La narrativa, ay, en la era postmoderna

PEARL K. BELL

Traducción de Hugo Pedemonte

DURANTE BUENA PARTE de este siglo, lo más importante de la narrativa norteamericana podía ser catalogado, sin distorsión de los hechos, según categorías tradicionales e históricas claramente definidas. Había novelas costumbristas, inspiradas en los diferentes estratos de una sociedad heterogénea, desde las de Edith Wharton hasta las de John O'Hara. La obstinada y esmerada autenticidad del naturalismo aparecía en la obra de Dreiser, Frank Norris y James T. Farrell. De sus respectivas escapadas a Europa en los años 20, surgieron el austero romanticismo de Hemingway y la fascinación por el esnobismo, la inocencia y la alta sociedad, manifiesta en Fitzgerald. Las innumerables descripciones de unos Estados Unidos vistos a través de sus pequeñas ciudades y pueblos eran, o bien nostálgicas, como en Booth Tarkington, o bien hostiles, como en las obras de Sherwood Anderson y Sinclair Lewis, pinturas ambas de la hipocresía y el filisteísmo de la vida provinciana. Del Sur, convertidos en mitología, nos llegaron la sordidez y el sentimiento de culpa del Mississippi de Faulkner; y más tarde las fantasías extravagantes de Carson MacCullers y Flannery O'Connor. En las décadas que siguieron a la Segunda Guerra Mundial surgió un brillante grupo de jóvenes escritores judíos —Bellow, Malamud, Philip Roth— y, casi al mismo tiempo, las poderosas representaciones de la experiencia negra debidas a Richard Wright, Ralph Ellison y James Baldwin.

Hasta la década de los 60, los escritores se habían concentrado en la experiencia tangible de un mundo observado de cerca en un intento por captar y esclarecer la naturaleza concreta de una época y de un lugar específicos: la forma en que la existencia norteamericana se manifestaba en diferentes tiempos y regiones del país. Aun cuando los escritores imprimían sin duda sus particularidades de temperamento, actitud y juicio en el mundo que sus novelas describían, y se erigían a menudo en críticos de la sociedad estadounidense, seguían comprometiéndose con la verdad palpable de una realidad reconocible cuyos rasgos subrayaba, pero sin modificarla —sin dotarla nunca de alguna extraña apariencia fantástica—, la imaginación del escritor. Pero con las convulsiones culturales de los años 60 se produjo un rompimiento sísmico con la anterior fidelidad a una realidad conocible. En la desafiante generación de los escritores llamados "angry" [airados], que comenzaron a dominar el escenario literario en los 60 y los 70 —Thomas Pynchon, Donald Barthelme y Joseph Heller entre otros—, el realismo se vio relegado por la aparición de un fantasmagórico y estilo elíptico, por un cambio extraordinario hacia enfoques e inquietudes apartados de la realidad. Aunque se les clasificara como practicantes del humor negro, la sátira o el absurdo, estos escritores tendían a esgrimir ante la parodia, la comedia de golpe y porrazo y el extravagante rebuzno del *je-m'en-fichisme* como las armas indicadas para atacar una sociedad y una cultura que abominaban. Enfurecidos por la guerra de Vietnam y las deplorables degradaciones de la vida diaria, orientaron sus imaginaciones hacia extremos sin precedentes de invención apocalíptica.

Otro tipo de furia literaria surgió en la década de los 70 cuando el movimiento feminista cobró fuerza. Escritoras de esa tendencia, como Marilyn Frenchy y Alix Shulman produjeron mecánicamente manifiestos en forma de novela cuyo tema era su propia toma de conciencia y la guerra de los sexos. Sin embargo este género atrajo a muy pocos escritores de una originalidad realmente memorable; en cambio, al otro lado del océano, narradoras feministas como Doris Lessing y Fay Weldon produjeron obras de más durable interés, tal vez porque eran capaces de relacionar su causa no sólo consigo mismas sino además con el contexto, más fértil, de la sociedad y de la política. En todo caso, aunque hoy parece darse un número de mujeres novelistas mayor que nunca, la tendenciosa novela feminista tuvo una existencia relativamente corta y sucumbió en la década de los 80 a sus propias limitaciones intelectuales e imaginativas.

En los 80, la pasión por el *make it new* propició en Estados Unidos el surgimiento de narradoras "minimalistas", tales como Ann Beattie, Mary Robison y Bobbie Ann Mason. Revolviendo los cada día más abundantes detritus, la pila de desperdicios que invade la vida estadounidense, tenían verdaderas fijaciones como la de los nombres de artículos comerciales, o la de la vulgar vistosidad de los K-Marts, y eran de una trivialidad elemental —todo lo cual había sido anteriormente ridiculizado por escritores de la talla de Donald Barthelme cuando éste tomaba de ellas abundantes muestras de lo que llamaba con enorme desprecio el "fenómeno de la basura". Pero había una diferencia fundamental entre las minimalistas y un representante del humor negro como Barthelme: escritoras tales como Beattie y Robison eran indiferentes a las incitaciones de la sátira y cultivaban una postura de fría neutralidad. El contexto social y la resonancia moral de la conducta humana en alguna época identificable —o sea los fundamentos mismos de la narrativa tradicional— no tenían interés alguno para escritores absortos en lo

más fríamente impersonal de lo inmediato y atados al sólo tiempo presente. Aun cuando supusieran que habían logrado el *make it new*, no decían nada nuevo acerca de las insignificancias que consignaban. Así, aunque abundantes lectores y críticos pensaron que la actitud minimalista constituía una temeraria novedad, la verdad es que se trataba de un viejo concepto. Mucho antes de la década de los 80, la excéntrica "modernista" Gertrude Stein había insistido en que "el papel del arte" era vivir en lo que ella denominaba "el presente totalmente presente". Como no debía permitirse que nada interfiriera entre imagen y respuesta, hasta las inocentes interrupciones de las comas eran suprimidas. Para los minimalistas, aquel presente del todo presente excluía toda supuesta distracción del pensamiento, del juicio y del sentimiento. Pero, inevitablemente, esa dieta macrobiótica de prosa despojada de todo lo superfluo perdió muy pronto su atractivo para los lectores, así como para el rebaño de jóvenes escritores a los que había esclavizado por un tiempo.

Hoy en día, agotados tantos géneros literarios que nos eran familiares, vivimos ese frenético y enredado estado de la cultura al que se llama postmodernismo. Aunque este término se ha vuelto en los últimos años parte del aire que respiramos, y se aplica sin rigor a un amplio abanico de materias —historias, arquitectura, pintura, filosofía—, el postmodernismo literario difícilmente podría ser definido con alguna precisión.

En la medida en que podemos describirlo, diremos que los novelistas de este periodo, reaccionando contra la seriedad estética del modernismo, optan por los juegos mañosos de la ironía, la parodia y el pastiche. Para ellos, esos fáciles y extravagantes recursos hacen obvia la futilidad de las intenciones literarias más serias. El novelista postmoderno se burla de las anticuadas distinciones establecidas entre cultura elitista y populista, entre el discurso con ilación o el producido a la ventura, entre autenticidad e imitación, entre las lecciones del pasado y el hipnótico tecleo jazzístico del presente. Todo está a la disposición de cualquiera, llega a todas partes y a ninguna: se acabaron los terrenos prohibidos. Y así desechadas las reglas, la única regla es la improvisación. No obstante la superficie lúdica y las absurdas travesuras propias de tal narrativa, la mayoría de los escritores postmodernos son increíblemente serios en su visión de nuestro actual estilo de vida. En cuanto a esa curiosa alianza de frivolidad y descontento no es, como a menudo se supone, un fenómeno realmente novedoso; en efecto, los representantes del humor negro de los años 60 y 70 —a quienes deberíamos considerar los pioneros de las actuales tendencias—, no sólo adoptaron todas las actitudes y los recursos de lo que llegaría a ser llamado postmodernismo, sino que la mayor parte de ellos, Pynchon y Heller por ejemplo, están aún vivitos y coleando. (Joseph Heller trabaja, al parecer, en una continuación de su *Catch-22*.)

