

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

10
24

NATHANAEEL WEST Y LA ESCENA NORTEAMERICANA

TESINA QUE PARA OPTAR AL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS
(INGLESAS)

PRESENTA

ANTONIO SABORIT GARCIA PEÑA

MEXICO 1987



★ NOV. 12 1987 ★

SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Nadie agota en una vuelta a un escritor como Nathanael West. Sus temas son menos que los libros que escribió, pero además poseen, como parte de su calamidad, el ríspido tacto de lo actual.

Entre 1930 y 1940, West publicó cuatro novelas y acumuló en el cajón varios relatos que no alcanzó a empastar, lo cual no está mal para una década aunque sí parezca insuficiente en un hombre que murió al empezar a expresarse. West trabajó en varios guiones para cine, entre ellos los de sus propios libros y algo para Hitchcock, y en esta tarea fue cuanto más se acercó a un trabajo no literario para escritores, después de improvisarse como administrador hotelero en Nueva York. También escribió cartas, algunas de las cuales se conocen no tanto porque él importe sino por el peso de sus destinatarios --como F. Scott Fitzgerald, a quien le pidió una mano, cuando mayor era su descrédito, para obtener la Guggenheim. Pero lo poco que escribió West, a diferencia del mismo Fitzgerald o de su senior literario, amigo y luego cuñado Sidney Joseph Perelman, tiene un gran valor literario, con todo y que se le aprecia muy poco en el mercado en tanto que su vida no fue exactamente lo que hoy más gusta en las universidades de Estados Unidos, donde la obra es casi siempre accesoria a la vida del escritor. Sin ser del todo metódico, uno de los mayores excesos de West fue el gusto por la cacería y su única excentricidad consistió en obstinarse en conducir en carretera cuando era pésimo para manejar en ciudad. Es natural que se conserve como un escritor del que unos cuantos hablan bien, pero al que casi nadie lee.

Esto fue West: un neoyorkino grandulón, flaco, con

bigote, todo el tiempo orgulloso de su infancia de ciudad seria, importante --aunque entonces Nueva York no se hubiera deshecho por completo del olor a establos y quedaran todavía amplios terrenos baldíos. Pero todo el tiempo, además, escondido tras el disfraz predilecto del día: ya fuera el de su nombre, que de estudiante a cada rato cambiaba, o el de su oficio, o también el disfraz de sus preferencias y afectos.¹

Era de una familia, por padre y madre, que supo hacer dinero en el auge de la industria de la construcción durante las tres primeras décadas del siglo, pero que no estaba satisfecha o no podía conformarse con la cómoda estabilidad económica así adquirida. El padre de West levantó, entre otras cosas, casas habitación en la parte baja del East Side, edificios de seis pisos y elevador en la exclusivísima zona de Harlem, y en un golpe de audacia hizo los primeros departamentos de lujo en las afueras de la ciudad, por la calle 157 y el poniente de Riverside Drive, con lo que se anticipó oportunamente a la futura tendencia migratoria hacia esa parte de Nueva York. Pero como judíos emigrados, los padres de West creían indispensable la buena educación; y así fue como el autor de A Cool Million, una de las sátiras más feroces contra el mito del ascenso social en Estados Unidos, creció a la sombra de esta certeza judía de sus padres lituanos: si la educación, en la parte occidental de Rusia, funcionó como uno de los contados caminos legítimos para que el judío trascendiera su propia condición y se librara así de cualquier tipo de confinamiento, en Estados Unidos la misma estrategia se encargaría de abrirles a sus hijos el camino hacia

la democracia de los triunfadores. El éxito, como sucedió a la mayor parte de los nuevos ciudadanos, era una idea que caía como miel sobre las secas hojuelas de sus esperanzas. Este mágico presupuesto, la realización de la utopía en la ciudad ideal del magnífico país que se abría al mundo desde la reclusión pasajera en la isla Ellis, ocultaba una forma premonitoria de otro tipo de exterminio y de brutalidad: el de la supervivencia, celebrada hasta el cansancio por un autor afín a este sueño y que acabó como el más popular escritor del cierre de siglo estadounidense, Horatio Alger, Jr. Este último, primer santón en las lecturas infantiles de West.

Cuando los problemas económicos arruinaron el negocio de construcciones de su padre, y luego se dio cuenta que como escritor nunca iba a vivir bien, West conservó una actitud fría y desapasionada ante el dinero. Tenía disciplina, mentalidad de comerciante, le gustaba el dinero, y más o menos supo cómo hacerlo. "It has always been my contention that money is a very valuable commodity, and that those who scoff at it or its power will someday have their fingers burnt or their snook cocked", le decía a Jerome Mayer. "Money is really a wonderful thing. I can't say too much in praise of money. I adore it. Good old money. Good young money, too. Folding money and hard money alike transcend the common distinctions which make of our life one continuous round of humiliations".² De hecho, lo que en West salta a la vista es el tiempo que tuvo para darle vueltas a sus temas e intereses literarios, permitiéndose hasta el ridículo viaje obligado a París --en su caso más ridículo,

más como un viaje en edición de autor, digamos, puesto que cuando él estuvo ahí ya no era más barato recluírse para iniciar una carrera como escritor y vivir al mismo tiempo el latino esplendor de la Ciudad Luz, que encerrarse para lo mismo pero en la propia cosa, entre los oropeles baratos con que el imperio naciente hacía acompañar su fatuidad Americana. Y también llama la atención que a pesar de sus excesos reflexivos, de repasar una y otra vez los borradores de cada uno de sus libros, West no echara a perder por completo las cosas.

Su vida escolar, al igual que las novelas que escribió, fue un total fracaso a la luz de la regla. En primer lugar, De Witt Clinton High School y Brown University, instituciones con buen prestigio, soltaron un estudiante de matrícula menos que mediocre de nombre Nathan Wallenstein Weinstein. Más adelante, al menos en vida de West el escritor, su obra no llegó a colocarse en el mercado editorial de ninguna parte.

The Dream Life of Balso Snell salió a la venta en 1931, el primero y el último título en la obra de West que agotó su tiraje, medio millar de ejemplares, y del cual luego renegó. Al año siguiente trabajó con William Carlos Williams en la reaparición de la revista Contact, aunque la verdad es que el único trabajo remunerado de West era como administrador en uno de los varios edificios que poseía su familia, el Sutton Club Hotel de Nueva York, y cuya oficina terminó como redacción de la revista. Uno de los pocos vínculos del Contact de Williams-West con el modelo original de 1920, de Robert McAlmon y el mismo William Carlos Williams, fue su corta vida. No fue la primera,

pero sí resultaría la última publicación vanguardista de los años veinte. Otro de sus vínculos con la revista original, el más importante, fue su doble desconfianza: ante la literatura de salón, así como ante la radical defensa liberaloide, al estilo de Mabel Dodge o Lola Ridge, de las multitudes que castigó la recesión económica de la década de los treinta. La revista se hundió, al igual que toda experimentación artística, con el "crack". Luego vino una novela, la primera en la cuenta personal de West, y acaso la más completa, Miss Lonelyhearts (1933); la casa editorial que la sacó tuvo a bien quebrar a las pocas semanas y no vendió nada. Siguió A Cool Million (1934), mucho más confiada y menos reescrita, que precedió su salida a Hollywood. Y hasta allá fue a dar West, en los primeros meses de 1935, para descubrir que en el cine no se hacía tanto ni tan fácil dinero como contaban.

El relativo, agradecible aunque insuficiente, suces
d'estime de la última novela de West, The Day of the Locust
(1939), lo encontró atorado en la misma inercia de sus libros anteriores, esto es, como un autor sin lectores ni manera de llegar a ellos. Pero además, hasta esa fecha Hollywood sólo le había dejado a West el trámite doloroso de una gonorrea mal atendida, el hallazgo oportuno de la comunidad mexicana en Los Angeles y un trabajo como guionista --después de un año de buscar-- en uno de los estudios menores, a razón de 200 dólares a la semana. Como les pasó a todos sus compañeros, West nunca fue un buen guionista. Aunque si las empresas importantes se hubieran interesado en el trabajo de West como él se interesó

en la vida que veía pasar por Hollywood Boulevard, habría sido el guionista mejor pagado; y libre de compromisos, a diferencia de Fitzgerald que no tenía nada con un sueldo de 1,000 dólares a la semana, West habría sabido aprovechar de una u otra manera sus claros intereses literarios, o su ocio, o lo que fuera de su gusto.

