

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v20n2.70997>

Campus y política en cinco novelas sobre Estados Unidos

William Díaz Villarreal

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia
wdiazv@unal.edu.co

Consuelo Pardo Cortés

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia
cpardoc@unal.edu.co

La opinión pública y muchos académicos conciben la universidad como un espacio más o menos aislado de los problemas de la sociedad. Por supuesto, esta representación —que tiene mucho de lugar común— tiene justificaciones históricas: Humboldt decía que, para cumplir con sus fines últimos —el saber y la cultura—, la academia debería estar aislada de los intereses políticos y de los gobiernos. Este ensayo, en contravía de esa noción, busca reconstruir una breve historia de la universidad estadounidense en la que se evidencie su relación con la política, desde 1950 hasta 1998, a través de la interpretación de cinco novelas: *Pnin* de Vladimir Nabokov, *Intercambios* de David Lodge, *Ruido de fondo* de Don DeLillo, *Ravelstein* de Saul Bellow y *La mancha humana* de Philip Roth. La concentración de las tensiones políticas en la imagen del “campus” permite, además, revelar el vínculo entre la vida privada y la vida académica de los personajes de las obras.

Palabras clave: novela de campus; universidad estadounidense; profesor universitario; universidad y política.

Cómo citar este artículo (MLA): Díaz Villarreal, William, y Consuelo Pardo Cortés. “Campus y política en cinco novelas sobre Estados Unidos”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 2, 2018, págs. 17-63.

Artículo original. Recibido: 13/03/18; aceptado: 27/03/18. Publicado en línea: 01/07/18.



Campus and Politics in Five Novels about the United States

Public opinion and many academics conceive the university as a space that is relatively isolated from social problems. Of course, this rather commonplace representation is historically justified: Humboldt used to say that academia should be isolated from political and government interests, if it was to fulfill its final goals —knowledge and culture—. The present essay, contradicting this idea, analyzes five novels: *Pnin* by Vladimir Nabokov, *Changing Places* by David Lodge, *White Noise* by Don DeLillo, *Ravelstein* by Saul Bellow, and *The Human Stain* by Philip Roth, in order to reconstruct a brief history of American academia between 1950 and 1998 which reveals its connection with politics. The concentration of political tensions in the image of the “campus” also makes it possible to identify the relationship between the private and academic lives of the works’ characters.

Keywords: campus novel; American university; university professor; university and politics.

Campus e política em cinco novelas sobre os Estados Unidos

A opinião pública e muitos acadêmicos concebem a universidade como um espaço mais ou menos isolado dos problemas da sociedade. Naturalmente, essa representação —que tem muito de lugar comum— tem justificativas históricas: Humboldt dizia que, para cumprir com seus fins últimos —o saber e a cultura—, a academia deveria estar isolada dos interesses políticos e dos governos. Este ensaio, na contramão dessa noção, busca reconstruir uma breve história da universidade norte-americana na qual seja evidenciada sua relação com a política, desde 1950 até 1998, através da interpretação de cinco novelas: *Pnin*, de Vladimir Nabokov, *A Troca* de David Lodge, *Ruído branco*, de Don DeLillo, *Ravelstein*, de Saul Bellow, e *A marca humana*, de Philip Roth. A concentração das tensões políticas na imagem do “campus” permite, além disso, revelar o vínculo entre a vida privada e a vida acadêmica dos personagens das obras.

Palavras-chave: novela de campus; universidade norte-americana; professor universitário; universidade e política.

1

DE ACUERDO CON DAVID LODGE, las primeras novelas de campus en los años cincuenta presentaban la universidad como un paraíso pastoral “removido del ajetreo de la vida urbana moderna”. En semejante escenario, “el comportamiento político puede observarse divertidamente en la interacción de personajes cuyas altas pretensiones intelectuales son defraudadas por sus flaquezas humanas” (Introduction XIII).¹ En líneas generales, esta descripción puede aplicarse al ambiente y el contenido de *Pnin* (1957), la novela de Vladimir Nabokov sobre las desventuras de un profesor ruso emigrado a los Estados Unidos. El Waindell College, la universidad donde él trabaja, es “una institución algo provinciana, caracterizada por una laguna artificial inserta en medio de bien diseñados jardines, galerías revestidas de hiedra que conectaban los diversos pabellones” y “murales que representaban a miembros identificables de la Facultad en el instante de pasar la antorcha del saber, de manos de Aristóteles, Shakespeare y Pasteur, a un grupo de descomunales muchachas y muchachos campesinos” (Nabokov 10-11; 9).² Este retrato encaja muy bien en el modelo del campus provinciano en la década de 1950: su instituto de idiomas carece de un departamento de lengua rusa y por eso su enseñanza está adjunta al departamento de alemán, recién formado; sus estudiantes son jóvenes campesinos con algunas inquietudes intelectuales, pero sin el afán de profesionalización académica; y los profesores son personajes más o menos diletantes, cuyos cargos han sido obtenidos y mantenidos en gran medida por relaciones clientelares. En resumen, una pequeña comunidad en la que todo mundo se conoce entre sí: pueblo chico, infierno grande.

La novela de campus es un género cómico, dice Lodge, pues el ambiente pastoril que le es propio permite que “asuntos moralmente serios” sean

1 Esta y todas las traducciones de textos críticos son nuestras.

2 En las cinco novelas de las que se ocupa este artículo, hemos confrontado las traducciones disponibles con los textos en su lengua original. En algunos casos, ha sido necesario modificar aquellas, para que se ajusten más fielmente al sentido original. Para evitar interrupciones innecesarias en la lectura del texto, no señalamos los pasajes modificados, y en cambio ponemos, en todas las referencias parentéticas, los números de página de la traducción y, después del punto y coma, los números de página del texto original.

tratados de un modo ligero y brillante (Introduction XIV). Ligero y brillante es, en efecto, el tono de *Pnin*, y la seriedad moral de esta novela se deriva principalmente de la naturaleza de su protagonista. En el primer capítulo de la novela, Pnin se dirige a Cremona —una ciudad “a unas doscientas *verstas* al oeste de Waindell” (Nabokov 10; 8)—, para dar una conferencia por invitación del club femenino de la ciudad. Sin embargo, va en el tren equivocado y no lo sabe. Para su viaje se ha basado en un viejo horario discontinuado que él había guardado hace años, pues “como tantos rusos” es un apasionado de los horarios, los mapas y los catálogos, que colecciona ávidamente. Pero, pese a este error y a lo que las apariencias puedan indicar, él no encarna al *zerstreute Professor* (el profesor distraído), un lugar común en la academia alemana “del siglo pasado”. Todo lo contrario: “era el mundo el que andaba distraído, y Pnin se proponía volverlo al buen camino. Su vida consistía en una guerra continua contra objetos insensatos que se desintegraban, lo atacaban, rehusaban funcionar, o maliciosamente se extraviaban apenas ingresaban a la esfera de su existencia” (13; 13).

Pnin, habitante de un mundo extraño, se ve obligado a enfrentarse no solo con artefactos modernos que se deshacen en sus manos —una estufa eléctrica, una lavadora—, sino también, y sobre todo, con personas cuyos códigos de comunicación son completamente diferentes a los suyos. Su mundo es el de los exiliados. Desde mediados de la década de 1930, el continente americano se convirtió en el refugio de los intelectuales que buscaban escapar de la convulsa Europa, y Pnin es uno de ellos. Proviene de “una familia respetable de San Petersburgo” que huyó de Rusia con la Revolución de Octubre y, después de ir de un lugar a otro en Europa, tuvo que escapar a Norteamérica al comienzo de la Segunda Guerra. Trabaja como profesor de ruso, y no domina por completo la lengua inglesa, por lo cual es objeto permanente de burlas por parte de sus colegas, que imitan su acento y sus incorrecciones gramaticales. Por eso, los momentos más placenteros en su vida son los de introspección, cuando puede perderse en sus recuerdos de la vieja Rusia de infancia. En su vida pública, esto ocurre, por ejemplo, durante las clases:

Pnin se embriagaba con sus vinos privados mientras exponía una y otra muestra de lo que su auditorio suponía cortésmente que fuera humorismo ruso. Hasta que el alborozo le resultaba excesivo y lágrimas piriformes

rodaban por sus mejillas curtidas. [...] Y aunque el discurso que trataba de ahogar tras su mano danzante ya era doblemente ininteligible para los oyentes, su total rendición al propio jolgorio resultaba irresistible. Repuesto él, contagiábanse sus alumnos. (13; 13)

El tamaño pequeño y la estructura provinciana del Waindell College le permiten este tipo de digresiones sobre un pasado que “había sido abolido de un solo golpe por la Historia” (13; 12). Su especialidad no eran las lenguas eslavas; en realidad, se había graduado en Sociología y Economía Política en Praga. Por eso, podía dar cursos de lengua rusa sin “aproximarse a las excelsas aulas de la lingüística científica moderna” (11; 10). Pnin no buscaba competir con “esas estupendas damas rusas, diseminadas por toda la América académica, que, sin haber tenido preparación seria alguna, conseguían, de todos modos, a fuerza de intuición, locuacidad y una especie de bravata maternal, infundir un conocimiento mágico de su bella y difícil lengua a un grupo de estudiantes ingenuos, en medio de una atmósfera de cantos al Padre Volga, caviar rojo y té” (11; 10), aunque su situación no se diferenciaba mucho de la de ellas. Su relación con su trabajo “era la de un aficionado de espíritu festivo” (11; 10), y su encanto como profesor provenía de sus magníficas digresiones histórico-literarias, sus anécdotas y sus risas contagiosas.

En cierto modo, Pnin es un académico diletante que no está presionado por la obligación de investigar y publicar o morir. Su gran proyecto de investigación, que parece más un proyecto vital, es hacer una “*Petite Histoire* de la cultura rusa, en la que presentaría una selección de curiosidades, costumbres, anécdotas literarias rusas, etc., de modo que reflejaran, en miniatura, la *Grande Histoire* (acontecimientos importantes)” (61; 76). En 1950 se encontraba en “el estado beatífico de reunir material”, y se dedica a explorar viejos libros de la biblioteca que encuentra citados en los pies de página de otros libros igualmente viejos. La bibliografía actualizada y los estudios más recientes le son completamente ajenos. No obstante, sus digresiones en clase muestran que su relación con la lengua y la cultura rusa no se limita a las canciones al Padre Volga, el caviar rojo y el té, pero tampoco necesita reseñas y artículos actualizados ni estados del arte. Como profesor de ruso elemental, debería atenerse a los ejercicios propuestos por una lista anodina de frases en el libro de gramática: *Mama, telefon! Brozhu li ya vdol'*

ulits shumnih. Ot Vladivostoka do Vashingtona 5000 66 mil (“Mamá, teléfono. Ya sea que vague por las calles ruidosas. De Vladivostok a Washington, 5.000 millas”). Pero Pnin, quien “aprovechaba todas las oportunidades para aventurar a sus alumnos por excursiones literarias e históricas”, tenía ahora un cuento que contar a sus alumnos: la segunda frase, *Brozhu li ya vdol’ ulits shumnih* (“Ya sea que vague por las calles ruidosas”), era en realidad el primer verso de un poema “de ocho cuartetos tetramétricos” de Pushkin, en el que el poeta “describía su hábito inveterado [...] de detenerse en pensamientos fúnebres e inspeccionar meticulosamente el día que iba pasando” como si fuese el “aniversario” adelantado de la fecha de su muerte (55; 68). Así, en lugar de volver al manual escolar, el profesor Pnin continúa recitando los versos de Pushkin:

—“¿Dónde me llevará el destino?”, futuro imperfecto, “¿la muerte?” —declamaba inspirado [...], echando atrás la cabeza y traduciendo literalmente, sin acobardarse—. “¿En la lucha, de viaje, o en medio de las olas? ¿o en la vecina hondonada?”. *Dolina* significa lo mismo que “valle”. Y diríamos ahora: “Aceptaré mis cenizas refrigeradas”. *Poussiére* “polvo frío”, sería quizás más correcto. “Y aunque es indiferente para el cuerpo insensitivo...”

Pnin prosiguió así, hasta terminar el poema. (55; 68)

Extraño en tierras extrañas, Pnin es siempre arrastrado espiritualmente hacia su patria. Pero esta no es solo Rusia, sino todo el pasado, que se extiende en el paisaje de su memoria como un país encantado. Si en sus investigaciones y en sus digresiones, así como en sus conversaciones con colegas muestra una erudición sorprendente acerca de la cultura oficial rusa y los grandes nombres de su literatura —Gogol, Pushkin, Tolstoi—, su memoria involuntaria lo arroja de golpe a otros momentos de su vida. Cuando está hablando extasiado de Pushkin y su poema, la silla en la que se apoya hace “un crujido ominoso” y los estudiantes estallan en “excusables y jóvenes risotadas” (55; 68). Entonces, Pnin recuerda de súbito algo que vio “alguna vez, en algún sitio”: un número de circo en el que “uno de los payasos había retirado el banquillo en el que el otro se sentaba para tocar el piano; no obstante, aquél había seguido tocando incólume su sonata, como si siguiera sentado” (55-56; 68). El paralelo entre el profesor que produce risa por un gesto accidental y el payaso sin su silla es evidente para la conciencia

de Pnin: ambos continúan ensimismados en su tarea, como si fuese la más importante de sus vidas, a pesar de que el público ya no les presta atención y se ríe de lo ridículo de su situación. Pero la memoria no se detiene en este vínculo de tinte tragicómico. Pnin quiere recordar dónde ocurrió lo de los payasos. “¿Sería en San Petersburgo? ¿o en Praga?”. Y al final lo logra: “¡Ah! En el circo Busch, en Berlín” (55-56; 68).