***

Lo que la visión postmoderna ha hecho reproducirse más copiosa y específicamente, es el estilo paranoico de la escritura estadounidense. Para los representantes de dicho estilo la conspiración, la corrupción y la maldad están presentes en todas las capas de nuestro paisaje social, cultural y político. Para las inflamadas imaginaciones de DeLillo y Thomas Pynchon —entre otros—, la conspiración es la realidad esencial, y la más sinuosa, de la vida moderna en los Estados Unidos; es "el juego inherente a ella, frío, inevitable, del que nada distrae", como lo ha dicho DeLillo. Y nos remachan reiteradamente su mensaje: los degenerados y los autores de fraudes cuyo retrato hacen no son mutaciones aberrantes en el subsuelo de la vida estadounidense, sino que prosperan en una maraña omnipresente de cábalas secretas y redes siniestras. Y ninguno de nosotros está a salvo de sus furtivas estratagemas.

DeLillo encarna la suprema voluptuosidad de la paranoia en la narrativa actual de los Estados Unidos, y sus novelas nos ponen la piel de gallina. Es un escritor vigoroso y complejo, dueño además de un asombroso repertorio; y, gran conocedor de lo que es la conspiración, desarrolla sus temas, la trama de sus novelas, la pintura de sus personajes a partir de lo que llama, desarmándonos, "la colisión diaria" —colisión en la cual la trivialidad del lugar común se ve sacudida continuamente por el terror y la locura criminales. Y a diferencia de tantas novelas estadounidenses que giran en torno a alguna autobiografía, las de DeLillo tienen una clara voluntad de desarraigo y están exentas de toda memoria o experiencia personales. Nadie adivinaría, al leerlas, que su autor es hijo de inmigrantes italianos, que se crió en el Bronx y que fue educado en escuelas católicas. Su designio apocalíptico no admite intrusiones de lo personal.

Asombrosamente inventivo, DeLillo ha pintado a un gran número de nuestros personajes típicos: a jugadores de fútbol, estrellas del rock, científicos locos, arqueólogos visionarios —y a un viajero, a la deriva siempre, llamado Lee Harvey Oswald. Todos esos personajes, por diferentes que puedan parecernos los unos de los otros, habitan el mismo mundo amenazador de la intriga criminal y del cataclismo: "Todas las conspiraciones", ha declarado DeLillo, "son parte de la misma, tensa historia de los individuos que se sienten unidos entre sí por haber cometido algún acto criminal". Y la inexorable consecuencia de ello es el crimen sangriento.

Pero esa fijación de DeLillo con la conspiración no se limita al terreno de la burocracia gubernamental y de la CIA: se extiende a la cultura pop —"el enorme absurdo, el exceso y el brillo" —como dice en *White Noise*— de las películas, los programas de televisión, los anuncios, y los múltiples tentáculos en que nos aprisiona la tecnología. "Alguien anda detrás de usted", advierte un depravado ex-agente de la CIA en *Running Dog*: "tal vez las computadoras, la maquinaria policiaca". Los personajes de DeLillo tienden a ser algo así como cifras sin rostro que encarnaran las obsesiones demoníacas de este escritor, aunque su más reciente novela, *Mao II*, es inesperadamente oscura, carente de la claridad maniática de libros anteriores tales como *White Noise* y *Running Dog*. En las viñetas fragmentarias de *Mao II* abunda la ominosa, triste meditación acerca de las multitudes, el terrorismo, la fotografía, y el ocaso de la novela; pero el sentido general del libro es difícil de captar.

La acusación hecha por DeLillo a la sociedad estadounidense es un agujero negro de tal magnitud de traicioneros complots y secretos que, pasado algún tiempo, más que fatalista nos empieza a parecer histérica, desprovista de todo contacto con la realidad común y corriente. Pero lo inevitable, dada su preocupación por la conspiración política y la

naturaleza embustera de la CIA, era que dedicara una de sus novelas a Lee Harvey Oswald y el asesinato de John F. Kennedy. Esa novela, *Libra*, pareceria por alguno de sus personajes un ensayo general del *JFK* de Oliver Stone; es sin embargo, paradójicamente, el mejor realizado de los libros escritos por DeLillo, así no fuera más que porque sus personajes están trabajados como gente real —el novelista recrea, en efecto, la miserable vida de Oswald, su pasmosa madre, y el sórdido vengador Jack Ruby.

Los admiradores de DeLillo lo ven como a un hermano de Thomas Pynchon, ya que ambos comparten la monomanía de la conspiración como fuerza fundamental en el mundo moderno. Mientras DeLillo se concentra en la CIA como actual encarnación de los complots y el poder, Pynchon, en *Gravity's Rainbow*, ve la Segunda Guerra Mundial como una conspiración del capital internacional con el claro propósito de sacar algún provecho, y difícilmente podriamos suponer que esa guerra fue librada contra un monstruo genocida. Pero sus temperamentos literarios no tienen nada en común. En *Gravity's Rainbow* Pynchon convierte un mundo patas arriba y en guerra en una brillante fantasía, a ratos tediosa o risible, de ciencia y farsa. Pero los aspectos cómicos de DeLillo tienen un filo que aniquila la risa. Mientras Pynchon lleva su extravagante inventiva a extremos totalmente imposibles, DeLillo ha insistido seriamente en que sus novelas son pinturas realistas y actuales de las cosas como son. Sin embargo, su excepcional elocuencia, así como su erudición, se ven frustradas por un exceso de matanzas, un frío fantasma del apocalipsis estadounidense que resulta a la postre demasiado esquemático como para emocionarnos o persuadirnos de que este novelista, después de todo, tiene razón en lo que afirma.

El reciente libro, *Going Native*, escrito por un novelista mucho más joven, Stephen Wright, ofrece sin embargo un ejemplo más de ese síndrome de paranoia. Es la clase de novela que entusiasma a los críticos al día en este género, ya que está llena de psicópatas, excéntricos, chiflados y asesinos que deambulan por la escuálida tierra baldía de lo que Wright define como "el ocaso y la caída de la última fase del capitalismo". (Y no podemos dejar de sospechar que no es mucho lo que este autor sabe del capitalismo en cualquiera de sus fases.) *Going-Native*, que se propone ser una novela picaresca, o una de las llamadas "roadnovels" a la manera de Kerouac, es en realidad un conjunto de episodios inopinados, conectados apenas entre sí, que ocurren desde Las Vegas hasta Borneo y en cada uno de los cuales hace su malévola aparición un personaje siniestro, supuestamente el mismo individuo siempre aunque no podamos estar del todo seguros. En tal obra son tañidas todas las debidas cuerdas: la ironía sardónica, la más engañosa desesperación frente a nuestros "sesos estupidizados por los medios de comunicación" y la adicción al consumismo, así como interminables alusiones despectivas a la cultura pop en la que Wright, lo mismo que DeLillo, ve los síntomas de descomposición de los ideales genuinamente estadounidenses. Su primera novela fue acerca de Vietnam; la segunda, sobre la locura en torno a los OVNI.

