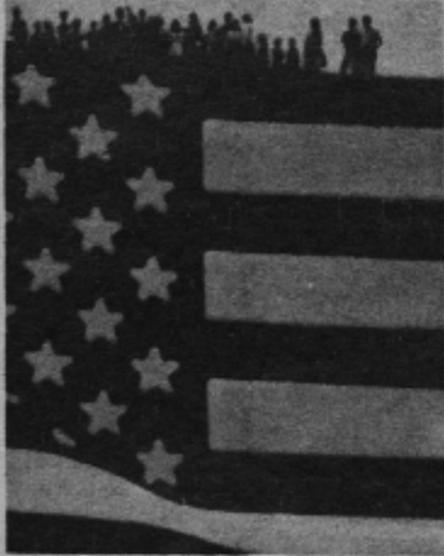


Nueva narrativa norteamericana



La capacidad de asimilación de la sociedad norteamericana es tan amplia que la lucha contra esta *tentación* es uno de los núcleos temáticos más definidos entre los nuevos narradores: Mailer, Barth, Gover, Heller, Burroughs, Donleavy, los mejores novelistas actuales intentan trazar zonas de aislamiento en el interior de la estructura, espacios de resistencia y de oposición a la voracidad del sistema. Droga, santidad, regreso a la naturaleza, violencia sexual, delirio: estos "refugios" son experiencias privadas: exasperadas, caen afuera de la racionalidad. Conductas psicóticas, remiten a una negatividad absoluta: formas desesperadas de la introspección, último intento de recuperar la identidad perdida, sus salidas más "naturales" son la locura y el suicidio. Para quebrar esta circularidad despolitizada es preciso esperar la práctica de los escritores (sería mejor decir los propagandistas) negros ligados a los *Black Panthers*: Malcolm X, Eldridge Cleaver, LeRoi Jones, Ralph Brown son los primeros que instalan en sus textos una perspectiva colectiva, capaz de abrir una alternativa y generar una propuesta. Las notas que siguen son un intento de marcar la presencia de esta *resistencia* a la sociedad en el "campo específico" de la escritura norteamericana.

1. Nuevos héroes: inocencia y consumo

Víctima, rebelde, aplastado por la sociedad de consumo, encerrado en sus delirios paranoicos, el nuevo "héroe" que definen algunas de las últimas novelas norteamericanas persigue su propia identidad encerrado en el círculo vertiginoso de la circulación capitalista. Autocompasivo, construye representaciones histéricas, se ofrece como espectáculo, poniendo en escena sus debilidades en un exhibicionismo masoquista que lo rescata del anonimato. Stern, el

PHILIP ROTH — Visión de un mundo imposible, insoluble, incambiable que piensa eternamente su propia mediocridad. Un mundo sin voluntad y que se niega a adquirirla. ¿Y qué le sucede a una persona de temperamento rebelde que trata de cambiar el mundo? Que se vuelve loca. Y entre tanto se vuelve ridícula a los ojos de los demás.

protagonista de Bruce Jay Friedman, exagera las fuerzas de sus enemigos para racionalizar su cobardía: perseguido durante todo el relato por un hombre que se esconde en las esquinas, se hunde en un mundo hostil de reminiscencias kafkianas, donde el antisemitismo y el humor instalan una comedia paranoica. Samuel Levin, el ex-alcohólico de *Una nueva vida* de Bernard Malamud mantiene una relación clandestina y culpable con la mujer de un colega en la pequeña universidad del interior a la que se ha ido a refugiar: en el final huirá con ella y sus hijos, sin saber bien por qué, en un gesto heroico y gratuito. Todo el relato está armado sobre pequeñas acechanzas, delaciones, que construyen un clima opresivo, hecho de jerarquía y traiciones sutiles. En *Corre, conejo* de John Updike, Harry Angstrom, sofocado por los objetos, por el tedio de su mujer embarazada, sube a su auto y huye en un

BRUCE JAY FRIEDMAN — ¿Y quiénes son, por lo demás, los personajes de esos libros? Miserables, fracasados, drogados, jorobados, perversos, negros, judíos, en una palabra: gente que lleva la de perder.

