

LC

**Literatura Norteamericana
de entreguerras:
tradiciones, desvíos y rupturas**
Tomo I

Marcelo G. Burello y Cecilia Lasa (compiladores)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

**Literatura Norteamericana de entreguerras:
tradiciones, desvíos y rupturas**

**Literatura Norteamericana
de entreguerras:
tradiciones, desvíos y rupturas**

Tomo I

Marcelo G. Burello y Cecilia Lasa (compiladores)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Decano
Ricardo Manetti

Vicedecano
Graciela Morgade

Secretario General
Jorge Gugliotta

**Secretaría de Extensión
Universitaria y Bienestar**
Estudiantil
Ivanna Petz

**Secretaría de Asuntos
Académicos**
Sofía Thisted

Secretaría de Posgrado
Claudia D'Amico

Secretaría de Investigación
Jerónimo Ledesma

**Secretaría de Hacienda
y Administración**
Leandro Iglesias

**Secretario de Hábitat
e Infraestructura**
Nicolás Escobari

**Secretario
de Transferencia
y Relaciones
Interinstitucionales
e Internacionales**
Martín González

**Subsecretaría de Políticas
de Género y Diversidad**
Ana Laura Martín

**Subsecretario de Políticas
Ambientales**
Jorge Blanco

**Subsecretaría
de Bibliotecas**
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario
de Publicaciones**
Matías Cordo

Consejo Editor
Virginia Manzano
Flora Hilert
Marcelo Topuzian
María Marta García Negroni
Fernando Rodríguez
Gustavo Daujotas
Hernán Inverso
Raúl Illescas
Matías Verdecchia
Jimena Pautasso
Grisel Azcuy
Silvia Gattafoni
Rosa Gómez Rosa
Graciela Palmas
Sergio Castelo
Aylén Suárez

**Directora
de Imprenta**
Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Libros de Cátedra



ISBN 978-987-8927-85-5

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2023

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Burello, Marcelo G.

Literatura norteamericana de entreguerras : tradiciones, desvíos y rupturas /
Marcelo G. Burello ; Cecilia Lasa ; compilación de Marcelo G. Burello ; Cecilia
Lasa. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de
Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2023.

208 p. ; 20 x 14 cm. - (Libros de Cátedra)

ISBN 978-987-8927-85-5

1. Literatura Americana. 2. Guerras. I. Lasa, Cecilia. II. Título.
CDD 810.9

Índice

Presentación	9
<i>Marcelo G. Burello y Cecilia Lasa</i>	
El nuevo realismo de <i>Winesburg, Ohio</i>: la representación de lo incommunicable	23
<i>Malena Duchovny</i>	
"El método correcto para contarlo". Narrador y estructura en las novelas de F. Scott Fitzgerald	43
<i>Marcelo G. Burello</i>	
La ciudad como protagonista: <i>Manhattan Transfer</i>, de John Dos Passos	79
<i>Vera Helena Jacovkis</i>	
La creación de una voz sureña durante los años 30: <i>Mientras Agonizo</i> y el narrador de William Faulkner	107
<i>Luciana Colombo</i>	

La ensayística temprana de T. S. Eliot y sus contribuciones a la crítica literaria	135
<i>Cecilia Lasa</i>	
Perdido en su generación: H. P. Lovecraft, escritor de la entreguerra estadounidense	167
<i>Thomas Schonfeld</i>	
Hacer arte de la catástrofe: fotografía y música en el período del <i>Dust Bowl</i>. Los casos de "Migrant mother" (Lange, 1936) y <i>Dust Bowl Ballads</i> (Guthrie, 1940)	193
<i>Matías Carnevale</i>	

Presentación

“Todos ustedes son eso [...]. Todos los jóvenes que sirvieron en la guerra. Son una generación perdida. [...] No le tienen respeto a nada. Se emborrachan hasta matarse...”