Más allá de esas despreciativas fijaciones, lo que excita la imaginación de Wright es el crimen —ese emblema insensato, propio del *cinéma noir*, de la reinante degeneración. Aunque nadie puede negar la azoradora incidencia de los asesinatos sin sentido alguno que hoy se producen, lo que tiene de perturbadora la obsesión de Wright por extraer de ellos cada posible gota de subyugante, asombrosa sensación de brutalidad, es que evade puntos como la responsabilidad de quien causa un daño o su posibilidad de redención. Sólo quiere complacerse en su propia y diestramente expresada repulsión. Al leer a escritores como DeLillo y Stephen Wright, no podemos dejar de preguntarnos: ¿se reduce acaso la experiencia estadounidense a sólo esa nociva violencia? ¿Es eso todo, todo lo que tenemos, todo lo que somos? Las inauditas conexiones que ambos novelistas establecen entre consumismo y violencia, *kitsch* y muerte, conspiración y poder, son demasiado inflexibles para estar dotadas del peso moral de la verdad, menos alusivo y más accesible de lo que ellos quieren admitir. Aunque escritores como DeLillo pertenecen, a su manera, a la larga lista de opositores por principio que hay en los Estados Unidos, acabamos por sentirnos sofocados por su índole obsesiva. La paranoia, después de todo, consiste en tener falsas creencias.

***

Para algunos escritores, la compulsión de ver al mundo de manera torcida, como un ominoso combate, puede llevarlos a realizarse como literatos. Así, aunque Robert Stone es en cierta medida un ejemplo del estilo paranoico, las obsesiones visibles en su obra son más una cuestión de personalidad que de fantasía ideológica; Stone no deja de hacer pie en la realidad por muy especulativas que parezcan a veces en sus primeras novelas sus ideas acerca de sistemas de poder secretos —*Hall of Mirrors* y *A flag for Sunrise*. Durante los últimos veintitantos años, en cinco novelas de valor desigual, Stone ha reclamado para sí un terreno intelectual: el de un mundo oprimido por una crisis que hace las veces de espejo de su propio temperamento obstinado. Pero los personajes que concibe son seres humanos consistentes, y no caricaturas ideológicas.

Los vagabundos de ambos sexos creados por Stone llevan una existencia desesperada, se sienten al borde del abismo. Drogadictos, dopados, víctimas de una cruda permanente, esos autodestructivos perdedores natos están acercándose al final de su cuerda floja (la cual fácilmente podría convertirse en soga al cuello). El substantivo preferido de Stone es *terror*; y a su adjetivo favorito, *peligroso*, le siguen a corta distancia *inquietante* y *siniestro*. Su tono es, las más de las veces, el de la morbosidad y la depresión. En los años 60 estaba muy involucrado en la contracultura californiana como camarada de Ken Kessey, y más de un eco superficial de esos días psicodélicos se deja oír aún en sus últimas obras.

Pero la preocupación, muy a la moda, por el colapso personal como una imagen deplorable de desintegración pública no es lo que hace de Stone un escritor impresionante. Últimamente, la pesadilla apocalíptica ha sido evocada tan a menudo por tantos novelistas a la moda que resulta tan mecánica y tan lejana del esfuerzo creativo como el *happy ending* victoriano. Lo que coloca a Stone muy por encima de los cronistas al día de la degradación social y el "imperialismo" estadounidense es la expresiva intensidad de su prosa, que mezcla con gran facilidad el florido estilo metafórico, el

lenguaje coloquial de las clases bajas, y su propio genio narrativo. Es un escritor demasiado sólido como para verse minado por simplistas devociones políticas. Y no tiene nada del novelista "experimental" que, consciente de su papel, inflige cortes a su lenguaje como una máquina de hacer pastas para revelarnos la fragmentación de la vida contemporánea. Sus narraciones, aunque melodramáticas, están cargadas de sentimiento y poseen una amarga pero creíble lógica propia. En *Dog Soldiers* y *A Flag for Sunrise*, Stone se propuso registrar las reverberaciones políticas de su agitado mundo de drogadicción y pánico. *Dog Soldiers* es un relato común de intriga y *suspense*, disparos y sangre, acerca de delincuentes del mundo de la droga, en el que logra captar con brillantez la forma en que la futilidad de la guerra de Vietnam y la simultánea contaminación del alma nacional se mezclan con el insidioso tráfico de narcóticos entre Saigón y California.

En su más reciente libro, *Outerbridge Reach*, la espeluznante historia de un hombre decente que espera dehacerse del cancro del desafecto y recuperar los sueños heroicos de su juventud navegando a solas alrededor del mundo, las huellas de la melancolía y de la virtuosidad estilística son inequívocas. A medida que Stone describe el gradual deterioro del malhadado marinero —ni él ni su barco pueden con los peligros de los mares—, la caída de éste en las alucinaciones y el ansia suicida se vuelve casi insoportable. En cuanto a *Outerbridge Reach*, novela que se caracteriza por no parecerse a nada de lo que ha escrito su autor, es posible sin embargo percibir cómo acecha en el centro de las tinieblas personales de Stone lo que él llama la "enorme vacuidad estadounidense". Pero es innegable que ha rechazado desde hace mucho tiempo el fácil lenguaje abusivo de los años 60. Aun los escritores paranoicos pueden, eventualmente, regresar de tales extremos.

***

Obviamente, dadas las mescolanzas en que incurre, la narrativa postmoderna no puede proporcionar sino muy pocas certidumbres acerca del estado de la actual narrativa. El tipo de trillada búsqueda de tendencias que se vio favorecida hace años por revistas de una cultura de medio pelo, como la *Saturday Review* —"adónde va la novela" o viejas historias por el estilo— es un ejercicio sin sentido dada la diversidad de los temas, estilos y calidades obtenidos en cada temporada. La narrativa de la era postmoderna es un elusivo camaleón que cambia de colores y obsesiones de un modo tan impredecible que nos deja perplejos, como lo atestiguan de diferentes maneras las novelas recientes de tres autores nada convencionales: Richard Powers, Maureen Howard y William Gaddis. Richard Powers, que poseía como Pynchon una formación de físico, abandonó hace años la ciencia por el peligroso terreno de la literatura. Pero cuando nos debatimos con las dificultades de su novela *The Golden Bug Variations*, se nos hace evidente que, lejos de abandonar la ciencia, se ha limitado tan sólo a darle un excéntrico y novedoso uso. Largos y densos pasajes del libro están dedicados a los enredos de la investigación genética, que se ven completados por esquemas y tablas y diagramas y códigos que sólo un experto puede tener la esperanza de comprender. También se nos instruye, exhaustivamente, acerca de muchos otros temas: la programación de computadoras; la forma en que la biología molecular puede intensificar nuestra apreciación de Bach y viceversa (de allí el título de la novela, insufriblemente efectista); los pintores flamencos menos conocidos; y mucho, mucho más —todo ello caprichosamente hilvanado por dos historias de amor que se entrelazan en la doble hélice de la erudición y el deseo. ¿Quiénes, sino los críticos amarrados al mástil del deber, podrían evocar toda la resistencia exigida por semejante densidad temática? El lector lego forcejea sin avanzar demasiado mientras las nubes enciclopédicas se desplazan como pueden, y los personajes de Power —las parejas de amantes incluidas— se convierten en cabezas ensangrentadas pegadas a cuerpos recalcitrantes. Esta novela abrumadoramente intelectual, además de ser hermética y sofocante, carece de todo sentido de la historia, no funda nunca sus excesos eruditos en ninguna estructura verosímil. Todo se ve en ella confinado en la cabeza de su autor —característica que *Gold Bug Variations* comparte con muchas novelas actuales— y, finalmente, no parece tener propósito alguno más allá de su irreprimible exhibicionismo.

