



Saul Bellow
Carpe diem

Galaxia Gutenberg

SAUL BELLOW

Carpe diem

Traducción de
Benito Gómez Ibáñez

Prólogo de
Cynthia Ozick

Galaxia Gutenberg

Título de la edición original: *Seize the Day*
Traducción del inglés: Benito Gómez Ibáñez

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición en este formato: mayo 2015

Copyright © Saul Bellow, 1956, 1974. Renovado © Saul Bellow, 1984
Reservados todos los derechos
© de la traducción: Benito Gómez Ibáñez, 2006
© del prólogo: Cynthia Ozick, 2006
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2015

Preimpresión: Maria Garcia
Impresión y encuadernación: Romanyà-Valls
Pl. Verdaguer, 1 Capellades-Barcelona
Depósito legal: DL B 7921-2015
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-16252-81-7

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización
de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO
(Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear
fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

El Broadway de Saul Bellow

En Broadway hacía una tarde luminosa y el aire enrarecido permanecía casi inmóvil bajo el plúmbeo sol, y había pisadas en el serrín que alfombraba el umbral de carnicerías y fruterías. Y la inmensa, la gran multitud, el inacabable flujo de millones de seres de toda raza y especie seguía su curso, apretadamente, gente de todas las edades, de toda condición, poseedora de todos los secretos humanos, antiguos y futuros, y en cada rostro la quintaesencia de un afán particular: *trabajo, gasto, lucho, pienso, amo, insisto, retengo, cedo, envidia, ansío, desprecio, muero, escondo, quiero*. Depresa, mucho más rápido de lo que se tarda en llevar la cuenta. Las aceras, más anchas que cualquier avenida; la calle, inmensa, se estremecía y lanzaba destellos...

Ésa es «la parte norte de Broadway» según la ve Saul Bellow mediado el siglo xx. El «carnaval de la calle», lo llama, «polvo revoloteando como una mujer con zancos». Cuarenta y cinco años después, el gentío de la zona noroeste (más o menos desde la calle Setenta hasta la Universidad de Columbia en la calle Ciento dieciséis) sigue discurriendo por el seco y rebosante cauce, y el polvo vertiginoso, aun apeado de sus zancos, sigue girando y revoloteando, metiéndose en la

nariz y salpicando con su yeso igualitario a seres de toda raza y especie. Las fruterías siguen allí, dirigidas por coreanos. La inacabable corriente de voces sigue ahí, aunque es menos previsible que se oigan restos de yidis y más probable que se escuche un torrente de español, en dialectos del Caribe, de Colombia, Perú, la República Dominicana, incluso de México. Las señoras mayores siguen en las cafeterías, «con los ojos pintados, colorete en las mejillas y el pelo teñido con mechas azules, [...] cargadas de bisutería y muchas de ellas, con aire orgulloso, lanzaban atrevidas miradas que no eran propias de su edad», y aunque siguen clavando en la gente sus ojos pintados, ávidos de juventud, las mechas azules están tan pasadas de moda como el serrín del carnicero, y sus viejos semblantes neoyorquinos compiten ahora con los rasgos incas de las casas de vecindad y con los desfigurados rostros de los vagabundos sobre las harapientas mantas. Las carnicerías, entretanto, han servido en su mayoría de alimento a las cadenas de supermercados. Y la «cafetería de la fachada dorada» ha desaparecido.

De todos modos, el Broadway de Bellow –*Carpe diem* se publicó por primera vez en 1956– está casi intacto: las apresuradas vidas anónimas, el aire contaminado y vibrante de la ciudad, la deslumbrante luz del sol que le hace a uno «tambalearse como un borracho». Al entrar de nuevo en el teatro de esta novela corta después de más de cuarenta años, el lector encontrará el escenario apenas cambiado.

Lo que *ha* cambiado es el escenario cultural, por decirlo así, fuera de la novela.