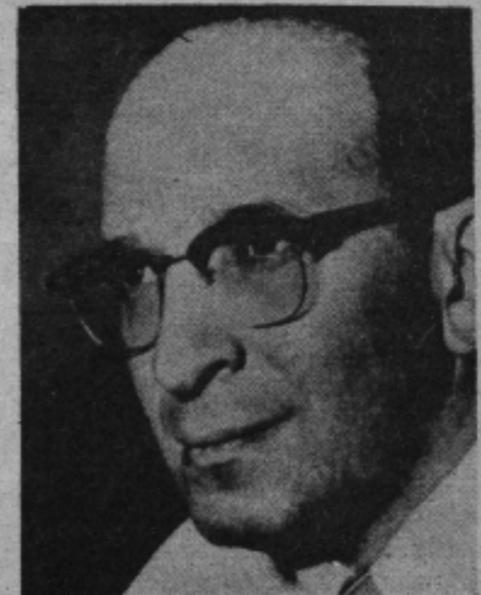
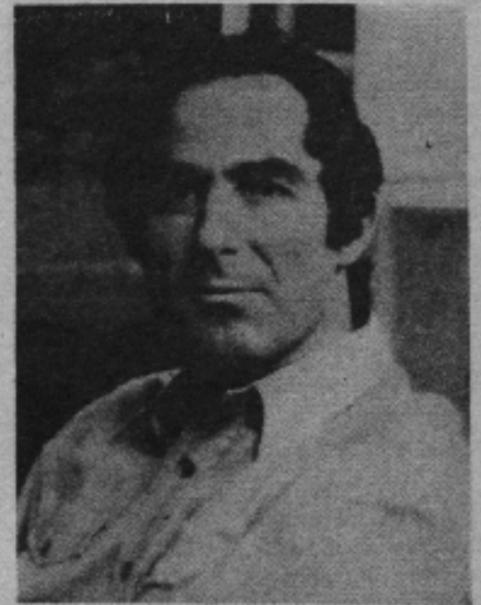
intento desesperado de volver al pasado. El narrador de *El lamento de Portnoy* de Philip Roth se encierra en sus fantasías masturbatorias para exorcizar a una madre castradora que le dicta obsesiones, conductas regresivas: débil, autocompasivo, es

un eterno adolescente, imposibilitado de asumir la realidad. Seymour Glass, eje de los últimos relatos de J. D. Salinger (*Franny y Zooey*, *Raise high the roofbeam*, *Carpenters Seymour: an Introduction*) es demasiado "inocente" para soportar las tensiones de la sociedad: poeta o místico, termina inmolado entre epigramas budistas y líricos haikai sin haber encontrado el verdadero camino de "la perfección". Traicionado por su mujer que lo abandona por su mejor amigo, Herzog, el protagonista de Saul Bellow, juega al cornudo, al vengador, al desvalido, al misógino: encerrado en una casa de campo semiabandonada se lanza a escribirle cartas a todos sus fantasmas: desde Jesucristo, Eisenhower y Nietzsche hasta Schopenhauer.

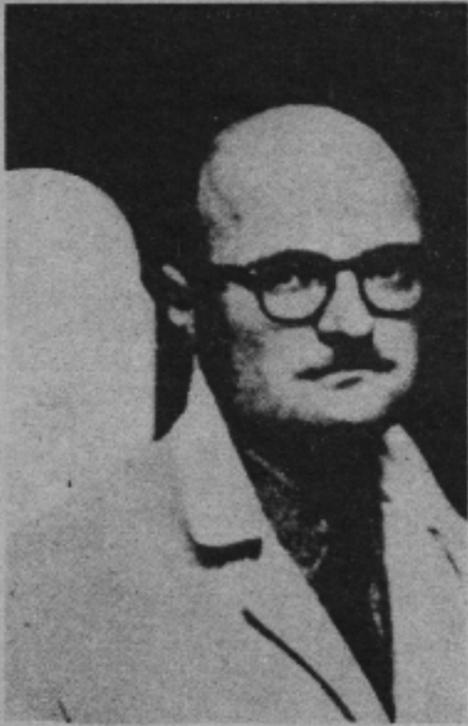
J. D. SALINGER — Es nuestro carácter —repitió Zooey, ahogando la voz de ella—. Nosotros somos monstruos, eso es todo. Somos la mujer barbuda y no vamos a tener un momento de paz en lo que nos queda de vida hasta que consigamos que le salga barba al resto del mundo.