La atrevida pretensión de Maureen Howard en *Natural History* toma un rumbo diferente: lo que esta novelista tiene la esperanza de iluminar no es el campo de la ciencia sino el de la memoria. Hasta la mitad de su complicado relato ha estado hablando acerca de una familia irlandesa de Bridgeport, Connecticut, la ciudad que ha explorado tan a menudo en su obra —Bridgeport es su Dublín—; y Howard abandona entonces su narrativa lineal y se embarca en una extravagante improvisación difícil de lograr. Literalmente partiendo el texto en dos, dedica las páginas del lado derecho a prestar, muy a la ligera, cierta atención a la familia irlandesa; y en las páginas del lado izquierdo se abandona a un revoltijo de memoria e historia, y a una "olla podrida" de citas, saber popular de su Bridgeport, viejas fotografías, postales, películas, reflexiones de Walter Benjamin sobre las arcadas de París, etcétera, etcétera, durante ochenta vertiginosas páginas.

No es difícil imaginar lo que Howard trata de obtener con ese galimatías del pasado: quiere luchar contra la evanescencia de la memoria, recobrar todo lo efímero de una historia local, desafiar al pasado en lo que tiene de irrecuperable. Sin embargo la miscelánea informe de su arriesgado proyecto acaba por aplastarla. La novela se convierte entonces en una fútil búsqueda del tiempo perdido: fútil porque un álbum de recortes es algo muy diferente de la historia o de la ficción. En vez de recobrar el pasado lo encierra bajo tal cúmulo de materiales. Ese esfuerzo por hacer suyo mucho más de lo que puede realmente captar, hace que *Natural History*, lejos de atraer la atención de sus lectores, frustre lo que éstos podrían esperar de los placeres de la lectura.

Pero si hablamos de frustrar a los lectores, reconozcamos que nadie lo hace más agresivamente que William Gaddis. Con sus setenta y un años de edad, Gaddis pertenece a una generación anterior de premodernistas para los cuales la inmediatez —"el presente totalmente presente"— es el Santo Grial de la ficción, como lo fue para Gertrude Stein y, mucho más tarde, para los minimalistas. Pero Gaddis pone en juego en su búsqueda un estilo muy singular. Dotado de un oído sobrecogedoramente acosado con cada nota de las groserías y los embrollos del lenguaje cotidiano, está decidido a reproducir al pie de la letra, sin ninguna discriminación selectiva,

toda la trivialidad del *kitsch*, el parloteo más rudimentario, y los elementos de la cultura pop que se infiltran a contracorriente en el habla actual. Y nos ofrece esa cacofonía con tan perfecta fidelidad que, a su lado, un maestro de lo "oído decir" como J.D. Salinger parece sordo. Gaddis no ha desterrado a la coma de sus novelas; ha suprimido en cambio las comillas y la división en capítulos, lo cual no hace las cosas más fáciles para sus lectores.

En sus dos novelas más características, *JR* y la recién publicada con el título de *A Frolic of his Own*, Gaddis ha tratado de transmitir cada gruñido y cada sílaba presentes en la disonancia que abruma hoy al mundo: un mundo que no sólo ha perdido el sonido del silencio sino que ha olvidado que un día existió tal cosa. Estamos rodeados por el estruendo del semianalfabetismo, la incoherencia, el "like you know what I mean", el blablablá, la innecesaria mutilación gramatical y el cliché mal citado. El blanco de la sátiras de Gaddis eran en *JR* el mundo de los negocios; en *Frolic* es la ley y la pasión estadounidense por las demandas y las contrademandas. Esa burla obsesiva tiene un fondo metódico que puede resumirse en el término especializado que hace las delicias de Gaddis y otros postmodernos como Pynchon: la entropía, la idea de que el mundo llega a su final, se agota, declina hacia el caos en un colapso cósmico de la sensibilidad, la sociedad y la cultura. Lo malo del pleito de Gaddis, copiosamente documentado, contra lo que él llama "la completa apestosa barata remachada estupidez" presente en ese atenazamiento de la entropía, es que las exigencias de la literatura requieren un discernimiento inteligente en la misma medida —si no es que mayor— en que requieren indignación y un finísimo oído.

La farsa de ese novelista resulta en ocasiones de una comicidad original e inteligente, como lo es, en *A Frolic of his Own*, la inspirada idea de que un hombre puede demandarse a sí mismo si su propio automóvil lo atropella mientras él intenta hacerlo arrancar recargándolo con la batería de otro automóvil. Pero en la mayoría de los casos su ácida ironía se ve minada por su imposibilidad de dejar alguna distancia para la reflexión entre la jerga sin sentido y soez y el uso imaginativo y reflexivo que hace de ella un escritor. Un novelista que confía tan dócilmente en la verosimilitud de lo registrado, suele caer en la falacia imitativa y resulta tan tedioso como el tedio que intenta ridiculizar, ya que sucumbe a la misma monotonía del agresivo discurso por él atacado. Como lo ha observado William James, debe detectarse algún orden en la "maldita, mareadora confusión" del desorden. No afirmaré, como lo hace un crítico en su reseña de *A Frolic*, que "soportar largos pasajes de tedio es parte necesaria de la experiencia estética total ofrecida por el libro". Bostezar no es una experiencia estética.

* * *

Para un crítico que resiente la sobredosis de rimbombancia postmoderna, hay ciertos enigmas que no se prestan a respuestas sencillas. Sin duda, en una época en que ha sido demolida toda distinción entre alta cultura y cultura popular, Madonna se considera tan importante como *Moby Dick*, y el realismo literario juzgado retrógrado ha creado un mundillo cultural a la moda cuyo entusiasmo se ve suscitado por esa clase de escritores de los que he venido hablando. Pero cabe preguntarse si aquellos escritores que no participan en los juegos frenéticos y en las discontinuidades del zurriburri postmoderno pueden tener la esperanza de suscitar el entusiasmo de editores y lectores más interesados en la comprensión de un mundo creíble que en las delirantes fantasías suscitadas por las conspiraciones y la fragmentación de nuestro mundo.

Sobra decir que la situación de aquellos escritores que no están de acuerdo con las precipitadas suposiciones del postmodernismo aún no han perdido del todo las esperanzas, y que también se publican hoy novelas silenciosamente originales, y ambiciosas, en torno a seres humanos y experiencias igualmente tangibles. Pero rara vez reciben éstas la atención que merecen. Cuando se publicó hace dos años la obra titulada *A Home et the End of the World*, de Michel Cunningham, fue ignorada casi por completo aun cuando en *The New Yorker* habían publicado ya extractos de ese libro. Escritor fuera de lo común por su carácter perceptivo y su lirismo, Cunningham probó con esa obra conmovedora y llena de tristeza que lo frecuente y ordinario puede adquirir brillo y trascendencia sin necesidad de sacrificar la veracidad del lugar común.

