

albert j. guerard

## notas sobre la retórica de la ficción antirrealista

La verdad es que uno aborda esta empresa con cierto desánimo, debido, tal vez, a que el término **anti-realista** parece ser ofensivo para muchos y cuestionar tanto las novelas que fueron formando nuestro gusto, como el sólido terreno en que éstas se apoyan. Por otra parte, cualquier artículo de cierta extensión que proponga categorías y que haga afirmaciones cuasi históricas, está destinado a disgustar por sus omisiones. ¿Dónde está Warren Fine? ¿Por qué no algo más acerca de Vonnegut? ¿Apenas una sola frase sobre Ishmael Reed: Negligencia, negligencia. De modo que, aclaro, en que estas notas se refieren sólo a algunos cuantos problemas y tendencias, a una "situación", y a muy pocos autores, dándoles a estos últimos un enfoque sumamente parcial. Con Hawkes y Kosinski, por ejemplo, resalto un solo punto: cómo opera la "psicología" en cuanto a retórica anti-realista. Una tendencia muy importante está poco menos que omitida, un sub-género, por así decirlo: la extravagancia intelectual, salvajemente entretenida, aunque con frecuencia académicamente paródica: **Giles Goat-boy**, o **Hermaphrodeity** de Alan Friedman, o **The Promise Keeper** de Charles Newman, este último es "Una Teframancia (adivinación mediante cenizas) con Ciertas Paradojas Estoicas y Profanas Explicadas/Diversiones Literarias Liberalmente Entremezcladas/Demarcadas con Documentos y Condicionadas por Imágenes/Grata Tarifa de Tipo Familiar, Moderno Decorado, Estacionamiento Gratuito". Aquí, tal como en las páginas titulares de Barth, se encuentra una nostalgia por las energías y las libertades del siglo XVIII, Buena parte de la más reciente ficción de calidad

constituye una diversión para intelectuales sueltos de cuerpo, con sus listas y catálogos (gigantes) para hacer la competencia a los de Rabelais.

Así, el elemento **diversión**, a menudo feroz, es un antiguo atributo de la ficción que de algún modo sobrevivió a los **longeurs** del realismo social entre 1850 y 1950. Una pregunta esencial: ¿Pueden (o hasta **deberían**) sobrevivir otros valores viejos en el arte anti-realista como la preocupación del autor por sus personajes, por ejemplo, como se preocupa Nabokov de Ada? La situación particular que me interesa es la del novelista que no logra copar los ritmos realistas, que hasta puede encontrarlos profundamente repulsivos, pero que también desea preservar algunos de esos viejos placeres, como un primitivo placer en la narrativa. ¿Y qué pasa con el novelista a quien aun le gustaría ejercer un control conradiano de las simpatías y los juicios del lector, o que se deleitaría al modo de Gide perturbando el sistema moral del lector y corrompiéndolo sin que éste se dé cuenta? Estos son los dioses que me niego a quemar. ¿Pero qué dirección debería tomar un escritor más joven, nutrido de Flaubert y James (aunque también de Burroughs y Barth)? Hay unos cuantos escritores radicalmente originales, en especial John Hawkes, que fueron capaces de escribir varias novelas sin considerar para nada la escena literaria del momento. Pero son casos muy raros. Este ensayo ha de concluir con el muy socorrido ejemplo de un joven escritor, Jerome Charyn, que parece estar excesivamente consciente de la situación actual de la novela. Dueño de un fino y tradicional talento (digamos mejor: dickensiano), Charyn, de libro en libro, ha tratado de "ser nuevo", tanto en la retórica como en la invención, sin sacrificar completamente lo viejo.

La palabra **retórica**, aun en la amplia acepción que le da Wayne Booth, irrita también a mucha gente, y me irritó a mí por mucho tiempo debido a los sobretonos ingleses y a los crímenes cometidos allí en su nombre. Pero sí sugiere una preocupación por la forma y el lenguaje: por lo que éstos pueden hacer por la escritura y la lectura de novelas como experiencia sentida. La práctica común consiste en insistir más bien en el argumento, el problema, el personaje y en las "realidades reales" de la profundidad psicológica y social. De aquí la paradoja de que entre los innumerables estudios sobre Faulkner que se han escrito, sean tan pocos los que tengan algo que decir acerca de lo verdaderamente nuevo en su obra: el lenguaje, el amor por la incongruencia, el humor perverso, las interrupciones de la expectación de los lectores, etcétera. El caso lo aclara totalmente Richard Gilman (**The Confusion of Realms**) cuando escribe sobre William H. Gass. Confrontada con la novedad, la tendencia crítica consiste en:

subvertir su impacto apoderándose de lo que es familiar en ella –su “tema” o sus “personajes” –celebrar eso y luego asignar a lo que sea nuevo y sin precedentes un rol de aumentador, regenerador, reinterpretador de lo conocido... Estamos tan acostumbrados a ver, o a imaginarnos que vemos, o a quejarnos de que no vemos que la novela avance temáticamente –ampliándose la sensibilidad para abarcar áreas previamente no informadas de comportamiento público o privado, el ingenio desplegado contra las metas hasta ahora sacrosantas, el lenguaje al servicio de investigaciones morales cada vez más profundas o más complejas–, que efectivamente hemos convertido a la ficción en un auxiliar de todas nuestras demás disciplinas.<sup>1</sup>

Esta afirmación es absolutamente admirable, aunque debemos agregar que el propio Gilman, quejándose de ciertas concesiones de Gass al personaje y al argumento, amenaza con transformar a la ficción en auxiliar de la fenomenología francesa: “La ficción no tiene otra razón de ser que la de probar y ejemplificar nuevas formas de la conciencia...”

Esta discrepancia sorprende hasta niveles que van más allá de lo corriente, entre la aventurosa práctica novelística de la década de 1960 y comienzos de la de 1970 y aun lo mejor de la crítica teórica y descriptiva. Robert Scholes (**The Fabulators**) reconoció un renovado deleite en la extravagancia y en el diseño, y Anais Nin (**The Novel of the Future**) insistió en la primacía del lenguaje y el sueño. Philip Stevick, en su introducción a la antología **Anti-Story**, vio a sus escritores experimentales en términos de sus repudios, y para ser exactos: Anti-Mimesis, Anti-“realidad”. Anti-Hecho, Anti-Tema, Anti-Escala media de la experiencia, Anti-Análisis, Anti-Significado, Anti-Equilibrio. Pero hasta él mismo tiene poco que decir acerca del efecto de estos repudios en el lector poco común buscado por dichos escritores. La retórica –la lucha del novelista y del lector– desempeña un papel decepcionantemente pequeño en dos ambiciosos estudios de la ficción experimental contemporánea: **Beyond the Waste Land: A Study of the American Novel in the Nineteen-Sixties** de Raymond M. Olderman y **City of Words: American Fiction 1950-1970**, de Tony Tanner y excelente obra en otros aspectos. Tanto Olderman como Tanner terminan por ocuparse de las refracciones de la realidad, de los temas, de los escritores como seres representativos de su época.

Y estos asuntos son (pace Gilman, Robbe Grillet, Barthes) importantes, aunque yo no me ocuparé de ellos. Olderman es útil con respecto a los cambios temáticos que se observan entre los cincuenta y los sesenta (menos viajes ahora, menor búsqueda de

<sup>1</sup> Gilman Richard **The Confusión of Realms**. Nueva York, 1970. p. 78

identidad, menos confrontación existencial, más personajes bidimensionales). Registra la explosión de lo ordinario por lo fabuloso y por el creciente sentido del misterio del hecho, con el hecho y la ficción más confusos que nunca. Existe una pérdida de confianza en nuestro poder para controlar los hechos, un sentido paranoico de un Ellos con un dominio irracional de las cosas. La luminosa debilidad del libro de Olderman es su propia trampa por el título: **La Norteamérica contemporánea como una tierra baldía**. Sí, pero ¿por qué, con tan mortal sentido de literalidad, esa insistencia en el Rey Pescador? **City of Words** de Tony Tanner es definitivamente la mejor introducción (que yo conozca) a la ficción seria, no-comercial de nuestra época. Tanner subraya la visión prevalente de la entropía; el miedo creciente de la conspiración, el acondicionamiento, el control; la creciente conciencia del fracaso de la comunicación; la muerte simultánea de la inercia y la representación de papeles; y (lo que significa un lazo con el pasado norteamericano) el antiguo anhelo por ir más allá de las estructuraciones de la realidad a cierta zona de libertad donde, sin perder por completo la individualidad uno puede “marchar con la corriente”. El título y la introducción de Tanner apuntan a un “primer plano léxico”: lenguaje que llama la atención hacia sí mismo. Más aún, Tanner nos parece brillantemente persuasivo cuando a menudo analiza la connotación **temática** de la imaginaria y la referencia reflexiva. Sin embargo, el efecto de esta insistencia es hacer que ciertos escritores parezcan más sombríos, más presionados filosóficamente de lo que son. Lo cómico nunca obtiene lo que merece en las descripciones de estas visiones del desastre. Lo que finalmente falta –pero esto es absolutamente central en los mejores novelistas contemporáneos– es cierto sentido de la diversión que los escritores obtienen de los juegos que juegan. Técnica afectiva, estilística afectiva, términos pedantes que se refieren, después de todo, a placeres reales del escritor y el lector: el deleite en la invención fantástica y la liberada vida subterránea, el humor negro, la extravagancia. Desde luego, las visiones de Hawkes, Pynchon, Burroughs, Kosinski, Heller, Mailer son oscuras, si es que no apocalípticas. Pero al expresar estas visiones, los escritores experimentaron deleite novelístico.

Esto es casi todo lo que tendré que decir acerca de problema, tema, visión. La amplitud del libro de Tanner en cuanto a todo lo que abarca, lo libera a uno para poder hablar de otras cosas.

## **Realistas y anti-realistas**

¿Por qué **anti-realistas**? Fundamentalmente porque los términos alternativos tienen connotaciones engañosas o excluyen a los

talentos principales: **fabulista** (con su sobretono de normas éticas) o el **fabulador** de Scholes; **anti-novelist** o **nuevo novelista** (aquí con un aura específicamente francesa y el francés anhelando un apego más apegado a la realidad); **novelista experimental**; la **“novela post anti-novela”** de Barthes; **surrealista**; **nuevo gótico norteamericano**; **barroco**; **grotesco**; **poético**; **absurdo**; **post-moderno**, etcétera. El revivir la vieja diferenciación entre novela y romance y oscurecer más aún las cosas con las categorías de Frye de la sátira menipeana y del “Libro Sagrado” crea dudosos lazos con un pasado remoto. Sospecho que la **fábula** ya no resulta útil, o tal vez lo sea sólo para Vonnegut y otros cuantos.

La diferencia esencial se da entre el **anti-realista** y el **novelista** que se propone imitar la vida tal como la percibe el sentido común ordinario y tiende a usar la forma novelesca heredada del siglo XIX y de la década de 1930. El anti-realista, en consciente oposición, está decidido a re-imaginar el mundo o bien a crear uno nuevo. No cree que la forma heredada le sea propia, ni siquiera tolerable. Lo que subestiman casi todos los críticos, hasta el mismo Tanner, es el asco que sienten muchos nuevos escritores por diversos métodos y “trucos” ya gastados que tienen la finalidad de inducir a la identificación-lector: la apertura **in medias res** seguida por un **flashback** expositivo de la conciencia del personaje; el punto de vista de narración impersonal y la falsa eliminación del autor; el diálogo cotidiano banal y el **trin-trin quotidien**; el hecho de encender cigarrillos y de golpear puertas; las maniobras para justificar el conocimiento de los hechos que tiene el narrador, etcétera. En contraste, el anti-realista puede estar buscando la “pureza” que hace mucho tiempo postulaba Gide y, antes que él, Flaubert: “Lo que a mí me parece hermoso, lo que quisiera escribir, es un libro acerca de nada, un libro que no dependa de nada externo, que estuviera amarrado por la fuerza de su estilo, tal como la tierra, suspendida en el vacío, no depende de nada externo para sostenerse; un libro que casi no tuviera asunto, o por lo menos en el cual el asunto fuera casi invisible, si es que tal cosa es posible”.<sup>2</sup> Más sucintamente se refirió John Hawkes a los cuatro enemigos que tuvo que enfrentar en los inicios de su carrera: el argumento, el tema, los personajes y la estructura.

La obra modernista, sostiene Stanley Cavell, “está tratando de encontrar los límites o la esencia de sus propios procedimientos”... “parece estar y hasta verse obligada a ello—arrastrándose hasta sus límites, liberándose de elementos que pueden ser predeterminados y que por lo tanto parecen arbitrarios y aje-

<sup>2</sup> Carta a Louise Colet, 16 de enero de 1852, en la edición crítica de Norton de **Madame Bovary**, Nueva York, 1965, pp. 302-10

nos. . .”<sup>3</sup> Para Gilman la narrativa es ajena: “la narrativa, que hace ya tiempo Bernard Shaw definió como ‘la maldición de toda literatura seria’, y que todo novelista importante desde Flaubert decidió abandonar, o bien usar irónicamente, es precisamente el elemento de la ficción que la restringe y la degrada hasta convertirla en una mera alternativa de la vida, **como** la vida, sólo que mejor, desde luego, un sueño (o una servicial pesadilla), una salida, una recompensa, un calco, una lección”.<sup>4</sup> ¿Se trata quizá de una afirmación demasiado fuerte que hasta pudiera producir división entre los mismos anti-realistas? Sin duda. No obstante, existe una estrecha afinidad de algunos escritores jóvenes con lo que Ihab Hassan llama las artes del silencio: “música improvisada, verso concreto, baile electrónico, teatro de guerrilla, escultura delicuescente, medios autodestructivos, naturaleza envasada, espectáculos psicodélicos, telas de pintura en blanco y meros **happenings**”.<sup>5</sup> Todas estas artes, afirma Hassan (a mi juicio con muy poca razón), muestran mayor exuberancia que aquello que se denomina como la ficción “absurdista” norteamericana reciente. Es importante advertir cuanta gente que puede aceptar todas, o al menos varias, de estas formas de anti-arte o arte pop, se resiste al término novela anti-realista; y lo que resulta más significativo, se resiste a leer esas novelas. Se insiste en que sólo la novela debe **siempre** interpretar y representar. La brecha generacional es enorme, pues mucha gente joven disfruta activamente de la ficción anti-realista, mientras que el lector que ha pasado los cincuenta o los sesenta y cuyos hábitos de lectura se formaron durante la niñez y que conoció las teorías sobre la ficción más tarde, es proclive a disgustarse o aburrirse. (Para anticiparme a ciertas acusaciones que puedan surgir, debo advertir que mis propias seis novelas son en general claramente más “realistas”. Este ensayo es esencialmente descriptivo).

