

Walter Allen *Tradition and Dream*

Introducción*

New York: Penguin Books Ltd; 1965

El hecho de que las novelas inglesas y estadounidenses estén escritas en un idioma común frecuentemente nos impide ver las diferencias entre ellas. En casos individuales, lógicamente, estas diferencias pueden ser tan sutiles que resulten difíciles de percibir. ¿Es Henry James un novelista estadounidense o inglés? La respuesta sensata es que es muchas cosas; sus novelas pertenecen a ambas literaturas. Aún así, el lector inglés tiende a olvidar que James fue estadounidense antes de ser inglés, y que Hawthorne fue su antecesor literario no menos que George Eliot. Y cuando se pasa de novelas individuales al grueso de las que parecen ser novelas representativas de ambos países, entonces las diferencias amplias y bien definidas entre ellas resultan inmediatamente obvias, diferencias que se reflejan en la experiencia histórica y en el carácter nacional que la historia produce.

Estas diferencias no son de origen reciente, estaban tan fuertemente marcadas en la ficción del siglo diecinueve como lo están en la ficción de hoy. Ciertamente, situar a las grandes novelas de la época victoriana frente a las grandes novelas estadounidenses del mismo período significa estar consciente de una diferencia casi substancial. Si bien no hubo un Dickens, un Thackeray, una George Eliot o un Trollope en Los Estados Unidos, tampoco hubo un Hawthorne, o un Melville en Inglaterra. La divergencia es radical, y el artículo de F.R. Leavis sobre *Cumbres Borrascosas* en *La Gran Tradición* arroja luz sobre este punto:

Nada he dicho acerca de *Cumbres Borrascosas* porque ese importante trabajo me parece una rareza (...) Emily Brontë rompió completamente, y en la forma más desafiante, con la tradición escocesa que imponía al novelista una resolución romántica de sus temas y con la tradición heredada del siglo dieciocho que demandaba un reflejo exacto de la superficie de la vida 'real'.

Leavis está en lo cierto: existe una masa abrumadora de ejemplos refinados dentro de la novelística inglesa que nos fuerzan a considerar a *Cumbres Borrascosas* como una rareza, un monstruo. Pero supongamos, escribe el crítico estadounidense Richard Chase en *La novela estadounidense y su tradición*, supongamos que se descubriese que *Cumbres Borrascosas* fue escrita por un calvinista estadounidense de Nueva Inglaterra o por un escritor con educación sureña presbiteriana. La novela sería impactante y única independientemente de quién o de dónde se haya escrito. Pero si fuese una novela estadounidense no sería una rareza. Tiene muchísima afinidad con muchísimas novelas estadounidenses, y entre ellas, algunas de las mejores.

Richard Chase procede a enumerar algunas de éstas, -e incluye: *La letra escarlata* y *The Blithedale Romance*, *Moby Dick*, *Huckleberry Finn*, *La roja insignia del valor*, *Mientras agonizo*, *Fiesta*- haciendo notar que todas son atípicas, y en formas diferentes se apartan de una tradición de la cual podríamos decir que *Middlemarch* es su ejemplo característico. Ni una de ellas tiene parentesco cercano con la interpretación moderada y moralista de la vida y las ideas que asociamos con *La gran tradición* de Leavis.

Desde el comienzo, los mismos novelistas estadounidenses han estado conscientes de su desviación de la tradición inglesa, conciencia que se arraigó inevitablemente en ellos por la naturaleza de la sociedad en la cual vivían comparada con la sociedad inglesa. Hace casi un siglo y medio, Fenimore Cooper se quejaba de la escena estadounidense:

* Traducción de Gabriel Matelo

Literatura Norteamericana

No existe aquí ninguna veta que contribuya tanto a la riqueza del autor como la hay en Europa. Sin crónicas para el historiador, sin insensatez (más allá de la más común) para el satirista, sin costumbres para el dramaturgo, sin ficciones oscuras para el escritor de *romances*, sin ofensas intrépidas y obscenas contra la corrección para el moralista, ni siquiera existen algunos de los ricos auxiliares artificiales de la poesía.

