

LA ESCRITURA Y LOS DETENTORES DEL PODER¹

Háblenos primero de su adolescencia, su relación con la clase de sociedad norteamericana representada en Goodbye, Columbus, la compenetración con su familia y si experimentó el peso del poder paterno y de qué manera.

Lejos de ser el clásico período de explosión y desarrollo tempestuoso, mi adolescencia fue más o menos un período de animación suspendida. Tras las victorias de una infancia exuberante y briosa (vivida contra el dramático telón de fondo de la participación norteamericana en la Segunda Guerra Mundial), iba a calmarme considerablemente hasta que fui a la universidad en 1950. Allí, en una respetable atmósfera cristiana casi tan constrictiva como lo había sido mi educación judía, pero de cuyas restricciones podía hacer caso omiso o podía enfrentarme a ellas sin sentirme acosado por antiguas lealtades, pude experimentar de nuevo el gusto por la indagación y la especulación que se había mantenido casi paralizado durante los años de la enseñanza media superior. Desde los doce años, cuando inicié los estudios medios, hasta los dieciséis, cuando me gradué, fui en general un chico bueno, responsable y obediente, gobernado (de bastante buen grado) por las regulaciones sociales del barrio cohibido y ordenado de clase media baja donde me habían educado, y un poco reprimido todavía por los tabúes que se habían filtrado hasta mí, de una manera atenuada, de la ortodoxia religiosa de

1. Entrevista dirigida por el crítico italiano Walter Mauro para su recopilación de entrevistas con escritores sobre el tema del poder (1974).

mis abuelos inmigrantes. Probablemente era en parte un «buen» adolescente porque comprendía que en nuestra sección judía de Newark no podías ser mucho más, a menos que quisieras robar coches o suspender los cursos, dos cosas para las que no estaba hecho. En vez de convertirme en un descontento malhumorado o un rebelde gritón, o de florecer, como lo hice en la escuela elemental, en aquella época anterior a la caída en los errores cumplí obedientemente mi condena en lo que, a fin de cuentas, no era más que una institución de mínima seguridad, y gocé de la flexibilidad y los privilegios concedidos a los internos que no creaban dificultades a sus guardianes.

Lo mejor de la adolescencia eran las profundas amistades con otros muchachos, no solo por las agradables sensaciones de camaradería que aportaban unos chicos liberados de sus muy unidas familias, sino también por la oportunidad que proporcionaban de charlar sin censuras. No obstante, aquellas conversaciones maratónicas, a menudo caracterizadas por estridentes comentarios sobre la ansiada aventura sexual y por toda clase de bromas anárquicas, solían tener lugar en el confinado espacio de un coche aparcado: dos, tres, cuatro o cinco de nosotros en un recinto de acero que tenía el tamaño y la forma de una celda carcelaria y que, de manera similar, estaba separado de la sociedad humana corriente.

Con todo, es posible que el *súmmum* de la libertad y el placer que experimenté en aquel entonces procediera de lo que nos decíamos unos a otros durante horas seguidas en el interior de aquellos automóviles. Y de cómo lo decíamos. Puede que, al recordarlas, mis compañeros adolescentes más íntimos (cuatro muchachos judíos inteligentes y respetuosos como yo mismo, todos los cuales han llegado a ser doctores de éxito) no consideren de la misma manera nuestras charlas de entonces, pero por mi parte asocio con el trabajo a que me dedico ahora aquella amalgama de imitación, información, cotorreo, debate, sátira y creación de leyendas de la que tanto nos nutríamos, y considero lo que se nos ocurría para divertirnos mutuamente en los vehículos como algo similar a los relatos folclóricos de una tribu que pasa de una etapa del desarrollo humano a la siguiente. Además, aquellos millones de palabras fueron también el medio con el que o bien

nos vengábamos de las fuerzas culturales que nos estaban formando o bien tratábamos de mantenerlas a raya. En vez de robar coches de desconocidos, nos sentábamos en el interior de los coches de nuestros padres y decíamos las cosas más alocadas imaginables, por lo menos en nuestro barrio... el lugar donde estábamos aparcados.