Stein en Hemingway, [1964] 2005: 24

No casualmente en consonancia con el giro imperialista de la política exterior estadounidense, constatable a fines del siglo XIX, la literatura norteamericana de comienzos del siglo XX acomete la ardua tarea de ponerse a prueba en términos mundiales –ahora diríamos “globales”–, confrontando con las vanguardias europeas y exigiendo lo mejor –o sencillamente lo nuevo– de cada género. No se trata de un programa consciente, desde ya, y ciertamente de ningún modo convalidador de dicha política expansionista, sino más bien todo lo contrario, profundamente autocrítico (en esto, el viejo Mark Twain y el joven Jack London pueden coincidir a pleno: Estados Unidos es en 1900 más un peligro que una oportunidad, más un torpe infierno que un prístino cielo). Tampoco puede hablarse de una misión original: apenas proclamada la independencia del país, en 1776, escritores e intelectuales ya se cuestionan las posibilidades de una producción artística nacional de primer rango, sin concesiones a la imitación de trillados moldes ingleses. Y multitudes de autores –con Henry James a la cabeza– dedican horas y años, y quizás toda la vida, a la incómoda cuestión del estatuto de la literatura norteamericana de cara a la historia universal, para recaer en el vértigo, primero, y en la desazón, al cabo.

En este proceso, una de las complejas nociones que se pone en juego es la identidad: ¿qué es lo norteamericano, al menos en el contexto de la primera mitad del siglo XX? Más allá del inmenso predominio de la anglofonía, que no es excluyente, es absurdo postular fronteras cerradas hacia afuera y postular una hegemonía etnocultural –incluso la del *melting pot* [crisol de razas]– hacia adentro. Amerindios y afroamericanos, canadienses y “centroamericanos” también forman parte de esa gran explosión de creatividad poética, esencialmente crítica por su nutrimento –consciente o no– multicultural, polimórfico, intersubjetivo. Tras las guerras de México y de Cuba y Filipinas, y con la segregación legal en pleno vigor en el Sur, la agresiva política exterior y la confusa política interior estadounidense coadyuvan a redefinir la imagen del país: de proyecto a potencia mundial, de esperanza a realidad.

Desde la Independencia y durante mucho tiempo, lo norteamericano se sintetiza en aquella amarga queja de Nathaniel Hawthorne en el prefacio a su *Fauno de mármol* sobre “un país donde no hay sombras, ni antigüedades, ni misterios, ni pintorescos y lúgubres males, ni nada más que una prosperidad trivial, a plena luz del día” (Hawthorne, [1860] 2022).¹ La paráfrasis resulta obvia: Norteamérica se define positivamente por lo negativo, Norteamérica es un país donde no hay lugar para lo europeo con el día por delante.

A principios del siglo XX, esta sentencia se resignifica. Durante la Gran Guerra, mientras Europa se baña en sangre –una vez más, y no sería la última–, en los socialmente conflictivos, pero aun económicamente prósperos Estados Unidos va eclosionando de a poco, y en silencio, una brillante

1 Se trata del fragmento que el propio Henry James, en su biografía sobre Hawthorne, hizo célebre al hacerse eco de él y lamentar la condición del escritor americano en un entorno rústico.

cohorta de poetas, narradores, ensayistas e incluso de dramaturgos –un hecho inédito en un país refractario al teatro por su ascendencia puritana–. Ya hacia 1912 la orientación hacia lo nuevo y los cambios en los paradigmas artísticos que tienen lugar en Europa comienzan a pisar suelo estadounidense (Bradbury y Ruland, 1991: 269 y ss.),² aunque unos años antes diversos escritores, críticos e intelectuales norteamericanos manifiestan inquietudes en torno a su propio pasado así como la necesidad de socavar el monopolio de la *genteel tradition* [la tradición gentil], un grupo de intelectuales provenientes de Nueva York y de la región de Nueva Inglaterra, de tendencias políticas conservadoras, guardianes de los estándares y las jerarquías literarias y sociales, con gestos de pleitesía “hacia el este, al Viejo Mundo” (ibíd.: 209).

