

RUTH FRANKLIN

MUERTE Y RESURRECCIÓN DE LA IRONÍA

NUEVA NARRATIVA ESTADOUNIDENSE

Las nuevas voces de la narrativa de Estados Unidos, afirma Ruth Franklin en este ensayo, conforman un coro de difícil definición, por la variedad de sus registros y orígenes, pero comparten un claro parteaguas imposible de ignorar: los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001.

I.

MIENTRAS ESTADOS UNIDOS EXPERIMENTABA UN REPUNTE ECONÓMICO a lo largo del decenio de 1990, su narrativa sufría una notable depresión. Ese descenso en espiral puede advertirse a lo largo de una serie de ensayos a modo de manifiestos en que escritores y críticos expresaban un descontento cada vez mayor conforme los

años noventa llegaban a su fin. En el primero de esos ensayos, aparecido en *Harper's* de abril de 1996, Jonathan Franzen, para entonces autor de dos novelas aclamadas por la crítica, aunque de éxito relativamente menor, lamentaba lo que él consideró como el fracaso de la novela social estadounidense. Al principio, según escribió el propio Franzen, había querido crear el equivalente contemporáneo de *Catch-22*, de Joseph Heller, obra que dejó una huella indeleble en la sociedad. Pero aunque sus libros recibieron críticas favorables, llegó a pensar que la publicidad era el “premio de consolación por haberle dejado de importar a la cultura”. Desplazada por la televisión y la avasallante pujanza de internet, la ficción literaria había dejado de estar en el centro. “Existen hoy día muy pocos medios estadounidenses”, escribió Franzen, “en donde se dé mayor valor a haber leído la última obra de Joyce Carol Oates o de Richard Ford que a haber visto la última película de John Travolta o saber cómo navegar en la red”.

Nueve años después, las observaciones de Franzen tienen un timbre caduco. La red se ha vuelto tan imprescindible como el teléfono, y las obras literarias, durante largas temporadas, nuevamente ocupan a los críticos y son motivo de presentaciones y cocteles literarios. Pero lo que ahora sorprende más acerca de

las observaciones de Franzen es la pobreza de sus ejemplos. Si lo mejor que en 1996 tenía la ficción estadounidense eran Joyce Carol Oates o Richard Ford, ¿qué tiene de extraño que las novelas parecieran importarle menos a la cultura?

Esta merma en la calidad literaria se volvió muy pronto el foco de la discusión en torno a la narrativa estadounidense a fines del siglo XX. Varios meses después de que apareciera el ensayo de Franzen, James Wood, en *The Guardian*, argumentó en defensa de la vitalidad de la narrativa moderna estadounidense, confrontando el auge de los grandes novelistas de los años cincuenta—Bernard Malamud, Ralph Ellison, Saul Bellow—con los “apuros” que pasaban sus colegas británicos: William Golding, Kingsley Amis, Angus Wilson. Pero cuando intentaba ampliar su tesis a los escritores norteamericanos contemporáneos, a Wood se le agotaron los argumentos: el autor estadounidense más reciente que pudo defender de manera entusiasta fue Raymond Carver, muerto hacía casi diez años. Por el contrario, entre los escritores británicos prometedores se hallaban Salman Rushdie, V.S. Naipaul, Martin Amis, Kazuo Ishiguro e Ian McEwan. “La narrativa estadounidense de hoy probablemente no sea tan interesante y fecunda como la británica”, concluyó Wood.

El año siguiente fue bastante fructífero para las editoriales

estadounidenses: aparecieron nuevas novelas de Saul Bellow, Don DeLillo, Norman Mailer, Thomas Pynchon, Philip Roth y John Updike. Pero con pocas salvedades, estos libros tenían algo de exuberancia irracional, prueba de que se habían sobrevaluado las reservas literarias del país. Sven Birkets declaró en *The New York Observer* que a Roth, Mailer y Bellow –“nuestros gigantes, nuestros novelistas varones galardonados”– “se les estaba agotando la energía”. Haciéndose eco de Franzen, lamentaba la intrascendencia de sus temas: “En otros tiempos parecían darle forma al ectoplasma cultural mediante su fuerza y la osadía de sus productos... Ahora ya no.” En respuesta, Wood advirtió que los nuevos escritores más jóvenes –David Foster Wallace, cuya novela épica *Infinite Jest* [La broma infinita, Mondadori 2002] apareció el año anterior, al igual que Franzen y Rick Moody– habían abandonado cualquier aspiración a lo universal para enfocarse en la historia y la sociedad estadounidenses, “la comedia de la cultura” en lugar de “la comedia de personajes”. “¿Podemos concebir algún escritor europeo influido por la paranoia estadounidense de DeLillo, por las profundizaciones de Tony Morrison en la vergüenza de Estados Unidos, o por el mundo posmoderno densamente alusivo de Foster Wallace?”, se preguntaba. “Hoy en día la cultura estadounidense es la cultura universal, pero para expresarlo en forma moderada, al resto del mundo no le interesa tanto la cultura estadounidense como a Estados Unidos”.

