausencia de una gran tradición novelística, la conciencia norteamericana acabó siendo cultivada por las mojigaterías rastreras de los directores de periódicos y los educadores de pueblo, por lo peor de la religión organizada, una fuerza amorfa que tiene todos los terrores de los cristianos, en sustitución de la valentía inicial de los pioneros; estos cristianos de época reciente no eran tan valerosos. Este era uno de los componentes del fango. El otro componente eran los hijos de los inmigrantes. Muchos de ellos odiaban a los Estados Unidos, los odiaban por lo que ofrecían sin cumplir, por las falsas oportunidades que parecían ofrecer y por la exclusividad de las oportunidades reales. Los hijos de estos inmigrantes y los hijos de sus hijos se apoderaron de las ciudades y empezaron a gobernarlas; desde lo más alto hasta lo más bajo, tiraron y saquearon hasta que no quedó una ciudad en los Estados Unidos que en los últimos cincuenta años no se hubiera vuelto más fea. Después, se extendieron, es decir, constituyeron suburbios que eran como una plaga en el campo y, por último entubaron los medios de información para meterlos en cada casa. Eran canibales que trataban de vender cristianismo a los cristianos; y como despreciaban el evangelio y en el fondo de sus corazones se burlaban de él, lograron vender otra cosa, algo que era quizá un virus. Un nihilismo electrónico pasó a través de todos los medios de comunicación y penetró en los cristianos y los volvió canibales; eran gente tensa y lívida, que junto con los calmantes y la sexualidad de la propaganda comercial, se tragaban sus propios odios; mientras, los canibales más antiguos, los que gobernaban los medios de información cometieron la torpeza de transmitir su siniestra enfermedad y quedaron demasiado amables, demasiado liberales, demasiado programáticos, llenos de proyectos de bienestar social hablaban al estilo y, en general, eran tan enfermizos como los cristianos que vivían en sótanos y en cuevas.

Sí, los hijos canibales de los inmigrantes se habían convertido al cristianismo y la forma amorfa que habían desarrollado en sus medios de difusión, el gusto hipócrita, hueco e insípido de la televisión ante la que sonreían en todo el país, chocó con la forma amorfa y el más insípido gusto del canibal pueblerino de la peor especie; la colisión produjo esquizofrenia en todo el país. Medio Estados Unidos enloqueció de catarro, medicinas, asma, alergias, hospitales y cirujanos famosos con cuchillos para cortar la peste, auxilios y proyectos y comités y cooperaciones y aburrimiento, una epidemia de aburrimiento bien arraigada en el país; la otra parte de los Estados Unidos se volvió simiesca y las motocicletas empezaron a rugir como leones a través de los campos y todas las bestias de toda la historia enterrada de Norteamérica apagaron la televisión y se prepararon para ir a la plaza a quemar el cabello de la madre y morder el corazón del niño. Cuando se pensaba en los Estados Unidos, se pensaba en aspirinas, anuncios comerciales y en sangre. Condenación Vietnam. Y el arte importante de los Estados Unidos fue el arte de lo absurdo.

El acto de escribir no debe provocar tolerancia. Quizá no haya habido nada más catastrófico para los Estados Unidos que el fracaso de sus novelistas; quizá seamos los últimos libertadores que existen en el país y si seguimos medrando con algo que está muy por debajo de nuestras capacidades, es posible que nuestro ser muera antes de que muramos nosotros.

Esta declaración contiene la esencia de la extravagancia y, sin embargo, es la longitud del puente que hay que construir. Es posible que la comunicación de la experiencia humana, de la experiencia humana más profunda y más irrecuperable tenga que efectuarse para que sobrevivamos. Cuando menos ésta es la opinión oculta por esta crítica a la que ustedes han tenido la amabilidad de asistir.

(Traducción de Jorge Ibarguengoitia)