

Lawrence Grobel

# UNA ESPECIE EN PELIGRO DE EXTINCIÓN

Doce escritores hablan sobre su oficio,  
sus ideas y su vida

Traducción de Ramon González Férriz

## ÍNDICE

---

Prólogo . . . . .	11
Prefacio . . . . .	13
Saul Bellow: Metiéndose con los brahmanes . . . . .	17
Ray Bradbury: El cráneo bajo la piel . . . . .	77
J. P. Donleavy: Siento aversión por la literatura y la escritura . . . . .	105
James Ellroy: Nunca ha habido nadie como yo en las letras americanas . . . . .	123
Allen Ginsberg: La ruptura de tabús . . . . .	147
Andrew Greeley: Cómo es ser Dios . . . . .	191
Alex Haley: Hermanos en el mismo barco . . . . .	211
Joseph Heller: Compitiendo con el pasado . . . . .	235
Elmore Leonard: Embalsamar con Permaglo . . . . .	251
Norman Mailer: La estupidez saca la violencia que llevo dentro . . . . .	307
Joyce Carol Oates: No puedo dejar de tomar notas . . . . .	335
Neil Simon: «Ssshhh, está escribiendo» . . . . .	387
Índice analítico y onomástico . . . . .	417

## PRÓLOGO

---

Una novia mía tenía, entre otras, una persistente queja contra un viejo novio. Cuando hablaban por teléfono y ella le decía que le quería, él, quizá debido a que estaba con otra gente, no respondía como sería de esperar. Con todo, se sentía obligado a decir algo, y lo que decía era: «Lo mismo digo».

Este recuerdo me viene a la memoria porque resulta irresistible la tentación, al leer las entrevistas de Larry con estos escritores, de tomar la introducción de Joyce Carol Oates a su libro anterior, *Above the Line*, que se inicia así «Si hay un Mozart de los entrevistadores, ése es Larry Grobel», escribir «Lo mismo digo» y acabar con la tarea.

Como entrevistador, Larry es todas las cosas que Joyce Carol Oates ha dicho que es: preparado, con capacidad de adaptación y dotado con la inteligencia necesaria para charlar y charlar y conseguir respuestas intrigantes de personas con unos dotes poco frecuentes y suspicaces como pocas. Después de todo, el miedo aborígen a que el fotógrafo le robara el alma y el recelo del escritor a que el entrevistador tenga en mente hacer exactamente lo mismo no es fácil de superar. En esta nueva colección, Larry lo ha superado de nuevo. Como ladrón eficaz y talentoso, ha robado un pedazo del alma de cada uno de estos doce extraordinarios escritores y lo ha puesto sobre el papel. Es un logro para el lector y también, creo, para esos escritores.

La entrevista captura y preserva esos momentos en la vida del escritor que de otro modo se perderían para toda memoria pasajera: anécdotas sin precio, comentarios irreflexivos e ideas que muy

probablemente no encontraríamos en sus obras ni en su boca, de no ser por la ayuda de las provocaciones —aparentemente naturales— de Larry Grobel.

Se producen conversaciones memorables sobre el proceso de la escritura y los escritores. Así por ejemplo, el comentario de Bellow sobre el talento de Capote en relación con su propio genio, que «no está ni cerca de la cola del cometa», es una imagen malvada e inspirada en una entrevista que es verdaderamente sagrada y profana.

Las observaciones de Greeley acerca de que el escritor es particularmente capaz de identificarse con Dios porque ambos pueden crear personajes que no son capaces de controlar dice en una sola frase más de lo que jamás he leído sobre la escritura y Dios.

De un modo u otro, estas entrevistas están llenas de una rara clase de cotilleos además de sabiduría: Elmore Leonard, recordando las reuniones con Pacino, Hoffman y los sospechosos habituales de Hollywood alcanza el nivel sublime de alguna perversa forma platónica que captura la esencia de todos esos grupitos, si no en su estado eterno, al menos desde Ben Hetch hasta nuestros días. Cuando Joyce Carol Oates cuenta que estuvo atrapada en el supermercado y que la gente le tendía listas de la compra para que se las autografiara está añadiendo al dolor de escribir el dolor de ser un escritor en una sucinta imagen.

Finalmente, estos escritores nos resultan tan vívidos porque Larry Grobel intuye que en la vida no hay respuestas, sólo preguntas. Buenas preguntas.

ROBERT TOWNE

## PREFACIO

---

La gente con frecuencia me pregunta si alguna vez me he sentido intimidado al entrevistar a toda la gente con la que he hablado a lo largo de los años. Normalmente se refieren a actores como Marlon Brando, Barbra Streisand, Al Pacino o Robert de Niro. Tengo un gran respeto por estos artistas y me preparo a conciencia para entrevistarles, pero no son los actores quienes hacen que el corazón me lata más rápido; son los escritores. Los escritores siempre han sido mis héroes, desde que era un niño y leí por primera vez «La canción de amor de J. Alfred Prufock», *Martin Eden*, *Tender Buttons*, *Grandes esperanzas*, *Retrato del artista adolescente*, *Henderson*, *el rey de la lluvia*, *En el camino*, *Trampa 22*, *The Ginger Man*, «Aullido», los ensayos de Norman Mailer en *Esquire*, las entrevistas de Alex Haley en *Playboy*. La manipulación de palabras, el flujo de ideas, la destreza con las metáforas, todo eso era para mí tan deslumbrante entonces como, quizá, la magia de Kobe Bryant en una pista de baloncesto o Tiger Woods en un campo de golf lo son para los jóvenes hoy.

No sé si los escritores tienen el mismo poder sobre nosotros que tuvieron en el pasado, pero sí sé que nosotros nos hemos rebajado por el hecho de que no sean reconocidos del mismo modo que las estrellas del rock, las estrellas de cine o los deportistas profesionales.

Norman Mailer me dijo que los escritores podían ser una especie en peligro de extinción. Saul Bellow señaló: «El país ha cambiado tanto que lo que yo hago no significa nada, a diferencia de cuando era joven. Había algo parecido a la vida literaria en este país, y

había gente que vivía como escritor. Todo eso cambió en el transcurso de mi vida».

A la mayor parte de escritores que aparecen en este libro los había leído y estudiado durante mis años de formación, en la escuela. Son muy distintos y singulares, pero todos tienen algo en común: son entretenidos. Pueden ser muy serios o tener un humor muy sombrío, ser agresivos o perderse en sus fantasías, ser ególatras o humildes, pero son escritores que dominan su material, que son nuestro barómetro cultural. Entre ellos han recibido todos los premios posibles: el Pulitzer, el National Book Award, el O. Henry, el Edgar Allan Poe Award, el Tony, el Rea, el Heideman, la Gold Medal y el Nobel.

Como periodista, llevo treinta años entrevistando a gente. Cuando a veces me preguntan cuál es mi «ángulo», siempre respondo que ninguno; es decir, trato de ser lo más amplio, ambicioso e incisivo posible. Mi objetivo es revelar a la persona: sus pensamientos, su trabajo, su infancia, su vida personal. ¿Qué hace que Joyce Carol Oates sea tan prolífica? ¿Qué hace que Saul Bellow sea un autor tan aclamado? ¿Cómo se convirtió Neil Simon en el «Shakespeare de su época»? ¿Cómo las entrevistas de Alex Haley en *Playboy* le prepararon para documentar y escribir *Raíces*? ¿Cómo es que a Allen Ginsberg le resultó tan fácil presentarse como un poeta homosexual en los años cincuenta? ¿Qué hizo que Elmore Leonard comprendiera la mentalidad de los criminales? ¿Y Joseph Heller la de los militares? ¿Y Andrew Greeley la de los católicos? ¿Y Bradbury la de los marcianos? ¿Qué hace pensar a Norman Mailer?

Mailer expresó una vez su decepción por lo poco estimulantes que le resultaban las preguntas de los universitarios y se ofreció a pagar cinco dólares por cada buena pregunta. Leí eso y me lo tomé como un reto. Cuando más tarde me preguntó por qué quería conocer los motivos por los que apuñaló a su mujer, le dije que conocía su oferta y que quería asegurarme de que no se aburría conmigo.

Cuando viajé a Tahití para entrevistar a Marlon Brando, me preguntó cuánto tiempo pensaba quedarme allí. Le respondí que «el tiempo que sea necesario». Las entrevistas pueden ser estimulantes si el entrevistado está dispuesto a quedarse sentado todo el tiempo

que sea necesario. En casi todas las ocasiones, sin embargo, la entrevista es insatisfactoria porque no se llegan a hacer todas las preguntas; esto sucede por el tiempo. Cuando sólo dispones de una cantidad de tiempo determinada para hablar con alguien, tratas de hablar de lo que está promocionando, y tocas áreas de interés general, tópico o fechado. He hecho muchas entrevistas de este tipo y sé muy bien lo que queda fuera.

Sí, también he tenido la suerte de haber mantenido conversaciones profundas sin límite de tiempo. Éste, obviamente, es el mejor método para hacer una entrevista. También es infrecuente. ¿Con qué frecuencia una figura importante está dispuesta a sentarse para una conversación en profundidad? Cuando fui a ver por primera vez a James A. Michener a Florida, en 1980, me dijo que sólo podía darme un día. Le dije que había preparado cincuenta y seis páginas de preguntas, y cinco días y cincuenta horas más tarde seguíamos hablando. Lo mismo sucedió con Saul Bellow. Tardó dos años en aceptar reunirse conmigo, y el día que volé a Boston me dijo que sólo podía hablar conmigo una hora. Le dije que era imposible cubrir todos los temas que había preparado en una hora, y acabamos pasando un día entero y algunas horas más al teléfono conversando.

He pasado dos días entrevistando a Ray Bradbury para cuatro publicaciones distintas; una larga tarde en Tucson hablando con el padre Andrew Greeley para *Modern Maturity*; dos horas con Joseph Heller para *Writer's Digest*; un día en Irlanda en casa de J. P. Donleavy. Para la televisión por cable he pasado entre dos y cuatro horas hablando con Allen Ginsberg, Norman Mailer, Alex Haley y Neil Simon. Ninguna de estas entrevistas duró más de ocho minutos en el aire y ninguna ha sido publicada antes. Mis entrevistas con Joyce Carol Oates, Elmore Leonard y Saul Bellow tuvieron que ser reducidas a casi la mitad a causa de las limitaciones de espacio de *Playboy*.

Este libro, pues, presenta las conversaciones completas con estos doce escritores. Algunas son más largas y más profundas que otras debido al tiempo, pero todas, creo, ofrecen una percepción de su proceso creativo.

¿Están estos escritores en peligro de extinción? Ginsberg, Haley y Heller ya no están con nosotros; Bellow y Bradbury tienen más de ochenta años; Mailer, Leonard, Donleavy, Simon y Greeley están

entre los setenta y tres y los setenta y ocho; Oates tiene sesenta y tres; Ellory, cincuenta y tres. «Me he acabado la juventud», dice Yosarian en *La hora del recuerdo* (Joseph Heller). «No voy a vivir para siempre, ya sabes, aunque voy a morir intentándolo.» Si queremos saber hacia dónde vamos, tenemos que saber dónde hemos estado, y la sabiduría reunida de estos escritores puede ser un faro que arroje luz incluso en los lugares más oscuros.



SAUL BELLOW  
METIÉNDOSE CON LOS BRAHMANES

---

Si juzgamos a nuestros artistas por los premios que reciben, Saul Bellow debe de ser el mejor escritor vivo de América. Ha ganado tres National Book Awards (*Las aventuras de Augie March*, 1953; *Herzog*, 1964; *El planeta de Mr. Sammler*, 1970), la Gold Medal for the Novel (1977), el National Institute of Arts and Letters Award (1952), el Friends of Literature Fiction Award, el James L. Dow, el Prix International, el Premio Formentor (por *Herzog*), el French Croix Chavalier (1968) y el Premio Nobel de Literatura. Ha recibido la beca Guggenheim, otra de la Fundación Ford, y en 1983 fue nombrado Oficial de la Legión de Honor francesa.

Aunque Bellow ha dicho que los escritores raramente desean lo mejor para los demás escritores, otros escritores han reconocido su posición entre los grandes novelistas del mundo. Philip Roth le llama «el gran patriarca de los escritores judíos americanos», así como «el mayor novelista en activo del país». John Updike cree que es «el mejor retratista activo de la ficción americana». Irving Howe le llamó el «novelista americano vivo más serio» y «el mejor». Joyce Carol Oates le considera un genio y le sitúa «por encima incluso de Truman Capote, Thomas Pynchon o Thomas Wolfe». Robert Alter señaló en *The New Republic*: «Cuando está en su mejor forma es el estilista americano más poderoso desde Faulkner». Stanley Crouch ha llamado a Bellow «el equivalente literario a Ted Williams» y ha comparado la claridad y el detalle de su visión con la de Balzac.

Aunque Bellow leía hebreo antes de entrar en la guardería (su madre tenía la esperanza de que fuera un estudioso del Talmud), no hubo muestras de su talento hasta que, con más de veinte años,

la *Partisan Review* empezó a publicarle algunos cuentos. Sus padres eran emigrantes rusos que se trasladaron en 1913 con sus dos hijos y una hija a Lachine, un suburbio de Montreal, Canadá. Su tercer hijo, Saul, nació allí el 10 de julio de 1915. A los ocho años le diagnosticaron una infección respiratoria y tuvo que pasar seis meses en el hospital. No mucho después de su recuperación, su familia se trasladó a Chicago. Su padre trabajaba en una panadería, vendía pedazos de leña y hacía un poco de contrabando. Su madre murió de cáncer cuando él tenía diecisiete años, antes de que Bellow entrara en la Universidad de Chicago. Después de dos años allí, se trasladó a la de Northwestern y estudió antropología y sociología. En 1937 se casó con Anita Goshkin y consiguió un trabajo escribiendo biografías literarias en el WPA Writers Program, financiado por el gobierno federal. Después de eso empezó a dar clases, a escribir reseñas de libros y a trabajar en el Índice de la serie *Great Books* de la Enciclopedia Británica. Durante la Segunda Guerra Mundial fue considerado incapaz debido a una hernia y, después de operarse, entró en la marina mercante. Vendió una novela titulada *The Very Dark Trees*, pero como el editor demoró su publicación por la guerra, Bellow decidió que no era buena y la destruyó. Después escribió *El hombre en suspenso*, sobre un joven que espera a ser llamado a filas, con la que obtuvo doscientos dólares de su editor, Vanguard, en 1944, el año en que nació su primer hijo, Gregory. Había ciertas palabras vulgares como *nooky* («polvo») y *darky* («negro») que su editor quiso eliminar, pero Bellow se negó a hacer esos cambios. Edmund Wilson, quizá el crítico más reverenciado en esa época, elogió la novela y la llamó «un excelente documento sobre la experiencia del no combatiente en tiempos de guerra [...] uno de los testimonios más honestos de la psicología de una generación entera que ha crecido durante la Depresión y la guerra».

Otro manuscrito de novela llamado *The Adventurers* fue destruido, pero en 1947 escribió *La víctima*, que *Time* describió como una novela «sobre un judío solemne y susceptible acusado por un fanático gentil de haberle arruinado», y dijo que «tiene inquietantes profundidades de significado infrecuentes en las nuevas novelas». Alfred Kazin lo llamó «uno de los escasos libros distinguidos [...] de

mi generación». Elizabeth Hardwick predijo que Bellow se convertiría en «el novelista redentor de la época». Otros críticos compararon *La víctima* con las obras de E. M. Forster y Graham Greene, pero el libro sólo vendió 2.257 ejemplares y transcurrirían seis años antes de que publicara su siguiente novela.

