

1007

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS



*Car. de Argentina
Biblioteca Universitaria*

9



UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

1968

"LA ÉPOCA DE LA NOVELA NORTEAMERICANA"
20 AÑOS DESPUES

JOHN L. BROWN

HACE MENOS DE VEINTE años, en 1948, que Claude Edmonde Magny, en su brillante libro, proclamó que estábamos viviendo *L'Age du Roman Américain*.¹ La novela norteamericana había sido aceptada por los intelectuales europeos como "la literatura más contemporánea de mediados de siglo", la más auténtica expresión de la "época posthumanista".² "Las traducciones del americano" predominaban en las listas de las casas editoras de todo el Continente a finales de la década de los años cuarenta, y las novelas clásicas que leía la generación joven no eran ya las de Proust, Gide o Mann, sino más bien las de Faulkner y Hemingway, Dos Passos y Caldwell, aun las de John Steinbeck.³

Al regresar a París en 1944, fui recibido con expectantes preguntas: Jean Paulhan quería saber todo lo relativo a "Henri Miller"; André Gide derramaba elogios en torno a "ce grand écrivain Dashiell Hammett". El entusiasmo por la novela norteamericana era desbordante como también lo era la falta de criterio. Los editores compraban derechos de publicación sin haber visto las obras, con tal de que los autores fueran norteamericanos, preferentemente si pertenecían a la escuela realista, y había escritores de menor rango como Horace McCoy⁴ y James Cain⁵ que disfrutaban no sólo de ventas ascendentes

¹ CLAUDE-EDMONDE MAGNY, *L'Age du roman américain* (Paris, Editions du Seuil), 1948.

² CESARE PAVESE, *Saggi sulla letteratura americana* (Torino, Einaudi), 1953.

³ JOHN L. BROWN, *Panorama de la Littérature Contemporaine aux Etats Unis* (Paris, Gallimard), 1953 y también JOHN L. BROWN, "Traduit de l'américain", *La Parisienne* (abril de 1957), pp. 468-472.

⁴ HORACE MCCOY, *No Pockets in a Shroud* (1937) and *They Shoot Horses, Don't They?* (1935).

⁵ JAMES CAIN, *The Postman Always Rings Twice* (1934).

sino también de reputaciones igualmente ascendentes. Al principio experimenté cierta inquietud acerca de lo que a mi juicio era una descarada inflación de valores, pero acabé por acogerme al calor que me reflejaba la gloria de la literatura contemporánea de mi propio país, el cual (después de habersele considerado primo de la literatura inglesa) súbitamente había adquirido la preeminencia de sede de "la literatura mundial de nuestros tiempos".

El "descubrimiento de la novela norteamericana" se había iniciado ya, por supuesto en círculos *avant garde*, durante los años previos a la Guerra Mundial, cuando críticos tan distintos entre sí como Malraux⁶ y Vittorini,⁷ Sartre⁸ y Cesare Pavese⁹ proclamaban la novela norteamericana como la más auténtica expresión del "hombre posthumanista", el modelo a seguir para el escritor europeo que deseaba escapar del atolladero de la tradicional novela psicológica. En el período inmediatamente después de la Guerra, durante la "Época de la Novela Norteamericana", la mitología dominante en todo el mundo occidental era la norteamericana, y se expresaba a través del jazz, el cine y la novela.¹⁰ En 1967, todo ese alboroto se antoja muy distante.

La Época de la Novela Norteamericana ha terminado. Quizá había terminado ya aun cuando se le estaba proclamando. Los gigantes de los años veinte —Hemingway, Fitzgerald, Faulkner— o han muerto ya, como Dos Passos y Caldwell, o hace mucho tiempo que realizaron su mejor trabajo.

Ahora se estudian como clásicos en las universidades norteamericanas y europeas,¹¹ han llegado a ser académicamente respetables y constituyen temas para las tesis. Sus innovaciones estilísticas se han explotado y asimilado a tal grado que realmente ya no nos damos cuenta de qué tan genuinas fueron y cuán profundamente modificaron nuestro modo de hablar y de escribir, así como nuestra visión del mundo. En la década de los treinta y los cuarenta, los norteamericanos fueron asimilados e imitados por los escritores europeos;

⁶ ANDRÉ MALRAUX ha escrito un ensayo famoso sobre Faulkner publicado en la *Nouvelle Revue Française* (1933) en el cual dice que la novela *Sanctuary* representa "l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier".

⁷ ELIO VITTORINI publicó una importante antología de la literatura americana "Americana" en 1933.

⁸ JEAN PAUL SARTRE ha escrito para la *Nouvelle Revue Française* ensayos importantes sobre John dos Passos y Faulkner.

⁹ Ver CESARE PAVESE, *op. cit.*, p. 27 y también AGOSTINO LOMBARDO, *Italian Criticism of American Literature: An Anthology*, número especial de *Sewanee Review* (vol. LXVIII, N° 3, verano 1960).

¹⁰ Ver JOHN BROWN, *Il Gigantesco Teatro* (Roma, Opere Nuove), 1963, pp. 150-151.

¹¹ Todas las universidades importantes en Europa occidental tienen cátedras de "Estudios Norteamericanos". Ver la revista *America Studies News* y también SIGMUND SKARD, *American Studies in Europe: Their History and Present Organization* (University of Pennsylvania Press, Philadelphia, Pa.), 2 vols., 1958.