De acuerdo con David Cowart, la experiencia de Pnin es “duracional en sentido bergsoniano”: “ha dejado de percibir el tiempo como compuesto de unidades discretas, ‘entonces’ y ‘ahora’, y se ha entregado al flujo integral e indiferenciado del tiempo” (200). Esto tiene efectos importantes en la visión política de la novela. En primer lugar, el narrador se ve contagiado, por así decirlo, por esta experiencia bergsoniana: los acontecimientos discurren entre opiniones, digresiones, aposiciones y paréntesis que revelan sutilmente quién es él y cuál es su relación con el protagonista de su novela. En estas circunstancias, por otro lado, los grandes acontecimientos políticos que configuran la historia rusa, europea y norteamericana aparecen tímidamente sugeridos, pero su presencia es inquietante. Solo de pasada y entre paréntesis menciona el narrador el objeto de la charla que Pnin va dar ante las damas de Cremona: “¿Es comunista el pueblo ruso?” (Nabokov 15; 16). Es el otoño de 1950, justo cuando uno de los temas más recurrentes en la vida pública norteamericana son los rusos y los comunistas. El narrador no dice cuál es la respuesta de Pnin a la pregunta que plantea el título de su conferencia, pero es posible ver la importancia que este tema tiene para él, un ciudadano de origen ruso en Estados Unidos al comienzo de la Guerra Fría. Sus padres murieron por la epidemia de tifus que se desató en Rusia al comienzo de la Revolución; entonces, él se vinculó al ejército blanco en contra de los bolcheviques, y huyó de Crimea —el último bastión del ejército contrarrevolucionario— cuando estos la invadieron en 1919. Vivió en Constantinopla en el período de la Guerra greco-turca y se fue a Praga, donde finalmente se doctoró. Residió en París desde 1925; allí se casó, vivió con su esposa poco más de una década y se separó en 1938. Y en 1940 tuvo que escapar de Francia por la ocupación nazi. Pnin es, en pocas palabras, un representante de la intelectualidad rusa no comunista que no puede encontrar un lugar de descanso porque los conflictos europeos lo expulsan sin cesar.

En 1940, se estableció en Nueva York —su exmujer también ha emigrado, y vive ahora con su antiguo amante y nuevo esposo en Estados Unidos—.

Logró naturalizarse como ciudadano estadounidense y se mudó a Waindell en 1945. Y justo cuando parece que va a encontrar por fin un lugar en el cual asentar cabeza y vivir en paz, comienza la paranoia anticomunista y las purgas de artistas e intelectuales. Todo esto, como siempre, está relatado de un modo sutil en la novela, casi imperceptible. En una fiesta, un profesor bromea con otro que sostiene “triunfante, con el brazo estirado, una botella de vodka”. Al darle la mano, le dice: “Espero que el senador McCarthy no lo vea deambulando con eso” (120; 155). Sobre este tipo de pasajes, Eric Naiman comenta que “el senador McCarthy parece menos real que el personaje terciario que lo menciona” (76); no obstante, en la novela es posible “encontrar lo que bien podrían llamarse reminiscencias atmosféricas al clima del macartismo, pues *Pnin* es, en muchos aspectos, acerca de la vigilancia, la observación, la infiltración y la exposición” (77). En 1953, Pnin completa ocho años en el Waindell sin poder encontrar todavía un lugar de descanso. “Había cambiado de alojamiento, por una u otra causa, ‘principalmente sónica’, casi cada semestre” (Nabokov 51; 62). Todas las habitaciones en las que ha vivido se acumulan en su memoria, de modo que se asemejan “a esas vitrinas de mueblerías en que se exhiben grupos de sillones, camas, lámparas, trozos de chimenea, todo fuera del tiempo y del espacio, mezclados bajo la suave luz de la mueblería mientras fuera nieva y oscurece, y nadie ama verdaderamente a nadie” (51; 62). Cuando Joan Clemens, la dueña de la casa donde Pnin va a establecerse finalmente por más de un año, le pregunta si se sintió cómodo en su último lugar de residencia —la Casa Universitaria para Profesores Solteros—, Pnin responde escuetamente: “Demasiadas personas. Personas inquisidoras” (28; 34).

No hay verdaderas razones para que Pnin sea perseguido por comunista, pero el trasfondo del macartismo refleja como en un espejo la naturaleza de las relaciones entre colegas. En principio, David Lodge tiene razón: la universidad es un lugar idílico. No obstante, cabría agregar, está atravesado por la historia de modos sutiles y amenazantes. El campus es el lugar donde todos se miran, se vigilan y se juzgan, y por eso se odian y se temen. De acuerdo con Lodge, las flaquezas humanas en las novelas de campus se revelan en el desarrollo de una de las dos fuentes posibles del conflicto entre los personajes: “el sexo (usualmente ilícito) y el poder (que implica a menudo la lucha por una promoción o un cargo docente)” (Introduction xiv). La primera solo se toca tangencialmente en la novela de Nabokov, pero la segunda tiene un lugar protagónico. Los

colegas de Pnin lo ven como un bicho raro; Jack Cockerell, el director del Departamento de Inglés, está obsesionado: lo considera un mamarracho, lo imita compulsivamente y quiere deshacerse de él. El único protector que Pnin tiene en la Universidad es el doctor Hagen, director del Departamento de Alemán, pero su posición es cada vez más precaria. Blorengé, director del Departamento de Literatura y Lengua Francesas —según el narrador, tiene además dos características interesantes: le disgusta la literatura y no domina el francés (Nabokov 109; 140)—, trajo de Austria a Bodo von Falternfels, quien ha venido acumulando poder en el *college*: primero invadió la oficina de Pnin, luego se apropió de “la dirección de *Europa nova*, la influyente revista trimestral que Hagen había fundado en 1945” (108; 139), y quiere seguir ascendiendo. En el otoño de 1954, Hagen recibe una oferta tentadora para irse a trabajar a “Seabord, universidad mucho más importante que Waindell”, y por eso teme por el futuro de su protegido ruso. Seguramente el Departamento de Alemán caerá en “las garras del von Falternfels” y “por pura ojeriza” clausurará el curso de Pnin, quien además no tiene “arraigo alguno en Waindell” (109; 139).

Pnin, entre tanto, “ignoraba por completo las tribulaciones de su director” (111; 143). De hecho, su vida se había estabilizado durante los últimos años. “Nunca había tenido tan pocos alumnos de quienes preocuparse y tanto tiempo para sus propias investigaciones”, y acababa de alquilar una casita en la que podría vivir solo. En ella, por fin podría satisfacer “un anhelo de su ser íntimo, ya cansado, maltrecho y aturdido por los treinta y cinco años que llevaba sin hogar” (112; 144). Había además otra razón para su satisfacción: su exmujer, que había tenido un hijo en 1940, enfrentaba ahora problemas con su matrimonio, y le había endilgado a Pnin la responsabilidad de hacerse cargo de la educación universitaria del joven. Pnin, cuya bondad parecía no conocer límites, había aceptado la responsabilidad de este hijo adoptivo y, a pesar de las diferencias y los malentendidos, había terminado por desarrollar con él una relación de gran afecto. En verdad, la vida le sonreía: podía vislumbrar el futuro en un lugar en el que, por fin, podría sentar cabeza.

La desgracia que va a caer sobre Pnin tiene su causa inmediata en estas rencillas entre profesores, que reproducen a pequeña escala las tensiones de una sociedad macartizada. Sin embargo, la novela muestra que en un mundo semejante nadie está libre de pecado, y mucho menos el narrador. Desde las primeras páginas, él muestra que tiene un interés especial por el profesor

de ruso, que lo conoce desde hace años y que, aparentemente, le tiene algún aprecio. Sin embargo, solo en el último capítulo se entienden sus razones. “Mi primer recuerdo de Timofey Pnin está asociado con una partícula de carbón que se introdujo en mi ojo izquierdo un domingo de primavera de 1911”, dice (135; 174). Por eso fue llevado al consultorio del padre de Pnin, un prestigioso oculista de San Petersburgo. En ese momento, él tenía once años, y Timofey era un *gimnazist* de trece. Desde entonces, se había cruzado con Pnin en los momentos decisivos de su vida. Primero, lo ve cuando el joven Pnin estaba enamorado de Mira Belochkin, una “linda jovencita de cuello espigado y ojos de terciopelo” (138; 179), judía, de la que Pnin tuvo que separarse a causa de la Revolución. Años después, ella moriría en el campo de concentración nazi de Buchenwald —ubicado “a una hora de camino de Weimar, donde pasaron Goethe, Herder, Schiller, Wieland, el inimitable Kotzebue y otros” (104; 135)—. Luego, durante la estadía de Pnin en París, el narrador ya es un joven escritor en ciernes, y la mujer a la que Pnin le ha propuesto matrimonio se enamora de él. Liza Bogolepov es su nombre: una “muchacha llamativa” (139; 180), “florecente y deslumbradora” (140; 181), “estudiante de medicina y también poetisa” (139; 180). Este se aprovecha de ella, la desprecia y la humilla; ella, ultrajada y dolida, intenta suicidarse sin éxito y, despechada, se casa con Pnin. El matrimonio es un desastre. “Media docena de años más tarde” vuelve a encontrar a la pareja en París. Liza le informa, “con la brutal sinceridad que la caracterizaba, que ‘había dicho todo a Tymofey’; que él era un ‘santo’ y que la ‘había perdonado” (142; 184). Luego, en Nueva York, el narrador se convierte en un escritor cada vez más reconocido, y es contratado por alguna universidad. Entonces se encuentra varias veces con Liza —ahora una psicóloga en ciernes, casada con su antiguo amante— o con Pnin, quien no oculta su rencor contra él. Finalmente, en 1952, ambos se encuentran como representantes de sus respectivas universidades en “un programa literario y artístico” con ocasión “del centenario de la muerte de un gran escritor” (143; 185-186). Pnin está exultante y los años de errancia parecen quedarse atrás.

En muchos aspectos, el narrador constituye el *Doppelgänger* de Pnin. Tienen el mismo origen y recorren más o menos los mismos lugares antes de llegar a América; aquel es ahora un escritor reconocido de origen ruso que domina la lengua inglesa con maestría, y este es un oscuro profesor de ruso que pronuncia mal las palabras inglesas más simples; aquel parece

inescrupuloso, perverso y descarnado, este es bondadoso, tímido y sincero. El narrador es un tirano y Pnin es su víctima: en cierto modo, el narrador se adecúa al mundo, y al hacerlo se alinea con las fuerzas que le impiden a Pnin encontrar su lugar en él. Mientras Hagen, el protector de Pnin en Waindell, recibe su tentadora oferta de trabajo, Jack Cockerell, el odioso imitador, se dedica a hacer manipulaciones extraoficiales “para obtener los servicios de un prominente escritor anglo-ruso, quien, si fuera necesario, podría enseñar todos los cursos que Pnin debía mantener para subsistir” (109; 140).

En las páginas finales de la novela, el lector se entera de que este “prominente escritor anglo-ruso” no es otro que el narrador, que acepta gustosamente su cátedra en Waindell para iniciar una sección rusa en la universidad. Después de aceptar su nuevo cargo, dice el narrador, le escribió a Pnin “pidiéndole en los términos más cordiales” que encontró, que aceptara trabajar para él —en sus propias palabras: “que me ayudara en la forma que considerase conveniente”—. “Su respuesta me sorprendió y me lastimó”, agrega. “Me escribió, cortésmente, que había renunciado a enseñar” (144; 186). Este gesto revela la ironía profunda que encierra la novela: en realidad esta es una disculpa hipócrita y una vil justificación de un colega y compañero de vida. En las últimas escenas, Cockerell le ofrece una fiesta al nuevo profesor de ruso —a quien ha alojado temporalmente en su casa—, mientras que su *alter ego* se dispone a abandonar Waindell. Lo que ocurre durante esa noche, y en especial las infinitas y demasiado extensas imitaciones de Pnin que hace Cockerell en la fiesta, dejan en el narrador un mal sabor en la boca. A la mañana siguiente, ve a Pnin alejarse en su pequeño sedán que, “por fin libre”, se lanza “por el camino resplandeciente que se estrechaba hasta convertirse en un hilo en medio de la suave neblina” (147-191). Y él debe quedarse en la realidad del campus: Cockerell aparece en la cocina y comienza su imitación de Pnin el día de su confusión durante el viaje a Cremona.

2

Es el año de 1969. El profesor norteamericano Morris Zapp llega a Rummidge, una universidad británica “de segunda categoría en tamaño y en reputación” (Lodge, *Intercambios* 20; *Changing Places* 14), mientras que su contraparte, Philip Swallow, el catedrático inglés con el que hace

el intercambio, pasa a ocupar su puesto en la Universidad del Estado de Euphoria —un estado imaginario, enclavado en alguna parte de la costa de California—. La Eufórica (así la llaman) “se había convertido en una de las mayores universidades de los Estados Unidos, mediante la compra de los más distinguidos eruditos que pudo encontrar” (19; 13). El intercambio es, obviamente, poco beneficioso para la universidad estadounidense y sus profesores. En realidad, tiene su origen en una coincidencia arquitectónica: ambos campus tienen una réplica de la torre de Pisa, “en piedra blanca y dos veces el tamaño de la original en el Estado de Euphoria y en ladrillo rojo a idéntica escala en Rummidge, ambas restituidas a la perpendicular” (18; 13). Aparte del absurdo motivo del convenio, Rummidge y Euphoria parecen no tener nada en común. Por ello, el intercambio resulta ser una fuerte interrupción de los hábitos de ambos profesores, pues, entre otras cosas, no encontrarán en las universidades anfitrionas estudiantes con la misma formación que ellos: Morris Zapp se enfrenta a alumnos distraídos incapaces de interpretar sofisticadamente las obras literarias —uno de ellos escribe sobre “La conciencia moral en Jane Austen” en lugar de hacer un ensayo sobre el tema propuesto por Zapp: “Eros y Ágape en las novelas tardías”— (251; 214), mientras que Philip Swallow no concibe que sus estudiantes estadounidenses hayan “leído los libros más inverosímiles y desconozcan los más obvios” (147; 123).

Intercambios (1975), la novela de David Lodge en la que ocurren estas cosas, es una sátira de la universidad norteamericana e inglesa. La historia se desarrolla en el mundo políticamente agitado de finales de década de 1960, el cual afecta la vida académica de un modo más evidente que en *Pnin*. Los estudiantes y algunos profesores están en contra de la Guerra de Vietnam, de la autoridad y de la propiedad privada, y organizan protestas y sindicatos. En una breve nota introductoria, Lodge se ve obligado a advertir que los profesores de su obra, “tanto en su aspecto individual como en el de miembros de instituciones”, son una ficción, así como lo son las universidades Euphoria y Rummidge —“localidades de un mundo cómico que se parece al nuestro sin corresponderse del todo con él” (9; 6)—. Este aviso no solo destaca el estrecho vínculo entre la realidad y los hechos de la novela, sino que anuncia una cualidad importante de la narración: la caricaturización, cuya función consiste en tomar distancia irónica frente a la realidad.