En efecto, en 1915 aparece el ya clásico *America's Coming of Age* –una suerte de “La mayoría de edad de América”–, de Van Wyck Brooks: el título es elocuente, se trata de un llamado a “una vida independiente, creativa, un rechazo a un pasado y un presente irrelevantes para abrazar un futuro de una fresca asertividad” (ibíd.: 272). Los máximos embajadores de las letras norteamericanas que representaban ese impulso y crecimiento en el Viejo Continente –por usar el concepto jamesiano– habían sido el propio Henry James y Edith Wharton. La segunda oleada de escritores estaba formada por los también exiliados Gertrude Stein y Ezra Pound, entre otros. Mientras ella, que ejerce una fuerza formativa en escritores tales como Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Harry Sinclair Lewis, John Dos Passos y Sherwood Anderson,

2 “Entre 1910 y 1920, sin precisar exactamente cuándo, la literatura norteamericana cumplió la ‘mayoría de edad’. El preciso momento de la madurez podría establecerse en 1912 o 1916 según sirviese de índice del abandono de las formas, ideas y hábitos del siglo diecinueve u otro acontecimiento” (Spiller, 1957: 158).

quiere reformular la prosa, él desea reinventar la poesía a la vez que se arroga uno de los principales mandatos artísticos de la época –*make it new* [háganlo nuevo]–, de gran influencia en figuras como T. S. Eliot, a la vez. Mientras tanto, Eugene O’Neill hace lo propio en el drama y Henry Louis Mencken, en la crítica.

Ya entre 1920 y 1930 es palmario que algo increíble acaba de suceder. Un momento de gran contradicción para los Estados Unidos –su condición como primera potencia coincide con su peor crisis económica– es testigo de un crecimiento inusitado de la industria editorial, con libros, revistas y periódicos y numerosas producciones con nuevas técnicas y soportes –radio y cine–. ¿Cómo se explica esta compulsión por la escritura literaria y cultural? Son tiempos turbulentos que redefinen el mapa geopolítico mundial a la vez que interpelan el estatuto del arte y de la literatura, así como la figura del escritor y su quehacer. En ese proceso, los escritores del período reevalúan su condición como tales con herramientas aprendidas para un mundo ya inexistente (Cowley, 1973: 9). La complejidad del panorama es abrumadora –tanto como la multiplicidad de producción artística y cultural– y la Gran Guerra es en gran medida responsable: “Aunque América no ingresó a la guerra hasta 1917, un número extraordinario de futuros escritores lucharon o sirvieron como voluntarios en cuerpos de ambulancias y otras fuerzas de la zona de guerra” (Steiner, 1991: 768). Aquellos que habían puesto el cuerpo en conflictos armados luego ponen en palabras esa experiencia –en este sentido, es representativa la labor de Hemingway–. Pero, además, existen otras formas en las que la Primera Guerra se hace letra: en una “dislocación”, observable en el contenido tanto temático como formal, “que trajo consigo [...] el hecho de que incluso los vencedores regresaron a un mundo en el que no podían vivir” (ibíd.: 769). Este sentido de alienación, en efecto, recorre la escritura de

varios autores del período de entreguerras, “los especialistas en la angustia” (Kazin, 1995: 307).

Esa denominación –“entreguerras”– coexiste con otras, al punto de que la sola diversidad onomástica con que se ha venido tratando de abarcar y designar ese universo en pos de una “etiqueta conveniente”, como lo dicen Broer y Walther (1990: 1), delata su singularidad cualitativa y cuantitativa. “Entreguerras”, o su equivalente en latín, “*Interbellum*”, resulta preciso como arco temporal –de mediados de la década de 1910 a mediados de la de 1940, sin mayores discusiones–, pone el conflicto bélico al frente, como definidor explícito, e invita a pensar en quienes de algún modo participan de alguna de dichas contiendas –Dashiell Hammett en la Primera, John Steinbeck en la Segunda, etc.–, dejando fuera a quienes no lo hacen porque no pueden o no quieren –habida cuenta de que Estados Unidos se incorpora tardíamente de forma activa a las dos conflagraciones mundiales–.