Sin embargo, se ha visto que la danza de influencias opera en más sentidos de los que nadie habría imaginado. La novela más comentada del año 2000 fue *White Teeth* [Dientes blancos, Quinteto 2002], la cual constituyó el debut de una joven británica llamada Zadie Smith: vigorosa narración que sigue los pasos de dos familias inmigrantes –una jamaicana, la otra bengalí– a lo largo de varias generaciones en la ciudad de Londres, tomando prestada precisamente la paranoia de DeLillo, la política postcolonial de Morrison (así como la de Rushdie) y el estilo afilado y nervioso de Foster Wallace. En todas partes del mundo, los narradores, desde David Mitchell y Haruki Murakami hasta Michel Houellebecq, reflejaron la influencia de la posmodernidad estadounidense en su estilo fragmentario, sus juguetonas referencias a la cultura pop o su oscura misantropía. Mientras tanto, en Estados Unidos la edad de la exuberancia irracional llegaba a su fin y la era de la globalización estaba a punto de comenzar. Un sinnúmero de narradores de diversas procedencias étnicas se hicieron de nombre presentando nuevas perspectivas de Estados Unidos a través de los ojos de un extranjero. Las memorias literarias, que habían experimentado un resurgimiento en cuanto a popularidad, fueron vueltas de revés por Dave Eggers. La novela social fue reinventada por profesionales como Jonathan Franzen y Jeffrey Eugenides, quienes abordaron en tal forma los dramas estadounidenses esenciales de la inmigración y la asimilación, los conflictos de clase y los vínculos familiares, que dejaban ver su deuda con el estilo fracturado y la ansiedad tecnológica de sus predecesores, hasta que, desde luego, encontraron un nuevo imperativo después

de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001.

II.

En su ensayo de *Harper's*, Franzen comparó el panorama literario estadounidense de finales de los años noventa con un centro urbano desierto:

En torno a la ciudad central y deprimida en donde se trabaja en serio prosperan como clones los suburbios dedicados al entretenimiento de las masas: novelas de suspenso con asunto tecnológico o legal, novelas sobre sexo y vampiros, asesinatos y misticismo. En los últimos cincuenta años se ha visto una enorme cantidad de varones blancos y a los emporios costeros de la televisión, el periodismo y el cine huir a los suburbios. Lo que queda, en su mayoría, son enclaves étnicos y culturales. Gran parte de la vitalidad de la narrativa contemporánea reside hoy en las comunidades negras, hispanas, indígenas, de homosexuales y de mujeres que han pasado a ocupar los puestos abandonados por los hombres blancos convencionales.

El argumento central de Franzen es correcto: a mediados de los años noventa la narrativa estadounidense ya no era dominio exclusivo de los blancos de sexo masculino, y ya llevaba así algún tiempo. Pero los nuevos “enclaves étnicos y culturales” –en los que tendrían una participación importante los asiáticoestadounidenses, a quienes Franzen no menciona– no ocuparon simplemente los ruinosos edificios abandonados por Updike y Mailer. Por el contrario, los reconstruyeron desde los cimientos, retratando la experiencia estadounidense a su propio entender y mediante un lenguaje y un contexto cultural por completo nuevos.

Ha Jin es el más viejo de este grupo. Nacido en la China rural en 1956, llegó a Estados Unidos a la edad de veintinueve años a estudiar literatura estadounidense en la Universidad de Brandeis. Al concluir su beca se mantuvo con todo tipo de empleos mientras escribía poesía en inglés en sus ratos libres. “La lengua china es demasiado literaria, altiva y alejada del universo hablado”, declaró una vez en una entrevista en que explicaba su decisión de escribir en su lengua adoptiva. “[El chino] no tiene la flexibilidad del inglés.” En 1989 planeó volver a China, pero el desastre de la plaza de Tienanmen lo hizo cambiar de parecer y se inscribió en un programa de maestría en la Universidad de Boston, donde comenzó a escribir ficción. Durante los últimos doce años ha enseñado inglés y escritura creativa en las universidades de Emory y de Boston.

Pero si bien la historia de Jin es típica de los inmigrantes estadounidenses –la visita temporal que se vuelve permanente, la serie de empleos peculiares que le permiten a uno seguir su verdadera vocación– no puede decirse lo mismo de su manera de escribir. En lugar de referirse a su Boston adoptivo o a Atlanta, casi toda su ficción hasta el momento se desarrolla en el bronco paisaje del noreste de China donde creció, con personajes

que van desde los soldados a lo largo de la tirante frontera con Rusia hasta los empleados de la primera franquicia China de “Cowboy Chicken”. Su escritura a veces tiene casi el sabor del realismo socialista, tanto por su asunto como por un estilo desconcertante que adopta la radical simpleza de la propaganda. Pero en todas sus obras pone delicadamente de relieve las penurias infligidas a los chinos por su gobierno opresor y corrupto. En *Waiting* (1999) [*La espera*, Tusquets 2000] cuenta la historia de Lin Kong, un médico del ejército que año con año trata de poner fin a su matrimonio arreglado con Shuyu, una campesina, para poderse casar con su novia, Manna Wu, enfermera de la ciudad. En tanto se desarrolla la relación de Lin y Manna a lo largo de veinte años, su país evoluciona desde la “China nueva” de la Revolución Cultural (cuando los pies vendados de Shuyu le parecen a Lin un vergonzoso anacronismo) hasta la desilusión de mediados de los años ochenta. Pero Jin nunca pierde de vista el triángulo amoroso, que sirve de pantalla a través de la cual se hace visible la totalidad de la sociedad china.