Sartre en un famoso artículo publicado en el *Nouvelle Revue Française*, proclamó a Dos Passos como "el más grande novelista viviente" y con la dedicación que presta al estudio un pasante de la Escuela Normal Superior, escribió una adaptación de *USA* en su obra *Les Chemins de la Liberté*.¹² (Veinte años después, en la América Latina, Carlos Fuentes imita *Manhattan Transfer* en *La Región Más Transparente*). Esta influencia norteamericana se advierte también en la obra de Vittorini,¹³ *Uomine e Noi*, así como en su *Conversazioni in Sicilia*, en *Saggi Sulla Letteratura Americana*, por Cesare Pavese. Más tarde, los pioneros de la *nouveau roman* de Francia¹⁴ descubrieron en los norteamericanos una decidida tendencia rechazando la interpretación del mundo en términos de psicología, así como un talento para pintar objetivamente la realidad exterior, de presentar "las cosas como son" sin distorsiones causadas por la intrusión de la sensibilidad humana —en breve, una expresión instintiva, tentativa, de muchas de las actitudes y prácticas que ellos mismos habían de sistematizar, intelectualizar y seguir rigurosamente hasta sus límites lógicos. Y ahora, en la década de los sesenta, algunos de los destacados novelistas norteamericanos de la presente generación están examinando ciertos conceptos europeos de la novela, que, a su vez, proceden de determinados elementos de las exportaciones literarias norteamericanas de los años treinta y cuarenta.

Por ejemplo, el novelista norteamericano John Barth,¹⁵ desde su primera obra (*The Floating Opera*, 1955) hasta su más reciente (*Giles, Goat Boy*), ha estado consultando a los literatos europeos como Sartre y Queneau. Recurre constantemente al tema de la libertad total que adquiere el individuo al verse "enfrentado por una infinidad de rutas posibles que se abren al rechazar los absolutos", y presenta al Hombre simplemente como "el papel que opta por representar, la indumentaria que usa". Expresa estos conceptos con un humorismo mundano y bufón, que recuerda el de Raymond Queneau,¹⁶ el Queneau de *Les Fleurs Bleues*,¹⁷ que es una "novela histórica" de una manera muy semejante a lo que pretende ser *The Sot Weed Factor*. Las novelas de Barth (como las de un número considerable de sus contemporáneos) son

¹² Tres volúmenes han sido publicados: *L'Age de raison*; *Le Sursis*; y *La Mort dans l'âme* (Gallimard, Paris), 1945.

¹³ La influencia estilística de Hemingway es evidente en la obra de Vittorini.

¹⁴ Véase NATALIE SARRAUTE, *L'Ere du soupçon* (Gallimard, Paris), 1956 y MIMICA CRANAKI e IVON BELAVAL, *Natalie Sarraute* en la colección *La Bibliothèque idéale* (Gallimard, Paris), 1965.

¹⁵ Véase RICHARD KOSTELANETZ, "Le Roman américain 'absurde'" en *Les Temps modernes* (vol. 239, abril de 1966), pp. 1856-1866.

¹⁶ JEAN QUEVAL, *Raymond Queneau* (Seghers, Paris), 1958.

¹⁷ GALLIMARD, Paris, 1965.

bufonadas, parodias intelectuales de gran agudeza de espíritu, en un estilo que, según da a entender él mismo, ya no puede tomarse en serio y debe emplearse (como lo hizo Queneau) en tono asiduamente juguetón. Lo que Bloch-Michel ha dicho acerca de la obra de Michel Butor, *Degrés*, puede aplicarse igualmente a Barth: "Il s'agit bien d'un auteur a qui voulu faire le roman d'un roman qui ne se fait pas".¹⁸

Le nouveau roman también ha encontrado sus adictos y sus imitadores en los Estados Unidos, notablemente Susan Sontag, en *The Benefactor*.¹⁹ Aunque en términos generales el joven novelista norteamericano de la presente década se interesa más en llevar la autorrevelación apocalíptica hasta el límite que en experimentar con la forma. Una notable excepción es William Burroughs con sus *cut-ups* Dada.²⁰

Los novelistas norteamericanos de los años sesenta aún laboran a la sombra de sus "grandes antecesores" de los veinte y los treinta. Dice Norman Mailer (*Advertisement for Myself*, p. 436): —"qué gran generación fueron ellos— cuántos más impresionante que la mía. Si bien es cierto que sus obras no nos prepararon para el choque, el estupor y el ingenio desarraigado de nuestra época, eran hombres que todavía sabían escribir novelas vigorosas, originales, de un estilo personal y muchos de nosotros nos dispusimos a convertirnos en escritores gracias al mundo que ellos nos abrieron". Porque a pesar del lustre, la variedad, la maestría técnica y el arrojo intelectual de Mailer y sus contemporáneos, la novela como forma no impera ya en la escena literaria, como sucedió en otros tiempos. En verdad, —y así lo he dicho en otras ocasiones— la poesía posiblemente sea más importante que nuestra literatura novelesca como instrumento que refleja el temperamento de una época que es más cósmica que social, más alucinadora que objetiva. A pesar de las "novelas de moda" como *The Catcher in the Rye* de Salinger, *The Lord of the Flies* de Golding, o *Catch 22* de Heller, la novela no es ya el medio que expresa con mayor acierto lo que la presente generación considera realmente intresante en la vida contemporánea. Los profetas de la juventud anterior a la Guerra generalmente eran escritores, con frecuencia novelistas. Pero los profetas de la posguerra —¡si es que se encuentran!— tienden a ser técnicos visionarios como Bucky Fuller,²¹ o pintores, o músicos de jazz, com-

¹⁸ JEAN BLOCH-MICHEL, *Le Présent de l'indicatif* (Gallimard, Paris), 1963, p. 27.

¹⁹ FARRAR, STRAUS, GIROUX, New York, 1963. Véase también sus estudios críticos en *Against Interpretation* (Farrar, Straus, Giroux, New York), 1966.

²⁰ PIERRE DOMMERGUES, *Les U.S.A. à la recherche de leur identité* (Grasset, Paris), 1967, pp. 306-317.