Al afirmar la experiencia privada como lugar de la "verdad" social, estos "héroes" son protagonistas privilegiados en el "drama" del Yo deteriorado por la sociedad, adolescentes, vagabundos, místicos, se resisten al consumo, quieren vivir "por cuenta propia", *des/integrados*: fuga hacia la Naturaleza, hacia la religión, nostalgia de la niñez, en estas zonas fuera del mercado adquieren una espiritualidad excepcional, garantía de la riqueza de su vida interior. Siempre a punto de convertirse en casos, rechazan la racionalidad capitalista sin encontrar alternativas: transformados en el "hombre en suspenso" del que habla Bellow, flotan en el interior de la estructura, construyéndose un obsesivo mundo privado que se exaspera y se enriquece a medida que se alejan de la sociedad. Testigos de la crisis del sistema que ellos viven como historia personal, son "anormales" porque son antieconómicos: vueltos hacia el pasado, añoran la norteamérica puritana y precapitalista a la que salen a buscar cuando se fugan.

SAUL BELLOW — Somos un pueblo respetuoso con los hechos. Consideramos que la experiencia tiene un valor intrínseco y respecto a ella sentimos el mismo deseo de posesión que respecto a otros objetos de valor. La experiencia nunca es



Philip Roth
Bernard Malamud.
Saul Bellow



John Barth

mala: cuanto más se tiene más se vale.

Melancólica nostalgia del Paraíso perdido, búsqueda de una zona íntima en la que guarecerse para preservar la identidad, en la estructura misma de estas narraciones se deja ver su ideología: novelas de un solo protagonista, la experiencia vivida es el fondo que garantiza la forma de esta escritura, haciendo de la narración en primera persona un refugio y una sustitución: el "héroe" recupera su identidad en el momento de ponerse a narrar(se), ese relato lo rescata del anonimato y lo vuelve a la

BERNARD MALAMUD — El papel del escritor no es ya el de jugar con las formas, sino el de contribuir a salvar la calidad del hombre en el mundo moderno, el espíritu del hombre. Una sola verdad en ese terreno vale más que todas las verdades de la vanguardia. Hemos de proteger al hombre contra la tecnología, contra lo que se llama "la sociedad de la opulencia". Al menos en Norteamérica.

vida, lo pone otra vez en escena. Suspendido en el presente neutro de la narración, el personaje reconstruye en el lenguaje la identidad perdida: lugar privado, esa palabra personal hace de la novela el sitio de encuentro con la sociedad, la zona íntima donde la oposición se institucionaliza y toda resistencia se vuelve literatura.

2. Escritura desintegrada, delirio cómico

Por su parte algunos de los más recientes novelistas atacan las reglas lógicas que estructuran el discurso mismo, parten del grotesco y de la novela cómica para instalar una pesadilla delirante, metáfora de la "racionalidad" de la sociedad norteamericana. Distorsión onírica, agresión esquizofrénica, a partir de la libre manipulación de los materiales más arbitrarios (jergas publicitarias,



John Updike

hablas regionales, lenguaje técnico-científico, retóricas literarias parodiadas) han hecho entrar el delirio en la escritura, convirtiendo a la textura misma en una sátira macabra de la sociedad capitalista. Comic, folletín aventuras interplanetarias, novelas de espionaje, estos relatos se abren hacia el pastiche y la parodia, exasperando el acontecimiento narrativo con una ampliación grotesca de la aventura y de la acción que termina por transformarlos en crispadas representaciones de la locura del sistema. A partir de

JOSEPH HELLER — He pensado que una situación de guerra ofrecía la ocasión ideal para poner al descubierto la locura, la vileza, la brutalidad, la suciedad de una sociedad civil. Después he buscado una estructura que refleje exactamente el contenido del libro. Me enfrento con la realidad como si fuera una pesadilla: transiciones abruptas, niveles múltiples, hasta cinco situaciones diferentes en una misma frase.