El narrador advierte también muy pronto en la novela que las diferencias en el ambiente de las dos instituciones y la personalidad de los profesores se ven “desde nuestra altura narrativa privilegiada” (13; 8). *Intercambios* no busca ocultar las marcas de su elaboración; al contrario, señala su propia forma y la manera en que modela los problemas del campus, y todo el tiempo le recuerda al lector que se trata de una novela. En principio, el intercambio no parece tener otro fin que dar unidad a la narración: dos espacios geográficamente aislados y dos profesores que, aparte del conocimiento de la literatura inglesa, no comparten casi nada en términos culturales, se integran por medio de la comparación constante. Lodge habría podido dedicar una parte de la novela al mundo del profesor norteamericano y otra al del profesor inglés, de modo que corrieran paralelamente sin entrecruzarse; una manera más fácil de contrastar las dos vidas. “No resultaría sorprendente que dos hombres que intercambian sus puestos de trabajo durante seis meses puedan influir recíprocamente en sus respectivos destinos y reflejar, de hecho, las experiencias del otro en ciertos aspectos” (13; 8), dice el narrador, y justifica de ese modo el propósito de la estructura de la obra.

Antes de que las vidas de los profesores se crucen en esa “crónica dúplex” (12; 7), el narrador presenta sus carreras de este modo:

El intercambio de Philip Swallow y Morris Zapp constituía una inversión de las pautas habituales. Zapp se distinguía, y Swallow no. Zapp era el que había publicado artículos en los *PMLA* cuando todavía era estudiante; el que, cuando la Eufórica le ofreció su envidiable primer empleo, exigió presuntuosamente el doble del salario normal, y se lo dieron; el que había publicado cinco libros endemoniadamente agudos [...] antes de cumplir los treinta años, y se convirtió en profesor catedrático a esa temprana edad. Swallow era un hombre apenas conocido fuera de su departamento, que solo había publicado algunos ensayos y reseñas, cuyos ingresos de profesor adjunto habían subido lentamente según los aumentos anuales, y ahora se había quedado estancado, con pocas esperanzas de mejorar su situación. (21; 15)

Publicaciones, reputación y salario son usados aquí para describir la trayectoria del profesor universitario como si se tratara de imposiciones institucionales incontrovertibles. De ahí que este fragmento no parezca tanto

un comentario crítico del narrador, como un juicio más o menos objetivo que hace patente el estado de la academia. Aunque es cierto que en la obra se exponen con ironía algunas exigencias del sistema universitario, estas no producen un conflicto real en los personajes. Los mayores problemas que enfrentan los profesores y estudiantes no surgen de las condiciones de la educación superior, sino de los acontecimientos políticos —en los que Zapp y Swallow no están especialmente comprometidos— y de sus relaciones erótico-amorosas, enmarcadas en la revolución sexual de finales de los sesenta. *Intercambios* no es, por eso, una novela de tesis en contra de la academia. A pesar de la imagen caricaturizada de Rummidge y Euphoria, Zapp y Swallow no ejemplifican las relaciones de poder diferenciado entre los colegas de una institución. Ellos son, de hecho, “ejemplos característicos de los sistemas de educación que los habían formado” (21; 15). En una novela como *Pnin*, por el contrario, el conflicto del protagonista está ligado a los asuntos del campus, cuyo ambiente en apariencia idílico es en realidad terriblemente opresivo. Waindell no se ha desarrollado todavía como institución burocrática especializada —se parece más a Rummidge que a Euphoria— y por eso no hay ninguna instancia académica que obligue a Pnin a publicar o que ponga en duda su vetusto doctorado en Praga. Sin embargo, son las relaciones desiguales de poder entre los personajes las que, finalmente, arrinconan al profesor ruso y lo hacen salir del campus. De este modo, no se soslayan ni la situación política ni sus implicaciones en la vida universitaria, pero estas aparecen bajo la forma de reminiscencias atmosféricas al macartismo.

A diferencia del Waindell College, la universidad de *Intercambios* no es, propiamente, una representación a pequeña escala de lo que ocurre en la sociedad. Sus miembros se involucran en disputas políticas, se unen para rechazar las decisiones del Gobierno y para hacer exigencias a la dirección académica, pero las relaciones entre pares no reproducen las mismas formas de represión de afuera del campus. En la novela de Lodge ya no existe un espacio político externo a la universidad: ella se ha integrado a la vida política, y tal integración ha terminado por convertirla en un mito. El narrador transcribe así, por ejemplo, las opiniones de un alumno de primaria sobre los universitarios de Rummidge: “Los estudiantes le hacen perder el tiempo a la jente y a la policia, yo creo que solo por divertirsen. La mayoría de ellos son jipis y se portan como unos tontos” (192; 164).

Esta es la imagen del estudiante de revueltas, muy lejano de los universitarios provincianos y diligentes de Waindell College en los años cincuenta. Sin embargo, *Intercambios* también plantea distinciones claras en las protestas estudiantiles de los ingleses y los estadounidenses. Los primeros, algo inexpertos, crean un sindicato y se toman la universidad para exigir una participación real en las decisiones que afectan sus actividades académicas. En una convocatoria a asamblea, proponen la discusión de temas como: “¿Cuál es la justificación social de la educación universitaria?” o “¿Qué piensa realmente la gente corriente de las universidades y de los estudiantes?” (192; 163). Los alumnos de Euphoria, en cambio, protestan por motivos más puntuales y urgentes. Hacen una huelga de estudiantes del Tercer Mundo, se manifiestan para que Karl Kroop, profesor de “Comunicación y crisis en la cultura contemporánea”, se quede en la universidad, y crean el Jardín Popular —un terreno que pertenece legalmente a la universidad, pero que algunos “estudiantes y gente de la calle” (181; 154) insisten en adecuar como un espacio comunitario para luchar contra el “complejo universitario-industrial-militar” (183; 155)—.

“Lecturas”, uno de los capítulos de la novela, consta de transcripciones literales de textos de diverso orden: noticias de periódicos universitarios o locales, manifiestos distribuidos por los “jardineros” de Euphoria o por los grupos estudiantiles de Rummidge; todos ellos presentados como documentos de un archivo o un proceso legal. Este es, por ejemplo, un fragmento sacado de la *Esseph Chronicle*, el periódico local de Plotinus, el pueblo donde se localiza la Universidad de Euphoria:

Choque de jardineros con policías y guardias nacionales en el Centro de Plotinus

[...] El domingo, una multitud de partidarios del Jardín recorrió las calles de Plotinus plantando reproducciones en miniatura del Jardín Popular en cuantos solares vacíos encontraron a su paso. Cuando se le preguntó por qué había dado instrucciones a sus hombres de retirar la hierba y las flores, el sheriff O’Keene respondió: “Son una violación de la propiedad privada”. (189)

El narrador parece ocultarse en esta parte de la novela, parece dejar que los fragmentos reconstruyan por sí mismos los hechos, sin su voz. Un procedimiento similar utiliza en el capítulo titulado “Correspondencia”, que

reúne las cartas de Swallow, Zapp y sus esposas respectivas; y también ocurre algo parecido en el capítulo final de la novela, que tiene la forma de guion cinematográfico. En principio, tales sofisticaciones pueden adjudicarse a Lodge, profesor de literatura inglesa en la Universidad de Birmingham, crítico literario y autor de varios libros sobre teoría. Como fuere, su efecto general es la intensificación de la ironía que resulta de la contraposición de los documentos, de su contenido y de la manera en que ellos se van entretejiendo con el desarrollo de los acontecimientos.

Por ejemplo, en un fragmento de “Lecturas”, se transcribe una noticia de *El Correo de la Tarde* de Rummidge, donde se cuenta que los profesores de la universidad han propuesto un mediador que presida “las negociaciones entre el Consejo de Gobierno de la Universidad y la Ejecutiva del Sindicato de Estudiantes” que se han tomado el campus. “Morris Zapp, catedrático visitante de la Universidad del Estado de Euphoria, Estados Unidos, ha sido sugerido como posible candidato” (193-94; 165). Pero esta mediación —que al final resulta más o menos exitosa— tiene muy poco que ver con el compromiso político del vanidoso Zapp. Él ya ha tenido experiencia con asuntos similares en Euphoria, y ve aquí una posibilidad más para auto-complacerse y maravillarse de sí mismo. “Al mediar entre los dos bandos opuestos de Rummidge, se sentía a menudo como un gran maestro del ajedrez supervisando una partida entre dos principiantes, capaz de prever todas las jugadas mientras los contrincantes sudaban a cada movimiento” (253; 212-13). A estas alturas de la novela, Zapp está pensando quedarse en Inglaterra para convertirse en director del departamento, de manera que su intervención en la vida política solo está motivada por un interés mezquino. De un modo semejante, Philip Swallow tampoco se conmueve por las circunstancias políticas en Euphoria. Su rutina es perturbada por lo que sucede en la ciudad universitaria, pero su relación con el Jardín Popular es más bien producto de coincidencias y accidentes.

Esto no impide, sin embargo, que los protagonistas de la novela puedan interpretar los acontecimientos como intelectuales. Por ejemplo, durante la entrevista en el programa contracultural de radio de Charles Boon —un exalumno de Rummidge que se ha convertido en una celebridad radial en Euphoria—, Philip presenta sus propias teorías sobre el conflicto en la universidad: que “quienes concibieron la idea original del Jardín eran radicales que buscaban un motivo de confrontación con la sociedad” (230; 197),

pero que “cuando hay dos mil soldados movilizados en esta pequeña comunidad, helicópteros zumbando todo el día por el aire, toque de queda, gente tiroteada por las calles, lanzamiento de gases y detenciones indiscriminadas, solo para suprimir un pequeño jardín público, es que algo funciona mal en el sistema” (231; 197). Mientras se preparaba para la entrevista, a Swallow se le había ocurrido que todo el conflicto del Jardín era como “una guerra del Vietnam en miniatura, en la que la universidad representaba el papel del régimen de Van Thieu, la guardia nacional el del ejército de los Estados Unidos, los estudiantes y los hippies el del Vietcong” (202; 169). También había pensado en una foto del diario local que mostraba unos “soldados en actitud estólida” dentro del Jardín cercado y afuera a un grupo de mujeres y niños (215; 183). “Una surrealista inversión de un campo de concentración”, piensa. El conflicto del Jardín es, alternativamente, un acto político provocador que pone en evidencia la intolerancia del sistema, una versión en miniatura de la Primera Guerra transmitida en directo por televisión en la historia estadounidense, o una imagen que compendia lo peor de la guerra más atroz del siglo xx. Todas estas lecturas de Swallow son posibles, precisamente, porque el Jardín es un lugar simbólico. La lucha entre los estudiantes y los soldados por un proyecto popular insignificante se convierte en una alegoría de una variedad de acontecimientos históricos.

Cegados por esta tendencia a la alegorización, los personajes parecen no ver con claridad los asuntos políticos propios de la universidad. Entre el mundo de *Pnin* y el de *Intercambios*, la universidad norteamericana se ha transformado; sin embargo, los manifestantes de Euphoria nunca se pronuncian en contra de las nuevas exigencias burocráticas que se han impuesto. Para ellos, la universidad es un enemigo, pero solo porque se asocia a la autoridad, al *establishment*, y no porque se haya convertido en una institución embebida en el *ethos* capitalista. Pero en estos casos, la distancia irónica del narrador pone en evidencia las contradicciones inherentes al sistema académico. Para el caso de los Estados Unidos, por ejemplo, el narrador dice que allí “no es difícil conseguir un título profesional”:

Al estudiante se le deja a merced de su propia iniciativa y él acumula a su gusto los créditos que necesita, hacer trampa es fácil, y no hay demasiada incertidumbre ni ansiedad acerca del resultado final. Él (o ella) es por lo tanto libre para atender plenamente los intereses normales de un adolescente tardío:

el deporte, el alcohol, la diversión y el sexo opuesto. Es en el posgrado cuando realmente empieza la presión, cuando se pule y se disciplina al estudiante mediante una serie de cursos agotadores y de exigencias rigurosas hasta que se le considera digno de ser premiado con el doctorado. Para entonces ha invertido tanto tiempo y dinero en el proceso, que no pueden pensar en otra carrera que la universitaria, y que algo inferior al éxito es insoportable. En resumidas cuentas: está convenientemente aleccionado para ingresar en una profesión tan imbuida del espíritu de libre competencia como Wall Street, en la que cada investigador-profesor firma un contrato individual con su empresario y es dueño de ofrecer sus servicios al mejor postor. (21-22; 15)

Morris Zapp es el resultado perfecto de esa forma de concebir la carrera académica. Él no percibe ningún abismo entre sus aspiraciones intelectuales y el funcionamiento de la universidad en la que trabaja; ambos parecen ir de la mano. Zapp no ve crisis alguna en la educación superior, pues su visión de la vida académica como un campo de libre competencia está demasiado naturalizada para él. Por ejemplo, proyecta una obra exhaustiva sobre Jane Austen, en la que examine sus novelas “desde cualquier punto de vista concebible: histórico, biográfico, retórico, mítico, freudiano, jungiano, existencialista, marxista, estructuralista, cristiano-alegórico, ético, exponencial, lingüístico, fenomenológico, arquetípico y todo lo que quepa imaginar” (55; 44). No le interesa preservar la obra de la escritora, y tampoco sigue un impulso íntimo como el que mueve a Pnin a escribir una historia sobre la cultura rusa. Lo que espera, en realidad, es que no quede “*ya nada por decir* sobre cada novela”, quiere “acabar definitivamente con la producción de más basura acerca del tema”. Sueña con que sus colegas lo lean y descubran que él se “había anticipado al libro, el artículo o la tesis que habían proyectado escribir y que, muy probablemente, los habría superado”. Zapp experimenta plenamente el mundo académico como una anticipación asombrosa de lo que vendrá después en el mundo real, como un campo de lucha para la acumulación de capital cultural y de prestigio.

En *Pnin* ya se vislumbraba algo de esta situación del profesor universitario en los años cincuenta, en particular en la figura de von Falternfels, un profesor importado que quiere acumular poder en Waindell. Sin embargo, en general los antipninianos no ven la materia misma del conocimiento académico como un valor semejante al que tienen las acciones en Wall Street.