²¹ Entre los numerosos libros de FULLER, *Education, automation* (Southern Illinois University Press, Carbondale, Illinois), 1963 e *Ideas and Integrity* (Prentice-Hall, New York, 1963).

positores de vanguardia como John Cage²² o filósofo-psicólogos apocalípticos como Norman Brown²³ o Timothy Leary o Marshall McLuhan,²⁴ más que novelistas. Los motivos son evidentes. Decididamente en el transcurso de nuestra época y sobre todo en los años posteriores a la Guerra, los instrumentos de la cultura se han hecho más variados y más accesibles que nunca en la historia del hombre. En el pasado, el libro era indiscutiblemente el instrumento número uno de la "cultura" y el hombre culto era el hombre que leía. No se esperaba que tuviera más que un conocimiento somero de la música, de la danza o de las artes plásticas. Hoy, con el advenimiento de los métodos audiovisuales de comunicación, la reproducción en gran escala de las obras de arte, las grabaciones técnicamente impecables, la cultura contemporánea depende menos y menos del libro, así sea para la instrucción o para la diversión. Susan Sontag, en su libro *Against Interpretation*, una obra que quizá haya recibido más atención de la que merece, ha insistido en que "el principal atributo de la 'nueva sensibilidad' (pretencioso término) estriba en que su producto modelo no es la obra literaria, menos aún la novela". La novela, a medida que han aparecido nuevos sistemas de comunicación, ha dejado de disfrutar de su privilegiada situación de antaño. En su papel tradicional de "contar una historia", ahora se ve obligada a competir con el cine y la televisión. Natalie Sarraute ha reconocido esto cabalmente en *L'Ere du Soupçon* al instar al novelista que descubra formas distintas de explorar las nuevas áreas de sensibilidad, ya que muchas de las que antes pertenecían exclusivamente al terreno de la novela han sido invadidas progresivamente por otros medios. Dice (pp. 75-76): "Le nouveau roman laisse a d'autres arts —et notament au cinéma— ce que ne lui appartient pas en propre. Comme la photographie occupe et fait fructifier les terres qu'a délaissées la peinture, le cinéma recueille et perfectionne ce que lui abandonne le roman... Le lecteur peut satisfaire au cinéma, sans effort et sans perte de temps inutile son gout des 'personnages vivants' et des histoires". Eso por supuesto en ningún sentido implica necesariamente la "muerte" de la novela; implica, sí, su modificación, su ajuste a una función más limitada (o cuando menos, a funciones distintas), debido a la creciente competencia de otras formas de comunicación. Por ejemplo, la narrativa o ese género de evocación panorámica de los rasgos

²² CAGE ha publicado *Silence* (Wesleyan University Press, Middletown, Conn.), 1961 y *A Year from Monday* (Wesleyan University Press, Middletown, Conn.), 1967.

²³ NORMAN O. BROWN, *Life Against Death* (Wesleyan University Press Middletown, Conn.), 1961 y *Love's Body* (Random House, New York), 1966.

²⁴ NAIM KATTAN, "Une forme nouvelle de déterminisme" *Preuves* (Paris) (vol. 17, núm. 202, diciembre de 1967), pp. 76-78; también JOHN M. CULKIN, "A Schoolman's Guide to Marshall Mc Luhan", *Saturday Review* (18 de marzo de 1967), pp. 51-58.

naturales del mundo exterior, como los experimenta la sensibilidad humana, que antaño figuraban entre los principales elementos de interés para el novelista, posiblemente puedan realizarse mejor en cinta cinematográfica. El novelista, en consecuencia, se ha dedicado más y más a la descripción de los aspectos olvidados de nuestro panorama interior, a la cartografía de los mundos de la fantasía íntima o a la presentación en forma diminuta y microscópica de los objetos del mundo exterior ("le monde sans l'homme"): esto es, a una "subjetivización" o a una "objetivización" externa de la realidad. El hombre y el mundo exterior parecen haber perdido conexión el uno con el otro. La novela tradicional trataba de reconciliar al hombre con el mundo, de aceptar a la sociedad y definir la relación del hombre con ella. Pero estas actitudes extremas prevaecientes en la novela contemporánea revelan la crisis en el concepto de la realidad que ha penetrado todas las manifestaciones del arte moderno y a la cual me referiré más adelante.

Sin embargo, algunos aspectos de la novela norteamericana están firmemente arraigados en la realidad contemporánea y acondicionados reciamente por ella. Porque la novela forma parte de la producción total de la industria editorial, la cual, en los Estados Unidos —y de manera creciente en Europa— se ha convertido en un gran negocio.

Quienes ven al mundo con optimismo y gustan de hacer resaltar nuestro progreso intelectual, quienes hablan embelesadamente de la "explosión cultural" que actualmente tiene lugar en los Estados Unidos (y hasta cierto punto en el resto del mundo "desarrollado"), quienes citan cifras acerca de la asistencia a los conciertos y las exposiciones de arte, inevitablemente ofrecen estadísticas sobre las ventas de libros también.

Un examen superficial de la prosperidad que goza la industria editorial norteamericana puede llevarnos a la conclusión de que estamos en el apogeo de un Renacimiento literario nunca jamás visto por el hombre. Desde la Guerra, las ventas de libros se han elevado enormemente de 700 millones de dólares en 1954 hasta 2,500 millones calculados para 1967, un aumento de cuatro veces más en menos de 15 años. Pero estas cifras no deben engañarnos respecto a la verdadera situación de la novela.

Porque los "libros comerciales" —es decir, novelas, poesía, crítica, historia y otros géneros de literatura no ficticia— en 1965 constituían un poco más de un 7% de las ventas totales de libros. 51% de las ventas y 91% de las ganancias provenían de libros de texto y libros técnicos. Sé por experiencia personal en los años que dediqué a la edición de libros, cuán inferior se siente inevitablemente el departamento mercantil ante los colegas de los departamentos de textos y libros técnicos. El departamento mercantil de muchas de las firmas más prolijas, nuevas y eficientes, es en realidad un lujo que

mantienen por razones de prestigio, una tía vieja, culta y respetable, pobre e incapaz de sostenerse, pero a quien no se le puede echar de la casa.