una sucesión vertiginosa de acontecimientos folletinescos; distorsionando hasta el absurdo la sucesión de intrigas y argumentos, los textos de Burroughs, Barthelme, Pynchon, Barth, Heller, quiebran las leyes convencionales de la novela norteamericana y recuperan el vértigo delirante de una sociedad tecnocrática. En V Thomas Pynchon, trenza en una narración cabalística una intrincada red de historias que se mueven simultáneamente en distintos tiempos y espacios, convocando, a la vez, los géneros literarios más diversos: a lo largo de la narración cruzamos de la novela picaresca a la ciencia ficción, de la novela de espionaje al thriller para terminar en una especie de novela negra de misterio y violencia. Alrededor de símbolos abstractos (el signo V y el juego del yo-yo) de significación múltiple se tejen intrigas internacionales, sociedades secretas, cambios de identidad y una incesan-

te cabalgata de personajes y situaciones que saltan y se dispersan de capítulo en capítulo. Por su parte

JOHN BARTH — El empleo de la historia o de la leyenda como material para el arte, sobre todo en un tono de farsa, tiene gran cantidad de méritos técnicos, entre ellos la distanciación estética y la ocasión que se ofrece para un *contra-realismo*. Dedalus define la historia como una pesadilla de la que trata de despertarse; alguien más que Joyce ha comparado la historia con un sueño (erótico) húmedo. También para mí el pasado es un sueño, pero en él yo me río a carcajadas.

en *Snow White*, Donald Barthelme se apoya en la estructura del "cuento de hadas" (Blancanieves y los siete enanitos) y parodiando las correspondencias joyceanas con un modelo clásico, saquea sus contenidos, sus leyendas y las resonancias que convocan en el lector los mitos de la infancia: el relato cruza constantemente de lo fantástico a lo absurdo, parodias, pastiches, juego de palabras, composiciones pop en base a procedimientos tipográficos, entrecruzamiento de las citas más variadas que van desde Sigmund Freud a los comic, de la publicidad a la literatura clásica, sostienen a esta "fábula" desopilante. En *Trampa 22*, de Joseph Heller, la oposición entre razón y lenguaje desata un torbellino de interrogatorios, discursos, chistes verbales, silogismos absurdos, que construyen un delirante infierno cómico: la clásica novela "de guerra" es el escenario donde una sucesión interminable de personajes se disputan la palabra, hablando todos a la vez, atados por un narrador impersonal que amontona acontecimientos, situaciones y órdenes falsas, contraórdenes, bombardeos, negociados que terminan por hacer del texto una enciclopedia del absurdo norteamericano. En *Giles Goat-Boy*, John Barth parte de Georges Gilles para construir una alegoría de la sociedad que participa a



William Burroughs

la vez de la novela de anticipación, de la novela de aventuras, del cuento filosófico: en una síntesis temeraria utiliza elementos de la ciencia ficción para describir una sociedad paralela a la nuestra que se prolonga en el porvenir y un vocabulario paralelo al nuestro para designar los contornos de este mundo "del otro lado del espejo".

THOMAS PYNCHON — No es tan difícil adquirir la agudeza necesaria para ver las posibilidades que se abren más allá de la ficción de la continuidad, de la ficción de causa y efecto, de la ficción de la "historia humana", cargada de Razón.

Al quebrar la continuidad estas novelas hacen del intercambio y el consumo de relatos parciales la clave de su escritura: en su interior los géneros, las técnicas, los estilos circulan interminablemente, en un espacio ficticio desarticulando cualquier posibilidad de admitir una lógica narrativa. En el límite de esta experiencia de desintegración se alza la obra admirable de William Burroughs, quizás el más importante de los novelistas norteamericanos de esta década. *Naked lunch* está "escrita" en la droga: la droga le dicta una estructura, construye una sucesión intemporal de visiones discontinuas que confluyen en un espacio onírico, alucinatorio. Burroughs expande el enorme presente de la escritura y hace entrar en ese espacio todo el caudal de asociaciones que conviven en su lenguaje durante el viaje alucinatorio. De este modo el escritor no es otra cosa que el intermediario entre la droga y la escritura: lugar de pasaje entre dos experiencias límites. En su última obra

WILLIAM BURROUGHS — Un científico ruso ha dicho que íbamos a viajar no sólo en el espacio sino en el tiempo. Porque viajar en el espacio es viajar en el tiempo. Si los escritores quieren seguir en el espacio-tiempo habrá que poner a

Burroughs es a lo que más puede hacerle la
 lit dentro del sistema: destruirlo, eliminar el sujeto

punto nuevas técnicas, tan precisas como las de los físicos del espacio. Brion Gysin, un pintor norteamericano que vive en París, propone a los escritores el método del cut-up. Una página de texto —mío o de cualquier otro— está plegada en el sentido de la altura y colocada encima de una página ya escrita. El texto mezclado puede leerse entonces normalmente.