«El peso del poder paterno», en sus formas tradicionales opresiva o restrictiva, fue algo a lo que apenas tuve que enfrentarme en la adolescencia. Aparte de mínimos deslices, le daba a mi padre pocos motivos de queja, y si él me imponía algo no era el dogmatismo, la inflexibilidad ni nada por el estilo, sino el orgullo ilimitado que sentía por mí. Cuando intentaba no decepcionar a mis padres, no lo hacía nunca por temor al férreo puño ni al decreto punitivo, sino a desgarrarles el corazón. Incluso pasada la adolescencia, cuando empecé a encontrar motivos para oponerme a ellos, nunca se me ocurrió que, como consecuencia, pudiera perder su cariño.

Lo que pudo fomentar la calma que se apoderó de mí en la adolescencia fue el grave revés financiero que sufrió mi padre más o menos cuando yo ingresé en la escuela de enseñanza media. La lucha por recuperar la solvencia fue ardua, y la tenaz determinación así como las reservas de fortaleza que exigió de él mediada la cuarentena le convirtieron a mis ojos en una figura de un patetismo y un heroísmo considerables, una especie de cruce entre el capitán Ahab y Willy Loman. Aunque no me lo planteaba conscientemente más que a medias, llegué a temer que mi padre se derrumbara y nos arrastrase consigo en su caída, pero lo cierto es que se mostró inasequible al desaliento, por no decir como un muro de piedra. Sin embargo, puesto que el resultado fue dudoso precisamente al comienzo de mi adolescencia, es posible que el hecho de que durante aquellos años no fuese yo ni mucho más ni mucho menos que «bueno» tuviera que ver con mi contribución, en la medida de lo posible, al orden y la estabilidad de la familia. A fin de permitir que el poder paterno tuviera el peso que debía, pospuse para más adelante la reanudación de mi carrera de conquistador en el aula, y entretanto suprimí todas mis inclinaciones rebeldes y heréticas... Por supuesto, esta es en gran parte una conjetura psicológica, y desde

luego lo es a estas alturas, pero sigue siendo cierto que en la adolescencia hice poco por trastornar el equilibrio de poder que permitió a nuestra familia llegar tan lejos como lo había hecho y funcionar tan bien como lo hacía.

El sexo como un instrumento de poder y sometimiento. Usted desarrolla este tema en El mal de Portnoy y logra una profanación de la pornografía, al tiempo que reconoce el carácter obsesivo de las preocupaciones sexuales y su enorme poder de condicionamiento. Díganos en qué experiencia real se originó esta fábula dramática o en qué aventura de la mente o la imaginación.

¿De veras «consigo una profanación de la pornografía»? Jamás lo había considerado así, puesto que en general a la misma pornografía se la considera una profanación verbal de los actos por los que se imagina que hombres y mujeres consagran su mutuo y profundo apego. En realidad la pornografía me parece más bien la proyección de una obsesión totalmente humana por los órganos genitales y solo por ellos, una obsesión que excluye todas las emociones salvo esos sentimientos elementales que despierta la contemplación de las funciones genitales. Con respecto al campo de las relaciones sexuales en su totalidad, la pornografía viene a ser lo que un manual de construcción es al hogar. O así lo sería, si la carpintería estuviera rodeada por el aura excitante de la magia, el misterio y el tabú violable que se adhiere en este momento a la gama de los actos sexuales.

No creo que «profanara» la pornografía sino que, más bien, suprimí su obsesión central con el cuerpo como un artefacto o juguete, con orificios, secreciones, tumefacción, fricción, descarga y todas las abstrusas complejidades de la tectónica sexual, y entonces coloqué de nuevo esa obsesión en un entorno familiar totalmente mundano, donde las cuestiones del poder y el sometimiento, entre otras cosas, pueden verse en su amplio aspecto cotidiano en vez de a través de la lente reductora de la pornografía. Ahora bien, tal vez precisamente en este sentido se me podría acusar de haber profanado aquello que la pornografía, debido a su carácter exclusivo y obsesivo, eleva realmente a una especie de religión sagrada, global, cuyos solemnes ritos representa de una

manera ritualista: la religión de la Jodienda (o, en una película como *Garganta profunda*, la Mamada). Como en cualquier religión, estos actos son objeto de la mayor seriedad, y hay poco más espacio para la expresividad o la idiosincrasia individual, para el error humano o el percance, del que hay en la celebración de la misa. De hecho, la comedia de *El mal de Portnoy* surge en gran medida de los percances, totalmente reveladores del individuo, que acosan a un aspirante a oficiante cuando trata desesperadamente de avanzar hacia el altar y quitarse la ropa. Todos sus intentos de entrar desnudo en el sagrado dominio de la pornografía se frustran una y otra vez porque, según su propia definición, Alexander Portnoy es un personaje de un chiste judío, un género que, al contrario de la pornografía, retrata todo un mundo que ha dejado de estar consagrado, que ha perdido la perplejidad, el romanticismo, la condición de iluso. Por mucho fervor religioso que Portnoy tenga, sin poder evitarlo profana con sus palabras y gestos lo que más reverencia el seguidor ortodoxo de la Jodienda.

