

## CAOS, PROVOCACIÓN Y SEXO: LA NARRATIVA DE TERRY SOUTHERN

Daniel Pastor García y Manuel González de la Aleja Barberán  
*Universidad de Salamanca*

### *Abstract*

This paper analyzes the most important aspects of Terry Southern's literary work. Overlooked by the majority of critics, Southern's career is a major contribution to contemporary American literature as representative of what is called "Black Humor" and, also, "New Journalism". Through his novels, articles and screenplays he has been able to shock the American public thanks to an intelligent mixture of sex, chaos, humor and absurd situations and characters.

La relación del escritor con los sucesos ocurridos tras la Segunda Guerra Mundial y en particular con los acontecimientos de los años sesenta se mueve siempre en torno al tópico de la crisis de la novela o incluso de su muerte. Son unos años en los que parece difícil la relación entre la realidad y un sistema de ficción que intenta explicarla o al menos crear unos parámetros que le den cierta lógica o cierto sentido. No por frecuentemente citadas son menos acertadas las palabras de Philip Roth en su ensayo "Writing American Fiction" (1961), aceptadas ya como máxima ineludible de cualquier acercamiento a la literatura norteamericana de mediados de este siglo:

... the American writer in the middle of the 20th Century has his hands full in trying to understand, and then describe, and then make credible much of the American reality. It stupefies, it sickens, it infuriates, and finally it is even a kind of embarrassment to one's own meager imagination. <sup>1</sup>

Esta idea es constante a lo largo de toda la década de los sesenta. La realidad, los hechos, parecen desbancar definitivamente la imaginación del novelista más audaz.

Junto a esto, el novelista se encuentra en un vacío social y cultural incapaz de ofrecerle las coordenadas válidas sobre las que construir un retrato creíble de la sociedad. Una realidad huidiza e inverosímil, encuentra justa réplica en la ausencia de un sistema de valores, de normas de conducta asumidas por la mayoría. La falta de originalidad temática y técnica y sus dificultades para comunicarse emocional y culturalmente con el lector hacen que la novela tenga que cuestionar, precisamente, muchas de las convenciones sobre las que siempre se había construido y encuentre en su propia crisis el material que la sociedad y la tradición novelística le niega.

El “New Journalism” nace como única solución válida a la nueva realidad norteamericana de los años sesenta; es un síntoma de lo que estaba sucediendo en el mundo de la novela en esos momentos. Esa crisis en la cual el novelista ha agotado los materiales que le permitan captar su entorno a través de unos parámetros artísticos o literarios. Tom Wolfe proclama que la novela ha muerto, que ha perdido todo contacto con la realidad y con su público. Afamados novelistas como Norman Mailer y Truman Capote encuentran en el periodismo una puerta de salida a sus propias crisis.

“Black Humor” es el término que la crítica ha empleado para definir un tipo de novela que combina el humor con el horror y la violencia, y tiende a reflejar la sensación de que nos encontramos atrapados en un mundo fragmentado y caótico en el que ningún sistema filosófico, moral o religioso tiene ya la validez suficiente como para dar sentido a la condición humana. La aparición en 1965 de la antología *Black Humor* de Bruce J. Friedman vino a confirmar el hecho de que aunque entre J.P. Donleavy, J. Heller, J. Purdy, T. Pynchon, J. Barth, el mismo Friedman o Terry Southern, existen más diferencias que semejanzas, todos ellos comparten, sin embargo, un interés por captar el absurdo como parte integrante de nuestra vida cotidiana, puesto que la línea divisoria entre realidad y fantasía resulta cada vez más difícil de distinguir, “(there exists)... a fading line between fantasy and reality, a very fading line...”<sup>2</sup>

Ciertamente, lo que singulariza a estos novelistas es no sólo la exageración cómica de situaciones o de acontecimientos ridículos, el empleo de personajes distorsionados o caricaturizados, el uso de un lenguaje en el que abundan los juegos de palabras, las repeticiones, los clichés, las frases hechas y estereotipadas, las distorsiones léxicas, sino también, la tendencia a imitar otras formas, otros estilos, otras novelas, hasta el punto de que sus mismas creaciones se convierten así en “... a comment upon the artificiality not only of art, but of life as it is usually lived, of mass society, and of all things which prevent the realization that life is absurd.”<sup>3</sup>

Cualquier tema, cualquier situación, por trascendente o trágica que pueda parecer, es ofrecida por el autor como una gran farsa, como una parodia que ridiculiza los intentos más serios del hombre por dignificarse a sí mismo o su existencia.

El “New Journalism” desarticula todos los tópicos que la prensa tradicional había impuesto sobre la realidad para hacerla comprensible, y sume al periodista y a su obra en un caos o un absurdo que quiere ser reflejo de la disgregación de esa realidad:

The new journalists are the archeologists of the psychic structures buried  
beneath the taken-for-grantedness of everyday cultural forms.<sup>4</sup>

El “Black Humor” parodia todas esas categorías a las que diariamente nos aferramos para hacer de nuestra existencia algo comprensible o lógico:

Much of the Black Humor fiction parodies these frames of references —these categorical imperatives— by means of which we organize the chaos of experience. <sup>5</sup>

Ambos en definitiva, convierten frecuentemente la realidad en algo grotesco y sin sentido donde lo normal asume una nueva, y a veces, terrorífica perspectiva. En este vértice que une las características esenciales del “New Journalism” y del “Black Humor” encontramos al autor que nos ocupa.