La atmósfera de fiebre de oro y la brutalidad social de Hollywood fueron para West experiencias semejantes a las que él solía imponer a sus personajes. Todo el tiempo se había dedicado a observar los íntimos anhelos de una multitud compuesta de miles de corazones solitarios. Este fue uno de sus hallazgos: el perfil del hombre de la multitud. Y en Hollywood, cuando su trabajo consistía en suministrar el material para los sueños de ese hombre, acabó la carrera de West.

Miss Lonelyhearts es la historia de un tinterillo que se encarga de escribir la columna de consejos sentimentales en una de las numerosas publicaciones que ondeaban sus ofertas por las calles del país de la Gran Depresión. Así, como secuela inesperada de recadero a encargado de columna, este escritorzuelo descubre que el nuevo trabajo lo enfrenta de un modo único a las carencias y precariedades cotidianas de todos los que a diario escriben al Post-Dispatch de Nueva York en busca de ayuda. Escrita y situada en los primeros años de la década de los treinta, Miss Lonelyhearts fue uno de los buenos libros de los que hablaron

bien unos cuantos, pero que casi nadie compró, y como Yesterday's Burdens de Robert Coates, se la asoció con los años veinte, cuando a esa época se le tenía muy poco aprecio. "A tender and recklessly imaginative novel that had few readers", fue como la definió Malcolm Cowley.³

En muchos sentidos, la idea central de Miss Lonelyhearts fue un hallazgo. En un clima social de esperanzada insensatez --al cual W.H. Auden calificó oportunamente como "West's Disease" para referirse a la pobreza espiritual, no sólo económica, de las multitudes de la crisis--, la situación nunca tuvo una novela más exacta y fiel. Para West fue punto de partida del asunto que trabajó a profundidad en su breve estación literaria: las masas y sus sueños, en este caso, el Sueño Americano en las multitudes empobrecidas de Roosevelt. Y tan fue un hallazgo que él, en lo sucesivo, se pensaría como escritor desde Miss Lonelyhearts. Si en su libro anterior, The Dream Life of Balso Snell, West se dejó influir, como apuntó con cierto desdén Edmund Wilson, por toda la moda francesa de la posguerra, en particular, la que se centró en la fantasía delirante y diabólica que se remontaba a Rimbaud y a Lautréamont, al escribir Miss Lonelyhearts sólo tuvo por referencia la escena social de Estados Unidos.⁴ Lo mismo sucedió, como de menos a más, con el resto de su obra; y el lúdico viaje por las entrañas de un caballo de su primer libro, devino en otro recorrido muy distinto sobre la piel de la crisis de los años treinta.

Los números de esa década comportan una parte de esta historia. Durante la crisis económica, hasta la literatura sirvió

de alivio a los desesperados. Las novelas históricas fueron las más populares --en el mismo año de Miss Lonelyhearts, que también fue el de Tender Is the Night, Anthony Adverse vendió un millón de ejemplares en edición de lujo.⁵ El índice de circulación en las bibliotecas públicas creció casi la mitad, y en los puestos de periódicos había revistas, como Evening Graphic, que vendían hasta cuatro millones mensuales de ejemplares infestados cuidadosamente con reportajes sobre el éxito personal, la vida sexual, las ocupaciones raras o inverosímiles, y las soluciones caseras para los males sociales. (Este mismo Graphic, por ejemplo, tenía su columna "Advice to the Lovelorn".) Fue la década en la que llegó a su completa madurez la cadena periodística de William Randolph Hearst y nació, además, otro poderoso consorcio editorial, el de Henry Robinson Luce.

El orden fue un deseo ubicuo en esa época de grandes y rápidos cambios, que iban desde las fuertes migraciones internas hasta el caos que generaban miles de familias venidas a menos cada día. Restaurar o realizar el orden perdido, o hasta un orden nuevo y distinto, se convirtió para muchos jitters y políticos de partido en requisito para una organización social eficaz, y sobre todo duradera y estable. Sin embargo, el orden y el concierto sólo existían al margen de la sociedad, en el piso alto de la imaginación o en la intimidad de las buenas conciencias. Existían, por ejemplo, en la sincronía coreográfica de las cintas musicales de Busby Berkeley, o en las sociedades secretas y fraternidades que abundaron en la década, y que lograron reunir, como apuntó Jay Martin, un ejército exótico de

hombres y mujeres --muy semejante al que desfila en las últimas páginas de A Cool Million-- que luchó con todas sus fuerzas contra el tedio, la inercia y la indiferenciación.⁵ La asistencia a los cines, que en los años treinta dejó muy atrás al teatro, alcanzó proporciones tan inesperadas como la misma crisis económica. Las salas se convirtieron en templos, disfrazados de ornamentos relucientes que cancelaba la oscuridad apenas empezaban a correrse los pesados cortinajes del telón, a donde miles de fieles acudían por su dosis de alivio y tranquilidad y descanso. En Hollywood quedaba la sede de esta nueva iglesia que, en poquísimos tiempo, contó con el fervor de uno de cada seis norteamericanos, esto es, veinte millones de personas que a diario, sin fallar, iban a meterse a un cine.

Todas y cada una de las desolaciones de esta escena --sus miserias, violencias y desgracias-- desfilaron ante West por el vestíbulo del Sutton Club Hotel. Como si hubieran posado para él, como si él hubiera tomado la foto a tiempo. Desde ahí observó, comprendió e identificó la vida de la multitud, el único personaje nuevo en el paisaje social del siglo XX. También desde ahí, con alguna indicación de William Carlos Williams, West trató de descubrir el principio de realidad de los sueños de ese tiempo.

La década de los treinta volvió deporte nacional tanto la incertidumbre como el desengaño. West notó que la miseria creaba sus propias utopías, un alivio para la creciente adversidad de cada semana; y sin embargo, desear con la intensa vehemencia de la desesperación no hacía más que alejar el ideal

de una cierta paz económica, producir todo tipo de delirios e improvisar donde fuera una salida o medio de escape. Era como si el hombre masa (y la multitud misma) huyera hacia algún lugar con la única convicción de que tal lugar existía efectivamente. Fue un tiempo que sació, hasta un grado que cuesta trabajo imaginar porque en mucho se parece a nuestro tiempo, los mensajes en botellas que han llegado hasta acá.

West se interesó en la historia que contó en Miss Lonelyhearts al conocer a la persona que tenía a su cargo el buzón sentimental del Brooklyn Eagle. Firmaba con el seudónimo de Susan Chester, tenía cierta amistad con Sid Perelman y a él (no a West) le había comentado algo sobre la riqueza de las cartas que recibía, así como su posible uso literario. Susan Chester creía que era posible darles un fin y un giro cómico a esta humilde e inerte correspondencia, en tanto que a su propia columna la entendía como una broma, como un palomar para los delirantes Icaros de la ciudad, y con este propósito leyó algunas de las cartas a Perelman en presencia de West.⁶ El impacto de estos papeles en West fue inmediato, profundo y duradero. Y aunque necesitó cuatro años para escribir la novela, le puso el título y elaboró todo su argumento algunas horas después de estar con Susan Chester.

Miss Lonelyhearts es la historia de un delirio. El delirio del escritorzuelo que al principio se burla y encuentra risible la correspondencia que pide ayuda y consejo al buzón sentimental del diario, por lo cual la novela recibe su tono inicial de comedia, pero que luego termina por destruirse a sí

mismo al tomarse demasiado en serio su papel de consejero y sumergirse en la búsqueda, personal y colectiva a la vez, de una realidad espiritual en la que pueda confiar. Miss Lonelyhearts --que en el original se llamaba Thomas Matlock, y que luego conservó su nombre profesional a lo largo de la versión final-- explica a su prometida el dilema en el que está metido:

Perhaps I can make you understand. Let's start from the beginning. A man is hired to give advice to the readers of a newspaper. The job is a circulation stunt and the whole staff considers it a joke. He welcomes the job, for it might lead to a gossip column, and anyway he's tired of being a leg man. He too considers the job a joke, but after several months at it the joke begins to escape him. He sees that the majority of the letters are profoundly humble pleas for moral and spiritual advice, that they are inarticulate expressions of genuine suffering. He also discovers that his correspondents take him seriously. For the first time in his life, he is forced to examine the values by which he lives. The examination shows him that he is the victim of the joke and not its perpetrator (p. 42).⁷

Este es el punto de partida de la novela. Y en él confluyen, como en un buen principio desplazado, las ligerezas del primer aliento cómico de Miss Lonelyhearts --sobre todo, los chistes a los que da lugar el supuesto carácter femenino del

confesor sentimental, así como los desplantes de gran ingenio y comedia de Shrike, su jefe inmediato, quien suelta lo siguiente en las primeras páginas: "The Susan Chesters, the Beatrice Fairfaxes, and the Miss Lonelyhearts are the priests of tewntieth-century America" (p. 9). Todo lo cual subraya, en una especie de epifanía joyceana, el desengaño trágico final.