Aunque con el título de su libro hay ecos de la escatología puesta a la moda por Pynchon y otros jinetes del apocalipsis, Cunningham apuntaba hacia una manera muy diferente de comprender los caprichos y las penas propios de la experiencia humana. Su libro es triste porque uno de sus temas es el de las incesantes muertes causadas por el sida (aunque esta palabra no se menciona nunca) mientras el trío de amigos y vagos amantes de Cunningham se enfrentan con la vulnerabilidad de todas sus esperanzas en estos años de propagación de esa enfermedad. Pero sondea también el mundo ideal del hogar y la familia, que se va transformando y escindiendo a medida que los hijos crecen.

Uno de los tres personajes centrales del relato —dos hombres y una mujer— es homosexual, y el sida lo ha llevado a cuestionar sus ilusiones juveniles acerca de la libertad sexual: "Creíamos vivir el inicio de una nueva era orgiástica, en la que los hombres y las mujeres podrían responder sin vacilar a los inofensivos atractivos de la carne". Entre las voces sucesivas que el novelista nos hace escuchar, la más impresionante es la de la mujer. Como Norman Rush, que se insinuó tan hábilmente en la mente y el alma y el cuerpo de la narradora de su novela *Mating*, Cunningham es uno de los raros novelistas del sexo masculino que pueden encarnar con meticulosa fidelidad la sensibilidad femenina y, en este caso, captar de una manera precisa la forma en que las obligaciones de la maternidad pueden liberar a una rebelde autodestructiva de sus peores instintos. En una prosa tierna y llena de gracia, exenta de sentimentalismos, Cunningham nos transmite lo frágil que es la esperanza en la vida en quienes, después de buscar a ciegas los evasivos consuelos de la familia, el hogar y el amor, se sienten finalmente al garete en estos tiempos de rupturas y pérdidas intempestivas.

Dos novelas recientes, escritas por Darryl Pinckney y Charles Johnson en dos enfoques totalmente diferentes de lo que es en los Estados Unidos la experiencia negra, ofrecen algunas pruebas alentadoras de que no toda la actual narrativa sufre aquí la tiranía de las actitudes y los caprichos postmodernos. Pinckney, un joven crítico perspicaz y tercamente

independiente, ha suscitado reacciones coléricas con sus ensayos al hacer evidente en ellos que no se dejaría intimidar por las creencias convencionales, ni de izquierda ni de derecha, acerca de las razas y de los sexos. Su primera novela, *High Cotton*, que como la mayoría de las novelas primeras contiene una autobiografía —apenas disimulada—, es también la valiente y aguda relación que hace un joven precoz, perteneciente a una familia de Indianápolis, negra y de clase media, de cómo se rebela contra los absurdos de las opiniones recibidas. El título de este libro viene del dicho popular: "Si cortas algodón alto, lo harás más fácilmente" —cuanto más alta es una clase social, tanto mejor es su tren de vida. El anónimo narrador de Pinckney pertenece a lo que E.B. Dubois llama "the talented tenth" [los talentosos de abajo] —aquella porción educada y socialmente móvil de la sociedad negra, que está muy lejos de los ghettos del corazón de la ciudad a la que se refiere Spike Lee. Pero, como muy pronto lo advierte el brillante joven, ser parte de *the talented tenth* no desvanece automáticamente las sombras del racismo —aun cuando él no comparta la ansiosa vigilancia, sostenida por la generación anterior, de las hondas y las flechas disparadas por la ultrajante intolerancia.

Lo que Pinckney nos pinta brillantemente en este *bildungsroman* es la confusión acerca de la raza y la situación social que vive un niño de la élite negra en los años 50 cuando quiere situarse: cómo responder, con honestidad pero defendiéndose, cada vez que su presunta indiferencia a las peliagudas cuestiones de raza es puesta a prueba. En una escuela suburbana de alumnado sobre todo blanco, Pinckney ofende a sus compañeros de clase negros con sus bromas impúdicas. En su colegio universitario, en Nueva York, recibe una dosis casi letal del racismo del que había escapado casi enteramente en su hogar, pero se siente sin embargo realmente desgarrado por la que denomina su "mentalidad de Frente Popular" cuando intenta conciliar de algún modo las actitudes conflictivas que encarna: el orgullo de su negritud y una resistencia casi intuitiva a todo movimiento político adverso al desinterés irónico. Hasta que al fin, después de visitar a unos parientes del Sur, este joven que busca su identidad pero se muestra indeciso ante la idea de un compromiso se reconcilia, aunque todavía tiene sus dudas, con su alma dividida. A veces taciturno, otras contemplativo, y otras más divertidísimo, el autor de *High Cotton*, con una inteligencia atrevidamente imaginativa, confunde nuestras expectativas conservadoras proponiéndonos un nuevo modo de pensar acerca de un viejísimo tema.

La historia, más que la memoria, es la que mueve la imaginación de Charles Johnson en *Middle Passage*, obra que ganó hace dos años el *National Book Award*. A fin de lograr este relato espeluznante, Johnson optó por la visión a distancia propia de la historia para pintar la ruin inhumanidad del tráfico de esclavos a principios del siglo XIX. Y sólo gradualmente pueden sus lectores descubrir lo justificable de tal elección.

En *Middle Passage*, un tal Rutherford Calhoun, joven esclavo recién liberado de Nueva Orleans, y por añadidura un bribón que huye de sus acreedores, se embarca clandestinamente en una nave que, fuera de la ley, emprende un viaje al África Occidental en busca de esclavos. A medida que Johnson describe el espeluznante viaje de regreso a América del Norte, su prosa adquiere una casi insoportable intensidad visual ya que no perdona ni un detalle de los salvajes tormentos infligidos a los cautivos africanos que viajan amontonados en la hedionda bodega de carga. Pero lo que ofende a algunos de los lectores de Johnson es lo que Rutherford descubre hacia el final de aquel viaje: el liberto siente, en efecto, a pesar de la admiración y la lástima que los esclavos le inspiran, que no tiene nada en común con ellos, a no ser el color de la piel. Su hogar no está en África sino en los Estados Unidos: "esta tierra de refugiados, de ex-criados atados por un contrato de servidumbre, de herejes, de mestizos, hijos de prostitutas y fugitivos —un calderón lleno de individuos nacidos de múltiples mezclas de razas de los cuatro puntos cardinales... ¡Sí! Esa era mi tierra", dice Rutherford, "y era allí donde yo deseaba vivir".

Aunque *Middle Passage* deja en la mente profundas huellas, no es una novela de protesta: Johnson —como lo ha repetido a sus entrevistadores— habla en ella sólo para sí mismo. Cree, como lo dijo por escrito Ralph Ellison hace años, que "Nuestra tarea es convertirnos en individuos"; pero su creencia de que un liberto puede sentirse un patriota estadounidense encolerizó a más de un nacionalista negro cuando el libro fue publicado. Como Ellison, Charles Johnson no está de acuerdo con la idea de que un escritor negro sea el portavoz de todos los miembros de una raza que incluye a tal variedad de individuos. Se entiende entonces que haya escogido hacer su angustioso relato desde cierta distancia histórica: al consignar las brutalidades del pasado, encuentra el fundamento moral de su propia identidad así como razones, nada ingenuas, para celebrar aquel hallazgo.