Pero aquí, sin agitar más el problema se agrega una lista ilustrativa para reemplazar definiciones. La columna de realistas incluye a un escritor tan impresionista como es Styron, a uno tan “mágico” ocasionalmente como Malamud, y hasta a un reportero tan poco digno de confianza como Miller:

**Realistas**

Saul Bellow  
Henry Miller  
Mailer (inicialmente)  
Nelson Algren

**Anti-realistas**

Nathanael West  
Djuna Barnes  
Anais Nin  
John Hawkes

<sup>3</sup> **Must We Mean What Say?** Nueva York, 1971, pp. 219-20

<sup>4</sup> Gilman, *ibid.*

<sup>5</sup> **The Dismemberment of Orpheus**, Nueva York, 1971, p. 254

## **Realistas**

Bernard Malamud  
Truman Capote  
Herbert Gold  
John Upbike  
Wright Morris  
Philip Roth  
William Styron  
James Baldwin  
Joyce Carol Oates (inicial)

## **Anti-realistas**

Willian Burroughs  
Vladimir Nabokov  
James Purdy  
John Barth (del último tiempo)  
Jerzy Kosinski  
Richard Brautigan  
Thomas Pynchon  
Ishmael Reed  
Ron Sukenick

Ambas listas son muy incompletas y rondan muchos buenos escritores alrededor de ellas que denotaron en la década de 1960 nítidos cambios hacia el anti-realismo. Y queda también un buen número que es difícil de clasificar, o que cambia de posiciones dentro del mismo libro: Ralph Ellison, Joseph Heller, Kur Vonnegut, Ken Kesey, J.P. Donleavy, y otros muchos.

## **Represión y revuelta dentro del rebaño realista**

Los escritores serios, tanto realistas como anti-realistas, enfrentaron algunos problemas similares en la década de 1960, entre ellos la existencia de un público que disminuía para todos, menos para la ficción de mal gusto y chillona. Así como el tamaño de tipo y formato aumentó de pronto en la década de 1960 para la ficción comercial "seria", se produjeron también diversos recursos novelesísticos para revivir la atención perdida. En términos más profundos: ¿cómo se debía reaccionar ante las complacencias y la conformidad de los recientes años de Eisenhower, al aburrimiento penetrante y al temor de la trampa... bajo los cuales se ocultaban el miedo reprimido, el horror reprimido? Este enunciado clásico que Norman Mailer escribió en "The White Negro" data de 1957: "Probablemente nunca llegaremos a ser capaces de determinar los estragos psíquicos que hicieron los campos de concentración y la bomba atómica en las mentes de todos aquéllos que vivieron aquellos años".<sup>6</sup> La tarea del escritor era impresionar al lector para que cobrara conciencia de lo opaca que era su vida, de que **la muerte y la violencia son realidades** y no ofrecer párrafos de un periódico ni películas sobre una pantalla. ¿Cómo eludir lo que Bellow llamó el "liviano sueño del alma"? Podría uno desertar, como los **beatniks** o aun los **hipsters**, o emigrar de nuevo a París, México, Nepal. O podría, como escritor, predicar un vitalismo

<sup>6</sup> Reproducido en *Advertisements for Myself*, Nueva York, 1959, p. 338

psíquico –los imperativos de “venir a la vida” y “conformarse”. En las subculturas que subyacen a la corriente principal de la vida norteamericana se encontraba por lo menos la ilusión de las nuevas energías, del lenguaje fresco como en **The Man Who Was Not with It** de Herbert Gold, **A Walk on the Wild Side** de Nelson Algren, **On the Road** de Kerouac, etcétera. Un comportamiento diferente, un sentimiento y un lenguaje apasionados podían encontrarse en el Bronx y en las zonas más bajas del **East Side**.

Más tarde, la violencia y el absurdo llegaron a la superficie. Ya en 1953, en “The Ivory Tower and the Dust Bowl” preguntaba yo de qué modo (excepto mediante la exageración simbólica o el escorzo) podía el novelista serio **competir con la realidad**, con el periódico, con el noticiario por la radio. Me encontré defendiendo las ficciones “Kafkianas” (**The Cannibal**, 1984, **The Plague**; **The Short Cut** de Flaiano, **Across the Tartar Steppes** de Buzzatti, mi propia novela **Night Journey**) así como la elaboración del lenguaje. ¡Qué mansos resultaban los desórdenes imaginados por Ellison y West cuando nos íbamos acercando a 1968 o a 1970! Hasta el realista tradicional podía ser impulsado a soluciones extremas (por ejemplo el viaje de Henderson a África o el de Augie March a México); o impulsados, andando el tiempo, al “nuevo periodismo” en la forma de reportaje que no es ficción, pero que se ve enriquecido por ésta, así como por su retórica.

Para todos, sin contar a los talentos más mediocres, o para casi todos, la simple superficie de la Norteamérica Media había dejado de ser material viable.

Pero hubo ciertas liberaciones de las que sacaron provecho tanto los realistas como los anti-realistas. Debido a que la liberación sexual, cuando al fin llegó, fue más violenta de lo que Europa pudiera soñar, así lo fue también su irrupción en el lenguaje. Es difícil fijar precedencias allí donde mirando con perspectiva amplia las liberaciones eran casi concurrentes:

**Las rebeliones personales contra la banalidad del lenguaje y el barniz académico** –notablemente ejemplificadas en las revisiones que hizo Mailer de **The Deer Park** y analizadas por él en **Advertisements for Myself**, y en el lenguaje deliberadamente más suelto de **The adventures of Augie March**. El objetivo difícil (para Bellow, para Algren, para Herbert Gold, para muchos otros) consistía en lograr combinar el coloquialismo tosco y terrenal con la riqueza poética, el lenguaje callejero con el ingenio metafísico.<sup>8</sup> Una solución era usar narradores excéntricos, predicadores ambulantes o doctores, **hablantes** para quienes esta mezcla resultara natural.

<sup>7</sup> **New World Writing**, N° 3 Nueva York, 1953, pp. 344-56

<sup>8</sup> Ver mi artículo “Saul Bellow y los activistas”, **Southern Review**, Vol. III, N° 3 (julio, 1967), pp. 582-96

La rebelión personal contra el arte novelesco simétrico y controlado con sus matices psicológicos, sus imperceptibles transiciones y modulaciones, su técnica de insinuar: otra vez la escapada de Saul Bellow desde las ficciones breves y silenciosas a la narrativa más libre de *The Adventures of Augie March*. Tanto en su forma como en su lenguaje, Saul Bellow fue ampliamente imitado. Hay autores que avanzaron incluso más hacia la picaresca.

La influencia, a través de las universidades y de los escritores que enseñaban en ellas, de dos escritores ricamente liberados y arriesgados: Joyce y Faulkner.

La revolución sexual y la desaparición de la censura (tanto interna como externa) fortuitamente precedidas de las sorprendentes revelaciones de Kinsey y por la decisión sobre el caso de D.H. Lawrence. ¿Tenía una conciencia de la importancia histórica del momento cuando escuchó por primera vez la palabra **fuck\*** en la sala de la clase mientras un alumno, con la cara roja y la voz ahogada, leía su cuento en voz alta? Todo el tiempo estuvo presente (aunque difícil de medir) la influencia de Henry Miller y la de otros autores de la Olympia Press, del mismo modo como el Marqués de Sade y Choderlos de Laclos fueron influencias clandestinas en la Francia del siglo XIX. James E. Miller (*Quests Surd and Absurd*) se refiere a Miller como una "muda presencia en muchos rincones oscuros de la ficción contemporánea". Otro señero: la publicación en *Partisan Review* del fragmento "Whacking Off", de *El lamento de Portnoy*. Tan rápida fue esta escalada, que para muchos autores serios los temas sexuales se convirtieron, en menos de una década, en algo que sólo podía abordarse mediante la extravagancia cómica o la parodia.

Un último cambio de táctica en este resumen taquigráfico: el esfuerzo de los mejores realistas por lograr **mantenerse vivos**, en contraste con un tortuoso recuerdo impresionista, y el soberbio esfuerzo por presentar al personaje existencialmente, en confrontación, más que a través de las luces de la psicología profunda. Una vez más decimos que este cambio no está presente en todos los escritores serios, pero lo advertimos en los más representativos de los realistas.

**Los anti-realistas tienen desconfianza de la "realidad", de la forma heredada.**

La anti-novela francesa, tan diferente de la mayoría de los experimentos norteamericanos, propone ser más fiel a las cosas: desechar la analogía, la psicología profunda, la interpretación, todo "el borde cultural que disfraza la verdadera rareza de las

\* Fuck: palabra de varios significados de carácter soez. Fundamentalmente "coger". (N. T.).

cosas".<sup>9</sup> Hasta Richard Gilman, con todo su desdén por la ficción en cuanto a "expresión o interpretación o simulacro de la vida", afirma que la de Barthelme en realidad sí expresa fielmente nuevos y juveniles modos de conciencia. (Tal vez esto mismo pueda también decirse de las más tranquilas y nostálgicas discontinuidades de Richard Brautigan, que parece tener el mismo atractivo para los lectores jóvenes que antes tuviera Salinger, por cierto más realista. Un factor importante en el atractivo de Brautigan y Vonnegut es que sus frases cortas no sólo producen actitudes "frías", sino que son fáciles de leer). Richard Poirier habla de la autenticidad del lenguaje de Mailer para los lectores más jóvenes. Está la clara tentación de argumentar, aunque tan sólo sea para captar la atención de los sorprendidos, que los anti-realistas (con sus cómicos absurdos, sus interrupciones formales, su violencia, su entropía, etcétera) son el más fiel reflector de las cosas como son, la Norteamérica de las décadas de 1960 y 1970. **The Cannibal** de John Hawkes y **The Painted Bird** de Jerzy Kosinski se acercaron más, según vemos ahora, a las profundas realidades de la Segunda Guerra Mundial que los extensos documentales. Y **Why are we In Vietnam?** de Mailer, que sólo viene a mencionar a Vietnam en su última frase, es un retrato más satisfactorio de la violencia y la enfermedad penetrante que **Los desnudos y los muertos**. El narrador quiere a ratos que pensemos que su propia existencia es algo problemático: un móvil más hacia el vértigo. Pero la rota, atomizada y zigzagueante conciencia es extraordinariamente real.

Sin embargo, decir que el anti-realismo norteamericano es un realismo más verdadero es hacerle un mal servicio y se presta, por cierto, a malas interpretaciones, porque la desconfianza en lo que el sentido común propone como "realidad" es radical, pero en ningún caso sombría. Parte de la ficción más cómica de nuestros días, escribe Philip Stevick, "surge de la convicción metafísica de que nada tiene sentido".<sup>10</sup> Y a menudo nada lo tiene. La profunda desconfianza del lenguaje ordinario y de apariencia se origina en parte en veinticinco años de guerra fría y engaño político: nada fue nunca lo que parecía, o lo que desde la más alta autoridad se decía que era.

**Finnegan's Wake**, como siempre, si es que no los **Cantos de Maldoror** de 1868, llevó la delantera en cuanto a trastornar las identidades y fundir al soñador con lo soñado. ¿Qué ocurrió —si es que ocurrió algo— el año pasado en Marienbad? Nada, subraya Robbe-Grillet, fuera de los límites del filme, e insiste en que el

<sup>9</sup> Alain Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, París, n. d., Idées/Gallimard), pp. 20-1

<sup>10</sup> En su excelente introducción a **Anti-Story: an anthology of experimental fiction**, Nueva York, 1971, xxii.

vendedor de relojes de **The Voyeur** no tiene vida pasada ni futura, así como ninguna otra identidad que esa identidad fugaz que se nos muestra inmediatamente en el texto. **El Cuarteto de Alejandria**, al desacreditar en **Balthazar** las supuestas "realidades" de **Justine**, está corroborando el predominio de la imaginación sobre el hecho, del mito sobre la historia. **Absalón, Absalón**, obra culminante del impresionismo conradiano, apunta también hacia los sesenta en su dependencia, de la conjetura imposible de probar, como camino definitivo a la "verdad", que no es otra que el mito colaborativo. La identidad de **V** (Vhissu, Verónica Manganesa, etcétera) no es más estable que la de **Trout Fishing in America** (un libro, una persona, una parte de la oración). La identidad de Charles Kinbote, también problemática, es doblemente engañosa gracias a la plausibilidad de voz y sobretonos de la ficción policiaca anticuada. "The Indian Uprising" de Donald Barthelme casi parece darnos una historia y un significado. ¿Pero dónde ocurre algo? **Ada** de Nabokov, aunque ofrece muchos de los placeres de ficción de antaño, es un libro erótico en el mejor sentido; crea su mito elaborado de Terra y anti-Terra, y de espacio y tiempo sobrepuestos. La magistral **Malcolm** de James Purdy parece formular muchas de las mismas preguntas que **Alicia en el País de las Maravillas**, a veces hasta en los mismos tonos:

Pensando aún más, Madame Girard preguntó:

-¿Y éste qué se cree que es?