Hawthorne retomó la queja treinta años más tarde y le fue difícil persuadir a sus lectores de que sus libros no eran novelas sino *romances*. Las novelas, él suponía, debían aspirar a una fidelidad muy minuciosa, no simplemente a lo posible, sino a lo probable y al curso normal de la experiencia humana; la razón por la cual él no escribía novelas era que las circunstancias necesarias para que la novela floreciera no existían en los Estados Unidos. Treinta años más tarde, nos encontramos con que Henry James, en su biografía crítica de Hawthorne amplía la acusación contra los defectos de la sociedad estadounidense desde el punto de vista del novelista:

Se podría enunciar los elementos que existen en las grandes civilizaciones y que están ausentes de la textura de la vida estadounidense, hasta que sería un milagro saber qué queda: no hay Estado, en el sentido europeo de la palabra, y apenas existe un nombre nacional específico, sin soberano, sin corte, sin lealtades personales, sin aristocracia, sin Iglesia, sin clero, sin ejército, sin servicio diplomático, sin caballeros, sin palacios, sin castillos, sin feudos, sin mansiones tradicionales ni ruinas cubiertas de hiedra, sin grandes universidades ni escuelas privadas- sin Oxford ni Eton ni Harrow, sin literatura, sin novelas, sin museos, sin cuadros, sin sociedad política, sin una clase deportista, sin Epsom ni Ascot!!¹

Se podría compaginar una lista como ésta de las cosas ausentes en la vida estadounidense, especialmente en la vida estadounidense de hace cuarenta años, cuyo efecto sobre la imaginación francesa o inglesa sería, en términos generales, aterrador. La observación lógica, a la luz de tal acusación, sería que si estas cosas son excluidas, todo queda excluido.

¿Todo? De ningún modo, exclamó William Dean Howells, amigo y contemporáneo de James: quedaba "simplemente toda la vida humana". Uno comprende el fervor democrático de Howells, pero, desde el punto de vista novelístico, estaba equivocado y James, empapado en la ficción de Balzac y Dickens, Flaubert, Turguénev y George Eliot, tenía razón. El gran tema de la novela europea y quizá especialmente de la novela inglesa, ha sido la vida del hombre en sociedad, más precisamente la educación de hombres y mujeres en lo que atañe a aprender a distinguir lo verdadero de lo falso en ellos mismos y en el mundo a su alrededor a través del hecho de estar involucrados en la sociedad; y esto vale tanto para la ficción de un rebelde como D. H. Lawrence cuya obra trata tanto acerca de la sociedad como acerca del sexo, como para la obra de Jane Austen.

El tipo de sociedad que fue el terreno fértil para el crecimiento de la novela inglesa no sólo no existía en los Estados Unidos de Norteamérica de ciento cincuenta años atrás; por la definición misma de Los Estados Unidos, no podía existir. Los primeros estadounidenses dejan Europa precisamente para huir de aquellos elementos de la sociedad europea que James en una exageración consciente y humorística designó como ejemplares de una "civilización refinada". "Si el siglo diecinueve", Elisa Mumford ha escrito, "nos encontró más crudos y toscos, no fue porque nos habíamos establecido en un nuevo territorio, fue por el contrario, porque nuestras mentes no estaban sostenidas por todos esos recuerdos de un gran pasado que flotaban sobre la superficie de Europa. El estadounidense era, por consiguiente, un europeo despojado, y la colonización de Norteamérica puede ser llamada, con justicia, la dispersión de Europa, un movimiento llevado a cabo por gente incapaz de compartir o continuar su pasado. Fue hacia América que los europeos expulsados se dirigieron, sin un Moisés que los guiara, a vagar en territorio inexplorado, y aquí han quedado en

¹ Ascot: famoso hipódromo inglés. Epsom: ciudad de Inglaterra famosa por sus aguas minerales. (N del T)

exilio, no sin un ocasional vistazo, quizás, de la tierra prometida. La tierra prometida, el Sueño Americano, cualquier cosa que llegara a ser, tendría que ser tan diferente como fuera posible de la Europa que había sido abandonada. Su naturaleza ya había sido establecida en 1782 por Héctor de Crèvecoeur en su famoso ensayo: "¿Qué es un estadounidense?". La sociedad estadounidense, escribe Crèvecoeur:

no está compuesta como en Europa, por grandes señores que poseen todo y por un rebaño de gente que no tiene nada. Aquí no hay familias aristocráticas, ni cortes, ni obispos, ni dominio eclesiástico, ni poder invisible que les de a unos pocos un poder bien visible; ni hay grandes industriales que den empleo a miles, no hay gran refinamiento o lujos. El rico y el pobre no están tan apartados el uno del otro como en Europa... Estamos todos animados por el espíritu de una empresa sin cadenas, desenfrenada, porque cada persona trabaja para sí... No tenemos príncipes para quienes trabajar o por quienes morirnos de hambre y desangrarnos; somos la sociedad más perfecta que existe ahora en el mundo. Aquí el hombre es libre como debería serlo.