Como ha señalado Tom Wolfe, en los años cincuenta surgió una nueva edad de oro de la novela americana, y la novela se convirtió en un torneo de ámbito nacional. *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger apareció en 1951, *El hombre invisible* de Ralph Ellison en 1952, *Las aventuras de Augie March* de Bellow en 1953, *The Ginger Man* de J. P. Donleavy, *Lolita* de Vladimir Nabokov y *Los reconocimientos* de William Gaddis en 1955, *En el camino* de Jack Kerouac en 1957, *Henderson, el rey de la lluvia* de Bellow en 1959. Con esa rompedora ficción es imposible decir quién fue el primero en descollar, si bien en 1995 el escritor Martin Amis declaró en las páginas de *The Atlantic Monthly* que Bellow consiguió con *Augie March* lo que siempre se había considerado inalcanzable: escribir la Gran Novela Americana, una historia sobre un joven optimista e inocente de Chicago que se adentra en el mundo en busca de aventuras y descubre que «haces todo lo que puedes para humanizar el mundo y familiarizarte con él, y de repente se vuelve más desconocido que nunca». «No busquen más —escribió Amis—. Todas las posibilidades desaparecieron hace cuarenta y dos años. La búsqueda hizo lo que raramente hacen las búsquedas: terminó [...] La Gran Novela Americana era una quimera; la bestia mítica era un cerdo con alas. Milagrosamente [...] y sin ayuda de nadie, Saul Bellow se llevó el animal a casa.»

Delmore Schwartz, poeta y amigo de Bellow, la consideró una *Huckleberry Finn* de nuestros días, y Cynthia Ozick escribiría más tarde que *Augie March* «abrió un camino tan independiente de la marea de la ficción americana que no pudo emanar lecciones literarias [...] Fue una erupción, un tumulto, una maravilla [...] Una obra que le dio la vuelta a la ficción americana, rompiendo todas sus restricciones en idioma y ambición».

Muchos críticos en el momento de su publicación disintieron notablemente de estas opiniones: como la novela abría un nuevo territorio con su torrente de lenguaje y descripción, no supieron

qué hacer con ella. Norman Podhoretz consideró la novela un fracaso; Anthony West escribió que la prosa de Bellow era inexpresiva y estaba muerta. Norman Mailer la llamó «absurdos [...] poco convincentes [...] recocinados, atestados, insinceros montones de sandeces literarias». En el peor de los casos, la novela de Bellow era «un libro de viaje para intelectuales tímidos», y Mailer llamó a Augie «un personaje imposible, y sus aventuras nunca podrían haber sucedido, pues es un hombre demasiado tímido para cazar ratones en más de uno o dos crueles rincones del mundo».

Lo que pareció molestarles fue que Bellow se hubiera alejado tan radicalmente de sus dos novelas anteriores, más elegantemente desvaídas y menos ambiciosas, que ahora llama su graduación y su doctorado.

El propio Bellow había experimentado considerables cambios entre su segunda y su tercera novela. Había pasado de escribir reseñas de libros (por entre cinco y diez dólares cada una) en Brooklyn a enseñar en la Universidad de Minnesota en Minneapolis durante dos años (1946-1948), a recibir una beca Guggenheim en 1948 y a establecerse durante los dos años siguientes en Europa. A su regreso, dio clases nocturnas en la Universidad de Nueva York (1950-1951), fue profesor visitante de escritura creativa en Princeton (1952-1954) así como profesor de literatura americana en Bard College (1953-1954).

Su siguiente novela, *Carpe diem*, sobre un día en la ansiosa vida de un joven llamado Tommy Wilhelm, fue llamada «una de las mejores novelas cortas del idioma» por *The Guardian*. *The New Republic* dijo que «por temperamento y capacidad, Bellow parece más adecuado que ningún otro escritor de su generación para crear “la indefinida conciencia del hombre moderno”».

El mismo año en que publicó *Carpe diem*, 1956, Bellow se casó con su segunda esposa, Alexandra Tsachachbasov, y un año más tarde nació su segundo hijo, Adam. Ese matrimonio duró sólo tres años y terminó más o menos en el mismo momento en que aparecía el héroe picaresco de Bellow, *Henderson, el rey de la lluvia*. Ese viaje cómico de un solo hombre al corazón del África mítica fue comparado con la *Odisea* y el *Quijote* por *Newsweek*. Su héroe, Eugene Henderson, parece hacerse eco de su creador cuando dice:

«Soy un tipo animado. Y es el destino de mi generación de americanos salir al mundo y tratar de encontrar la sabiduría de la vida».

Como ha sucedido en cada una de sus novelas, a las reseñas entusiastas les acompañaron las negativas. Elizabeth Hardwick la condenó duramente en la influyente *Partisan Review* y le advirtió a Bellow que estaba tratando con demasiado énfasis «de ser un importante novelista americano». Dwight Macdonald salió en defensa de Bellow y condenó a la revista por publicar la desacertada reseña de Hardwick. ¿La respuesta de Bellow ante esa controversia? «Oh, bueno, yo me limito a escribir historias.»

Se casó con su tercera esposa, Susan Glassman, en 1961, y su hijo Daniel nació en 1962. Bellow siguió escribiendo. Su siguiente novela, *Herzog*, sobre un intelectual en ocasiones suicida que escribe pero nunca manda cartas a figuras mundiales, permaneció en lo más alto de la lista de los más vendidos del *New York Times* durante veintinueve semanas. Jack Ludwig, un profesor, escritor, buen amigo y coeditor con Bellow de una revista literaria, *The Noble Savage* (de la que se publicaron cinco números en 1960), reseñó *Herzog* en la revista *Holiday* y la describió como un «resumen, en clave ficcional, de todo lo que Bellow ha escrito». La comparaba con *Doktor Faustus* de Thomas Mann, y las cartas no mandadas eran una «curiosa modificación del monólogo interior de Joyce en *Ulyses*». Por muy entusiasta que fuera el elogio de Ludwig, a Bellow no debió de resultarle fácil aceptarlo, pues era Ludwig quien había mantenido una relación en secreto con la segunda esposa de Bellow. Éste supo de él tras su separación y escribió sobre la esposa adúltera de su héroe y alter ego en *Herzog*. Como escribió Ruth Miller en su biografía de Bellow de 1991, «los hechos —¡la realidad!— le provocaron un profundo estremecimiento. Después de todos los fuegos artificiales de su alma en busca de un destino único [...], era, después de todo [...] el mayor lugar común de las víctimas. Su esposa y su mejor amigo, ¡y él fue el último en saberlo! [...] La historia de su traición se convertiría en la base del argumento de *Herzog*».

El intento de Bellow de introducirse en el mundo teatral con su obra *The Last Analysis* se estrenó en Broadway el mismo año pero cayó del cartel después de veintiocho días. Su colección de cuen-

tos *Mosby's Memoirs*, fue publicada en 1969, y un año más tarde se publicó *El planeta de Mr. Sammler*, sobre otro intelectual cínico, que llevó al *Times* dominical de Londres a proclamar a Bellow «el escritor en inglés más importante de la segunda mitad del siglo xx».

Una encuesta de 1965 de *Book Week* entre novelistas y críticos señaló que Bellow había escrito «las obras de ficción más distinguidas del período entre 1945 y 1965». Entre las seis mejores novelas de esos años de posguerra, esa encuesta señalaba que Bellow había escrito tres de ellas.

Por esa época Bellow había aceptado un puesto permanente en la Universidad de Chicago como profesor del Comité de Pensamiento Social y había empezado a escribir *El legado de Humboldt* sobre un fallecido poeta fracasado y un exitoso novelista acosado por un gángster, la historia levemente velada de su relación con Delmore Schwartz. El *Times* de Londres consideró a Bellow «uno de los cronistas más dotados del mundo occidental», y la Academia Sueca se mostró de acuerdo y le concedió el premio Nobel de Literatura en 1976. La Academia adujo que su obra representaba una emancipación de la escritura americana del estilo «duro y amargo» que se había convertido en una rutina durante los años treinta en la literatura, y por su mezcla de «ideas exuberantes, refulgente ironía, hilarante comedia y ardiente solidaridad».

En el discurso de recepción del Nobel, Bellow afirmó: «Nosotros, los escritores, no representamos adecuadamente a la humanidad». El público inteligente, prosiguió, espera «oír del arte lo que no oye de la teología, la filosofía, la teoría social, y lo que no puede oír de la ciencia pura». ¿Y qué es eso que espera oír? Si la humanidad perseverará o se hundirá, y es un arte, concluyó con un guiño a Joseph Conrad, que trata de «encontrar en el universo, en la materia así como en los hechos de la vida, lo que es fundamental, perdurable, esencial».

Lo que es fundamental y perdurable en Bellow son los temas sobre los que decide escribir, que enumera en un ensayo titulado «Distraction, of a Fiction Writer»: «Hombres y mujeres, familias y matrimonios, divorcios, el crimen y la fuga, asesinatos, bodas, auges y decadencias, simplicidades y complejidades, la dicha y la agonía». Sus libros tratan de las cosas que importan, sea un examen del pre-

juicio o los celos o la exploración del alma humana. Escribe sobre la traición, la desesperanza, la opresión, la culpa y el sufrimiento, así como de las «cosas sin nombre», como dice Tommy Wilson en *Carpe diem*, «en que consistía el asunto de su vida».

Después de ganar el Nobel, el primer libro de Bellow fue también su primera obra de no ficción, *Jerusalén, ida y vuelta*, su relato de una visita a Israel. En los últimos quince años ha publicado tres novelas (*El diciembre del decano*, *Mueren más por desamor*, *Ravelstein*), otro libro de cuentos (*El hombre que hablaba demasiado*), cuatro *novellas* (*Un robo*, *La conexión Bellarosa*, *Un recuerdo que dejó*, *La verdadera*), y un libro de ensayos (*Todo cuenta*).

«Bellow siempre me ha dicho cosas que yo no sabía», ha escrito el novelista y biógrafo de Bellow Mark Harris.

Era una maravilla en los detalles [...] y de algunos momentos me acuerdo más allá de la totalidad de los libros en los que habitan: la médico salvando la vida del polaco judío circuncidado, el jasidista en el avión ofreciéndole a Bellow dinero para que sea *koscher*, los pájaros muertos en el lavabo de Ludeyville, el campo de batalla de la guerra israelí de los seis días, el señor Sammler y el ladrón en el autobús y después [...] Henderson levantando del suelo a Mummah, Cantabile y Citrine en el retrete [...] Una y otra vez, el lenguaje de Bellow, formal y coloquial en la misma pincelada, maravilloso en su ritmo, sus infinitos recursos [...] Me regocijo en su hipérbole, su visión. Me rindo ante su estilo, trato de imitarlo, y así mejoro el mío.

El don de la descripción de Bellow es perspicaz. En *El diciembre del decano*, su decano busca humanidad en su desagradable sobrino: «Era tan difícil de ver como la delgada línea de mercurio en algunos termómetros». Bellow no sólo puede describir una cara de tal modo que el lector la distinga de todas las demás caras, su poder de observación, como un láser, con frecuencia prende a su sujeto de un modo únicamente suyo (como observó Cynthia Ozick, «hacía algo que pocos modernos quisieran creer: la cabeza humana como un mapa del carácter»). Después de detallar la cara de su personaje Mosby —sus dientes, mandíbula, ojos, pelo— cierra con la pincelada de un maestro, acercándose a los «poderosos surcos verticales entre las cejas, bajo la nariz y en la nuca».

Bellow se casó con su cuarta esposa, Alexandra Ionescu Tulcea, una profesora de matemáticas, en 1975, y dramatizó la enfermedad de la madre de Alexandra y su viaje a Rumanía en su novela de 1982. «Lo bueno de *El diciembre del decano*», escribió John Updike, es que «es de Saul Bellow, y en consecuencia tiene ingenio, vivacidad, ternura, valientes pensamientos, misticismo terrenal, y una enormemente generosa, inquisitiva, humanidad humorística. Lo malo de ella, o al menos no tan bueno: es sobre Saul Bellow».

A pesar de sus cinco matrimonios (sí, se casó de nuevo, con Janis Freedman, y a los ochenta y dos años volvió a ser padre) y frecuentes desplazamientos (ahora divide su tiempo entre Boston y Vermont, donde, dice, «lo más ruidoso que se oye es un pájaro carpintero o un tractor por el camino o un disparo de rifle a un kilómetro y medio de distancia»), Bellow no se ha visto distraído ni separado de su talento. Como señaló en 1975 un perfil de *Newsweek*, «no ha sucumbido a ninguno de los destinos clásicos que América parece reservar a sus más importantes escritores. No se volvió loco, como Fitzgerald; no se vio consumido por su propio mito, como Hemingway; no sufrió de un reconocimiento tardío, como Faulkner. Bellow tampoco es uno de esos otros fenómenos americanos, el escritor como personalidad del mundo del espectáculo o repentina superestrella».

Bellow, que no es de ningún modo un santo, puede ser excéntrico y gruñón, y reconoce ser irritable y agresivo. Enfurece cuando los críticos le etiquetan como escritor judío. «La gente que hace etiquetas debería estar en el negocio de los chicles», ha dicho.

Saul Bellow nunca se ha mordido la lengua al decir qué piensa de otros escritores. H. D. Lawrence le pareció repetitivo y tonto; Hemingway, un escritor que había «sucumbido a algunos de los prejuicios democráticos de la sociedad»; la seriedad de Norman Mailer, «imposible de tomar en serio»; Solzhenitsyn «estrafalario»; la opinión de Isaac Bashevis Singer sobre sí mismo, «tan elevada que no necesita el certificado de nadie más».

Recuerdo haber leído *Henderson, el rey de la lluvia* cuando todavía iba al instituto, y siguió conmigo cuando me uní a los Cuerpos de



Paz algunos años más tarde y viajé a África. No podía sacarme el estribillo de Henderson —«Quiero quiero quiero»— de la cabeza. También yo quería, pero no sabía qué. Resultó que lo que quería era experiencia. La había obtenido leyendo, ahora la quería haciendo. Los libros de Bellow —sus ideas, su imaginación— eran un rayo iluminando el camino que yo quería seguir como escritor.

Cuando traté de contactar por primera vez con Bellow para una entrevista, su secretaria me dijo que había sufrido una enfermedad y que estaba convalesciente y no podía hablar conmigo. «Lo intentaré de nuevo cuando esté mejor», respondí. «También está tratando de terminar una novela en la que ha trabajado durante casi diez años», me advirtió. «Sinceramente, no creo que la termine.»

Seis meses más tarde lo intenté de nuevo y escribí a su nombre a la University Professors de la Universidad de Boston. Esta vez respondió y me dijo que estaba dispuesto a hablar, pero no durante los seis meses siguientes. Medio año más tarde, en 1996, volé a Boston.

Llegué con quince minutos de antelación a su despacho en el sexto piso del Departamento de Teología y me señaló una silla al mismo tiempo que me sugería que leyera un libro y esperara a que él acabase con cierto papeleo. Mientras yo miraba a mi alrededor en aquella inmensa y oscura oficina, oyendo el tráfico y el ruido de la calle procedente de Commonwealth Avenue, pensé en lo modesta que era comparada con las lujosísimas oficinas de las estrellas del cine que había visitado con frecuencia. Su sólido escritorio marrón era viejo, las ventanas que había tras él estaban un poco sucias, no había sofás en los que hundirse, ni cuadros en las paredes, sólo dos pedazos de papel enmarcados con poca solidez: uno era su National Book Award por *Herzog*, el otro el Harold Washington Literary Award. Había tres archivadores negros, un muro cubierto de libros y cuatro cajas de cartón sobre la deshinchada alfombra vagamente morada. Parecía la oficina de un detective barato. Exactamente a la hora que habíamos convenido, dejó a un lado sus papeles y yo me senté frente a él en una mesa redonda y empezamos a charlar.