Es verdad que la China de Jin es una China traducida a los estadounidenses, pero sólo en la medida justa. Su estilo es parco en adjetivos y generoso en los detalles, y deja fragmentos y aspectos sin explicar para que el lector o la lectora los arregle a su manera. Considérese este pasaje tomado del principio de *La espera*:

En el jardín los frijoles trepadores y pepinos largos colgaban de las espalderas, las berenjenas se curvaban como los cuernos de un buey y las cabezas de lechuga eran tan corpulentas que cubrían por completo los surcos. Aparte de las gallinas, [Shuyu] criaba dos cerdos y una cabra para ordeña. La marrana gruñía en la pocilga situada junto al extremo occidental de la hortaliza. Junto a la pared de la pocilga un montón de estiércol esperaba ser transportado a la parcela familiar, donde durante dos meses sería sometido a un composteo de alta temperatura en un foso, antes de ser aprovechado como abono. El aire se impregnaba con la fermentación de la mezcla de granos con que se alimentaba a los cerdos. Para Lin, ese olor acre era la única nota desagradable del sitio. Desde la cocina, donde Shuyu preparaba los alimentos, llegaba el acezar carraspeante de los fuelles.

El lenguaje engañosamente simple de Jin está impregnado de su ambiente. Las verduras de la hortaliza –los frijoles trepadores y los pepinos largos– son típicamente chinas, pero los estadounidenses reconocen esos nombres; la curvatura de las berenjenas las vuelve semejantes a “cuernos de buey”, lo que constituye una referencia rural en todo el mundo. Haciendo una concesión al dialecto estadounidense, el cerdo “gruñe” [*oinks*] en su pocilga. El “acezar carraspeante” de los fuelles es la metáfora más sutil, una amable irrupción literaria. La comodidad de Lin en este ambiente que, después de todo, es su tierra nativa, pone de relieve la distancia que lo separa de nosotros; el narrador, situado apenas más cerca, viene siendo el más discreto de los intermediarios.

Jhumpa Lahiri –que fue condiscípula de Jin en la Universidad de Boston y publicó su primer libro, la colección de cuentos *Interpreter of Maladies* [*Intérprete de emociones*, Ediciones del bronce 2002], el mismo año en que apareció *La espera*– ha elegido un estilo realista y un lenguaje llano comparable. Nacida en la Gran Bretaña, siendo aún niña pasó a Rhode Island y se matriculó en Barnard College, pero en sus primeros relatos centra su interés en las vidas de hindúes o de hindúes-americanos de Estados Unidos. Su estilo lineal y conciso le ha valido que la comparen con Chéjov y con Carver, quizá debido a su precisión en los detalles y a su interés en los sufrimientos secretos. El primer cuento de la colección, “*A Temporary Matter*”, trata del lento desarrollo del matrimonio de Shoba y Shukumar, quienes seis meses antes perdieron a un hijo al nacer. La muerte los ha distanciado, pero cuando su barrio sufre una serie de apagones se reúnen a cenar a la luz de una vela y cada noche comparten algún secreto. Conforme transcurren los días de la semana, los secretos van haciéndose cada vez más dolorosos hasta culminar en lo brutal. En el cuento que da nombre al libro, la familia Das, de vacaciones en la India, contrata como su chofer y guía de turistas al señor Kapasi, quien trabaja como intérprete en el consultorio de un doctor. La joven y atractiva esposa muestra interés por el señor Kapasi, lo que éste encuentra halagador; pero una vez que ella le confiesa su mal de amores las palabras de él dejan de hacer eco en la joven.

La falta de comunicación entre los hindúes que viven en Estados Unidos y su tierra nativa, tratada esta vez en una vena más humorística, se convierte en el tema principal de *The Namesake* (2003) [*El buen nombre*, Emecé 2004], novela de Lahiri que trata de los Gangulis, una familia hindú de Boston que bautizó a su hijo con el peregrino nombre de Gógol. Su madre, fiel a la tradición, quería que la abuela eligiera el nombre del primogénito; pero la carta que contenía la instrucción se pierde en el correo y la abuela muere antes de que nadie pueda enterarse de sus deseos. Así que el padre de Gógol lo bautiza en honor del escritor ruso, quien para él tiene especial significado. El peculiar nombre de Gógol resulta tan perturbador para éste como para los demás, pero una y otra vez fracasan sus intentos de cambiarlo por otro más típicamente estadounidense o hindú; y aunque se relaciona con mujeres estadounidenses y a la postre se casa con una bengalí, su extraño apelativo marca siempre su distancia respecto de ambas culturas.

Desde luego que Jin y Lahiri son tan sólo dos miembros de un grupo cada vez mayor de “novelistas étnicos” entre los cuales se cuentan sobre todo buen número de otros asiaticoestadounidenses (Chang-rae Lee, Gish Jen), afroamericanos (Edwidge Danticat), y judeoamericanos (Nathan Englander, Allegra Goodman) entre otros. Pero, independientemente de la lengua en que escriben, ¿existe algo que defina a este grupo tan heterogéneo como específicamente estadounidense? La “gringuez” de Jin reside en su estilo: la casi imperceptible traducción de la China rural para los ojos y oídos estadounidenses. En el caso de Lahiri se trata de su tema: los compromisos y las heridas que



Ilustraciones: LETRAS LIBRES / Johanna Klyczek

experimentan quienes tratan de adaptarse a los rigores de una nueva cultura. En grados diversos, todos los escritores arriba mencionados pueden colocarse a la fuerza en una u otra de esas categorías. Pero en un mundo de espíritus universales—Englander se crió en Nueva York y ahora vive en Jerusalén; Danticat creció en Haití y vive en Nueva York— el término “escritor estadounidense” tiene que volverse cada vez más flexible. Y cualquiera de estos escritores puede tener más en común con alguien como Zadie Smith o Monica Ali, otra escritora británica cuya novela *Bricklane* tiene como protagonista a una musulmana bengalí residente en Londres, que con la narrativa estadounidense típica, si es que tal cosa sigue existiendo.