En 1953, la publicación de *Las aventuras de Augie March* marcó un rumbo tan apartado de la corriente narrativa norteamericana que hacía imposible extraer lección literaria alguna: no dejaba estela, y abría un canal tan absolutamente singular que resultaba inimitable. Mucho antes, Ernest Hemingway fue el artífice de otra divergencia radical en la prosa novelística: tras heredar la carga estilística del siglo XIX, con su elaborada «pintura» de interiores y paisajes, su obligada omnisciencia y su carácter moralizante, propio del ensayo, le quitó el exceso de sustancia («poniendo un paño al requesón», según su propia expresión), podó las construcciones subordinadas y recortó el diálogo, dejando poco en pie de la antigua selva literaria. Un ejército de buscadores de concisión lo siguió en un movimiento que abarcó dos o tres generaciones de imitadores, hasta que la característica sequedad de Hemingway acabó resquebrajándose y convirtiéndose en polvo. La frase de Hemingway quedó colgada en la pared como el retrato de un antepasado, y feneció por tener demasiada progenie. *Augie March*, por el contrario (aun contando con sus propios antepasados, no tanto en estilo como en carácter), era en sí misma demasiado fecunda para producir epígonos, imitadores o descendencia; como si en su propia energía interior residiera o se agotara toda forma y manera de procreación.

Aunque a una generación de distancia, ambas revoluciones narrativas, una muy imitada, la otra a prueba de mimesis, se originaron en el entorno de un sistema atento y acogedor. El sistema consistía, sen-

cillamente, en la idea de que la novela era una urgente necesidad, una ubicua esperanza de vida, pero sólo ahora, mirando hacia atrás, estamos en condiciones de considerarlo un sistema; antes era algo tan palpable como la mesa de la cocina, en la que tantas veces había una novela. Pero no por eso dejaba entonces de ser un sistema, aunque se reparara en él tan poco como en la circulación de la sangre; era como el aire, estaba ahí: un conjunto de elementos encaminados, tal como Bellow dijo en su discurso de recepción del Nobel en 1976, a representar «adecuadamente a la humanidad». La novela se deseaba, se esperaba con arreglo a ese sistema. *El viejo y el mar* de Hemingway (acusada de ser una imitación de Hemingway) ocupó todo un número de la revista *Life*, que en los primeros años cincuenta era el equivalente de lo que la televisión fue después.

En una entrevista de 1991, Bellow describía esos viejos hábitos y sensaciones como un sistema que pasaba del exterior al interior del individuo: «En mi juventud la literatura formaba parte integrante de la vida; se absorbía, se asimilaba en el organismo. No se era conocedor, esteta, amante de la literatura. No, con la literatura daba una forma a su vida, era algo que se ingería, que pasaba a ser parte de la propia sustancia, que constituía la senda de la liberación y la libertad plena». Y proseguía: «Creo que el ambiente de entusiasmo y amor por la literatura, ampliamente extendido en los años veinte, empezó a desaparecer en el decenio de los treinta»¹.

1. *Todo cuenta. Del pasado remoto al futuro incierto*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 403, 405. (N. del T.)

Podría discreparse del decenio indicado; todo ferviente lector elegirá probablemente el momento de su propia juventud como la edad de oro en que la literatura se entreteje con la urdimbre del mundo. De lo que podemos estar seguros es de que el viejo sistema (y *El viejo sistema* es el título de uno de los relatos más característicos de Bellow) ya no existe; ha desaparecido *en cuanto* sistema, en el sentido de percepción colectiva, o de envoltura, por así decir, de un corpus temporal. Sigue habiendo individuos, por supuesto, que despiertan al revulsivo de la letra impresa, al reconocimiento (tal como expresaba Bellow en su introducción a *El cierre de la mente humana*, de Allan Bloom) de que los poetas y novelistas «dan ojos nuevos a los seres humanos, animándolos a ver el mundo de manera diferente, sacándolos de sus medios fijos de experiencia».