No puedo localizar para usted una sola experiencia, tanto mental como física, de la que se originase *El mal de Portnoy*. Tal vez lo que desea saber es si tengo un conocimiento de primera mano del sexo «como instrumento de poder y sometimiento». ¿Cómo no podría tenerlo? También yo tengo apetito, órganos genitales, imaginación, impulso, inhibición, fragilidades, voluntad y conciencia. Además, el masivo ataque contra las costumbres sexuales de los años sesenta llegó casi veinte años después de que yo mismo llegara a la playa y empezara a luchar por un asidero en la patria erótica subyugada por el enemigo. A veces considero a mi generación de hombres como la primera oleada de decididos invasores del día D, sobre cuyos cuerpos ensangrentados y heridos los niños con flores en el pelo avanzaron posteriormente hasta pisar la orilla y avanzar triunfantes hacia ese París libidinoso que habíamos soñado con liberar mientras nos arrastrábamos por el suelo tierra adentro, disparando en la oscuridad. «¿Qué hiciste en la guerra, papi?», preguntan los más pequeños. Humildemente sostengo que podrían hacer cosas peores que leer *El mal de Portnoy* para averiguarlo.

La relación entre realidad e imaginación en su obra. ¿Han influido en su estilo y su modo de expresión las formas de poder que hemos mencionado (familia, religión, política)? ¿O escribir le ha servido cada vez más para liberarse de esas formas de poder?

En la medida en que el tema podría considerarse un aspecto del «estilo», la respuesta a la primera pregunta es afirmativa: la familia y la religión como fuerzas coercitivas han sido unos temas recurrentes en mi obra, sobre todo hasta *El mal de Portnoy*, incluida esta novela. Y los apetitos coercitivos de la administración Nixon fueron el tema básico de *Nuestra pandilla*. Por supuesto, los mismos temas «influyen» en su tratamiento y en mi «modo de expresión», pero también hay otras muchas influencias. Ciertamente, dejando aparte la sátira de Nixon, nunca he escrito nada que sea decidida e intencionadamente destructivo. El ataque polémico o blasfemo a los detentores del poder me ha servido más como un tema que como un objetivo preponderante en mi obra.

«La conversión de los judíos», por ejemplo, un relato que escribí cuando tenía veintitrés años, revela en su tan inocente etapa de desarrollo un interés naciente por la opresión del sentimiento familiar y por las ideas, vinculantes, de exclusividad religiosa que había experimentado de primera mano en la vida corriente judeonorteamericana. Un buen muchacho llamado Freedman hace arrodillarse a un mal rabino que se llama Binder (y a otros mandamases) y entonces se arroja desde lo alto de la sinagoga a la vastedad del espacio. Por primitivo que este relato me parezca hoy (más bien se le podría considerar una ensoñación), procedía de las mismas preocupaciones que, años más tarde, me condujeron a la invención de Alexander Portnoy, una encarnación mayor del pequeño y claustrofóbico Freedman, que no puede separarse de lo que le ata y le inhibe de una manera tan mágica como el héroe al que imaginé humillando a su madre y su rabino en «La conversión de los judíos». Irónicamente, si al muchacho del primer relato le subyugan las figuras de auténtica importancia en su mundo, cuyo poder él, al menos de momento, es capaz de subvertir, Portnoy no está tan oprimido por esas personas, que de todos modos apenas intervienen en su vida, como encarcela-

do por el furor que persiste contra ellas. Que su más poderoso opresor sea, con gran diferencia, él mismo es lo que presta al libro su ridículo patetismo, y es también lo que lo relaciona con mi novela anterior, *Cuando ella era buena*, donde, una vez más, el enfoque se centra en la furia de una niña que ha crecido contra las viejas autoridades, que ella cree que han hecho un mal uso de su poder.