III.

Dave Eggers, acaso el único escritor de gran influencia en el escenario literario estadounidense del decenio pasado, se ha ido colocando en un puesto contrario a la corriente principal de escritores. “¡Bienvenido a nuestro refugio!” proclamaba la portada del primer número de *McSweeney’s*, revista literaria que fundó en 1998. Esta revista, producida casi en su totalidad por el propio Eggers, proclamaba con aire festivo haber sido “creada en la oscuridad por estadounidenses perturbados”, formada “usando un pequeño grupo de fuentes tipográficas y los programas que ya teníamos en la computadora” y “corregida, pero no por especialistas a sueldo”. Sus primeros números hacían pensar en el archivo muerto de una revista soñada por un *hipster*: en un depósito de cartas y artículos sardónicos y meditaciones muy

diversas y ocasionalmente brillantes que no hallaron ningún otro sitio para publicarse.

El epónimo Timothy McSweeney se identificaba tan sólo como “un tipo perturbado, un marginal, un genio probable de edad indeterminada... para decirlo simplemente, alguien deseoso de atención, de cierta consideración, de un oído atento”. Esta descripción se ajusta muy bien al propio Eggers, quien en el año 2000 cautivó a su público con *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* [*Una historia conmovedora, asombrosa y genial*, Planeta 2001], unas “memorias” como nadie ha leído jamás. Sorprendentemente, el libro suscitó la atención no tanto por su asunto sensacional—se relata cómo luego de la muerte de sus padres, cuando él tenía veintiún años, Eggers sacó adelante a su hermano de siete años de edad— como por su espíritu hiperactivo, la marca de un entusiasta de David Foster Wallace que se había tragado entera *La broma infinita* y ahora no hacía más que regurgitar partes indigestas de ella. El lenguaje irónico de Eggers infectó incluso la jerga legaloide de la portadilla (“ésta es una obra de ficción sólo porque muchas veces el autor no pudo recordar las palabras exactas dichas por ciertas personas ni las descripciones precisas de ciertas cosas, de manera que tuvo que llenar los huecos como mejor pudo”), las tan criticadas veinticinco páginas de reconocimientos (en las que aparece el desglose de los cien mil dólares de adelanto que recibió Eggers y sus gastos, su oferta de enviar cinco dólares a cada uno de los primeros doscientos lectores que le escribieran demostrándole que habían leído el libro, así como el dibujo de una engrapadora), y una serie de “reglas y sugerencias”

cias para disfrutar este libro” (“no hay necesidad imperiosa de leer el prólogo. De veras”). Eggers perfeccionó el tono de *McSweeney's*: autoengrandecimiento que se disfraza del autor que se hace a un lado.

Sin embargo, Eggers desinfla la broma en el primer capítulo del libro, donde describe en tonos grises el último día de la vida de su madre. Comienza con una escena aparentemente ordinaria —la madre y el hijo sentados en el sillón viendo la televisión— cuyo horror se va revelando mediante la abrumadora acumulación de detalles: la madre, quien no deja de vomitar un líquido verde en una bacinica de plástico, sufre hemorragia nasal, lo que en su caso, por falta de coagulación, podría poner en peligro su vida. Ella no quiere volver al hospital pero Eggers y su hermana deciden que lo mejor será meterla en el automóvil: “no es tan pesada como me lo imaginé. Sus huesos no son tan voluminosos como me temía.” La madre muere muy temprano a la mañana siguiente, el día de su cumpleaños. El estilo de Eggers a lo largo de esta sección posee una calma fantasmagórica, donde apenas se percibe la emoción bajo la superficie: “a través de la ventana del baño, alta y estrecha, se ve pardo y agrietado el jardín de-cembrino, los árboles caligráficos.”

Pero la calma es pasajera; sobreviene luego una tormenta de apartes irónicos y experimentación rebuscada. Tras la gravedad de este principio, ¿puede extrañarle a alguien que el resto del libro parezca superficial? Ahí vemos a Eggers mudarse a California con su hermano, presenciarnos el breve éxito y el apresurado fracaso de la revista *Might* y una muy larga recreación de una entrevista para “*The Real World*” de MTV. Algunas de las escenas entre Eggers y su hermano recuperan la emoción natural del principio, pero el resto resulta demasiado irónico.

Mientras tanto, *McSweeney's*, animada por el éxito de Eggers, bien pronto se convirtió en una parada esencial en la ruta del joven escritor hacia el éxito, promoviendo una narrativa con un sesgo estilístico peculiar. En uno de sus números, mediante un conjunto de lineamientos jocosos para la presentación de originales, se advertía: “los materiales que contengan principios, medios o finales serán leídos con reservas”, lo cual no resulta una mala descripción del tipo de obra de los autores (Arthur Bradford, Lawrence Krauser, Ben Greenman) a quienes la revista había promovido. Al rechazar las ideas convencionales de estructura, carácter y coherencia, dejan ver su deuda con el surrealismo de Barthelme y la parodia de Barth, pero su obra sustituye el carácter alegre y juguetón, característico de aquellos experimentalistas, mediante una neblina melancólica en donde las ideas y las imágenes flotan sin restricciones formales ni de concepto. Poco después, un número cada vez mayor de escritores reconocidos empezó a mostrar interés en participar en el juego; un caso penoso de éstos es el de Zadie Smith, quien apareció en la revista cuando acababa de publicarse *Dientes blancos* y poco después sacó a la luz pública su desalentadora —y ostensiblemente “macsweeneyesca”— segunda novela, *The Autograph Man* [*El cazador de autógrafos*, Quinteto, 2005]. Las memorias de Rick Moody (*The Black Veil*, 2002 [*El velo negro*, Grijalbo