—¿Ha estado muy enfermo? ¿Cómo se encuentra ahora?

—He estado muy enfermo. Hace un año y medio fui a Martinica, en el Caribe, con mi esposa para terminar un libro, y comí un pescado que era tóxico, y la toxina era muy peligrosa y con frecuencia mortal. Ataca el sistema nervioso. Al principio no fui consciente de ello. Después, empecé a sentirme raro. No podía trabajar y me pasé una noche en el baño. Mi esposa llamó a una ambulancia, pero yo no me quería meter en ella, así que me llevó de vuelta a Boston como pudo, y allí ingresé en el hospital de la Universidad de Boston justo a tiempo, porque me dijeron que me habría muerto aquella noche. Creyeron que me iba a morir de todos modos. Estuve en cuidados intensivos cinco semanas y no me diagnosticaron esa rara ciguatera. Creyeron que era legionelosis o dengue. Primero tuve una crisis cardíaca y después una neumonía doble. Y entre tanto también sufrí una operación de la vesícula biliar, que retrasó mi recuperación todavía más. Cualquiera de esas cosas, a mi edad, podría haber sido fatal, pero sobreviví, aunque he pasado un tiempo horrible recuperándome de nuevo.

—Después de recuperarse de esa intoxicación por el pescado, ¿pudo escribir?

—Cuando salí del hospital, ni siquiera era capaz de estampar mi firma. No podía dirigir la mano, no podía comer solo. Me daban un cuenco de sopa y una cuchara y era exactamente igual golpear un tam tam junto al plato. He tardado algo más de un año en recuperarme.

—¿Qué podemos esperar de usted ahora?

—Una novela corta llamada *La verdadera*.

—¿Y qué hay de una gran novela en la que ha estado trabajando los últimos diez años y que su antigua secretaria cree que nunca terminará?

—Eso no es preciso. Y es todo lo que quiero decir al respecto por ahora.

—*¿Qué obligaciones tiene con la Universidad de Boston?*

—Tengo un acuerdo especial. Enseño literatura un trimestre, en primavera. No doy clases de escritura.

—*¿Literatura americana, inglesa o universal?*

—Lo que me apetezca. Acabo de enseñar a los estudiantes de primer año sobre jóvenes ambiciosos del siglo XIX. Hemos leído *Papá Goriot* de Balzac, *Rojo y negro* de Stendhal, *Grandes esperanzas* de Dickens y *Crimen y castigo* de Dostoievski.

—*¿No da clases a alumnos de posgrado?*

—No, me gusta enseñar a los más jóvenes porque creo que debo inculcarles un cierto sentimiento por la literatura.

—*Si hoy empezara en la universidad, ¿qué estudiaría?*

—Estudiaría historia y literatura. Pero sería difícil encontrar ahora a alguien que siga enseñando literatura porque la profesión ha decidido que estamos mejor sin literatura. El nombre de esa tendencia es «deconstrucción».

—*Usted dice que la enseñanza de literatura ha sido un desastre. ¿Por qué?*

—La gente ahora enseña literatura para exhibir a los autores, por muy antiguos que sean, como racistas, colonialistas, imperialistas, chovinistas, misóginos, explotadores, parásitos, etcétera. Sin duda, eso se puede hacer con Shakespeare... pero ¿con qué fin?

—*¿Se siente alentado o desalentado por los estudiantes de hoy en día en comparación con los de otras generaciones?*

—Si han ido a escuelas más o menos decentes, les han hecho leer buenos libros. Pero esos libros hoy compiten con los medios de comunicación y las películas. El reto de una película es revelar la vida interior de la gente que aparece en ella sin entrar realmente en su vida interior. La diferencia entre una obra de ficción y una película es que la obra de ficción no es sólo un relato de acciones, no sólo muestra lo exterior, sino también lo interior. Y es esa vida interior lo que no está en las películas.

—Y, sin embargo, hay quienes creen que las películas son el arte de nuestro tiempo.

—Eso es como confundir el rótulo que hay sobre las casas de empeños con las bolas de los bolos. Sólo porque sean redondos y parezcan poder rodar no significa que sean lo que parecen ser, ¿de acuerdo? Comercialmente no hay competición entre las películas y las novelas porque la gente cree que el arte elevado tiene algo de pretencioso y que la novela como arte elevado ha sido degradada por la película como arte elevado, y la gente del cine promueve esta opinión.

—¿Va mucho al cine?

—Voy al cine bastante. A mi esposa le gusta mucho y me arrastra con ella.

—¿Le satisfacen las películas o le dejan vacío?

—Puedo ser escéptico, pero también puedo quedarme cautivado. Estas emociones son y deben ser infantiles. Tenía muchas dudas con *La lista de Schindler*, pero me conmovió. Al final no pude negar que me encantaron algunas cosas terribles que nunca antes se habían mostrado en imágenes, como la joven que presume de dar consejo y la disparan y asesinan ante tus ojos. Ante eso no puedes evitar conmoverte. Conmoverte de un modo violento.

—¿Le conmovió también el retrato de Robin Williams de Tommy Wilhelm en el film de la PBS\* de su novela *Carpe diem*?

—No, no me gustó demasiado. Me pareció que Robin había sucumbido a la tentación de hacer de Tommy Wilhelm un personaje judío sentimental e histérico.

—En una ocasión observó: «Denle a un actor una frase subordinada y eso le matará. Le saldrá una hernia mientras trata de declamarla esforzadamente bajo los focos». ¿Hay algún actor capaz de hacerlo bien?

—Me gusta bastante Jack Nicholson, es un actor muy inteligente; es decir, para ser un actor es muy inteligente. Estaba interesado

\* Cadena pública de televisión estadounidense. (N. del t.)

en dirigir *Henderson, el rey de la lluvia*, no en actuar en ella. Tuvo sus derechos durante un tiempo, pero nunca la hizo.

—¿Le conoció?

—Sí, me gustó mucho conocerle. Me impresionó mucho que no tirara las hebras de marihuana, sino que las guardara en una cajita de plata.

—*Debía de ser una marihuana muy cara.*

—O se podrían haber subastado como reliquias o algo así. Esos tipos son lo más parecido a los hombres santos que tenemos aquí, tan lejos de la India.

—¿Compartió un porro con Jack Nicholson?

—No, no me lo ofreció.

—*¿En alguna ocasión ha utilizado drogas para estimular su pensamiento como lo hicieron Huxley o Samuel Coleridge?*

—No. Si algo estoy siempre es sobreestimulado.

—*¿Ha visto a algún actor que crea que podría interpretar alguno de sus personajes?*

—Nunca intento hacer esa traducción. Lo máximo a lo que he llegado es a imaginar a Victor McLaglen interpretando *Henderson, el rey de la lluvia*; habría sido ideal.

—*¿No ganó un Oscar en el papel protagonista de El delator de John Ford en 1935?*

—Eso es. Trabajaba ya para el cine mudo. Era algo así como un fascista hollywoodiense; se entrenó con un grupo de jinetes, estaban planeando formar un cuadro o un movimiento reaccionario. Era una locura absoluta.

—*Parece obvio que los actores le divierten. ¿Ha conocido a alguno íntimamente?*

—La única actriz a la que conocí bien fue a Marilyn Monroe, en la época en que estaba casada con Arthur Miller. Era como si

hubiera cogido un cable de alto voltaje y ya no fuera capaz de soltarlo. Estaba conectada con una corriente muy poderosa de la que no podía desconectarse. Con frecuencia tenías la sensación de que iba sobrecargada. Había momentos de melancolía en los que veías hasta qué punto deseaba cortar la conexión con la carga, pero no podía hacerlo. Ni siquiera creo que fuera consciente del estado de superexcitación en el que se encontraba. Era una mujer muy encantadora y muy hermosa.

—¿Le dejó con la boca abierta? ¿Tenía una presencia de esa clase?

—Bueno, no sentí atracción sexual por ella. Quizá fuera porque Miller era amigo mío y yo tenía un respeto muy judío por cualquier regulación del incesto. De alguna manera, me parecía que era demasiado guapa para ser real. Tenía una especie de curiosa incandescencia bajo la piel, lo que es raro.

—¿Los conoció mientras rodaban *Vidas rebeldes con John Huston en Nevada*?

—Sí. Arthur y yo nos divorciamos al mismo tiempo en Nevada, de modo que vivíamos en el mismo grupo de chozas de Pyramid Lake, Nevada. Ahí fue donde se le ocurrió la idea de acorralar a los caballos salvajes que se convirtió en *Vidas rebeldes*.

—Cuando vivía en Nevada y estableció allí su residencia legal para el divorcio, ¿podía trabajar mucho?

—Viví allí, en una reserva india piute en Pyramid Lake durante casi un año. Allí escribí *Carpe diem* y un cuento titulado «Leaving the Yellow House».

—Aparte de *Carpe diem* y *Henderson*, ¿alguna de sus obras se ha llevado al cine o se han comprado sus derechos?

—No, muy raramente se compran sus derechos. Soy considerado un elitista. Pero me entusiasmó que se compraran los derechos de *Henderson, el rey de la lluvia*; me dio unos pequeños ingresos y nunca tuve que enfrentarme al hecho de que fuera una película.

—*MGM mostró interés en usted después de que se publicara El hombre en suspenso, pero no fue para comprar los derechos del libro, ¿verdad?*

—No. Fue un tipo llamado Goldwyn, pero no de los Goldwyn famosos. Vino a Chicago y me llamó. Fui al centro con la esperanza de que quisiera comprar los derechos del libro, pero sólo me dijo que había visto fotos mías y que creía que se me daría bien ser actor.

—*¿Lo pensó?*

—Estaba furioso. [*Risas.*] Pero me equivocaba, debería haberlo hecho. En esos días yo estaba muy orgulloso de ser escritor.

—*¿Y no pensaba en ganar una fortuna en la gran pantalla?*

—Nunca me interesó ser rico. Ni lo más mínimo.

—*Años más tarde tuvo la oportunidad de aparecer, como usted mismo, en Zelig, de Woody Allen. ¿Cómo le convenció para que lo hiciera?*

—Eso fue una estupidez. Si hubiera sabido de qué se trataba, no lo habría hecho. Pero Woody Allen lo convirtió en un gran secreto. No decía de qué iba la película. Lo único que dijo era que estaba hablando con una serie de intelectuales sobre algún asunto difuso. Conocí a otros que lo hicieron, como Bruno Bettelheim, al que yo llamo Bettelheim de la República, así que pensé que tal vez fuera divertido. Me mandó varias páginas de diálogos. Las circunstancias fueron muy divertidas. Se filmó en un viejo piso de Central Park West. Entré allí y me encontré con un joven solitario que vagaba de habitación en habitación. Me dijo que había heredado el piso de sus padres y que no podía mantenerlo, y que por eso lo alquilaba a compañías de cine. Le pregunté: «¿A qué te dedicas?». Y él me respondió: «Soy novelista».

—*¿Sabía él quién era usted?*

—Creo que no.

—*Quizá ésa sea una imagen perfecta del escritor: alguien que vaga sin un fin concreto por las habitaciones alquiladas y vacías de un apartamento que no puede mantener.*

—Hoy en día cuando un joven piensa en convertirse en escritor, lo primero que piensa es en su peinado y en la ropa que se pondrá y después qué *whisky* anunciará.

—*¿En qué pensaba usted cuando se le ocurrió ser escritor?*

—No pretendía ser una persona glamurosa que impresionara a la gente. No tenía ni idea de en qué consistía ser escritor, de veras.

—*¿Sabía, cuando iba al instituto, que quería ser escritor?*

—Sí, sin duda sabía que quería ser escritor.

—*¿Sus padres trataron de convencerle de que abandonara la idea?*

—Mi madre no se entrometió. Naturalmente, murió cuando yo tenía diecisiete años. Estaba preocupada, y más adelante supe que hablaba de eso con los vecinos, sus amigas y la modista. Pero mis padres eran de San Petersburgo, y eran gente bastante sofisticada. Eran lectores. No fui yo quien les habló por primera vez de Tolstoi siendo un niño, ya lo conocían antes de que yo naciera. Al principio no mostraron ninguna objeción acerca de mi decisión de ser escritor; sólo dudaron de que un niño pudiera hablar en serio sobre eso y se preguntaron si tenía talento. ¿Cómo iban a saberlo?

—*¿Cuándo cobró conciencia del poder de la palabra escrita?*

—Cuando estuve internado en un hospital infantil con ocho años.

—*¿Fue cuando sufrió tuberculosis?*

—No fue tuberculosis, fue algo llamado «empireuma», que es una infección del sistema respiratorio en la que la cavidad pulmonar se llena de fluido. Tenían que pincharme y me subía la fiebre cada tarde.

—*¿Cuánto tiempo duró?*

—Casi un año.



—*Debió de ser un año muy educativo en su vida.*

—Sin duda, sí, lo fue, porque me hallé fuera de casa por primera vez. Era 1923, poco después de la Primera Guerra Mundial, y era un lugar muy restringido y pasado de moda.

—*¿Había niños más enfermos que usted? ¿Vio cómo morían otros niños?*

—Sí, era terrible. Durante la noche había mucha actividad: las enfermeras corrían, se encendía la luz, colocaban un biombo alrededor de una cama y por la mañana esa cama estaba vacía. Y sabías que ese niño había muerto.

—*¿Pensó que usted podría morir?*

—Sí.

—*¿Hizo eso que se resolviera a vivir o se resignó a no conseguirlo?*

—¿Resignarme? No, me metía debajo de las sábanas y trataba de hacerme tan pequeño como fuera posible.

—*¿Para que la muerte no le encontrara?*

—Algo así. Conocí el mundo a los ocho años allí, en el hospital, nunca antes lo había conocido en esas circunstancias.

—*¿Y cómo pasaba el rato?*

—Leyendo, aunque lo que se podía encontrar para leer era muy limitado. Había publicaciones cómicas, que eran importantes entonces, con personajes que ya no existen, como Happy Hooligan, Slim Jim, Mutt y Jeff, Boog McNutt.

—*No fue eso lo que le hizo comprender el poder de la palabra, ¿verdad?*

—No. Una mujer me trajo un ejemplar del Nuevo Testamento. Ella era muy solemne, delgada, de mediana edad; vestía con muchas capas de ropa, faldas largas, botas de cordones y un inmenso sombrero. Estaba relacionada con una sociedad de misionarios. Primero me hizo una prueba para ver si sabía leer bien. Aprendí a leer

el Viejo Testamento cuando tenía ocho años; leía el Génesis en hebreo, y eso fue una gran influencia para mí. El Nuevo Testamento me golpeó terriblemente, me quedé conmovido por los Evangelios. El resto era decepcionante, pero leí sobre la vida y la muerte, sobre Jesús, y me di cuenta de que yo era judío. Empecé a sentirme responsable por la crucifixión. Amaba a Jesús. Me daba cuenta de que no podría hablar con mi familia de eso cuando volviera a casa, se habrían quedado estupefactos y se habrían enfadado conmigo. Así que me lo guardé para mí. Había muchas cosas que tenía que guardar para mí. Eso fue lo que aprendí en el hospital.