La pregunta de si puedo liberarme alguna vez de esas formas de poder da por sentado que experimento la familia y la religión como poder y nada más, cuando se trata de algo mucho más complicado. A decir verdad, jamás he intentado, por medio de mi obra o directamente en mi vida, cortar todos los vínculos que me unen al mundo del que procedo. Es muy probable que en la actualidad sea tan leal a mis orígenes como lo fui en los días en que era ralmente tan impotente como el pequeño Freedman y, más o menos, no tenía ninguna alternativa juiciosa. Pero esto se ha producido solo después de haber sometido esos vínculos y conexiones a un considerable escrutinio. De hecho, las afinidades que sigo sintiendo hacia las fuerzas que primero me conformaron, tras haber resistido en el grado en que lo han hecho los ataques de la imaginación y la prueba del psicoanálisis prolongado (con toda la sangre fría que eso comporta), a estas alturas parecen inquebrantables. Desde luego, he recreado en gran medida mis apegos mediante el esfuerzo de ponerlos a prueba, y en el transcurso de los años he desarrollado mi apego más fuerte a la misma prueba.

Nuestra pandilla es una profanación del presidente Nixon y toma su tema de una declaración de este sobre el aborto. ¿En qué período de su vida ha experimentado con más intensidad el peso del poder político como coacción moral y cómo reaccionó a él? ¿Cree usted que el elemento de lo grotesco, que utiliza con frecuencia, es el único medio con el que uno puede rebelarse y luchar contra semejante poder?

Supongo que experimenté de una forma muy intensa el poder político como coerción moral cuando crecía en Nueva Jersey durante la Segunda Guerra Mundial. Poco se le pedía a un escolar norteamericano, aparte de su creencia en el «esfuerzo de

guerra», pero eso lo daba con todo mi corazón. Me preocupaba el bienestar de mis primos mayores que estaban en la zona de guerra, y les escribía largas cartas llenas de «noticias» para que mantuvieran alta la moral. Cada domingo me sentaba al lado de la radio con mis padres y escuchaba a Gabriel Heatter, confiando desesperadamente en que aquella noche tuviera buenas noticias que darnos. Seguía los mapas de las batallas y los informes de la línea del frente en el periódico vespertino, y los fines de semana participaba en la recogida de papel y latas en el barrio. Tenía doce años cuando terminó la guerra, y durante los primeros años de la posguerra empezaron a formarse mis primeras fidelidades políticas serias. Todo mi clan (padres, tías, tíos y primos) eran leales demócratas del New Deal. Muchos de ellos votaron por Henry Wallace, el candidato del Partido Progresista a la presidencia en 1948, en parte porque lo identificaban con Roosevelt, pero también porque en general eran personas de clase media baja que simpatizaban con los trabajadores y los desvalidos. Me enorgullece decir que a Richard Nixon se le conocía como un sinvergüenza en la cocina de nuestra casa veintitantos años antes de que la mayoría de los norteamericanos empezaran a comprender que eso era una auténtica posibilidad. Estudié en la universidad durante los años de apogeo del maccarthysmo, que es cuando empecé a identificar el poder político con la coacción *inmoral*. Reaccioné haciendo campaña por Adlai Stevenson y escribiendo un largo y airado poema en verso libre sobre el maccarthysmo para la revista literaria de la universidad.

Los años de la guerra de Vietnam fueron los más «politizados» de mi vida. Durante esa guerra me pasaba los días escribiendo obras literarias, ninguna de las cuales parecía tener relación con la política (aunque hubo una época en que asocié la retórica empleada por la protagonista de *Cuando ella era buena* para ocultarse a sí misma su vengativo impulso destructor con la clase de lenguaje utilizado por nuestro gobierno cuando hablaban de «salvar» a los vietnamitas mediante la aniquilación sistemática). Al decir que estaba «politizado» me refiero a algo más revelador que escribir de política o incluso emprender una acción política directa, me refiero a algo afín a lo que experimentan los ciudadanos de a pie en países como Checoslovaquia o Chile: la concien-