Mondadori, 2003]), llenas de digresiones, autocomplacientes y carentes de foco, muestran también síntomas muy claros de la influencia de *McSweeney's*: ironía sin ingenio y despliegue de artimañas tipográficas.

A lo largo de los últimos siete años, *McSweeney's* ha pasado de ser una empresa familiar, dirigida desde el departamento de Eggers en Brooklyn, hasta convertirse en una compleja entidad con su propia casa editorial (muchos de los autores de *McSweeney's* han sacado a la luz libros bajo su sello editorial), a cargo de una revista literaria llamada *The Believer* y centros de asesores voluntarios en California y Nueva York. En cierto sentido ha venido a ser un útil contrapeso en el escenario editorial: independientemente de que la obra sea de nuestro gusto, se inscribe en el primer movimiento literario genuino que se ha dado en decenios, con toda la energía a la vieja usanza que entraña este término. Con su entrega a las ediciones personales, Eggers ha propinado al mundo literario una sacudida necesaria, demostrando con ello que una editorial pequeña todavía puede florecer en la era de los grandes consorcios. Sin embargo, la calidad de los productos de ficción de *McSweeney's* tendrá que satisfacer las expectativas que despierta la revista, famosa por su elegante presentación.

Eggers parece estar consciente de esto. En su obra más reciente abandonó la actitud ultrairónica que campea en sus memorias a favor de un estilo más directo de narrar. En *Now You Shall Know Our Velocity* [*Ahora sabrás lo que es correr*, Grijalbo Mondadori, 2003], su primera novela (2002), cuenta las andanzas de Will y Hand, dos amigos que viajan alrededor del mundo regalando dinero; en *How We Are Hungry*, reciente compilación de cuentos, demuestra también un interés más profundo en los personajes que en los artificios literarios. Sin embargo, ninguno de estos libros resulta por completo satisfactorio; ambos sufren aún de la tendencia de Eggers a bocetar figuras en lugar de darles cuerpo, a que sus argumentos presenten giros y lances inusitados en lugar de que sean conducidos deliberadamente a un fin. Eggers es un brillante actor de la cultura, pero precisamente esta brillantez es lo que perjudica a su obra.

IV.

A principios del milenio, Jonathan Franzen seguía luchando con la dicotomía de personalidad y cultura. Lo que lo había desalentado especialmente era la incapacidad testimonial de la novela contemporánea en comparación con la que alguna vez tuvo *La cabaña del tío Tom* o *The Jungle*: “el escritor de talento promedio que desee escribir, digamos, sobre la situación de los inmigrantes ilegales, sería muy ingenuo si eligiera la novela como medio.” Sin embargo, ninguna novela de éxito ha tenido jamás el testimonio como su propósito principal. La obra de Harriet Beecher Stowe y de Upton Sinclair perdura a pesar de sus evidentes fallas estéticas: didactismo, tramas afectadas, personajes estereotipados. (Las narraciones contemporáneas de Barbara Kingsolver caen en una trampa similar: si bien pueden educarnos acerca de la política poscolonial en África o sobre los campesinos de los Apalaches,

ni la educación ni la experiencia estética resultan satisfactorios.) Hacia el final de su ensayo de *Harper's*, Franzen aún no sabía si su meta como novelista debería ser recrear los “personajes y escenarios que me son entrañables” o “dirigirme a la cultura y presentar mis testimonios al grueso del público”.

Como resultado de una primera mirada a *The Corrections* [*Las correcciones*, Seix Barral, 2003] —una suerte de consumación del manifiesto de Franzen en más de quinientas páginas—, los personajes y lugares parecen ocupar el primer plano. El libro gira en torno a las vidas cargadas de fracaso de una familia del Medio Oeste: Enid y Alfred Lambert y sus hijos Chip, Gary y Denise. La salud de Alfred, víctima de la enfermedad de Parkinson y al cuidado de una Enid cada vez más angustiada, va empeorando; a Chip lo han expulsado de la universidad a consecuencia de una breve e insatisfactoria aventura con una alumna y ahora trata de vender un guión de cine desastroso; Gary, el más afortunado de los tres hermanos y acaso el más miserable, es un banquero con tres hijos y un matrimonio infeliz; Denise, una chef joven y atractiva, se enreda en una relación pasional con la esposa de su jefe. La amenaza de la inminente autodestrucción va creciendo a lo largo de la novela hasta llegar a su clímax en la más genuinamente norteamericana de todas las instituciones: la celebración familiar de la Navidad. En términos generales, los personajes tienen un tratamiento pro-