—*¿Jesús y la masturbación?*

—No tenía edad para masturbarme. No empecé a hacerlo hasta que el vello púbico empezó a hacerme cosquillas. Cuando empecé a tener sueños húmedos. Pero no tuve ninguna experiencia sexual explícita en el hospital. Lo que sí encontré allí fue mucho antisemitismo entre los niños canadienses.

—*Poco después de abandonar el hospital, sus padres se mudaron de Montreal a Chicago. ¿Era consciente de la diferencia entre las dos ciudades?*

—Sí. Montreal era como una ciudad europea, Chicago era distinta en todos los sentidos.

—*¿Cómo afectó la Depresión a su familia?*

—Era más difícil ganarse la vida. Durante la Depresión mi padre se dedicaba a vender leña a panaderos judíos; en esa época utilizaban para sus hornos esquirlas de madera que se hacían llevar de Wisconsin, al nordeste. Yo le acompañaba muchas veces y conocía a la mayor parte de panaderos judíos de Chicago. Nunca pasamos hambre, pero no teníamos dinero.

—*Los que recuerdan la Depresión suelen considerarla la época que más marcó su vida.*

—Marcaba la vida de una manera curiosa. En lugar de provocar crímenes y conflictos, dio pie a la compasión y la solidaridad entre la gente, era mucho menos brusca o severa que en tiempos de

prosperidad. A veces pensaba que lo peor de la Depresión no era tanto la falta de dinero como el daño al orgullo de trabajadores honestos que tuvieron la sensación de que la Depresión era, de alguna manera, un castigo.

—*¿Sintió algo parecido cuando su madre murió cuando usted tenía diecisiete años?*

—Fue un golpe terrible. Fue una lenta muerte provocada por el cáncer. No podía siquiera imaginar que mi madre estuviera muerta; su muerte fue el mayor desafío a mi imaginación, porque no podía imaginar la existencia sin ella. Éramos una familia muy unida: mis dos hermanos, mi hermana, mis padres...

—*¿Cómo afectó la muerte a su padre?*

—Se quedó destrozado. Sentía la privación sexual de su larga enfermedad y no hizo nada mientras ella estuvo viva, lo sé, pero poco después de su muerte empezó a visitar a mujeres del vecindario. Se volvió a casar menos de dos años después.

—*¿Le gustaba a usted su madrastra?*

—Me gustaba, pero me gustaba como le gusta a uno un buen chiste. Era una mujer muy divertida. Pero no podía tomármela en serio.

—*Ha dicho que su padre era violento, fuerte y autoritario.*

—Lo era. Nos pegaba.

—*¿Con el cinturón o con las manos?*

—Con lo que pudiera.

—*¿Ha sufrido mucha violencia en su vida?*

—Algo. He visto mucha violencia, la suficiente para hacerme sentir miedo de volver a mi estado natural. De no tener nada más que mi yo desnudo de lo que depender.

—*Además de haberla visto, ¿ha sido víctima de la violencia aparte de la de su padre?*

—Cuando era un niño un desconocido abusó de mí en un callejón.

—*¿Abusó de usted sexualmente?*

—Sí.

—*¿Qué edad tenía usted?*

—Seis o siete años.

—*¿Le hizo llorar?*

—Me amenazó.

—*¿Llegó muy lejos?*

—Bastante lejos. No quiero entrar en detalles sobre eso. [Pausa.] Cuando hoy en día leo sobre abusos a menores me divierte porque es exagerado y desagradable recurrir al estatus legal de uno. Además, está de moda odiar a los padres. Es un vicio desagradable alentado por la sociedad. Es una señal de que la gente es incapaz de deshacerse de su infancia, es una forma de seguir siendo infantil, de explicar tus defectos, pues fuiste castigado o abusaron de ti cuando eras un niño. Para mí nunca ha sido mucho más que algo desagradable. He estado en suficientes juicios para saber que existen los verdaderos abusos a menores, pero cuando la clase media empezó a hablar de eso, pensé: bueno.

—*¿Siguió el juicio de Lyle y Eric Menéndez en California?*

—Sí. El primer juicio fue deshonroso. El tribunal no debería haber aceptado ese testimonio sobre el modo en que sus padres les causaron daños sexuales. Que el jurado aceptara su palabra es algo que clama al cielo.

—*Bueno, el juicio se celebró en California...*

—Sí. California es como una extremidad artificial que el resto del país no necesita. Puede escribirlo así.

—*¿Puedo preguntarle qué pensó sobre el juicio a O. J. Simpson?*

—El juicio con jurado tiene problemas en todas partes, pero en

California todo el sistema judicial tiene tremendos problemas. Ya no es fiable. Todo se transforma inmediatamente en un gran programa de televisión o un espectáculo. Están tan narcotizados por la industria del entretenimiento que tienden a transformar todo lo que sucede en la vida real en términos de entretenimiento. Todo es irreal.

—*Doy por hecho que le sorprendió el veredicto en el juicio a Simpson.*

—Sí, me sorprendió. Nunca antes había visto que se olvidara tan rápido a dos víctimas de un asesinato. Pude recordar, gracias a mi propia infancia, la enormidad que era un asesinato. Era algo que se tomaba muy, muy en serio. Ahora acabar con la vida de un ser humano no es nada. Es como ver unos dibujos animados en los que el héroe cae delante de una apisonadora y es aplastado, después alguien lo recoge y lo apoya contra la pared y en la siguiente escena vuelve a estar corriendo. No es nada real.

—*Hace más de medio siglo, en 1940, usted estaba en México cuando uno de sus héroes, Leon Trotski, fue víctima de un asesinato. Ese asesinato, ¿adquirió para usted más realidad cuando vio a Trotski en su ataúd?*

—En su ataúd no, en una mesa del hospital.

—*¿Cómo lo logró? Trotski era una figura internacional, ¿no había seguridad?*

—En esa época, no, en los hospitales mexicanos todo el mundo podía ir a todas partes. Dije que era un periodista americano y me dejaron entrar.

—*¿Se conmovió al ver a ese hombre al que tanto admiraba muerto en una mesa?*

—Llevaba unos vendajes completamente ensangrentados, tenía la cara y la barba manchadas de sangre. Eso fue todo.

—*Lo que le permitió ir a México fueron los quinientos dólares del seguro de vida de su madre, que recibió siete años después de su*

*muerte. Su padre, sin embargo, decía que ese dinero debería haber sido para él. ¿Causó eso un desencuentro entre su padre y usted?*

—Brevemente. Después de darle la lata con eso a mis hermanos y a su esposa, lo superó.

*—Antes de simular ser periodista, usted estudió antropología en Northwestern. ¿Por qué antropología?*

—Porque Chicago era un *melting pot* y lo más parecido a una sociedad primitiva que pueda imaginarse. Chicago era una serie de aldeas exóticas enhebradas alrededor de varias industrias: los mataderos, los molinos de acero, una precaria maquinaria agrícola, fábricas de radio, imprentas.

*—¿Era la antropología de lo moderno lo que le fascinaba?*

—Sí, bueno, más o menos. Tuve un profesor muy influyente, Melville Herskovitz, que había escrito mucho sobre África.

*—El director del Departamento de Literatura Inglesa en su universidad [William Frank Bryan], ¿le desaconsejó que se especializara en literatura inglesa y se dedicara a escribir porque era judío?*

—Sí, me lo dijo sin rodeos. Dijo que como judío nunca podría darle la ambientación adecuada al tema.

*—¿Cómo se enfrentó a esos sentimientos antisemitas?*

—Mi actitud era: esos cabrones se pueden ir a tomar por saco. Me mostraba muy desafiante con todo lo que tenía que ver con mi vida elevada, como lo llamaba. No permitía que nadie interfiriera con eso.

*—Alfred Kazin parece muy astuto al escribir sobre su juventud: «Se estaba construyendo como competidor [...] Era ambicioso y predicaba un estilo que nunca había visto en un intelectual judío urbano; esperaba que el mundo acudiera a él. Se había prometido un gran destino. Iba a lograr más que el resto de nosotros».*

—[Risas.] Parte de eso lo atribuyo a la diferencia entre judíos orientales del litoral y judíos de tierra adentro. Yo era un judío de tierra adentro. Los judíos de tierra adentro considerábamos muy na-

tural vernos como americanos. No pensábamos en nosotros como seres separados del resto del país, cosa que sí hacían los judíos del litoral del este; eran una comunidad mucho más grande y mucho más aislada. Yo no sentía las presiones que sentían los judíos de la Costa Este, que procedían de Filadelfia, Boston y Nueva York.

—*En una ocasión observó que el constante vínculo que se establecía entre su nombre y los de Bernard Malamud y Philip Roth le recordaba a Hart, Schaffner y Marx. ¿Le irritaba que le consideraran un novelista judío?*

—Sólo es irritante cuando te das cuenta de que la mayoría blanca, anglosajona y protestante te tiene envidia o te desprecia. Yo reconocería tranquilamente todas sus acusaciones si pudieran hacer gala de una obra realmente importante.

—*¿Le irrita tanto que le consideren un «escritor judío» tan irri- tante como a Joyce Carol Oates que le llamen una «mujer escritora»?*

—Si me disculpa, el antisemitismo no es lo mismo que lo que la gente llama normalmente «misoginia» o «antifeminismo». Es muy distinto.

—*¿Preferiría que no le llamaran judío?*

—No me importa que me llamen judío. Soy judío.

—*Y, sin embargo, usted cree que ha decepcionado a los judíos que, como dice, «esperan que los escritores judíos hagan buenas obras por ellos y les brinden propaganda».*

—¿En verdad les preocupa lo que dicen los escritores? No. En este momento, la reacción inmediata consiste en afirmar que soy un conservador, pero ésa es sólo una etiqueta estúpida: no saben si soy un conservador o no, sólo lo han oído decir. Todo es un rumor, toda opinión es un rumor. La gente reacciona ante el rumor repitiéndolo como si fuera una verdad. No puedo hacer nada al respecto.

—*¿Es «conservador» un insulto?*

—En ciertos ambientes; en otros es un halago. En la revista

*Commentary* es un halago. Pero *Commentary* no reseña mis libros, y si soy un conservador, ¿por qué mis libros no son reseñados en *Commentary*?

—*Commentary* reseñó Henderson, el rey de la lluvia, y formuló una pregunta que podría hacerse con respecto a muchas de sus obras: «Lo que no aparece en los escritos de Bellow es aquello de lo que quieren liberarse sus personajes». ¿Es una pregunta justa?

—Hay un viejo refrán *yiddish* que vendría a decir: Un idiota tira una piedra a un estanque, diez sabios van al estanque a buscarla y no la encuentran. En otras palabras, no hace falta nada más que un tipo que intrascendentemente arroje una piedra a un estanque para que la gente idiota tenga una motivación. ¿Por qué debería responder a esa pregunta? Un reseñista dispéptico dice algo ¿y ahora tengo que responderle? No tengo que responderle.

—*Philip Roth* ha dicho que, a diferencia de *Elie Wiesel* o *Isaac Bashevis Singer*, usted es una figura más importante para los otros escritores judíos que para los judíos consumidores de cultura. ¿Tiene razón?

—Cuando *Herzog* entró en la lista de libros más vendidos, *Hannah Arendt* dijo que era a causa del público judío. Era muy sensible a cosas como ésas. Estaba empeñada en mantenerme en la clase judía. *Philip Roth* no tenía esa pretensión, sólo se equivocaba.

—¿Se equivocaba *Kazin* cuando observó que usted era el primer escritor judío que había conocido que parecía tan perspicaz en todos los aspectos de la vida como un hombre de negocios?

—*Alfred* es un crítico muy raro. *Alfred* tiene más talento para hacer carrera en los dedos que yo en todo mi cuerpo. Cuando le conocí, *Alfred* era redactor del *New Republic*. ¿Cómo consiguió llegar hasta allí? Debía de saber algo que yo ignoro. Después se fue a trabajar para *Henry Luce and Company*, y allí me rechazaron cuando traté de conseguir un trabajo en el *Time*.

—¿Fue cuando *Whittaker Chambers* le entrevistó para el trabajo de crítico de cine y le despidieron al cabo de un día?



—Sí, pero me despidieron el mismo día. Fue una broma que después descubrí comparando notas con John Berryman. Ambos éramos amigos de Jim Agee y a Agee siempre le molestaban sus colegas del Village que querían un trabajo. Decía: «Muy bien, veré qué puedo hacer». Entonces te presentabas allí y el señor Chambers aparecía sentado a su escritorio como si hubiera sido predestinado allí, contemplando melancólico desde la ventana del rascacielos el río Hudson a su paso por el puerto. Se daba la vuelta en su inmensa silla de cuero para entrevistarte y te dabas cuenta de que era como Victor Hugo o Dostoievski, una figura histórica. Te hacía algunas preguntas triviales, como qué estudiaste, dónde... Me preguntó si había leído a Wordsworth y qué opinión tenía de él como poeta. «¿Qué tiene eso que ver con reseñar películas?», le pregunté. «Responda a la pregunta», dijo. Así que respondí: «Un poeta romántico». Y él dijo: «No hay lugar para usted en esta empresa». John Berryman había pasado exactamente por lo mismo. De modo que comprendimos que Agee había preparado aquello para parecer un buen tipo entre sus amigos, y que a Chambers le divertía en gran medida. Evidentemente, había sucedido muchas veces antes porque había una fila de personas en el pasillo cuando salí de allí esperando para darme la mano y decirme: «Lo mejor que te ha pasado en la vida es que no te den este trabajo». Era un timo tramado entre Agee y Whitaker Chambers.

—*Usted trabajó en la mina de carbón de su hermano por doce dólares a la semana, pero él le despidió. ¿Por qué?*

—Porque tenía mal carácter y era irascible y no despertaba en mí la adoración y la reverencia que él esperaba.

—*He oído que fue porque siempre llegaba tarde.*

—Era difícil no llegar tarde porque iba hasta allí en tranvía.

—*También escribió biografías para autores del Medio Oeste para el Proyecto de Escritores de la Administración del Progreso del Trabajo. ¿Sobre quién escribió? ¿Existen todavía esos manuscritos?*

—Escribí sobre John Dos Passos, que nació en Chicago, y Sherwood Anderson. Esos textos nunca aparecieron en ninguna parte y estoy seguro de que se han perdido.

—*Tal vez estén entre sus papeles.*

—Nunca he guardado mis papeles.

—*¿No guardó sus primeros trabajos?*

No, nunca pensé que fueran importantes.

—*¿Y todos los cuentos que mandó a revistas en los años cuarenta?*

—Casi siempre eran rechazados. No tuve ninguna suerte con los cuentos.

—*John Huston dijo que la aceptación por parte de American Mercury de un cuento suyo y unas palabras de H. L. Mencken cambiaron su vida. ¿Fue así cuando la Partisan Review publicó su primer cuento en 1941?*

—Comprendo que a Huston le pasara eso porque Mencken era una figura muy poderosa en esa época. Él era el hombre del mundo literario. No sólo era un escritor extraordinario, sino una verdadera figura literaria, y conocía a todo el mundo. Podía llamar a Theodore Dreiser cuando le daba la gana. Eso era una gran cosa. Me entusiasmé cuando *Partisan Review* me publicó, pero no tenía el alcance nacional que tenía el *American Mercury*. *Partisan Review* era sólo una revista de vanguardia, visible en las universidades. El *Mercury* no era de vanguardia, era una revista popular verdaderamente nacional.