Pero ¿qué de las novelas que se convierten en gran éxito de librería y se supone ganan millones para sus autores y editores? Primeramente (a pesar de excepciones como *Herzog*) no son novelas que se comentan en *Kenyon* o en el *Partisan Review*, ni que se discuten en publicaciones semejantes.

El gran éxito comercial de los Estados Unidos en los últimos dos años ha sido *The Source*, de James Michener, del cual se vendieron 402,000 ejemplares en 1965 y 1966. En primer lugar, hay que notar que *The Source*, como *In Cold Blood*, de Truman Capote, es lo que se conoce como "non-fiction novel", o sea, "novela no ficticia". Nótese también que *The Source* no pudo ni remotamente competir con las ventas de *How to Avoid Probate*, consejos sobre testamentos por Norman Dacey —575,000 ejemplares tan sólo en 1966; ni con los 7 millones de ejemplares de las obras de Mickey Spillane.

Esta preferencia por lo real en vez de lo ficticio en la novela norteamericana (y en la europea también) ha venido haciéndose más y más evidente, resaltando marcadamente en el reciente éxito de *In Cold Blood* de Truman Capote. El novelista, cada vez menos seguro de su facultad para crear la "realidad" en sus obras, menos seguro hasta de lo que *es* la realidad, se vale de "los hechos" para novelarlos. Además, entre los editores tiene mayor aceptación una novela de "interés tópico", que pone el dedo sobre "un problema", como el de las relaciones raciales, o la delincuencia juvenil, o el aborto. Edwin O'Connor es un hábil practicante de este tipo de novela. En su *Last Hurrah* relata la carrera de Jim Curley, el ex alcalde de Boston, y su más reciente "best-seller", *All the Family*, es una semblanza apenas disimulada de la dinastía Kennedy.

Quizá sea, como dijo el novelista Philip Roth, que "Nuestro mundo actual turba e incomoda la magra imaginación del novelista. La realidad continuamente supera a la fantasía, y la cultura contemporánea día a día produce personajes que un novelista no podría inventar". Personajes que son su envidia y también su desesperación. Porque la "sobrecarga de información" (valiéndonos del término de Marshall McLuhan) de nuestros tiempos, la enorme disponibilidad de "hechos", constituye un grave problema para el pensador y el artista contemporáneos. El novelista, en particular, a menudo se siente anonadado por todos los "hechos" asequibles, datos que en suma no significan nada, que no forman un conjunto, que parecen proyectar una visión de un mundo sin secuencia, sin forma, sin continuidad, un mundo demasiado complicado para que el escritor encuentre significado en él, o en sí mismo, o en el lugar que en ese mundo ocupa, un mundo en el cual las únicas respuestas consisten en "enunciar el problema". La novela tropieza

con la dificultad de tener que avenirse con la brutalidad real en sus múltiples aspectos y ha seguido dos caminos distintos en busca de una solución: uno, el de vanguardia de un Burroughs o un Mailer, el que rechaza los hechos totalmente en favor del Yo, del "Hombre Intimo". El otro, el que sigue una Mary McCarthy, en *The Group*, o Truman Capote, en *In Cold Blood*, u Oscar Lewis, en *Los Hijos de Sánchez*, es el de escribir sociología o reportajes disfrazados de novela. Además, nuestra sociedad ya no es aquella estructurada sociedad de clases en la que echó raíces y floreció la novela tradicional. La sociedad de clases era una sociedad de maneras, maneras que indicaban las formas en que los seres humanos se acomodaban a las desigualdades de clases, las diferencias de temperamento, los contactos sociales. La novela examinaba esos elementos y trataba de comprenderlos.

Pero las maneras, en nuestra sociedad funcional, no son tan importantes como los simples sistemas al determinar el comportamiento y el destino del hombre. Burroughs y otros escritores, haciéndole eco a Kafka, recurren a este tema constantemente: "Documentos emitidos con tinta que se desvanecía para convertirlos en boletas de empeño. Se requerían nuevos documentos constantemente. Los ciudadanos corrían de una ventanilla a otra tratando desesperadamente de cumplir con plazos imposibles". La literatura busca la forma de utilizar estos sistemas. Hannah Arendt, en *Eichman in Jerusalem* hace un excelente estudio no de las maneras de los nazis y sus víctimas, sino precisamente de esa clase de sistemas grises e inhumanos.

Hoy, debido a los rápidos medios de comunicación con el gran público, todo el mundo tiene la ilusión de estar participando directamente en los hechos—en los acontecimientos mismos— y siente menos necesidad de lo ficticio. No había geografía, ni transcurso de tiempo, ni indigencia, absolutamente ninguna necesidad capaz de impedir a nadie que compartiera en alguna forma los terribles días subsecuentes al asesinato del Presidente Kennedy. Es cuando un acontecimiento—podría decirse una serie de acontecimientos— alcanza esa magnitud, cuando llega a compartirse a tal grado, que las novelas empiezan a perder su importancia. Brock Brower lo ha expresado así: "La imaginación tiene otra misión. Debe ayudar a encontrar el significado de los hechos escuetos, para no caer en la vacuidad de la novela sin argumento, sin carácter, en la pobreza temática inherente al hecho escueto". Mientras tanto, se hace más difícil definir la línea—si acaso esa línea alguna vez existió— que separa a los sociólogos empeñados en dramatizar su material y darle "interés humano", de ciertos novelistas que se preocupan más y más por los problemas sociológicos. En realidad, puede ser que algunos sociólogos imaginativos, como Oscar Lewis (particularmente en *Los Hijos de Sánchez*)

o David Riesman (*The Lonely Crowd*), estén más cerca de la novela tradicional del siglo XIX que los novelistas "serios" de hoy.