Todos se dieron cuenta, hasta Miss Lonelyhearts, que en la década de los treinta la sociedad norteamericana estaba lista para un gran cambio político y social, que terminaría por fortalecer el poder del estado. Muchos escritores y analistas políticos, sobre todo de izquierda, creían que tal cambio iba a desembocar en el fascismo. Pero el hecho es que se había derrumbado el orden antiguo, que habían fracasado las viejas instituciones y los mitos nacionales. Mientras llegaba ese nuevo orden --que a la postre logró que el estado se metiera por completo en la existencia diaria de todos los ciudadanos, regulando y ajustando vidas--, hacía falta hallar alguna razón espiritual que diera sentido a todo el desastre, tarea que se impuso Miss Lonelyhearts.

Sin embargo, la búsqueda espiritual de Miss Lonelyhearts, aun matizada o enriquecida por su propio delirio, corría el riesgo de supeditar la novela al tema de la búsqueda misma, cuando de lo que se trataba era de exponer miserias y no soluciones. West conocía bien los peligros de esta empresa, y creyó evitarlos con ventaja al colocar las apuestas de su novela en dos números distintos: uno, las libertades de la literatura experimental de las tres décadas anteriores, y otro, la voluntad de realizar

cierto contacto con los personajes de su historia --un propósito, este último, que se relacionaba íntimamente con lo que le dijo William Carlos Williams al novelista John Herrmann al invitarlo a colaborar en la reedición de la revista Contact: "I don't want just raw stuff or stream of consciousness stuff, but I want a contact without a literary side".⁸ Así que durante cuatro años West se dedicó a trabajar Miss Lonelyhearts no sólo siguiendo su particular idea de la novela, sino el tipo de novela que la obra concluida debería llegar a ser.

West decretó que el tiempo de olvidar la épica, "the master work", había llegado. Al igual que Scott Fitzgerald, West buscaba las palabras exactas y ponía mucho cuidado en la selección de la escena relevante. Ser escritor significaba buscar la originalidad al modo de Flaubert, con base en el trabajo, la selección de los detalles y muchísima atención. (No por nada, Fitzgerald fue uno de los pocos escritores de prestigio y talento probados que reconoció la calidad de la prosa de West, mientras que John Dos Passos, la otra cara de la moneda, se había quejado ante Edmund Wilson de que Miss Lonelyhearts la acabó de leer "as dogeyed as if I'd been reading the New Yorker".)⁹ La lectura de las cartas de Susan Chester, su inopinable contundencia y realidad, abrieron ante West un descampado para echar a volar la imaginación. Como escritor, su tarea consistía primero en inventar, no en reflejar o copiar más o menos burdamente la piel de los días como hacían casi todos los realistas del momento; su función como escritor, la única responsabilidad que él asumió en ese tiempo en el que todo mundo se puso el saco de los intensos

compromisos sociales, era mostrar, poner a la vista de los demás lo que él tenía a la vista, o más bien lo que ante sus ojos y para su entendimiento era claro. Para tal efecto, West creyó necesario abordar un tipo de novela más acorde al país, a la tradición literaria de Estados Unidos y a su gran miseria social moderna: "In America fortunes do not accumulate, the soil does not grow, families have no history", apuntó West en un artículo sobre la violencia para el tercer número, que nunca salió, de Contact. De manera que la novela corta, sobre todo a la Kate Chopin, es decir, con un estilo llano, directo y ágil, y una trama exenta de vacilaciones aunque no así de sugerencias, era una forma clara que se adecuaba de manera especial para Estados Unidos.¹⁰

West trabajó la estructura y el estilo de esta obra para lograr "A novel in the form of a comic strip" --subtítulo, eliminado muy oportunamente, con el que la novela estuvo a punto de aparecer--, donde los personajes fueran viñetas en las que sucedieran muchas cosas a través de una sola acción, y en donde los diálogos pudieran ser los globos de costumbre en el comic. Vaya usted a saber si el resultado satisfizo a West; pero con este propósito, al que en principio alentaba la certeza de que la novela y sus convenciones se habían vuelto obsoletas al roce con el mundo de la radio, el cine y la prensa industrial, en Miss Lonelyhearts West emprendió en efecto una búsqueda propia por la cual arribó a un tipo de narración que no fue ni mecánicamente realista ni autosuficientemente experimental. El resultado fue un libro raro e inquietante, precursor de toda una cuerda que va de Wise Blood a cualquier personaje caracterizado por el actor

Anthony Perkins. Sin embargo, no es el impacto del descubrimiento lo que da importancia a Miss Lonelyhearts. Nadie dudaría, en lo que a pathos religioso se refiere, de la agudeza de Hawthorne, por ejemplo. De modo que hay en el tránsito de la forma en sustancia algo del mérito de esta novela.

Destaca en primer lugar una extraña recuperación, literal la llamaría, de la impotencia de sus personajes. West empezó por obliterar la noción misma de personajes, convirtiéndolos en membretes --como sus nombres lo indican: Miss Lonelyhearts, Desperate, Broken-hearted, Sick-of-it-all-- a los que representa por medio de un lenguaje característico, muy propio aunque también muy común, tan inimitable como la gastada originalidad de las iletradas cartas de auxilio que logró para su novela. Bien o mal, West era un escritor sumido en la realidad, apartado de mortales idealismos, pero sensible a las apariencias y sus soluciones insólitas. Antes de que Henry Green impusiera en los diálogos de sus narraciones todas las soluciones dramáticas imaginables, desde la tensión particular de una escena hasta la caracterización de los personajes, así como el hilo conductor de la trama, West realizó la sustitución absoluta a través de las cartas: del impensable retrato del personaje redondo e íntegro, West pasó al personaje supeditado a sus propios garabatos en una hoja de papel, alegoría exacta para el tiempo de la crisis. Así, el lector de Miss Lonelyhearts no tiene más remedio que enfrentar una solicitud inevitable: convertirse en protoautor y dar forma a la gritería desigual y confusa del libro. Gritería a la que no faltan ni el método ni el estilo.

En cuanto al "contacto" que mencionaba W. Carlos Williams en su carta a John Herrmann --una idea que sin lugar a dudas llegó a West tocada por la admiración, el respeto y la ascendente estima que en él ejercía Williams--, era el mismo "contacto" que cualquier buen escritor debía realizar con la vida de sus personajes. Williams no quería que las coartadas literarias (el "literary side") sustituyeran este principio, sin el cual cualquier otro texto quedaba desprovisto de su verdadero objetivo o meta. West, al terminar de escribir Miss Lonelyhearts, una novela esencialmente experimental pero que se lee como si no lo hubiera sido, podía ufanarse de haber resuelto las dos cosas: la coartada y el contacto.

Miss Lonelyhearts llegó a las librerías en abril de 1933, al mes de que Franklin Roosevelt decretara una moratoria de dos días en la banca de Nueva York --lo que significó una parálisis casi total del sistema financiero en su conjunto--, cuando la Depresión tocó fondo. Era una novela, casi como ninguna otra, a tono con el espíritu mismo de la década. El desempleo en el país ascendía a quince millones, mientras que el estado sólo podía suministrar alguna ayuda económica a seis millones de personas. Los relojes de la nación marcaban la hora del pánico. El ímpetu constructor de los años anteriores se quedó a medias, andamios de acero y osadía expuestos al soplo helado de uno de los mayores golpes financieros en la historia de Estados Unidos. La novela de West

pudo ser una buena excepción, otro de los aciertos que se dieron sobre el telón de fondo de millones de fracasos, pero sucedió que uno de los impresores de la casa editorial Liveright embargó casi toda la edición de Miss Lonelyhearts cuando el libro, en las secciones especializadas de los diarios y en algunas revistas, apenas juntaba los primeros elogios.