-Me temía que iba usted a preguntar eso -confesó Malcolm. Madame Girard asintió, comprendiendo.

-Supongo que no debe haber decidido del todo lo que se cree que es- insinuó Malcolm.

-Tal vez, sin embargo -intervino Girard-, si supiéramos lo que se cree que es, podríamos ser capaces de persuadirlo a venir con nosotros.

-¡Tú no persuades a nadie... nada!<sup>11</sup>

Por supuesto que el Teatro del Absurdo ha tenido considerable influencia en varios novelistas, muy especialmente en Purdy.

El segundo gran factor de desconfianza es la forma novelesca heredada, y hasta el propio acto de novelar. Desconfianza y desconcierto. Grandes escritores previeron la crisis hace ya tiempo: Gide, aun en **Paludes** (1895), así como en la intrincada y ultraelaborada **Counterfeiters**. Hardy, a su propio modo seco y

<sup>11</sup> Malcolm, Nueva York. 1959, p. 82

sucinto, observó que "el realismo no es arte". Conrad (que en verdad renovó la novela de muchas maneras) veía al novelista como un ser condenado a **rabâcher** la vieja fórmula hasta que apareciera el hombre nuevo, que por cierto llegó en la persona de Joyce. Y el propio **Henry James**, comentando **Middlemarch**, sintió que la novela ya había avanzado en esta dirección todo cuanto podía hacerlo.

El desconcierto y la inquietud son evidentes en Joyce, mientras pasa de **Dublinenses** a **Finnegan's Wake**, pero no lo son menos en Faulkner, desde **La paga del soldado** a **Una fábula** o, sorprendentemente, de **Santuario** a **Réquiem para una mujer**, novela que combina el ensayo histórico extravagante y el teatro poético. Dotado como era en los modos tradicionales, maestro aun de la retórica del suspenso, Faulkner se vio crecientemente obligado a socavar tanto la forma como la realidad, a través de narraciones yuxtapuestas o entrelazadas, separadas en espacio (**Luz en agosto**) o en tiempo (**Las palmeras salvajes**); mediante la vasta estructura de correspondencias ocultas de **Una fábula**, para no hablar de su caballo de carreras de tres piernas. Faulkner podría haber dicho con Durrell: **quiero romper las formas**. "¿Qué te traes conmigo, Bo Shmo, y qué si escribo circos?" dice una voz en **Yellow Back Radio Broke-Down** (1969) de Ishmael Reed. "Nadie dice que una novela tenga que ser una sola cosa. Puede ser cualquier cosa que quiera ser, un espectáculo de **vodevil**, las noticias de las seis, los susurros de hombres salvajes cargados por demonios".

Destruir la estructura, la armonía, el resplandor y romper la sintaxis normal . . . Con esto se puede, en verdad, descubrir nuevos modos de conciencia, pero también hay que decir que las cuatro cosas indican insatisfacción con las formas viejas. Así también la involución nabokoviana, y la extravagancia de la fantasía llevada a los límites del arte pop. Pero de seguro el síntoma más obvio y más recurrente de **desconcierto** —desconcierto no sólo porque uno esté escribiendo algo que pueda llamarse novela, y pueda ser arrastrado a recursos viejos, sino también porque uno está comprometido en un acto auto-consciente de destrucción— es el difundido uso de la parodia. Hasta Jon Hawkes, presumiblemente el más original de los anti-realistas vivos, tiene escenas o pasajes paródicos en todos sus libros.

Una forma de arte puede comenzar como parodia y auto-parodia, revelando la intensa inquietud del creador con respecto a lo que está haciendo y a los materiales que está usando: **Don Quijote**, **Tom Jones**, etcétera. De manera muy semejante, el uso tan difundido de la parodia por parte de escritores serios puede indicar, varios siglos más tarde, la transformación radical de un género, si acaso no su completo agotamiento y "fin".

## Nota sobre la conciencia actual (y su escalada)

La novela del siglo XIX, así como la novela realista social de la década de 1930, era una forma de recapitular débilmente medida que con mucha frecuencia se apoyaba en la falsa premisa de que la memoria **forma** el pasado. Esto, en las décadas de 1960 y 1970, se había convertido en propiedad de los **best-sellers**.

Los escritores serios, en contraste, intentan cada vez más una intermediación violenta de la conciencia y las sensaciones. "Sólo hay una cosa de la que puede escribir un escritor: **lo que tiene frente a sus sentidos en el momento de escribir**. . . Soy un instrumento de registro. . . No pretendo imponer 'historia', 'argumento', 'continuidad'. . . En tanto logre hacer un registro **directo** de ciertas zonas del proceso psíquico es posible que mi función sea limitada. . . No son un entretenedor. . ." <sup>12</sup> Este es el Burroughs de **Naked Lunch**, que combina el ideal activista/vitalista del riesgo con el impulso literario de transmitir un presente absolutamente inmediato: ¡**Aquí, aquí! ¡Ahora, ahora!** Contra la verdad destilada e insinuada a las propias sensaciones físicas, al modo de Hemingway, está la meta de capturar, en su frenética totalidad, una conciencia determinada a estar alerta de más y más. **Un sueño Americano** dramatiza la profunda compulsión de riesgo pero sigue funcionando con una prosa convencional y a menudo hasta banal. Las referencias a olores y alusiones a ratas que durante el coito se (otra vez **vagina dentata**), lanzaban gritos de excitación. La prosa de Mailer difícilmente estaba a la altura de su tema: "Sentí una de esas fracciones de segundo en que los sentidos se escapan volando y ahí en ese instante se me metió dentro la picazón y me sacó y entonces me apreté contra su culo y acabé como si me hubieran lanzado de un lado a otro del cuarto". <sup>13</sup> A estos ritmos antiguos se les está pidiendo mucho.

El lenguaje de **Why are We in Vietnam?** es de otro orden. Porque ahora sí encontramos, a pesar del popurrí de voces norteamericanas, lo que en realidad podía haber sido "una grabación magnetofónica de mi cerebro", y un cerebro a la vez poético y salvajemente coloquial. La voz, nominalmente reminiscente pero aparentando crear un absoluto presente sobre la marcha, está en relación directa con los auditores, lectores. . . en parte porque casi siempre se dirige a ellos, irreverente, directamente. El ingenio es intrincado y reacciona constantemente frente a sí mismo sin pérdida de ritmo. Los capítulos de Alaska contienen una escritura tradicional; bella a pesar de que parodian o imitan directamente **El oso**. Pero, por lo

<sup>12</sup> **Naked Lunch**, Nueva York, 1962, p. 212. Los puntos son de Burroughs: un visible repudio al argumento armado.

<sup>13</sup> **American Dream**, Nueva York, 1970, edición New Dell, p. 49

general la voz es incesantemente **staccato**, furiosamente presente con la esperanza, según palabras de Richard Poirier, de "destrozar los nervios con estilo, con ingenio, siendo cada explosión un camino para la construcción de un nuevo sistema nervioso".<sup>14</sup>

El paso de **Un Sueño Americano** a **Why are we in Vietnam?** ilustra dramáticamente las escaladas de la última década. "The White Negro", desde mucho tiempo atrás, había defendido la compulsión de probar el yo y de empujar la experiencia y el riesgo hasta los límites. Pero las escaladas de la década de 1960 y de comienzos de la de 1970 parecen también determinadas por la necesidad ansiosa de llenar las novelas de una excitada conciencia. ¿Qué nuevos trucos usar, qué gritos... para capturar a un público que se esfuma? Supongo que "The Show" de Barthelme se refiere a la novela, o al menos a la prosa de ficción, y a la dificultad de conservar a un público. Se reclutaron tontos para el espectáculo, pero a éstos es difícil encontrarlos:

Nos conformamos con tontingos, bobos, idiotas. Algunos bebés, palurdillos, idiotas, simplones. Se contrató a un espumoso, junto con algunos pasmados y estúpidos. Un mentecato. Uno se sorprende cuando los ve a todos juntos dándose vueltas bajo las luces de colores, farfullando y realizando milagros. Es difícil mantener el interés del público. El público exige nuevos prodigios apilados sobre nuevos prodigios. A menudo hasta ignoramos de dónde provendrá nuestro siguiente prodigio. El abastecimiento de ideas nuevas no es inagotable.<sup>15</sup>

También aquí ha funcionado el impulso del artista a enfrentar nuevos desafíos. Las distancias recorridas son inmensas: desde el afable narrador impresionista de **Lolita** a la infinita complejidad de **Pale Fire** y de ahí a los juegos de espacio y tiempo de **Ada**; desde el tranquilo y controlado **The Floating Opera** hasta el farragoso festín de **Giles Goat-boy** y las ficciones posteriores; desde **V** (con muchas páginas escritas aún a la manera realista o impresionista) hasta el juego limitado, pero extravagante, de **The Crying of Lot 49**. James Purdy, el pulido estilista de **Malcolm** "se suelta" entusiastamente en **Cabot Wright Begins**. **Thou Worm Jacob** tiene la extravagancia de los relatos fantásticos tradicionales, pero sus raíces se encuentran en la realidad cómica de los Judíos de Boston. **Proceedings of the Rabble** se mueve mucho más hacia lo grotesco, con cambios radicales de enfoque y monólogos interiores alucinantes, y un tratamiento cómico de la violencia que

<sup>14</sup> Norman Mailer, Nueva York, 1972, p. 132

<sup>15</sup> **The New Yorker**, 8 de agosto, 1970, pp. 26-9

enfocando la campaña presidencial de un partido dividido, ilumina la histeria latente (y no sólo eso) de los últimos años de la década de 1960. Tal vez más sorprendente resulte el cambio de Joyce Carol Oates, desde el tedioso realismo de *The Garden of Early Delights* a los tan extremos experimentos de "Notes on Contributors" o "Turn of the Screw", cuento publicado en páginas de doble columna. ¿Es el "viejo" de la columna derecha un alucinado, doble de la persona que lo escribió? El cuento podría ser una recreación técnicamente innovadora de *Muerte en Venecia*, así como "My secret Enemy" de Joyce Carol Oates es una ingeniosa remodelación de *The Old Curiosity Shop*, con el tema incestuoso, que en Dickens estaba latente, y que es brutalmente sacado a la superficie.

En otros escritores la escalada de la violencia sexual, desde la tediosa anatomía hasta el extravagante humor negro, se fue haciendo más intensa, con retrocesos presumiblemente en disminución. Estos cambios y escaladas multiplicaron sorprendentemente las opciones abiertas a cualquier escritor joven. Algunas hasta se advierten en la ficción breve que, según afirma Philip Stevick, ha sido "tal vez el arte más conservador de la mitad del siglo" y que "se convirtió, en una época en que todas las demás artes seguían ampliando sus propias posibilidades... en algo predecible y de receta".<sup>16</sup>

### Tres "textos"

**Anti-Story**, editado por Stevick (1971); **The Single Voice**, editado por Jerome Charyn (1969); y **Fiction**, tabloide trimestral editado por Mark Mirsky, iniciado en 1972, pueden servir como intrucciones convenientes a los impulsos y a las angustias anti-realistas.

**Anti-Story** se dedica enteramente a la publicación de obras breves y autosuficientes de carácter anti-realista, y explora sistemáticamente los antagonismos principales de la ficción experimental. **The Single Voice**, en contraste, intenta representar lo mejor de la ficción contemporánea, de cualquier tipo, y se mueve desde un número de buenos cuentos tradicionales (Flannery O'Connor, Leo Litwak, Jay Neugeboren y otros) a piezas breves de Borges, Barthelme, Nabokov. Hay selecciones bastantes independientes de novelas de ocho escritores: Hawkes, Pynchon, Heller, Barth, Bellow, Conroy, Faust, Leonard Cohen. También incluye "Death in Miami Beach" de Herbert Gold y tres cartas de México de Ken Kesey, como para dar una idea de las fluctuaciones de la línea entre la no-ficción de alto contenido personal y el extravagante monólogo ficcional que tanto gusta a un buen número de anti-realistas.

<sup>16</sup> *Anti-Story*, xii

Los primeros números de **Fiction** contienen trabajos de autores muy conocidos, tanto de realistas como de anti-realistas (Burgess, Cela, Gass, Creeley, Paley, Sukenick, Barth, Hawkes, Beckett, Michaels, Sarraute, etcétera) así como, de algunos escritores principiantes o bien de escritores virtualmente desconocidos, algunos de ellos representados en realidad por trabajos muy breves. Es evidente que los editores no desean ficción comercial regular; por otra parte, parecen tener un gusto razonablemente ecléctico.

Vale la pena hacer notar que **The Single Voice** ha tenido gran venta, en primer lugar como texto para el **college**, y que **Fiction**, que comenzó siendo repartido en las esquinas por sus propios editores, ha alcanzado un éxito que prácticamente nadie esperaba. El público para la ficción experimental es evidentemente más amplio de lo que piensan la mayoría de los editores y las editoriales.