—*Seymour Krim escribió que él fue «literalmente conformado, abormado y formado por la novela realista americana de mediados y finales de los años treinta, que ésta [le] dio un mundo con un fin».* ¿Fue para usted así?

—Creo que sí. Todos leímos a Dreiser, Sinclair Lewis, Louis Bromfield y sus equivalentes ingleses, como Archibald Cronin, Arnold Bennett y H. G. Wells.

—*¿Alguna novela en concreto le marcó emocionalmente?*

—Una tragedia americana de Dreiser me pareció de difícil lectura porque resultaba extremadamente dolorosa, casi insoportable. Fue uno de esos libros que no terminé de leer hasta mucho más tarde.

—*¿Qué lo hacía tan doloroso?*

—El horror del secuestro de una mujer embarazada en un bote y su asesinato.

—*Su primera novela, The Very Dark Trees, trataba de un hombre que se volvía negro. ¿Qué le pasó a ese libro?*

—Fue aceptado por una editorial de San Francisco, Colt Press, que había publicado *El coloso de Marusi* de Henry Miller, de modo que yo estaba impresionado. Sólo tenía veintiséis o veintisiete años, y después de releerlo decidí destruirlo.

—*¿Por qué?*

—Me daba vergüenza que se me relacionara con él. Lo tiré por el tubo de la incineradora del edificio en el que vivía.

—*¿Con cuántos manuscritos ha hecho eso mismo?*

—Unos cuantos.

—*Después de pasar tanto tiempo escribiendo una novela, ¿no encuentra mejor modo de salvarla que quemándola?*

—Era artificial. Ser artificial no tiene nada de malo, pero era artificial sin ser verdaderamente interesante. Era un truco: ¿cómo se sentiría un hombre blanco si de repente se convirtiera en un negro y tuviera que aprender a vivir como un negro?

—*Ese «truco» fue intentado por John Howard Griffin, que escribió Black Like Me en 1960.*

Le deseo buena suerte. No quería tener nada que ver con eso.

—*Obviamente, usted era más ambicioso. En 1959, Norman Mailer escribió: «Tengo una ambición por encima de todas: escribir una novela que Dostoievski y Marx, Joyce y Freud, Stendhal, Tolstoi, Proust y Spengler, Faulkner e incluso el viejo y decadente Hemingway quisieran leer, pues llevaría lo que todos ellos tenían que decir un paso más allá». ¿Tiene usted una ambición semejante?*

—Merecía fracasar con una fantasía como ésa. No estaba pensando en escribir un libro maravilloso, estaba pensando en colo-

carse en una tradición. Yo nunca he tenido una idea semejante. Y dudo que cualquiera de esas personas tuviera esa idea. Mailer es un escritor extraordinario de prosa vigorosa, pero no tiene la mentalidad adecuada para la clase de escritura que decidió practicar. Tiene ideas históricas sobre sí mismo, pero son ideas estúpidas.

—*¿Qué escritores entre sus colegas cree que tienen talento para desarrollar exitosamente sus ideas?*

—Entre mis contemporáneos, me gusta mucho John Cheever. Admiraba y amaba a Faulkner. Me gustan mucho Wright Morris y J. F. Powers. Son gente con objetivos mucho más modestos, lo que no significa que sus novelas no sean buenas, son de primera clase.

—*¿Qué hay de las novelas de Nabokov, Jack Kerouac, William Gaddis, Gabriel García Márquez?*

—Nabokov era un muy buen escritor, pero también era un frío narcisista que invitaba al lector a unirse a él. Jack Kerouac pertenecía a un movimiento —el espíritu *beat* del país— y fue una especie de escritor de culto. Yo nunca he tenido nada que ver con eso. William Gaddis es un escritor excelente, me gusta mucho. Utiliza el lenguaje de una manera original, extraordinaria. Me gustó *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, pero todas las demás no eran más que repeticiones de ésta. A medida que envejeces no te gusta meterte en una lectura temeraria de muchos libros, prefieres limitarte a los mejores de tu generación.

—*¿Incluye eso a Edmund Wilson, Kenzaburo Oë o Gertrude Stein?*

—Oë está demasiado occidentalizado para mi gusto. Mi escritor japonés favorito es Tanizaki, después Kawabata y Mishima. Edmund Wilson no fue nada parecido a un escritor imaginativo. Sus ensayos son maravillosos, pero sus novelas no. Gertrude Stein no era una escritora, era una creadora de fórmulas. Son curiosidades, piezas de un museo oral. Era una especie de sabia, pero creía que era una gran escritora y que su novela *Ser norteamericanos* estaba a la altura de *La montaña mágica* de Mann, *En busca del tiempo*

*perdido* de Proust y *Ulises* de Joyce. No creo que pertenezca a ese grupo.

—¿Acaso Virginia Woolf no sentía algo parecido?

—Es posible. Virginia Woolf era una escritora más genuina; es decir, tenía menos ambiciones literarias que Gertrude Stein, que quería ser un monumento. Nunca he tenido la sensación de que Virginia Woolf quisiera ser un monumento.

—¿Cuál fue su impresión de Samuel Beckett, a quien conoció en París?

—Era una persona extraordinaria, tenías la sensación de que era importante desde un punto de vista humano, incluso físico, cuando caminaba por el bulevar para reunirse contigo y sentarse en una mesa de una cafetería cerca del hotel Port Royal. Me reconfortó enormemente verle y hablar con él; era cuerdo, equilibrado, tranquilo, nada pretencioso.

—¿Habló con él de James Joyce, para quien trabajó?

—Sí, hablamos con frecuencia de Joyce. Dijo que muchas veces se le consideraba un amigo íntimo de Joyce, pero que no lo fue. Era alguien al que Joyce dictaba porque no veía bien. De modo que establecieron una relación, pero él no lo consideraba una amistad.

—¿Ha leído Finnegans Wake, de Joyce?

—No. Estoy esperando al asilo para leerlo.

—¿Se mide con otros escritores?

—Bueno, siempre se hace. Recientemente leí *Crimen y castigo* y me dije: «¿No sería fantástico que pudieras hacer algo parecido?».

—Conocemos sus puntos fuertes como escritor, ¿cuáles serían los débiles?

—Una de mis debilidades como escritor es que siempre he sido demasiado modesto en la elección de mis temas. Si hubiera querido invertir mi talento de una manera más provechosa, debería haber tenido temas más ambiciosos de los que me permití. No

sé por qué ha sido así. Pero ésa sería la principal crítica que me haría.

—*¿Puede ser más específico? ¿Cómo podría haber sido más ambicioso con todas las obras que ha escrito?*

—Bueno, *Augie March* fue un libro muy ambicioso, pero era ambicioso en un sentido distinto. Era ambicioso en el lenguaje porque quería inventar un idioma más energético que me permitiera moverme con más libertad de lo que lo había hecho hasta entonces. Quería poder representar la sociedad americana de un modo en que nunca había sido representada antes, y en parte lo logré en ese libro. Pero fracasé porque al final no pude regir mi descubrimiento, no pude controlarlo.

—*Es interesante que lo considere un fracaso, sobre todo porque debe de ser consciente de que cuarenta y tres años después de su publicación The Atlantic Monthly dedicó trece páginas al ensayo de Martin Amis en el que éste argumentaba que Las aventuras de Augie March es la Gran Novela Americana.*

—Eso es porque Amis es como yo, está dedicado al lenguaje de la novela en un grado extraordinario. En mi caso fue excesivo.

—*Amis contradecía lo que había escrito anteriormente, en 1982, cuando dijo que «pese a todas sus maravillas Augie March, como Henderson, el rey de la lluvia, parece con frecuencia una lección sobre el destino alimentada por un diccionario del lenguaje de la vida de la clase baja». ¿Cómo cree que acabó considerándola la Gran Novela Americana?*

—Quizá encontró en ella más de lo que pudo hallar la primera vez. En ocasiones uno no está listo para el libro que se pone a leer. A mí me ha sucedido muchas veces. No sé en cuántas ocasiones leí *Orgullo y prejuicio* antes de comprenderla.

—*Cynthia Ozick consideró Augie la segunda revolución de la prosa americana tras Hemingway. ¿Tiene alguna opinión sobre eso?*

—Quería hacerlo a mi modo. No tenía la menor intención de crear un precedente. Estoy empezando a darme cuenta de que mis

ambiciones eran extrañamente limitadas. No es que yo fuera modesto, nunca lo he sido. Pero me establecí límites y tuve que liberarme de esos límites. *Augie March* empieza siendo una persona inocente y no le permito que se vuelva demasiado sofisticado. Ésa es una de las limitaciones del libro.

—*Augie March despertó una tormenta de críticos que se postularon a favor o en contra de él. Hubo quienes, como Dwight MacDonald, lo agasajaron con entusiasmo, y a quienes, como Elizabeth Hardwick y Norman Podhoretz, no les gustó en absoluto. ¿Cómo se enfrenta a estas divergencias entre la crítica?*

—Tienes que tener la piel de elefante. Empecé a comprender qué era lo que había molestado a tanta gente de *Augie March*. Había desbaratado muchas ideas preconcebidas de la mayoría blanca, anglosajona y protestante. Había introducido un elemento en la ficción americana que era peligroso, indisciplinado, incómodo, llamativo, y que reflejaba los puntos de vista inmigrantes, y particularmente judíos, que eran rechazados por la élite blanca, anglosajona y protestante. Nunca se me había ocurrido que podría estar metiéndome con los brahmanes, o los herederos de los brahmanes y su intención de controlar a los desafortunados judíos disciplinados o indisciplinados que no habían estudiado en Harvard. *Augie March* era demasiado libre, demasiado piel roja incluso para los pieles rojas.

—*¿Tiene la sensación de que consiguió liberar el idioma y crear un personaje verdaderamente original con Augie?*

—Sí, lo hice. Sentí que había liberado la novela americana de lo que quedaba de la influencia mandarina inglesa. E incluso de la influencia de Hemingway, porque necesitábamos una liberación de eso. Hemingway fue un escritor extraordinario y hermoso que era restrictivo, elaboraba novelas con una superficie muy pulida. No querías manchar la superficie de esos cuentos o novelas hermosamente contruidos y pulidos. Pero eran demasiado restrictivas porque había innumerables experiencias que nunca encajarían en eso. Las actitudes personales de Hemingway, que pretendían redefinir la masculinidad americana, eran demasiado restrictivas y demasiado

exclusivas. Pero se podía percibir cuáles eran los efectos sociales de los libros de Hemingway.

—*¿Es Hemingway el único escritor que puede singularizarse así?*

—Todo escritor americano de cierto rango había definido durante mucho tiempo el carácter americano entre los lectores educados. Esto ha sido así desde Walt Whitman, de hecho desde los tiempos de Hawthorne y Fenimore Cooper.

—*¿Definen hoy los escritores el carácter americano hasta ese punto?*

—Ese papel ha sido tomado por el periodismo. Revistas como *Playboy* y *Esquire* instruyen a los jóvenes sobre el modo de ser aceptable y exitosamente americanos: cómo salir con mujeres, cómo vestir, cómo comprar un coche, cómo pedir una comida, cómo preparar el aliño de una ensalada, cómo salir de vacaciones. Todo estaba prescrito desde los niveles más elevados y, a partir de ahí, descendiendo hacia los inferiores. Éste ha sido el secreto del poder de estas importantes revistas. Lo comprendí cuando era joven y me resistí a ello, no quería formar parte de eso. Demasiados ingredientes humanos estaban ausentes de todas y cada una de esas fórmulas.

—*¿Hasta qué punto su resistencia provino de la terapia?*

—Tuve la suerte de que el escritor que hay en mí sobrevivió a toda la terapia a la que me sometí.

—*¿Se ha psicoanalizado?*

—Debido a la insistencia de una de mis esposas, me psicoanalicé durante un tiempo. Me gustaba hablar con el psicoanalista, pero nunca me psicoanalizó.

—*¿Qué hay de la terapia reichiana? Se dice que sus experiencias con ella le liberaron y le permitieron escribir Augie March.*

—Esa teoría es incorrecta, porque empecé a escribir *Augie March* en París, dos años antes de siquiera oír de Reich.



—*¿Está diciendo que la terapia sexual reichiana no tuvo nada que ver con el del cambio del estilo de su escritura?*

—De ser así, habría sido un desastre. Protegí mi escritura de la terapia, que yo llamaría «terapia biológica holística».

—*Reich escribió un libro sobre los orgasmos y su «caja orgánica». ¿Utilizó alguna vez esa caja?*

—Me sentaba en ella de vez en cuando. No sé qué efecto tuvo en mí. Me daba unos calores tremendos. Era agradable estar en la caja, porque aislaba todas las influencias externas y te proporcionaba una hora de meditación, lo cual nunca hace mal. Pero yo nunca fui más allá de la terapia reichiana, con eso tenía suficiente.

—*¿Por qué dejó de llevarla a cabo?*

—Porque liberaba sentimientos muy violentos que por aquel entonces no podía controlar. Perdía los nervios horriblemente.

—*¿Nunca antes había perdido los nervios así?*

—No hasta el punto de pelearme.

—*¿De pelearse a puñetazos? ¿Con desconocidos?*

—Sí. Me insultaban en el metro y me metía en una pelea.

—*¿Hasta el día en que le rompieron la nariz o le pusieron un ojo morado?*

—No, por suerte me separaban de la pelea a rastras. [Risas.]

—*¿Era bueno peleando?*

—No mucho. Tenía una idea exagerada de mi fortaleza. Creo que lo hacen casi todos los hombres.

—*Los practicantes del Nuevo Periodismo de los años sesenta y setenta probablemente estarían de acuerdo con usted. Ésa fue una época en la que escritores como Tom Wolfe se quejaban a gritos de que la novela había caído en desgracia y afirmaban que los periodistas habían acabado con la novela como principal género literario.*

—Y aquí está Tom Wolfe haciéndose rico con la novela unos años después. Proféticamente, no parece muy coherente.

—*Tom Wolfe se dirigía a usted directamente en las primeras páginas de El nuevo periodismo diciendo que inauguraba una nueva dirección en la literatura americana en medio siglo. «Bellow, Barb, Updike [...] Roth: los novelistas están ahí afuera saqueando las historias literarias y sudándolas, preguntándose qué lugar ocupan. Maldita sea, Saul, han llegado los hunos [...]»*

—Sí, a los hunos les enseñaron a leer inglés y después compraron *La boguera de las vanidades*, que era la más asombrosa serie de anuncios de autopista que he visto jamás. Permítame que le diga algo: soy judío, cuando los judíos oyen el lenguaje del Holocausto, porque eso es lo que es —el mundo será Novelrein, del mismo modo en que Hitler quería que Alemania fuera Judenrein, ¿no?—, me digo: «Todo esto es *mesbuga*». Estoy acostumbrado a oír esos discursos eliminacionistas.

—*¿También está acostumbrado a oír la valoración que una escritora como Joyce Carol Oates ha hecho de usted al llamarle un genio y «muy por encima incluso de Truman Capote, Thomas Pynchon o Thomas Wolfe»?*

—No creo que Truman Capote esté cerca siquiera de la cola del cometa. Pynchon me gusta pero es una especie de virtuoso infinito, es como escuchar veinte horas de Paganini. Uno acaba harto. Me gustaba Thomas Wolfe cuando era joven. Me quedé una noche entera despierto leyendo *El ángel que nos mira* cuando tenía diecinueve años y recuerdo que por la mañana estaba desolado porque no tenía nada más que leer de Thomas Wolfe.