Dos meses después de esta salida en falso, Miss Lonelyhearts volvió a aparecer en librerías bajo el rubro de otra editorial --Harcourt, Brace. En seguida, Darryl F. Zanuck pagó 4,000 dólares por los derechos para hacer la versión cinematográfica del libro en la recién fundada Twentieth Century Productions. Este episodio puso a West en un ánimo reflexivo. La inesperada gratificación económica de parte de la industria del cine, así como el trago amargo de los contratiempos con Liveright, no habían hecho más que escribir la historia de Miss Lonelyhearts: la novela nunca llegaría a un público amplio. Flamante, nuevo, impecable, sin fallas, el libro ya era todo un desastre. Ante lo cual, West empezó de inmediato a darle vueltas a otro proyecto.

Libre del esfuerzo que supuso entregar la primera obra en verdad terminada, suelta como un perro de caza dejado a su propio instinto, la imaginación de West cobró distintas presas al dirigirse a su siguiente novela. Y lo primero que prendió ese perro en su carrera fueron los errores de Miss Lonelyhearts, o más bien, las únicas fallas que no lograron omitir las constantes y profundas revisiones del original porque eran errores que no tenían nada que ver con la literatura sino con

West mismo: su ingenuidad, su inexperiencia, su íntima confianza en el triunfo. Pero como con frecuencia sucede que el fracaso de un escritor termina por convertirse en amor propio, aunque muy rara vez en vanidad si es joven, West se curó en autoescarnio y optó por hacer la sátira de uno de los centros de su educación sentimental: la idea del éxito y su colorido folklore.

La nueva novela, cuyo título inicial fue America, America, se cebaría en la tradición que otros escritores habían alentado con sus obras. En parte, este sería el sustrato literario, su apoyo y precedente. Pero también sería una obra atenta a la escena social del país, en tanto que el triunfo no dejaba de ser una de las premisas importantes en los ideales políticos y económicos de Estados Unidos. Tal y como West se planteó las cosas, esta novela estaría obligada a meterse con más franqueza en el terreno de la política, y al hacer esto estaría casi inevitablemente en el campo de la novela social de la Depresión. El azar decidió que en el mismo año, 1934, aparecieran la segunda novela de West y la primera de John O'Hara, un nuevo genio en la escena literaria gracias precisamente a Appointment in Samarra.¹¹ Pero en cambio no fue una casualidad que West siguiera este camino. Cada día era más difícil dar la espalda al intenso espectáculo de la actualidad. Aunque a buena distancia del radicalismo común, el proyecto de West por fuerza tenía que ser un asunto politizado; y por poco convincente que esto le sonara entonces, West permitió que el impulso del proyecto mismo lo llevara hasta sus últimas consecuencias, como satirizar cierto espíritu fascista en la atmósfera de Estados Unidos. Por otro

lado, el peso de la narración caería sobre un personaje similar al tinterillo de la novela anterior, cándido, confiado, crédulo e indefenso, cuya única meta era triunfar en la vida, sólo que ahora estaría envuelto por las estratagemas y caprichos de capitalistas, comunistas y fascios en su tormentoso camino hacia el triunfo.

A la manera de una fábula, America, America buscaría ofrecer una breve aunque profunda lección satírica en el estilo más seco. Mano moral, más que política, escribiría cada página.

La última presa que cobró la imaginación de West en su carrera fue Horatio Alger. Había sido uno de los autores más leídos en Estados Unidos desde la Guerra Civil, y aun en la misma Depresión tuvo muchos lectores; también figuraba entre los más prolíficos y representativos. West lo llamaba con mala leche "the Bulfinch of American fable and the Marx of American Revolution".

Al final de un año de trabajo, continuo y concentrado gracias a las regalías del cine, America, America terminó con otro, distinto nombre, A Cool Million, aunque no con una historia muy diferente a la idea original. Lemuel Pitkin, un cándido adolescente de Ottsville, Vermont, decide salir al mundo para abrirse camino en la vida y hacer su propia fortuna ("A cool million" es lo que responde, a partir del tercer capítulo, cada vez que le preguntan lo que busca) para así salvar del embargo al hogar familiar. El mundo, por supuesto, no es el ancho mar que se veía desde la proa del Pecquod, sino la ciudad, y Pitkin no es un ciudadano cualquiera, sino uno de los Pitkin que dieron su sangre en la Guerra Civil. En la previsible dramaturgia de las novelas de Horatio Alger, el lugar central lo ocupaba un trabajadorsísimo

adolescente de pantalones parchados y camisa raída, caracterizado por el buen humor, la honestidad y las buenas maneras, que a base de su propia estrella e ingenio libraba con bien toda suerte de peligros entre la escoria de las ciudades, realizaba una cantidad sobresaliente de hazañas en favor de los más necesitados, al mismo tiempo que, como decía Ralph D. Gardner, mejoraba su burda educación, sus prospectos y su cuenta bancaria.¹² Un poco como los personajes de Hemingway, vaya. La sátira de West no podía ser menos en cuanto a lo previsible de la historia, y apoyándose en este mismo rasgo decidió llevar el propósito satírico de su libro al terreno de la comedia grotesca y lo subtitó "The Dismantling of Lemuel Pitkin". Antes de salir de Ottsville, Pitkin enfrenta a sus dos primeras calamidades. Una, el abogado que embarga la casa --ante lo cual no puede hacer nada--, y la otra, la demagogia aforística de Nathan "Shagpoke" Whipple, expresidente de Estados Unidos y actual presidente del Rat River National Bank, quien lo persuade de que es el momento de salir a labrar su propio destino y amasar una buena fortuna. Una vez fuera de Ottsville, el cuerpo de Pitkin ve pasar fracasos y humillaciones. Todo mundo lo engaña y no hay quien deje de sacarle provecho. En la cárcel, a donde llega injustamente por supuesto, le extraen la dentadura. En un parque, salva a un hombre y a su hija de un caballo desbocado y queda tuerto. Se une al Partido Nacional Revolucionario que preside Shagpoke Whipple, un partido manifiestamente fascista, y lo secuestran agentes comunistas. Pierde una pierna en una trampa para osos y después los apaches le arrancan el cuero cabelludo. Cerca del final, antes de morir asesinado como un mártir de los

Leather Shirts de Shagpoke Whipple, Lemuel Pitkin se gana la vida en un teatro de revista, sometido a la brutalidad incansable de un sketch de cruel burlesque.

En tres cintas confió West para sujetar el cuerpo narrativo de A Cool Million: la precisión, la densidad circunstancial y el blanco de su sátira, tres elementos fundamentales en la eficacia de una obra de esta naturaleza, según George Steiner.¹³ El objetivo de West era el "American Dream of Success", exponerlo tal cual, exhibir su funcionamiento en la vida cotidiana; en su ánimo nunca estuvo denunciar la corrupción de este sueño, porque en esencia es un principio corruptible y corrompe, ni su defensa como ideal patrio, porque es causa inabogable. Y como en una avalancha, la sátira de la quimera del éxito jaló todo lo que se encontró a su paso.

Una de las víctimas más interesantes del ingenio de West fue Nathan "Shagpoke" Whipple. Se trata de un personaje que él integró a partir de referencias inmediatas a la escena política de su momento, y que los estudios de James F. Light y Jay Martin ayudarán a aclarar cuando este libro, al igual que el Tale of a Tub de Jonathan Swift, sea lectura exclusiva de académicos.¹⁴ El primer modelo de Shagpoke Whipple fue Calvin Coolidge; West le dio su propio nombre (Nathan, que significa "don") y lo puso a hablar con los dichos de la abundancia anterior al "crack" ("Let everybody keep at work", "The business of America is business", etc.) como un expresidente convertido en el ciudadano más común y corriente. Es de algún modo el guía espiritual de Lemuel Pitkin, quien le infunde el quieto delirio de su invulnerable

y manifiesto destino, pero además es uno de los defensores de la supremacía mundial de Estados Unidos en todos los órdenes y vigía celoso de que el país y los suyos se mantengan a salvo de la amenaza de ideas extranjeras y conspiraciones internacionales. Con estas palabras, dirigidas más bien a la posteridad del cielo y del silencio que al joven Fitkin que lo escucha atento, Shagpoke Whipple lo anima a salir del pueblo:

America is the land of opportunity. She takes care of the honest and industrious and never fails them as long as they are both. This is not a matter of opinion, it is one of faith. On the day that Americans stop believing it, on that day will America be lost. Let me warn you that you will find in the world a certain few scoffers who will laugh at you and attempt to do you injury. They will tell you that John D. Rockefeller was a thief and that Henry Ford and other great men are also thieves. Do not believe them. The story of Rockefeller and of Ford is the story of every great American, and you should strive to make it your story. Like theirs, you were born poor and on a farm. Like them, by honesty and industry, you cannot fail to succeed (p. 81).