La verdad es que si descartamos el abundantemente prolijo género de la literatura "non-fiction fiction" (¡qué término!), o sea, las "historias noveladas", encontraremos que sólo una minoría relativamente pequeña de académicos y cuasi académicos producen y leen novelas contemporáneas "serias", que una vez fueron la forma literaria imperante en una cultura cuyos principales componentes eran "literarios". Un creciente número de novelistas "serios" son profesores universitarios—aun, y especialmente, los de vanguardia. La mayor parte de los críticos literarios también son profesores. La lectura de novelas se ha convertido en una de esas diversiones y no siempre la más atractiva ni la más satisfactoria emocionalmente que en la actualidad están al alcance de casi todo el mundo: paseos en automóvil, programas de televisión y radio, grabaciones fonográficas, cine, etcétera. Para poder competir, los editores quizá deberían preparar "fiction kits", es decir, juegos surtidos de novelas, libros parlantes, con un mínimo de texto, letras grandes y ampliamente ilustrados con láminas a colores, grabaciones en cinta magnética con la voz del autor, tiras de películas, música electrónica de fondo, etcétera. ¡Imaginemos la producción que podría realizarse con la obra de Michener, *Hawaii*, por ejemplo! Es muy posible que el *homme moyen sensuel*, rodeado y hasta bombardeado por semejante plétora de placeres, llegaría en un futuro no muy lejano a considerar la lectura de libros una enfermedad nerviosa de una minoría insuficientemente socializada y potencialmente perniciosa. No es necesario insistir en las afirmaciones de Marshall McLuhan, el padre Ong y otros, sosteniendo que ha surgido una nueva cultura no literaria, de cuyo amplio significado los intelectuales del mundo de las letras no se han dado cuenta cabal. Pero la mayor parte de los novelistas "serios" sí están enterados de ello, lo que es dolorosamente evidente, en una o en otra forma, en sus obras. ¿Quiénes son estos novelistas y de qué manera reflejan la situación de la novela en los Estados Unidos a finales de la década de los años sesenta?

En 1965, la sección de libros del *Herald Tribune* llevó a cabo una encuesta entre unos 50 críticos y escritores norteamericanos, y los editores de los 20 autores que consideraban haber escrito las mejores novelas durante los 20 años inmediatamente después de la Guerra. La selección, como todas las selecciones de esta índole, es falible. Pero en un ejercicio como éste, debemos dar nombres. He aquí los que fueron propuestos: Saul Bellow encabeza la

lista, seguido por Vladimir Nabokov, William Faulkner, Bernard Malamud, J. D. Salinger, Ralph Ellison, Norman Mailer, Ernest Hemingway, Flannery O'Connor, R. P. Warren, John Updike, William Styron, John Cheever, Eudora Welty, J. F. Powers, John Hawkes, John O'Hara, Nelson Algren, Katherine Anne Porter, John Barth.²⁵

Al hablar de la novela de la década de los sesenta, varios nombres podrían ser suprimidos de inmediato: sobre todo los de autores que realizaron sus obras más características antes de la Guerra: Faulkner, Hemingway, John O'Hara, Katherine Anne Porter. Y ¿acaso no seremos culpables de imperialismo cultural al "anexar" a Vladimir Nabokov? Al haber escrito obras directamente en ruso, alemán y francés, así como en inglés, y al sentirse más en su casa quizá en Europa que en los Estados Unidos, Nabokov da la impresión de ser una superproducción de cooperación literaria internacional. Pero ningún norteamericano ha descrito mejor que él lo que es nuestra desarraigada república de moteles y supercarreteras. Y el propio Nabokov ha dicho que el verdadero protagonista de *Lolita* es el idioma inglés —o mejor dicho, el americano. Hay omisiones notables en la lista: Carson McCullers, por ejemplo, y Truman Capote y Henry Miller, el padre de Kerouac y de los *beats*. Y el mismo Kerouac, por aburrido que sea, así como James Baldwin (aunque podría sostenerse con fundamento que su fuerte es el ensayo más que la novela) y Wright y Morris y Mary McCarthy. Sin duda se encontrarían, además, partidarios, apasionados algunos de ellos, de William Burroughs, James Purdy, Paul Bowles, James Donleavy, Jean Stafford, Herbert Gold, Harvey Swados, Vance Bourjaily, Frederick Buecher, William Gaddis y muchos otros. Y aun en estos tiempos de lo irracional y lo apocalíptico en las artes, los novelistas que con talento y sinceridad siguen defendiendo los valores tradicionales, no deben ser totalmente pasados por alto —escritores como Paul Horgan, John Hersey, James G. Cozzens, Louis Auchincloss— quienes reciben escasa atención de la crítica pero que sostienen un público lector constante.

Casi todos estos novelistas ilustran algunos aspectos de la novela de los años sesenta. La mayor parte de ellos, por ejemplo, pertenece a grupos minoritarios de índole social, racial o religiosa. La sociedad de la posguerra ha venido haciéndose más y más homogénea, amorfa y fluida, no permite ya una definición clara; en ella, muchos de los problemas que formaron el ma-

²⁵ Para comentarios sobre la mayoría de estos novelistas, véase JONATHAN BAUMBACH, *The Landscape of Nightmare: Studies in the Contemporary American Novel* (New York University Press, New York) 1965 y HARRY THORNTON MOORE, *Contemporary American Novelists* (Southern Illinois University Press, Carbondale, Illinois), 1964.

terial de los novelistas del pasado han sido superados. Sus conflictos mayores son demasiado grandes y abstractos y no es posible dramatizarlos satisfactoriamente en términos meramente humanos. En una sociedad como la nuestra, es una ventaja para el escritor sentirse "excluido de todo", disfrutar de la libertad de no ser asimilado, de la moda de ser rechazado, de poder contemplar al mundo desde el punto de vista propicio del individuo que es diferente a los demás. Muchos de estos grupos minoritarios —los judíos de los centros urbanos, los negros, los no conformistas sexuales, y sobre todo los sureños que aún viven al margen de la economía próspera del norte— han convertido su situación en capital literario. Pero a medida que han logrado éxito, su material ha perdido el impacto dramático progresivamente. En la actualidad, por ejemplo, hay una sobreproducción de novelas que tratan la homosexualidad más al estilo de "Pollyana" que en forma escabrosa, y también hay muchas sobre la violencia racial. Consideradas novedosas y atrevidas en su época, ahora se han convertido en drogas comerciales en un mercado que exige más y más excitación específica, más y más violencia, un efecto estimulante que la palabra por sí sola —tan desvalorizada por abuso— ya no puede proporcionar.