cia cotidiana del gobierno *como una fuerza coactiva*, su continua presencia en tus pensamientos como mucho más que solo un sistema institucionalizado e imperfecto de controles necesarios. En agudo contraste con chilenos y checos, nosotros no teníamos que temer personalmente por nuestra seguridad y podíamos expresarnos con tanta franqueza como quisiéramos, pero eso no mitigaba la sensación de estar viviendo en un país con un gobierno moralmente fuera de control y que solo actuaba de acuerdo con sus intereses. Leer el *New York Times* por la mañana y el *New York Post* por la tarde, ver los telediarios de las siete y las once (cosas que hacía de una manera ritual) se convirtió para mí en algo así como vivir a base de una dieta constante de Dostoievski. Más que temer por el bienestar de mis familiares y mi país, ahora sentía hacia la misión bélica de Norteamérica lo mismo que sintiera hacia los objetivos del Eje en la Segunda Guerra Mundial. Uno incluso empezaba a utilizar la palabra «América» como si fuese el nombre, no del lugar donde se había educado y con el que tenía un fuerte vínculo espiritual, sino el de un invasor extranjero que había conquistado el país y con quien uno, en la medida en que le era posible, se negaba a colaborar. De repente América se había convertido en «ellos», y con esa sensación de verte desposeído y de impotencia llegó la virulencia de los sentimientos y la retórica que a menudo caracterizaba a los movimientos contrarios a la guerra.

Con respecto a su última pregunta, no creo que en *Nuestra pandilla* utilice el «elemento de lo grotesco». Más bien intento objetivar en un estilo propio ese elemento de lo grotesco que es inherente al carácter moral de un Richard Nixon. Lo grotesco es él, no la sátira. Por supuesto, ha habido otros tan corruptos y desmandados en la política norteamericana. Pero incluso Joe McCarthy era más identificable como arcilla humana que ese individuo. Lo asombroso de Nixon (y de los Estados Unidos contemporáneos) es que un hombre tan claramente fraudulento, si no al borde del trastorno mental, pudiera ganarse la confianza y la aprobación de un pueblo que en general exige por lo menos un poco de «toque humano» a sus líderes. Resulta extraño que alguien tan distinto a los tipos más admirados por el votante medio (en cualquier dibujo de Norman Rockwell, Nixon habría

estado representado como el jefe de vendedores carca o el repipi profesor de matemáticas a quien los escolares les encanta tomar el pelo, jamás el juez rural, el médico al lado de la cama o el papá pescador de truchas) pudiera hacerse pasar según esa Norteamérica del *Saturday Evening Post* nada menos que por *norteamericano*.

Por último, no considero que «rebelarme» o «luchar» contra fuerzas «exteriores» esté en el centro de mi obra. *Nuestra pandilla* es solo una de las ocho obras literarias que he escrito en los últimos quince años, e incluso en ella me interesó más la *expresividad*, los problemas de presentación, que ocasionar un cambio o «hacer una declaración». En el transcurso de los años, los serios actos de rebeldía que puedo haber llevado a cabo como novelista se han dirigido mucho más al sistema de coacciones y hábitos de expresión de mi propia imaginación que a los poderes que compiten por controlar el mundo.

SOBRE *EL MAL DE PORTNOY*¹

¿Querría decirnos algo sobre la génesis de *El mal de Portnoy*? ¿Durante cuánto tiempo tuvo en mente la idea del libro?

Algunas de las ideas del libro las he tenido en mente desde que empecé a escribir. Me refiero en particular a ideas sobre el estilo y la narración. Por ejemplo, el libro avanza por medio de lo que mientras escribía empecé a considerar como «bloques de conciencia», pedazos de material de diversas formas y tamaños amontonados y que se mantienen unidos por asociación más que por cronología. Intenté vagamente algo parecido en *Deudas y dolores*, y desde entonces he querido abordar así una nueva narración, o dividirla de ese modo.

Luego está la cuestión del lenguaje y el tono. Desde el comienzo con *Goodbye, Columbus*, me ha atraído la prosa que tiene los giros, las vibraciones, las entonaciones, las cadencias, la espontaneidad y la soltura del lenguaje hablado, al mismo tiempo que está sólidamente anclado en la página, sujeto por medio de la ironía, la precisión y la ambigüedad propias de una retórica literaria más tradicional. Evidentemente, no soy el único que quiere escribir así, ni se trata de una nueva aspiración en el mundo, sino que es la clase de idea literaria, o de ideal, que me propuse en ese libro.

Al preguntarle durante cuánto tiempo tuvo en mente la «idea del libro» me refería más bien al personaje y el aprieto en que se encuentra.