Otra de las expresiones que agrupa a los escritores de la época, de gran popularidad, es “generación perdida”, un concepto que invoca de inmediato a Hemingway, quien emplea la caracterización de Stein, recuperado en el acápite de esta presentación, como uno de los epígrafes de *The Sun Also Rises* (*Fiesta*, 1926) y que luego vuelve a explicarla en su autobiografía póstuma, *París era una fiesta*. Además, la historia literaria americana también apela a “los felices años veinte” –los “*Roaring Twenties*” cuyo nombre hace famosa la violenta película de Raoul Walsh, de 1939–, “la era del Jazz” –rótulo divulgado por Fitzgerald para referirse, en 1931, a “aquello que tenía que hacerse con toda la energía nerviosa almacenada y no consumida en la guerra (2009: 3)–, o “Segundo Apogeo” –apelativo propuesto por el crítico Malcolm Cowley (1973) en un juego especular con las nociones de “Golden day” (Mumford, 1926) y del “American Renaissance”, con que Francis Otto Matthiessen (1941) bautiza el período alrededor

de 1850-. Tampoco es infrecuente la noción de “modernismo” anglosajón, que realza logros formales y propiamente artísticos por sobre factores sociohistóricos y político-económicos, privilegiados por las nomenclaturas anteriores. Cada denominación enfatiza aspectos distintos: la experiencia bélica en la Primera Guerra Mundial, el exilio europeo, el *shock* que sobreviene a quienes gozan del confort en Estados Unidos, o el fuerte ascendente conquistado por la literatura norteamericana. Las ventajas de cada recorte implican, como es lógico, diferencias de énfasis y de foco, y acarrear exclusiones del respectivo canon.

Específicamente, el concepto de “modernismo” remite a “la revolución internacional en la literatura y las artes que comenzó al final del siglo XIX y floreció hasta 1950” (Beebe, 1974: 1066; cfr. Levin, 1960). La etiqueta transatlántica recupera la experimentación literaria y su “alta sensibilidad estética y no-representacionalismo, que alejan el arte del realismo y la representación humanista hacia el estilo, la técnica y la forma espacial” (Bradbury y McFarlane, 1991: 21; cfr. Wagner-Martin, 1990). En un mundo fragmentado por la guerra (Hart, 2012: 3 y ss.), la fragmentación emerge como procedimiento para narrar la alienación de este nuevo escenario (Finkelstein, 1966: 171 y ss.) que sospecha de la representación antropomórfica y la mimesis de acciones humanas (Jameson, 2009: 136-137). Las teorizaciones de Eliot al respecto tornan difusa la divisoria entre modernismo británico y norteamericano, a la vez que gana terreno la conminación de Pound a renovar las letras y las artes (Wagner-Martin, 2016: 16). Este precepto goza de aceptación en suelo norteamericano al catalizar rasgos de su identidad cultural –el sobreponerse a condiciones adversas, su carácter excepcional y la confianza en el éxito de su empresa literaria (ibíd.: 16-17)–: “modernismo” construye el “relato de los Estados Unidos del siglo XX que deja atrás cuatrocientos años de letras británicas

(y otros ciento cincuenta años de esfuerzos literarios norteamericanos)” (ibíd.: 12). Con este gesto rupturista, incluso la literatura de expatriados profundiza “lo norteamericano” (Katz, 2007; cfr. Bradbury, 1987: 27), la experiencia norteamericana torna menos extranjero al modernismo. Este “alto modernismo”, al romper tanto con el pasado literario como con la serie social, porta un sesgo étnico-racial: aquello válido para el norte puede no serlo para el sur (Wagner-Martin, 2016: 156). Asimismo, “modernismo” responde a inquietudes exclusivamente estéticas y suele desestimar la ineludible dinámica que vincula la experimentación formal con un contexto histórico atravesado por conflictos bélicos.