Y Crèvecoeur finaliza su catálogo de las virtudes de la vida estadounidense, el cual es sorprendentemente similar a la lista de deficiencias de Henry James de sesenta años más tarde, anunciando "El estadounidense es un hombre nuevo".

En cierto sentido, el estadounidense clásico era un hombre que se había alejado de la sociedad voluntariamente. Para muchos estadounidenses, el rechazo hacia Europa y el pasado era equivalente a un rechazo hacia todas las restricciones externas sobre el individuo. Lo que el estadounidense enfrentaba a la sociedad era: él mismo. En cierta medida, éste es el rasgo de la gran novela *Las aventuras de Huckleberry Finn*, que ha sido un factor de tanta fuerza en la conformación del mito estadounidense, en cuyo párrafo final dice:

Supongo que tengo que tomármelas al territorio antes que el resto, porque la tía Sally va a adoptarme y civilisar y eso no me lo puedo aguantar. Ya e estado allí.²

La novelas estadounidenses clásicas no se han ocupado tanto de las vidas de los hombres en sociedad como de la vida del hombre solitario, el hombre solo, luchando consigo mismo. Así Hawthorne dramatiza su propia relación, ambigua y torturada, con sus ancestros puritanos y con su conciencia del pecado. Melville, en *Moby Dick*, dramatiza su sentido del mal que emana del arrogante orgullo del hombre y su rechazo a reconocer límites. El verso de Whitman, "yo fui el hombre, yo sufrí, yo estuve allí", relumbra a través de mucha de la ficción estadounidense del pasado y del presente. El énfasis está puesto sobre el individuo ya sea en el héroe de Crane en *La roja insignia del coraje* o en el joven Nick de las primeras historias de Hemingway sobre el ser humano solo probando la vida. Y hay veces en que el individuo se vuelve algo más que un simple individuo y parece contener toda la vida humana dentro de sí, para convertirse en Hombre, como en el Walt de *Canto de mí mismo* de Walt Whitman o en los héroes de las novelas de Tomas Wolfe. Continuamente existe la posibilidad de optar por salir de la sociedad. Actualmente el gran ejemplo de esto es Hemingway. Desde un punto de vista europeo, debe parecer una debilidad en él, la debilidad fundamental que luego de sus primeras historias él no pudo hacer las paces con la vida estadounidense de su tiempo, pero visto en la tradición de las letras estadounidenses, este hecho es bastante diferente: se las estaba "tomando" para el territorio, buscando la tierra prometida que parece ser un ingrediente fundamental en el Sueño Estadounidense (*The American Dream*).

Tales héroes solitarios dominan la ficción estadounidense. Parecen pertenecer, en contraste con los héroes de las novelas inglesas, a un orden diferente de concepción y experiencia. Separados, alienados de la sociedad de su tiempo, rodeados, por así decirlo, por un halo de vacío, parecen

² Territorio: el oeste no civilizado. En la traducción se ha tratado de representar el tipo de lenguaje usado por el autor en la obra.

trascender su propia dimensión, trascienden la vida como es descripta en la novela inglesa, que a grandes rasgos podríamos llamar realista. En este tipo de novelas, el grupo de mujeres y hombres retratado debe reducir la estatura de las figuras centrales a un nivel aproximado al suyo. Dichos héroes estadounidenses poseen una cualidad épica y mítica; y podemos tener prueba de esto con un simple listado de los héroes estadounidenses característicos: Natty Bumppo de Cooper, Hester Prynne de Hawthorne, Ishmael y Ahab de Melville, Huck Finn de Twain, Gatsby de Fitzgerald, Eugene Gant de Wolfe, Sutpen y Joe Christmas de Faulkner, Holden Caulfield de Salinger, Henderson de Bellow. No son personajes que estén en el proceso de descubrir la naturaleza acerca de la sociedad y de sí mismos en y a través de la misma, sino que son, por el contrario, personajes profundamente alienados de la sociedad. Se podría aquí contrastar a Holden Caulfield en *El cazador oculto* de Salinger con su héroe inglés aproximadamente contemporáneo, Jim Dixon en *Lucky Jim* de Kingsley Amis. Cada uno está en disputa con la sociedad en la cual se encuentra, pero Dixon mucho más superficialmente. Finalmente, se supone, él encontrará la sociedad a la cual se pueda adaptar, pero para Caulfield la adaptación, cualquier tipo de adaptación, será su propia mutilación. Se podría decir que la sociedad y el héroe estadounidense característico son irreconciliablemente opuestos.