Nova Express, ésta "pérdida del autor" se exaspera con la técnica del cut up. Fundada en el azar, quiebra las fronteras del orden discursivo, rompe la validez de toda articulación lógica, haciendo del montaje simultáneo de textos ya escritos el fundamento de una escritura aleatoria que borra al "creador" instalando un espacio ficticio donde conviven y se amontonan, desmenuzados, toda una suerte de esquemas narrativos y de esqueletos anecdóticos. De este modo Burroughs liquida la relación entre experiencia y escritura, uno de los fundamentos míticos de la narrativa norteamericana: el escritor se convierte en el enlace de textos leídos que se articulan entre sí ordenados por el azar. Muerte de la escritura "personal" no queda nada más que un texto autónomo, cerrado sobre sí mismo. Parodia, collage,

JOSEPH HELLER — Nuestra actitud no ha variado respecto a la realidad; los enemigos son los mismos: seguimos detestando al hombre de ley, al general, al santurrón. Lo que ha variado, ha sido nuestra actitud respecto a la literatura: nos enfrentamos con la realidad como artistas y no como periodistas.

pastiche, cut-up: la escritura desintegrada de los nuevos narradores convoca sobre sí el fin de una ilusión moralizante que hace de la experiencia vivida un tesoro que enriquece la narración, una garantía de la legitimidad del fondo que respalda a un texto: en estos narradores la escritura se pierde dentro de sí misma, se "socializa", apoyándose en la práctica social de los textos ya escritos. En este sentido y en el límite, la escritura aleatoria de Burroughs remite a una negatividad absoluta: muerte del novelista como propietario de un estilo "personal". Quiebra de las leyes de productividad textual admitidas por la burguesía, esta experiencia se cierra en sí misma ahogada por una oposición que cae fuera de "la literatura" sin salir del sistema y cuya única alternativa es la autodestrucción de un texto propuesto como metáfora de la guerra contra la sociedad.

PREGUNTA — ¿Piensa que el prejuicio que existe contra el cut-up puede ser atribuido al miedo que tiene la gente de penetrar en el espacio-tiempo?

BURROUGHS — Justamente. La palabra y la imagen están entre los



Malcolm X

Ralph Brown

LeRoi Jones

más poderosos instrumentos de control ejercidos por la sociedad. Los periódicos contienen palabras e imágenes. Si usted comienza a recortarlos y a recomponerlos, destruye el sistema de control. Naturalmente el miedo y los prejuicios están siempre dictados por el sistema de control. El cut-up amenaza la posición de las instituciones, no importa qué institución. Todas se le oponen. Dicho de otro modo: condicionan a la gente, que teme al cut-up, lo rechazan y se burlan.

Para encontrar una ruptura real con la sociedad y al mismo tiempo una apertura hacia nuevas experiencias verbales hace falta referirse a la práctica de los *Black Panthers*, al claro fundamento ideológico y político sobre el cual han basado su oposición a la sociedad norteamericana y la escritura que esa oposición ha producido.

3. Comunicaciones negras

Los escritores negros ligados a la lucha de los *Black Panthers* se afir-

RALPH BROWN — Nosotros, los negros, estamos en guerra contra los Estados Unidos.

man en la idea de que para combatir a la sociedad hace falta un punto de referencia *afuera* del sistema: construir una escritura para nombrar esa práctica, exige romper radicalmente con la noción tradicional y moralista de la literatura, proponer un manejo nuevo de la actividad lingüística que a partir de la individualización política de un público, tienda a integrar el texto como un momento de la lucha revolucionaria.

LEROI JONES — La función del artista negro en Norteamérica consiste en favorecer la destrucción de la Norteamérica que él conoce. El artista negro debe enseñar, debe persuadir a los Ojos Blancos a morir y enseñar al Hombre Negro cómo debe preparar esa muerte.