En cuanto a “generación perdida”, el sintagma, discutido en su formulación y sus alcances (Daiker, 2018; Young, 1990: 78), resalta la importancia de la guerra y remite a Hemingway y el círculo parisino de exiliados alrededor de Stein –algunos publicados por la expatriada Sylvia Beach (Riley Fitch, 1983)–. Recupera la experiencia bélica y su impacto en Norteamérica (Gandal, 2008: 6) como criterio de definición (Watson Aldridge, 2019: 10) y suele articularse con otros: exilio en Europa –París como refugio (Blower, 2011; Carpenter, 1987; Kennedy, 1993; Pizer, 1996)–, estadía o retorno. Estos principios excluyen producciones como el *pulp*, el policial, la ciencia ficción, el drama de autor y aquellas que conjugan periodismo y ficción (Dolan, 1996; Monk, 2008). Tampoco permiten estudiar a Dorothy Parker o Marianne Moore, ubicadas en series literarias tan específicas que parecen disociarse de su contexto (cfr. Bloom, 2005: 1-5, quien brega por insertar a Willa Cather en el canon del período), o a Dashiell Hammet, emplazado en subseries como el *noir*, pese a haber atravesado la experiencia bélica en carne propia. Además, “generación perdida” no comprende a escritores *no* expatriados, cuya labor parece asumir un carácter excepcional. Emergen así problemáticas sobre la legitimación de la

literatura norteamericana: ¿ella se valida a sí misma por su historia novel o ha de hacerlo en línea con la tradición europea, considerada clásica?

Son estas problemáticas las que convocan a integrantes de la cátedra “Literatura Norteamericana” e investigadores externos a desarrollar el proyecto de investigación “Literatura Norteamericana de entreguerras: tradiciones, desvíos y rupturas”, en el marco del Programa de Apoyo a la Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El equipo de trabajo está compuesto por los docentes Marcelo G. Burello (director), Matías Carnevale, Alejandro Goldzycher, Vera Jacovkis y Cecilia Lasa (codirectora); y por los adscriptos Luciana Colombo, Verónica Colombo, Malena Duchovny y Thomas Schonfeld. Con una metodología que contempla la especificidad literaria en relación con un contexto histórico imposible de evadir, nuestra investigación se propone estudiar un corpus primario compuesto por producciones literarias, paratextos y escritos complementarios –prólogos, reseñas, ensayos, epistolarios, referencias autobiográficas– de Stein, Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, Dos Passos, E. E. Cummings, Eliot, Hart Crane, Pound, entre otros. Como objetivo general, se plantea analizar críticamente las poéticas autoriales –concepciones de literatura y observaciones sobre su naturaleza, función y estatuto que se desprenden del proyecto creativo de cada autor– y las figuraciones sociales de autor –su autopercepción como escritores, su inserción en el campo literario y su impacto en otras subseries y discursos, como el periodismo o la militancia política–.

El presente volumen recupera algunas de las líneas de investigación estudiadas durante el primer año de desarrollo del proyecto. El capítulo de Malena Duchovny, “El nuevo realismo de *Winesburg, Ohio*: la representación de lo incommunicable”, caracteriza esta inclasificable pieza narrativa de

Sherwood Anderson –autor que ejerce una indiscutida influencia en grandes escritores del período como lo son Hemingway y Faulkner–, analiza el nuevo realismo que constituye su escritura, traza relaciones con el trabajo de uno de los grandes exponentes del modernismo anglosajón –James Joyce– y reseña algunas de sus influencias en la literatura norteamericana contemporánea.