Estos héroes parecen ser, en cierto sentido, figuras de un sueño, proyecciones incluso de un inconsciente nacional, y las novelas parecen ser dramas interiores en los cuales el autor resuelve, casi siempre violentamente³ las causas y las consecuencias de lo que Henry James llamó, en una frase famosa, el complejo destino de ser estadounidense. Con esto, James quiso referirse a la continua relación ambivalente del estadounidense con el viejo mundo, con sus fluctuaciones, a menudo alternando rápidamente, de rechazo y sobrestima de Europa. Pero hay otros factores que contribuyen a la complejidad de este destino. Entre ellos las condiciones de vida en la frontera, que dominaron el comportamiento estadounidense durante varias generaciones y que aún hoy conforman una poderosa fuerza determinante en la forma en que los estadounidenses se ven a sí mismos. Otro es lo que Richard Chase ha llamado "la cualidad maniqueísta del puritanismo de Nueva Inglaterra". "Así aprehendido por la imaginación literaria", escribe Chase, "el puritanismo de Nueva Inglaterra, con sus grandiosas metáforas de elección y condenación, sus opuestos del reino de la luz y el reino de la oscuridad, sus eternos y autónomos opuestos de bien y mal, parece haber recapturado la sensibilidad maniqueísta. La imaginación estadounidense, de la misma forma que la mente puritana de Nueva Inglaterra, parece menos interesada en la redención que en el melodrama de la eterna lucha entre el bien y el mal, menos interesada en la encarnación y reconciliación que en la alienación y el desorden."

Todos estos hechos históricos profundamente enraizados han contribuido al sentimiento de aislamiento individual que parece central en la experiencia estadounidense. Es debido a este sentido de aislamiento y al sentimiento de alienación que va con él que nace la novela estadounidense junto con su característico modo de expresión. El modo de expresión es la alegoría y el simbolismo que, aunque diferentes en efecto, están íntimamente relacionados, a tal punto que a veces es imposible distinguir una del otro. Ciertamente, el uso del simbolismo parece ser la forma estadounidense específica de percibir y verter la experiencia en forma literaria. No es lo usual en literatura inglesa. Alegoría y simbolismo están impregnado en la sensibilidad estadounidense por buenas razones: son parte de la herencia del puritanismo. Daniel G. Hoffman, en su *Forma y fábula en la ficción estadounidense* ha demostrado cómo Hawthorne, junto con Melville, dependían "del único modo de expresión literaria aprobado por su cultura heredada: la alegoría". El profesor Hoffman continúa:

Mientras que la fe que había sostenido la alegoría puritana se marchitaba o se transformaba, mientras que las certezas sobre las cuales la alegoría anclaba las cosas de este mundo se tornaban dudosas u oscuras, el modo aún perduraba y se prestaba a

³ Esta violencia es evidenciada tanto por la textura de la prosa como por la acción delineada.

Literatura Norteamericana

nuevos usos. Las imaginaciones de Hawthorne y Melville estaban por un lado consagradas a premisas alegóricas y por el otro tomaban a las verdades alegóricas con escepticismo. La alegoría estaba destinada a la explicación de la certeza. Ellos la usaban en bien de la búsqueda y del escepticismo y, a veces, de la afirmación cómica de valores humanos. En el proceso transformaron la alegoría en un método simbólico.

Esta tendencia hacia el simbolismo fue aún más consolidada en el siglo diecinueve por otro derivado del Puritanismo, el transcendentalismo de Emerson, con su doctrina:

1. Las palabras son signos de hechos naturales.
2. Los hechos naturales particulares son símbolos de los hechos espirituales particulares.
3. La naturaleza es un símbolo del espíritu.