Colaborador ocasional de *Esquire*, *Partisan Review*, *Harper's*, *The Realist*, etc., ensayista y autor de guiones de cine, Terry Southern inicia su verdadero aprendizaje como escritor formando parte del famoso grupo de exiliados norteamericanos y británicos que en 1953 fundó la revista *Merlín* en París. El papel más destacado del grupo consistió en la ayuda que prestó a Maurice Girodias, dueño de la mítica editorial de libros en inglés *Olympia Press*, cuya aspiración de “... to publish everything that was unconventional and likely to be outlawed by the archaic censorship rules which were still being enforced at the time” <sup>6</sup> le acarreó frecuentes problemas legales, y, sobre todo, numerosas deudas. Para saldarlas Girodias hacía circular un catálogo de “dirty books”, inexistentes, de contenido fuertemente erótico y pornográfico, aunque según él mismo, “never more than parodies of ‘the real thing’, designed to make fun of the censors more than anything else,” <sup>7</sup> y sólo cuando recibía un buen número de pedidos encargaba a los colaboradores de *Merlín* que escribieran la novela ajustando el contenido al título. Novelas como *With Open Mouth* por Carmencita de las Lunas, *I've got a Whip in my Suitcase* de Beauregard de Farniente, *White Thighs* de Count Palmiro Vicarion, *Roman Orgy* de Marcus van Heller, *The Woman Thing*, *The Chariot of Flesh*, *The Sexual Life of Robinson Crusoe* ..., son algunas de las obras que alcanzaron una considerable demanda y tras las que se esconden autores como Alex Trocchi, Dick Seaver, George Plimpton, William Burroughs, etc. La notoriedad de esta editorial se incrementó con la publicación de varias novelas de Genet, de Sade y Henry Miller, además de *The Ginger Man* (1955), *Lolita* (1955), *The Naked Lunch* (1959) y *Candy* (1958), la primera novela de Southern.

Southern es ante todo y por encima de todo un provocador que no duda en desenmascarar nuestras inhibiciones personales, nuestros defectos, y represiones interiorizadas, y nos invita a soltar una sonora carcajada sobre nuestra misma condición y todo lo que reduce al hombre a una serie de actos condicionados, previsibles, decididos de antemano. Fustiga sin piedad todo aquello que resulta falso o pretencioso en la vida americana, desde los abusos de poder, la corrupción, el culto al héroe, las obsesiones materialistas y sexuales, a la intolerancia, toda forma de hipocresía, el patriotismo, la estupidez y la superficialidad como normas de vida. Sus obras no son sino “chapters in a fantastic soap-opera that can never be finished because the

end has never been written”<sup>8</sup>, y más que unos personajes sólidos o con entidad propia, los farsantes, los médicos siniestros, los profesores histriónicos, las jovencitas virtuosas, los bromistas millonarios y sin escrúpulos, los jorobados perversos o las enanas deformes, los cardenales y su “posse of Vatican toughs”<sup>9</sup>, los racistas sureños, los políticos corruptos, junto con los numerosos exhibicionistas, lesbianas, homosexuales, fetichistas, ninfómanas, etc., que pueblan tanto sus novelas como sus relatos cortos e, incluso, sus artículos periodísticos tienen todos un origen común en el mundo del espectáculo: son cómicos de barraca de feria, de vodevil barato, que representan un número mil veces representado, intercambian personalidades, aparecen y desaparecen súbitamente, pasan del llanto histérico a la carcajada sin motivo aparente y encubren sus actos de una respetabilidad y seriedad de la que carecen por completo.

La novela que le lanzó a la fama fue *Candy* (1958), escrita en colaboración con Mason Hoffenberg y publicada originalmente con el pseudónimo de Maxwell Kenton. Al igual que otras obras publicadas en *Olympia Press*, *Candy* circuló ampliamente de manera clandestina antes de su aparición definitiva en EEUU en 1964, y alcanzó tal éxito que estuvo en las listas de los libros más vendidos durante 33 semanas. Elaborada como una simple broma particular, sin más propósito que el de provocar y confundir a censores en una época en que se debatían célebres procesos literarios, *Candy* dividió la opinión de la crítica.

Lejos de ajustarse a un único modelo de inspiración, *Candy* combina magistralmente temas, asuntos narrativos e, incluso, personajes extraídos de la comedia clásica de enredo, la novela picaresca y la novela erótica, y también de las historias sentimentaloides de las revistas populares baratas que sirven de fuente de información a un amplio público femenino. Pero *Candy* es antes que nada una brillante parodia de *Candide ou l'optimisme* (1759) aunque trasladada al contexto de la Norteamérica de los años cincuenta en una situación de prosperidad y consumo sin precedentes en su historia, con un nacionalismo exacerbado y atravesada por corrientes ideológicas fuertemente anti-comunistas.

A diferencia de *Candide*, el héroe de Voltaire, que comprueba que las teorías de su preceptor Pangloss están lejos de ser ciertas, Candy Christian, una hermosa e inocente jovencita de clase media acomodada, se mantiene fiel a las enseñanzas de su adorado Professor Mephesto que cree que es un deber moral la búsqueda de la belleza frente a una sociedad egoísta, y que a perfección personal consiste en satisfacer las necesidades del prójimo. En pleno despertar de su sexualidad juvenil Candy Christian se cree portadora de un nuevo mensaje beatífico e iluminado del mundo que la lleva a cumplir una noble tarea: la entrega desinteresada y sacrificada, incluso a un nivel físico, a los demás. Su mismo ensayo titulado “Contemporary Human Love”, que merece la máxima calificación de Mephesto, resume en unas líneas su aspiración vital:

To give of oneself —fully— is not merely a duty prescribed by an outmoded superstition, it is a beautiful and thrilling privilege.<sup>10</sup>

Así, Candy abandona su hogar y se lanza al mundo no sólo convencida de la necesidad de practicar el bien indiscriminadamente, sino como rechazo de la mentalidad materialista de un padre insensible a sus necesidades y dominado por una pesadilla obsesiva:

... dreams which began with Candy being ravished, first by Mephesto, then by foreigners, then by Negroes, then gorillas, then bulldogs, then donkeys, horses, mules, kangaroos, elephants, rhinos, and finally, in the grand finale, by all them at once, grouped around different parts of her, though it was (in the finale) she who was the aggressor, she who was voraciously ravishing them, frantically forcing the bunched and spurting organs into every orifice—vagina, anus, mouth, ears, nose, etc. He had even dreamed once that she asked him if it were true there was a small uncovered opening in the pupil of the eye, because if it were, she had said, she would have room there (during the finale) for a minuscule organ, like that of a praying mantis to enter her as well! (p. 42)

Pero Candy es siempre y en todo momento una dulce y sugestiva adolescente que se asemeja más a la típica chica de calendario, que reúne en su persona una serie de cualidades ideales: todo ella sugiere inocencia, inspira ideales puros, desde su misma apariencia física, “Candy was born on Valentine’s day. Perhaps this was why she was so beautiful... there was something like a Valentine about Candy—one of the expensive ones, all frills and lace, and fragrance of lavender...” (p. 22) <sup>11</sup>, pasando por su irreprimible coquetería juvenil, hasta su tendencia a identificarse con heroínas que supieron dar su vida por un ideal: “she loved the simple garment. It must have been such a garb as this, she reflected, that Joan of Arc had worn to her execution. She began to feel quite like a saint...” (p. 172).

Candy no evoluciona ni madura; contempla el mundo con ojos de asombro infantil que se expresa en un vocabulario plagado de frases entrecortadas o continuas exclamaciones de asombro, incredulidad, resignación, o fastidio, que reflejan sus fluctuantes estados de ánimo: “gosh”, “dam”, “Good Lord”, “N-O ...spells no!”, “Oh my goodness”, “... and how!”, etc. Para ella “Good Grief, it’s Daddy” resume su disgusto ante la presencia física o la inoportuna imagen del padre interrumpiéndola en cualquier momento importante.

Le gusta pensar que los demás—preferentemente hombres maduros o seres marginados— la necesitan y cree que debe atraer su atención para hacerles partícipes de su entusiasmado credo y contagiarles con la idea de que la verdadera felicidad supone la renuncia de un mundo material y vulgar carente de sensibilidad. Pero su candor sin límites, su aplastante ingenuidad, su generosa respuesta ante las necesidades de los demás en busca de lo que vagamente define como a “trully great man” chocan brutalmente con la agresiva actitud de toda esa serie de “guías-espirituales” con las que se identifica y que continuamente la humillan, maltratan, violentan u explotan a su capricho: el profesor Mephesto; Uncle Jack, el hermano gemelo de su padre; Irving Krankeit, autor del afamado *Masturbation Now!* en el que sostiene

que “... *normal sex relations*... cause all these mental disorders so many people have, and he says that *his way could stop War!*” (p. 76); el doctor Howard Jones; Pete Upsy, el pacifista ruso de la Cracker Foundation y Grindle, su compinche, que la inicia en el “mystic path”; y, por último el santurrón harapiento con el que coincide en Calcuta y luego en Lhasa y que resulta ser su padre.

En ocasiones Candy se recrimina con dureza no haber sabido actuar a la altura de las circunstancias; no duda, por ejemplo, en censurarse su actitud atolondrada al rechazar la pasión de Mephesto,

Selfish! Selfish! She was thinking of herself. To be needed by this great man! And to be only concerned with my material self! She was horribly ashamed. How he needs me! and I deny him! I deny *him!* Oh, how did I *dare?* (pp. 25-26).

y como mortificación a su egoísmo está dispuesta a inmolarse con Emmanuel, el jardinero mejicano de su casa, como compensación a su vida de privaciones. En cualquier caso un sentimiento de culpa parece empañar sus casuales y previsibles “encuentros sexuales”, y tan sólo con Derek el jorobado es capaz de perder momentáneamente esa fría pasividad característica suya:

‘Your hump! Your hump!’ she kept crying, scratching and clawing at it now.  
‘Fuck! Shit! Piss!’ she screamed. ‘Cunt! Cook! Crap! Prick! Kike! Nigger! Wop! *Hump! HUMP!*’ and she teetered on the blazing peak of pure madness for an instant... and then dropped down. (p. 149).

Al final de la novela Candy verá recompensado su virtuoso peregrinaje cuando en Lhasa medita, concentrándose en la nariz del buda, y coincide con el santurrón harapiento en el templo. El hecho es interpretado como algo extraordinario y profundamente significativo para Candy, “all her life it had always been *she* who had been needed by someone else... and now at last she had found someone that she herself needed... Buddha! And yet, because of her early orientation, of always being the needed one (except by Daddy!), there was something vaguely dissatisfying and incomplete about it. If only the Buddha needed her!” (p. 219). Sus deseos se convierten en realidad cuando, gracias a una tormenta, el templo se viene abajo y Candy consigue la unión espiritual y física con el buda y su padre al mismo tiempo.