Pero al poner en boca de Shagpoke Whipple una de las frases del Ku Klux Klan ("Native, white, Protestant supremacy"), West hizo manifiesto su propósito de convertirlo en un personaje más representativo: una especie de perfil y síntesis de la derecha

radical en Estados Unidos, para la cual todo el desorden económico de la Depresión era parte de un complot extranjero, al cual sólo podrían enfrentar con éxito los verdaderos norteamericanos que accedieran a algún tipo de organización para la lucha. La década de los treinta fue un caldo de cultivo para grupos como Black Legion (Michigan), White Legion (Alabama), Nationalists (Texas) y Vigilantes (California), enemigos declarados de comunistas, católicos, judíos y negros. En Nueva York, Nueva Jersey y el Medio Oeste se multiplicaron las sociedades germanófilas como Friends of New Germany y Amerikadeutches Volkbund, de donde salieron encamisados de todos los colores: Gray Shirts, White Shirts, Khaki Shirts, Gold Shirts, American White Guard, Blue Shirts y Black Shirts. Pero esto no fue todo. La más alucinada y la mayor de todas estas organizaciones tipo nazi fue la de los Silver Shirts, dirigida por el que fuera el segundo modelo que usó West para su Shagpoke Whipple: William Dudley Pelley.

Antes de convertirse en un cruzado del destino manifiesto, Pelley escribía las películas de Leon Chaney, Tom Mix y Hoot Gibson. Su conversión política, por llamarla así, tuvo lugar en un extraño y místico episodio que él mismo se encargó de propagar. Su misión, a partir del momento de la revelación, consistió en formar una gran organización para hacer frente al complot judío internacional que amenazaba con estrangular a Estados Unidos. De esta figura, West tomó para Shagpoke Whipple: el reclutamiento de pieles rojas en su organización, con el propósito de frenar al comunismo en las reservaciones; los llamados patrióticos y raciales, pero a la vez salpicados de mística evangélica,

evolucionismo, astrología, endocrinología, etc.; y por último, su filiación a grupos nazis. De esta manera, los sueños y las tíasas fobias, los miedos y los principios de todo este estado de ánimo depresivo --que como se ve tuvo sus representantes-- dieron forma a los Leather Shirts y Storm Battalions de Nathan "Shagpoke" Whipple.

En cuanto a Lemuel Pitkin, el centro de esta fábula, West puso cuidado especial. Su bufonería debía derivarse de la calculada o no calculada exageración de martirios y tormentos. Se recurre al lenguaje más sencillo para poner en evidencia el truco formal de la trama, su linealidad literaria y ficticia, pero así también se hace destacar la lección satírica de la obra. Pitkin entonces debía contar con un origen libresco, no tan inmediato ni tan forzosamente terrenal como los usados en el resto de las páginas. Después de Alger, claro, West se apoyó en la prosa satírica de Edgar Allan Poe, sobre todo en el cuento que lleva por título The Man that Was Used-up (1839), donde se narra la historia de John A.B.C. Smith, general honorario por su valor en la sangrienta guerra de exterminio contra los indios cocos y kickapoo. Este general, un apuesto y elegante hombre de sociedad, en realidad es un amasijo de prótesis y postizos exactos y fabulosos que le permiten, cada mañana, dejar de ser el enorme y raro bulto en que lo convirtieron los indios, para transformarse en el gallardo John A.B.C. Smithe. Al igual que Poe, West trató a su Lemuel Pitkin con la mayor seriedad, e incluso lo hizo un personaje serio, impasible, tenaz y fuerte, como los que solía caracterizar Buster Keaton. Lejos de sacar algún provecho en este

recorrido hacia el éxito --a diferencia del Lemuel de Swift--, una vez bajo el impulso de su propia confianza Pitkin conserva hasta lo último la fe en Shagpoke Whipple; transformado en el camarada Pitkin de la organización fascista de su mentor sentimental y político, como si esta membresía fuera la última prótesis añadida al cuerpo, muere asesinado mientras dirige un discurso en favor del Partido Nacional Revolucionario. Carne de cañón, de principio a fin, de la quimera del éxito.

La carga de violencia en cada capítulo de A Cool Million, derivada por supuesto del mismo West y sus convicciones, buscaba subrayar uno de los rasgos característicos de la civilización norteamericana. West había escrito en 1932:

In America violence is idiomatic. Read our newspapers... In America violence is daily... What is melodramatic in European writing is not necessarily so in American writing. For a European writer to make violence real, he has to do a great deal of careful psychology and sociology. He often needs three hundred pages to motivate one little murder. But not so the American writer. His audience has been prepared and is neither surprised nor shocked if he omits artistic excuses for familiar events.¹⁵

Además, la violencia estaba en el corazón mismo del Sueño Americano y sus mitos afines. Era, como West decía, un asunto muy familiar.

Writers are children --even in normal times they can't keep their minds on their work, decía Scott Fitzgerald. ¿Cuáles son las condiciones que pueden llamarse normales? ¿Qué época es más propicia para el trabajo de un escritor? Hemingway, que era un corazón simple cuando escribía a sus amigos, apuntó en una de sus cartas que en el otoño era cuando las plumas se ponían a reflexionar en serio.¹⁶

Todo el tiempo escribía West, pero con su época nunca fue un inquilino fácil ni obtuvo la suerte de complicidad que le permitiera sentir alguna, aunque leve, recompensa inmediata. Sus incentivos, por decir lo menos, eran privados. Quería lectores, no fama; dinero, no millones; escribir con el único aliento de la estabilidad; madurar su oficio. Demasiadas buenas intenciones, diría alguien. A Cool Million fue un punto límite nuevo, esto es, en la medida en que la terminación de cada obra tonificaba a West de cabo a rabo. Una vez publicada esta novela, West tomó la única ruta que le quedaba a un joven escritor en la década triste.

El cambio a Hollywood se vivió con distinta inquietud. En los años veinte, los escritores lo llevaron a cabo por una buena dosis de desesperación y en casi todos los casos en contra de sus creencias, decía Leslie A. Fiedler en Waiting for the End, mientras que para algunos escritores de la década de los treinta el cambio fue algo que vieron como típico, sin conflicto alguno, siendo como eran los primeros ciudadanos de Estados Unidos que habían nacido en el mundo de la comunicación de masas, cuyo pleno

desarrollo esperaba ciertos implementos tecnológicos.¹⁷ Según Sid Perelman, que sabía lo que decía, la mayor parte de los escritores que trabajaron en Hollywood durante los años treinta --es decir, los buenos narradores que, casi por regla general, no produjeron ningún buen guión pero que sí impusieron el peso de su nombre como narradores en las malas películas que llegaron a ser sus pasables guiones, tales como Fitzgerald y Faulkner-- lo hicieron "because it was the decade of the Great Depression and they couldn't earn a living elsewhere". Pero además añadía Perelman:

They none of them made any real money in the Hollywood sense out of it --only the screenwriters on the inside, whose names wouldn't mean a thing to the public, except Ben Hecht's, made the big dough --people like Robert Roskin, Norman Krasna, Harry Kurnitz, Bright & Glasmon. These last were the Roman candles, the Catherine wheels of that epoch of movie writing, and their names now are writ in water.¹⁸

Así, Hollywood fue para West, al menos en un principio, una experiencia más o menos impredecible, aunque no del todo rara o insólita, y como se ve, familiar a la gente de letras.