Y detrás de todo esto, está la inevitable tendencia del drama interior del ser humano solitario a corporizarse en términos simbólicos. Porque la ficción estadounidense no ha sido simbolista sólo en una etapa de su desarrollo: ha permanecido así hasta la actualidad, en Faulkner, en cuya obra el simbolismo y la alegoría se confunden frecuentemente, en Carson McCullers, en novelistas mucho más jóvenes como Flannery O'Connor. Pero hay aún otro factor perdurable en la novela estadounidense: una constante preocupación por el significado de ser estadounidense. Es solamente en obras escritas en épocas de extremo peligro nacional que uno encuentra en la novela inglesa algo comparable a esto: *Ser un peregrino* de Joyce Cary nos viene a la mente como ejemplo. Generalmente, ser inglés, lo que significa ser inglés, no es un tema en la novela inglesa. ningún inglés podría haber escrito o hacer a su héroe decir, como lo hace Joyce con Dedalus en *Retrato del artista adolescente*: "¡Bienvenida, Oh Vida! Voy a encontrarme por millonésima vez con la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi alma la conciencia increada de mi raza." La conciencia de los ingleses no fue creada por un hombre sino por una multitud que vivió durante muchos siglos. Pero históricamente ha sido la gran tarea de los poetas y novelistas estadounidenses hacer exactamente lo que Stephen Dedalus se jactaba que haría, y luego de casi dos siglos de independencia nacional, aún continúan haciéndolo. Es como si el estadounidense no fuera simplemente, como dijo Crèvecoeur, un hombre nuevo, sino también un hombre que se creó a sí mismo. En cada generación parecería que el estadounidense por virtud de ser estadounidense, con todo lo que eso significa, debe aceptar su americanidad y buscar definirla. En el último análisis, el tema de muchas de las mejores novelas estadounidenses es Los Estados Unidos mismos. El ejemplo más obvio es, probablemente, *El Gran Gatsby*. La novela de Fitzgerald es una muestra de la calidad de vida en un cierto lugar en un punto específico del tiempo, pero, como vemos en las últimas páginas es también algo más, y el "algo más" es exactamente lo que no esperaríamos encontrar en ninguna novela inglesa.

La interpretación y el énfasis cambian, por supuesto, de generación en generación. Cuando James trató el tema, buscó definirlo contrastando sus héroes estadounidenses y más particularmente sus heroínas estadounidenses con los europeos que ellos encontraban en sus peregrinaciones al Viejo Mundo. Actualmente, y no solamente debido al genio de Faulkner, el tema parece haberse restringido a la consideración de lo que significa ser un sureño.

Pero hay algo más. *El Gran Gatsby* termina con estas palabras:

Gatsby creía en la luz verde, en el futuro orgiástico que, año tras año, se nos aleja. Nos eludió entonces, pero no importa, mañana correremos más rápido, estrecharemos nuestros brazos aún más lejos... Y un buen día...

Así seguimos, botes contra la corriente, incesantemente arrastrados hacia el pasado.

Literatura Norteamericana

La luz verde en el extremo del muelle de Daisy Buchanan, el futuro orgiástico, son imágenes de Fitzgerald sobre el sueño americano que nos tientan y a la vez nos esquivan. El sueño, que es aún hoy uno de los mitos más potentes en la mente estadounidense es imposible de realizar, así como también es imposible de definir exactamente ya que es distinto para cada hombre. De todas formas, la atracción del sueño, y el sentimiento de que ha sido traicionado han sido el centro de mucha de la ficción estadounidense desde sus comienzos. Es fundamental para las novelas de Natty Bumppo, de Cooper, y explica en gran medida el sentimiento de amargura y violencia en muchas novelas de estadounidenses radicales desde Frank Norris y Dreiser hasta Norman Mailer. Estas novelas son críticas en actitud; es como si el novelista se dedicara a su tema -Los Estados Unidos o algún aspecto de Los Estados Unidos- con una estructura en mente acerca de cómo debería ser la vida en Los Estados Unidos, lo cual debía comparar con las realidades de la vida estadounidense para luego juzgarlas.

Dreiser es un ejemplo casi perfecto de otra característica aparentemente permanente del novelista estadounidense, lo que el profesor John McCormick, en su *Catástrofe e imaginación. Una interpretación de las recientes novelas inglesas y estadounidenses*, llama "la paradoja del escritor estadounidense de una tradición sin tradición". Parece útil observar aquí que la noción de una tradición literaria apenas existía en la teoría literaria inglesa hasta que fuera introducida alrededor del año 1917 por dos jóvenes poetas estadounidenses: T. S. Eliot y Ezra Pound, y para ellos, los trabajos que crearon la tradición fueron extraídos de todas las literaturas del mundo civilizado.