Pero en ausencia del viejo sistema esa conversión prodigiosa deja de lanzar extasiadas señales entre lectores, y el hecho de oír las palabras «escena de la siega», dichas sin más, ya no transporta al oyente al campo en compañía de Levin, eufórico entre los segadores. Para que eso ocurra, *Ana Karenina* debe ser propiedad común. En la actualidad abunda la propiedad común, en el mundo hay muchos medios fijos de experiencia, imágenes que distribuye adecuadamente ese aparato doméstico en cuya compañía todas las familias, de la más rica a la más pobre, pasan la vida. Pero las secuencias televisivas, y cinematográficas, nos llegan con un carácter inmutable y uniforme; todo está preparado, «tratado» de antemano,

ya visualizado y, en definitiva, ya *visto*. Si la literatura puede dar nuevos ojos a los seres humanos, es porque la propiedad común se imagina separadamente. Pronúnciese: «Preferiría no hacerlo» y con esas tres palabras se materializa Bartleby, el de ustedes y el mío, nuestros respectivos Bartleby; pero su representación diferirá de una imaginación a otra. Y al mismo tiempo se habrá excavado un túnel de una mente a otra, y una nueva e insospechada corriente fluirá entre ellas.

«En la mayor de las confusiones —observa Bellow— sigue habiendo un canal abierto hacia el alma. Podrá ser difícil encontrarlo porque en la madurez está invadido de maleza, y algunos de los más espesos matorrales que la envuelven nacen de lo que denominamos nuestra educación. Pero el canal sigue ahí, y nuestro deber es mantenerlo abierto, para tener acceso a la parte más profunda de nuestro ser: a esa parte de nosotros que es consciente de una conciencia superior, mediante la cual formulamos juicios definitivos y lo ponemos todo en su sitio.» (Tengan la seguridad de que el canal de que habla Bellow no es el Canal Cuatro de la NBC.) Y es la literatura lo que ayuda a abrir una rendija hacia esa conciencia superior.

Presentimientos que vienen de lo más hondo de nuestro ser; destellos de lo indeleble, o relámpagos de la vida interior, si se quiere: el Levin de Tolstói segando con los campesinos, Bartleby con su «Preferiría no hacerlo» en el industrioso Wall Street de Melville.

Y en verdad Levin nunca había bebido un licor tan bueno como aquella agua tibia donde flotaban trozos de hierba, y que en el cazo tomaba un gusto a herrumbre. E inmediatamente después venía el paseo lento y delicioso, durante el cual, con la mano en la hoz, podía enjugarse la frente sudorosa, respirar a pleno pulmón, y contemplar la larga fila de segadores...

Cuanto más segaba, más frecuentes eran para Levin los momentos de olvido en que parecía que sus manos no manejaban la hoz, sino que la hoz, semejante a un cuerpo lleno de vida y conciencia propia, se movía por sí sola, y como por arte de magia, sin que hubiera pensamiento, el trabajo se realizaba de manera metódica y eficaz. Aquéllos eran los instantes más dichosos.

—Preferiría no hacerlo —dijo.

Lo miré fijamente. Sus enjutas facciones estaban serenas; sus ojos grises emanaban tranquilidad. Ni una sombra de agitación cruzaba su rostro. De haber visto la menor desazón, enojo, impaciencia o impertinencia en su actitud; en otras palabras, si hubiera observado algo medianamente humano en él, no habría dudado en expulsarlo violentamente de la oficina. Pero dadas las circunstancias, lo mismo me habría dado por echar a la calle a mi busto de Cicerón...

—Preferiría no hacerlo —repuso con voz aflautada.

Tenía la impresión de que mientras le estaba hablando consideraba cuidadosamente cada una de mis frases; de que comprendía plenamente su sentido; no podía refutar la ineludible conclusión; pero, al mismo

tiempo, alguna consideración fundamental prevalecía en él para contestar de esa manera.

A esto algunos querrán añadir ciertas frases culminantes de *La muerte de Iván Ilich*:

Pensó que lo que antes parecía enteramente imposible, es decir, que no había vivido como debía, podría ser cierto después de todo. Se le ocurrió que sus intentos apenas perceptibles por luchar contra lo que la mayoría de la gente bien situada consideraba bueno, aquellos impulsos poco claros que había suprimido de inmediato, bien podrían haber sido verdad y todo lo demás falso. Y sus deberes profesionales y todo el entramado de su vida y su familia, además de todos sus intereses sociales y oficiales, también podrían haber sido falsos. Trató de defender todo aquello en su fuero interno y de pronto percibió la endeblez de su defensa. No había nada que defender.