El mismo vértigo de la crisis que se encargó de mezclar a distintas hornadas de escritores en un mismo y caótico grupo, lanzó a West hacia Hollywood. Una vez ahí, él, que se decía ajeno a la llamada Generación Perdida porque era de los jóvenes que salieron del campus universitario al auge de la posguerra y que cumplieron treinta años en el "crack", en Hollywood se vio atado

a una obediencia distinta a la del rutinario administrador --quizá no menos anecdótica, pero ciertamente más rica.¹⁹

La leyenda de Hollywood como tierra de la promisión y de gente bonita, de esperanzas realizadas y sueños renovados, del glamour y también de la elegancia, de las cosas simples y a la vez de las aparentes, del triunfo inmediato y del dinero fácil, tenía millones de creyentes. Porque desde luego: el mito de Hollywood incluía a su propia leyenda. Sin embargo, en la primavera de 1935, West salió de Nueva York con el único propósito de hallar un buen trabajo como guionista en la sede de la industria del cine. Conocía la falibilidad de estas empresas mejor que su Lemuel Pitkin, y no esperaba contra toda esperanza escribir algo excepcional para la pantalla --es decir, para millones de espectadores-- porque estaba consciente de que hasta entonces había sido incapaz de escribir algo que se vendiera entre unos cuantos y humildes miles de lectores. En su equipaje traía sus proyectos literarios, tal vez hasta otro título para su colección de obras; y esto mismo acentuaba en él cierto desaliento, tan incómodo como una de esas crisis de reconocimiento que a veces se confunden con los dilemas de un verdadero escritor profesional. Porque al parecer sólo a West le interesaban sus novelas y ni una sola de sus líneas había trascendido el círculo de amigos.

Miss Lonelyhearts y A Cool Million exponían unas cuantas obsesiones de West. Eran libros que no ofrecían todo un reparto de personajes en el que sus lectores pudieran apoyarse en busca de saber o de experiencia, o no más por reconocerse y sentir en el toque de ese mismo reconocimiento algo semejante a una inesperada

renovación o al buscado autoaniquilamiento. Por el contrario, los personajes no le interesaban tanto a West como los conceptos; no era fácil, además, entrar en contacto con cada uno de los protagonistas de sus historias. Su asunto en realidad eran unas cuantas ideas que veía expresadas en la sociedad norteamericana. Como la Lady Barberina de Henry James, lo de menos para West era la barbarie de Estados Unidos: su pavor lo constituía toda esa civilización. Y por esto --para narrarlo-- era novelista.

Hollywood, por lo tanto, no significó dejar de escribir. Al contrario, fue una oportunidad que West se dio a sí mismo, porque antes que algún contrato (que no existía, por lo demás) en la industria del cine, halló otra novela, un título nuevo en su colección de diagnósticos literarios. Durante mucho tiempo, este intento se llamó The Cheated y el primer borrador le encantó a su nuevo amigo William Faulkner, uno más de los escritores serios que solían reunirse en la trastienda de la librería de Stanley Rose. West estaba seguro de que su nueva novela sería un fracaso --tal y como le escribió a Josephine Herbst--, pero el don y la aplicación se encargaron de convertirla en la versión narrativa más desoladora de Hollywood.²⁰

Tod Hackett, egresado de Yale School of Fine Arts, tiene un contrato con National Films para diseñar vestuarios y escenografías. Su vocación es la pintura, y sus preocupaciones e intereses artísticos no tienen nada que ver con el tipo de pintura a la Winslow Homer y Albert Ryder que le enseñaron a admirar en la escuela. Hackett ve en Hollywood la oportunidad de incorporar a su arte temas y definiciones y tal vez hasta

técnicas y colores nuevos que se desprendan de su estancia en la West Coast. Al igual que la mayor parte de la gente que ve y conoce ahí, Hackett es un creador de ilusiones, un cómplice más en la línea de producción de sueños para la anónima multitud de las calles; sólo que a diferencia de sus numerosos compañeros de trabajo, este joven pintor es el único que percibe con claridad y exactitud las verdaderas imágenes de este asentamiento humano.

El reparto al alcance de la vida diaria de Hackett es variado pero fijo. Por ejemplo: Claude Estee, guionista, cuya eficacia para inventar las adecuadas historias de amor que le piden se desprende de los falsos encantos de su propia vida. Fatuo, ridículo, exhibicionista, amable, diligente, oportuno y vulnerable, Estee vive en una mansión que es réplica de otra mansión, y su comportamiento es réplica de las limitadas ficciones de su imaginación --de la imaginación de otros. Por ejemplo: Fay Greener, actriz aspirante, suma existencial de las de su género: explosiva y abierta, atractiva y estudiadamente sensual o hasta ausente, ambiciosa y tonta, parlanchina y curiosa, sensible y burda. Sobre todo, destaca en ella su flanco de impostura o fingimiento: mediocrísima Ofelia de tiempo completo, menos a la hora en que de verdad tiene que actuar. Por ejemplo: Harry Greener, uno de los bufones vigentes pero a la vez descontinuados del medio y del paisaje de Hollywood. (Otro de ellos es el enano Abe Kusich, un personaje que West moldeó a partir de un enano que durante años buscó papeles en la esquina de Hollywood Boulevard y Wilcox Street.) Harry Greener, padre de Fay, es un viejo actor de beaudeville, una figura que desplazó y devaluó el ímpetu de

los tiempos modernos.

Pero el de Hackett no es el único punto de vista de The Day of the Locust. West pretendía lograr una novela más compleja y ambiciosa que las dos anteriores, aunque no por mera valentona de su parte sino más bien por las exigencias mismas del tema. En Hackett quedaba la síntesis de toda una población de ilusionistas, estafadores a sueldo que creaban todas las imágenes posibles del gran sueño del cine; y para completar la figura de Hackett, Homer Simpson --"an exact model for the kind of person who comes to California to die, perfect in every detail down to fever eyes and unruly hands"-- fue el conducto para exponer el punto de vista que hacía falta para dar el equilibrio más elocuente a la novela de West. Los dos personajes se suman y se repelen, cubren dos lados complementarios pero a la vez distantes de la historia. Homer Simpson es un coleccionista de estrellas y personalidades, un consumidor cautivo de la fábrica de sueños, un cinéfilo en la Meca del cine. Simpson se traga todo lo que Hackett y los suyos tramam e inventan, las renovables maravillas del celuloide, pero al hacerlo sólo aumentan las frustraciones: callejones inhóspitos donde se calientan los sentimientos y la violencia. Al parecer nadie se da cuenta de que Hollywood es una gran escenografía, un set de dimensiones incalculables si se incluye a su leyenda, en donde las cosas están listas siempre para iniciar el diario rodaje de la misma lamentable escena del sueño de la multitud. Y Simpson, el más entregado y pasivo de todos los seguidores, es el que desencadena el tumulto último que explota en una premier estelar.

Durante la que sería una estancia breve en Estados Unidos, el novelista inglés Evelyn Waugh consignó en su diario un asombro similar al de West ante la extraña y presuntuosa e indigente población de Hollywood y sus alrededores, fuera o dentro de la industria del cine. La ciudad de los mentidos valores, la ciudad milagrosa y curativa se encargó de estremecer a Waugh. También como West notó el caso raro o inexplicable de su ecléctica arquitectura. (Más catálogo que ciudad, denso en catañas, chalets, mansiones, castillos, pagodas, chateaus, haciendas y puentes, la experiencia visual de California llevó a West a pensar en incluir la siguiente observación de Lewis Mumford como epígrafe para The Cheated: "From the form of a city, the style of its architecture, and the economic functions and social grouping it shelters and encourages, one can derive most of the essential elements of a civilization".) Al fin y al cabo, en su famosa novela The Loved One, extraída de esta estancia en Estados Unidos, Waugh no hizo más que apoyarse en lo grotesco de la realidad, en lo grotesco de la vida y el paisaje californianos, y sin hacer un esfuerzo superlativo para darle un giro satírico a las cosas más bien se limitó a registrar aquello que hacía grotesco el modo de vida en esta parte del mundo: la insoportable necesidad de una vida emotiva. Una necesidad que resultaba inevitablemente cómica en su falta de escrúpulos, proporciones, medida, gusto; pero también trágica en sus anhelos o pretensiones. Para hacer notar esto, sin conocer a Waugh por supuesto, West hizo algo semejante. Antes que nada, eliminó el ruido de fondo. Hizo a un lado la imagen mítica o legendaria de Hollywood, su glamour anecdótico. Y a la fama del

lugar, a su supuesta población de estrellas y magnates, de agentes ambiciosos y pequeños empresarios a un paso del triunfo, West opuso una versión inmediata, por momentos diría que periodística o enunciativa, que se apegó por su propia claridad al clima real de la desesperanza de esta imposible utopía en la masa común y sorda, aburrida y terrenal, de sus habitantes:

Although it was several hours before the celebrities would arrive, thousands of people had already gathered. They stood facing the theatre with their backs toward the gutter in a thick line hundreds of feet long. A big squad of policemen was trying to keep a lane open between the front rank of the crowd and the façade of the theatre (...) New groups, whole families, kept arriving. He could see a change come over them as soon as they had become part of the crowd. Until they reached the line, they looked diffident, almost furtive, but the moment they had become part of it, they turned arrogant and pugnacious. It was a mistake to think them harmless curiosity seekers. They were savage and bitter, especially the middle-aged and the old, and had been made so by boredom and disappointment.