* * *

¿De qué hablan las novelas? ¿De dónde vienen los personajes o las ideas que en ellas encontramos? Verlas enteramente como un producto de la imaginación es dar por sentado aquello mismo que se trata de probar. ¿De qué se alimenta la imaginación? Como lo dice Irving Howe con su precisión acostumbrada, "La imaginación no es algo aislado y hermético, ni es tampoco una manera de dejar la realidad atrás; es una manera de captar la realidad". Pero esa manera de captarla que es para el novelista la verdadera naturaleza de la realidad ha cambiado drásticamente desde el siglo XIX. El principio de *mimesis* regía la pluma de los novelista victorianos, los cuales se proponían, recurriendo a sus poderes de observación y al ojo que todo lo ve del narrador omnisciente, producir una copia fiel del mundo exterior por medio del poder descriptivo de las palabras. Para los escritores modernos, y aun para los postmodernos, esa copia exacta, casi fotográfica del mundo exterior, no es ya la meta principal de una novela. Lo que despierta su interés es la representación de la realidad llevada a cabo por múltiples puntos de vista, las sutilezas asociativas de la conciencia, y aun la descripción de objetos y obras de arte que sólo existen en la cabeza del escritor y a los que es posible dar vida, por así decirlo, únicamente por obra de las metamorfosis verbales que el escritor maneja.

Todo lo anterior me parece presente en el excepcional virtuosismo de Steven Millhausser, un escritor que ha renovado mi fe en el poder revelador del experimento literario. A lo largo de varios volúmenes de *nouvelle* nada convenciona-

les, Millhausser —lamentablemente desconocido para la mayoría de los críticos y de los lectores— ha intentado representar la versatilidad de la imaginación humana en relatos acerca de la artesanía u otras formas no verbales del arte que adquieren a menudo dimensiones mágicas. Poblando sus extraños cuentos alegóricos con fabricantes de muñecas, miniaturas, autómatas, juegos de tablero y accesorios para circo —todo ello visto con la regocijada mirada del anticuario—, Millhauser ha explorado la forma en que ciertos productos del arte popular y folklórico se convierten en algo que trasciende al juguete modesto que parecían ser a primera vista. Lo que ha interesado a Millhauser es el apasionamiento que pone en marcha al artificio creativo, el modo en que éste puede entrar en conflicto, a veces trágicamente, con los imperativos mundanales. ¿Por qué esos ingeniosos artesanos, obsesionados con lo hábil de sus representaciones, captan tan precariamente el mundo ordinario?

En la más obsesiva y elaborada de las historias incluidas en el último de sus libros bajo el título general de *Little Kingdoms*, se desplaza con su característica osadía inventiva de una nueva dirección. Ampliando su escenario, Millhausser se las arregla para darnos a conocer, con mucho ingenio, no sólo la vida sino también la obra de un pintor visionario del siglo XIX: lo hace, en efecto, desarrollando su relato como las notas para el catálogo de una exposición retrospectiva de aquel artista, supuestamente presentada en nuestros días. Con fría imparcialidad —y cierta pomposidad académica de la que Millhauser se burla tímidamente—, el "autor" del catálogo entrelaza descripciones minuciosamente detalladas de esas pinturas imaginarias con la historia, breve y catastrófica, del artista; y nos deja conocer así las creencias de éste en los poderes demoniacos del arte, su deseo de acabar con "las limitaciones miméticas" y entregar en su pintura "el humano misterio".

En esta *novella*, Millhausser intenta por añadidura resolver algunos problemas filosóficos relacionados con la representación: ¿cómo lograr que el lector pueda visualizar, por medio de palabras y nada más que palabras, los colores y las formas y las pinceladas de atrevidos cuadros, nada convencionales, que no existen más que en la mente del escritor? A medida que se vuelven más y más macabras, las pinturas descritas prefiguran el calamitoso final del pintor maldito, cuya obsesiva dedicación al arte lo ha llevado a una trágica, borrosa visión de la diferencia entre "el mundo de la imaginación y el mundo de la experiencia". Aunque tanto la biografía de su protagonista como las obras de arte descritas en "Catálogo de una exposición" son literalmente ficticias, Millhausser confiere a ambas invenciones una extraña y misteriosa realidad que justifica totalmente la índole experimental de su relato.

¿Qué pensar, entonces, de los actuales novelistas que no han optado por acabar con "las limitaciones miméticas" y prefieren conferir a la verdad de la experiencia una atenta y sutil validez? Lo que les exigimos —y lo que se exigen a sí mismos— no es ni un formalismo experimental, ni una confianza en la monótona investigación de los hechos como la que posee James Michener, sino una observación directa, reflexiva, sensible de la vida cotidiana en la que todos estamos inmersos. Novelistas como Anne Tyler y Laurie Colwin, indiferentes a la tentación de innovar, prefieren concentrarse en el territorio doméstico que reconocen claramente como suyo —el Baltimore de Tyler, la Nueva York de Colwin. El mundo público que se extiende más allá de sus respectivos feudos privados apenas si es mencionado en sus obras, que están exentas de política, de violentos conflictos sociales o de disturbios mundiales. Estas autoras se sienten fascinadas por la existencia común —las maravillas y los tormentos de la vida en familia, la forma en que las obligaciones relacionadas con su clan pueden dominar sus anhelos individuales imponiendo un conformismo sofocante. Tanto Tyler como Colwin son perspicaces observadoras de lo cotidiano —por ejemplo, qué aspecto tienen sus semejantes, cómo se visten, comen y charlan—; pero poseen también una lúcida conciencia de lo impredecible y lo inesperado, que se las arreglan para sembrar las vidas más ordenadas de divagaciones alarmantes. Y pueden ser maravillosamente cómicas: el perro incorregible de *The Accidental Tourist*, por ejemplo, es uno de los mejores logros de Tyler en ese registro. Desgraciadamente, en sus recientes novelas los personajes y la trama narrativa son mucho menos consistentes y abunda el sentimentalismo. Uno de los méritos de Laurie Colwin es en cambio su terca resistencia a mostrarse sentimental, aun al desarrollar temas relacionados con la felicidad, la amistad, la familia o el matrimonio, que con demasiada frecuencia logran que autores menos cautelosos incurran en una sensiblera indulgencia.

Pocos novelistas de nuestros días prestan demasiada atención a la felicidad: se antoja éste un tema realmente insípido (excepto para quiénes han tenido la dicha de encontrarla), una ilusión demasiado candorosa para los tiempos terribles que vivimos; algo que torna obtuso al filo del cinismo, ese instrumento que tiene en la narrativa postmoderna todos los usos posibles: y algo también, difícil de definir y más difícil todavía de presentar como algo creíble. (Como lo ha observado Clifford Odets, "La felicidad no es cosa de juego".) Pero Colwin no siente empacho alguno en dejarse tentar por ese alusivo estado del ser.