El contenido pornográfico que algunos sectores de la crítica han querido ver en *Candy* queda anulado no sólo por la ausencia de un deliberado propósito de excitar al lector, sino, sobre todo, por los elementos de humor que constituyen la columna vertebral sobre la que se articula la novela. La mayoría de las veces se trata de numerosos chistes o bromas absurdas o de mal gusto que, inesperadamente, se intercalan en los episodios de mayor tensión o surgen espontáneamente provocados por una situación concreta <sup>12</sup>. En otras ocasiones son numerosos juegos de palabras los que provocan la hilaridad <sup>13</sup>; pero lo que más abunda son las escenas breves o

episodios enteros cómicos cuya finalidad es ridiculizar a cada uno de los personajes sumiéndoles en situaciones totalmente caóticas y desmesuradas: así cuando Mr. Christian descubre a Candy y Emmanuel en pleno éxtasis amoroso, lleno de rabia apenas consigue balbucear "...urg ... ack ... chchch ... You ... You ... You ... COMMUNIST!" (pp. 42-43) justo antes de ser golpeado por el aterrizado mejicano con una peleta de jardinería; o las peleas del dúo cómico Jack Katt y Tom Smart que, a pesar de sus esfuerzos, no llegan a atraer la atención de Candy; o la confusión que se genera en la habitación del hospital cuando el hermano gemelo de Mr. Christian intenta seducir a Candy y es reducido a la fuerza por una eficiente y musculosa enfermera que le deja en un estado de coma parecido al de su hermano al golpearle con un orinal (pp. 64-65); el caos que se crea en el diminuto lavabo del "Riviera" tras el improvisado chequeo ginecológico al que Candy se ve sometida por el doctor Howard Johns; el pánico provocado al chocar el coche patrulla que lleva a Candy detenida contra un bar atestado por 275 homosexuales (pp. 163-164)<sup>14</sup>.

El tono de parodia de costumbres y convenciones sociales persiste en *Flash and Filigree* y *The Magic Christian*, dos novelas de desigual éxito que acabaron por confirmar el talento de Southern para manejar el humor. En *Flash and Filigree* (1958), Southern prolonga situaciones en parte ya insinuadas en *Candy*, aunque ahora la acción se centra en una lujosa clínica privada en Los Angeles. La novela desarrolla dos historias paralelas que entre sí no tienen aparentemente conexión directa alguna salvo la personalidad enfermiza de ambos personajes:

Pese a todas las apariencias de respetabilidad y prestigio profesional, el doctor Eichner esconde la personalidad de un verdadero psicópata asesino que padece alucinaciones y terribles complejos: inexplicablemente la emprende con Felix Treevly, un extraño personaje, y no dudará en darle alcance en los más extraños ambientes, hasta que de manera accidental le mata. Su obsesiva pasión por los potentes coches descapotables se explica porque le proporciona una sensación de poder que le lleva a saltarse semáforos, o a competir peligrosamente con su flamante Delahaye 231 con otros coches provocando un accidente del que se salva de milagro. No obstante, su conducta nunca será cuestionada, quedando en todo caso libre de cualquier inculpación.

De la misma manera que el doctor Eichner vive una realidad siniestra y confusa, alimentada por sus manías y sus instintos agresivos, la angelical y atractiva enfermera Babs Minter, coqueta e inmadura, vive en un mundo de ensueño y fantasía forjado por el sentimentalismo fácil y remanido de las películas de amor a las que es aficionada y por sus frecuentes visitas a Hollywood. Al igual que Candy Christian, suele tener "... the most elusively delicious, and somehow unexpected transports of fantasy"<sup>15</sup> que la trasladan a situaciones fabulosas y escenarios grandiosos, como si fuera una dulce heroína de cine, enormemente seductora y arrogante o "... the only child-princess of an angel-cake kingdom, all white-iced and perfect" (p. 49).

La misma fascinación que el doctor Eichner siente por los coches descapotables, como símbolos de poder y status social, lo siente Babs, aunque tenderá a rela-

cionarlo con el fabuloso mundo de lujo y placer que le sugiere Hollywood. Su primera visión de Ralph, del que quedará deliciosamente prendada, viene condicionada por este tipo de fantasías:

It was a yellow convertible, and the girl's first impression was that the occupants were movie-stars, since they both wore dark glasses, and the young woman at the wheel had her starline sun-like hair half hidden in a jet black kerchief, while her face shown brown as fine leather. She stopped the car at the Clinic door, and the young man got out, handsome and worldly, his dress, it appeared, richly casual. When he turned his back to close the car door and speak a word to his companion who raised her hand briefly and smiled before pulling away, Babs believed for an instant that he was Tyrone Power, and a drop or two melted from her heart. (Ibid.)

Desde ese momento, Babs no descansará hasta atraer la atención del joven y hasta lograr lo que tantas veces ha visto reproducido en las pantallas: una escena de seducción amorosa que, naturalmente, tendrá lugar en el coche. Así, mientras contemplan *Wuthering Heights* y al suave compás de la música "Mood Indigo" que suena en la radio, Babs acaba por rendirse a la pasión:

... as though one part of her were outside, disinterestedly watching, while another part of her stayed in so far inside herself that everything was in a sort of soft-focus blur where the only reality was a gnawing want and, finally, a pain. And then she clasped him and the tearing pain of her viciously, as though this had suddenly become the last, or first, touch with dear life; and as she felt the proverbial wings of the great moth spread upward flexing within her, carrying the myth of reality and a part of awareness up and away, the moth grew to the size of some great winged bird, chained to the bottom of a vat of champagne, moving his wings with powerful, majestic slowness, and the bubbles rose on every side, streaming in deathless, thrilling flights to nowhere.

'Oh Ralph', she breathed, worshipfully, 'Ralph' (p. 107).