Los impulsos anti-realistas y los objetivos retóricos predominantes se ven con mayor facilidad a través de **anti-Story**. Algunos ejemplos de esto son:

**Autoconciencia y ansiedad en el proceso de creación de ficción y en la relación entre ficción y realidad; involución nabokoviana.** Algunos cuentos encuentran al hablante ante su máquina de escribir o meditando argumentos, y en algunos casos, haciendo pausas para pensar en la muerte del género que se intenta practicar. La autoconciencia puede verse intensificada por reflexiones angustiosas acerca de los rumbos de la escritura, la crítica literaria, etcétera. "The coal Shoveler" de Keith Fort trata de los peligros de la conciencia académica de la ficción en cuanto a forma que se desintegra; "Life Story" de John Barth nos hace penetrar en la mente de un escritor muy letrado, ingenioso y consciente de sí mismo, atraído también por las tendencias literarias. Vale la pena resaltar las opiniones de los siguientes autores:

**John Barth:** "Sin descartar lo que ya había escrito, comenzó su cuento de nuevo de un modo algo diferente. Mientras que su primera versión comenzaba de una manera documental abierta y luego degeneraba o al menos modulaba intencionalmente hacia el irrealismo y la disonancia, decidió esta vez contar su historia de principio a fin de un modo conservador, 'realista' y no autoconsciente".

**Heinrich Böll:** "Una sola pregunta queda sin solución, y ésta probablemente causará cierta ansiedad en los lectores jóvenes: ¿qué hace uno con la gente viva cuando se le necesita para la prosa breve?"

**Keith Fort:** "No sólo estoy bloqueado psicológicamente para escribir un cuento joyceano, sino que soy, además, incompatible con su estilo. . . ¿Cuán sutil debe ser un símbolo? Honradamente no lo sé. Prefiero imaginar que un buen símbolo es aquel que a un

profesor inglés le lleva alrededor de dos minutos descifrar, y a sus alumnos unos diez”.

**Thomas Disch:** “Una breve interrupción en el cuento: ¿sienten ustedes que es verosímil? ¿Posee la **textura** de la realidad?”

**Julio Cortázar:** “Nunca se sabrá cómo tiene que contarse esto, si en primera persona o en segunda, si usando la tercera persona plural o inventando permanentemente modos que no servirán para nada”.

Esta ficción acerca de las angustias de la creación literaria tiene, en último término, un interés harto sintomático. No cabe duda que la historia acerca de cómo se escribe una historia es a menudo bastante aburrida. Sin embargo, en **Anti-Story**, hay una excepción: “How I Contemplated the World from the Detroit House of Correction and Began my Life Over Again” de Joyce Carol Oates, pues su estructura –el esfuerzo de escribir un ensayo para la clase de inglés, debidamente subdividido en “hechos”, “personajes”, etc.– en realidad transmite las vacilaciones, supresiones, fantasías de una muchacha con problemas que trata de transformar una experiencia profundamente traumática en una versión de la realidad que le sirva para vivir. La relación problemática de la ficción con una realidad que se capta borrosamente (marginación social, robo en las tiendas, drogas, prostitución, cárcel) no radica tanto en la adolescente que trata de escribir, sino en una mente sensible que intenta sobrevivir. El método de complicación, recuerdos en la pantalla y control de la distancia del lector, termina por transmitir una compasión ficticia pasada de moda.

**Discontinuidad formal: el impulso de fragmentar la forma, la conciencia.** El hecho de dividir la ficción para retrotraerla a los materiales de la ficción y separarlos en secciones subtituladas, como en el cuento de Oates o como en “In the Heart of the Heart of the Country”, de William H. Gass, ha llegado a ser una convención, relacionada con las repentinas incursiones de poemas y quintillas del autor, como en los casos de Donleavy y Pynchon. Como método se introduce un título, igual que en una película de Goddard, para recordarnos que éste no es el mundo real, y para destruir esas imperceptibles modulaciones tan importantes en un arte flaubertiano. “A View from the Sky”, de Curtis Zahn, ofrece una discontinua y sin embargo amplia interpretación de la vida cuando ésta se encuentra a punto de ser organizada en ficción. Mitchell Sisskind en “A Mean Teacher”, huye con determinación de los tiempos regulados y las transiciones suaves del realismo, para crear así un cuento de gran encanto. Lo que salva el cuento de Sisskind, así como el cuento muy breve de Michael Goldstein, “The Self-contained Compartment”, parece ser una subyugante confianza del autor, **autoridad dentro de la discontinuidad**, una voz extralimitada, una manera auténtica aun en sus extravagantes

cias. El dominio de la voz del autor y su temperamento da cuenta, sin duda, de la terrible y cómica verosimilitud de "Game", de Barthelme. La importancia que puede tener el lenguaje se observa en "A Pedestrian Accident", de Rober Coover, que tiene mucho del desprecio de Barthelme por la casualidad. Pero el cuento se vicia una y otra vez por efectos de un humor forzado y desvitalizado y por un lenguaje de relleno sin vida: "El no sabía... él se preguntaba... él había pensado... él razonó... ahora que pensaba en ello, se daba cuenta... podía ver que... Sonrió internamente... Pensó que recordaba". -¡Todo este ripio en la primera página! El libre movimiento de "The Locust Cry" de Mailer (aun su análisis de la Nueva Novela Francesa) resulta mucho más satisfactorio.

**Razonamiento absurdo, Erupción del absurdo entre lo banal, o viceversa.** Estos motivos, tan familiares en el teatro del absurdo y en las películas francesas, se hallan presentes en toda **Anti-Story** (pero especialmente en Böll, Borges, Landolfi, Ionesco, Hildesheimer, Zahn, George P. Elliott, Coover, Montale). Hay humor en todos estos autores excepto en George P. Elliot en su apocalíptico "In a Hole: parábola de la imposibilidad última de comunicarse, de la voz de un escritor, que es capaz de mover piedras, pero no de llegar a los oídos humanos.

**Ficción fenomenológica: notación, meditación, monólogo.** Los tres ejemplos más puros -y esto no es sorpresa- son franceses: Nathalie Sarraute, Alain Robbe Grillet, Michel Butor. Un cine de la conciencia pero sin pretensiones de objetividad, determina el movimiento de "In the Heart of the Heart of the Country" y de "The Cost of Everything", de Gass (en el Número 3 de **Fiction**). El título que lleva el primero puede sugerir solamente otro intento de fragmentar la ficción. Pero en realidad se nos muestra una mente desarraigada de su ambiente y se nos obliga a ordenar el campo visual y mental. Aforístico, tranquilamente epigramático, dado a ritmos de prosa más lentos de lo que se usa, pero capaz de abismales saltos... me recuerda a Thoreau.

El monólogo interior libre, el movimiento de una mente alienada de la vida que observa, hablando al final de su propia soledad, o hablando para ahuyentar la locura o la desesperación, parecería ser una forma típicamente norteamericana. Rousseau, en sus islas de ensueño, era menos solitario. Gran parte de la ficción anti-realista consiste en monólogos semejantes, ya sean verdaderamente interiores o dirigidos a un borroso oyente hipotético. Tal vez un nuevo alejamiento del diácono, los modales, la moral, esos productos (Trilling) de la ficción del siglo XIX. El monólogo permite a la vez valiosas libertades y un lenguaje liberado. Esto es cierto, ya se trate de los monólogos nominalmente de no-ficción de un Dahlberg o un Mailer o un Coover, o de los monólogos de ficción de diversos anti-realistas.

**The Single Voice**, probablemente la más espléndida antología de ficción contemporánea, tiende una red más amplia. Varios cuentos tradicionales tienen su loca tabla salvadora de lo inapropiado (Stanley Elkin, Flannery O'Connor, Philip Roth, Jerome Charyn). Otros sobreviven, más tradicionalmente aun, por su veracidad reporteril y por la profundidad de su comprensión (Litwak, Borowski, Neugehoren). De las selecciones de fragmentos de novelas, sólo aquella de V parece ser desafortunada, aunque los lectores de Barth podrían haber aceptado mejor un ofrecimiento más exuberante que un capítulo de **Floating Opera**. "The Indian Uprising" de Barthelme, la sección inicial de **The Lime Twig** de Hawkes, "Gogol's Wife" de Landolfi son ya piezas clásicas del anti-realismo.

Considerando la colección en su conjunto, la señal más punzante es el esfuerzo (entre las ruinas de un género moribundo y las excitaciones por aquello que lo vaya a reemplazar) por preservar algunos de los viejos valores de la ficción. Aunque Nabokov en "The Potato Elf" juega con materiales oscuros de sufrimiento y deformidad —la breve vida sexual de un enano y sus frustrados anhelos de compañía, amor, un hijo— termina en una nota desvergonzadamente compasiva e irónica. Dentro de las involuciones de Nabokov, detrás de sus muchas pantallas, se oculta gente real. "In Time Which Made a Monkey of Us All" es un cuento mucho más rico y más complejo que trata del más extremo control cómico de un definitivo sentido del horror: única manera, tal vez, de que algunos lectores pudieran en realidad sobrellevarla. Superficialmente es un experimento infantil con gasolina y con un "atenuador de guerra", "uno de los más grandes matadores de bichos de todos los tiempos". Pero, no debe olvidarse que se trata de judíos de Nueva York. El mono Itzik Halfunt, que comparte el cuarto de Eddie Teitelbaum, se parece al tío del Sr. Teitelbaum, "que había muerto de judaicidad en la epidemia del 40 y 41". El primer experimento sale mal y todos los animales mueren, hasta Itzik Halfunt. Enviado a un hogar de niños, a Eddie se le confía más tarde la tarea de darle a una serpiente los ratoncitos blancos, como alimento; pero al poco tiempo Eddie presenta su renuncia:

"Mientras Eddie tomaba la decisión de volverse loco cuanto antes, en otra parte se tomaban distintas decisiones. El Sr. Teitelbaum, por ejemplo, decidía morir de pena y de vejez —dos cualidades que con frecuencia se traslapan— y esa era la decisión final para todos los Teitelbaums".

Uno de los escritores menos conocidos que aparecen en **The Single Voice**, Clive T. Miller, aporta una de las mejores selecciones, tal vez la mejor de todas: "Where they burn the Dead",

fragmento de una novela que permanece inédita. Es buen ejemplo de una literatura anti-realista que pretende preservar algunos de los viejos placeres novelísticos: la comprensión, la compasión, la regulación controlada del sentimiento, y la diversión narrativa. Viene de una novela llena de rutinas anti-realistas: coincidencias melodramáticas, arranques paródicos, intervenciones del autor y chistes relativos a sus amigos y a su propia primera novela, **This Passing Nighth**. El fragmento registra repetidos encuentros del guionista de ópera Tito Corelli (¿pero, es en realidad un guionista de ópera?) durante los viajes por la India de un guía -empresario-entrenador de canarios llamado Sam Babu. En el Hotel Ashoka él ve a Babu intentando inútilmente hacer que sus canarios, ataviados con minúsculos bonetes, actúen. En Nueva Delhi, Sam Babu habla de "bestezuelas" en un bosque y anhela un radio de transistores que le enviaran desde Ceilán. En Agra, Tito y su padre encuentran a Sam Babu con rayas blancas en la frente, presumiblemente enfermo, con sus canarios a punto de morir. En Benares presencian involuntariamente su entierro.

En términos de lógica, las apariciones de Sam Babu son tan ocultas como las de la figura de la cabeza de la muerte en **Muerte en Venecia**. Y la novela en la que aparece este capítulo se sitúa junto a las más juguetonas y audaces. Sin embargo, "Where They Burn the Dead" es una de las ficciones más misericordiosas y transmite, con la ternura irónica de un Malamud, el profundo anhelo humano de trascender las barreras, raciales o de otra índole, y de comunicarse con otro ser humano. En cuanto a esto, Miller es, en menos de veinte páginas, tan elocuente como Forster en **Un paso a la India**.

Sería poco sabio generalizar sobre la base de un solo número de **Fiction**, o aún de tres o cuatro, puesto que un director puede agrupar cuentos de cierto tipo en un número y de otro en el número siguiente. Por ejemplo, en el número 3 hay una prosa más tradicional que en el 2, aunque el 3 contiene el fantástico (a pesar de su poco éxito) "Napoleón" de Anthony Burgess, donde el diálogo, sumamente intelectual, está salpicado de **slang** norteamericano y donde se presta poca atención a las transiciones del monólogo hablado al monólogo interior. Las partes mejor escritas se producen en una breve descripción no distorsionada de la acción. En "The Immigrant Story" de Grace Paley las muy hermosas reminiscencias de padres inmigrantes siguen conmovedoramente a un diálogo discontinuo. (Hasta Grace Paley adopta la convención del diálogo sin comillas\* que se encuentra en muchos cuentos publicados en **Fiction**).

\* En inglés se utilizan "" en lugar de guiones para señalar el diálogo. (N.T.).

Los escritores más jóvenes cuyas obras se publican en **Fiction** dan una repetida impresión de entusiasmo, **vis cómica**, sentido del **juugo**. Uno de los antagonismos anti-realistas, que no menciona Stevick, se dirige contra la armonía que se logra a través de la modulación y el matiz: contra el ideal flaubertiano de un arte que esconde con el arte y que subyuga al lector a través de sutilezas que supuestamente éste no debiera conocer. La transición como arte técnica (a la cual yo mismo estoy incorregiblemente atado) se abandona por completo. La discontinuidad formal es más evidente allí donde, como en "The Heart of the Heart of the Country", los fragmentos están separados formalmente. No menos de cinco de las dieciséis obras de **fiction** (Número 2) ofrecen esta fragmentación visual. "Eating Out" de Leonard Michael presenta veinticuatro fragmentos titulados, en tres páginas de formato tabloide. Las secciones de "The Man from Magritte" de Carol Hill se titulan según hora y lugar: "Zurich: 1.22 p.m.", etcétera. "The Red Robins" de Kenneth Koch está dividido en cuatro fragmentos titulados, en apenas tres páginas, y se acerca, más que ninguno de los demás cuentos, a un surrealismo tradicional. "You and Me and the Continuum" de J.G. Ballard se presenta en veintiséis fragmentos en orden alfabético (de "Ambivalente" a "Zodiaco"), los cuales pertenecen, de algún modo, a un misterio de ciencia-ficción, un rompecabezas sin solución acaso derivado de **V**.