En *Happy All the Time* y *Family Hapiness*, Laurie Colwin enfoca su aguda inteligencia sobre aquellos hombres y mujeres, en general simpáticos y decentes, que deberían sentirse satisfechos con su suerte pero presumen, en cambio, que algo anda mal. En su obra se trata sobre todo de judíos ricos y no específicamente religiosos que no han sentido nunca la puñalada del prejuicio. Se sienten contentos con sus ocupaciones, tienen esposas e hijos que los quieren y no pueden siquiera imaginar por qué se sienten nerviosos y han perdido la paz. Sus vidas parecen felizmente libres de toda molestia mayor que la de tener una madre exasperante. Caen sin embargo en amoríos clandestinos y se engañan a sí mismos diciéndose que nada puede amenazar el orden plácido de sus vidas estables.

En su único ejemplo de novela costumbrista, Colwin podría mostrarse incisivamente cómica y aguda al ocuparse de las metamorfosis del matrimonio, los padres opresivos, los pretenciosos *poseurs* y las víboras que invaden con sus galanteos los jardines más tranquilos; y tiene una clara noción del precio que uno puede pagar eventualmente por un involuntario autoengaño. Sin embargo, ni su ironía ni su comicidad se ven corroídas por el sarcasmo. Cuando esta autora habla de las gratificaciones de la amistad, de su don tranquilizador de aceptación en un mundo despiadado, confiere a esa frágil

relación humana —que no interesa hoy en día a muchos novelistas— la frescura de un descubrimiento. La muerte de Laurie Colwin a la edad de cuarenta y ocho años es una pérdida incalculable.

En la proteica dispersión de la actual narrativa estadounidense, sería difícil señalar un contraste más perturbador con la sofisticación urbana de Colwin que la obra de Corman McCarthy. Las novelas de este escritor han sido llamadas "venenosas", lo cual es cierto en alguna medida pero está lejos de constituir la verdad. Las seis que escribió durante los últimos treinta años, y cuyos variados escenarios son el Sur (se crió en Tennessee), el Viejo Oeste, los desolados desiertos y las granjas trabajosamente explotadas de Texas y Nuevo México, nada tienen de consolador. Su ruda tierra del Oeste está poblada por indigentes solitarios, descastados, vagabundos, asesinos, desarraigados sin rumbo fijo que viven en un paisaje desolado, desesperadamente pobre, de patológica soledad. Aunque McCarthy ha ganado los más prestigiosos premios, sus libros no se venden, y él se ha mantenido a prudente distancia de las malas lenguas del gallinero literario. Pese a la innegable influencia de Faulkner en la prosa de McCarthy (metafóricamente grandiosa aunque de una exasperante exactitud en los detalles físicos), sentimos, al estremecernos con la lectura de *Blood Meridian* o de *Child of God* que este novelista tiene un dominio absoluto, del que Faulkner carecía, de cierto substrato primitivo y salvaje de un intemporal pasado de nuestra tierra que podría verse muy pronto borrado de la memoria.

McCarthy ha sido llamado, con bastante exactitud, un escritor pre-moderno de la era postmoderna, aunque rótulos como éste escasamente hacen justicia al oscuro poder, digamos, de *Child of God* sobre una masa criminal y necrofílica cuya bestial depravación, consignada con aguda objetividad, no intenta explicar este novelista con la ayuda de la psicología o de la metafísica. Lo que evoca en cambio con implacable precisión es el terror que pesa sobre el primordial vacío de Occidente, la amenazadora infiltración de la muerte en la vida. McCarthy observó en una ocasión a un periodista que "No hay tal cosa como una vida sin derramamiento de sangre", lo cual es tan didáctico como él se lo propuso. Aunque algunos críticos se han esforzado al máximo por ver una huella de moralidad religiosa en esta brutal epopeya, dicha presencia nunca es especificada ni tampoco sugerida en forma encubierta.

¿Qué es, entonces, lo que distingue los correspondientes conceptos del mal que encontramos en McCarthy y en DeLillo? Hay todo un mundo de diferencia entre la manipulación a que nos somete este último y la seria, austeramente apolítica y concreta visión de McCarthy. Mientras que la obra de DeLillo está colmada de conceptos ideológicos, los paisajes y los retorcidos y solitarios seres de McCarthy son un producto de la violencia manifiesta en la historia, en la naturaleza, y en la animalidad del hombre, en un universo primitivo que este novelista dramatiza con resuelta precisión. Aun cuando su más reciente libro, *All the Pretty Horses*, tiene a veces un tono sorprendentemente amistoso —es una especie de libro para muchachos acerca de unos adolescentes tejanos que viajan a México en busca de aventuras—, se trata únicamente del primer volumen de una trilogía. En los futuros volúmenes, McCarthy podría sin duda volver a sumergirnos en abismos de crueldad, volver a flecharnos el alma con sus despiadadas imágenes.

* * *

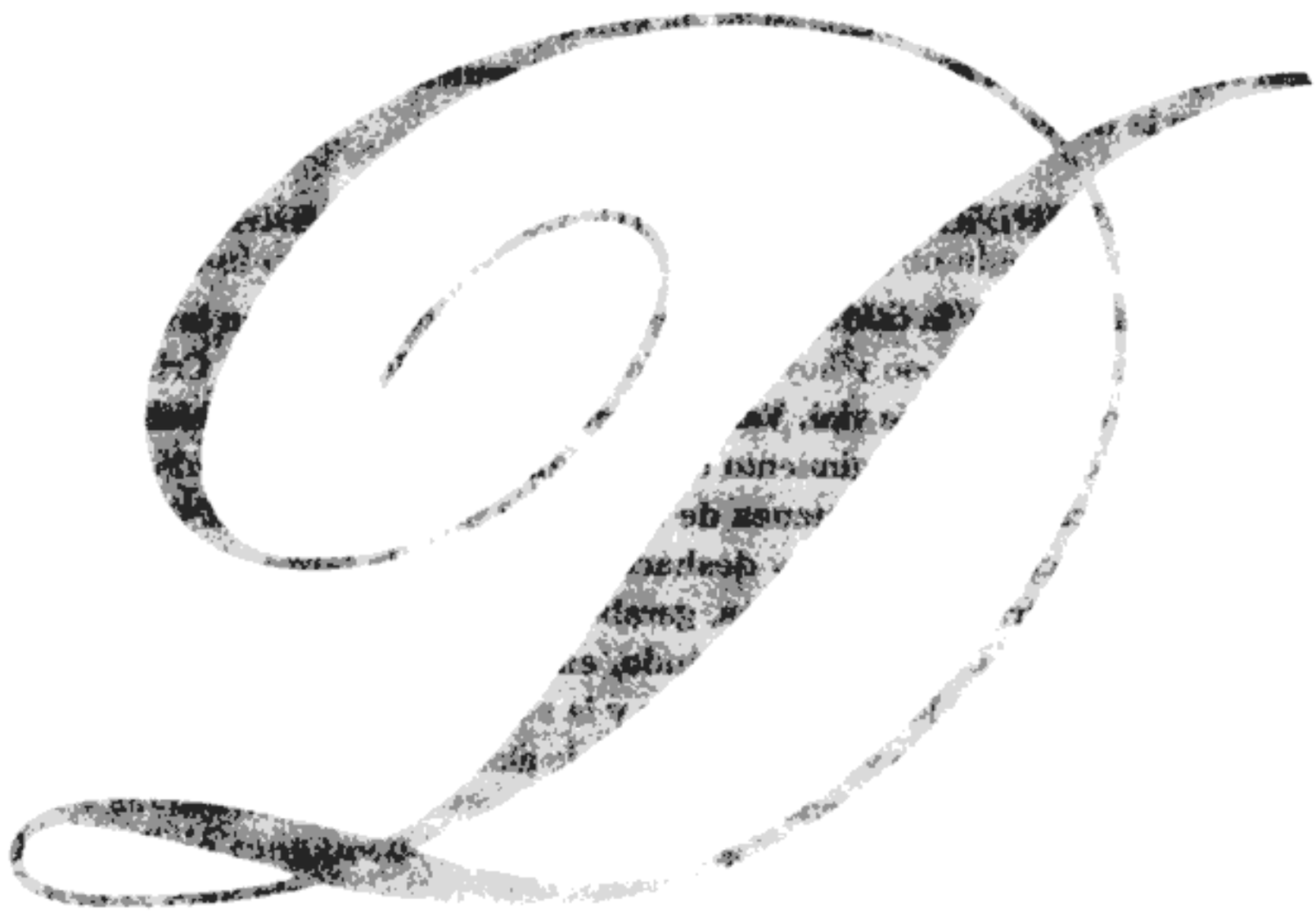
Pero volvamos al asunto de la representación. Algún tiempo antes de su muerte, en 1975, Lionel Trilling fue a ver una de las primeras películas de Scorsese, *Mean Streets*, cuyos protagonistas eran los punks y la gente dedicada a negocios turbios en el barrio neoyorquino de Little Italy. La película, brillante y repelente, absorbía ferozmente al público, y cuando las luces volvieron a encenderse Trilling observó (meneando la atolondrada cabeza como para despertar): "¿Qué novela sería capaz de competir con esto?" Su pregunta me ha perseguido durante años enteros. No creo que él estuviera de acuerdo con ese vetusto cliché de que "la novela ha muerto"; ni tampoco en que con palabras, meras palabras, es ya imposible conmover a una cultura ávida de cine. Este muy perceptivo crítico pensaba, según creo, en la forma en que las imágenes visuales de una película como *Mean Streets* se apoderan de la atención (y tal vez de la mente y de la respuesta emotiva) de su público, seduciéndolo, intimidándolo con una fuerza arrolladora. Cuando vemos una película, sus efectos son instantáneos, exigen una respuesta inmediata: las imágenes proyectadas sobre la pantalla nos hacen entrar en su mundo, y no hay tiempo para el juicio reflexivo o la introspección. A lo que respondía Lionel Trilling era a la intensa inmediatez de la película de Scorsese: al impacto de su banda sonora; a sus personajes de tamaño sobrenatural a quiénes era imposible ignorar porque se acercaban a nuestros rostros y tiranizaban nuestros sentidos.