A veces, los profesores parecen hombres de empresa, pero precisamente porque dejan de ser académicos. Tal es el caso de Blorenge, quien es considerado un administrador de primera clase, “muy estimado como consejador de dinero” (Nabokov 109; 140), pero su curso de “Grandes Franceses” se basa en una serie de plagios de “*The Hastings Historical and Philosophical Magazine, 1882-94*”, colección convenientemente no clasificada en la biblioteca. En *Intercambios*, la situación es la inversa. Cuando Luke Hogan, director del Departamento de Lengua y Literatura Inglesas de Euphoria, le dice a Swallow que para hacerle una oferta laboral “adecuada a su edad”, sería preciso que él ya hubiera escrito “un libro o dos”, no está ironizando (Lodge 214; 182). “Si fueras *negro*, la cosa cambiaría, claro. O mejor, indio”, le dice. Logan está pensando en el compromiso de la Universidad de Euphoria para que se levantara la huelga del trimestre anterior: “contratar más profesores del Tercer Mundo”, un objetivo difícil de cumplir porque todas las universidades estaban en lo mismo. “¿Qué no daría por encontrar un piel roja con doctorado en letras?”, se pregunta, y lo hace “tan apesadumbrado como un náufrago refugiado en una isla desierta que sueña con un bistec con patatas fritas”. Los profesores de Lodge no se percatan de la manera en que se han acomodado a las demandas del mundo; pero el narrador está allí para ver, mediante la distancia irónica, a través del velo que los enceguece.

3

Los autos tipo *station wagon* llegaban al mediodía formando una larga hilera reluciente que se extendía a través de la zona oeste del campus. En fila india, rodearon la anaranjada escultura de perfil H de hierro y avanzaron en dirección a los dormitorios. Concienzudamente aseguradas sobre sus techos, transportaban numerosas maletas llenas de ropa ligera y de abrigo; cajas repletas de mantas, botas y zapatos, libros y papel de carta, sábanas, almohadas, edredones; alfombras enrolladas y sacos de dormir; bicicletas, esquís, mochilas, sillas de montar inglesas y vaqueras y botes hinchables. A medida que los vehículos frenaban y se detenían, los estudiantes saltaban de sus asientos y se precipitaban hacia las puertas traseras para iniciar la descarga de los objetos apilados en su interior: equipos de música, radios, computadoras personales; pequeños refrigeradores y utensilios de cocina;

cajas de discos y de casetes; los secadores y rizadores de pelo; raquetas de tenis, balones de fútbol, palos de *hockey* y de *lacrosse*, arcos y flechas; las sustancias controladas, las píldoras y los sistemas anticonceptivos; la comida chatarra todavía en las bolsas de mercado: papas fritas con sabor a ajo y cebolla, nachos, tortillas de crema de maní, Waffelos y Kabooms, caramelos blandos de frutas variadas y palomitas al café; los chupetines Dum-Dum y las pastillas de menta Mystic.

Durante los últimos veintiún años he sido testigo de este espectáculo todos los meses de septiembre. Invariablemente, es un evento rutilante. (DeLillo, *Ruido de fondo* 11; *White Noise* 3)

El primer párrafo de *Ruido de fondo* (1985), de Don DeLillo, describe el comienzo del año académico, una situación tópica en las novelas de campus.³ El despliegue sensible y la enumeración de objetos producen vértigo, pero también una sensación de *déjà vu*: es una escena que hemos visto antes, en las pantallas de cine o de televisión. Es otoño, es un campus universitario, pero los signos de la naturaleza no tienen cabida en esta descripción. No hay ni una mariposa aleteando sobre los prados, ni una ardilla subiéndose a los árboles; y, sin embargo, el espectáculo encierra algo parecido a un ciclo natural o a un ritual que se ha repetido durante años y que seguirá repitiéndose mientras la humanidad tenga energías para ello. La escultura en el campus no representa al fundador de la universidad ni a un científico destacado, no es una copia de algún modelo latino, sino una figura anodina en grandes vigas de perfil de hierro, diseñada más para llenar un espacio vacío que para evocar algún contenido específico. No hay individuos, sino

3 Compárese el fragmento anterior, por ejemplo, con el comienzo del capítulo sexto de *Pnin*: “Había comenzado el trimestre de otoño de 1954. De nuevo, el cuello de mármol de la modesta Venus del vestíbulo de la Facultad de Humanidades apareció teñido con un lápiz labial para hacer creer que había sido besado. De nuevo el periódico *Waindell Recorder* comentó el problema del estacionamiento de automóviles. De nuevo, en los márgenes de los libros de la biblioteca, novatos diligentes escribieron glosas tan útiles como ‘Descripción de la naturaleza’ o ‘Ironía’, y en una preciosa edición de los poemas de Mallarmé, un escoliasta aventajado ya había subrayado, con tinta violeta, la difícil palabra *oiseaux*, garabateando arriba ‘pájaros’. De nuevo los vendavales de otoño amontonaron hojas muertas a un costado del corredor que conducía de la Facultad de Humanidades al Frieze Hall. De nuevo, en las tardes serenas, las mariposas monarca de color pardo ambarino, aleteaban sobre el asfalto y los prados, emigrando hacia el sur, con sus negras patas semirretráctiles colgando de sus cuerpos rítmicamente moteados. Y la universidad seguía adelante” (Nabokov 107).

una multitud anónima que parece arrastrada por un impulso uniforme. No obstante, los objetos de consumo y sus marcas, enumerados abigarradamente, definen con nitidez la naturaleza, los gustos y la identidad de esta multitud. Son jóvenes estudiantes, todavía medio niños, para los cuales la vida universitaria promete ser un período de aventura, de ejercicio físico, de diversión, de conocimiento de nuevas personas y de experiencias eróticas —y, a decir verdad, muy poco trabajo propiamente académico: son como los jóvenes estudiantes norteamericanos de los que habla Lodge en *Intercambios*—. DeLillo describe un mundo que ha hecho del consumo y la publicidad algo natural, que tiene mucho de cliché, de uniformidad, pero que está lleno de vida. Tiene razón el narrador al decir que este es un espectáculo rutilante: es muy difícil destacar tanta riqueza en medio de tanta monotonía.

Riqueza y monotonía: la ironía de *Ruido de fondo* surge de la tensión entre estas dos visiones de la vida contemporánea —que bien podría llamarse posmoderna—. Por un lado, todos los personajes parecen tener miedo. Les temen a las sustancias químicas en los alimentos procesados —y sin embargo los consumen—, les temen a las radiaciones del televisor, le temen a la devastación de la naturaleza, le temen al aire, le temen al agua, les temen a las conspiraciones y a la existencia de ovnis. Y sobre todos esos temores se yergue el terror a la muerte. La nube tóxica que se levanta tras un accidente férreo —y que en la novela se ve iluminada por la luz de los helicópteros como si fuese una pieza publicitaria sublime—, termina por recordarle al protagonista su propia mortalidad. Otro personaje se somete a un tratamiento secreto con unas pastillas cuyo efecto consiste en olvidar la muerte propia, y fracasa. El mundo está siempre amenazado, siempre al borde del colapso.

Esta imagen contrapastoral de la vida posmoderna se sustenta en la monotonía de una existencia alienada, sin peso y sin valor. La universidad se llama College-on-the-Hill: un nombre insípido, puramente denominativo, que no coincide con el de su ciudad o su estado, ni evoca una identidad específica, como Waindell, Rummidge o Euphoria. Blacksmith, el pueblo que acoge este campus anodino, tampoco tiene nada especial. Como en cualquier suburbio estadounidense, hay “casas y torreones con porches de dos plantas en los que la gente se sienta a la sombra de los viejos arcos”, también “iglesias neogriegas y góticas” y hasta “una residencia psiquiátrica” (*Ruido de fondo* 12; *White Noise* 4). Pero no hay nada que hacer en

el pueblo; “no hay distracciones, ni lugares de atractivo natural” (84; 59). En conjunto, Blacksmith no es más que “un pueblo de tintorerías y tiendas de óptica”, “de mercadillos y ventas de garaje, de posesiones fallidas dispuestas en las entradas de los garajes y dejadas al cuidado de los niños” (84; 59).

College-on-the-Hill encaja muy bien en este paisaje sin centro y sin nada que se destaque. Allí, los signos de la distinción académica son puramente externos. Los directores de departamento llevan toga negra —un color “que va bien prácticamente con todo” (19; 9)—. Gracias a ella, el gesto de mirar la hora resulta transformado: desembarazar el brazo del atavío para mirar el reloj se convierte en un gesto decorativo que aporta “romanticismo a una vida” y causa impacto en los estudiantes. Este campus es, en cierto modo, la versión ficcional de la universidad en ruinas que describía Bill Readings a comienzos de los años noventa: “El colapso de la metanarrativa que hace girar la universidad alrededor de la producción de un sujeto racional” la ha conducido a “encontrar un refugio en la profesionalización”, afirmaba (126). Habría que añadir que, en la novela, la profesionalización no implica necesariamente el conocimiento profundo de un objeto determinado, sino sobre todo la forma social que ella adquiere. El signo de la profesionalización se destaca sobre su contenido. Jack Gladney, protagonista y narrador de *Ruido de fondo*, dirige el Departamento de *Hitler Studies*, que creó en marzo de 1968 —menos de un año antes de que Morris Zapp y Philip Swallow se cruzaran en el aire, muy por encima del Polo Norte, en sus respectivos aviones, cuando iban a comenzar su intercambio—. El rector de la universidad vio rápidamente las posibilidades de la idea, y le aconsejó tomar medidas acerca de su nombre y su aspecto para “ser tomado en serio como innovador en Hitler” (DeLillo 28; 16). Haciendo caso a estos consejos, desde entonces se hace llamar J. A. K. Gladney, apodo que lleva “como un traje prestado”; también aceptó aumentar de peso, con el fin de adquirir “cierto aire insano que sugiriera excesos, cierto acolchamiento y exageración, cierta masa y robustez” (29; 17). Pero “las gafas oscuras con montura negra, gruesa y pesada fueron idea mía”, dice. “El proyecto tuvo un éxito tan inmediato como electrizante” (13; 4). Hoy, el Departamento cuenta “con una identidad propia, con una imagen de consecución” (23; 11): esto lo reconoce Murray Jay Siskind, “antiguo cronista deportivo” y nuevo colega de Gladney. “Ustedes han logrado desarrollar todo un sistema en torno a esta figura, una estructura dotada de innumerables subestructuras y campos de estudio interrelacionados: una historia dentro de la historia” (23; 11-12),

le dice. Para él, el proyecto de los *Hitler Studies* es una obra “magistral, astuta e inauditamente innovadora” (23; 12). Por eso, Murray quiere hacer lo mismo que Jack, y crear un departamento dedicado a Elvis.

En las condiciones actuales, dice Readings en su libro sobre la universidad en ruinas, la expansión de los estudios literarios y las ciencias humanas en los estudios culturales es solo la expresión de lo superflua que se ha vuelto la cultura en la sociedad contemporánea. “Lo que permite que los estudios culturales ocupen el campo entero de las humanidades sin ninguna resistencia es la *academización de la cultura*, el tomar la cultura como objeto del deseo de conocimiento de la universidad, y no el objeto que la universidad produce. La cultura deja de ser algo en sí; es desreferencializada” (Readings 99). En su novela, DeLillo va más allá de Readings. Murray es profesor visitante en el Departamento de Ambientes Norteamericanos (*American Environments*), un título que señala una expansión del territorio académico que sobrepasa incluso lo que, en la universidad contemporánea, abarcan los *cultural studies*.⁴ Tal expansión es además la manifestación de un fenómeno penetrante en la vida del College-on-the-Hill. “Entiendo la música, entiendo las películas, incluso veo cómo los libros de cómics pueden decirnos cosas. Pero aquí hay profesores hechos y derechos que no leen otra cosa que las cajas de cereales”, dice Murray azorado por lo que ha visto entre sus colegas. “Es la única vanguardia que tenemos”, responde Jack irónicamente (DeLillo 20; 10). Esta afirmación dice mucho sobre el mundo de *Ruido de fondo*, un mundo en el que las cajas de cereales, Hitler y Elvis tienen una dignidad académica y estética que sobrepasa la de las obras literarias y artísticas. Al comienzo de la novela, Murray tiene una cátedra sobre íconos vivientes y al semestre siguiente dicta un curso sobre accidentes automovilísticos transmitidos por televisión. En el almuerzo, los profesores teorizan acerca de las noticias de catástrofes naturales. El especialista en el tema se llama “Alfonse (*Fast food*) Stompanato” y es “un individuo de amplio torso y aspecto formidable que conserva permanentemente expuesta en un nicho su colección de botellas de gaseosa de antes de la guerra” (20; 9). Todos son representantes, sin duda, de una nueva vanguardia académica.

Intercambios está impregnado de la vida política contemporánea, que aparece claramente en referencias a la Guerra de Vietnam y la revolución

4 Véase Phillips (120).

sexual. *Ruido de Fondo* carece, en principio, de referencias políticas explícitas, pero su evidente contenido político se capta en la atmósfera, como en *Pnin*. No obstante, en la novela de DeLillo, el mundo social parece someterse a la interpretación que sobre él hacen los académicos de la universidad en ruinas. Por eso, las palabras de Jack —“es la única vanguardia que tenemos”— no solo se refieren a sus colegas, sino también a las cajas de cereales que ellos leen. Varios días después de su comentario irónico, Jack y su esposa encuentran a Murray en el mercado. Su carrito está atiborrado de alimentos y bebidas genéricos empacados en bolsas blancas con etiquetas muy simples. Murray está maravillado. “Es como la Tercera Guerra Mundial. Todo será blanco”, comenta. “Tenías razón, Jack. Esta es la última vanguardia. Formas nuevas y atrevidas. El poder de producir *shocks*” (31; 18-19).

Se diría que el mundo de la novela es el del fetichismo de la mercancía, pero esto solo es cierto si ella se considera desde un punto de vista puramente externo, puramente sensible:

Cada uno, por nuestro camino, penetramos en las profundidades de la tienda. Un estrépito vasto y resonante inundaba el aire, como el sonido de la extinción de una especie animal. La gente compraba escaleras de siete metros, seis tipos distintos de papel de lija, sierras mecánicas capaces de derribar árboles. Los pasillos eran largos y rutilantes, llenos de escobas descomunales, enormes sacos de turba y estiércol, voluminosos cubos de basura Rubbermaid. Cuerdas colgaban como frutas tropicales: ramales trenzados espléndidamente, fuertes, oscuros, espesos. Un rollo de cuerda, objeto magnífico para ver y palpar. Compré quince metros de cáñamo de Manila simplemente para tenerlo en casa, para mostrárselo a mi hijo y hablar sobre su lugar de procedencia y el modo en que se fabrica. La gente hablaba inglés, hindi, vietnamita, lenguas relacionadas. (114; 82)

Con frecuencia, el bullicio del supermercado es como un ruido de fondo que parece provenir de una fuente primitiva. “Estos supermercados tan grandes, tan limpios y tan modernos son una revelación para mí”, dice Murray (57; 38). En ellos, “todo está disfrazado por el simbolismo, oculto por velos de misterio y capas de material cultural. [...] Aquí están todas las cifras y las letras, todos los colores del espectro, todas las voces y sonidos, todos los términos codificados y las frases ceremoniales” (56-57; 37-38).