Después de Elías Canetti, la descripción de esta multitud --en la misma década en la que el autor de Masa y poder empezó a estudiar a este nuevo actor social-- no deja de tener un interés como añadido. Sin embargo, esta es la masa de la quimera, la del

final de los treinta, muchas veces inadvertida. Es mérito de West haber registrado ésta que tuvo al alcance, con todas y cada una de sus características, lo cual podía convertirla en una multitud tan singular como la obra de West:

All their lives they had slaved at some kind of dull, heavy labor, behind desks and counters, in the fields and at tedious machines of all sorts, saving their pennies and dreaming of the leisure that would be theirs when they had enough. Finally that day came. They could draw a weekly income of ten or fifteen dollars. Where else should they go but California, the land of sunshine and oranges?

Once there, they discovered that sunshine isn't enough. They get tired of oranges, even of avocado pears and passion fruit. Nothing happens. They don't know what to do with their time. They haven't the mental equipment for pleasure. Did they slave so long just to go to an occasional Iowa picnic? What else is there? They watch the waves come in at Venice. There wasn't any ocean where most of them came from, but after you have seen one wave, you've seen them all. The same is true of the airplanes at Glendale. If only a plane would crash once in a while so that they could watch the passengers being consumed in a "holocaust of flame", as the newspapers put it. But the planes never crash.

Their boredom becomes more and more terrible.

They realize that they've been tricked and burn with resentment. Every day of their lives they read the newspapers and went to the movies. Both fed them on lynchings, murder, sex crimes, explosions, wrecks, love nests, fires, miracles, revolutions, wars. This daily diet made sophisticates of them. The sun is a joke. Oranges can't titillate their jaded plates. Nothing can ever be violent enough to make taut their slack minds and bodies. They have been cheated and betrayed. They have slaved and saved for nothing (pp. 133-134).²¹

Esta es la ciudad de masas, el ámbito de los Torchbearers. Homer Simpson es un personaje que West sacó de la multitud para contemplar a través de él las texturas de la vida moderna antes de devolverlo a la bola o masa. Esta era la especie dominante en la fauna de California: miles de fanáticos religiosos, miles de sin empleo con dinero, miles de ociosos en las playas, miles de incansables observadores del cielo en espera de algún siniestro aéreo. Los habitantes de ese original y detestable capricho urbano eran para West la más acabada expresión de la civilización norteamericana en una ciudad incapaz de satisfacer el sueño de ocio que se encargó en un principio de reunirlos ahí. Una multitud de norteamericanos, como lo vio Jay Martin: traicionados no por el capital --tal y como sostenían los novelistas proletarios de la época o los teóricos del Partido Comunista--, sino por sus mismos sueños.

Alguna vez Edmund Wilson trató de sacar a West de Hollywood. Por salud, digamos, para que no le fuera a pasar lo que le pasaba entonces a Fitzgerald. Los dos, Wilson y Fitzgerald, siempre quisieron bien a West pero nunca les salió bien lo que trataron de hacer para ayudarlo. "I once tried to work seriously at my craft but was absolutely unable to make even the beginning of a living", le respondió West a Wilson, para explicarle por qué prefería no irse de Hollywood. "At the end of three years and two books I had made the total of \$780 gross. So it wasn't a matter of making a sacrifice, which I was willing enough to make and will still be willing, but just a clear cut impossibility". Buscar algún estilo narrativo más personal y, según el propio criterio, acorde a la época bien valía el costo del fracaso en ese momento, hasta el sacrificio del éxito mismo cabía por tal causa. "I haven't given up, however, by a long shot, and although it may sound strange, am not even discouraged. I have a new book blocked out and have managed to save a little money so that about Christmas time I think I may be able to knock off again and make another attempt. It is for this reason that I am grateful rather than angry at the nice deep mud-lined rut in which I find myself at the moment. The world outside doesn't make it possible for me to even hope to earn a living writing, while here the pay is large (it isn't as large as people think, however) enough for me to have three or four months off every year". Así era Hollywood para West.²²

El 22 de diciembre de 1940, de regreso a Los Angeles después de una sesión de caza en compañía de su esposa Eileen, un accidente de carretera se encargó de West. Al momento de su muerte tenía treinta y siete años, era uno de los escritores más enteros del día, una especie de moneda en el aire cuyo solo vuelo había sido suficiente para llamar la atención de varios observadores, un novelista aparte entre los escritores de los años treinta. La última década de su vida, entre la Depresión y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, había sido también la de un personal, intenso proceso de madurez como narrador. No tuvo tiempo de sacudirse la mala sombra. La mala sombra de la impopularidad.

No vale la pena discutir los frentazos editoriales que se llevó West como escritor. Pero al final, cuando The Day of the Locust siguió el mismo camino de los otros títulos, estaba en puerta un cambio de planes. No hubo tiempo de llevarlo a cabo; y sin embargo el diagnóstico, realizado por el propio Dr. Nathanael West, es muestra más o menos clara de lo que él pensaba de su propio trabajo hasta ese punto. "One thing I have lately begun to feel (and sales have really nothing to do with it)", le escribió a Bennett Cerf el 13 de junio de 1939, "is that I have come to the end of my interests in a certain kind of writing. I have a new book planned which I intend to keep extremely simple and full of the milk of human kindness, and I am not joking, I really mean it". Como el buen moralista que era, West no podía conformarse con que el espectáculo de su sombría prédica llegara tan solo a unos cuantos.

Imposible fechar un tipo de escritura, como sugiere West

en esta carta. Pero no obstante que al parecer quedara sumido en un largo y profundo bostezo, el estilo narrativo de West fue algo más que sólo tanteo o aproximación, vulnerable borrador. Sus libros recogen lo decantado, cierta obsesión minuciosa por la plenitud textual en cada página: de la helada precisión en Miss Lonelyhearts al concierto de inquieto desenfadado y rapidez, entre simple y vulgar, en A Cool Million a la novelación nerviosa y pensativa de The Day of the Locust. Es poco exacto apuntar que la única certidumbre de West era su oficio; en sus novelas no hay balbuceos, no es azar su expresión concisa y simple; el siglo mucho envejeció de entonces a la fecha, pero el tiempo no le ha dado a su obra la experiencia ni del anacronismo ni del tieso documental.

En Los Angeles, finalmente, West halló alivio temporal al desaliento y la sensación de fracaso que a ratos lo invadían desde la salida del libro que para él era el primero, Miss Lonelyhearts. Trabajar en Hollywood, en la Atenas de Occidente como la llamó sarcásticamente alguna vez, también fue un modo que pensó muy suyo para deshacerse del prestigio entre sus amigos y contemporáneos. Pero sobre todo, en Los Angeles, a donde la gente iba a morir, West creyó llegar al final de una etapa.

Fiel e inocente víctima de la famosa sentencia de Scott Fitzgerald --muerto un día antes que West, cuando ya era una dura reliquia de tiempos idos y mejores--, según la cual al menos mitológicamente quedó establecido que en la vida de todos los norteamericanos no hay segundos actos, West quedó perfectamente enterrado. Robo una frase de Luis Cardoza y Aragón para aplicarla

a. West. "Trabajó sobre lo más engañoso, efímero y deleznable: la actualidad".²³ Y aunque la materia prima de su obra no se ha volatilizado, West pasa como autor distante y que se descarta en un rápido movimiento de manos. Nadie le prodiga trascendencia --y ni hace falta. Cuando menos, como autor, no es otra quimera, ni un sueño colectivo de los que a él le llamaban la atención.