Al final, tanto el doctor Eichner como Babs han conseguido sus propósitos; el doctor Eichner una vez que hace desaparecer el cadáver de Felix Treevly y consigue engañar a la policía, es nombrado jefe de planta en la clínica y proyecta nuevos planes:

Dr. Eichner settled down again, this time in a great leather chair, with his automotive trial sheets. He had just decided to replace his Delahaye with a new Gordini, and the decision made him tingle. Then, in a moment of reflection, he rose and went to the window. Half in a world of fantasy, his mind's eye roved to the desolate winding heights of Andorra, and the endless moon-lit roads of Spain, where one could drive for a hundred miles without meeting a single car. (p. 145).

y Babs acepta los halagos y promesas de amor eterno, bajo la luz de la luna, que Ralph no cesa de hacer.

El mundo de las apariencias engañosas y el empeño “to expose the meretricious and counterfeit that lie at the core of our culture”<sup>16</sup>, es de nuevo el propósito de Southern en *The Magic Christian* (1959), una divertida novela corta que presenta un acelerado e ininterrumpido encadenamiento de chistes y situaciones cómicas que fijan la imagen de la credulidad facilona, la hipocresía, el snobismo cultural y la codicia de individuos y grupos.

Guy Grand, “the last of the big-spenders” (p. 159) derrocha generosamente más de diez millones de dólares cada año para llevar a cabo sus bromas pesadas, aunque para él no son sino inocentes pasatiempos, con la finalidad de “making it hot for people” (p. 160). El mundo entero se convierte para este cristiano mágico en su escenario, y el dinero que emplea para sobornar, comprar, corromper, humillar o ridiculizar le permite hacer sus juegos de magia: alterar a su antojo y por un momento el orden cotidiano de la realidad para descubrir lo que se oculta bajo la actitud aparentemente paternalista y patriótica de los políticos, la supuesta honradez sin tacha de la policía, la ilusoria felicidad que transmiten los medios de comunicación, la deslumbrante grandeza de ídolos de pacotilla, o la benevolente y magnánima superioridad de los más poderosos. Nada ni nadie se resiste a los propósitos de Guy Grand.

Su peculiar sentido del humor le lleva, entre sus numerosas bromas, a comprar una esquina muy transitada del Loop de Chicago para instalar una enorme tinaja que llena de orines, excrementos y sangre, y a la hora punta arroja en la masa maloliente en ebullición miles de billetes de cien dólares con el anuncio que el contenido es gratis, o al lanzar un periódico de tirada nacional para introducir palabras extranjeras eliminando crucigramas, los cómics, los editoriales, los anuncios, hasta que la gente empezó a especular sobre la identidad del saboteador “... Communist? Atheist? Homosexual? Catholic? Monopoly? Corruption? Protestant? Insane? Negro? Jewish? Puerto Rican? POETRY?” (p. 166).

Guy Grand no cesa de mostrar el absurdo de una existencia que se consume exclusivamente en ansias de poder, de lujo y ostentación, de ambiciones sin límite, y extrae tanto placer y regocijo al contemplar que todos tienen un precio y se rinden ante la tentación del dinero, como del enorme caos y confusión que causan todas y cada una de sus divertidas intervenciones.

Tan sólo en una ocasión Grand tuvo un serio contratiempo cuando en 1953 le dio por interesarse por “... a mid-western Senator who had based his election campaign upon *the threat of American Communism*” (p. 213). En realidad, de todos era sabido el hecho de que,

... all that remained of the Communist movement was a sorrowful rag — dead bones displayed with a touching pathos once a Mayday in the slum square of a few large cities, by a handful of poor old gaffers and crones as nutty as the Senator himself. But he had *been elected*. He had been elected

by a constituency which had never seen a Communist, and were keen to do so. It was as though he had promised them the moon ... He was nutty as a fruit-cake, and Grand's first anxiety was that he would be put away before a bit of 'capital fun', as he expressed it, could be had. (pp. 213-214).

El golpe de gracia de Grand consiste en contratar a un nihilista para que influya en el senador y le pague con una gran suma de dinero para que acuse de comunistas a las personas más inverosímiles y comprobar hasta dónde sigue la broma el público. Pero, sin embargo, el senador se entusiasma con la idea y convencido de su misión salvífica del país, forma un comité y organiza auténticos procesos a personas cada vez más influyentes. Los periódicos nacionales, interesados en sacar partido del asunto, le dieron una amplia y entusiasmada acogida. La paradoja para Grand es que el público norteamericano cree en la broma totalmente, y aunque da órdenes al nihilista para detener todo el asunto, éste ha proyectado ya quedarse con el dinero aunque jura haber llamado a los loqueros para que pasen a llevarse al político. Mientras tanto, el Senador prepara auténticas audiencias públicas televisadas durante el proceso de un miembro del gobierno y se comporta como un loco furioso, "But the men with the jacket never came. And, in fact, no one raised a finger—a finger to topple the rotten egg from the wall; no one. Grand closed the affair with impatience and dispatch, by having the Senator poisoned." (p. 217).

Lo verdaderamente inquietante de todas las bromas de Grand es no sólo la intensidad siniestra que adquieren, sino que siempre sale airoso de las mismas, comprando su impunidad con grandes sumas de dinero.

Tras la publicación de *The Magic Christian*, Southern prácticamente abandona toda actividad literaria para dedicarse casi en exclusividad a escribir guiones de cine, reportajes periodísticos o relatos cortos que aparecen agrupados en la colección *Red Dirt Marijuana and Other Tastes* (1967).