“Simbolismo oculto” y “términos codificados” tienen una resonancia que evoca ciertas teorías de moda sobre la realidad social, cultural y política como un texto infinito. En cierto modo y sin proponérselo, la novela de DeLillo es un experimento narrativo en el que la metafísica posestructuralista es tomada al pie de la letra.

De esta fuente misteriosa surge una visión pastoral del mundo contemporáneo que se pone en tensión con todo lo anterior. Es un mundo alienado, pero poblado de mensajes secretos y misteriosos. Bajo su hechizo, los sujetos se ven transformados en hermeneutas y Murray encarna a su sacerdote. Él viene de Nueva York, una ciudad llena de calor y humedad; en contraste, el aburrimiento de Blacksmith le ofrece un balance ideal de impresiones sensibles. “Siento que todos los días aprendo cosas importantes. [...] Aquí todo es mucho más claro. Puedo ver y pensar” (54; 36). En el supermercado examina los frascos y las bolsas en busca de mensajes secretos, huele las frutas, los paquetes y las cajas, escoge los artículos por la impresión que producen en él sus empaques. Ve televisión hasta altas horas de la madrugada, escuchando y tomando notas. “Es como una experiencia grandiosa, como una lección de humildad. [...] Es algo próximo al misticismo”. Y tiene toda una teoría al respecto: “La televisión nos ofrece cantidades increíbles de datos psíquicos. Descubre antiguos recuerdos del nacimiento del mundo, nos da su bienvenida hacia la cuna, hacia el entramado de puntitos susurrantes que conforman la imagen”. Además, sus ondas y su radiación constituyen “la fuerza primaria del hogar norteamericano. Es algo aislado, intemporal, independiente y autorreferente. Es como un mito que nace en nuestra sala de estar, como algo que aprendemos de modo onírico y preconsciente” (73; 51).

Al comienzo de la novela, Murray y Jack visitan una atracción turística cercana: “el establo más fotografiado de Estados Unidos”. Todos los visitantes llevan cámara, algunos con trípodes y teleobjetivos, y en un quiosco venden postales y diapositivas con el establo fotografiado desde un mirador elevado. “Nadie ve el establo”, dice Murray después de guardar un largo silencio y garabatear notas en su libreta. “Cuando uno ha visto los anuncios del establo, resulta imposible ver el establo en sí” (23; 12). Al capturar la imagen del establo, dice, cada fotografía incrementa su aura. “Solo vemos aquello que ven los demás” (24; 12). En un ensayo sobre DeLillo, Gregory Salyer dice que esta escena constituye “un ejemplo maravilloso de la teoría posestructuralista en acción”, pues “representa más que la tiranía

del signo y las ilusiones de la presencia” (35). Las palabras de Murray ponen en evidencia los desafíos más importantes de la crítica cultural: la necesidad, en resumen, de “ver detrás de las máscaras de nuestros íconos culturales”, de “resistir a las interpretaciones prefabricadas” y de observar “las dinámicas de la interpretación que fluyen en, alrededor y a través del material hermenéutico de la cultura” (35). Con su comentario, continúa Salyer, Murray quita las capas de signos que preceden, como un palimpsesto, al establo más fotografiado de América, y “observa el vacío detrás de él”; al mismo tiempo, es consciente de ser el producto de “estrategias, supuestos y creencias que son también palimpsestos y abiertos a la interpretación crítica” (35). Si la “búsqueda de los orígenes” es “estéril en términos del encuentro de una presencia original” —como “nos enseña Derrida”—, lo único que nos queda es “un proceso deconstructivo” de apertura de los “textos” (35).

En la novela abundan imágenes de umbrales, corredores y puertas, que no apuntan a la constatación de una presencia, sino a un continuo desplazamiento cuyo único punto de detención es la muerte. “Los tibetanos creen que existe un estado transitorio entre la muerte y el renacimiento”, dice por ejemplo Murray. Para ellos, “la muerte representa básicamente un período de espera” (DeLillo 56; 37). Murray es consciente, sin embargo, de que Blacksmith no es el Tíbet y que, de hecho, “ni siquiera el Tíbet es ya el Tíbet” (57; 38). Pero lo importante no es esto, sino la enseñanza que se puede extraer de ellos: “los tibetanos intentan contemplar la muerte tal y como es. Como el fin de nuestro apego a las cosas”. Por eso, para ellos “morir constituye un arte” que requiere un sacerdote y una serie de rituales específicos. En cambio, “aquí no morimos: compramos”, y esa diferencia debe ser señalada. En las ciudades, nadie le presta una atención específica a la muerte, pues ella está en el aire; por eso, allí la muerte es un hecho anónimo y deprimente. En los pueblos de provincia, en cambio, la muerte tiene una mayor notoriedad: “los muertos tienen rostro, tienen automóvil. Si no conoces un nombre, conoces el nombre de una calle, el nombre de un perro. ‘Conducía un mazda anaranjado’. De cada persona conoces un par de detalles inútiles que luego se convierten en circunstancias fundamentales de identificación y emplazamiento cósmico cuando esas personas mueren súbitamente” (58; 38-39). La marca del automóvil como lugar de un emplazamiento cósmico: en el arco tenso entre estos dos extremos se sostiene la materia novelesca de *Ruido de fondo*.

4

Mucho de lo que se ha escrito sobre *Ravelstein* (2000) parte de —o conduce a— la relación que existe entre los dos personajes centrales de la novela y sus dos modelos en la vida real, Allan Bloom —el profesor de filosofía política de la Universidad de Chicago, famoso por su libro *The Closing of the American Mind*— y Saul Bellow —el autor de la novela, Premio Nobel de Literatura y amigo personal de Bloom—. Como Bloom, Abe Ravelstein es un académico que se hace millonario porque uno de sus libros se convierte en un *best seller*; como Bellow, Chick —el narrador de la novela— es un escritor al que su amigo le ha pedido que escriba un libro en su memoria. Hay razones de peso para estos paralelos: en el discurso durante el funeral de su amigo, quien murió de sida a comienzos de los noventa, Bellow cuenta una anécdota que coincide casi literalmente con un pasaje de *Ravelstein*. No se esperaba que Bloom sobreviviera cuando estaba en una unidad de cuidados intensivos por la parálisis que le produjo el síndrome de Guillain-Barré. “Yo estaba en su cuarto de hospital cuando fue subido y llevado de regreso a su cama”, dice Bellow. “Apenas acababa de llegar y sonó el teléfono: era una vendedora de Loeber Motors. Él indicó que quería hablar con ella y tomó el teléfono con sus manos muy temblorosas. Entonces, comenzó a discutir acerca del tapizado del Mercedes que acababa de ordenar, tratando de decidir entre cuero gris y negro” (Bellow, *It All* 277-278). Así era Allan Bloom en sus últimos meses, cada vez más peculiar, igual que Abe Ravelstein, quien también murió por complicaciones causadas por el sida.

Pero Ravelstein y Chick son más que trasposiciones en clave de sujetos de carne y hueso. Son personajes literarios. “Bellow nos ha dado a nosotros y a Bloom una historia, y esa historia merece ser tomada en serio”, afirma David Nichols en su comentario a la novela (14). No es casual que esta comience con una reflexión del narrador sobre la curiosa necesidad que tienen los norteamericanos de que sus gobernantes sean divertidos, y tampoco lo es el que uno de los primeros motivos que salen a colación sea el hecho de que, dos pisos abajo del apartamento que Ravelstein ha alquilado en el Hotel Crillon de París, se aloje Michael Jackson con su séquito. “¡Estupendo! ¿No te parece? ¡Ese circo pop!”, comenta Ravelstein jubiloso (Bellow, *Ravelstein* 13; 2). De cierta manera, él también es un *entertainer* como su compañero de hotel, pero también lo es el autor de la novela: este es un

escritor que debe entretener al público para poder sobrevivir. *Ravelstein* es una puesta en escena, el despliegue consciente de un mundo ficcional que tiene valor por sí mismo.

En las primeras páginas, Chick se detiene en la figura y las excentricidades de Ravelstein, su gusto por los trajes Armani, las maletas Vuitton, los puros cubanos, los accesorios Dunhill, las estilográficas Montblanc de oro macizo, y el “cristal de Bacarat o de Lalique para servirse el vino..., o para que se lo sirvieran” (14; 3). Ahora es un hombre rico. Hacía apenas un año “debía cien mil dólares” (13; 3) y se quejaba de su “su salario insuficiente” de profesor universitario. Entonces, Chick le propuso que escribiera un libro basado en sus notas de clase, y el resultado fue un volumen “ingenioso, inteligente, polémico, que se había vendido bien y seguía todavía vendiéndose en ambos hemisferios y ambos lados del Ecuador” (14; 4). El libro lo convirtió además en una figura pública, un intelectual requerido por presidentes y personalidades, una figura pop. “No es poca cosa hacerse rico y famoso diciendo lo que uno piensa”, comenta Chick (14; 4). Eso, al menos, hace que la fama de Ravelstein sea diferente de la de Michael Jackson.

Ravelstein logra con su libro lo que Morris Zapp, de *Intercambios*, habría deseado para sí: fama y dinero. Sin embargo, Zapp vería su situación como una consecuencia obvia de la vida académica, y no como la ocasión para reflexionar sobre sus fallos. El éxito y la popularidad del libro de Ravelstein “habían sacado de casillas a los académicos” (59; 47). Y no era por envidia —como habría pensado Zapp si fuese el autor de un libro tan exitoso—, sino porque ponía al descubierto “los fallos del sistema en que ellos se educaron, la superficialidad de su historicismo, su susceptibilidad frente al nihilismo europeo”. Ravelstein decía que en Estados Unidos era posible obtener una excelente formación técnica, pero que “la educación liberal se había encogido hasta el punto de desaparecer”. Con este volumen, “había pasado por encima de las cabezas de los profesores y de las instituciones eruditas para hablar directamente con el gran público” (60; 48), y de ese modo había respondido a los “millones de personas que esperan una señal”. Aunque sus argumentos distaban mucho “de ser salvajes”, el libro había logrado unir a los zopencos en contra de su autor. “De haber tenido el poder del FBI, los profesores habrían puesto a Ravelstein en carteles de ‘Se busca’ como los que se ven en los edificios federales” (60; 48).

Este ambiente de desconfianza académica recuerda la atmósfera marxista de *Pnin*. Sin embargo, en la novela de Bellow la universidad solo existe como una idea abstraída de su cristalización en la práctica. Para Pnin y los dos protagonistas de *Intercambios*, la vida universitaria implica una lucha continua con estudiantes y colegas, un enfrentamiento con lo que bien podría llamarse la política privada del campus. O en los términos de Elaine Showalter: “La corrección política, el acoso sexual y los otros temas estándar de las novelas académicas no aparecen en *Ravelstein*, salvo incidentalmente” (116). El dinero le ha permitido a Ravelstein emanciparse de la vida del campus, vive entre París y Chicago, viaja por el mundo dando conferencias, conociendo celebridades, gastando el dinero como si fuera algo que se arroja “desde la plataforma trasera de un tren en marcha” (Bellow, *Ravelstein* 26; 15), y conversando con sus amigos y exalumnos. Dificilmente se le ve directamente, en la novela, en un salón de clase o una reunión de colegas. Puede llegar a expresar alguna queja sobre su universidad, pero ella siempre se enmarcará en un comentario agudo, cómico y más o menos insustancial. “Soy el único con categoría pero sin una cátedra de renombre (*a name chair*). Después de todo lo que he hecho por la universidad...”, dice por ejemplo en una conversación. “Y la única silla que me ofrece la administración es la silla eléctrica (*electric chair*)” (48; 36). Para confirmar la relativa frivolidad de todo este asunto, el narrador afirma que “Ravelstein no era dado a esas preocupaciones y quejas” (48; 37). Cabe agregar que su amigo tampoco: Chick es un escritor que da clases ocasionales en la universidad, que a veces acompaña a Ravelstein a un seminario, pero no un académico. “Yo no soy profesor, aunque lleve tantas décadas moviéndome entre la comunidad universitaria que mucha gente de la facultad me toma por un viejo colega” (76-77; 63).

Showalter dice que preferiría estar en cualquiera de los campus imaginados por los satiristas —Athena, College-on-the-Hill, Rummidge o Euphoria—, “controvirtiendo las ideologías políticamente correctas, riéndome de los disparates de mis colegas y quejándome de los errores de los estudiantes, y no discutiendo a Platón y Hegel con Chick y Ravelstein” (Showalter 117). Pero entre gustos no hay disputas. *Ravelstein* comparte algunos rasgos con novelas de campus como *Pnin* e *Intercambios*, pero es ante todo una novela de ideas. Por eso, la educación es en ella una abstracción, un concepto que debe ser

esclarecido a través del diálogo y la reflexión, y no una práctica cotidiana en la que participan individuos concretos en situaciones concretas. Chick insiste muchas veces en que Ravelstein era, por encima de todas las cosas, un maestro; sin embargo, el término tiene el sentido de una vocación y no el de un oficio: ser maestro se cristaliza como un desiderátum cuyo efecto es general, perceptible solo a vuelo de pájaro. Ravelstein “decía a los estudiantes que estaban en la universidad para aprender algo, lo que significaba que debían librarse de las opiniones de sus padres. Él los encaminaría a una vida superior, llena de variedad y diversidad, gobernada por la racionalidad... todo menos la aridez” (Bellow, *Ravelstein* 37; 26). Y su programa educativo personal era efectivo, dice Chick, pues ningún estudiante llegó a tener el alcance intelectual de su maestro, aunque “muchos eran inteligentes y tenían una singularidad satisfactoria. Él los quería singulares” (36; 26). A pesar de ello, en la novela los estudiantes son un conjunto genérico, semillas en un cultivo que Ravelstein riega y cuida con cariño, pero difícilmente se destacan las singularidades de las que habla Chick.