Los escritos de Malcolm X, de Eldridge Cleaver, de Ralph Brown se leen y se escriben en la práctica de los *Black Panthers*, rompen la escritura como actividad privada y se convierten en la palabra misma del pueblo negro: vienen de la experiencia colectiva y tienden hacia el anonimato. Así, la *Autobiografía* de Malcolm X, *Reventá negro podrido*, *reventá* de Ralph Brown o *Alma encadenada* de Cleaver remiten a la experiencia social, son "historias de sufrimiento" en el sentido que tienen para los revolucionarios chinos: síntomas de un proceso de toma de conciencia que nace en los momentos más negativos y autodestructivos que genera el sistema. Drogadictos,

ELDRIDGE CLEAVER — Me convertí en un violador. Para perfec-

cionar mi técnica y mi *modus operandi*, comencé a practicar con las chicas negras del ghetto y cuando me consideré suficientemente diestro, crucé las vías y busqué presas blancas. Lo hice consciente, deliberada, intencionalmente, metódicamente, aún cuando ahora que echo la mirada atrás veo que me encontraba en un estado de ánimo frenético, salvaje y completamente abandonado.

violadores, los líderes del pueblo negro han "cruzado" por la experiencia destructiva y reivindican ese pasado como negatividad a partir de la cual se ha podido construir una conciencia. De este modo la vida privada se convierte en un espejo de la experiencia colectiva y se la narra, precisamente, porque funciona como lugar común: sitio de encuentro, cuya "metáfora" espacial es la cárcel, zona de aislamiento y exclusión, contracultura, para muchos de los líderes (Malcolm X, Eldridge Cleaver, entre otros) es el lugar de iniciación de la educación política. Al cruzar en primera persona esta experiencia de los límites y asumirla como un momento de la toma de conciencia recuperan una experiencia colectiva de resistencia a los valores del sistema, realizando, de este modo, una especie de autobiografía social.

Partiendo de los *Black Panthers* como vanguardia político-cultural la escritura de los militantes negros se integra como un nivel más de la práctica revolucionaria. Afirmados en el principio de no separar escritura y práctica política, y sobre todo, no permitiendo que esta unidad sea vista únicamente desde el ángulo "artístico" vienen a negar una ilusoria autonomía de la cultura. En la medida en que se oponen en todos los niveles (económico, lingüístico, ideológico, político) al imperialismo norteamericano, los militantes negros no aceptan la distinción burguesa entre política y literatura. La

HUEY NEWTON (Ministro de Defensa de los *Blak Panthers*) — Como vanguardia de la revolución lo que debemos hacer es enseñar a través de la acción. La gran mayoría de los negros es analfabeta, o semianalfabeta. No leen. Necesitan aprender en la práctica. Eso es verdad para cualquier pueblo colonizado. Nuestro país es principalmente urbano. Debemos encontrar nuevas soluciones para contrarrestar el poder de la tecnología y las comunicaciones del país. Tenemos ya soluciones a estos problemas y serán puestas en práctica: educaremos a través de la acción. Tenemos que emprender acción para que el pueblo desee leer nuestra literatura.

lucha por la constitución de una nación negra es una totalidad, define un comportamiento social: constituye al mismo tiempo una estrategia militar, una economía, una afectivi-

dad, una moral, una estética: en el interior de este sistema, la revolución negra se constituye y actúa como el mayor de los Mass Media: comunica sus mensajes con la guerrilla, con la insurrección urbana, con los atentados y las expropiaciones. Pero también y simultáneamente, con periódicos, discursos, historietas, canciones, ensayos, historias de vida, relatos, panfletos. Esta práctica lingüística define su forma a partir de la acción revolucionaria y cubre un registro que partiendo de lo directamente pedagógico (manuales de táctica, panfletos de agitación) alcanza los lenguajes experimentales nacidos en las tradiciones del pueblo negro: fragmentados, contingentes, dictados por la táctica política, estos escritos constituyen en realidad un gran Texto único que (como el Diario del Che o los Datzibao chinos) convocan a una práctica colectiva y hacen de la escritura un momento, otro nivel de la lucha revolucionaria.