El periodismo de Southern tiene el honor de aparecer en la antología *The New Journalism*, verdadera "biblia" de este fenómeno publicada por su más famoso defensor y exponente, Tom Wolfe. Para mostrar las cualidades del "Nuevo Periodismo" en general y del periodismo de Southern en particular, Wolfe elige su artículo: "Twirling at Ole Miss" del que dice en una nota introductoria:

It was the first example I noticed of a form of journalism in which the writer starts out to do a feature assignment ('Go to Mississippi and see what happens when five hundred pubescent baton twirlers meet in earnest competition') and ends up writing a curious form of autobiography. It is not autobiography in the customary sense, because the writer has put himself in the situation for no other reason than to write something. The supposed subject (e.g., baton twirlers) becomes incidental; and if the writer has the wit to make his own reactions that fascinating, the reader doesn't care. Hunter S. Thompson has become the maestro of this form and calls it *Gonzo Journalism*.<sup>17</sup>

En “Twirling at Ole Miss”, el escritor viaja al sur de los Estados Unidos con el fin de realizar un reportaje sobre “The Dixie National Baton Twirling Institute”. El informe se lleva a cabo de manera impecable; el lector no sólo llega a conocer las actividades del Instituto y sus alumnos sino también la historia del curioso deporte-espectáculo. Pero el lector va también descubriendo que todo esto es una excusa para presentarnos un tema mucho más complejo y trascendente. Cuando Southern llega a su destino lo primero que observa en su narración en primera persona es:

Next to the benches, and about three feet apart, are two public drinking fountains, and I notice that the one boldly marked ‘For Colored’ is sitting squarely in the shadow cast by the justice symbol on the courthouse facade. <sup>18</sup>

Y cuando el reportaje ha sido llevado a cabo y se dispone a volver a su casa en el Norte comenta:

After lunch I packed, bid adieu to the Dixie-National and boarded the bus for Memphis. As we crossed the Oxford square and passed the courthouse, I saw the fountain was still shaded, although it was a couple of hours later than the time before. Perhaps it is always shaded, cool and inviting, it could make a person thirsty just to see it. (pp. 145-146).

En plena elaboración del artículo, el autor tiene la oportunidad de comentar el problema racial con dos estudiantes de Derecho a punto de licenciarse. Para ilustrar al periodista cuál es el sentimiento de otros blancos, no el de ellos, hacia la población negra cantan una canción popular del lugar:

‘Oh we’ll bury all the niggers in the Mississippi mud...’, singing it rather loudly it seemed to me —I mean if they were just documenting a point in a private conversation— or perhaps they were momentarily carried away, so to speak. (p. 142).

El suceso es, no obstante, rápidamente olvidado para pasar al detallado y riguroso horario de las alumnas del Instituto. En definitiva, el lector aprende los sorprendentes datos que giran en torno al juego del “diábolo”. Pero a través de los pequeños detalles seleccionados por el observador aprende sobre todo de la deprimente imagen de un Sur cerrado en sí mismo, en su odio y en sus tradiciones; y precisamente en el año 1963, cerca de las grandes convulsiones que lo cambiarían para siempre.

En “Recruiting the Big Parade”, Terry Southern establece el tono de la historia simplemente a través de una pequeña introducción describiendo cómo tuvo acceso a un personaje que había participado en la trama para invadir Cuba en el famoso “fiasco de Cochinos”. Southern no se presenta como un ávido reportero sediento de información, sino como un tranquilo ciudadano, más preocupado por sus propios asuntos, que por las posibles exclusivas periodísticas:

One night Not Long Ago I was sitting around the White Horse Tavern, in New York City's colorful Greenwich Village, having a quick game of chess with a self-styled internationally famous blitz-chess champ. Six snappy ones and I pretty well had the game sewed up, when the Champ suddenly said: 'Say, see that guy at the bar - he was in the Cuban Fiasco'. (p. 147)

El autor considera esto tan sólo una maniobra de su contrincante para salir del atolladero en que está metido. Maniobra que, a la larga, da resultado:

Well, to make a short preface even terse (the champ, by the way interfered with the pieces when I did look around, and so eked out another shoddy win), I investigated further to find that it was, in fact, true: this man had participated in the Cuban fiasco, of April 17, 1961... (Ibid.).

Lo que sigue es una entrevista en su formato tradicional de pregunta-respuesta, pero que ya no puede librarse del tono humorístico y absurdo de la introducción. Lo irreal, y a veces ridículo, de la historia de Boris Grgurevich viene marcado por las circunstancias en que el autor dice haberla conseguido. Maestro indiscutible del relato breve, Southern, tanto en la ficción como en la no-ficción (y a veces es imposible distinguir una de otra) es capaz de crear la atmósfera donde desea que se desarrolle la acción con los mínimos recursos posibles. En este caso, el lugar, la actitud del periodista y el cómo tiene lugar la entrevista minimizan la historia del personaje, añadiendo un tono sarcástico no sólo a sus declaraciones, sino al absurdo intento de la CIA por "reconquistar" Cuba.