Esto, sin embargo, no constituye un juicio en contra de la novela, pues la abstracción en ella no elimina las contradicciones prácticas, sino que las despliega a partir del enfrentamiento del mundo de las ideas —un mundo de por sí contradictorio— con el de los fenómenos. “Ravelstein instaba a los muchachos a que se liberaran de sus padres” (38; 27), y no se ofrecía como modelo del mismo modo que los “espíritus libres del campus universitario”, cuya labor consistía en “hacer que uno tomara conciencia de la crianza burguesa de la que la educación debía, supuestamente, liberarlo”. No se veía a sí mismo como revolucionario, no hablaba “la jerga de los jóvenes”, ni llevaba “cola de caballo” (63; 50). Los estudiantes no podían imitarlo fácilmente, pues si querían ser como él, debían estudiar mucho. Sin embargo, alrededor de él se formaba una comunidad de adeptos que se apropiaban de sus manierismos y trataban de seguir sus gustos. Ravelstein terminaba por representar al padre en esta camarilla, papel que asumía con gusto, a pesar de que esto contradecía aparentemente sus ideas sobre la necesidad de la singularidad. No dudaba en sacar del grupo a los que no prometían, “pero una vez convertidos en íntimos suyos, planeaba su futuro” (38; 27): no solo les daba consejo y les conseguía los mejores empleos, sino que además se entrometía en su mundo afectivo y buscaba las mejores parejas para cada uno de ellos. Si se le hubiese preguntado sobre esta relación con sus alumnos, comenta Chick en cierto momento, él

habría dicho que, dado el insólito interés que mostraba la educación actual sobre los “afectos”, “habría sido irresponsable separar la enseñanza de la unión de las almas” (96; 82).

Junto a la educación, el amor y la amistad son los temas obsesivos en *Ravelstein* cuya formulación está moldeada según el espíritu griego. “Eros era un *daimon*, un genio o demonio personal proporcionado por Zeus como compensación por la cruel fractura de aquel todo andrógino original” (96; 82). Según el mito sexual aristofánico de *El banquete* de Platón, con la ayuda de Eros buscamos, cada uno, la mitad que nos falta. “Ravelstein ponía auténtica avidez en esa búsqueda, animado por el deseo”, y su empeño era tal que “no estaba a más que a un paso de hacer de casamentero”. Por eso, juzgaba duramente el primer matrimonio de Chick: Vela, su mujer, “solo necesita un marido para ser respetable”, le decía (98; 84). Y como artista, Chick debió ver en ella “algo que tenía que ver con la belleza”, pero el amor no es “el don primordial” de los artistas. “Lo que ellos aman es su elevada función, el don de su genio, no a las mujeres en sí. Ellos ya cuentan con su fuerza impulsora”, dice Ravelstein (98). Chick reconoce que estos comentarios distaban de ser halagadores, pero al mismo tiempo les da la razón. De hecho, para ese momento de la novela Vela ya había iniciado los trámites del divorcio, y “exigía el veinticinco por ciento de [su] cuenta corriente, libre de impuestos” (98-99; 85).

Después de su divorcio, Chick se casó con Rosamund, una exestudiante de Ravelstein; sin embargo, evitó que su amigo interviniese en la conformación de esta relación. “No le permitiría que arreglara mi matrimonio, como solía hacer con sus alumnos”, dice (103; 89). Y es que Chick quiere dejar en claro que no era discípulo de Ravelstein, sino su amigo, e insiste en esto una y otra vez a lo largo de la novela. Él no adopta su guardarropa o sus gestos, como sus estudiantes, no es un joven atraído por la guía de un profesor mayor y más sabio, no es un discípulo. Reconoce la superioridad intelectual de Ravelstein, pero eso no impide que haya diferencias cruciales entre ambos. Chick sabe que la amistad obliga a la cordialidad, pero también presupone el reconocimiento de las diferencias entre dos mentes formadas, capaces de entenderse, de hablar sinceramente y sin tapujos. Solo así puede cada uno ver en el otro la propia extrañeza.

La novela de Bellow da otra vuelta de tuerca al principio formal de *Pnin*: en ambas, un narrador se presenta a sí mismo a medida que despliega

a su personaje, pero mientras que el narrador de Nabokov permanece escondido durante toda la historia, y solo al final revela disimuladamente sus miserias y sus pecados, Chick desde el principio quiere reconocer a su amigo en él mismo, comprenderlo como la mitad que le falta para alcanzar la unidad perdida. “Quizás cuando me describas conseguirás liberarte [...] de lo que sea que te domina..., alguna espada de Damocles que pende sobre ti”, le dice Ravelstein (24; 13). Y Chick responde que se trata tal vez de la espada de “tontocles” (*Dimwitoclese*). Nichols comenta que esta broma de Chick apunta a “una falta de conocimiento o sabiduría que Chick podría superar al comprender la vida de Ravelstein” y las cosas que lo separan de él (17).

Chick se queja permanentemente de su mala formación en lo que la novela llama la Gran Política. “Yo necesitaba desesperadamente ponerme en contacto con la política, pero no política local ni maquinaria política, ni siquiera política nacional, sino política tal como Aristóteles y Platón entendían el término, enraizada en la propia naturaleza” (*Ravelstein* 20; 9). De acuerdo con Nichols, el asunto político más importante del siglo xx, y uno de los temas centrales de la novela, es “el conflicto entre la democracia occidental y el despotismo totalitario” (Nichols 16). La posición de Ravelstein, quien “vivía de acuerdo con sus ideas” (*Ravelstein* 66; 53), parte de su visión aristocrática de la realidad. Trata con desdén, por ejemplo, a los “parásitos, chinches y promotores” que rodeaban a Abraham Lincoln durante la Guerra Civil norteamericana. Todas sus quejas, solicitudes y pequeñeces lo fastidiaban, dice Ravelstein, mientras que “él estaba metido en un río de sangre”. Lo importante para él es que las medidas bélicas y la necesidad de responder a una necesidad superior convirtieron a Lincoln en un tirano: “tuvo que cancelar el recurso del *habeas corpus*, ya sabes” (55; 43). Ravelstein ve a menudo la política como una proyección de la guerra cultural en la que se ha insertado su libro y que lo ha llevado a asumir posiciones específicas, una guerra que requiere odio, lucha abierta, ira y desprecio. Bajo esta visión, no es de extrañar que admirara a los soldados que participaron en la Guerra del Golfo y reconociera el valor de su causa.

Pero las necesidades de Chick son diferentes de las de su amigo. Como escritor, dice, uno tiene que “hacer más concesiones, tener en cuenta todo tipo de ambigüedades [...]. En el arte, uno debe adecuarse al proceso adecuado” (55; 43). Como parte del proceso de formación de Chick en la Gran Política,

Ravelstein le sugiere los escritos de Keynes sobre las reparaciones de guerra alemanas después de la Primera Guerra. Según él, “Keynes había exagerado el rigor de los aliados y había hecho el juego a los generales alemanes y, después, a los nazis” (18; 7): no fue capaz de ver que las medidas punitivas contra Alemania en el Tratado de Versalles, que a Keynes le parecían exageradas, no solo eran necesarias, sino incluso demasiado laxas. “Los objetivos bélicos de Hitler en 1939 no se diferenciaban de los del Káiser en 1914”, argumenta Ravelstein (18; 7). Lo que sobrecoge a Chick de estos documentos, empero, es otra cosa: los gestos abiertamente antisemitas de Lloyd George, el primer ministro británico de entonces, su manía de evocar la imagen del usurero judío, giboso, de nariz ganchuda, agarrado a una bolsa repleta de dinero.

El gesto de Lloyd George era un síntoma del antisemitismo que se había extendido por Europa y que la llevaría al borde de la destrucción. Estas escenas, sin duda, confrontan a Chick y a Ravelstein con su propio papel de intelectuales y su origen judío. En sus conversaciones con Chick, Ravelstein reconoce que Lloyd George visitó a Hitler en los años treinta y que regresó a Inglaterra con una buena impresión de él. Y trata de entender sus razones: “Hitler era el sueño de los líderes políticos”, dice. “Lo que él quería que se hiciera era hecho, y rápido. Sin discusiones, sin rechistar. Nada que ver con el gobierno parlamentario” (21; 11). Es cierto que Keynes le describía con mucho desagrado los numeritos antisemitas de George a sus amigos del Grupo de Bloomsbury. Pero a Ravelstein este grupo le producía irritación, pues ellos carecían de seriedad política e intelectual: las objeciones que pudieran tener contra George eran culturales y no políticas. El moralismo de Bloomsbury era problemático porque se basaba en el buen gusto, y no estaba enraizado en una comprensión profunda de la historia y la naturaleza humana. En eso, los miembros de este grupo se parecían a los enemigos de Ravelstein, los académicos liberales de lo políticamente correcto. Para Ravelstein, los intelectuales de este tipo “no eran pensadores sino esnobs”, y por eso “su influencia era perniciosa”, como lo mostraba el hecho de que, en los años treinta, las organizaciones secretas soviéticas reclutasen muchos de sus espías en este grupo (19; 8).

A causa de su aristocratismo, Ravelstein podría ser tildado de neoconservador o neoliberal, según fuese el caso. Aunque no se refiere explícitamente a ello, Chick defiende a su amigo de tales acusaciones. Ravelstein decía que Keynes no era tan buen economista como Friedman, pero también

criticaba a este último por ser “un fanático del librecombio” que “no tenía interés alguno por la cultura” (22; 11). Ravelstein no hallaba ningún valor en quienes reducían al ser humano a un mero agente económico y negaba la sustancia sobre la cual ha de descansar la vida política, que es la cultura. Esto justificaba además su antipatía por Vela, la primera esposa de Chick, especialista en “física del caos” y ajena a todo interés político o cultural. Aunque proveniente de algún lugar de Europa del Este, ella encarna en la novela el significado del hecho de que las universidades norteamericanas sean excelentes en ingeniería aeroespacial o ciencias, pero un fracaso en las artes liberales. “Resulta que esa Vela tuya reserva su intelecto para la física”, le reclama Ravelstein a Chick (102; 88). En ella, el saber es pura voluntad de dominio, no solo sobre la materia, sino sobre la vida afectiva.

Pero tal voluntad sucumbe fácilmente al mito y el autoritarismo. De ahí su admiración por Radu Griescu, un académico que había servido al régimen nazi en Bucarest antes de la Guerra, y que ahora buscaba lavar su pasado poniendo de su lado a Chick, el escritor judío de cierto reconocimiento público. Griescu constituye, de hecho, el tipo de intelectual opuesto a Ravelstein: un sujeto cordial que desgranaba en su conversación alguno que otro tema esotérico, pero con el que no se podía intercambiar ideas. “Hablabla sobre el chamanismo siberiano, o volvía a tratar sobre las costumbres matrimoniales en la Australia primitiva”, pero su actitud —y, sobre todo, la de Vela— parecía dar por sentado que, cuando esto ocurría, los demás debían callar, escucharlo y aprender de él (141; 126). La ciencia desprovista de alma y el misticismo no son tan enemigos como se cree, y a menudo terminan alimentándose entre sí. Una experta en física del caos, pero totalmente ignorante de la cultura, puede ser hechizada fácilmente por el esoterismo y convertirse en un instrumento de ideologías mitificantes. Esto ha ocurrido ya en la historia, con la combinación del mito ario y la tecnología de las cámaras de gas y la experimentación científica, que llevó a Europa a la peor catástrofe de su historia.

En sus debates con los académicos, los reclamos de Ravelstein sobre el elitismo disfrazado de igualdad en la universidad contemporánea partían del reconocimiento de la importancia de la cultura en la vida política. “Treinta mil dólares era el promedio del costo de la matrícula universitaria anual. ¿Pero qué aprendían los estudiantes? Las universidades eran permisivas, laxas” (25; 14-15). Y esa laxitud alimentaba el nihilismo sin abismo de la

vida norteamericana actual —un nihilismo cuya forma sería, quizás, el del mundo vaciado de cultura de *Ruido de fondo*—. Pero Ravelstein no podría describirse como un conservador. Los tiempos del puritanismo y las normas morales absolutas ya habían pasado, y él lo demostraba con creces. No se oponía al placer o al amor, todo lo contrario. “Veía el amor como el bien más excelso de la humanidad. Que un ser humano estuviera privado de deseo quería decir que su espíritu era deforme, carecía del mayor don, estaba enfermo de muerte” (26; 15). Y, empero, Chick sabe que el amor y el deseo habían llevado a su amigo a contraer la enfermedad que lo estaba matando rápidamente.

“Lo que el legado que Ravelstein me dejaba era un tema”, dice Chick (24; 14). Y el significado último de ese legado vendría a ser “que él moriría antes que yo” (24; 14). Estas palabras adquieren sentido en las últimas cincuenta páginas de la novela, que cuentan el viaje de Chick y Rosamund al Caribe después de la muerte de Ravelstein, el envenenamiento de Chick con pescado, su regreso de emergencia a Chicago y sus alucinaciones al borde de la muerte. Al final, Chick sale del abismo gracias a la paciencia de los doctores y la ayuda de Rosamund, su joven esposa. De este viaje al borde de lo desconocido, le queda a Chick una reflexión: cuando, después de la agonía, vuelve a acercarse la vida, “el ansia del enfermo es trasladarse a rastras, renqueando o como sea, a la vida que precedió a la enfermedad y levantar después barricadas a su alrededor, fortificarse en la posición de antes” (252; 230). En una reseña publicada recién salida la novela, se afirmaba con razón que “si el filósofo nos enseña cómo irnos, el novelista, con la ayuda heroica de su esposa, nos enseñará cómo quedarnos” (Leonard 30).

5

Corría el verano de 1998 cuando mi vecino Coleman Silk, quien, antes de retirarse dos años atrás, fue profesor de lenguas clásicas en la cercana Universidad de Athena durante veintitantos años y, a lo largo de dieciséis de ellos, actuó también como decano de la facultad, me dijo confidencialmente que, a los setenta y un años de edad, tenía relaciones sexuales con una mujer de la limpieza de treinta y cuatro que trabajaba en la universidad. (Roth, *La mancha humana* 11; *The Human Stain* 1)

Este es el comienzo de *La mancha humana* (2000) de Philip Roth. Las palabras pertenecen al narrador de la novela, Nathan Zuckerman, un novelista que, igual que Chick en *Ravelstein*, acepta escribir sobre su amigo muerto. Pero Chick es el biógrafo de un intelectual prestigioso, mientras que Zuckerman espera resarcir la memoria de Coleman Silk, quien había tenido que renunciar a su trabajo por una acusación de racismo y después de enviudar fue injuriado también por su relación con Faunia Farley, una mujer analfabeta mucho menor que él, que trabajaba como aseo en Athena. La similitud con el escándalo de Bill Clinton y Monica Lewinsky —que sirve de marco general de la novela— parece evidente: Silk y Farley son, respectivamente, como el presidente viril y poderoso, y la joven empleada “atrevida y embelesada” (12; 2). Clinton y Lewinsky son dos figuras que, en el verano de ese año, hicieron que “reviviera la pasión general más antigua de Estados Unidos, e históricamente tal vez su placer más traicionero y subversivo: el éxtasis de la mojigatería” (12; 2). El ambiente de Athena está impregnado de la misma gajmoñería que abunda en la opinión pública del país, capaz de convertir el comportamiento del presidente de Estados Unidos en un motivo de crisis, de extrema confusión moral. “En el Congreso, en la prensa y en las cadenas de televisión, los pelmazos virtuosos y fanfarrones, locos por culpabilizar, deplorar y castigar, estaban en todas partes moralizando a más no poder” (12; 2), dice el narrador. Había renacido eso que Hawthorne había identificado en el “incipiente país de antaño” como “el espíritu persecutorio” (13; 2). El campus no era inmune a él.