Los tres trabajos subsiguientes exploran autores insoslayables de la llamada “generación perdida”: Marcelo G. Burello, en “El método correcto para contarlo. Narrador y estructura en las novelas de F. Scott Fitzgerald”, realiza un recorrido por las diferentes novelas del autor de *El Gran Gatsby* en el que caracteriza y analiza esta forma de la prosa, favorita del escritor, a partir del estudio de la figura del narrador y los modos en que dispone los contenidos a narrar; Vera Jacovkis, en “La ciudad como protagonista: *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos”, analiza el estatuto artístico que adquiere lo urbano en la literatura de entreguerras y discute cómo, en este contexto particular, la metrópolis adquiere funciones vitales mientras que quienes la habitan atraviesan un proceso cada vez mayor de deshumanización; y Luciana Colombo, en “La creación de una voz sureña durante los años 30: *Mientras Agonizo* y el narrador de William Faulkner”, revisa un momento crucial en la trayectoria del célebre narrador sureño, dueño único de una mezcla entre tradición regionalista y experimentación modernista.

Luego, en “La ensayística temprana de T. S. Eliot y sus contribuciones a la crítica literaria”, Cecilia Lasa explora y analiza las principales categorías teóricas con las que el autor de *La tierra baldía* revoluciona en sus primeros ensayos la crítica literaria del período de entreguerras y cómo esas nociones componen un marco conceptual y metodológico que comienza a dominar la práctica del análisis literario. En “Perdido en su generación: H. P. Lovecraft, escritor

de la entreguerra estadounidense”, por su parte, Thomas Schonfeld contextualiza y documenta la inscripción del gran maestro del *weird* y el horror en su espacio y su tiempo, atendiendo especialmente a las guerras mundiales como eje temático y problemático.

Por último, Matías Carnevale, en “Hacer arte de la catástrofe: fotografía y música en el período del *Dust Bowl*. Los casos de ‘Migrant mother’ (Lange, 1936) y *Dust Bowl Ballads* (Guthrie, 1940)”, se sale de la jurisdicción literaria para estudiar conocidas producciones fotográficas y musicales que tienen como objeto de interés los años comprendidos entre 1932 y 1939, cuando se desencadena, desde el Golfo de México hasta Canadá, una sequía acompañada de una serie de tormentas de polvo conocida como *dust bowl* [tazón de polvo], que impacta trágicamente, junto con la Gran Depresión de 1929, en la economía estadounidense.

A partir de este orden dispuesto, se espera que los lectores puedan familiarizarse con las temáticas y problemáticas que atraviesan la literatura norteamericana de entreguerras, así como los problemas teóricos y metodológicos que su estudio conlleva, identifiquen las innovaciones que tienen lugar en la prosa del período y las enmarquen en el contexto específico de los años comprendidos entre las dos guerras mundiales, en el hemisferio norte, en general, y en Estados Unidos, en particular.

Marcelo G. Burello

Cecilia Lasa

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, mayo de 2023

Bibliografía

- Beebe, M. (1974). "What Modernism Was". *Journal Of Modern Literature*, vol. 3, núm. 5, pp. 1065-1084.
- Bloom, H. (2005). *American Fiction between the Wars*. Chelsea House.
- Blower, B. (2011). *Becoming Americans in Paris: Transatlantic Politics and Culture between the World Wars*. Oxford University Press.
- Bradbury, M. (1987). "The Nonhomemade World: European and American Modernism". *American Quarterly*, vol. 39, núm. 1, pp. 27-36.
- Bradbury, M. y McFarlane, J. (1991). "The Name and Nature of Modernism". Bradbury, M. y McFarlane, J. (eds.), *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*, pp. 19-55. Penguin Books.
- Bradbury, M. y Ruland, R. (1991). *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*. Penguin.
- Broer, L. y John, W. (eds.). (1990). *Dancing Fools and Weary Blues: The Great Escape of the Twenties*. Bowling Green State University Press.
- Burello, M. G. y Goldzycher, A. (eds.). (2022). *El sueño americano y sus pesadillas. Incursiones críticas en un gran mito estadounidense*. Miño y Dávila.
- Carpenter, H. (1987). *Geniuses Together: American Writers in Paris in the 1920s*. Unwin Hyman.
- Cowley, M. (1951). *Exile's Return; a Literary Odyssey of the 1920*. Viking Press.
- Cowley, M. (1973). *A Second Flowering. Works and Days of the Lost Generation*. Viking Press.
- Cowley, M. y Cowley, R. (1966). *Fitzgerald and the Jazz Age*. Charles Scribner's Sons.
- Daiker, D. A. (2018). "King Solomon, Gertrude Stein, and Hemingway's 'Lost Generation'". *The Hemingway Review*, vol. 37, núm. 2, pp. 80-97.
- Dolan, M. (1996). *Modern Lives: A Cultural Re-reading of "The Lost Generation"*. Purdue University Press.
- Finkelstein, S. (1966). *Existencialismo y alienación en la literatura americana*. Trad. de J. C. G. Borron. Grijalbo.