Algunas de las mejores novelas de la posguerra han sido escritas por hijos de inmigrantes, en su mayoría judíos, que se sentían desligados de un mundo donde los valores aún eran Blanco, Anglosajón y Protestante. Este movimiento cuya figura central es Saúl Bellow (quien a la par con Norman Mailer constituye el novelista más dotado de su generación) ha producido, como vemos en la obra *The Adventures of Augie March*,²⁶ un nuevo tipo de novela judía, urbana y picaresca. Como hace notar Leslie Fiedler (*Midstream* IV, *Winter* 58) "... la manera de hablar de los judíos, sus experiencias de la niñez y la adolescencia, los olores y sabores de la cocina judía, los sonidos de la sinagoga se han convertido desde 1930, y especialmente desde la Segunda Guerra Mundial, en elementos básicos de la novela norteamericana". Estos escritores poseen una experiencia común, rica y llena de sugerencias. Son esencialmente urbanos. Hombres y mujeres cuya temprana juventud se deslizó entre las dos grandes guerras, habiendo sufrido el efecto de la guerra civil española y el peso de la depresión económica. Siguen siendo extraños en un mundo de prosperidad, en el que hoy viven con comodidades. Están vinculados unos con otros y separados del resto de su generación por haber aceptado y rechazado el comunismo. ¿Ejemplos? Primero, Saúl Bellow, quien evolucionó del estilo de Kafka que caracteriza sus obras *Victim* y *Dangling Man*, al de personajes que actúan sin convicción, como Augie March y Herzog. *The Assistant* (1967) y *A New Life* (1961) de Bernard

²⁶ RICHARD POIRIER, "Bellows to Herzog", *Partisan Review* (vol. 22, núm. 2), 1965.

Malamud, *Fathers* de Herbert Gold, *Farewell, Columbus* y *Letting go* de Philip Roth, *The chronicles of the class Family* de J. D. Salinger. En una categoría de término medio, Irwin Show, Herman Wouk y Budd Schulberg han explotado sus antecedentes judíos y numerosos escritores de menor importancia han inventado memorias acerca de sus juventudes en hogares judíos y sus madres judías.

Ciertamente, en el terreno de la literatura, este grupo ha producido en los últimos veinte años un buen número de escritores que en la variedad y riqueza de sus temas sólo encuentran rivales entre los sureños —Carson McCullers, Eudora Welty, R. P. Warren, Flannery O'Connor, Reynolds Price, con la gigantesca figura, al fondo, de Faulkner, quien sigue siendo el más grande de los novelistas norteamericanos de este siglo. No tiene caso explicar nuevamente por qué el vencido Sur, viviendo a base de sus leyendas, agobiado por el sentimiento de la fatalidad humana y su trágico fracaso, atormentado por la presencia física del esclavo negro, con una visión poética y violenta de la vida en vez de razonada, llegó a producir algunas de las mejores obras literarias de nuestra época. "Sólo el corazón doliente concibe las obras de arte eternas", escribió Yeats, y en forma semejante a la región del sur de los Estados Unidos, la Irlanda atrasada, humillada y apasionada también encontró su consuelo y su justificación en el arte. Muchos fueron quienes creyeron que el dinamismo literario del Sur se había agotado con las últimas obras de Faulkner. Pero la producción literaria de escritores como Flannery O'Connor revela que en el Sur aún no se integra plenamente una sociedad próspera y que sus problemas y su poesía violenta siguen siendo la inspiración de las mejores novelas norteamericanas.

La novela del negro —particularmente la de la categoría de *Native Son*, por Richard Wright— tiene raíces en el Sur. Pero en los años de la posguerra, la novela acerca del negro ha experimentado una significativa transformación, ha cambiado su postura de una protesta naturalista de carácter social —como la que expresa Richard Wright— a la injuriada actitud de violencia apocalíptica manifestada en la obra de Ralph Ellison, *The Invisible Man*, y la de James Baldwin, *In Another Country*, que, por supuesto, ya no es en absoluto una simple novela de protesta del negro.

Al igual que el negro, el homosexual es un *forastero* en la sociedad moderna, como lo ilustra James Baldwin con abundante detalle en *Giovanni's Room* y *Another Country*. La novela de anomalía sexual ha venido haciéndose más y más común y más y más clínica desde la Guerra. Si alguien me hubiera dicho durante el tiempo que trabajé en la industria editorial a fi-

²¹ TONY TANNER, "The New Demonology", *Partisan Review* (vol. 33, núm. 4), pp. 547-572.

nales de la década de los cuarenta que una novela acerca de la prostitución masculina podía publicarse en los Estados Unidos, lo hubiera declarado loco. Pero en los años sesenta no sólo se publica *City of Night*, de John Rechy, sino que se convierte en gran éxito de librería, inspirando la producción de numerosas imitaciones y formando parte de los estudios modernos y serios sobre la novela norteamericana de las casas editoriales universitarias, uno de los cuales (a pesar de la torpeza ridícula y el sentimentalismo excesivo de la obra) elogia el libro de esta manera: "Imágenes tan convincentes de una realidad distinta a la nuestra son en extremo raras y deben apreciarse cabalmente, pues constituyen el elemento que da a la literatura de los románticos su justo valor". El tema de la homosexualidad —o digámoslo usando el término que puso de moda Norman Brown, el tema de la "perversidad polimorfa"— se ha convertido por abuso en uno de los clisés literarios de la época moderna, comparable en cierta forma con el clisé del siglo XIX de la ramera de corazón de oro. Las novelas de la década presente están en competencia con sus descripciones de todas las formas posibles de goce carnal sin reserva alguna (ejemplos recientes: el libro de John Selby, *Last Entry to Brooklyn*, y el de Burt Blechman, *Stations*, al cual se refiere el respetable *New York Times* como "una novela cruda y poética acerca de un homosexual en los retretes del Metro de Nueva York").