A finales de los noventa, no se trata ya del macartismo de *Pnin* o de la represión del gobierno de *Intercambios*, sino de algo solo en apariencia más inocuo: una “tiranía del decoro”, de lo políticamente correcto, un régimen ajeno a la legalidad, y cuyo efecto parece alimentado por una fuente mítica primitiva. En este sentido apunta el epígrafe de la novela: “¿Cuál es el rito de la purificación?”, le pregunta Edipo a Creonte cuando se entera de los males de la ciudad. “El destierro de un hombre, o la expiación de la sangre con la sangre...”, responde este (9). Una imagen del desterrado aparece en la mitad de la novela, en una visita de Silk al campus, años después de su retiro. Entonces, pasan frente a él los estudiantes de verano, a quienes ya no conoce:

Iban a comer, y pasaron ante el North Hall, el edificio bellamente envejecido de ladrillo colonial donde, durante más de una década, Coleman Silk, como

decano de los profesores, había ocupado la oficina frente al despacho del presidente. El elemento arquitectónico más característico del *college*, la torre del reloj hexagonal en el Edificio Norte, coronada por la aguja coronada a su vez por la bandera —y que se veía desde la pequeña ciudad, allá abajo, del modo que se distinguen las macizas catedrales europeas desde las carreteras de acceso a las poblaciones catedralicias—, estaba repicando el medio día cuando Coleman se sentó en un banco, a la sombra del roble más retorcido por la edad y más popular entre todos los del patio, y trató de reflexionar sobre las coacciones del decoro. La tiranía del decoro [...]. Pero el error ya estaba hecho. Había regresado. Estaba allí. Había regresado a la colina de donde fue expulsado, y también su desprecio hacia los amigos que no se pusieron de su parte, los colegas que no quisieron apoyarlo y los enemigos que se deshicieron tan fácilmente de todo el sentido de su carrera profesional. (195; 153-154)

Como decano, Silk había sido un reformador radical. Había enfrentado “un *college* anticuado, estancado y adormecido, y no sin hacer uso de una fuerza arrolladora, había puesto fin al estado de cosas en el que el centro docente era una posesión de terratenientes” (16; 5); había establecido controles estrictos para las promociones y había apoyado la contratación de graduados de la Johns Hopkins, de Yale y Cornell; en resumen, había transformado Athena en una institución moderna, competitiva y excelente. Razones de peso justificaban el que Coleman se hubiese convertido en objeto de rechazo de sus colegas, incluso después de haber abandonado el decanato. Silk no había podido percibir la intensidad de la animadversión hacia él, sino cuando dos estudiantes negros lo denunciaron por racismo. Un día en clase, llamando la lista, notó que estos no habían asistido a ninguna sesión de su curso, y por lo tanto no los identificaba. “¿Conoce alguien a estos alumnos? ¿Tienen existencia sólida o son espantos (*spooks*)?” (17;6),⁵ preguntó entonces a los estudiantes. Al cabo de unas horas, se sorprendió al saber que los ausentes eran de raza negra y lo habían acusado “por utilizar una maliciosa expresión racista” (242; 193). Tiempo después, sentado bajo el árbol desde el que se

5 Jordi Fibla traduce esta última pregunta como “¿Tienen existencia sólida o se han hecho negro humo?”, con el fin de destacar el carácter racista del comentario de Coleman. La palabra inglesa *spook* (espectro, aparición, fantasma) también se usa en un sentido peyorativo para referirse a una persona negra. De acuerdo con el *Online Etymology Dictionary*, este uso particular proviene de la década de 1940, “tal vez por la idea de que la piel oscura es difícil de ver de noche”.

veía su antiguo despacho en el North Hall, Silk se dedica a reflexionar sobre lo que considera la “muerte espiritual” de los Estados Unidos —causa, a su vez, de su desgracia personal—: “en tanto que fuerza, el decoro es proteico, una dominatriz con un millar de disfraces, que se infiltra, de ser necesario, como responsabilidad cívica, dignidad blanca, anglosajona y protestante, derechos de las mujeres, orgullo negro, lealtad étnica o sensibilidad ética judía cargada de emoción”, se decía (195; 153).

En *Ravelstein* la academia liberal bienpensante solo aparece de manera negativa, como una masa de “zopencos” carentes de singularidad y que Abe ve como sus enemigos; en *La mancha humana* las posiciones político-académicas están más singularizadas. Delphine Roux representa una cara más del decoro norteamericano. Aunque había nacido en Francia y se había formado en los liceos de élite —era una *normalienne* con una tesis sobre el autosacrificio en Bataille—, se había doctorado en Yale, donde había tomado clases “con los profesores de moda” (236; 189). Cuando Silk revisó su hoja de vida y la entrevistó para el cargo de profesora visitante —entonces él era decano—, Delphine era apenas una jovencita de veinticuatro años. “Ella tenía las credenciales, desde luego, pero para Coleman encarnaba la clase de basura académica prestigiosa que los alumnos de Athena necesitaban tanto como un agujero en la cabeza, pero cuyo atractivo para los miembros mediocres del profesorado sería irresistible” (238; 190). A pesar de ello, había decidido contratarla, quizás para mostrar amplitud de miras o tal vez porque la había encontrado fascinante, seductora, y porque despertaba en él sentimientos paternos. Pero entonces comenzaron sus desavenencias: cuando Silk volvió a su cargo de profesor regular, ella era la directora de su departamento y tenía veintiocho años. Delphine veía en el antiguo decano a un seductor que encarnaba lo más conservador de la academia americana, atado a una “pedagogía fosilizada” y al “así llamado enfoque humanista” (241; 193).

La situación de Delphine se asemeja a la de Pnin, quien medio siglo atrás había llegado a Nueva York huyendo de los graves conflictos de la primera mitad del siglo, y ha terminado por trabajar en un *college* de provincia. Pero Roux ya no huye por razones políticas, sino puramente personales. Aunque quiere independizarse frente a la figura de una madre erudita y las restricciones de una familia aristócrata, ella es una representante de la globalización académica, cuyo centro de poder se encuentra en Estados Unidos.

Pnin ni siquiera domina bien la lengua inglesa, pues lo que quiere es un lugar de reposo. Delphine, en cambio, está sola en Estados Unidos y tiene una inmensa necesidad de triunfar. Pero, “de la misma manera que dramatizar sus compromisos considerándolos un pacto fáustico no le ofrece consuelo alguno, tampoco resulta muy útil, por más que lo intente, considerar eso de estar en el medio como un ‘exilio kunderiano’” (336; 273).

Coleman Silk, por otra parte, comparte muchas cualidades con Abe Ravelstein, el protagonista de la novela de Bellow. Ambos están enfrentados a una institución académica que, según ellos, ha perdido el sentido, y usan las armas de la ironía para enfrentarla. En una discusión con Delphine Roux sobre una estudiante que se había quejado ante ella porque consideraba que *Hipólito* y *Alcestes*, dos obras de Eurípides que Silk leía en su clase, eran “degradantes para las mujeres” (231; 184), Coleman le pregunta: “¿Qué hago para complacer [a la estudiante]? ¿Saco a Eurípides de la lista de lecturas?”. Y cuando Roux aclara que esto no es necesario, y que “todo depende de cómo [se] enseñe Eurípides”, Coleman continúa: “¿Y cuál es el método prescrito actualmente?”. Para Silk, la mala interpretación que la estudiante hace de las obras “se basa en unas inquietudes ideológicas tan limitadas y estrechas de miras”, que ni siquiera vale la pena tratar de corregirlas (239; 191). Roux le dice que él es incapaz de leer la tragedia griega desde la “perspectiva feminista” de la estudiante (239; 191). Y tampoco desde “la perspectiva judía de Moisés”, le responde Silk socarronamente. “Nunca desde la elegante perspectiva nietzscheana sobre la perspectiva”. La discusión continúa en un tono cada vez más tenso: “Coleman Silk, solo en el planeta, no tiene ninguna perspectiva más que la perspectiva literaria, puramente desinteresada”, dice Delphine. Y Coleman responde:

—Casi sin excepción, querida [...]. La ignorancia de nuestros alumnos es abismal. La educación que han recibido es increíblemente mala. Sus vidas son intelectualmente yermas. Llegan aquí sin saber nada y la mayoría de ellos se marchan sin saber nada. Y lo que menos saben, cuando se presentan en mi clase, es la manera de leer el drama clásico. Enseñar en Athena, sobre todo en la década de 1990, enseñar a la que sin duda es la generación más estúpida de la historia norteamericana, es lo mismo que caminar por Broadway en Manhattan hablando contigo mismo, excepto que en vez de dieciocho personas que te oyen hablando solo en la calle, están todas en el

aula. No saben, o sea, nada de nada. Después de pasarme casi cuatro años con esa clase de alumnos [...], puedo decirle que una perspectiva feminista sobre Eurípides es lo que menos necesitan. Proporcionar al más ingenuo de los lectores una perspectiva feminista sobre Eurípides es una de las mejores maneras imaginables de clausurar su pensamiento incluso antes de que haya tenido oportunidad de empezar a derribar uno solo de sus insensatos “o sea”. (239-240; 191-192)

La estudiante tiene veinte años y está aprendiendo, alega Delphine después. Para Coleman, ella no aprende nada en realidad. “Imita como un loro”, le dice. Y quizás está imitando a la misma Delphine, agrega. “Si se siente superior considerándome así, adelante, querido”, se complace Delphine en responderle sonriente (240; 192). Silk encarna, para Roux, a “Los Humanistas”, que tanto le obsesionan, pues se comportan con ella como si fuese una traidora. “Esos hombres mayores, Los Humanistas, los humanistas tradicionalistas anticuados que lo han leído todo, los maestros renacidos (como ella los considera)” (328; 266).

Después del escándalo por la acusación de racismo, Silk decidió alejarse de su universidad. Su esposa murió —culpaba a sus enemigos de esa muerte—, y él comenzó su relación con Faunia. Roux interpretó la renuncia de Silk como la confirmación de su culpabilidad, y la relación con Faunia como una relación desigual de poder. Y es que, como los personajes de *Ruido de fondo*, Delphine ve el mundo como un tejido de signos que necesitan ser interpretados. No obstante, aquellos son siempre empujados hacia una metafísica que le dé sentido a la homogeneidad y les ayude a enfrentar la muerte, pues al fin y al cabo la realidad misma está configurada según sus presupuestos; Roux, en cambio, es una hermeneuta solitaria que corrobora sus presupuestos personales por medio de inteligentes asociaciones y una retórica personal. A pesar de la sofisticación de su discurso, sus interpretaciones de la realidad se basan en el prejuicio y la opinión común. Incapaz de imaginar las causas por las que el exprofesor de setenta y un años, Coleman Silk, haya llegado a ser el amante de una aseoana analfabeta, Delphine Roux solo puede pensar en Faunia Farley como “una candidata a la dominación”, “el prototipo de la impotencia femenina”, una mujer más indefensa que las estudiantes a las que Silk ha humillado, en resumen, “la mujer perfecta a la que oprimir” (243; 194).

La relación de Silk y Faunia, sin embargo, dista de ser una puesta en escena del dominio del macho sofisticado sobre la hembra dócil y simple. En una conversación con Nathan, Silk dice que “Faunia ha vivido exiliada, lejos del mundo al que tiene derecho, desclasada” (44; 28): su padrastro trató de aprovecharse de ella cuando tenía catorce años y por eso se fugó de la casa; luego se casó con un granjero veterano de Vietnam que “la molía a palos” y perdió a sus dos hijos en un incendio. “La vida de lucha la ha hecho resistente” (45; 29), dice Silk. “Cuando le pregunté ‘¿qué quieres de mí?’, me respondió ‘un poco de compañía, quizás algo de conocimiento. Sexo. Placer. No te preocupes, eso es todo’” (46; 30). Faunia es una mujer más compleja de lo que las simplificaciones del decoro norteamericano desean imaginar. Y también lo es, a su modo, Delphine Roux, quien no se libra de los prejuicios de sus colegas feministas “en el sentido norteamericano” (332; 270): ella tiene una relación con Arthur Sussman, un prestigioso economista conservador de setenta y cinco años que visita Athena ocasionalmente, y sus colegas “están seguras de que se ha acostado con él porque es poderoso” (331; 267). Ellas no pueden comprender que, pese a su soledad, a Delphine no le interesa ser su amante. Lo que quiere es una buena conversación intelectual acerca de Marx y *La ideología alemana* con Sussman, porque ella “no tiene la menor duda de que es su igual” (334; 271). Pero, pese a defenderlo para sí, Roux es incapaz de otorgarle el mismo derecho de igualdad a la ignorante Faunia: imbuida por el espíritu académico y los debates sobre el poder de los “discursos”, Delphine solo puede reconocer, en una relación afectiva, la igualdad intelectual, pero nunca la igualdad emocional.

En *Intercambios*, el feminismo y las luchas políticas todavía conservan un carácter insurgente, aunque su emplazamiento general sea el de una sátira. En plena revolución sexual, un personaje puede abogar seriamente por un “socialismo de las emociones” que presupone relaciones interpersonales basadas en “compartir más que en poseer” (130; 109). Algo parecido ocurre con otras luchas políticas. El movimiento estudiantil de finales de los sesenta está en contra de la autoridad porque la perciben como conservadora y dueña del establecimiento. Por eso, en la Universidad de Euphoria, el anti-autoritarismo conducía a la rebelión abierta y al enfrentamiento político. Tres décadas después, la perspectiva feminista o racial que se deja entrever en *La mancha humana* es un principio prácticamente institucional. Es, en las palabras de Coleman Silk, otro de los disfraces del decoro, que sirve

“para refrenar casi cualquier desviación de las pautas saludables” (Roth 194; 152). Domeñado por la corrección política, el feminismo se ha convertido en una vacuna contra la subversión, y la academia ha terminado por ser una aliada del moralismo.