- Fitzgerald, F. S. (2009). "Echoes of the Jazz Age". Wilson, E. (ed.), *The Crack-up, with other Miscellaneous Pieces, Excerpts from Note-books and Letters by F. Scott Fitzgerald together with Letters to Fitzgerald from Gertrude Stein, Edith Wharton, T. S. Eliot, Thomas Wolfe, and John Dos Passos, and essays and poems by Paul Rosenfeld, Glenway Wescott, John Dos Passos, John Peale Bishop, and Edmund Wilson*, pp.13-22, New Directions Books.
- Gandal, K. (2008). *The Gun and the Pen. Hemingway, Fitzgerald, Faulkner and the Fiction of Mobilization*. Oxford U. P.
- Hart, J. (2012). *The Living Moment: Modernism in a Broken World*. Northwestern University Press.
- Hawthorne, N. ([1860] 2022). *El fauno de mármol, o el romance de Monte Beni*. Trad. y notas Marcelo G. Burello. En línea: <<https://literaturanorteamericana.ar/prefacio-a-el-fauno-de-marmol-o-el-romance-de-monte-beni-1860/>> (consulta: 25-7-2023).
- Hemingway, E. (2005). París era una fiesta. Trad. de G. Ferrater. Seix Barral.
- Hoffman, F. J. (1965). *The 20s: American Writing in the Postwar Decade*. Free Press.
- Jameson, F. (2009). "War and Representation". *PMLA*, vol. 124, núm. 5, pp. 1532-1547.
- Katz, D. (2007). *American Modernism's Expatriate Scene: The Labour of Translation*. Edinburgh University Press.
- Kazin, A. (1995). *En tierra nativa. Interpretación de medio siglo de literatura norteamericana*. Trad. de J. J. Utrilla. FCE.
- Kennedy, J. G. (1993). *Imagining Paris: Exile, Writing, and American Identity*. Yale University Press.
- Levin, H. (1960). "What Was Modernism?". *The Massachusetts Review*, vol. 1, núm. 4, pp. 690-630.
- Matthiessen, F. O. (1941). *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. Oxford University Press.
- Mizener, A. (1968). La "Generación Perdida". Spiller, R. (ed.), *Tiempo de cosecha. La literatura norteamericana 1910-1960*. Trad. de G. Meyer, pp. 117-128. Nova.
- Monk, C. (2008). *Writing the Lost Generation. Expatriate Autobiography and American Modernism*. University of Iowa Press.

- Mumford, L. (1926). *The Golden Day. A Study in American Experience and Culture*. Boni and Liveright Publishers.
- Pizer, D. (1996). *American Expatriate Writing and the Paris Moment: Modernism and Place*. Louisiana State University Press.
- Riley Fitch, N. (1983). *Sylvia Beach and the Lost Generation: A History of Literary Paris in the Twenties and Thirties*. W. W. Norton and Company.
- Spiller, R. (1957). *Historia de la literatura norteamericana*. Trad. de Cora Bosch. La Reja.
- Steiner, W. (1991). "La diversidad de la ficción americana". Eliot, E. (ed.), *Historia de la Literatura Norteamericana*. Trad. de M. Coy, pp. 765-787. Cátedra.
- Wagner-Martin, L. (1990). *The Modern American Novel, 1914-1945: A Critical History*. Twayne Publishers.
- Wagner-Martin, L. (2016). *The Routledge Introduction to American Modernism*. Routledge.
- Watson Aldridge, J. (2019). *After the Lost Generation. A Critical Study of the Writers of Two Wars*. Arcole Publishing.
- Young, P. (1990). "The Lost Generation: War, Home, and Exile". En Broer, L. H. y Walther, J. D. (eds.), *Dancing Fools and Weary Blues: The Great Escape of the Twenties*, pp. 77-85. Bowling Green State University Press.