La influencia aislada más fuerte que se advierte en un buen número de los escritores de **Fiction** parecería ser la de Donald Barthelme.

**Snow White**. Barthelme no es un escritor oscuro ni obsesivo. Es posible que esté descubriendo nuevos modos de ficción mientras preside la muerte de un género. "The Indian Uprising"<sup>17</sup> lleva muy lejos la desintegración de la ficción en sus materias primas, y puede dramatizar tanto la conciencia humana **in extremis** como nuestra capacidad para escudarnos de la violencia del medio ambiente. La tortura real (?) de prisioneros reales (?) puede no parecer otra cosa que el humor negro de una película. ¿O acaso se trata de destellos de amantes reales que "perseveran" en un mundo que se derrumba? ¿Es divertida la violencia? Sin embargo, detecto en Barthelme menos angustia por la condición de las cosas (entropía, violencia, la creciente producción **per cápita** de escombros, la mente abrumada por los fenómenos) que asombro por la situación del escritor que ha heredado un lenguaje agotado y que se siente obligado a gritar cada vez más fuerte para perpetrar atrocidades literarias, con el objeto de atraer la atención. ¿O es esta escalada una exigencia impuesta por la realidad? "Creo que lo

<sup>17</sup> *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*, Nueva York, 1965, pp. 1-12, también en *A Single Voice*

que debiera obtener es una medida de **audacia**, un componente de audacia, algo así como subir el volumen del amplificador propio hasta que quede un poco más alto que cualquier otro, o como usar un tenedor para rasguear un instrumento, en lugar del plectro, o como hacer algo con el codo, lo que sea, no importa, sólo insisto en que debe ser **relevante**, de un modo extraño, a la escena que ha decidido desenvolverse ante nosotros, el teatro de nuestras vidas”.

Barthelme a diferencia de Beckett, es en general un historiador jovial del derrumbe. **Snhow White**, libro acerca del lenguaje, es también un encantador juego intelectual: seductor, siempre cómico. “Oh, quisiera que hubiesen en el mundo algunas palabras que no fueran las palabras que siempre escucho” Así es como Blanca Nieves, quisiera escapar al **trin-trin quotidien**. Como en **Alicia en el País de las Maravillas**, está la diversión de personas inconscientes que han sido sorprendidas con la guardia baja, y murmurando tranquilas banalidades o hasta, inclusive, sabias reflexiones desde lugares, oscuros, por ejemplo, George escribiendo a máquina bajo las faldas de Amelia y tan obligado a escribir automáticamente debido a que no puede ver para pensar. O Edward bajo el entablado de paseo: “Edward se drogaba la mente bajo el entablado. ‘Bueno, ahora mi mente está drogada. Nueve matras y tres botellas de insecticida, bajo el entablado. Por supuesto que mañana estaré enfermo. Pero vale la pena drogarse. Dejar de ser un asqueroso burgués durante un lapso, aun ese breve lapso’.”

Barthelme satiriza, sin exagerar demasiado, la fantástica incapacidad de la mayor parte de la gente al hablar: “Mi alimento se refina en el incesante circo de la mente en movimiento. Dénme el raro viaje lingüístico, tartamudear y caer, y estaré satisfecho”. Joyce podría haber sumado estas palabras a *Oxen of the Sun*: “Es que queremos estar en el borde principal de este fenómeno del lenguaje sucio, la esfera del futuro al revés, y es por eso que prestamos especial atención, también, a esos aspectos del lenguaje que pueden verse como modelos de este fenómeno de la suciedad”. ¿Está Barthelme, como insinúa Gilmain, transmitiendo nuevos modos juveniles de conciencia, más que limitándose a satirizar los viejos? No estoy seguro, aunque una de las ideas expresadas por el narrador apoyaría esto: “Nos gustan los libros que tienen mucho lenguaje bajo, materia que se presenta a sí misma como no plenamente relevante (o irrelevante) pero que, si se le entiende bien, puede aportar un “sentido” de lo que está ocurriendo”.

El **Trouvaille** retórico del libro es haber otorgado a Blanca Nieves y a sus compañeros voces francesas, más específicamente las voces de los intelectuales franceses. Esto es lo que le da frescura a un libro que podría, en algunas partes, parecer muy derivativo (hay una recreación completamente consciente del orador de **The Chairs**. Los comentarios monótonos del narrador

observante, como en **Marienbad** o una película de Goddard, las banalidades que se dicen en medio de una catástrofe, como en Beckett [aquí los padres viviendo en un estacionamiento desde 1936 y enraizados al suelo], las parodias del tedio de Robbe Grillet, los enigmáticos titulares en mayúsculas al estilo de Goddard, hasta con una referencia maoísta, todo en conjunto abiertamente alusivo, para complacer al intelectual). El libro está empapado de modismos franceses. Su lenguaje es clasificatorio y su estilo recapitulativo hasta en los más pequeños componentes de la sintaxis: "No te ennoblece la fiebre". "Algo me dice que es una mala escena este brindis que propones". "Y ustedes los demás, allá, haraganeando..." "Eso será divertido, escribir los cargos". Jane, la bruja maligna dice: "Creo que daré una vuelta por la casa de Blanca Nieves, donde cohabita con los siete hombres en una burlesca parodia de buen comportamiento, para ver qué anda pasando por ahí. Si algo hay, tal vez yo pueda arreglarle un sueño... en el rincón de un patio de iglesia, por ejemplo". La misma Blanca Nieves tiene una mentalidad nítidamente francesa. Sin esfuerzos, ella mide con volubilidad la experiencia y derrama frases bien formadas las fórmulas banales o literarias que sustituyen al verdadero pensamiento.

Tras la diversión, hay asuntos serios: la pesadilla epistemológica y el derrumbe del lenguaje, la separación cada vez más amplia entre las palabras y la experiencia, la desconfianza fenomenológica en el valor. Todo muy francés. Un esteta aparece en el baño para asegurarles a los siete ahí presentes que la cortina que ellos tienen es la mejor del pueblo. Afirmación alarmante, dada la imposibilidad de explorar todo el oleaje de los fenómenos del baño. Aquí, también, se agrega un encanto esencial al hecho deshonesto de que aún vemos **gente**, aunque tan sólo a través de varias cortinas de regadera, tal como la vemos en las notas de **Pale Fire**. Estos **fantoques** tienen un marcado residuo de realidad corpórea, a pesar de las fuerzas de la alienación y la pérdida de ilusión. Guilmain se quejó de la incursión de un argumento; podría igualmente haberse quejado de los latidos de la personalidad ficticia, la vida. Una vida lograda en parte a través de activas reacciones a la circunstancia extrema y absurda, y en parte debido a las visibles circunstancias. El monólogo interior es una vez más reminiscencia de las películas francesas:

Mientras permanecíamos ahí de pie hombro con hombro en el podrido cuarto de baño, nosotros ocho, surgió una especie de hambre de saber si acaso era verdad, eso que él había dicho. Sentida, me atrevería a decir, por todos nosotros, incluido el esteta. A veces él debe de sentir curiosidad por saber si acaso es verdad, lo que está diciendo. Nos domina-

mos momentáneamente, ahí en el baño podrido, en las garras del hambre. . . Podía construirse una balanza de cortinas de regadera con la ayuda de un profesor de estética, o con la ayuda de algunos críticos de cortinas de regadera reclutados de los periódicos sobre cortinaje, suponiendo que existieran tales críticos y tales periódicos. . .

Estaba la otra solución: la destrucción del esteta, que había hecho la observación original. Esta idea suspiró entre nosotros, siete cabezas volteándose como una sola para mirar a la octava, la del esteta, sudando en su cuello de terciopelo, ahí en la podrida sala de baño. Pero la destrucción del esteta, por muy atractiva que pudiera resultar desde el punto de vista humano, no aseguraba además la destrucción de su detritus, la observación que había hecho.<sup>18</sup>

**Snow White** es una **función** notablemente entretenida. Gran parte de su energía, que casi nunca decae, proviene de rápidos cambios de contexto, escena cómica y modo lingüístico. Sin embargo, controlar todos estos aspectos requiere una voz literaria tan nítida como la que más en la ficción contemporánea. En dicción, en ritmo y pausa y en el más amplio ordenamiento de la sintaxis, el estilo de Barthelme realmente capta los movimientos del pensamiento. Se trata —aun cuando parodia el “ripio” y el “relleno”— de un estilo excepcionalmente severo. Al satirizar la volubilidad del intelectual francés, Barthelme puede haber extraído lo mejor de él.

Enfocaré ahora, de manera muy selectiva, a dos autores un poco menos cerebrales, cuyo lenguaje se apoya firmemente en el proceso psicológico y en un acceso excepcionalmente rico a aquello que generalmente se reprime. Lo que se propone no llega a ser más que un **aperçu**. Se podría decir infinitamente más acerca del estilo de cada uno de ellos.<sup>19</sup>

### **El proceso psicológico como retórica: represión, desplazamiento y fantasía en John Hawkes y Jerzy Kosinski**

Hay un abismo entre lo mejor de la ficción anti-realista que adquiere parte de su energía de la experiencia real y los temores reales, y los meros juegos ficticios surgidos del capricho; juegos que no amenazan ni se ven tampoco amenazados. La experiencia de la guerra y de la ruina de la posguerra dejó, inevitablemente, su

<sup>18</sup> **Snow White**, Nueva York, 1968, edición Bantam, pp. 124-5

<sup>19</sup> Ver mi introducción a **The Cannibal**; mi “**Second Skin: the Light and Dark Affirmation**” en **Studies in Second Skin**, ed. John Graham, Columbus, Ohio, 1971, pp. 93-102; mi “**The Prose Style of John Hawkes**” en **Critique**, Vol. VI, N° 2 (Otoño, 1963), pp. 19-29.

huella hasta en las imaginaciones más autónomas. John Hawkes y Jerzy Kosinski habrían sido notables escritores incluso sin esa experiencia, pero difícilmente habrían escrito **The Cannibal** y **El pájaro pintado**, —respectivamente— del mismo modo que Kurt Vonnegut (si no hubiera experimentado los bombardeos de Desden y sus secuelas) no habría escrito **Slaughterhouse Five**. Durante años Vonnegut se sintió incapaz de escribir acerca de esta experiencia central de su vida. Su novela trata de la represión, la retirada y el escape a través de fantasías de viajes en el tiempo. Sólo hay unas cuantas páginas sobre la experiencia misma de Dresden.

Hawkes rara vez ha relatado su experiencia como chofer de una ambulancia o a su breve periodo en la Alemania de la posguerra. Pero hace poco se refirió a un incidente crucial: la visión de un soldado al que le volaron la cabeza, una flor cercana, un pollo vivo; y su compulsión de agarrar al pollo, meterlo dentro de un granero y estrangularlo. Esto pudiera dar cuenta (aunque sólo en parte) de la fuerte presión bajo la cual surgen, en su obra **The Cannibal**, las escenas de animales maltratados, especialmente el pollo estrangulado, con el fantasmal rostro del Kaiser husmeando por la ventana. Hacer hipótesis acerca de las “fuentes de la vida real” para considerarla como escritura poderosa no significa en absoluto negar que tales escenas puedan funcionar como simbolismo sexual y que ese pollo estrangulado puede ser tan fálico como el gallo decaído de **The Day of the Locust**. Después de todo, el miedo fálico final no es otra cosa que el miedo de perder la vida.

Esto tiene por objeto reconocer, sin elegancia, que el anti-realista poderoso (a diferencia del imitador del manierismo y la novedad) tiene sus propias conexiones profundas con la realidad.

La experiencia del horror parece haber escapado a la represión en Hawkes y Kosinski, no así en cambio a la de Vonnegut. Después de todo, **Slaughterhouse Five** trata de la extrema pasividad y de la resignación: “así es la cosa”.

**El Pájaro pintado** ilustra admirablemente la perogrullada de que la fantasía dinámica liberada puede ser más verdadera y más verosímil que el realismo. Los capítulos posteriores y la vida cotidiana con soldados amistosos, el descubrimiento del mundo comunista por parte del “obtuso observador” del capítulo dieciséis, la tendencia hacia lo cotidiano y lo urbano, parecen artificiales de repente, en cambio no lo parecen así los materiales de cuento de hadas que el autor trata al inicio de la obra: el niño en el bosque eternamente amenazado, escapando para caer en nuevos peligros, víctima de los elementos, brujas y animales. Kosinski, como Hawkes y como Dickens, ofrece un mundo infantil en el cual cualquier objeto puede ser animado, cualquier animal puede convertirse en algo terroríficamente humano.