El Tommy Wilhelm de *Carpe diem* es miembro de esa sociedad de la conciencia superior, y su incontrolable dolor en el funeral de un desconocido —una enorme y turbulenta oleada de horror introspectivo— forma parte de las escenas literarias más magistrales de esa revelación de sí mismo que todo lo transforma:

Echándose un poco a un lado, Wilhelm rompió a llorar. Al principio lloraba suavemente y por sentimentalismo, pero luego por una tristeza más profunda.

Sollozó ruidosamente, acalorándose, con la cara descompuesta y las lágrimas picándole en la piel [...]

Pronto estaba más allá de las palabras, la razón, la coherencia. No podía detenerse. El manantial de todas las lágrimas había brotado de repente dentro de él, negro, profundo y cálido, y se derramaba sacudiéndole el cuerpo, haciéndole bajar la terca cabeza, encorvándole los hombros, torciéndole el rostro, atrofiándole incluso las manos con que sostenía el pañuelo. Sus esfuerzos por contenerse eran inútiles. El gran nudo de injusticia y dolor creció en su garganta, y Wilhelm se abandonó por completo, y se llevó las manos a la cara y lloró. Lloró con toda su alma.

Era el único que sollozaba en toda la capilla. Nadie sabía quién era.

Una mujer dijo:

—¿No es ese primo de Nueva Orleans que estaban esperando?

—Debe de ser alguien muy cercano para tomarlo así.

—¡Hay que ver, hay que ver! Que le lloren a uno de esa manera —dijo un hombre y, con ojos desorbitados, relucientes y llenos de envidia, observó los macizos y estremecidos hombros de Wilhelm, sus facciones contraídas y su rubio pelo blanquecino.

—¿El hermano del difunto, tal vez?

—Lo dudo mucho —dijo otro espectador—. No se parecen en nada. Como la noche y el día.

Cuando se publicó *Carpe diem*, el viejo sistema estaba plenamente en vigor. ¡Ah! ¿Cómo describirlo? Hambre, hambre de público; además de entusiasmo,

discusión, y, entre escritores, los tumultuosos y admirativos alborotos de la envidia. ¡Un nuevo libro de Bellow! Eso formaba parte integrante de la vida, se absorbía, se asimilaba en el organismo. *Augie March* se había publicado tres años antes, en 1953; Bellow tenía treinta y ocho años. Era su tercera novela, después de *El hombre en suspenso* (1944) y *La víctima* (1947). Esas narraciones recibieron la consideración, según publicaba Diana Trilling en *The Nation* en 1948, de obras «sólidamente construidas a partir de ideas certeras e importantes»; se calificaba a Bellow de novelista filosófico. Pero *Augie March* fue un terremoto, una conmoción, una maravilla; desencadenó un diluvio de críticas. Original incluso en el alcance de su ambición en un decenio más bien estrecho de miras, fue una obra que produjo un vuelco en la narrativa norteamericana, rompiendo todas las limitaciones de lenguaje (mezclando lo exuberante y lo vulgar) y perspectiva: las barreras de la inhibición derribadas, el autor liberado exigiendo con entusiasmo la autoridad sobre el organismo humano y planetario.

Había, además, otro elemento en la prosa de Bellow —en la pigmentación de su mente— que no podía detectarse de inmediato, porque contradecía un sentimiento que se daba por descontado sobre el carácter del ser humano: que el cuerpo físico no es sino una armazón para la naturaleza oculta en el interior, que lo que parezco no es lo que soy en realidad, que mi manera de ser se enmascara en la configuración de mis rasgos. La pasión americana por la juventud

tiende a apoyar ese supuesto: un rostro juvenil *es* una especie de máscara, y en general no dirá mucho al observador, y podrá, en cambio, confundirlo. Bellow ha inventado en cierto modo una nueva frenología, o teoría de los humores; en cualquier caso, cuando apareció *Carpe diem*, estaba claro que Bellow se ocupaba de algo en lo que pocos modernos deseaban creer: la cabeza humana como mapa caracteriológico. Pero esa premisa no es ni un repliegue ni un retroceso hacia una psicología arcaica. Es una intuición que nos pide confiar en la condición artística, en cuyo ámbito la conciencia superior puede infiltrarse a través del retrato. La revelación lo es todo. Los seres humanos no tienen secretos: la mano de Levin en la hoz es la maestra del alma de Levin, Iván Ilich ve en su deterioro físico la descomposición de su alma, la petrificada serenidad de Bartleby encarna una interioridad consumada. Bellow, como todo artista, no profesa el dualismo: sus cuerpos no son tales, son almas. Y el alma, a su vez, se ve menospreciada por los modernos como arcaísmo oscurantista.