Evidentemente, la "paradoja" del Profesor McCormick es semejante a la idea de W. H. Auden que "cada poeta estadounidense siente que es responsable directo de toda la poesía estadounidense, que pertenece a una aristocracia de un solo miembro, consagrado, de algún modo, a un completo renacimiento de la poesía." Estamos nuevamente con los temas paralelos del aislamiento y la alienación estadounidenses. Es un hecho histórico que los novelistas estadounidenses han sido propensos a vivir vidas solitarias y los novelistas ingleses no lo han hecho. Vienen a la memoria los doce años durante los cuales Hawthorne vivió recluido en Salem. La oscuridad de Melville en la aduana de Nueva York, y en nuestro tiempo, los largos períodos durante los cuales Faulkner fue inaccesible en Oxford, Mississippi. Cabe resaltar el contraste entre la escena literaria estadounidense y la sociabilidad de la vida literaria inglesa, concentrada principalmente en Londres. El aislamiento en el cual muchos de los escritores estadounidenses han vivido le debe parecer a un inglés deliberado y caprichoso. Es como si la vida literaria misma se hubiese convertido en un microcosmos de la sociedad de la cual el novelista se está escapando.

Aislarse es ventajoso y desventajoso para un escritor. Nada es tan alentador para la ambición como el saber que uno es diferente de sus colegas y está solo, y cuando un hombre no tiene pares con los cuales compararse, todo le puede parecer posible, pero si un hombre quiere seguir escribiendo y quedándose solo, se requiere de él la más severa autocrítica, bajo el riesgo de caer en la indisciplina y la excentricidad. Faulkner, si bien es un genio, es un ejemplo. Ciertamente hay veces en que uno siente que sin la genialidad no sería nada. Su genialidad lo impulsa, pero de todas maneras, hay una gran verdad en la crítica de Edmund Wilson:

...las debilidades de Faulkner... tienen su origen en la anticuada comunidad en la que él habita. Dichas fallas resultan de su falencia para dominar, desde el punto de vista de sus libros como un todo y de sus oraciones y párrafos, la disciplina de los Joyce, Proust y Conrad... La técnica de la novela moderna, con su ideal de eficiencia técnica, su especialización de los medios en procura de los fines, se ha originado en la era industrial y tiene, después de todo, mucho en común con las otras manifestaciones del período. Al practicar esta técnica tan lejos de las ciudades que produjeron a escritores como Flaubert, Joyce y James, el provincialismo de Faulkner, obstinadamente atesorado y transformado en una ventaja, inevitablemente lo tienta a ser descuidado y

aparentemente ha hecho imposible que adquiriera una completa destreza con un arte que demanda del artista total atención y cuidado.

Hay, por supuesto, otra diferencia obvia entre la novela estadounidense y la inglesa. Si el gran tema de la ficción estadounidense ha sido la exploración de lo que significa ser un estadounidense, expresado frecuentemente en héroes solitarios con el mundo entero por delante, la gran preocupación de la ficción inglesa ha sido la clase social. La sociedad aparece siempre en la novela inglesa, y en todas las épocas. Está en Gissing y Wells, en Lawrence y Orwell así como también en Jane Austen y Thackeray y Meredith. El snobismo y las aspiraciones inseparables de la noción de clase social han sido una fuente de comedia en la ficción inglesa desde Fanny Burney hasta L. P. Hartley y Anthony Powell. Aunque sería absurdo negar la existencia de un sistema de clases en Estados Unidos de Norteamérica, éste es, para la mayoría de los estadounidenses, y en gran medida, un hecho bastante oculto. Los estadounidenses son ciertamente mucho menos conscientes de la clase social que los ingleses, quienes, como todos el mundo sabe, están obsesionados con el tema hasta un grado casi patológico.