Esta idea se intensifica especialmente en el periodismo que Terry Southern practica en revistas como *Evergreen Review* o *The Realist*. En principio, cada vez se hace más difícil saber si estamos leyendo ficción o no-ficción, o si Terry Southern es un personaje real o una creación de un autor que se llama igual. Artículos como "I am Mike Hammer", "Terry Southern Interviews a Faggot Male Nurse", "The Blood of the Wig" y "stories-news" como "Red Giant on Our Doorstep", "Scandal at the Dumpling Shop" o "The Moon-shot Scandal" juegan con la fantasía humana llevada a sus últimas consecuencias. El autor se pregunta con el lector qué pasaría si Sartre escribiera y protagonizara un ballet; si al igual que Mickey Spillane, autores como Norman Mailer pudieran hacer el amor ante la cámara con las heroínas de sus sueños (idea ésta que articula gran parte de su novela *Blue Movie*); si se pudiera crear un hospital sólo atendido por homosexuales; si un maniaco sexual se filtrara entre la tripulación del primer vuelo a la Luna; si una gran firma comercial creara "the *Little Cathy Curse Doll*", la primera muñeca con la regla; si un periodista recreara la más reciente historia norteamericana poseído por el espíritu de un poeta chino homosexual.

Las respuestas dan la extraña sensación de que las preguntas tal vez no sean tan disparatadas; el absurdo no es algo que nace libre de la imaginación del autor, ni siquiera cuando éste está bajo los efectos de una nueva droga, sino que impregna todos los sucesos que nos rodean. Por ello, con frecuencia, nos preguntamos si

Southern habla en broma o en serio, si todo es fruto de su imaginación o nos encontramos realmente ante una noticia periodística.

Con *Blue Movie* (1970) Southern retorna a la novela y a una temática abiertamente sexual como hiciera con *Candy*, pero si en esta obra todo parece quedar en un equívoco, en una especie de fantasía erótica provocada por un ser exageradamente inocente y al mismo tiempo intencionadamente provocador, en *Blue Movie* nos encontramos con que el sexo no es sólo objeto de consumo, violación o transgresión, es ya un vehículo a través del cual se revelan los impulsos y las obsesiones más ocultas, y donde la obscenidad es la categoría dominante que le sirve para dar expresión a un mundo atroz, corrompido, violento y brutal. El sexo ha perdido todo rasgo de lirismo y se ha convertido en algo obsesivo, “... that sort of lying fantasy that lurks in the heart of every red-blooded American male”<sup>19</sup>: la prueba continua de viriliad, el sexo como puro “Pavlovian reflex” que despierta a su vez un sin número de impulsos: de posesión, control, manipulación y extorsión.

*Blue Movie* está concebida como un grandioso espectáculo pornográfico de horror y sexo en donde se hace difícil distinguir con precisión dónde reside la obscenidad, si en la misma película que se está filmando, en los distintos números sexuales que las actrices se ven obligadas a realizar repetidamente, o en las monstruosas manipulaciones, degradantes humillaciones, y atrocidades a gran escala que se lleva a cabo con ellas, como si los límites de la fantasía y la realidad desaparecieran. Boris Adrian, que ha acaparado premios internacionales y que goza de un enorme éxito, se siente cansado del falso realismo de las “stag movies” y se plantea una serie de cuestiones estéticas:

He was aware that the freedom of expression and development in cinema had always lagged behind that of literature, as, until recent years, it had lagged behind that of theater as well. Eroticism of the most aesthetic and creatively effective nature abounded in every form of contemporary prose —why had it not been achieved, or even seriously attempted, on film? Was there something inherently alien to eroticism in the medium of film? Something too personal to share with an audience? (p. 25)

La película en la que tratará de responder a estas preguntas, *The Faces of Love*, tendrá un presupuesto de tres millones de dólares, contará con las mejores actrices, y se filmará y exhibirá exclusivamente en Liechtenstein para fomentar el turismo del país. Será, en suma, una película “very good... genuinely erotic and beautiful” (p. 29).

Pero Boris más que verdadero director de cine parece un verdadero manipulador que sin escrúpulos amenaza, chantajea, engaña, y asume una posición que le permite “... not only to deploy actors like the proverbial pawns in a game, but to get from them even more than was in them to give” (p. 134). Boris, “the ultimate funster” se convierte en verdadero dueño y señor de vidas y personas: altera conciencias y mundos particulares a su manera, como hace con la hermosa actriz Pamela Dic-

kensen de la que consigue que pierda toda inhibición natural y se entregue plenamente a su papel de lesbiana con Arabella; o al mismo Sid Krassman, productor ejecutivo del film, a quien engaña diciéndole que podrá hacer el amor con la primera actriz, aunque luego se tendrá que conformar con una prostituta que la dobla en las escenas con hombre. En repetidas ocasiones Boris no duda en incorporar a un guión que se elabora improvisadamente trozos vivos de la historia personal de cada uno (primeras experiencias sexuales en la vida de Arabella, las relaciones homosexuales de Tony, etc.). Nadie parece sentirse a salvo de este proyecto cinematográfico que va ascendiendo en intensidad y va implicando cada vez a mayor número de personas. La novela describe al mundo y a la existencia como una obscenidad de pesadilla, porque la misma realidad le ofrece por sí misma un espectáculo caótico, brutal y sin sentido, como si se tratara de una verdadera "Blue Movie".

Al igual que en todas sus obras anteriores, el sexo y el poder se constituyen en las únicas motivaciones que impulsan la existencia de unos seres continuamente ridiculizados por su propio creador. Los personajes que desfilan por esta comedia cruel tienen algo de posesos, de autómatas, de seres robotizados, como si estuvieran dependientes de alguna necesidad, desde el corrupto Sid Krassman, que sólo piensa en enriquecerse, pasando por Les Harrison, del que se afirma repetidamente "he's got a pussy-on-the-brain" (p. 219), o su padre C.D., cuya debilidad por el fetichismo y la necrofilia alcanza límites inimaginables, o el servilismo exasperante de Lips Malone que intenta justificar sus acciones repitiendo sin cesar "... just been acting on orders... from above." (p. 244).