Pero el arte de Bellow escapa al juicio del simple conocimiento ilustrado. El refrán de la canción infantil puede que sea más de su gusto: mi rostro es mi fortuna¹. Si los modales son pequeños principios de moralidad, como apuntó Hobbes, entonces cuerpos y rostros pueden ser reflejo de grandes preceptos morales; o de lo que se entiende por alma. Ahí está el

1. Respuesta de una muchacha al caballero que le propone matrimonio y acto seguido le pregunta por su fortuna. (*N. del T.*)

doctor Tamkin, personaje central de *Carpe diem*, que puede no ser doctor en absoluto:

¡Qué personaje era el doctor Tamkin cuando se quitaba el sombrero! La luz indirecta destacaba las complejidades de su cráneo calvo, su nariz de gaviota, sus cejas bien trazadas, su bigote vanidoso, sus ojos castaños de engañador. Tenía una figura rechoncha, rígida, de cuello tan corto que la ancha bola del occipucio le rozaba el cuello de la chaqueta. Sus huesos tenían una forma extraña, como si se plegaran dos veces allí donde una persona normal sólo los dobla una vez, y sus hombros se elevaban puntiagudos como pagodas. Era grueso de cintura. Caminaba con los pies hacia dentro, como las palomas, indicio tal vez de un carácter tortuoso o de que tenía mucho que esconder. Se le notaba la edad en la piel de las manos, y sus uñas sin lunas, cóncavas como garras, parecían a punto de desprenderse. Los ojos eran pardos como piel de castor, llenos de extrañas líneas. Los grandes iris castaños parecían solícitos; pero ¿lo eran? Y honrados; pero ¿era honrado el doctor Tamkin?

Y éste es un personaje secundario, el director de una casa de Cambio y Bolsa, nada más que un figurante:

Canoso, frío, equilibrado, de estirado perfil, gran experiencia, indiferente, observador, sin afeitar pero elegante, apenas miró a Wilhelm [...]. El rostro del director, de color apagado y larga nariz, actuaba como una unidad de percepción: los ojos sólo se ocupaban

de la parte que les correspondía. Ahí tenía un hombre [...] que lo sabía todo.

Y sobre el cual no hay nada más que saber. ¿Qué otra cosa podría aportar su biografía, cuánto nos ilustraría? La atracción de Bellow por la idea de alma quizá pueda derivarse de un antiguo interés por Rudolf Steiner; pero nadie dudará de que esos detalles fisiognómicos, incomparablemente perspicaces y yuxtapuestos de manera tan deslumbrante, son inspiradas muestras de lo que únicamente puede denominarse esencia humana.

El doctor Tamkin, curiosamente, es tanto esencia como ausencia: lo que equivale a decir que es un estafador, crucialmente localizable al principio y luego dolorosamente evaporado. Wilhelm, agobiado por los desmedidos gastos de su mujer, de quien está separado, padre de dos hijos, marido que ha abandonado el hogar y perdido el trabajo —representante de una empresa que le prometió un ascenso para luego despedirlo en un acto de nepotismo—, se siente atraído hacia Tamkin por creerlo su salvador. Tamkin se apodera de los últimos setecientos dólares de Wilhelm, lo introduce (de manera apabullante) en el mercado de productos básicos, le promete un negocio redondo si especulan con manteca de cerdo, y mientras tanto derrocha consejos sobre cómo hay que vivir: Tamkin es filósofo y poeta aficionado. El vanidoso e indiferente padre de Wilhelm, el doctor Adler, viudo entrado en años, también brinda consejo, pero de manera brutal, fríamente.