A pesar de todas sus sorprendentes semejanzas, **The Cannibal** y **El pájaro pintado** divergen radicalmente en el uso que hacen los autores de una retórica anti-realista. De todos modos, algunas escenas están estrechamente emparentadas. La prolongada intervención quirúrgica en que el Duque desmiembra al zorro en **The Cannibal** (un zorro que simboliza la metamorfosis de un niño perseguido homosexualmente) tiene una notable analogía en la escena en que desollan al conejo blanco en **El pájaro pintado**. Ambas escenas son obsesivamente prolongadas. La situación sexual, en Kosinski, es más explícita y está concebida con mayor elaboración. Unas cuantas páginas antes, arrojado por los campesinos en un horrible pozo lleno de ciénaga, el muchacho queda mudo. Su lengua se sacude inútilmente. En un episodio sexual con Ewka él descubre que su piel se estira "como la piel de un conejo que se extiende sobre una tabla para que se seque"; en sus sueños él parece crecer dentro de ella, se convierte en un horrible crecimiento de su cuerpo. Sueña también que la bruja se apresta a mutilarlo "suciamente". Este abierto temor a la castración es de inmediato seguido por la orden de matar y desollar al conejo blanco que, bajo sus manos, se convierte en algo tan resbaloso y esquivo como el zorro del Duque. Un poco después el muchacho es involuntario espectador de su amada Ewka copulando con un chivo.

Las dos escenas son comparablemente explícitas: desmembramiento de un zorro resbaloso, desollamiento de un conejo que se resiste a morir. Sin embargo, en general, encontramos una extrema condensación y un extremo desplazamiento en Hawkes donde el manejo que hace Kosinski de los materiales sexuales tiende a ser salvajemente determinado... Aunque nada podría ser más comprimido que un pene/lengua. Parte del atractivo de estos dos escritores reside en el hecho de que tales materiales están demasiado próximos a la superficie y son claramente reconocidos por sus autores en su justo valor, a menudo con un efecto cómico. El pene convertido en el garrote de goma de Thick (**The Lime Twig**), los espumosos besos de soldados desnudos (**Second Skin**) y el episodio del tatuaje (ahí, las mutilaciones sexuales son referidas como dedos rotos o salpicados), la succión de la mordida de serpiente cascabel (**The Beetle Leg**) y el murciélago en la boca (**Second Skin**), son desplazamientos conscientes y cómicos, pero igualmente poderosos. Su uso es retórico, más que puramente psicológico. Hawkes emplea la imaginería y la mitología del proceso freudiano tal como otro escritor moderno puede emplear el mito clásico para obtener efectos que sean a la vez siniestros y ridículos. Son **personas** de su mundo ficticio.

El miedo recurrente en **El pájaro pintado** —de sumersión, de absorción y sofocamiento— es excepcionalmente explícito. Al

muchacho lo embuten en un saco, lo entierran en un pozo hasta el cuello, lo amenazan con ahogarlo. El mar de ratas en la carbonera, donde cae el carpintero, es de un terror, en ciertos momentos, comparables al que Vonnegut apenas hace referencia. El miedo es por lo general producido por el abrazo heterosexual, pero en una ocasión, de raptó homosexual. Defendiéndose de sus atacantes, el muchacho logra patear a uno de ellos en el **ojo** con su patín. Sigue ahí la fantasía de ser empujado bajo el hielo; al emerger, siente que sólo su cara está viva y que el resto de su cuerpo está "completamente muerto". Pero se salva mediante el largo poste con el que lo habían acosado, objeto fálico casi cómico: "Amarré los andrajosos restos de mis pantalones a mis piernas y luego jalé el poste fuera del hielo y me incliné pesadamente sobre él. El viento me golpeó de lado; tuve dificultades para mantener mi dirección. Cada vez que me debilitaba, ponía el poste entre mis piernas y hacía presión, como cabalgando en un cola-tiesa".

La gran originalidad de **El pájaro pintado** es el entretrejo de la "realidad real" (uno supone que hubo alguna atrocidad con los kalmuk); de (presumiblemente) la satisfacción de un deseo de fantasía (el descarrilamiento del tren); del horror imaginado (el vaciado y reventado del globo del ojo); de sueños, algunos obviamente cumpliendo los deseos, pero por lo general terroríficos. Podemos suponer (capítulo 9) que el muchacho sí presencié la violación de la chica judía por parte de Rainbow, pero apenas vislumbró la violencia apocalíptica de los perros copulando en la página siguiente: incapaces de separarse, sangrando, mientras los observadores reían y les "arrojaban gatos chillando y peñascos", arrojados finalmente al río y aún intentando, mientras nadaban desesperadamente, separarse. "En otras ocasiones la gente que no estaba dispuesta a perder sus perros de esta manera; los separaba brutalmente mediante un corte, lo que significaba la mutilación o la muerte lenta, por hemorragia del macho". Estos perros improbables sugieren la manera como el muchacho —verdaderamente el único "personaje" de la novela— aborda un trauma intolerable, no sólo mediante represión y desplazamiento, sino a través de la fantasía liberada, exageración tan grotesca como para acallar el terror de lo real.

Hawkes y Kosinski, por cierto dos de los más poderosos escritores anti-realistas, muestran agudas diferencias dentro de una profunda afinidad. El merodeador muerto (ocultamente muerto tanto en la letrina de **Das Grab**, como en un campo de batalla cerca de Cambrai) tiene un parentesco verdadero con los kalmuks ahorcados por los soldados Rojos en **El pájaro pintado**, El terror del pasaje de Hawkes, intensificado por sus momentos cómicos (**aún gordo . . . perturbado**), deriva en parte de un ritmo controlado por pausas puntuadas. Kosinski, más cerca de las exageraciones

míticas de Lautréamont, depende menos del estilo. El observador infantil nuevamente reacciona al horror con la fantasía y la exageración:

Ahí el Mercader, sin ideas de comercio, vestido tan sólo de gris, aún gordo, había muerto durante su primer día en el frente y estaba acuñado, de pie muy derecho entre dos tablones, con la cara apretada hacia atrás, enojado, molesto. En su boca abierta descansaba un enorme gusano de seda, alargado y blanco, que se movía a veces como si estuviera vivo. Los pantalones, caídos hasta sus tobillos, estaban llenos de moho y mechones de pelo.<sup>20</sup>

Hormigas y moscas se arrastraban por encima de los ahorcados kalmuks. Se metían en sus bocas abiertas, en sus narices y sus ojos. Hacían nidos en sus orejas; se aglomeraban en sus cabelleras haraposas. Llegaban por miles y se disputaban los mejores lugares.

Los hombres se balanceaban al viento y algunos giraban lentamente como salchichas cocinándose al fuego. Algunos se estremecían y emitían un chirrido ronco o un murmullo. Otros parecían sin vida. Colgaban con sus ojos abiertos y sin parpadear, y con las venas de sus cuellos monstruosamente hinchadas.<sup>21</sup>

Los materiales oscuros de temores sexuales o de otra índole en Hawkes y Kosinski son sobre todo retórica de ficción, más que "psicológica", lo cual no significa que no sean verdaderos. Los desplazamientos muy comprimidos y ferozmente cómicos en Hawkes y las fantasías salvajemente proliferantes en Kosinski se gestan en imaginaciones para las cuales el mundo permanece mágico.

Para ambos escritores, las **cosas vistas** (aunque tal vez nunca vistas por ningún otro escritor) son el cimiento de la retórica. Comprender y disfrutar a estos dos escritores requiere de una capacidad para reaccionar ante las imágenes, tanto aisladas como recurrentes. Una gran fuerza, más evidente en Hawkes, proviene de la intensa y no tramada correspondencia entre un mundo exterior deteriorado, literalmente amenazado y amenazante, y un mundo interno de temores infantiles que permanece maravillosamente vivo.

¿Acaso mis observaciones sobre la psicología como retórica han normalizado excesivamente a Hawkes y Kosinski y tratado de explicar lo extraño? El hecho histórico es que la obra clásica **The**

<sup>20</sup> **The Cannibal**, Nueva York, 1949, p. 94

<sup>21</sup> **The Painted Bird**, Nueva York, 1971, Pocket Books, pp. 164-5

**Cannibal** parecía tener, en 1949, una dificultad opaca sin precedentes en lo que se refiere a las novelas norteamericanas. Su publicación por una editora comercial corriente era inconcebible. Y sigue siendo un libro único. Sin embargo, hacia fines de la década de los sesenta un buen número de novelistas habían subvertido las normas realistas con la misma violencia y varios de ellos, al menos, aparecían en los catálogos de casas editoriales comerciales y conservadoras.

La novela anti-realista, como cualquier arte no representativo o disonante, termina por crear el público (o sea detrás de su espalda) que habrá de disfrutarla y no sólo limitarse a contemplarla.

### Una carrera representativa: Jerome Charyn

¿Qué significa todo esto para el escritor joven? La carrera de Jerome Charyn (ahora tiene 36 años) ilumina la promesa, y también las oportunidades, de un joven novelista sumamente dotado en la década de 1963 a 1973.

Escritor muy alerta a lo que es la vida contemporánea, fascinado por la "realidad real" pero consciente también de lo que está "ocurriendo" en el campo de la ficción. (Joyce Carol Oates hubieran sido un ejemplo igualmente abismal). En los comienzos de la década habría parecido natural, al escribir acerca de los primeros libros de Charyn, referirse a Philip Roth y a Malamud, así como a Dickens, pero ya al finalizar uno siente afinidades con Hawkes (**Eisenhower, my Eisenhower**) y Nabokov (**The Tar Baby**); es decir, con impulsos anti-realistas. Pasada la década se observa un intensificado esfuerzo de renovación, de mantenerse al ritmo de las cambiantes tendencias, pero a la vez una determinación de preservar algunos de los viejos placeres de la ficción más notoriamente la bullente y locuaz **vis cómica** de las subculturas. Charyn tiene también conciencia de otro problema que ha plagado a los escritores durante dos generaciones: cómo escribir sobre una sociedad y una época que empequeñece las más salvajes imaginaciones que se puedan tener. ¿Puede la ficción albergar esperanzas de competir, en cuanto a absurdo y violencia, con el periódico o con el "nuevo periodismo"? Finalmente, y en el mismo orden de importancia, Charyn ha tenido que afrontar el problema económico: ¿a dónde se ha ido el público? ¿Cómo se puede escribir ficción intransigentemente buena, entretenida aunque no sea comercial, y sin embargo ganarse a unos cuantos lectores? Es significativo el hecho de que a finales de la década Charyn fuera uno de los editores de **Fiction**, revista decidida a encontrar nuevos modos de alcanzar, o bien de crear, un público para la ficción seria.

El talento de Charyn en un principio era tradicional de un modo fino y desinhibido: dickensiano, pero dentro de un mundo judío de

Nueva York. El impulso de crear vida y de contar cuentos era excepcionalmente fuerte: "Tu soledad disminuye en proporción del número de personajes en una página". "The Man Who Grew Younger" y "Sing, Shaindele, Sing" se sitúan junto a "The Magic Barrel" de Malamud y "The Heart of the Artichoke" de Gold: cómico, punzante, de rica personalidad, sabio. Grandes cuentos, estos cuatro. Los personajes de Charyn experimentan diversas formas de brecha generacional, y la tristeza de una cultura que se desvanece. La inclinación dickensiana aparece en las caricaturas ricamente locuaces e irreprimibles de **Once upon a Droshtky** y de la climática escena épico-burlesca de una cafetería transformada en campo de batalla. Tenemos un embellecimiento retórico de la realidad real más que una reinención mágica del mundo. Dickensiana también es la tendencia a dar la visión animista de las cosas de un niño y a invertir los papeles hijos-padres... , aunque el tramamiento más benévolo de Charyn es para los adolescentes y sus vínculos con hombres mayores: tiernas relaciones padre-hijo, generalmente disfrazadas. No hay mucho amor heterosexual en la obra de Charyn, ni tampoco mucho que sea inequívocamente homosexual, y la psicología profunda tiene poco lugar. La experiencia sexual involucra una buena dosis de diversión escatológica y mucho juego de lenguaje. La sexualidad es **retórica**, del mismo modo que lo es la psicología para Hawkes y Kosinski. Charyn había descubierto, con muchos otros, que este tema ya sobreelaborado sólo se prestaba, hacia fines de la década de 1960, para la parodia o la farsa.

Otros dos impulsos tradicionales se evidenciaron desde sus inicios. El primero, que pocos escritores mediocres exhiben, era el de crear simpatía por los tontos y los depravados. Descubrir, según la fina frase de Mauriac, "las fuentes secretas de la santidad en aquellos que parecen haber fracasado". El segundo era simplemente el deseo de observar, aprender, asimilar, paladear un gran acopio de detalles, no por el detalle en sí, sino como apertura a la escena norteamericana. Las novelas de Charyn abarcan buena cantidad de conocimientos. Todo esto sea dicho para describir una estructura novelística no disímil de la de Saul Bellow, una generación antes, aunque sin los esfuerzos de Bellow, en las primeras tranquilas novelas, por reflejar una monótona realidad cotidiana. Cada talento o arremetida se presentan en Charyn de un modo más intenso, más excéntrico. (Lo que lleva a preguntarse ¿a dónde habría llegado Bellow, cuánto habría avanzado, si hubiera comenzado a publicar en 1963 o si hubiera nacido en 1937?).

Los materiales afines a Charyn son obvios: las calles llenas de gente, los actores y escritores yidish, los cafés, la conversación y esencialmente los judíos de Nueva York con antecedentes en Europa Oriental. Pero Charyn intentó ir más allá de esta temática

dada; en parte tal vez al hostil comentario de Solotaroff ("Jewish Camp") de 1964, que también destacó la brillante **Seven Days of Mourning** de Seymour Simckes. Un movimiento literario válido que se basa en una realidad pintoresca, pero que es explotado por imitadores ineptos, pronto hace que los mejores escritores parezcan derivativos. Más allá de esto, Charyn sintió, sin duda, el deseo de los verdaderos escritores de afrontar nuevos desafíos. Para alejarse del escenario de la ciudad y de la cultura judía, Charyn se trasladó, no con mucho éxito, a un reformatorio del estado de Nueva York en **On a Darkening Green**. Su narrador no es judío, pero en algún punto pretende serlo, y un rabino es por cierto el personaje más conmovedor de la novela (pp. 187-9). Hay buenos momentos de desordenada comicidad, pero técnicamente la novela es de escaso interés: convencional de estructura, sin alteraciones de la cronología, con una conciencia narrativa relativamente opaca. El método tendía a limitar más que a estimular el impulso natural de Charyn hacia lo fabuloso; una vez más el mundo está embellecido y no es reinventado. No hay señales todavía de que Charyn pudiera estar plenamente consciente de las posibilidades del anti-realismo.