1. El entrevistador es George Plimpton, editor de *Paris Review*; la entrevista apareció en *The New York Times Book Review* el domingo en que publicó la crítica de *El mal de Portnoy* (1969).

Ya lo sé, y por eso en parte le he respondido como lo he hecho.

Pero sin duda no pretenderá hacernos creer que la concepción de esta imprevisible novela de confesión sexual, entre otras cosas, ha surgido de motivos puramente literarios.

No, no pretendo tal cosa. Pero, mire, en realidad la concepción no es nada comparada con el parto. Lo que quiero decir es que hasta que mis «ideas» (sobre el sexo, la culpa, la infancia, los hombres judíos y sus mujeres gentiles) fueron absorbidas por una estrategia y un objetivo narrativos generales, eran ideas similares a las de cualquier otro. Todo el mundo tiene «ideas» para novelas; el metro está atestado de gente que se sujeta de las agarraderas y que tienen la cabeza llena de ideas para novelas que no pueden ponerse a escribir. A menudo soy uno de ellos.

Sin embargo, dada la transparencia del libro acerca de cuestiones sexuales íntimas, así como la franqueza con que utiliza la obscenidad, ¿cree usted que habría escrito un libro de estas características en un clima distinto al actual? ¿O es el libro apropiado a aquella época?

Ya en 1958, en *The Paris Review*, publiqué un relato titulado «Epstein» que a ciertas personas les pareció repugnante por sus revelaciones sexuales íntimas, y me han dicho que mi conversación nunca ha sido tan refinada como debería serlo. Creo que muchas personas en el mundo del arte llevan ya bastante tiempo viviendo en un «clima como el de hoy». Los medios de comunicación se han puesto al día, eso es todo, y con ellos el público general. La obscenidad como vocabulario utilizable y valioso, y la sexualidad como tema, están a nuestra disposición desde Joyce, Henry Miller y Lawrence, y no creo que exista un escritor treintañero norteamericano serio que se haya sentido restringido por los tiempos en particular, o que de repente se sienta liberado porque han sido anunciados como los «desinhibidos años sesenta». Durante mi vida creativa, el uso de la obscenidad ha estado gobernado, en general, por el gusto y el tacto literarios y no por las costumbres del público.

¿Qué me dice del público? ¿No escribe para un público? ¿No escribe para ser leído?

Escribir para ser leído y escribir para un «público» son dos cosas diferentes. Si considera público a una serie determinada de lectores caracterizados por su educación, su tendencia política, su religión e incluso su tono literario, la respuesta es negativa. Cuando trabajo no pienso en ningún grupo concreto de personas con las que deseo comunicarme; lo que quiero es que la misma obra se comunique tan plenamente como pueda, de acuerdo con sus propias intenciones. Es así, precisamente, para que pueda ser leída, *pero por sí misma*. Si puede decirse que uno piensa en un público, no se trata de ningún grupo con unos intereses especiales cuyas creencias y exigencias uno acepta o con las que se muestra en desacuerdo, sino de lectores ideales cuyas *sensibilidades* se han entregado por completo al escritor, a cambio de la seriedad de este.

Le pondré un ejemplo que también nos llevará de regreso a la cuestión de la obscenidad. Mi nuevo libro, *El mal de Portnoy*, está lleno de palabras y escenas sucias, mientras que la novela anterior, *Cuando ella era buena*, no contiene ni una sola. ¿A qué se debe esto? ¿Es que de repente me he vuelto un «desinhibido»? Pero, aparentemente, ya lo era en los años cincuenta, cuando publiqué «Epstein». ¿Y qué decir de los tacos que aparecen en *Deudas y dolores*? No, la razón de que en *Cuando ella era buena* no haya ninguna obscenidad, ni tampoco una sexualidad patente, es que habrían estado desastrosamente fuera de lugar.