Las novelas están hechas de palabras que *expresan* un mundo. La vida presentada en ellas puede cautivarnos, pero la naturaleza misma de las metáforas y de los detalles descriptivos nos permite establecer respecto del texto alguna distancia reflexiva. Los novelistas que se dedican a ejercer el poder de las palabras no sienten en absoluto que le están haciendo la competencia al cine. Están comprometidos con la magia verbal capaz de transfigurar la experiencia, las ideas, la penetración del tema, insertándolas en el marco moral y psicológico de su personalidad y su narrativa; y sus palabras no pueden ser análogas a los logros del ojo de una cámara. Aun la más reverente adaptación fílmica de obras producidas por escritores tan diferentes como Dickens y Henry James, deben necesariamente parecer inadecuadas porque la intrincada plenitud de sentido que encierran depende decididamente de las palabras, que pueden conmovernos y aun transformarnos *a medida que leemos*.

Pero hoy en día inquieta por igual a lectores y críticos la conciencia de que aun la más evocativa y original de las ficciones no tiene el peso que tenían Dickens y George Eliot cuando dejaron su huella indeleble en el mundo de las letras del siglo XIX, o D.H. Lawrence y Saul Bellow a principios y a mediados, respectivamente, del siglo XX. Hoy abundan los novelistas que tienen más facilidad que substancia. Para los postmodernos los fragmentos y la discontinuidad son los únicos medios que permiten representar el caos omnipresente del que son espectadores. Y como realizan su escrutinio de manera superficial y no en profundidad, les es indiferente la obligación de explorar la medida en que los seres humanos

pueden resistir la desarmante fuerza que el desorden del escritor pinta con tanta intensidad. Un aspecto importante del problema es que los novelistas ya no tienen una idea clara, que de algo pudiera servirles, de su público; pero es un hecho que el estado en que puede encontrarse la novela en cualquier época está inextricablemente ligado con el de la actividad de leer. La existencia de amantes de los libros, cultos aunque no especializados —o sea de lo que se llama el lector común—, era un hecho para escritores tan diferentes como el Dr. Johnson y Virginia Woolf. Los aficionados a los libros son ahora muy escasos, sobre todo entre los jóvenes.

No es necesario repetir que la avasalladora influencia de la teoría literaria y de la desconstrucción sobre los eruditos y los críticos en las universidades ha resultado calamitosa para "los placeres de la lectura". Allí donde lógicamente —¿o hay que decir "ingenuamente"?— esperaríamos encontrarnos con una agresiva defensa de lo que Robert Alter ha descrito como "el compromiso apasionado contraído con las obras literarias [y] el profundo placer proporcionado por la experiencia de la lectura", es donde esas cosas afrontan continuos ataques. Harold Bloom, uno de los raros profesores que se han manifestado contra "la perniciosa influencia" de la desconstrucción, ha definido elocuentemente un concepto totalmente distinto de la crítica, es decir, de la escritura y la lectura: "Cada día estoy más convencido de que la crítica debe ser personal, debe ser experimental, debe reflejar las preocupaciones de hombres y mujeres... debe ofrecer una especie de testimonio... [Los grandes críticos son aquellos] en quiénes uno oye el clamor de lo humano. Nos dicen por qué importa que leamos... Nos recuerdan siempre que la gran literatura está escrita por individuos, por seres humanos que sufren y no por el lenguaje, y que también es leída por seres humanos que sufren".

"*Nos dicen por qué es importante que leamos*"... Bloom considera que la cuestión de la lectura es de una importancia capital, sobre todo cuando toma en cuenta el pantano de indiferencia por la literatura en que corren el peligro de hundirse las mentes de sus estudiantes. ¿Dónde queda el intento de sondear la narrativa de la época postmoderna? Como antes lo observé, siempre es difícil detectar, en la narrativa, tendencias que no sean ambiguas y, en todo caso, sólo los escritores menores "reflejan" a la sociedad de nuestros días. Lo mejor de la literatura imaginativa trasciende su lugar y su tiempo sin dejar de tener raíces en la experiencia, o bien perdiendo toda conexión con el pasado y también con el presente.

¿Hay acaso otros indicios más claros? Es muy posible que el entusiasmo postmoderno por la parodia y el pastiche se haya vuelto tan predecible y autocomplaciente que está ya llegando a un callejón sin salida. Los llamados *metanovelistas*, o bien resultan impenetrables, o bien se encuentran demasiado absortos por sus ideologías; y es excesivo el número de los escritores talentosos en cuyas obras el virtuosismo técnico ha desplazado a la inteligencia. Pero más allá de esta confusa mescolanza un hecho es incontestable: en la narrativa estadounidense de hoy sólo podemos buscar, como debemos hacerlo, la obra literaria individual provista del auténtico sello de una singularidad imaginativa; y solo el misterioso poder de las palabras sobre la página blanca es capaz de transformar nuestros corazones y nuestras mentes. ✤