RALPH BROWN — Norteamérica es el país más contrarrevolucionario que existe. Está contra todos los pueblos del mundo. No sólo de aquí: de América Latina, de África, de Vietnam. Nosotros estamos atrapados en una situación singular: somos una colonia *dentro* de los confines de Norteamérica. Tenemos que tener poder. Y Mao dice que el poder nace del fusil. Norteamérica está *probando* que el poder nace del fusil.

De la narración como refugio en los novelistas del "héroe", a la negatividad absoluta de Burroughs, todo un circuito encierra a la literatura norteamericana en una *oposición integrada* a los valores del sistema: la práctica de los *Black Panthers*, al crear una perspectiva revolucionaria en el interior de los EE.UU. da lugar a una de las escrituras más radicales de este tiempo. Quebrando la idea de "géneros", desechando las diferencias retóricas entre "poesía", "ensayo" o "narración", liberándose incluso de la idea de libro, la actividad de los propagandistas negros viene a redefinir en la *práctica* la función de la escritura: Si tenemos en cuenta que al abrir un nuevo frente de combate contra el imperialismo norteamericano, los militantes del *Black Panthers* integran su acción en el contexto de las luchas del Tercer Mundo, se ve la importancia que puede tener entre nosotros (respetando diferencias y mediaciones) el estudio y el debate de esta experiencia que dejando de lado las estériles polémicas entre "Realismo", "Vanguardia" o "Compromiso", hace también del lenguaje el lugar de una revolución.

Ricardo Piglia

Bibliografía

En esta bibliografía hemos incluido únicamente las novelas de escritores norteamericanos traducidas al castellano. En todos los casos consignamos el título según la edición en español, con indicación de la fecha de edición original seguida por el dato de editorial y fecha de traducción.

James Baldwin (1924)
El cuarto de Giovanni, 1956. Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
Otro país, 1962. Sudamericana, 1963.
Cuentos, 1968. (En traducción por E. Tiempo Contemporáneo).

John Barth (1930)
End of the Road, 1958 (En traducción por Sudamericana).

Saul Bellow (1915)
Hombre en suspenso, 1944. Zig Zag, 1968.
La víctima, 1947. Zig Zag, 1969.
Las aventuras de Augie March, 1953. Kraft, 1960.
Carpe Diem, 1957. Seix Barral, 1965.
Henderson, el rey de la lluvia, 1959. Mortiz, 1967.
Herzog, 1964. Destino, 1965.
Las memorias de Mosby, 1968. Destino, 1969.

William Burroughs (1914)
Naked Lunch, 1959 (En traducción por Siglo XX)
The Yage Letters, 1963 (En traducción por Ediciones Signos).



John Cheever

Truman Capote (1924)
Otras voces, otros ámbitos, 1948. Sudamericana, 1956.
El árbol de la noche, 1949. Zig Zag, 1968.
El arpa de pasto, 1951. Zig Zag, 1969.
Desayuno en Tiffany's, 1958. Grijalbo, 1963.
A sangre fría, 1966. Noguer, 1967.

John Cheever (1912)
El nadador, 1958. NyC, 1968.
Las crónicas de Wapshot, 1967. Pomairé, 1965.
El escándalo Wapshot, 1964. Pomairé, 1965.

J. P. Donleavy (1930)
Un hombre extraño, 1960. Luis de Caralt, 1968.
Un hombre singular, 1963. L. de Caralt, 1968.

Ralph Ellison (1914)
El hombre invisible, 1952. Lumen, 1967.

Bruce Jay Friedman (1930)
Besos de madre, 1964. Lumen, 1968.

Robert Gover (1929)
Cien dólares de equivocación, 1963. Diana, 1964.
La gatita, 1964. Diana, 1965.

Un joven en la fiesta, 1965. Diana, 1967.

Joseph Heller (1923)
Trampa 22, 1961. Plaza y Janés, 1968.

James Leo Herlihy (1927)
A cada cual su propio infierno, 1960. L. de Caralt, 1963.

James Jones (1921)
De aquí a la eternidad, 1951. Sudamericana, 1956.
Como un torrente, 1958. L. de Caralt, 1960.



James Baldwin

La pistola, 1959. L. de Caralt, 1962.
Morir o reventar, 1962. L. de Caralt, 1965.