La ironía de la novela se exagera precisamente por el secreto que el protagonista guardó durante la mayor parte de su vida. Coleman Silk, el supuesto profesor judío que había llamado *spooks* a dos estudiantes, era en realidad de raza negra. Descendía de esclavos que, en el siglo XIX, se habían mezclado con inmigrantes escandinavos; por eso, sus rasgos eran los suficientemente ambiguos para hacerse pasar por blanco. Su padre, antiguo empleado de los ferrocarriles, recitaba a Shakespeare de memoria y le había enseñado la importancia de la precisión del lenguaje. Coleman había sido víctima del racismo en la escuela, en el barrio, cerca de la Universidad de Howard, cuando intentó estudiar allí, e incluso había sido expulsado de un burdel; su primera novia, una mujer blanca de origen islandés, lo abandonó cuando conoció a su familia... Tenía muchas razones para escapar de la “tiranía del nosotros”, por la cual se fabricaban identidades falsas, dominantes o dominadas (140-141; 108). Por eso, un buen día, después de la muerte de su padre, decidió afirmar su “yo puro” por encima de la uniformidad identitaria, negar todo su pasado, abandonar a su madre y su familia y convertirse en un académico de origen judío, especialista en la lengua y la literatura clásica griega. Su madre languideció de tristeza por el abandono de su hijo, que se ganó el desprecio de su familia y nunca volvió a saber de ellos. Silk se había casado sin decirle nada a su esposa y había tenido dos hijos cuyos rasgos, por suerte para su plan secreto, no ponían en entredicho su origen. Como Pnin, Coleman era un extraño entre extraños, pero se había asimilado rompiendo los lazos más íntimos con su origen y asumiendo su vida como una representación, como una farsa. El precio que tuvo que pagar por todo esto, motivado por una declaración racista involuntaria, no puede ser más irónico.

Nathan Zuckerman, el narrador de *La mancha humana*, trata sin embargo de comprender la naturaleza de este destino personal. En la conversación que tiene con él después de la muerte de Silk, Ernestine, la hermana de este, busca entender sus razones. Había, por supuesto, ventajas desde el punto de vista social. En los años cincuenta, cuando Coleman tenía algo más de veinte años, era ventajoso tomar la decisión que tomó. Se trataba de un tiempo

anterior al movimiento de los derechos civiles que retrata *Intercambios*. Hoy, “si eres un negro inteligente de clase media y quieres que tus hijos vayan a las mejores escuelas, y con beca si es necesario, no se te ocurriría decir que no eres de raza negra. Eso es lo último que harías. Por blanca que sea tu piel” (399; 326). Quizás esta sea una justificación de su actitud, pero no puede haber nada claro. “¿Y qué puedo hacer yo al respecto, señor Zuckerman? [...] ¿Odiar a mi hermano Coleman por lo que le hizo a nuestra madre, por el sufrimiento que le causó a la pobre mujer hasta el último día de su vida? [...] Lo peligroso del odio es que una vez empiezas a sentirlo, lo experimentas cien veces más de lo que esperabas. Una vez empiezas, no puedes detenerte” (400; 328).

Para Zuckermann, en cambio, la decisión de Silk estaba vinculada a la concepción heroica que tenía de su vida. “Quienquiera que tenga la audacia de dirigirse a su madre y decirle ‘Se ha terminado. Esta historia de amor se ha terminado. Ya no eres mi madre y nunca lo has sido’, no solo quiere ser blanco. Quiere ser capaz de hacerlo”, escribe Zuckermann (409; 335). Entre tanto, “la historia que prolifera mientras escribo”, “el nosotros ineludible, el momento presente, la suerte común, el talante actual, la mentalidad de tu país, la llave estranguladora de la historia que es tu propio tiempo” extiende su trampa sobre cada destino particular (409; 335-336). Esa llave se encarna en la moral norteamericana del decoro, cuya base es la ignorancia general. Cuando Zuckermann le comenta a Ernestine sobre el incidente de racismo por el que Silk tuvo que salir de Athena, Ernestine estalla indignada: “No creo haber oído jamás que una institución de enseñanza superior haya cometido una estupidez mayor [...]. Parece que hoy todo es posible en una universidad, que los profesores se han olvidado de lo que es enseñar. Lo que hacen parece más bien una conducta irresponsable. Cada época tiene sus autoridades reaccionarias, y aquí, en Athena, parecen estar en su apogeo” (401; 328-329). Estados Unidos es un país idiotizado, en el que las universidades tienen que instaurar “programas de recuperación a fin de enseñar a los chicos lo que deberían aprender en la enseñanza media” (402; 329). Y hoy, dice Ernestine, “el alumno hace valer su incapacidad como un privilegio. Si no puedo aprender una cosa es porque hay algo erróneo en ella, y especialmente en el mal profesor que quiere enseñarla” (403-404; 331). En estas condiciones, si leer a los clásicos es demasiado difícil, la culpa es de los clásicos. Y la moral, degradada al nivel del decoro y lo políticamente

correcto, se encarga de llenar el vacío de la incomprensión y justificar la condena de lo que no cae en su estrecha esfera.

*

Una fiesta de inmigrantes rusos en 1952. Uno de los invitados dice que Tolstoi no sabía exactamente en qué día comenzaba su novela *Ana Karenina*. “Parece ser viernes, pues ese día es cuando el relojero va a dar cuerda a los relojes en la casa Oblonski, pero también es jueves, como se menciona en la conversación sostenida en el salón de patinar por Lyovnin y la madre de Kitty” (Nabokov 95; 122). El profesor Timofey Pnin, obsesionado con las fechas, las horas y los pequeños datos, interviene con el día exacto: es “el viernes 23 de febrero [de 1872], según la nueva usanza” (95; 122). La novela ofrece indicios suficientes: “En el periódico de la mañana, Oblonski lee que se rumorea que von Beust se ha ido a Wiesbaden. Por supuesto, este es el conde Friedrich Ferdinand von Beust, que acababa de ser nombrado embajador ante la Corte de Saint James”, en Inglaterra (95; 122). Ahora bien, continúa el razonamiento del profesor, de acuerdo con sus “memorias en dos volúmenes”, von Beust acababa de presentar sus credenciales y volvía al continente para disfrutar de las vacaciones de Pascua, y se preparaba un servicio de acción de gracias porque el príncipe de Gales se había curado de la fiebre tifoidea. Pnin es pesado y pedante por su forma de interpretar la literatura, basado en la puesta en paralelo de los acontecimientos ficcionales con documentos históricos reales, pero ese es su método “científico” personal, del cual parece convencido. Sin embargo, se pregunta otro de los personajes en esta conversación, “¿A quién puede interesarle la fecha exacta?” (95; 122).

Casi dos décadas después, Morris Zapp, uno de los protagonistas de *Intercambios*, estaba preocupado en sus clases porque su perspectiva sobre Jane Austen fuese actual y moderna. Sus lectores, decía con énfasis, “no deben dejarse engañar por la ausencia de referencias claras a la sexualidad física en su ficción y suponer que la escritora era indiferente u hostil a ella” (252; 212). Se trataba, para él, de encontrar el simbolismo adecuado que permitiera hacer saltar el sentido de los códigos literarios: Mr. Elton, personaje de Emma, por ejemplo, “era impotente porque el lápiz que Harriet Smith le quitaba no tenía mina”; y los “encontrados sentimientos” de Anne Elliot en *Persuasión*, las “sensaciones que la embargan” cuando el capitán Wentworth levanta de sus

hombros al pequeño Walter no puede ser otra cosa que un orgasmo (252; 212). El narrador solo se limita a comentar que, cuando Zapp mira a sus estudiantes después de hacer esas interpretaciones, ve sus caras “mudas de asombro” (252; 212): sus alumnos ingleses de provincia apenas comienzan a tener contacto con su forma novedosa de interpretación literaria.

Los profesores de *Ruido de fondo* ya no hablan de libros, sino de signos y códigos secretos que se pueden leer en las cajas de cereal, en el supermercado, en los programas de televisión, y en todo aquello que quepa dentro del amplio término *environment*. Estos signos tienen mensajes secretos y codificados, “discursos”, como los que encuentra a su paso Delphine Roux, el personaje de *La mancha humana*. La hermenéutica académica, fundada en ciertos lugares comunes, parece sacarla del abismo de la incompreensión. Incapaz de imaginar una explicación posible para el interés del profesor Coleman Silk en la aseadora analfabeta Faunia Farley, Delphine deduce finalmente que, en realidad, él quiere atacar lo que esta representa. “Al atraer a una mujer que, como yo, está empleada por la Universidad de Athena, que, como yo, tiene la mitad de tus años, pero que, en todos los demás aspectos, es lo contrario de lo que soy yo”, piensa dirigiéndose mentalmente a su enemigo, “al mismo tiempo enmascaras de una manera inteligente y revelas sin lugar a dudas quién es la persona a la que te propones destruir” (Roth 239; 195). En eso se ha convertido la noción de “perspectiva”, que ella tanto defiende en contra de los humanistas.

El narrador de *Prin* inventa una vida, un mundo interior y exterior, a partir de algunos encuentros con su amigo el profesor, y de las imitaciones de un colega. El de *Intercambios* trata de verlo todo desde la distancia que le da su posición de narrador objetivo. Lo que Jack Gladney ve y piensa, eso es lo que el lector de *Ruido de fondo* obtiene: un mundo personal, filtrado permanentemente por la conciencia de su narrador. Chick construye a su amigo Ravelstein sin despegarse del contenido de las conversaciones con él, sin alejarse de sus opiniones y sus libros, sin referirse a otra cosa diferente de sus anécdotas compartidas. Nathan Zuckerman dice que Coleman le confió a Faunia su secreto, y que ambos lo compartieron hasta la muerte. ¿Y cómo puede saberlo, si no pudo penetrar realmente en la conciencia de ellos? En realidad, no lo sabe. “Para bien o para mal, solo puedo saber lo que hace cualquiera que cree saber: imagino”, dice. “Estoy obligado a imaginar. Resulta que eso es lo que hago para ganarme la vida. Es mi trabajo.

Es lo único que hago ahora” (Roth 264; 213). Estar obligado a imaginar es, como dice Derek Parker Royal, admitir las “limitaciones epistemológicas (y narratológicas)” de toda perspectiva propia (120). La novela de Roth pone así en evidencia el principio formal básico de toda ficción, y que constituye el núcleo de su contenido político: solo el ejercicio consciente de la imaginación, de la capacidad de representarse vivamente lo que es ajeno, respetando su integridad y admitiendo la limitación propia, sirve de antídoto contra la actual tiranía de las “perspectivas”.

Obras citadas

- Bellow, Saul. *It All Adds Up. From the Dim Past to the Uncertain Future*. Nueva York, Penguin, 1995.
- . *Ravelstein*. Nueva York, Penguin, 2000.
- . *Ravelstein*. Traducido por Roser Berdagué, Buenos Aires, DeBolsillo, 2007.
- Bloom, Harold, editor. *Don DeLillo*. Filadelfia, Chelsea House Publishers, 2003.
- Cowart, David. “Art and Exile: Nabokov’s *Pnin*”. *Studies in American Fiction*, vol. 10, núm. 2, 1982, págs. 97-207.
- DeLillo, Don. *Ruido de fondo*. Traducido por Gian Castelli, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- . *White Noise*. Nueva York, Penguin, 1986.
- Leonard, John. “A Closing of the American Kind”. Reseña de *Ravelstein*, por Saul Bellow. *The Nation*, 29 de mayo del 2000, págs. 25-30.
- Lodge, David. *Changing Places. A Tale of Two Campuses*. Nueva York, Penguin, 1992.
- . *Intercambios*. Traducido por Francesc Roca, Barcelona, Anagrama, 1997.
- . Introduction. *Pnin*, por Vladimir Nabokov. Londres, Everyman’s Library, 2004, págs. vii-xxiv.
- Nabokov, Vladimir. *Pnin*. Nueva York, Doubleday and Company, 1957.
- . *Pnin*. Traducido por María Espiñeira de Monge, Madrid, Salvat, 1972.
- Naiman, Eric. “Nabokov’s McCarthyisms: *Pnin* in The Groves of Academe”. *Comparative Literature*, vol. 68, núm. 1, 2016, págs. 75-95.
- Nichols, David K. “On Bellow’s *Ravelstein*”. *Perspectives on Political Science*, vol. 32, núm. 1, 2003, págs. 14-21.
- Phillips, Dana. “Don DeLillo’s Postmodern Pastoral”. Bloom, págs. 117-127.

- Readings, Bill. *The University in Ruins*. Cambridge (MA), Harvard University Press, 1996.
- Roth, Philip. *La mancha humana*. Traducido por Jordi Fibla, Barcelona, Alfaguara, 2001.
- . *The Human Stain*. Nueva York, Vintage Books, 2001.
- Royal, Derek Parker. “Plotting the Frames of Subjectivity: Identity, Death, and Narrative in Philip Roth’s *The Human Stain*”. *Contemporary Literature*, vol. 47, núm. 1, 2006, págs. 114-140.
- Salyer, Gregory. “Myth, Magic and Dread: Reading Culture Religiously”. Bloom, págs. 33-50.
- Showalter, Elaine. *Faculty Towers. The academic novel and its discontents*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2005.

Sobre los autores

William Díaz Villarreal es PhD en Literatura general y comparada de la Freie Universität de Berlín y profesor asociado del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. Ha publicado artículos sobre literatura europea del siglo xx y sobre teoría literaria en revistas nacionales e internacionales. Fue coordinador del número especial de la revista *Literatura: teoría, historia crítica*, dedicado a “Las humanidades y los estudios literarios en la era de la excelencia académica”, y ha participado como ponente y conferencista invitado en eventos sobre el estado actual de la investigación académica, la economía del conocimiento y la excelencia académica. Actualmente, coordina el Semillero de Investigación sobre Antintelectualismo Académico, conformado por estudiantes de pregrado y posgrado de la Universidad Nacional de Colombia.

Consuelo Pardo Cortés estudió Literatura en la Pontificia Universidad Javeriana, en Bogotá. Actualmente cursa la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia y participa en el Semillero de Investigación sobre Antintelectualismo Académico en la misma universidad.