Como es habitual en Southern existe una minuciosa y particularizada descripción de unas escenas y situaciones cada vez más caóticas y grotescas que encuentran la "grande finale" apoteósica en la pelea por los negativos de la película cuando el Cardinal Von Kopf y sus fanáticos seguidores que "... like a drugged frenzied horde of ravaging Goths, possessed with the zeal known only to those driven by a sense of absolute righteousness" (p. 247) invaden el estudio cogiendo desprevenidos a los actores, director y su equipo. El triunfo de la misión del Cardinal tiene unos efectos sorprendentes sobre la vida cotidiana del mismísimo Vaticano y así será difundido en los medios de comunicación: "NEW PROTOCOL MYSTERY AT VATICAN".

Tomando como punto de partida el calificativo de "revenge comedy" que Robert Scholes ha atribuido a la totalidad de la obra de Southern, a modo de conclusión podemos decir que este autor se integra plenamente en un tipo de literatura norteamericana de amplia tradición dedicada a desmitificar por medio del humor y la parodia cruel los principios sagrados sobre los que se asienta la "plácida" existencia del "American Way of Life".

El "Black Humor", el "New Journalism", sus guiones cinematográficos, coinciden en la personalidad de un auténtico terrorista literario para ofrecer un panorama tan sintomático como desolador de unos tiempos y de un país incapaces de encontrar una solución de su propio desencanto:

Their aim was deflationary: to show that presumably normal Americans were as grotesque as the monsters of Charles Addam's art, and just as cruel to each other. Their creed, if they had one, was Lenny Bruce's: 'Everything is rotten—mother is rotten, God is rotten, the flag is rotten'.<sup>20</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Philip Roth, "Writing American Fiction" en *The American Novel Since World War II*, A Fawcett Premier Book, New York, 1969, pág. 142.

<sup>2</sup> Bruce J. Friedman (ed.) *Black Humor*, Bantam, New York, 1965, pág. vii.

<sup>3</sup> Charles B. Harris, *Contemporary Novelists of the Absurd*, College and University Press, New Haven, 1971, pág. 23.

<sup>4</sup> Michael L. Johnson, "Wherein Lies the Value?", *Journal of Popular Culture*, 9, 1975, pág. 136/38.

<sup>5</sup> Max F. Schulz, *Black Humor of the Sixties*, Ohio University Press, Athens, Ohio, 1973, pág. 66.

<sup>6</sup> Maurice Girodias, "Confessions of a Booklegger's Son", *Censorship* n° 3, 1965, pág. 9.

<sup>7</sup> Ibidem, "The Erotic Society", *Encounter*, vol. XXVI, n° 2, Feb. 1966, pág. 53.

<sup>8</sup> Terry Southern, *Blue Movie*, Signet Books, New York, 1970, pág. 14.

<sup>9</sup> Ibidem, pág. 247.

<sup>10</sup> Terry Southern, *Candy*, Putnam Books, New York, 1968, pág. 20. Las siguientes referencias a este libro se consignarán sólo con el número de página.

<sup>11</sup> Los autores contribuyen a intensificar este tono dulzón con la larga lista de nombres con los que describen el sexo de Candy: "the sweet damp", "fabulous honey-pot", "precious little honey-cloister", "sugar-scoop", "ever sweetening pudding-pie", "pulsing jelly box", "the mysterious lamb-pit", etc.

<sup>12</sup> "What about a bite to eat, as well, girls' asked Uncle Jack...

'Yes, a bit of giant Male Organ - piping hot!' quipped Liv.

'Now, Liv' said Uncle Jack... 'you will go too far'.

'Who's talking about go?' demanded Liv. 'The girls want to come! Am I right, Can?'" (págs. 48-49).

<sup>13</sup> Cuando Krankeit trata de convencer a Dunlap sobre sus obsoletas ideas sobre el sexo le dice:

"It's not you, it's the dammed shell you're imprisoned in that I'm trying to jack off - er, I mean wrench off" (pág. 91).

<sup>14</sup> Este gusto por las escenas desmesuradas y caóticas viene suficientemente ilustrado por los guiones de cine que Southern ha llevado a cabo. *Barberella* de Roger Vadim y *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick son buenos ejemplos. El director de esta última película llegó a cortar una escena pensada por Southern, en la que el Presidente de los EEUU y los máximos dirigentes del Pentágono se enfrascan en una pelea de tartas, porque estimó que "its farce took away the sick joke of the dropping of the bomb". Baxter Philips, *Cut: The Unseen Cinema*, Bounty Books, New York, 1975, pág. 65.

<sup>15</sup> Terry Southern, *Flash and Filigree and The Magic Christian*, Penguin Books, Harmondworth, 1965, pág. 48. Las siguientes referencias a este libro se señalarán sólo con el número de página.

<sup>16</sup> Frederick R. Karl, *American Fictions, 1940/1980*, Harper and Row, New York, 1983, pág. 279.

<sup>17</sup> Tom Wolfe, *The New Journalism*, Harper and Row, New York, 1973, pág. 161.

<sup>18</sup> Terry Southern, "Twirling at Ole Miss", *Red Dirt Marijuana and Other Tastes*, A Signet Book, New York, 1967, pág. 136. Las siguientes referencias a este libro se señalarán sólo con el número de página.

<sup>19</sup> Ibidem, *Blue Movie*, ed. cit., pág. 139. Las siguientes referencias a este libro se señalarán sólo con el número de página.

<sup>20</sup> Sarah Blacher (ed.), *Comic Relief: Humor in Contemporary American Literature*, University of Illinois Press, Urbana, 1978, pág. 3.