Cuando ella era buena es, ante todo, un relato acerca de los habitantes de una pequeña ciudad del Medio Oeste, que se consideran a sí mismos de buen grado convencionales y honestos; y su manera de hablar convencional y honesta es la que he elegido como mi medio narrativo, o más bien una versión ligeramente realzada, algo más flexible de su lenguaje, pero que utiliza libremente sus clichés, sus locuciones y sus trivialidades habituales. Sin embargo, me decidí finalmente por ese estilo modesto no para satirizarlos, a la manera, por ejemplo, del *Haircut* de Ring Lardner, sino más bien para comunicar, por su modo de decir las cosas, su modo de verlas y juzgarlas. En cuanto a la obscenidad,

puse cuidado, incluso cuando hice reflexionar a Roy Bassart, el joven ex soldado de la novela (lo tuve a salvo entre los muros de su propia cabeza), en mostrar que lo más lejos que podía ir en la violación de un tabú era pensar «j. con esto y j. con aquello». La incapacidad de Roy de pronunciar más de la inicial del taco, incluso para sí mismo, era lo que deseaba resaltar.

Al hablar de los objetivos de su arte, Chéjov establece una distinción entre «la solución del problema y una correcta presentación del mismo», y añade: «solo la última es obligatoria para el artista». Utilizar «j. con esto y j. con aquello» en lugar de la misma palabra formaba parte del intento de hacer una correcta presentación del problema.

¿Sugiere, entonces, que en El mal de Portnoy una «correcta presentación del problema» requiere una franca revelación de asuntos sexuales íntimos, así como un uso exhaustivo de la obscenidad?

Sí, en efecto. La obscenidad no es solo una especie de lenguaje que se utiliza en *El mal de Portnoy*, sino que casi es el mismo asunto del libro. No está lleno de palabrotas porque «así es como habla la gente»; esa es una de las razones menos convincentes para utilizar lo obsceno en la narrativa. Además, en realidad pocas personas hablan como lo hace Portnoy en ese libro. Es un hombre que expresa una obsesión abrumadora: es obsceno porque quiere que lo salven. Una curiosa, tal vez una demencial manera de buscar su salvación personal, pero, de todos modos, la investigación de esa pasión y el combate con su conciencia que precipita, constituyen el núcleo de la novela. Los sufrimientos de Portnoy se deben a su rechazo a seguir atado por unos tabúes que, acertada o erróneamente, experimenta como algo que le disminuye y priva de virilidad. Lo cómico en el caso de Portnoy es que, para él, violar el tabú al final resulta tan desvirilizador como respetarlo. Menuda broma.

Así pues, en esa obra no me propuse tan solo la verosimilitud, sino que quería elevar la obscenidad al nivel de tema. Tal vez recordará usted que, al final de la novela, la muchacha israelí (por cuyo cuerpo Portnoy ha estado forcejeando con ella en el suelo de su habitación de hotel en Haifa) le dice con aversión: «Dime,

por favor, ¿por qué tienes que usar continuamente esa palabra?». Decidí que le hiciera esa pregunta, y que se la hiciera al final de la novela, de una manera totalmente deliberada: el motivo por el que debe hacerlo es el tema del libro.

¿Cree que hay judíos a los que ofenderá este libro?

Creó que habrá incluso gentiles a los que ofenderá este libro.

He pensado en las acusaciones que le hicieron ciertos rabinos cuando publicó Goodbye, Columbus. Dijeron que era usted «antisemita» y que «se odiaba a sí mismo», ¿no es cierto?

En «Escribir sobre los judíos»,² un ensayo que publiqué en *Commentary*, en diciembre de 1963, repliqué por extenso a esas acusaciones. Ciertos críticos afirmaron también que mi obra aportaba «combustible» al antisemitismo. Estoy seguro de que volverán a hacerme esas acusaciones, aunque lo cierto es (y creo que incluso hay una pista de ello en mi obra) que siempre me ha satisfecho la buena suerte de haber nacido judío más de lo que mis críticos pueden imaginar. Es una experiencia complicada, interesante, moralmente exigente y muy singular, y eso me gusta. Me encuentro en el apuro histórico de ser judío, con todo lo que eso comporta. ¿Quién podría pedir más? Pero en cuanto a esas acusaciones que usted menciona... sí, es muy probable que me las hagan. Debido a la condena que ha hecho la ONU de la «agresión» israelí y el furor antisemita desatado en la comunidad negra, sin duda muchos judíos norteamericanos se sienten más alienados de lo que han estado en largo tiempo. En consecuencia, no creo que estemos en un momento en el que quepa esperar que un libro tan desinhibido como este sea recibido con indulgencia o incluso tolerado, sobre todo en aquellos ámbitos en los que, de entrada, no fui precisamente aclamado como el Mesías. Me temo que la tentación de citar líneas aisladas del contexto general será abrumadora en las próximas mañanas de sábado. Los rabinos tienen que reavivar su indignación, lo mismo que

2. Véase página 202.

yo. Y hay frases en ese libro que cualquiera podría usar para construir un sermón bastante indignante.