—*¿Ha conocido a muchos genios?*

—He conocido a unos pocos, pero no voy a decir sus nombres por miedo a ofender a los todavía vivos que puedan creer que yo les considero genios.

—*¿Qué es el genio para usted?*

—Es un don extraordinario, o una capacidad, para juntar cosas

que desean estar juntas, es ver las conexiones que nadie ha visto antes.

—*Volviendo al comentario de Oates: modestia aparte, ¿tiene esa percepción de usted y su obra?*

—No pienso en esos términos. Tiendo a estar de acuerdo con ella, pero Lenin dijo, al describir lo que había sucedido en Rusia en 1917, que el poder estaba tirado en la calle, no había más que cogerlo. [*Risas.*] Tengo esa sensación, sí, algo hice. Aunque ahora mismo a nadie le importa eso. El país ha cambiado tanto que lo que yo hago no significa nada, a diferencia de cuando era joven. Había algo parecido a la vida literaria en este país, y había gente que vivía como escritor. Todo eso cambió en el transcurso de mi vida. Por supuesto, éste es un país tan enorme que a veces pienso que aunque sólo un diez por ciento de la población leyera con seriedad, eso significaría un cuarto de millón de lectores.

—*Después de recibir el segundo de sus tres National Book Award en 1964, dijo que a menos que los novelistas «bagan una clara estimación» de su papel, «seguiremos escribiendo cosas para niños, incapaces de cumplir nuestra función, careceremos de intereses serios y nos volveremos realmente irrelevantes».*

—Sí, eso resultó ser cierto. Son palabras duras.

—*¿Qué relevancia tiene hoy el novelista? ¿Necesitamos novelistas?*

—¿Los necesitamos? Sí. ¿Lo sabemos? No. Aunque como digo, todavía se encuentra un cuarto de millón de seguidores en todo el país. Se trata de gente que se ha preservado como miembros de una logia a los que no se permite revelar el secreto de su salud. Antes, cuando viajaba por el país, hacía un juego. Me paraba en una biblioteca de pueblo que llevaba el nombre de algún multimillonario como Andrew Carnegie y recorría las estanterías para ver cuántos lectores tenía Proust en Punksatawney, Pennsylvania. Para mi sorpresa, había lectores que se llevaban esos libros. No eran los libros más usados de las estanterías, pero no eran ignorados totalmente. De modo que algo sucede, como si la gente se agarrara a la vida por medio de esos libros.

—¿Miraba si sus libros se leían?

—A veces.

—*Si tuviera una bola de cristal, ¿qué podría ver del futuro de la novela?*

—Es un mal momento para la novela. Lo que le suceda a la novela es lo que le suceda culturalmente a este país. El número de lectores está disminuyendo. La vida familiar de hoy no crea más lectores. En parte por la tele, en parte por la educación, en parte por libros preparados para los escolares que pretenden ser narraciones que están tan mal construidas y son tan aburridas y sensibleras que los niños no les prestan la menor atención. La experiencia de la literatura está ausente de las vidas de la generación de lectores más jóvenes, y eso es algo malo. No creo que los clásicos se sigan leyendo. Sé que la Biblia ya no se lee mucho, y la Biblia es una fuente oceánica de literatura. Cuando la lectura de la Biblia disminuye, la literatura disminuye con ella.

—*Como autor de Herzog, que era un escritor de cartas compulsivo, ¿recibe comentarios de sus lectores?*

—Sí, y a veces son las cartas más inteligentes que recibo. John Cheever juraba sobre ellas. Decía: «Si no fuera por las cartas que la gente me escribe, no estoy seguro de que tuviera fuerzas para seguir trabajando».

—¿Responde a su correo electrónico?

—Siempre que puedo. Me estoy haciendo viejo, y es duro hacerlo. No tengo fuerzas.

—*¿Recibe cartas de presos; ha establecido alguna relación como Norman Mailer con John Abbott?*

—Alguna vez he recibido cartas de presos extraordinarios, sí. Pero no intento liberarlos.

—¿Y mujeres? ¿Tiene fans literarias un novelista como usted?

—Mandan fotografías suyas, con frecuencia seductoras.

—*¿Alguna vez han llegado a algo?*

—No, nunca lo he intentado. Podría haberme ido mejor de lo que me ha ido.

—*Habiéndose casado cinco veces, no le fue mal del todo. ¿Qué opinión tiene de la institución del matrimonio y qué ha aprendido de él que pueda enseñarle a sus nietos?*

—Debería haberme hecho esa pregunta tan seria al principio, cuando estaba cabreado y colérico. He aprendido que la revolución sexual es un asunto muy sanguinolento, como la mayoría de revoluciones.

—*Los divorcios pueden ser costosos, tanto para el alma como para el bolsillo. ¿Cree que las leyes del divorcio son justas?*

—En una ocasión tuve un juicio relacionado con un divorcio. Déjeme decirlo así: nunca he visto a un juez en el que confiaría para condenar a muerte a un hombre, y ése es uno de mis argumentos contra la pena de muerte. No creo que esas personas estén, con frecuencia, cualificadas desde un punto de vista humano como para decidir esas cuestiones legales o interpretar la ley.

—*¿Sus matrimonios fueron relaciones en las que amó demasiado... o demasiado poco?*

—Casi todas las preguntas sobre el matrimonio y el amor son estúpidas. No tengo ninguna fórmula que ofrecer sobre el amor y el matrimonio. No merece la pena ponerlas por escrito y sin duda no merece la pena que las comente.

—*Tiene tres hijos de sus tres matrimonios. ¿Ha sido duro para ellos?*

—Sin duda.

—*¿Le tienen algún rencor?*

—Sí, creo que sí. Pero dejemos esto.

—*Volvamos a las mujeres. ¿Hay diferencias entre los sexos?*

—Hay maneras de ver el mundo que son distintivamente femeninas. Los machos tienen que aprenderlas.

—*Joyce Carol Oates dijo que no podía pensar en muchos de sus colegas masculinos que hubieran escrito de una manera convincente y apasionante sobre mujeres. Le citó a usted, Faulkner, Melville y Shakespeare como grandes escritores que nunca han creado personajes femeninos de gran profundidad. ¿Qué escritores han captado mejor el modo en que piensa y siente una mujer?*

—Es una pregunta que debería hacerle a una mujer, pues evidentemente no soy un misógino, pero sí es cierto que perdí el tren del otro sexo. ¿Es esto para sus lectoras? ¿Una especie de compensación, para arrojar otra víctima a sus pies? ¿Alguien más a quien odiar?

Una cosa es escribir sobre mujeres en un momento en que las mujeres quieren leer sobre sí mismas; otra cosa es una era ideológica en la que las mujeres te leen para ver si estás ideológicamente con ellas.

—*John Gardner le ha llamado «cerdo machista».*

—¿Qué quiere que diga, que no soy un cerdo? Hay un viejo chiste irlandés que se contaba en Chicago: «Mike ha dicho que no estás preparado para vivir con cerdos. Pero yo te he defendido, he dicho que sí lo estás». ¿Por qué iba a defenderme de acusaciones, sean de John Gardner o de quien sean? Puede que estén todos equivocados. Nunca les he pedido que argumenten esas acusaciones.

¿Por qué los entrevistadores le hacen preguntas a la gente que no le harían a su vecino por miedo a que les pegara un puñetazo? Como: «¿Por qué sus heces tienen ese color tan extraño?» O «¿Por qué mea por las orejas?» «Tal dijo tal cosa sobre lo siguiente, ¿qué tiene usted que decir?» No soy responsable de lo que tal diga sobre mí. No es que no quiera responderle, es que no me gusta que me metan en una trituradora.

—*En Son más los que mueren de desamor escribe sobre los inevitables dolores a los que uno se enfrenta hacia el final de la vida, y el más duro de ellos es el amor. Plantea la pregunta: «Si el amor les destroza hasta ese punto, si ven los estragos en todas partes, ¿por qué no ser sensato y renunciar a tiempo?» ¿Por qué?*

—Bueno, ¿por qué no? Lo que pretendo es ser muy divertido con esas preguntas tan serias.

—*¿Por qué tanta gente muere de desamor?*

—Ni siquiera saben que sienten ese desamor. Podría ser una muerte, quizá una decepción. Podría consistir en darse cuenta de que uno ha cometido tantos errores que ha echado a perder su vida, o tal vez sólo la añoranza de algo difuso o un objetivo que ahora se ha vuelto imposible, que uno no tiene posibilidades de alcanzar. Hay muchas razones por las que la gente muere de esa clase de decepción.

—*¿Es la monogamia el estado natural de la gente ahora que nuestra esperanza de vida supera los setenta años?*

—La revolución sexual ha vuelto el amor prácticamente imposible porque ha destruido el estatus especial que el amor tuvo en nuestra sociedad durante siglos. Sin duda, estaba de capa caída desde los tiempos de Rousseau. Rousseau lo describió como una ilusión que la imaginación debe sostener y desarrollar. El hecho es que nos volvemos intercambiables, como mercancías: si no te gustan los zapatos que te compraste puedes devolverlos y llevarte unos nuevos. Cuando apareció este elemento de consumismo en las relaciones entre hombres y mujeres, todo terminó, pese a todos los intentos y propósitos, porque siempre se harán comparaciones y siempre habrá esfuerzos por mejorar la compra original. Pero el amor se ha convertido en un fenómeno de consumo porque juzgamos a la gente del mismo modo en que juzgamos a las mercancías: puede irnos mejor o podemos obtener otro. Siempre podemos sustituir lo que hemos perdido.

—*Salman Rushdie dijo en Playboy: «En este momento de la historia toda la comunicación entre los sexos está jodida». ¿Opina lo mismo?*

—Es lo que estaba diciendo. Le estoy echando la culpa a la revolución sexual. Mire la Revolución Francesa de 1789: fue famosa no sólo por la Libertad, Igualdad, Fraternidad, pero cuando llegaron a 1793 era el Reino del Terror, la gente se cortaba la cabeza entre sí. Bueno, la revolución sexual nunca tuvo un 1789, no tuvo más que un 1793, el Reino del Terror.

—¿Cree que el sida es parte de ese terror?

—Si creyera en Dios diría que es el modo que Dios tiene de restaurar la seriedad de las relaciones sexuales. Porque el sida es un fenómeno que procede de la promiscuidad, que es mayor entre los homosexuales que entre los heterosexuales.

—¿Cree que es el modo que tiene Dios de disminuir la población, del modo en que en el pasado lo hacían las guerras?

—Si quisiera disminuir la población, ¿por qué empezó con los homosexuales? Ellos son los que tienen menos probabilidades de reproducirse.

—Ha dicho «si creyera en Dios». ¿No cree?

—No sé qué pensar. Sé lo que pensaba de él cuando era niño; tenía una imagen de Dios que con el curso de los años se convirtió en la imagen de mi hermano mayor. Se hacía la raya en medio y tenía la cara redonda como una luna llena, y no era muy benevolente.

—Harold Bloom señaló en *El canon occidental que Kafka compartía su falta de fe con Freud, Wolf, Joyce, Beckett, Proust, Borges y Neruda*.

—Harold Bloom es una de esas almas que empiezan a debilitarse bajo el peso de un exceso de cultura. Probablemente es la persona más exageradamente culta de la que yo tenga noticia, y no lo digo porque omitió toda mención a mí en su libro.

—No le ignoró totalmente: incluyó tres de sus libros —*Carpe diem*, *Augie March* y *Herzog*— entre los que merecían preservarse.

—¿De veras? Ya ve, eso es lo que le pasa a la gente que imita a Moisés el Legislador. Le hacen sitio a todo el mundo.

—¿Puede ballar consuelo en la idea de creer en Dios?

—No estoy pidiendo consuelo. Sólo pido un poco de coherencia en el sentido más profundo. En primer lugar, que en esta tierra no hay la nada, sino algo. Usted y yo aquí sentados. Si nos lo pidieran podríamos explicar las razones por las que estamos aquí.



Pero en última instancia esto es demasiado serio para que usted o yo lo expliquemos. Supera a toda explicación.

—*En 1979 dijo que la literatura moderna no ha tratado con seguridad las insinuaciones del otro lado. «En la Europa del Este la gente todavía habla de una vida espiritual. Nosotros, los occidentales, no tenemos eso.» Con todos los libros recientes sobre ángeles y profecías, ¿ha cambiado eso?*

—No sé si ha cambiado o no. Pero cuando sucede algo así en los Estados Unidos se convierte en un movimiento y es muy difícil distinguir las motivaciones de la gente que se une al movimiento. Porque han preparado textos y tienen gurús y no están satisfechos con la entonación, van directamente a alguna doctrina.

—*En El legado de Humboldt usted escribió: «Ocupamos un punto en el interior de una gran jerarquía que es muchísimo más grande que nosotros». Y en Henderson, el rey de la lluvia plantea esta pregunta: «¿Crees que el mundo no es nada más que un huevo y que nosotros estamos aquí para atacarlo? Primero viene el fenómeno. Completamente por delante de todo lo demás». ¿De qué fenómeno estaba hablando?*

—Muy temprano en mi vida tuve sensaciones que nunca me abandonaron. Empezó casi antes de que pudiera pensar. Sentía que nunca había estado aquí antes, y también sentía que nunca volvería a estar aquí. Y en el ínterin estaban todos esos fenómenos milagrosos. La gente a la que mirar y oír y ver era extraordinaria. Sentía que contenía significados que yo debía descifrar. Nunca sentí que lo lograra a medida que envejecía, pero creo que mi escritura tuvo que ver con eso.

—*¿Considera esas tempranas sensaciones una experiencia mística?*

—No lo veía como experiencias místicas. Era concreto. Era la extraordinaria especificidad de las cosas lo que me intrigaba.

—*Y no en el sentido de que en alguna vida pasada usted hubiera sido un chamán indio o un artista inglés.*

—No, porque eso habría implicado una doctrina de inmortalidad. No tenía nada parecido a eso de niño.

—*Y ahora, adulto, ¿ha pensado en la vida después de la muerte, en la inmortalidad?*

—Pienso en esas cosas constantemente. No hay nada de la muerte que la ciencia pueda afirmar con certeza. Tengo un buen apoyo en Platón, porque Sócrates lo dijo claramente en los *Diálogos*: o bien hay vida después de la muerte o bien no. Si no la hay regresas al estado en el que te encontrabas antes de nacer, el olvido. De modo que, o inmortalidad u olvido.

—*¿Qué intuye usted: inmortalidad u olvido?*

—Inmortalidad. No se puede argumentar de ninguna manera, pero es tan probable como el olvido.

—*Si pudiera regresar en forma de otra cosa, ¿qué sería?*

—No tengo la menor idea. Creo que la vida es un curso de instrucción y educación y creo que el alma es un estudiante que regresa una y otra vez. De modo que la vida es sólo el programa de una licenciatura. [*Risas.*]

—*En El planeta de Mr. Sammler, Sammler categoriza a la gente que le amenaza en varios animales. Si tuviera que describirse como un animal, ¿cuál sería?*

—Un orangután. Me gusta la idea de ser un animal que vive en los árboles, colgando de la cola, comiéndome un plátano. Eso me recuerda a un poema burlón:

There was a young man from Dundee  
 who buggered an ape in a tree;  
 The results were most horrid,  
 all ass and no forehead,  
 blue balls and a purple goatee.\*

\* Había un joven de Dundee / Que encoló a un mono en un árbol; / El resultado fue horripilante, / Todo culo y sin frente, / Los huevos azules y una perilla morada. (*N. del t.*)

—¿Cuántos poemas burlones se sabe?