Los Estados Unidos es uno de los países del mundo occidental que más transige autorizando la producción y venta de libros dichos pornográficos. El señor Girodias, propietario de la Olympia Press, ha trasladado su negocio de París (donde era víctima perenne de las campañas degaulistas de moralización) a Nueva York, ciudad que se ha convertido en uno de los centros mundiales del tráfico de los "D.B." (dirty books). El adicto a las drogas, como miembro de una creciente minoría de los Estados Unidos, frecuentemente se alía con el no conformista sexual, como sucede en el libro de William Burroughs, *The Naked Lunch*.

Podría pensarse que el católico, como miembro de una minoría religiosa dentro de una sociedad WASP (White, Anglo-Saxon, Protestant) también habría de contribuir a este movimiento literario de "forasteros". Sin embargo, excepción hecha de J. F. Power y de Flannery O'Connor (quien tiene a su favor la triple ventaja de ser sureña, mujer y católica), tenemos muy pocos escritores que traten el problema de los papistas. Quizá la explicación sea que durante la época en que se perseguía a los católicos lo suficiente para hacerlos interesantes, todavía no eran lo suficientemente cultivados en las artes literarias para aprovechar su situación. Cuando llegaron a serlo, ya no se les perseguía lo suficiente —se habían convertido en parte respetable del Establecimiento.

Pero probablemente es sólo cuestión de tiempo para que las voces de estos grupos minoritarios se asimilen al concenso de la opinión general. (Ya manifiestan cierto snobismo y una actitud condescendiente hacia la mayoría *square*, o como se diría en México, "desintonizada", "fuera de onda"). El vigor literario de estos grupos proviene en parte de su oposición a la sociedad —en el futuro, el argumento del homosexual hostigado y el de los matrimonios interraciales pueden llegar a considerarse tan anacrónicos como nos parecen a nosotros, en esta época de la píldora anticonceptiva y la mujer emancipada, las novelas del siglo XIX que tratan de jovencitas que han perdido la honra. Más y más el novelista del futuro, cuando se hayan resuelto ya los problemas de las minorías, tendrá que enfrentarse con los asuntos fundamentales de la naturaleza y el destino del hombre. La decadencia de "la novela naturalista de fondo social" a partir de la Guerra ha traído unida la decadencia del postrer concepto trascendente del hombre —*como víctima o como beneficiado* del orden social. En el mundo amorfo que nos rodea, como sostiene Beckett, ya no hay ni víctima ni beneficiados —más y más el artista moderno ha dejado de creer que la "Sociedad" realmente existe.

Algunos de los problemas que arrostra el novelista norteamericano de los años sesenta le son peculiares como norteamericano y como artista. Pero sus dificultades fundamentales son comunes a todo artista en una sociedad tecnológica de masas.

Ya nos hemos referido al obvio problema que se le presenta al novelista norteamericano de la posguerra al tratar de los escritores cumbres del período entre las dos conflagraciones mundiales: quiere ser tan hábil como Hemingway.

Pero más grave aún, la generación de Hemingway y Faulkner fue la última que pudo utilizar significativamente algunos de los temas fundamentales de la literatura norteamericana del pasado. Tomemos, por ejemplo, el tema de la inocencia y la sencillez del norteamericano en contraste con la experiencia y la sabiduría mundana del europeo, aspecto que se ha tratado interminablemente en las novelas y cuentos norteamericanos. Nos halagaba pensar en esa época que éramos hijos sencillos de la naturaleza, adanes en el Paraíso del Nuevo Mundo, muchachos del campo de corazón

puro, enfrentando con candor natural y buen sentido todas las artimañas y engaños de la civilización.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, los Estados Unidos, habiendo surgido como potencia mundial, se convirtieron en el nuevo "viejo mundo" de la sociedad tecnológica, mientras que Europa, y aún más el resto del globo, constituían la agreste, nueva y exuberante frontera para la máquina. No nos quedó más que reconocer que definitivamente habíamos perdido nuestra muy alardeada inocencia. Daisy Miller había llegado a la madurez, y se había convertido en agresora en vez de víctima. Los norteamericanos viajaban por todo el mundo con un nuevo aplomo y gesto mundano, siendo obligados a asumir las responsabilidades a la vez que los placeres del poderío. Nuestra radicalmente distinta situación en el mundo, convirtió en anacrónico el tema de la inocencia del norteamericano frente a la sagacidad del europeo, e impuso al escritor la tarea de crear una nueva imagen, de redefinir el papel del norteamericano en el mundo. La novela europea de la posguerra también refleja el surgimiento de los norteamericanos como "los viejos" de la nueva sociedad tecnológica. En *Lettere da Capri*, de Mario Soldati, por ejemplo, los tradicionales papeles quedan invertidos y la inocencia del galán latino lo hace víctima de la mundana experiencia de su rapaz amante norteamericana.

Sin embargo, en un nivel aún más fundamental, el novelista norteamericano de los años sesenta lucha con ciertos conflictos filosóficos que son comunes a nuestra sociedad entera y que, como hemos visto, se reflejan con claridad en la novela europea también.