Quizás las diferencias entre las dos ficciones puedan ser resumidas así: puede ser aún posible para un joven novelista en los Estados Unidos soñar con escribir la gran novela estadounidense. Nada comparable con esto se le puede permitir a un novelista inglés. Tras él hay dos siglos y medios de novelas inglesas y su presión es absolutamente inescapable excepto para los escritores de genio, les guste o no, conscientes o no. El novelista inglés nace dentro de una tradición de ficción. No es una tradición estrecha, y dado que la novela es una forma internacional, el novelista inglés puede derivar de tradiciones novelísticas que existen fuera de Inglaterra, puede extraer de Dostoievsky o Proust o Joyce, para no mencionar a los franceses del siglo diecinueve. De todas maneras, mientras que la tradición inglesa es extraordinariamente capaz de asimilar modelos foráneos, los altera sutilmente cuando los absorbe. Arnold Bennet, por ejemplo, empezó a escribir ficción con considerable desconocimiento de lo que se había hecho en la novela inglesa previamente, pero con un gran conocimiento de la novela francesa y rusa, y en *The Old Wives' Tale*⁴, estuvo trabajando en consciente rivalidad con Maupassant. Su propósito, en cierto sentido, fue escribir una obra maestra francesa en inglés. Pero cuando leemos su novela hoy, ciertamente no son sus afinidades francesas las que nos llaman la atención, sino su incurable condición inglesa. A pesar de lo que Bennet haya pensado, *The Old Wives' Tale* muestra que él tenía mucho más en común con Dickens y Wells que con Maupassant.

El poder de los grandes novelistas ingleses ha sido tal que hasta llegaron a imponer sobre los ingleses, tanto escritores como lectores, ciertas formas de ver e interpretar la experiencia que se han convertido casi en convencionales. Es como si Fielding, Jane Austen, Peacock, Dickens, Trollope, George Eliot e inclusive Gissing, se hubieran vuelto invisibles presencias gigantescas que obligan a los ingleses a observar y evaluar ciertas combinaciones de personajes y situaciones a través de sus ojos; o es como si, en ciertas circunstancias, los ingleses tendieran a jugar roles preparados para ellos por estas presencias invisibles. El novelista estadounidense está libre de esta forma de tiranía del pasado.

De todas formas, el novelista inglés obtiene mucho de la tradición de la cual él es prácticamente una parte. Se puede ver a sí mismo como miembro de un cuerpo de artesanos cuya existencia se remonta a un pasado relativamente lejano. Con poderes razonables de autocrítica, él sabrá lo que puede lograr en relación a sus antepasados. O puede reaccionar violentamente contra uno o más de ellos. Podrá apenas escapar de la conciencia de que ellos existieron, lo cual significa que su actitud hacia la novela tenderá a ser literaria, con todo lo que ello implica positiva y negativamente. Será probablemente menos consciente de su escritura que sus colegas estadounidenses y, probablemente, mucho más seguro de sí mismo, ya que conocerá sus

⁴ "Cuento de las viejas matronas".

limitaciones. Aún así, la existencia misma de una amplia tradición de la novela en la cual el trabajo, dominado como lo está por aproximadamente una docena de figuras excesivamente poderosas, de las cuales derivan los escritores menores, puede cegarlo e inhibirlo mucho más de lo que él mismo piensa.

El novelista estadounidense, por el contrario, será más ambicioso y arriesgado. Y, también, quizás, más crudo, indiferente al estilo, o impaciente con él, en el sentido restringido de la elegancia de la expresión y de la sutileza del análisis psicológico, de lo que Thomas Wolfe desechó como lo "europeo y fantasioso". Si la brecha entre ambición y talento es marcada, parecerá mucho más pretencioso. Novelistas individuales de ambos lados del Atlántico continuarán, como en el pasado, desvirtuando estas generalizaciones, y los cambios en las circunstancias históricas y sociales pueden destruir por completo su validez. Ciertamente, cuando uno observa lo que ha estado ocurriendo en la ficción de los dos países en los últimos cinco años, uno se da cuenta de los cambios que, si perduran, pueden ser de gran importancia. El período ha visto, casi por primera vez en Inglaterra, la aparición de un gran cuerpo de ficción que se puede llamar con justicia de clase trabajadora, Allan Sillitoe, David Storey y Keith Waterhouse, son probablemente sus representantes más conocidos. Mientras que en Los Estados Unidos parecería que la preponderancia del Sur en la novela ha pasado a escritores judíos a través de cuyo trabajo, sobre todo en las novelas de Saúl Bellow y Bernard Malamud, se ha encontrado en la ficción estadounidense una nueva nota, no menos estadounidense por ser sin lugar a dudas judía.