—Muchos.

—¿Recuerda su breve poema sobre una chica polaca que Mark Harris mencionó en su libro sobre usted pero no reprodujo?

—John Berryman se enamoró de él:

You can biff me, you can bang me,  
but get it you'll never.  
Think because I'm a Polish girl  
I fuck?  
Kiss my ass, that's what you are.\*

—Ya que hemos vuelto al tema de las mujeres, en Henderson escribió: «Puede que ella hubiera tenido un polvo en el pasado, pero entre las grandes bellezas eso es raro». ¿Por qué el buen sexo es raro con las mujeres bellas?

—Porque las grandes bellezas tienden a ser narcisistas. No se dan gratis porque tienen demasiado valor.

—Hablando de valor, el señor Sammler despreciaba a los ricos, que eran «normalmente crueles». ¿Son los ricos diferentes del resto de nosotros?

—Es un tema interesante. Fitzgerald decía que los ricos son distintos, y Hemingway decía que tienen más dinero. Puedo decirle lo que pienso, aunque dudo que tenga mucho sentido a menos que escriba un capítulo entero sobre eso. Hay un acontecimiento en la historia llamado Ilustración, y los filósofos de la Ilustración sostenían que un hombre podía convertir la tierra en el cielo y que el hombre podía dedicar los siguientes siglos a conquistar y dominar la naturaleza. Bueno, los últimos siglos han sido dedicados a la conquista de la naturaleza. Y hemos hecho un trabajo impresionante, en muchos sentidos hemos dominado el mundo natural. Y por medio de la última tecnología lo estamos transformando todo. Hemos transformado

\* Puedes pegarme, puedes golpearme, / Pero nunca me tendrás. / ¿Crees que como soy una chica polaca follo? / Bésame el culo, eso es lo que eres. (N. del t.)

la vida humana hasta tal punto que ya no parece lo que era. Y todos los cuentos de hadas del pasado se han vuelto realidad. La gente leía sobre eso en *Las mil y una noches*: volar por los aires, oír voces lejanas, estar en dos lugares al mismo tiempo, acontecimientos extraordinarios en escenarios exóticos. Ahora todo está a nuestro alcance. Y la gente no sabe cómo sucede. Aprieta un botón y obtiene luz, abre un grifo y tiene agua. Esto no había sucedido nunca antes. El pan, que fue la causa de tantos sufrimientos y hambrunas y guerras, es ahora increíblemente fácil de obtener en muchas variedades baratas. Todas las necesidades básicas son muy baratas, son casi necesidades gratuitas, y el mundo ha sido transformado totalmente por ellas. El significado de todo ha cambiado con eso. Nos estamos acercando al lugar en el que muy pronto la gente no tendrá que hacer nada.

Tanto si es consciente de ello como si no, la gente vive entre milagros tangibles y la vida tiene un carácter milagroso y nadie lo comprende de veras, pero todo el mundo da por hecho que puede explicarse. De modo que somos como esos pueblos primitivos que sienten placer y temor al mismo tiempo ante todas esas raras novedades. La Tierra se ha encogido. Podemos ir a cualquier parte. Puedes tomar la decisión de ir a Buenos Aires mañana a las cuatro y es muy fácil de hacer. De modo que todas esas cosas que eran imposibles ahora son posibles. Sorprendentemente posibles. Y todo el carácter de la vida se ha visto alterado. ¿Qué diferencia hay entre el tipo que recibe asistencia social y conduce un viejo Cadillac y un rico en los suburbios conduciendo un Lexus? En realidad no son tan distintos. Todo ese lujo y esa comodidad móviles están ahora disponibles a una escala inmensa. No sé qué significa, pero veo que está sucediendo. La conquista de la naturaleza ha tenido lugar hasta límites extraordinarios, y si no hasta la inmortalidad, hasta una longevidad infrecuente e infrecuentes índices de supervivencia.

Es diferente, todo es diferente. Pero nuestras almas no lo han asimilado. Nos pasamos el tiempo disfrutando, cómodos. De modo que los privilegios de los ricos... Vuelves la mirada y ves cómo vivían hace tres siglos y visitas sus fincas, y te preguntas cómo pudieron superar tantas incomodidades, cómo lograron poner el culo en esos gélidos asientos de carruaje y todo lo demás. Eso ya no es necesario. Excepto en Oxford.

—*De modo que... ¿cómo se distingue a los ricos de las masas hoy en día?*

—Los ricos experimentan el aburrimiento porque se preparan demasiado para lo que ningún humano sabe en realidad hacer. Te vas a Florida y haces turismo y ves una enorme riqueza y todos esos recursos y no sientes nada más que aburrimiento. Todos esos hermosos campos de golf se parecen demasiado a los cementerios. La gente no sabe qué hacer consigo misma. Cuando ves a un joven Forbes presentándose a presidente no puedes evitar pensar que su padre fue uno de esos multimillonarios que celebraban lujosas fiestas en el norte de África y que se llevaban allí a todo el mundo en Concord. Eso ya no significa nada. Lo que hace esta gran riqueza es poner a prueba los límites del significado y la experiencia sin sentido, porque ¿qué puedes hacer en realidad con esa riqueza?

—*¿Qué ha significado el dinero para usted?*

—No tengo mucho dinero. Me he casado demasiadas veces como para tener dinero.

—*Truman Capote señaló en una ocasión que lo que hace distintos a los ricos es que comen verduritas frescas y carne de animales que apenas acaban de nacer.*

—Truman me odiaba.

—*¿Por qué?*

—No conozco lo suficiente la psicología homosexual para explicarlo. Cuando conocí a Truman Capote era un niño encantador. Le conocí en el piso de Richard Wright en París. No tenía ningún interés personal entonces, pero monopolizaba la conversación hablando de sus amigos de sociedad y su cercanía con los Windsor, etcétera. Pero más adelante parecía un Sydney Greenstreet pequeño y arrugado y fue cruel conmigo.

—*No creía que usted mereciera el Nobel.*

—Quizá yo no me merecía el Nobel, pero lo que es seguro es que él no merecía siquiera el Pulitzer. No sé qué merecía Truman aparte de una patada en el culo.

—*Sentía que había creado algo importante con A sangre fría, la novela periodística.*

—No me sorprendió. Y sus primeros libros eran sólo el viejo y desgastado tejido sureño, nada más.

—*Los cuentos que publicó en su inacabado Plegarias atendidas sí crearon conmoción.*

—Los leí. Había un cuento que decía que los judíos deberían ser disecados y metidos en museos. [*Risas.*] Ahí está: ése es el lugar al que pertenecen esos pequeños maricas, a Auschwitz con la vara del general, en los barracones con el bastón de mando.

—*Capote consideraba que Plegarias atendidas acabaría con toda posibilidad que tuviera de conseguir un gran premio literario. ¿Significó mucho para usted el premio Nobel?*

—Me importa un comino. No existo para cosas como ésa y me cuidé de que no afectara mucho a mi vida.

—*¿Cómo pudo no afectarle?*

—Es sólo un premio, como cualquier otro. Proust no lo consiguió, ni Tolstoi, ni Joyce. De modo que no es como si pertenecieras al linaje real y fueras a Estocolmo para que te coronaran.

—*¿Es más bien un premio político que cada año se da a un escritor de una parte distinta del mundo?*

—Hay una cierta parte de política en ello.

—*¿Tiene alguna contrapartida negativa ganar ese premio?*

—Sí, la gente cree que eres un funcionario público, que tienes que producir una determinada cantidad de follaje cultural en la tierra. [*Ríe.*]

—*De modo que no afectó en el modo en que escribe.*

—En absoluto.

—*En una ocasión dijo que es mejor escribir un libro maravilloso que obtener el premio Nobel. ¿No hay que haber escrito al menos un libro maravilloso para obtener el premio?*

—Hay escritores que no escribieron libros maravillosos y que obtuvieron el premio. Pero no me insista porque no quiero tener más enemigos de los que tengo ya.

—*Norman Mailer lleva años haciendo campaña para obtenerlo, ¿cree que lo merece?*

—Yo se lo daría... si tuviera algo que dar a cambio. [Risas.]

—*Usted ha dicho públicamente que los escritores raramente desean lo mejor a los demás escritores. La obtención del Nobel, ¿le alejó de sus colegas?*

—Supongo que eso es problema de Truman. Quizá incluso de Gore Vidal. Gore nunca me menciona sin utilizar mi cabeza como si fuera un cenicero, apretando contra ella sus cigarrillos.

—*Un momento, Vidal dijo en Palimpsestos que, con la excepción de usted, sus «célebres contemporáneos parecen todos haber dejado de aprender a los veinte años».*

—Sí, es cierto. Pero miré las referencias de su último libro y no son tan amables como eso. No puede evitar insultarme.

—*¿Es Vidal mejor escritor de ficción o de ensayo?*

—Sus novelas carecen de originalidad, sus ensayos son mucho más interesantes. Gore Vidal es un buen escritor, sólo que no es tan bueno como cree. Con frecuencia pienso en Gore como un patrio que se quedó atrapado entre plebeyos y que fue condenado por sus preferencias sexuales a vivir un nivel o dos por debajo del que le corresponde. Y siempre le ha ofendido profundamente, no entiende por qué los homosexuales no deberían ser aristócratas. Bueno, en eso tiene razón. También se cree un gran profeta histórico y social y ahí creo que exagera mucho porque sus nociones no son tan maravillosas como él cree.

—*¿Lee a la generación de jóvenes escritores como David Foster Wallace, William Vollman, T. C. Boyle?*

—He leído un poco a Boyle, me gusta bastante. Está ese maravilloso escritor joven americano *meshuga*, Denis Johnson, que escribió *Ressucitation of a Hanged Man*.

—¿Qué me dice de Don DeLillo, Cormac McCarthy, Joyce Carol Oates? ¿Alguno merece el Nobel?

—Me gusta Don DeLillo, con frecuencia es muy gracioso y penetrante. Y me gusta mucho McCarthy, por muy sombrío que sea todo, aunque no me gustó *Todos los hermosos caballos* porque era un poco más convencional. Joyce Carol Oates ofende a la gente por ser tan prolífica, lo cual es una razón equivocada. En general, me gusta, es una muy buena escritora. Recientemente volví a leer *Liberación* de James Dickey y me sorprendió. Es uno de los mejores libros de esa generación de escritores.

—¿Vio la película?

—No, evito las películas basadas en novelas que me gustan mucho porque no me gusta que les hagan daño. No sé cuántas veces he visto películas de *Ana Karenina* y cada década que pasa son peores. El hecho de que *Ana Karenina* haya sobrevivido a todas esas películas y que sea infinitamente más grande que cualquiera de ellas me llena de esperanza.

—*Volvamos a futuros premios Nobel. ¿Qué hay de John Updike y Philip Roth?*

—Podría ser Philip Roth. A veces es un poco cretino, pero es un escritor con mucho talento.

—¿Y alguien ocho años mayor que usted, James A. Michener?

—Preferiría que lo obtuviera él a Toni Morrison, pero no quiero entrar en eso. No estoy aquí para dar premios.

—*Geoffrey Wolf ha escrito acerca de lo mucho que los escritores beben y de cuántos son borrachos y alcohólicos, citando a Fitzgerald, London, Crane, Thomas Wolfe, Hammet, Capote, Williams, Berryman, Lardner, Parker, O'Hara, Kerouac, Poe, Thurber, etcétera. También señaló a cinco americanos galardonados con el premio Nobel que tenían ese problema: O'Neill, Faulkner, Steinbeck, Hemingway y Sinclair Lewis. ¿Cómo escapó usted?*

—Cuando estábamos en Canadá mi padre fabricaba alcohol de contrabando. Tenía un alambique y solía llevarnos allí. Yo era sólo



un niño. Una vez se olvidó las llaves, así que tuvo que saltar la valla, entró, vertió algo de alcohol en un cuenco y le prendió fuego. Si no quemaba todo y quedaba parte del fluido en el fondo es que no era apto para la venta y me lo daba a probar. No lo sé, me embriagaba leyendo poesía. *Macbeth* me pareció embriagador.

—¿Qué autor de este siglo le ha embriagado con sus ideas? Ha dicho que «Sólo hay unas pocas ideas grandes. Sólo puedo pensar en un pequeño puñado de personas del siglo xx que fueran realmente originales». ¿De quiénes se trata?

—Creo que Kafka fue completamente original. Proust. Joyce. Probablemente Heidegger, aunque no me interesa. Ciertos científicos, como Richard Feynman, que debe de haber sido totalmente original. Picasso fue verdaderamente original. También Matisse. Hemingway. John Berryman. Eugene O'Neill.

—¿Tennessee Williams?

—No, no lo creo. Estaba cortado por un patrón que se ve con mucha frecuencia.

—¿Arthur Miller?

—No.

—¿Sigmund Freud?

—Estoy bastante perplejo con el caso de Freud, no le tengo en tanta estima. En primer lugar, su influencia literaria no está clara para mí, es poco original, en cierto sentido. En segundo lugar, Freud necesitaba una teoría de los sueños, de modo que él mismo soñó todos los sueños. Llevó a cabo su tarea utilizándose a sí mismo como objeto de estudio. Era un hombre de negocios judío, necesitara lo que necesitara lo hacía en casa. Era una industria doméstica. Era ingenioso en extremo, obviamente un hombre de gran talento. Pero después lo limitó todo a sus propias explicaciones, con lo erótico como raíz. No es erótico en el gran sentido en el que Platón y Sócrates tenían un Eros. El Eros de Freud es mucho más estrecho y está determinado biológicamente. Para nosotros, es instintivo tener el complejo de Edipo, lo tienes lo quieras o no, de modo que, en

cierto sentido, estás sentenciado y Freud te sentencia desde el estrado a manifestar esos profundos y vitales motivos que son todos sexuales y no puedes escapar de ellos. No me gusta que me encanjonen así. Es *chutzpah* de su parte.

—¿Incluiría a Irving Berlin entre los originales del siglo?

—Me encanta Irving Berlin, pero no le considero en absoluto un artista, le considero un comediante para las masas, y en eso es muy bueno.

—¿Lo mismo le sucede a George Gershwin?

—Me gusta Gershwin, pero no me estimula ni lleva mi alma al asombro.

—¿Lo hace algún músico o compositor del siglo xx?

—Dmitry Shostakovich. A veces Igor Stravinsky.

—¿Ni los Beatles, ni Elvis, ni Barbra Streisand?

—Eso es pop. Es muy bueno, encantador, pero el pop es pop.

—¿Puede un genio pop como Andy Warhol llegar al estatus de un Matisse?

—Bueno, Warhol ya no está aquí para firmar latas. No lo sé... todavía no he visto todas sus latas reunidas.

—¿Qué hay de los hermanos Wright?

—Sí, obviamente, hombres con genio. Creo que William James fue un hombre de genio.

—¿Y su hermano Henry?

—Es un escritor extraordinario, pero no tenía el mismo alcance que William.

—¿Bill Gates?

—Eso son asuntos técnicos.

—¿Laurence Olivier?

—Olivier era un gran actor, podía hacer cualquier cosa. En una

ocasión vi a Olivier haciendo *Hermana Carrie* de Dreiser. Interpretaba al director de hotel americano como un americano, no le habrías distinguido de ningún otro habitante de Chicago de esa época, fue una interpretación extraordinaria. Creo que hizo un mal Otelo porque incorporó algunos trucos, como una risa de desesperación en la que Otelo sacaba la lengua. Lo habría hecho mucho mejor con la boca cerrada.