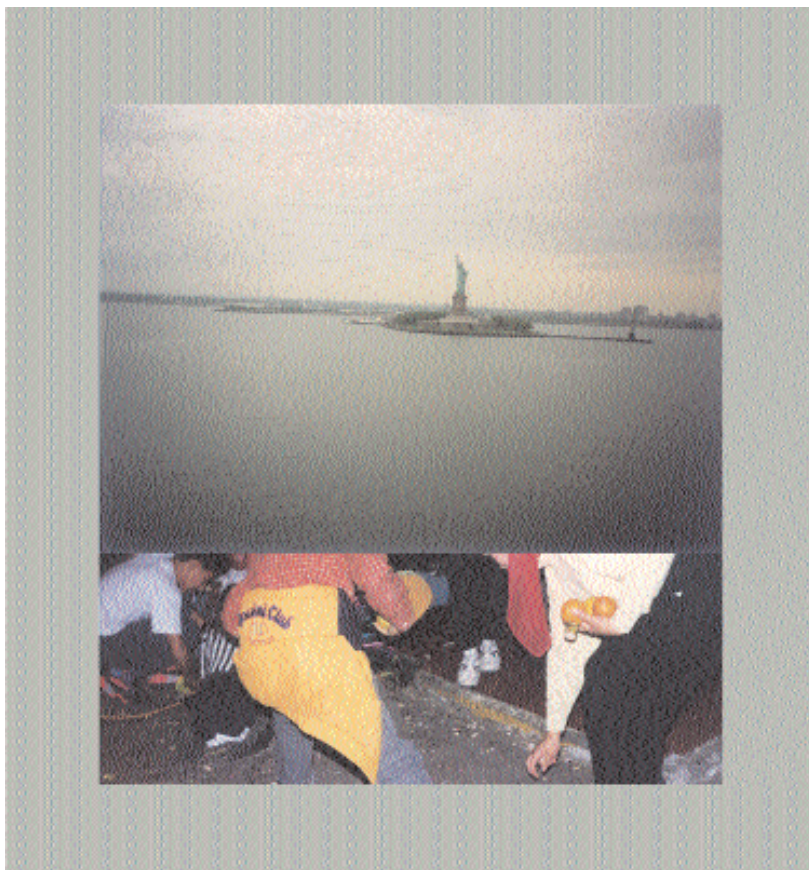
fundo y emocional; Franzen está en su vena más atractiva cuando se da la oportunidad de comprender sus personalidades, desde el intento de rebelión de Chip (cuando recoge a sus padres en el aeropuerto lleva aretes y pantalones de cuero) hasta los maternales y maniáticos lloriqueos de Enid.

Sin embargo, para cumplir con sus propias exigencias, Franzen debe demostrar también que el desastre inminente no se cierne sólo sobre los Lambert sino sobre toda la clase media estadounidense. Ello puede apreciarse en el pasaje inicial de la novela:

La furia de un frente frío de otoño se desata sobre la pradera. Puede uno sentirla: algo terrible está a punto de ocurrir. Sobre el horizonte, el sol bajo, una luminaria menor, una estrella que se enfría. Racha tras racha de trastornos. Árboles inquietos, temperatura en descenso, la religión entera de las criaturas del norte toca a su fin. No se ve un solo niño en los patios. Las sombras se alargan sobre la grama amarilleante. El roble rojo, el roble pino y los robles blancos del pantano llueven bellotas sobre las casas sin hipoteca. Las contraventanas tiemblan en las habitaciones vacías. Y los zumbidos e hipoos de la secadora de ropa, la contención nasal del soplador de hojas, las manzanas que se maduran en su bolsa de papel, el olor de la gasolina que Alfred Lambert usó para limpiar la brocha con la que pintó por la mañana el confidente de mimbre. Las tres de la tarde era una hora peligrosa en el suburbio gerontocrático de St. Jude.

Hasta el clima ha sido infectado por la ansiedad milenaria de Estados Unidos: el caótico viento, el sol incapaz de entibiar la tierra. Los trastornos de la naturaleza amenazan el bienestar de este “suburbio gerontocrático”: la lluvia de bellotas cae sobre los prósperos hogares de clase media; el viento hace traquetear su estructura. El lenguaje traspone de continuo la frontera entre la burla consciente y la franca autoparodia: “algo terrible está a punto de ocurrir”; “las tres de la tarde era una hora peligrosa”.

Pero al leer ahora este pasaje es imposible no preguntarse qué era lo que inquietaba tanto a todo el mundo. Franzen ya había pintado a Estados Unidos como “un país al que nunca le ha ocurrido en verdad nada terrible”, al menos no a “la gran mayoría blanca”. Cuando hablaba de “tiranía” en el ensayo de *Harper's* se refería a los comentaristas de la televisión. En ese contexto, “totalitarismo” significaba la subversión de la idiosincrasia local ante la “generalidad comercial”, en otras palabras: Wal-Mart. Franzen termina su novela con una coda que incluye este doloroso pasaje:



A Enid le parecía que los acontecimientos actuales eran en general más sordos e insípidos ahora de lo que habían sido en su juventud. Tenía recuerdos de los años treinta cuando ella había previsto lo que le ocurriría al país una vez que la economía mundial se quitara los guantes; había ayudado a su madre a distribuir algo de comida para los indigentes, en el callejón aledaño a la casa de asistencia. Pero desastres de esta magnitud ya no parecían posibles en Estados Unidos. Se habían implantado medidas de seguridad como las planchas de caucho con que recubren los modernos patios de recreo al fin de amortiguar las caídas.