LaRoi Jones (1934)
The system of Dante's Hell, 1965 (En traducción por Alfa)
Cuentos, 1967. Tiempo Contemporáneo, 1969.

Jack Kerouac (1922)
En el camino, 1957. Losada, 1960.
El ángel subterráneo, 1968. Sur, 1959.
Los vagabundos del Dharma, 1958. Losada, 1960.
Visiones de Gerald, 1963. Zig Zag, 1970.
El viajero solitario, 1960. Losada, 1964.
Satori en París, 1966. Losada, 1967.

Norman Mailer (1925)
Los desnudos y los muertos, 1948. Goyanarte, 1953.
Barbary Shore, 1951 (En traducción por Tiempo Contemporáneo).
El parque de los ciervos, 1955. Muriel, 1960.
Un sueño americano, 1965. Zig Zag, 1969.
¿Por qué estamos en Vietnam?, 1968. Tiempo Contemporáneo, 1969.
Los ejércitos de la noche, 1968. Tiempo Contemporáneo, 1970.
Miami Beach and the Seige of Chicago, 1969. En trad. por Tiempo Contemporáneo.

Bernard Malamud (1914)
El dependiente, 1957. Seix Barral, 1962.
El barril mágico, 1958. Seix Barral, 1963.
Una nueva vida, 1963. Lumen, 1967.
Idiotas primero, 1965. Seix Barral, 1969.
El hombre de Kiev, 1968. Caralt, 1969.

Mary Mc Carthy (1912)
Mujer, ¿en qué compañía andas?, 1942. Santiago Rueda, 1946.

Míralo fríamente, 1950. Zig Zag, 1969.
El grupo, 1963. Mortiz, 1966.

Carson Mc Cullers (1917)
El corazón es un cazador solitario, 1940; Schapire, 1958.
Frankie y la boda, 1946. Seix Barral, 1962.
La balada del café triste, 1951. Seix Barral, 1963.
Reloj sin manecillas, 1961. Seix Barral, 1965.

Flannery O'Connor (1925)
Sangre sabia, 1952. Lumen, 1967.
Las dulzuras del hogar, 1965. Lumen, 1969.

Reynolds Price (1929)
Una vida larga y feliz, 1959. Sudamericana, 1969.

James Purdy (1923)
Color de oscuridad, 1957. Seix Barral, 1963.
Malcolm, 1959. Sudamericana, 1964.
El sobrino, 1960. Sudamericana, 1965.
Comienza Cabot Wright, 1965. Mortiz, 1969.

John Rechy (1934)
La ciudad de la noche, 1963. Diana, 1967.

Philip Roth (1933)
Goodbye, Columbus, 1959 (En traducción por Plaza y Janés)
El declive, 1962. Plaza y Janés, 1965.
El lamento de Portnoy, 1968. Grijalbo, 1969.

J. D. Salinger (1919)
El cazador oculto, 1951. Fabril, 1960.
Nine Stories, 1953 (En traducción por Sudamericana)
Franny y Zooey, 1961. Plaza y Janés, 1962.

Susan Sontag (1933)
Estuche de muerte, 1967. Mortiz, 1969.

William Styron (1925)
Envolta en la oscuridad, 1951. Kraft, 1955.
La larga marcha, 1957. Mortiz, 1966.
Esta casa en llamas, 1969. Sudamericana, 1964.
Nat Turner, 1967. Lumen, 1969.

John Updike (1932)
La misma puerta, 1959. Zig Zag, 1969.
La feria del asilo, 1959. Zig Zag, 1968.
Corre conejo, 1960. Seix Barral, 1965.
Plumas de paloma, 1962. Seix Barral, 1967.
El centauro, 1963. Seix Barral, 1968.
En torno a la granja, 1965. NyC, 1967.

Con respecto a estudios y panoramas críticos de la nueva novela norteamericana se destaca como imprescindible el collage de 40 reportajes a escritores, armado por el crítico francés **Pierre Dommergues**: Retrato político de los USA, EDIMA, 1967.
Pueden consultarse además:

Harry T. Moore (comp.): Novelistas Norteamericanos contemporáneos. Editorial Hobbs-Sudamericana, 1967.
Nona Balakian (comp.): La narrativa actual en los EEUU. Nova, 1969.