NOTAS

- 1) Toda la pedacería biográfica sobre West, cuando no indique lo contrario, proviene de Jay Martin, Nathanael West: The Art of His Life. Carroll & Graf Publishers, 1970, 435 pp. Hasta la aparición de esta biografía, el perfil más completo sobre West fue el que escribió Richard B. Gehman para la edición de New Directions de The Day of the Locust (1950). También es muy útil la obra de James F. Light, Nathanael West: An Interpretative Study, 2a ed., Northwestern University Press, 1971, 235 pp.
- 2) Jay Martin, Nathanael West, pp. 294-295.
- 3) Malcolm Cowley, Exile's Return. A Literary Odyssey of the 1920's, The Viking Press, 1951, p. 237.
- 4) W.H. Auden, "Interlude: West's Disease", The Dyer's Hand and Other Essays, 1962; y Edmund Wilson, "The Boys in the Back Room", Classics and Commercials. A Literary Chronicle of the Forties, The Noonday Press, 1967, p. 52.
- 5) Entre las cosas que hacen notable la biografía de Jay Martin, una de éstas es la cantidad de información que recogió sobre sociedades secretas, fraternidades y grupos políticos de derecha. West, desde luego, lo llevó a investigar esos asuntos, pero el resultado es en verdad sobresaliente. Toda esta información --central para Miss Lonelyhearts y A Cool Million-- traté de

incorporarla.

6) En un principio creí que Susan Chester podía haber servido de modelo a West para Miss Lonelyhearts, sobre todo en lo que se refiere al momento en el que para el personaje de West el asunto de ser consejero sentimental le parece gracioso. Pero creo que Susan Chester tenía en mente alguno de los cuentos de Ring Lardner, "I Can't Breath", cuando le propuso a Perelman que hiciera algo con esta correspondencia. No sólo fue una excepción el tono sombrío de West, sino que además era común (y muy popular) en los treinta buscar el giro cómico o satírico. Un ejemplo puede ser Lardner. Pero también estuvieron: Dorothy Parker, James Thurber, E.B. White, Damon Runyon, Alexander Woolcott, Wolcott Gibbs, etc. Por lo que no hay que ver en la proposición de Susan Chester, sobre todo después de leer Miss Lonelyhearts, un extraño principio de perversión.

7) Para Miss Lonelyhearts y A Cool Million utilizo la edición de Penguin Modern Classics, 1961. Las referencias a las páginas, por lo tanto, deben buscarse en este pequeño volumen que ofrece las dos obras.

8) Paul Mariani, William Carlos Williams. A New World Naked, McGraw-Hill Book Company, 1981, p. 231. Para documentar la amistad entre John Herrmann y West la biografía sobre Josephine Herbst que escribió Elinor Langer: Josephine Herbst. The Story She Could Never Tell, Warner Books, 1985, 436 pp. En este último

título se puede documentar una parte importante de la vida de West.

9) Townsend Ludington, John Dos Passos. A Twentieth Century Odyssey, E.P. Dutton, 1980, p. 317.

10) Este asunto de la novela corta tiene una cola demasiado larga como para tratarlo aquí. Henry James fue uno de los primeros, si no es que el primero, en ponderar las ventajas de la novela corta --hecha de la combinación de economía y variedad. Sin embargo, hoy es un hecho que cuenta con reconocimiento académico: la novela corta se adecua a la expresión narrativa norteamericana. William Phillips, por ejemplo, al prologar una antología, Great American Short Novels, apuntaba: "The short novel --'the shapely nouvelle', as Henry James called it-- cannot be said to have any claims on American nativity, either in origin or in accomplishment (...). Yet there is a sense in which the short novel seems peculiarly appropriate to our national experience and literary tradition. Not that it has ever threatened to displace the full-length, massive narrative; but it has served to capture moments of experience and impressions of the American mind that might have been lost had the writer felt the need to document fully his situations or press home their relation to the larger perspectives of American life. It has been noted again and again that the fast and episodic movements of American history as well as the lack of an old and felt tradition have forced each novelist to create anew a sense of the American scene. Hawthorne, Melville, James, Wharton,

Dreiser, Hemingway --to mention only a few outstanding figures-- each in his turn expressed a new version of American existence. But it has been in the short novel that some of these authors, and others who never gave themselves to the longer form, were able to express the essentials of their art and their primary response to the moods of the time, with a kind of creative spontaneity". Estas líneas, escritas en 1946, tienen demasiado cerca a West como para que exista la necesidad de agregar algo más.

11) Albert Halper (1904-1984) escribió en su autobiografía, Good-bye, Union Square. A Writer's Memoir of the Thirties (Quadrangle Books, 1970), algo sobre el gran aprecio que se le tenía a la primera novela de John O'Hara, Appointment in Samarra. Halper se hacía representar por Maxim Lieber, uno de los agentes literarios más importantes y célebres de la década de los treinta, que también representaba a West.

Miembro activo del Partido Comunista norteamericano, Lieber inició su negocio de presentaciones literarias con Louis Adamic y Erskine Caldwell. El tercero en la lista fue Halper. Más tarde se habrían de sumar a su nómina los nombres de Katherine Ann Porter, John Cheever, Josephine Herbst, Langston Hughes, Albert Maltz, John O'Hara y Nathanael West. Truman Capote decía, en Answered Prayers, que siempre es mucho más difícil hallar un agente literario honesto y directo que entrar en contacto con una casa editorial de prestigio; y la biografía de Lieber lo confirma. En 1934, por órdenes expresas del Partido Comunista, Lieber pasó a trabajar en la clandestinidad, sin dejar de ser

miembro del Partido ni agente literario. La idea era que Lieber montara en Londres una agencia como la que ya tenía en Nueva York para que sirviera de frente para actividades de infiltración y espionaje. Se trataba de un plan a largo plazo en el cual estaba metido un antiguo editor de New Masses --una de las revistas de izquierda que criticaba las novelas de West--, Whittaker Chambers. Esta operación nunca se realizó, pero sus preparativos sí sirvieron para montar en Japón la fachada para un grupo soviético clandestino, así fue que Lieber ideó el American Writers Feature Syndicate --el cual operó en Japón, con el aval de muchos escritores que Lieber representaba, pero sin que ellos lo supieran, hasta que un malentendido al descifrar un mensaje puso fin a la organización. El comienzo de la Guerra Fría puso al descubierto este flanco de las actividades de Lieber (a propósito del caso Hiss-Chambers), lo que significó la quiebra de su agencia de representaciones literarias.

De haberse enterado West de todo esto habría sido a través de dos agentes del F.B.I. Y junto con lo del embargo a la editorial Liveright y la pérdida de Miss Lonelyhearts, West hubiera roto alguna marca en los anales de la historia universal de la mala pata.

12) Ralph D. Gardner es el especialista en la vida y obra de Alger. Esta observación la tomé de su estudio introductorio a la última novela de Alger que él recuperó: Cast Upon the Breakers, Popular Library, 1974, p. 12.

- 13) George Steiner, "Black Danube", The New Yorker, julio 21, 1986.
- 14) Ibid.
- 15) Citado por Jay Martin, Nathanael West, pp. 147-148.
- 16) La frase de Scott Fitzgerald la dice el productor estrella Monroe Stahr en The Last Tycoon. La observación de Hemingway en Ernest Hemingway, Selected Letters, 1917-1961, editadas por Carlos Baker, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1981, p. 315.
- 17) Leslie A. Fiedler, Waiting for the End, Stein and Day Publishers, 1964, p. 52.
- 18) Prudence Crowther, ed., "Yours As Noted. The Letters of S.J. Perelman", Vanity Fair, julio 1987, pp. 89-115. La cita proviene de una carta a Paul Theroux, fechada el 18 de octubre de 1976 en Nueva York.
- 19) La diferencia central de West con la Generación Perdida queda de manifiesto en el proyecto que presentó a la Fundación Guggenheim para escribir una novela autobiográfica, sobre los modelos de Joyce, Adams y Pierre Drieu La Rochelle. En el proyecto, donde aparecen los puntos de sus seis capítulos, West escribió: "I intend to tell the story of a young man of my generation; that which graduated from college just before the boom and became thirty years old during the Depression. I want to show the difference between

it and the one that came before, the famous 'lost generation'".
Ver Jay Martin, Nathanael West, pp. 252-260.

20) La carta a Josephine Herbst en Jay Martin, ibid, p. 269.

21) Para The Day of the Locust utilicé la edición de Bantam Books, 1953, que incluye el ensayo introductorio de Richard B. Gehman.

22) No se conoce la fecha exacta de esta carta. Richard B. Gehman la citó por primera vez en su completísimo ensayo introductorio a The Day of the Locust. Jay Martin tampoco evitó citarla. Pero las dos veces se sitúa después de 1935.

23) Luis Cardoza y Aragón, El río. Novelas de caballería, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 288.