Evidentemente, la imagen de Estados Unidos como un gigantesco patio de recreo encauchado sufrió un grave golpe el 11 de septiembre del 2001, apenas una semana después de que la novela de Franzen irrumpiera en las librerías. El hecho de que, a pesar del burdo error de cálculo que entraña sus premisas, el libro siguiera siendo un éxito popular y de crítica, se debe a la fuerza emotiva de *Las correcciones*. Incluso hoy, apenas a cuatro años de distancia, resulta interesante más que nada como cápsula temporal, como una retrospectiva de la fealdad finamente captada de un mundo que a duras penas podemos recordar. Es digna de un O'Henry la ironía que entraña el que un escritor resuelto a reflejar en su novela la sociedad contemporánea pueda ser testigo de un cambio tan inmediato y dramático del panorama social. Empeñado en capturar el momento, Franzen ha logrado el mayor de los éxitos.

V.

Sería absurdo pensar en el 11 de septiembre como una “corrección” de cualquier tipo; lo cierto es que alteró a la sociedad estadounidense precisamente en la manera como Franzen parece haber esperado. En los días y semanas que transcurrieron tras los acontecimientos hubo una sensación general de que los ataques habrían de tener un poderoso efecto sobre la cultura en general y, en particular, sobre la literatura. En una lectura ofrecida ese verano, la escritora Claire Messud se preguntaba cuál habría de ser su proyecto siguiente. Se veía confundida: confesó que había trabajado sobre una novela cuya trama se desarrollaba en Nueva York, pero que ahora ya no sabía cómo continuarla. Se escuchó un murmullo de simpatía entre el auditorio: estaba claro que cualquier cosa que se escribiera sobre Nueva York bajo las premisas previas al 11 de septiembre no podría seguir teniendo validez.

¿Será que cualquier novela social que date de antes del 11 de septiembre nos parezca absurda? Es posible que Jeffrey Eugenides haya temido el destino de Franzen: su segunda novela, *Middlesex* (2002) [Anagrama, 2003], entró en prensas poco después de los ataques terroristas, pero no tanto como para que él no pudiera deslizarse una rápida referencia a ellos. Como *Las correcciones*, *Middlesex* ocurre en el Medio Oeste y posee todos los arcos de la gran novela social estadounidense: a lo largo de más de quinientas páginas se desarrollan las extraordinarias circunstancias de tres

generaciones de la familia grecoestadounidense Stephanides, desde su llegada a América tras el saco de Esmirna, pasando por los disturbios de Detroit, hasta la caída del comunismo y la reunificación de Alemania. Sin embargo, enfocándose siempre en los Stephanides y presentando los acontecimientos de sus vidas no como tribulaciones culturales universales sino como acontecimientos singulares, logra lo que Franzen no consiguió: una novela de personajes que habla profundamente sobre la condición humana en general y no sobre la realidad norteamericana específica de los años noventa. Al leer hoy *Middlesex* tiene uno la clara sensación de que su mundo todavía existe, como que es un producto duradero de la imaginación de Eugenides.

Middlesex es narrada por Calliope Stephanides, quien en su adolescencia descubre que es hermafrodita. Sus abuelos, Lefty y Desdemona, eran hermanos, se casaron apresuradamente en su viaje hacia América e hicieron votos de mantener en secreto su vínculo incestuoso. Al llegar a Detroit se alojaron en compañía de otra prima, Sourmelina, y de su esposo, y cada familia tuvo dos hijos. El secreto de Lefty y Desdemona permaneció oculto hasta que el hijo de Desdemona se casó con la hija de Sourmelina: su primer hijo fue normal pero el segundo es Calliope, víctima de una falla cromosómica recesiva. Podría ser tentador ver su condición como un símbolo muy claro de los temas artísticamente desarrollados por Eugenides, los cuales giran alrededor de dualidades: el destino y la voluntad, hermanos y hermanas, varón y hembra. Casi todo en la novela tiene su pareja o su doble: las dos familias de Detroit con sus respectivas parejas de hijos; las dos mitades de Berlín, donde finalmente se establece Calliope (ahora Cal); el brutal saco de Esmirna y los disturbios de Detroit que acabaron con el restaurante del padre de Calliope. Sin embargo, mientras que Franzen impide a sus personajes desarrollarse merced al alejamiento semiirónico que mantiene respecto de ellos, el personaje de Calliope se percibe en plenitud, y las exageraciones deliberadas del estilo de la novela son simplemente una expresión del entusiasmo por su propia creación.

Este tipo de exuberancia que trasciende al realismo ha sido hasta ahora el rasgo predominante de la ficción desde los acontecimientos del 11 de septiembre. El verano pasado, *The Plot Against America* [La conjura contra América, Grijalbo Mondadori, 2005] de Philip Roth, una recreación histórica donde el pronazi Charles Lindbergh se vuelve presidente de Estados Unidos en 1940, fue considerada por muchos críticos una fantasía sobre el temor liberal a los excesos del gobierno de Bush y su guerra en Iraq. Y esta primavera, en *Extremely Loud and Incredibly Close*, segunda novela de Jonathan Safran Foer, se siguen los pasos de un niño de nueve años, de precocidad no muy creíble, por las calles de Nueva York en busca de la cerradura que corresponda a una llave que encontró entre las pertenencias de su padre muerto en el World Trade Center. Foer atrajo sobre sí una atención extraordinaria de la crítica por *Everything Is Illuminated* [Todo está iluminado, Lumen, 2003], su primera novela aparecida en 2003, en la que combina la comedia hogareña con el realismo mági-

co: en líneas narrativas alternantes presenta a Alex, un adolescente ucraniano que habla un inglés amanerado y que tiene la tarea de conducir a un personaje llamado “Jonathan Safran Foer” al pueblo de donde vino su abuelo, y cuenta la historia sobrenatural del propio pueblo, el cual fue destruido en el holocausto. Si bien la continuación apela a una fórmula semejante, desgraciadamente carece de la sobriedad de su antecedente.