Algunos sugieren que influyó en su libro la actuación de Lenny Bruce en un club nocturno. ¿Consideraría a Bruce u otros cómicos de micrófono como Shelley Berman o Mort Sahl, o incluso los cómicos de The Second City, como una influencia en los métodos que usted emplea en El mal de Portnoy?

La verdad es que no. Yo diría que mi mayor influencia fue un cómico sin micrófono llamado Franz Kafka y un número muy divertido que hace titulado *La metamorfosis*. Resulta interesante que la única vez que me encontré con Lenny Bruce y hablé con él fue en el bufete de su abogado, donde pensé que estaba maduro para interpretar el papel de Joseph K. Tenía un aspecto demacrado e inquieto, todavía resuelto pero también en declive, y no le interesaba ser divertido... solo podía pensar en su «caso» y era de lo único que hablaba. Nunca vi actuar a Bruce, aunque he escuchado cintas y discos de sus actuaciones y, después de su muerte, he visto una película de una de ellas y he leído una recopilación de sus números. Reconozco y admiro en él lo que más me gustaba de la compañía The Second City en su momento, esa confluencia de la observación social precisa y una fantasía desmesurada y soñadora.

¿Qué me dice de la influencia de Kafka que usted menciona?

No quiero decir, por supuesto, que modelé mi libro basándome en cualquiera de sus obras, o que intenté escribir una novela al estilo de Kafka. En la época en que empezaba a jugar con las ideas para hacer lo que resultaría ser *El mal de Portnoy*, una vez a la semana impartía una clase en la Universidad de Pensilvania en la que hablaba mucho de Kafka. Al examinar ahora las lecturas que asigné aquel año, me percaté de que el curso podría haberse llamado «Estudios de culpa y persecución»: *La metamorfosis*, *El castillo*, *En la colonia penitenciaria*, *Crimen y castigo*, *Notas del subsuelo*, *La muerte en Venecia*, *Ana Karenina*... Mis dos novelas anteriores, *Deudas y dolores* y *Cuando ella era buena* eran más o menos

tan sombrías como las más sombrías de esas grandes obras y, fascinado como evidentemente seguía estándolo por esos libros oscuros, en realidad buscaba una manera de entrar en contacto con otra faceta de mi talento. En particular, tras haber dedicado varios años difíciles a *Cuando ella era buena*, con su prosa en absoluto exaltada, su protagonista puritana y acosada, su implacable interés por la trivialidad, ansiaba escribir algo desenvuelto, espontáneo y divertido. Fue una larga temporada entre risas. Mis alumnos debían de considerarme estratégicamente blasfemo o pensar que tan solo deseaba distraerles cuando me puse a hablarles de la película que podría hacerse de *El castillo*, con Groucho Marx como K. y Chico y Harpo como los dos «ayudantes». Pero lo decía en serio. Pensé escribir un relato en el que Kafka escribía un relato. Había leído en alguna parte que solía entrarle la risa floja mientras trabajaba. ¡Naturalmente! Aquella obsesión mórbida por el castigo y la culpa era divertidísima. Horrenda, pero divertida. ¿No había yo sonreído poco antes durante una representación de *Otelo*? Y no solo porque la actuación fuese mala, sino porque algo en aquella mala actuación revelaba lo bobo que es *Otelo*. ¿No hay algo ridículo en que Ana Karenina se arroje bajo el tren? ¿Por qué, después de todo lo que había hecho? Se lo preguntaba a mis alumnos y me lo preguntaba a mí mismo. Pensaba en Groucho llegando al pueblo donde se alza el castillo y anunciando que es el agrimensor. Nadie le creería, por supuesto. Por supuesto, lo sacarían de quicio. Tendrían que hacerlo... debido a ese cigarro.

Ahora bien, el camino desde estas ideas dispersas e incluso tontas hasta *El mal de Portnoy* fue más serpenteante y estuvo más lleno de incidentes de lo que puedo describir aquí. En el libro hay un elemento personal, desde luego, pero hasta que me hube apropiado de la culpa como una idea cómica no empecé a notar que me alzaba libre y despejado de mi último libro y mis anteriores preocupaciones.