Un libro muy disparate, **Going to Jerusalem**, puede reflejar el traslado temporal de Charyn a Stanford, donde impartió clases en el experimental "Proyecto de Voz" bajo la tutoría de John Hawkes. Vemos la primera influencia definida tanto por Hawkes como por Nabokov en su ficción. En la novela hay un cambio significativo: de la historia juguetona y suavemente realista de una gira de un prodigio del ajedrez (con una simpatía creciente por su antagonista, el ya viejo ex-nazi Kortz) a un desorden cada vez más surrealista. Según Alfred Appel, Charyn leía en esa época **Defense** de Nabokov, pero además refleja ecos de **Lolita**. Retóricamente hay una interesante tensión entre el frenético esfuerzo de Charyn por ser cada vez más vivo, estar cada vez más **presente** y su evidente talento para la narración meditativa impresionista. En el centro de la situación de cualquier escritor joven está, desde luego, la lucha por descubrir cuál será para él la forma más afín y la distancia narrativa.

**Going to Jerusalem** es una novela llena de ideas ficticias rica en afabilidad dickensiana y vida cómica, admirable en su esfuerzo por lograr una forma más libre pero finalmente aburrida.

**American Scrapbook** es el único libro de Charyn verdaderamente fracasado. Vemos el esfuerzo de un joven escritor por imaginar materiales radicalmente ajenos (las vidas de prisioneros japoneses y Nisei durante la Segunda Guerra Mundial) y por descubrir un argumento aún no explotado. Así Dickens, al investigar las escuelas para encontrar a **Nicholas Nicckleby**, da la espalda a sus primeros éxitos. También los escritores norteamericanos a partir

de la década de 1930 sienten la obligación moral de explorar nuevo territorio. Sería excesivo decir que los Nisei de Charyn tienen siempre la mentalidad y el humor de los judíos de Nueva York, pero no así afirmar que la voz de Chiuchi (p. 171) es la primera voz verdaderamente enérgica. Tal vez se esconda un motivo más detrás de esta perversa elección de tema es decir una angustia por la dificultad para lidiar con la superficie de la América contemporánea; un esfuerzo por hacer frente a la injusticia encontrándola, como lo han hecho otros novelistas, en un oscuro pie de nota en la historia norteamericana.

Técnicamente hablando, *American Scrapbook* no es en absoluto anti-realista. Charyn si emplea lo que para él es una nueva técnica: múltiples voces narrando a través de monólogos interiores y registrando la acción presente a medida que se desarrolla, forma excesivamente difícil, como descubriría Faulkner en *Mientras yo agonizo*. Charyn no había captado (ni tampoco lo haría del todo en su siguiente libro) cuán poco afín con él podía ser este encierro en un presente ficcional.

*Eisenhower, My Eisenhower* es la primera extravagancia mitologizante y genuinamente anti-realista y representa más serio esfuerzo del autor por reflejar los aspectos absurdos de la violencia urbana contemporánea: posiblemente las revueltas de 1968, aunque la novela se sitúa en la época de una elección de Eisenhower. Charyn se encuentra de regreso en su amada Nueva York (Minotaur, Bedlam como Manhattan, el Bronx) y sus separatistas gitanos tienen cuarteles de guerrilla en el Zoológico. Los gitanos están agudamente separados de los "anglos", término que abarca a los *wasps*\* a los judíos y a los negros. De nuevo resulta aquí tentador, pero injusto, decir que los gitanos de Charyn son simplemente los judíos de su primera novela y sus primeros cuentos, aunque tengan colas y cuernos sexualmente excitantes: "húmedos en la punta, suaves de manchas, vivos con espinas y cubiertos de vellos, temperamentales, con una curva excéntrica, causa de vergüenza y humillación constantes". No atado ya a la "realidad real", Charyn se ha embarcado en una segunda creación. Tal como Hawkes sobrepuso una Alemania mítica a las verdaderas de 1914 y 1945, Charyn da a sus gitanos una estructura política, un lenguaje, una nueva historia (los Gitanos fundaron Úr), una mitología sagrada, siendo Karooku su deidad. "Surgió él de la crujiente corteza terrestre para derrotar a los dioses gemelos del cielo, Lampuch y Lazaruch, sodomitas tiránicos que encolerizaban al océano cuando estaban enojados: se interesaban muy poco en la flora y fauna, y pasaban sus días fornicándose el uno al otro y

\* Wasp: término despectivo para designar a los *white anglo-saxon protestants* (protestantes anglosajones blancos) (N.T.).

manufacturando nubes aborregadas . Esta reinención del mundo tiene su gracia swiftiana y rabelaisiana. En los viejos días, en la cámara de torturas de una estación policial de Bedlam, “te sumían en un barril lleno de vómitos y meados de policías, te apretaban el pito con una abrazadera, y colgabas patas arriba de la rama de un árbol de horca mientras los torturadores te agarraban la cabeza para columpiarte de una lado a otro”. Aquí el asalto es a la dignidad, con el prisionero embutido en un coche de niños colocado en un pequeño carril de tren, un invento giratorio digno de **Naranja mecánica**.

**Eisenhower, My Eisenhower** muestra complacencia en el regreso a Nueva York, su suciedad, su carnalidad y variedad, así como una búsqueda escalada de intensidad y sorpresa verbal. Estilísticamente vemos (enormemente intensificado) el esfuerzo de Bellow por lograr una prosa coloquial excitada y dura, pero poética. Una escritura frenética o forzada arrincona a veces al lector contra la pared. El poema de Charyn a Nueva York es conmovedor, aunque exhibe una turbadora mezcla de modos lingüísticos. Cada una de las palabras que he subrayado en el siguiente trozo me parece un hallazgo de mero despliegue “belletrístico”:

Me ofendió la perspicacia de Basil. ¿Por qué había de mantenerse alerta si yo no era nada? No necesitaba una **techumbre** de estopilla para ser mi **machito** (MANNY). Prometí controlarme, recorrer Bedlam con frenesí, a paso firme, **no soñado**. Una pulgada de mazapán entre las casas **hoscas** en los faldeos de Bachelor Hill reventó mi determinación. Sabía todo acerca del estiércol y el cenagal invasor. La villa hundiéndose en su propia putrefacción. Pero la luz revoloteando las asperezas de los hoscos muros de las casas debe de haber **enmelado** esa pulgada de agua cenagosa: tenía un **virtuoso** temblor azul y un verde cristalino.<sup>22</sup>

El poema podría haberlo escrito Bellow. Pero nombrar a Bellow significa también reconocer la fascinación de Charyn por la realidad visible y rememorada, como en los hermosos detalles de “Homage to an Ostrich in the Bedlam Zoo” (pp. 99-101). El largo párrafo sobre la avestruz es parte de un capítulo (pp. 83-114) compuesto en gran parte de recuerdos de la niñez y la adolescencia, discontinuo pero narrado en una prosa rica y desprovista de pretensiones. La penúltima sección se titula, significativamente, “An Old-Fashioned Flashback: Dadu, Sandor and Me at Morris Park”. Señala que el modo impresionista retrospectivo ha de ser la forma de ficción más afín con Charyn.

<sup>22</sup> **Wisenhower, My Eisenhower**. Nueva York, 1971. pp. 156-7

Esto es al menos lo que deduzco de **The Tar Baby**, novela a la altura de lo mejor de Nabokov... y que debe leerse, como las de Nabokov, más bien intensamente que de paso, con el ojo alerta a la distorsión y al matiz. El editor intentó, a mi juicio con muy poco tino, reducir al mínimo las cualidades literarias de la novela y quiso presentarla como una entretención liviana para el público general educado. "**The Tar Baby** es una brillante novela llena de historias y poblada por un conjunto de académicos pendencieros y provincianos terrenales". La estrategia es comprensible, considerando la escasa venta de las novelas anteriores de Charyn, y el hecho de que sean tan pocas las novelas literarias que se abren camino. Pero esta presentación parecería alinear desde el comienzo al público natural de Charyn, por no mencionar a los pocos afortunados que crean reputaciones literarias. ¿Qué aficionado a Hawkes, Barthelme o Nabokov que aún no conociera la obra de Charyn se sentiría estimulado a seguir leyendo? Esto apunta a un importante problema editorial. Existe ahora una brecha más grande que nunca entre la ficción estándar y la ficción literaria, sea ésta realista o anti-realista, y es una brecha que los editores tratan de ocultar.

**The Tar Baby** es un libro importante que no se ha reseñado adecuadamente. Pensamos que resulta adecuado dedicarle aquí un poco más de atención. Se trata de una novela altamente intrincada que adquiere la forma de una revista literaria publicada por el Galápagos Junior College, de California. Es un caótico número de homenajes dedicados a Anatole Waxman-Weissman (1931-1972), guardia de seguridad del **campus** y profesor de filosofía, autor de "Wittgenstein entre los Pinos". Waxman-Weissman era un metalingüista y genio excéntrico que ha sido honrado por no menos de nueve artículos y monografías en francés; pero sin ser profeta en su tierra, el Motel Pinos, donde ha vivido durante dieciocho años. **The Tar Baby** combina el **pathos** cómico del intelectual **émigré** y fuera de tono de **Pnin** y los vaivenes de **Pale Fire** entre una realidad problemática y la conjetura resbalosa; la historia se despliega y se va construyendo un mundo, pero únicamente con la más activa colaboración del lector. Las semejanzas con Nabokov son en realidad superficiales, aunque la influencia de éste es inconfundible. La voz de Charyn, aun cuando es más afable, es una voz propia, un estilo comprimido, ásperamente acentuado, inventivo pero preciso hasta en los momentos de abismante vulgaridad. Las exageraciones y las excursiones cómicas son las que podría haber comprendido Dickens si hubiera avanzado un poco más hacia el oeste y si hubiera nacido ciento veinticinco años después. Se sugiere nuevamente el nombre de Dickens debido a la necesidad, aun en este libro bastante intelectual, de crear personajes secundarios vívidos. Los fieros placeres y la humanidad sin

regeneración de **Martin Chuzzlewit** y el viaje americano. Hay ahora poca relación con la cultura judía de Nueva York, aunque el padre de Waxman-Weissman era un oscuro miembro del círculo de Viena. Esta vez Charyn ha usado despiadadamente su breve conocimiento de California, donde parece que fue, para decir una frase jamesiana, hombre en el que nada se perdía. **The Tar Baby** funciona francamente en un mundo cómico de estereotipos del oeste. Sin embargo, hasta los destellos del pasado de California indican un profundo conocimiento novelístico. A través de las cambiantes pantallas de la parodia y la farsa y la forma intrincada, llegamos a conocer un lugar verdadero y escuchamos voces abismalmente reales (aunque exageradas).

**The Tar Baby** es, más que cualquiera de los libros anteriores, una obra retórica que manipula al lector a medida que cambia de tonos y modos, y yuxtapone la realidad con chabacanos esfuerzos por interpretarla. La novela comienza como una juguetona sátira de la academia: la revista, elaboradamente parodiada, con sus notas sobre los colaboradores y sus absurdas carreras; el pequeño **college** en una cruda ciudad del oeste, pero con avisos eróticos "personales" y otros índices de contra-cultura apenas clandestinos. En estos avisos, así como en "Notes on Contributors" de Joyce Carol Oates, en unas pocas líneas, saltan a la vida personas reales con sentimientos reales. Los estudiantes, por lo general en segundo plano, son reminiscencias de la ya lejana primavera de 1970. Estamos más cerca de los directores de revista y de los profesores y de los excéntricos colaboradores, y de sus reyertas sobre metalingüística, paralingüística, etcétera. La forma, más adecuada, consiste en que cada colaborador escribe un monólogo absolutamente al margen de censura y a menudo escabroso, para estar completamente libres, en realidad, de las inhibiciones de las prensas. Así, el Director Birdwistell refiere sus diferencias con la editora jefe Nina Spear: "De vez en cuando Nina se acostaba con Anatole, con Joachim, Dalton Chess, un soporte de los comerciantes de Galápagos, con los carteros, los aserradores de Wax's Mill, los estudiantes, los vaqueros y, lo que es más triste, conmigo. . . Me avergüenza mencionar nuestros chapuceos en mi funicular una noche de invierno (entumecido, con hielo en las cejas y los cables golpeando, tuve una eyaculación prematura que Nina nunca ha acabado de perdonarme; de ahí sus maliciosos sarcasmos sobre mi sexo). . ." Hemos perdido, para ser pedantes, toda conexión con aquello que, en la realidad real, un Director pudiera reconocer en imprenta. Y sin embargo, gracias a detalles como "hielo en las cejas y los cables golpeando", diferimos la incredulidad.