Las páginas de la novela de Foer, donde se trata expresamente del 11 de septiembre, integran los momentos más realistas y mejor logrados del libro. Oskar llega a su casa esa mañana y encuentra una serie de recados telefónicos de su padre que llamó por su teléfono celular desde Windows on the World. Su reacción revela ese don que a veces le permite a Foer decir casi nada dejando que la emoción se exprese sola mediante la reticencia. Pero esto resulta insólito en una novela por lo demás repleta de extractos de periódico, cartas, recursos tipográficos y otros viejos trucos mcsweeneyescos. El realismo mágico de Foer tiene momentos de gran belleza, como la fábula que el padre de Oskar le cuenta antes de dormir, la noche del diez de septiembre, donde se imagina que quedan restos en Manhattan de un “sexto barrio” que había estado pegado a la ciudad y que lentamente se ha alejado de ella flotando. Cuando los neoyorquinos se dan cuenta de que el barrio se aleja echan mano de garfios enormes para arrastrar el Central Park, joya del sexto barrio, hasta el lugar donde se encuentra actualmente. El vacío dejado por este desplazamiento viene a ser una metáfora móvil del hueco que quedó en Manhattan después del 11 de septiembre.

Pero para que el realismo imaginativo funcione debe estar anclado en la realidad: si creemos en el hermafroditismo de Calliope, por ejemplo, ello se debe a que está convincentemente rodeado de los restos insignificantes de su vida de adolescente. En cierta forma, esto no representa ningún problema para Foer: después de todo, la novela no necesita demostrarnos que en verdad ocurrieron los hechos del 11 de septiembre. Pero si el libro quiere apegarse a las convenciones novelísticas, siquiera sea hasta cierto punto, entonces debe presentarnos a un personaje principal que, aunque no sea un narrador confiable, cuando menos sea confiablemente inconfiable. Como Alex y sus accesos de galimatías en *Todo está iluminado*, Oskar resulta demasiado peculiar para ser creíble: habla en una suerte de código y dice que “lleva botas pesadas” cuando quiere decir que está triste y siempre va tocando un pandero. Estas peculiaridades van de la mano con los entretenimientos tipográficos que se permite Foer a lo largo de la novela: escribe la palabra “morado” con tinta verde, superpone líneas de texto para que las páginas se vean negras y encierra en un círculo rojo los errores de una página.

Las extravagancias de Foer hacen que la novela resulte disfrutable, incluso seductora, pero también la vuelven de lectura más fácil, acaso demasiado. El lastre de recursos literarios desplegados en torno de Oskar funciona como una armadura metafórica que le impide al lector acercarse demasiado a la verdadera tragedia del 11 de septiembre. Desde luego que la novela no puede impedir por completo que los lectores sufran cierta dosis

de dolor genuino. Uno de los momentos más conmovedores es cuando Oskar refiere los experimentos de grabación y reproducción de los reclamos del elefante. Cuando se hizo escuchar la grabación del reclamo de un elefante muerto a los elefantes miembros de su familia, éstos “recordaron... y se acercaron al altavoz”. En el contexto de la tragedia, esta parábola adquiere una resonancia extraordinaria.

En la ficción contemporánea no es frecuente recurrir tan abiertamente a las emociones y esto es precisamente lo que emparenta aún más a Foer y Eggers. A pesar de su sobrecarga de artefactos lúdicos, tanto *Una historia conmovedora, asombrosa y genial* y *Extremely Loud and Incredibly Close* son obras básicamente exentas de ironía. Se habló mucho de “la muerte de la ironía” como el tono social y cultural adecuado tras la desgracia del 11 de septiembre. Ante su inevitable resurrección, es probable que todos nos hayamos sentido un tanto aliviados, toda vez que la ironía es parte imprescindible de nuestras armas contra la desesperación. Recientemente Eggers ha abandonado la maniática invención de sus memorias para adoptar un giro narrativo más convencional, pero hasta ahora no le ha funcionado muy bien. Tal vez Foer siga los pasos de Oskar e invente algo completamente nuevo para la próxima generación de escritores de ficción. No vemos ya la hora en que aparezca su manifiesto. —

— Traducción de Jorge Brasb

Obras reunidas
Alejandro Rossi

Leer a Alejandro Rossi es disponerse a contemplar la realidad desde el ojo del lince; en sus narraciones y ensayos —memoriosos, implacables, cosmopolitas a más no poder— todo es sugerente, todo está despierto y cada hilo conduce a la luz meridiana de una idea sorprendente. Al reunir su obra literaria en un solo volumen, se ponen sobre la mesa los trabajos de un autor de culto que, desde el acecho incansable de la página perfecta, ha sido la escuela de rigor y economía para las últimas letras mexicanas.

ALEJANDRO ROSSI
OBRAS REUNIDAS

letras mexicanas
FONDO DE CULTURA ECONOMICA

ISBN 968167475-1
0 788661 674731

\$245.00

Compra en librerías y en línea:
www.fondodeculturaeconomica.com

FONDO DE CULTURA ECONOMICA