Lo que sucede es que hemos perdido fe en la razón humana y en los sentidos humanos como instrumentos para comprender la realidad del mundo en que vivimos. La crisis que hay en el concepto de la realidad se ha convertido en el factor determinante en la evolución de las artes contemporáneas —primeramente en la pintura y después en la novela. Esto condujo al escepticismo respecto a la realidad del mundo exterior, a un violento antiintelectualismo, una exaltación de los sentidos, un persistente afán de rebajar al hombre, de considerarlo sólo un bulto borroso, de eliminar lo "meramente humano" del arte, y aun negar la existencia misma de "lo humano". Esta suspicacia, este desdén, hacia la "realidad normal" se encuentra presente dondequiera en la novela contemporánea, que frecuentemente trata de convencernos de que las imágenes de los enajenados y los transportes de los adictos a las drogas representan una realidad más intensa, más auténtica que aquella que nos es accesible por medios racionales. Leslie Fiedler ha dicho que a la postre es la sinrazón lo que llegan a admirar y a emular los "futuristas", así como optan por perseguir la visión en vez de la sabiduría, la

alucinación en vez de la lógica. El esquizofrénico reemplaza al sabio como su ideal. Los jóvenes *hippies* (término que proviene de *hipster* de la obra de Norman Mailer, *White Negro*), no están solos en su gusto por la demencia. Los lectores en general responden al extravío en la literatura en todos sus aspectos, tanto en los escritores establecidos como en los experimentalistas. Es Norman Mailer en lo más intenso de su psicosis, la criatura más que el dueño de sus fantasías, lo que nos conmueve hasta la admiración; mientras que en el caso de Saúl Bellow, toleramos el optimismo teórico (el cual nunca me ha convencido plenamente) y lo aceptamos en homenaje a su fértil paranoia. Aun los ensayistas y analistas nos atraen actualmente por un cierto desvarío redentor. (N. O. Brown, M. McLuhan). Nuevas formas de psiquiatría social (en las que se anticipó la literatura) se inclinan a considerar la esquizofrenia no como una enfermedad que debe curarse, sino como una incursión en el mundo psíquico desconocido, una especie de exploración del espacio interior, como en la obra de Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Es significativo que una de las revistas humorísticas de mayor éxito que haya existido en los Estados Unidos desde la Guerra tenga el título de *Mad*. Muchos de los novelistas contemporáneos consideran que una forma de hacer frente a un mundo desquiciado que no parece tener sentido, es no tratar de dárselo, sino más bien mofarse de él —generalmente con un humorismo siniestro y extravagante, *l'humour noir*, que nada tiene que ver con la sátira intelectual. Es la misma risa absurda que se escucha en los teatros de Broadway en "Dad, poor day, they have hung him in the closet and I am so sad"; la misma que provoca Charles Adams con sus cartones. Es una reacción ante la experiencia sin causa, ante sus hilos cortados, ante sus eslabones rotos. Algunos de los escritores que practican esta clase de humor, inclusive en la novela, son Ellison en *Invisible Man*, J. P. Donleavy en *Ginger Man*, Heller en *Catch 22*, Burroughs en *Naked Lunch*, y James Purdy.

Lo que me parece claro al examinar la novela norteamericana de la posguerra es que ha ocurrido un rompimiento en la continuidad histórica y que el pasado ya no está presente como consideraban los humanistas que debía estar siempre. La idea que se tenía en el Renacimiento de que la historia está relacionada orgánicamente con el presente y que le es significativa, ha sido rechazada en forma más absoluta de lo que hubiéramos creído posible quienes nos dedicamos a la investigación del pasado y cuyo instrumento de investigación es la palabra. No sólo se han derrumbado las estructuras sociales e intelectuales del mundo occidental bajo el impacto de una nueva sociedad tecnológica de masas —sino que la noción fundamental del Hombre aceptada por la cultura occidental, ha sido socavada también. No sola-

mente estamos presenciando la formación de una Nueva Sociedad de Masas. Posiblemente también somos testigos de la formación de un nuevo modelo de Hombre, el cual, según lo presentan muchas de las novelas modernas, es francamente monstruoso, ha dejado de ser esencialmente humano. Muchos escritores han jugado con esta idea de la mutación de la especie —Leslie Fiedler habla de ella, con relación a la presente generación universitaria, en un brillante y profético estudio titulado "The New Mutants" publicado en el *Partisan* hace unos dos años (otoño de 1965) —y tal eventualidad puede haber ocurrido ya, antes de que la mayor parte de nosotros se haya dado cuenta. La literatura más nueva —así se trate de Beckett o Burroughs, Mailer o Genet— nos revela un mundo en el que lo puramente humano casi ha desaparecido.

Todo esto representa grandes problemas que el novelista debe solucionar si realmente se preocupa, como corresponde a un artista genuino, por comprender y dejar constancia de la "realidad" de su época, en vez de repetir gesticulaciones del pasado.

Porque ciertos elementos básicos de su arte como lo practicaban sus predecesores —la sociedad y el individuo y sus relaciones entre sí— se han roto ante sus propios ojos. En el "mundo exterior" ya no cree, el "Yo" se torna crecientemente evasivo y desconectado, ese Yo (a medida que ha venido quebrantándose la realidad exterior) se ha convertido en el supremo y único punto de referencia para el escritor moderno. Y "la palabra" también está abandonándolo, la palabra que antaño constituía el eslabón entre el hombre y el mundo, entre el individuo y la sociedad.

Además, debe tratar de expresar su visión de este nuevo mundo —de discontinuidad y sinrazón— con palabras, que son las creaciones de un pasado histórico y (en parte, cuando menos) de una mente racional y consciente. En cierto modo, el novelista que contempla las actividades de los pintores, los músicos, los danzantes y los productores de películas cinematográficas, quienes no dependen de la palabra y pueden utilizar libremente los nuevos recursos de la Ciencia, quizá sienta que está viajando en coche de caballos por la época de los jets. Ciertamente la novela que era el arte —la forma por excelencia de la civilización de la palabra impresa —ha descendido en el mundo durante un período en que las palabras ya no significan nada, en que la comunicación humana se hace más y más visual y auditiva y menos verbal.