—*Eso es lo que alguna gente dice con Marlon Brando.*

—¿Ha visto alguna vez a Marlon Brando interpretando a Marco Antonio en *Julio César*? No lo consigue.

—*¿Qué opina del comentario de Brando de que los judíos dirigen Hollywood y que nunca permitieron que la imagen del judío prototípico llegara a la pantalla?*

—Nunca creí que fuera un gran pensador o un filósofo de primera clase. Me sorprendió un poco que pudiera llegar a ser tan idiota. La mayoría de la gente logra ocultar su antisemitismo mejor que Brando. El antisemitismo es extremadamente común; si a los ochenta años todavía te asombran los comentarios informales o las ideas antisemitas es que algo te pasa. En un siglo en el que experimentamos el Holocausto y dos guerras mundiales, es un poco más difícil asombrarse. No espero mucho de una persona como Marlon Brando. ¿Por qué iba a asombrarme, porque salió en *La ley del silencio*? Tenía un guión.

—*¿Le asombraron las bombas de Oklahoma y el encarcelamiento de esos jóvenes, Timothy McVeigh y Perry Nichols?*

—Son prototipos de machos, pioneros imaginarios, militantes, luchadores por la causa de la libertad, pero en realidad sus cerebros han sido envenenados por toda clase de marihuana intelectual. En este país siempre se han producido esos movimientos de ignorantes. Estoy leyendo una biografía de Lincoln y él obviamente también tuvo que enfrentarse a ellos.

—*En Herzog describió a Moses Herzog como una persona en un estado de agitación y prácticamente enloquecida que lo resiste todo,*

*incluida su propia vida intelectual. Esa descripción podría aplicarse también a Ted Kaczynski, Unabomber.*

—Es posible, pero después de leer el manuscrito de Kaczynski en los periódicos le situaría, intelectualmente, a unos 170 puntos por debajo de Herzog. No tenía una vida mental que mereciera la pena. Sólo muestra cómo puedes ser un matemático brillante y al mismo tiempo un idiota con un elevado coeficiente intelectual, que es como le veo.

*—¿Había algo en su manifiesto sobre los peligros de la tecnología que le pareciera cierto?*

—Por supuesto que la tecnología es un problema muy grave, pero convertirte en un *ludista* privado que manda bombas a la gente que no le gusta me parece una forma bastante estúpida de enfrentarte a los problemas de la alta tecnología.

*—¿No le sorprendió que hubiera sido profesor universitario?*

—No quiero decir que los profesores no sean capaces de cualquier cosa, pero lo que me sorprendió más fue que fuera profesor de matemáticas. Lo que significa que como matemático puedes ser muy brillante sin en realidad tener el nivel elemental para pertenecer a la especie.

*—En El diciembre del decano dijo que era una protesta sobre la deshumanización de los negros en las grandes ciudades. ¿Qué puede hacerse para aproximarse a ese problema correctamente?*

—El primer paso importante es una descripción precisa de lo que está sucediendo en los barrios bajos. No esas estupideces que uno lee en los periódicos y los libros. Alguien debería hacer una crónica seria de lo que está sucediendo realmente allí. Después empiezas a pensar en ello, no te limitas a darles dinero, y no anuncias mientras te enfrentas al problema que eres una persona de buena voluntad y que quieres lo mejor para todo el mundo y que crees que la asistencia social es mejor que el trabajo o lo que quiera que creas. Pero la gente no se plantea estos problemas de manera seria, los tratan sólo como noticias de los periódicos o la tele que comentan en las sobremesas, no saben lo que está sucediendo en realidad en los barrios bajos.

—*¿Cree que lo haremos algún día?*

—No lo sé. No soy profeta. Sólo describo.

—*Ha dicho que los negros le parecen una gente condenada.*

—Tienen la mayor tasa de homicidio, de muerte violenta. Tienen la mayor población en las cárceles por delitos violentos y cargos criminales. Es un problema terrible.

—*¿Hay esperanza?*

—Soy fan de los Chicago Bulls, el baloncesto es el mayor regalo de los negros al arte de este país. Considero a Michael Jordan y Scottie Pippen grandes artistas.

—*Ralph Ellison, otro gran artista que escribió El hombre invisible, era amigo suyo. No publicó ninguna novela más. ¿Sabe por qué?*

—Nunca lo hablamos. Bastantes problemas tenía él como para que yo me entrometiera, eso no hubiera hecho más que irritarle. Sentía demasiado respeto por él para buscar respuestas a esas preguntas, respuestas que probablemente ni siquiera él tenía. No vi mucho a Ralph durante los últimos veinte años de su vida, de modo que nuestra intimidad quedó interrumpida en los años sesenta.

—*No hemos comentado su método de escritura. ¿Es cierto que reescribió Herzog veinticinco veces?*

—Sí, pero eso fue inusual. La razón fue que el primer capítulo era el fundamento y no podía modificarlo más tarde sin desequilibrar toda la estructura, de modo que tenía que empezar desde el principio cada vez. *La víctima* y *El hombre en suspenso* eran libros muy cortos, de modo que no presentaron tantos problemas. *Las aventuras de Augie March* era un libro largo, pero estaba organizado de una manera muy laxa, de modo que cuando reescribía no tenía que hacerlo desde el principio. La razón por la que reescribí *Herzog* tantas veces es que tenía que deshacerme de todas las referencias personales. No quería que estuvieran allí. Sé que se le considera un libro autobiográfico, pero es selectivamente autobiográfico; tiene poco que ver con la realidad de mi experiencia.

—*¿Diría que eso es así en la mayor parte de novelas, que son autobiográficas?*

—[Alberto] Moravia decía que toda novela era una forma de autobiografía más elevada, pero eso no significa que haya ninguna relación precisa entre los hechos y los hechos de tu vida. En realidad, nada debe de ser más difícil de escribir que una verdadera autobiografía.

—*¿Por qué? ¿Porque no somos capaces de enfrentarnos a nosotros mismos?*

—No, por una razón mucho más sencilla. La novela es enormemente estilizada. Ser literariamente preciso sobre tu vida es ir más allá de la estilización. Una novela tiene un vestido estético que puede ser bueno para algunas verdades elevadas que quieras tratar. La verdad literal tiene poco que ver con eso. El primer párrafo, las primeras páginas de una novela normalmente marcan la clave, el tono de todo, y establecen un estilo para el comportamiento de los personajes y el lenguaje en el que piensan. Ésa es la razón por la que ser literalmente veraz sería algo abrumador.

—*Pero ¿no es posible establecer un tono estilístico que pueda funcionar en una obra sobre uno mismo?*

—Hace poco leí la autobiografía de Rousseau. Él estaba mucho más interesado en el fenómeno llamado «sinceridad». Inventó la sinceridad romántica, que consistía en ser rigurosamente fiel a uno mismo. No es lo mismo que escribir una novela. Es exponer todos los hechos de tu vida, incluyendo los peores, y después mostrar cómo vivir con esos hechos terribles. Ése no es el objetivo de un novelista.

—*Su colega Gore Vidal señaló en sus recientes memorias que usted era uno de los pocos novelistas que conseguía convertir los acontecimientos de su vida en arte, «que no es la tarea más fácil para alguien que escribe a la manera del realismo americano».*

Los escritores modernos conocen perfectamente de qué manera terrible los escritores que utilizan sus propias vidas como material literario se ven en apuros y les habría ido mucho mejor siendo me-

nos autobiográficos. Tolstoi, por ejemplo, cuando escribió sobre Levin en *Ana Karenina*. Está claro a partir de temas recurrentes en su vida, como la tentación del suicidio, sobre quién está escribiendo, y ésa no es ni mucho menos la mejor parte del libro. En realidad, no podría soportar leer un libro entero sobre Levin, lo dejaría a un lado.

—*Han aparecido unos cuantos libros críticos y biográficos sobre usted. ¿Qué le parece ser el tema de ellos, especialmente de los más íntimos, de Mark Harris, Ruth Millar y James Atlas?*

Depende del biógrafo. Tienes que juzgar si la persona que escribe el libro está a la altura del trabajo. Con mucha frecuencia no lo está, en cuyo caso es una molestia. No tengo comentarios todavía sobre James Atlas. El libro de Mark Harris era más o menos una broma, quería que fuera un chiste amistoso. A Ruth Miller no pude leerla porque iba en contra de mí. Creo que no entendió muy bien el tema. En segundo lugar, malinterpretó las cosas que le dije. No hubo comunicación real entre nosotros. Creo, además, que no se deberían escribir biografías hasta que el personaje haya muerto.

—*Y cuando se haya ido y se haga una película sobre su vida, ¿quién debería interpretarle?*

—El arcángel Miguel. [*Risas.*]

—*Bueno, mientras siga aquí hay algunas preguntas más que me gustaría hacerle. Usted ha escrito sobre toda clase de víctimas. ¿Se ha sentido víctima en algún momento?*

—No, no me siento en absoluto una víctima. Me siento un ganador, siempre me he sentido así. Me interesaron las víctimas como tema.

—*¿Es el mal más inherente a nuestra personalidad que el bien?*

—Podría leer esas páginas en el *Leviatán* de Thomas Hobbes en las que describe a un ser humano en el estado natural: solitario, pobre, desagradable, bruto y bajo. Ésa era su visión. No digo que ése sea mi punto de vista, pero es una visión de la humanidad imperante en nuestros tiempos.

—*¿Es cierto que imitó Los apuntes de Malte Laurids Brigge de Rilke al escribir El hombre en suspenso; El eterno marido de Dostoievski al escribir La víctima y que Sherwood Anderson influyó en Augie March?*

—No, no imité a Rilke, aunque ese libro me estimuló mucho, tuvo un gran efecto en mí y pensé que escribiría algo en ese estilo. Y lo hice. Dostoievski... sí, pensé que podría utilizar ese argumento para mis propios fines y en cierta medida lo hice, hay semejanzas, pero por desgracia no es todo lo semejante que debiera. Sherwood Anderson no tuvo nada que ver con *Las aventuras de Augie March* a menos que yo estuviera pensando en esa actitud de «Caramba, qué ingenuo soy». Y a él ya se le fue la mano con eso.

—*¿Podemos encontrar otras influencias en el resto de sus libros?*

—No, creo que no.

—*¿Se alegra de haber vivido en esta época, o habría preferido otro momento de la historia?*

—Tienes que aceptar lo que te viene, no exigir más. Eso es lo que resulta tan sorprendente de Norman Mailer. Que saltó del útero de su madre con los dos puños llenos de exigencias y peticiones para la vida que iba a vivir.

—*¿Cuáles fueron sus peticiones en 1970 cuando le echaron a gritos del escenario del San Francisco State College?*

—Había un tipo mexicano que había escrito un libro y se levantó y me denunció. Dijo: «¿Para qué queréis escuchar a este viejo? Tiene las pelotas secas, no puede correrse, no tiene ningún interés». Yo no sabía qué decir, pero dije: «No me he subido aquí por la fuerza, he venido porque me invitaron a hablaros». Me abuchearon.

—*Su silencio fue la derrota de los estudiantes.*

—Hay una cosa que sé: cuando estoy tentado a decir algo y no lo digo, me siento mejor. Siento que me he fortalecido.

—*J. D. Salinger debe de sentirse como Superman: ha guardado*



*silencio durante tres décadas. En 1960 Philip Roth llamó a J. D. Salinger el escritor de la era, porque no le dio la espalda a los tiempos. ¿Tiene alguna idea de por qué se sumió en el silencio?*

—No conozco a Salinger. Siempre me han gustado sus libros, es un muy buen escritor. No sé por qué se amargó hasta el punto de convertirse en un ermitaño. Puedo entenderlo. Puedo incluso simpatizar con la idea. Es mejor no hacer lo que usted y yo estamos haciendo ahora. Desde mi punto de vista.

—*Sin embargo, desde mi punto de vista...*

—Sí. Soy mercancía pública. Aparezco en la Bolsa.

—*Las mercancías venden. ¿Qué opina de la subasta de los bienes de Jackie Onassis por parte de Sotheby's?*

—Eso fue una parodia.

—*¿Quiere decir que no pagaría 770.000 dólares por los palos de golf de Kennedy?*

—Me temo que no. Kennedy no me entusiasmaba. Era un hombre encantador, muy inteligente, pero no era un presidente. Además, su padre le compró el cargo. Y no veo por qué, en un país tan sensible a los plutócratas como éste, aplaudieron cuando se convirtió en presidente.

—*Bill Clinton es un gran admirador de JFK.*

—Creo que Clinton se parece a cualquier cosa menos a un presidente de este país. Es un *yuppie*, un *playboy*. Pero no es serio. No es nada serio. Ni siquiera sé por qué quiere estar ahí.

—*¿Quizá porque tiene una cierta comprensión de la historia y cree que es una mejor alternativa que Bob Dole?*

—Si tiene una cierta comprensión de la historia debería largarse y dejar que su trabajo lo haga un hombre que sepa qué hacer con él. Dole no es lo que yo entiendo por un gran presidente, aunque al menos se tomaría el asunto de gobernar en serio. Dole no me inspira grandes emociones. Es una persona muy silenciosa, no es un político de salón, es un político de comité, no está acostumbra-

do a la exhibición pública. Clinton es mucho mejor en público de lo que Dole lo será jamás. Dole no tiene instinto para eso. Y la televisión ha convertido eso en una exigencia: el candidato debe ser un hombre del espectáculo. Cuando Reagan se presentó contra Carter eso se hizo evidente. Tenía que ser alguien del mundo del espectáculo. Carter era incapaz de hacer nada. Carter demostró que el país no necesita un presidente, le va igual de bien con un don nadie.

—*¿Ha habido algún presidente de la posguerra que le haya causado buena impresión?*

—Truman me impresionó. Y, en ciertos aspectos, Eisenhower.

—*Hablemos de política literaria. ¿Existe hoy una élite literaria?*

—No. Queda algún maltrecho resto de eso en el *New York Review of Books*, donde los críticos se limitan a reseñar sus libros entre sí.

—*Norman Mailer dijo que William Burroughs cambió el curso de la literatura americana. Oates dijo que fue Walt Whitman quien lo hizo. ¿Qué opina usted?*

—Si tuviera que elegir entre Walt Whitman y William Burroughs, no elegiría a Burroughs.

—*¿Qué opinó de la fatwa iraní contra Salman Rushdie?*

—Me pareció horrible, por supuesto. Pero también pensé que Rushdie se ha occidentalizado tanto que parece haberse convencido, como les ha sucedido a tantos escritores desde los años veinte, desde la época de *Ulises*, de que se puede decir cualquier cosa en una novela y que será aceptado. Si Joyce pudo tratar la Iglesia Católica con desprecio entonces, Rushdie pensó que podría hacer lo mismo con el islam. Creyó que iba a hacer con el islam lo que Joyce había hecho con el catolicismo. Estaba equivocado. Lo que significa que había perdido contacto con el islam y se había convertido en un occidental a tal punto que ni siquiera se daba cuenta de que era posible y hasta probable que esto sucediera. Quizá fuera inevitable...

—En 1995, el escritor nigeriano Ken Saro-Wiwa fue ejecutado. Rushdie observó que «en todo el mundo, los escritores son encarcelados. Mueren misteriosamente bajo custodia policial. Es temporada de caza de escritores y eso debe acabar». En América, ¿será algún día peligroso ser escritor?

—No. Puede que nos pongan contra las cuerdas de vez en cuando y nos den un puñetazo en el hígado, pero nadie nos toma tan en serio como para tener que matarnos.