El mundo cómico que surge con lentitud parece simplemente el de los pendencieros editores y colaboradores, que utiliza el número de homenaje para desahogar sus inquinas: tantas devasta-

doras viñetas y auto-traiciones. Los artículos nominalmente dedicados a Waxman-Weissman son ensueños salvajemente inconsecuentes, despliegues de los anhelos y las envidias de sus autores. Otra vez la pesadilla epistemológica, los antojos de la conjetura biográfica, la imposibilidad de interpretar la realidad y hacer "justicia". Los artículos van siendo cada vez más solipsistas, cada vez más deformados por el prejuicio y la envidia, hasta que uno empieza a preguntarse dónde está —si es que la hubo— la realidad del difunto guardia de seguridad-filósofo. Pero el solipsismo, las ficciones, las palabras, las categorías eran preocupaciones del propio Waxman-Weissman, y (detrás de los retratos vengativos de Anatole, el niño preocupado y adulto excéntrico) empezamos a detectar una mente. Algunos habitantes de Galápagos y "lingüistas del oeste" se irritan por su ensayo-cuento tan a menudo reescrito sobre Wittgenstein, que encuentra al filósofo viviendo en California y trabajan con niños afásicos: visión decididamente escatológica, en verdad. (La única conferencia de Waxman-Weissman que escuchamos nos llega a través de un vaquero que no entiende ni una sola palabra). Pero el maravilloso ensayo de un alumno sobre los Pitfaces, tribu indígena extinguida, ha revelado ya el amor por el juego lingüístico, el lenguaje que reordena el mundo. El adulto Anatole hace un mapa de la ciudad de Galápagos que no guarda ninguna relación evidente con la ciudad que ven los demás. "Esperando relajarse, para liberarse de analogías y de sistemas, para diseñar sólo aquellos terrenos de Galápagos que lo atraían, descubrió lo contrario: estaba haciendo el mapa de los carbúnculos en su propio cuerpo". ¿Y si toma "la forma espiral y serpenteante de un tramo de intestino, presumiblemente el suyo propio?" Muy seriamente, él "quería despejar su cabeza de taxonomías, dejar de ser un lector cuadrículado". Mantenido a distancia por las distorsiones y la desatención del narrador, por su violento lenguaje y sus despliegues escatológicos, por la propia visión excrementicia y juguetona de Charyn, y aún por las salidas vulgaristas de Anatole. . . el lector comienza no obstante a preguntarse cómo era en realidad el filósofo como filósofo. Comienza a quitar la pantalla.

El juego novelesco esencial se da entre lo paródico y la postura literaria burlesca, la característica juguetona y la brutalidad del lenguaje, y una feroz realidad del oeste que entrega finalmente una historia trágica. La forma y el estilo funcionan en yuxtaposición irónica al material. Real para cualquiera que haya visitado uno de tales **colleges**, o que haya seguido los más oscuros **culoirs** de las reuniones de MLA, resulta el **pathos** del intelectual perdido en un ambiente crudo y en un **college** dominado por las envidias. Algunos **colleges** norteamericanos de niveles menores absorbieron, en realidad, a intelectuales europeos distinguidos y a menudo

amargados, en la época de las migraciones de finales de la década de 1930; y sin duda algunos aún siguen allí. Más aún, alguno puede ser un émigré de White Plains. Pero el **college** de Galápagos es sólo una parte de este mundo de ficción, que se centra no en la sala de clases, sino en el Motel Pinos, un burdel venerable. Aquí, el niño Anatole revoloteaba buscando a su trastornada y ninfomaniaca madre, prostituta subrepticia durante tres días de la semana. Aquí, Anatole conoció y desposó a la hija de "Mamá" Chace, Cindy Boom-Boom, presumiblemente también su propia hija. El burdel es el lazo de la novela con la comunidad comercial de la ciudad, sus vaqueros errantes, el Sheriff-alcahuete Drexel Fingers, Turkey Semple, del que algunos creían era un mítico hombre-espectro, pero que era en realidad el asesino de Fingers. Todo, todos, a primera vista parecían simples estereotipos cómicos. Pero los sufrimientos que se atisban a través de estas pantallas son reales.

El logro es retórico y no temático: un elaborado juego de una decena de voces, con cada nueva voz conduciéndonos a desconfiar y corregir las anteriores. Poco a poco la atención va cambiando de los beligerantes editores a Anatole y finalmente a su madre, como víctimas de la brutalidad del oeste. El tono genial de la novela modula hacia un monólogo final de extrema dureza, una visión de la depravación total. El juego impresionista de simpatía y juicio cambiantes es hermosamente controlado. Primero vemos a "Mamá" Chace como la amigable proxeneta de los "westerns" paródicos: se sentaba durante horas en la veranda de adelante, con un revólver en el regazo, para proteger a sus chicas de los clientes descarriados que se niegan a pagar. Se nos dice, en una narración puramente conjetural, que juega a las cartas con el niño Anatole cuando éste visita el burdel (según se dice, se nombran el uno al otro "Tía" y "Enano") y ella lo sigue solícitamente a la escuela.

La simpatía inicial que surge por "Mamá" Chace se ve reforzada por aquellos, como el director del **college**, que sienten que se la ha calumniado. La propia narración de Anatole, ya avanzado el libro, confirma el retrato afectuoso de la madama del oeste, dura y buena, que le corta el cabello el tercer miércoles de cada mes, tarea que dura dos horas. Pero estas impresiones se van modificando gradualmente. El caricaturista sardónico Stephen Wax nos da un retrato más confiable de la niñez perturbada de Anatole y una idea conjetural de la madre de Anatole, Sophie, quien, según él sospecha, puede haber sido un tanto puta. ¿Cómo explicar, de otro modo, sus desapariciones? "Y Anatole tenía que seguir su huella con la nariz. Se asomaba en cada puerta, callejón, y bodega olfateando un guante vomitado o un sombrero orinado".

La visión verdadera y culminante es la de la propia "Mamá" Chace. Su gran monólogo comienza con una reminiscencia lejana

de **El sonido y la furia**: Cindy Boom-Boom viajando con su plomero (que intenta venderla por cinco dólares al entrevistador de **The Tar Baby**). Insegura del estado en que se encuentra, telefonea a "Mamá" Chace para pedirle que escuche el "gugú" de su bebé Bruno. El monólogo, no superado por el de Jason Compson en cuanto a brutalidad y vigor, continúa alejando la angustia y el sufrimiento mediante la farsa. Ahora, sin embargo, sabemos que el niño Anatole rondaba por el motel esperando ver a su madre, a quien los clientes conocían como "Sauerkraut". No se habla ahora de juegos de cartas, mientras el niño atisba a través de un biombo, con Drexel Fingers, el próximo cliente de su madre:

Dejó caer su cinturón y se acercó a Sauerkraut. Maldición si podía resistir otro minuto esos ojos tras el biombo. Agarré una escoba y perseguí al enano hasta el borde de la calle Oxnard. "Si te apareces otra vez, enano, terminarás colgado de este palo". Él retrocedió corriendo, los dedos dando vuelta los bolsillos rotos, mirándome desde sus gordas mejillas. Todo lo que pude hacer fue arrojarle la escoba y mirarlo muy feo. Sólo que era la perra alemana la que me tenía molesta, y no él.

Vemos a Sophie "reptando, rascándose y gimiendo a morir en mi carriola". O casi en palabras de Jason, "Bueno, la elegí el miércoles. Oh, yo la dejo que actúe. No iba a perder el sueldo de un día. Salió de la pieza con esa mirada cansada y poco natural que tiene". No se da ninguna explicación para la angustiada ninfomanía de Sophie ni para su desaparición final. Sucintamente, "Mamá" Chace afirma que "Sauerkraut fue a Yuba a mear, beber y morir". El retrato de la vida de burdel es ahora de crueldad y horror: una escena en la que se introduce la Cindy de nueve años y el asesino "Turkey" Semple. Nuestra última visión de Sophie es en una película pornográfica que un cliente proyecta en la pared del burdel, cuando aparece su rostro al fin entre los tres cuerpos que la asaltan, "Mamá" Chace está fuera de sí. "Chesbro", grité saca a Sauerkraut de mi pared. . . ¿Qué pretendes al traer a una muerta a mi casa?". (Unas cuantas páginas antes, en extrema ironía, tenemos una fotografía verdadera, hipotéticamente Sophie a los trece o catorce: un rostro judío sensible, inteligente, interrogante). En el final mismo volvemos a escuchar a Cindy, telefoneando desde alguna ciudad negra sin nombre con la esperanza de escuchar una vez más la voz de su bebé.

Esta es, en términos muy generales, **The Tar Baby**, derivativa a ratos y tal vez en su inspiración general, pero en ningún caso un mero pastiche de Nabokov, como sostuvo un crítico de el **New York Times**: un libro sin duda fácil de ridiculizar por el resumen

de su argumento (tal como en cierta ocasión fue tan fácil para Fadiman y otros ridiculizar a Faulkner); su lenguaje es brillantemente inventivo, aunque a veces se quiebra por la tensión... una pequeña obra maestra. ¿Cómo puede un escritor no comprendido por la descripción que hace el editor de su libro, y que carece de la advertencia sobre su dificultad que sí tienen Joyce y Faulkner, o Barthelme y Hawkes, de invitar a la lectura atenta y, sobre todo, activa que se merece una obra tan compleja? El juego de alejar y proyectar la tragedia mediante el estereotipo, la parodia y la narración distorsionada exige tal vez un público educado para tales delicadezas; y sin duda habrá muchos (inclusive aquéllos que han celebrado **Cien años de soledad**) que dirán que un novelista no debiera emprender semejantes juegos. Una década de experimentación ha llevado a Charyn, en todo caso, bastante lejos, en dirección de la forma intrincada. Una novela puede tomar la forma de una revista literaria; dentro de esa novela no hay una sola voz que sea siempre digna de confianza. No hay ninguna escena de acción presente de la que podamos depender absolutamente; el lector debe cambiarse de un espejo a otro, atento a los cambiantes perfiles, midiendo la distorsión. Sin embargo, el todo resulta rico, cómico, sardónico, significativo. Nos entretenemos; creemos; nos preocupamos. **The Tar Baby** contiene, por cierto, ese fragmento de verdad por el cual se nos había olvidado preguntar.

Un escritor de treinta y seis años, por lo demás, no ha llegado aún al final de su cuerda, ¿y quién sabe hacia donde se volverá Charyn ahora? Pero la carrera es ya interesantemente representativa y refleja sin duda las dos presiones que un joven escritor alerta puede sentir hoy en día: por un lado el hecho obvio de que la forma novelesca, como la practican casi todos los escritores dotados, parece estar cambiando radicalmente ante nuestros ojos, aun disolviéndose; por el otro, el hecho comercial de que el escritor serio, realista o anti-realista, encuentra cada vez más difícil su camino a los lectores, o aun a la publicación. La inferencia obvia (que la segunda presión es consecuencia de la primera) difícilmente se sostiene, considerando el público muy real que existe para algunos escritores difíciles o raros: Barth, Barthelme, Hawkes, Robbe-Grillet, Durrell, Pynchon, García Márquez, etcétera.

Pero resumiendo el "caso" representativo:

-Vemos un magnífico talento tradicional -más en la tradición del siglo XIX que en la década de 1930- que primero "escribe sobre lo que sabe". La **vis cómica** de Nueva York, la diversión del relato increíble, mucha calidez y compasión. El escritor se eleva y distorsiona la "realidad real", como regularmente lo hacía Dickens, pero no reinventa el mundo (los cuentos de **Once Upon a Droschky** y **The Man Who Grew Younger**);

-El sentido creciente, tal vez heredado de la década de los 30, de que existe la obligación para el novelista de explorar nuevas áreas de la vida norteamericana, de preferencia aquéllas que aún permiten que uno dé rienda suelta al gusto por el desorden cómico (**On a Darkening Green; American Scrapbook**):

-Una creciente desconfianza en la novela establecida y un movimiento hacia la extravagancia anti-realista y la inconsecuencia surrealista (últimas partes de **Going to Jerusalem**);

-Un alejamiento radical tanto de la "realidad real" como de la forma novelesca estándar; una reinención más que una distorsión del mundo (**Eisenhower, My Eisenhower**);

-Un experimento en la compleja forma impresionista y espiral, sorprendente y original en los extremos donde yuxtapone el estereotipo cómico y el sufrimiento real (**The Tar Baby**).

Los últimos experimentos más bien estimulan (y no impiden) el amor natural de Charyn por lo fabuloso; no ha traicionado a sus primeros amores. El hecho de que haya tantos cambios en tan poco tiempo, tanto "desarrollo", puede parecer sospechoso, hasta que recordamos los movimientos aún más radicales de Faulkner a fines de la década de 1920 y comienzos de la de 1930. Tal como con Faulkner, con Charyn uno descubre ciertas constantes de libro en libro: el irreprimible impulso cómico y el deleite en los juegos inventivos con el lenguaje. Con todo y todo, **The Tar Baby**, compleja como es, revela como indomables las energías básicas y los impulsos con los que se inició Charyn, no menos el impulso de contar historias y crear vida, tanta vida por página como sea posible.

Las desesperadas alternativas propuestas por ciertos críticos franceses **-nada de historia, nada de diversión, ninguna otra realidad fuera de la conciencia y el lenguaje-** y por los críticos norteamericanos muy conservadores **-atenta firmemente a las viejas maneras, interpreta, interpreta, interpreta, regresa al realismo social o piérdelo todo-** parecen por partes iguales insostenibles. Aún es posible, hay que concluir, banalmente, reconciliar lo viejo con lo nuevo: el interés humano en las cosas que hace la gente, con las fabulosas invenciones de la imaginación liberada, y hasta el placer ingenuo en la narrativa con un brillante placer estético en las nuevas formas.

Solamente lo cotidiano, tanto en la vida como en el arte, en el tema como en el método, mata permanentemente.