El nuevo realismo de *Winesburg, Ohio*: la representación de lo incomunicable

Malena Duchovny

“They tell themselves so many little lies, my
beloved. Now wait, little one—we can’t sing.
We are standing in a crowd, by a bridge, in
the West. Hear the voices—turn around—
let’s go home—I am tired. They tell
themselves so many little lies.

[...]

Here is song, here in America, here now, in
our time. Now wait—I’ll go to the train.
I’ll not swing off into tunes. I’m all
right—I just want to talk.”

(“*Song of Industrial America*”, Anderson, 1918)

Si seguimos a Harold Bloom en su planteo de que los poetas fuertes “persisten en luchar con sus grandes precursores” (1976: 13), podemos atisbar tal vez las razones que llevaron a William Faulkner y Ernest Hemingway a renegar contra un autor que no solo influenció su estilo, sino que fue, en cierta medida, parte de sus vidas: Sherwood Anderson. Anderson recibió profundas críticas por parte de sus contemporáneos,¹ pero su influencia póstuma en las letras norteamericanas se

1 En una nota escrita en ocasión de la muerte de Anderson, por ejemplo, el crítico literario Leonard Trilling realiza una lectura extremadamente severa de la obra del autor. Trilling asegura que la única relevancia de la obra de Anderson es la carga emocional que reviste para aquellos que lo leyeron en la adolescencia y su acercamiento (pobre) a una situación cultural real: “la existencia modesta y legítima cuyo logro es tan necesario a la mayoría de los hombres” (1956: 50). Por lo demás, sus textos son, según Trilling, olvidables y su estilo repetitivo: “Después de 1921, [...]

ha vuelto mucho más difícil de negar, a tal punto que hay quienes lo catalogan como un autor prepostmoderno (Colton, 2018: 63). Resulta conveniente, entonces, volver a Anderson y tenerlo presente cuando trazamos una historia de la literatura norteamericana, en especial de su período modernista.

Podemos ver ya un boceto de la intención que posiblemente impulsa *Winesburg, Ohio* (1919) –la primera colección de cuentos del autor, objeto de este capítulo– en el poema “Song of Industrial America” [“Canto de Norteamérica Industrial”], presente en la primera colección de poesía de Anderson (*Mid-American Chants* [*Cantos de América Central*], 1918). En el fragmento que tomamos como epígrafe para este capítulo, el yo poético escucha cómo “una multitud, junto al puente, en el Oeste”² se cuenta “pequeñas mentiras” a sí misma. El yo poético escucha la canción de su país [“aquí hay canción, aquí en América, aquí, ahora, en nuestro tiempo”], pero asegura que solo quiere hablar, que no empezará a cantar. Y, sin embargo, sí canta; en efecto, todo el libro es una serie de “cantos”. Si hablar es simplemente sumar la voz propia a la de la multitud y permitir que se pierda en la cacofonía de humanos y máquinas, cantar, como dice más adelante el poema, “aclararía muchas cosas”.

Winesburg, por su parte, no es una canción. De hecho, el narrador hace referencia a un poeta que podría hacer mejores cosas con el material que él mismo trabaja. *Winesburg* es, en vez, un intento de comunicar algo incomunicable, sin decir mentiras y sin cantar, simplemente hablando, es decir, usando el vocabulario mundano, sin intentar elevarse por encima de la realidad. *Winesburg*, como veremos, compone un nuevo realismo, que sospecha de la mimesis y se interesa

se manifiesta en la obra de Anderson la compulsiva, maniática, redundante cualidad que acabó fijándose en nosotros como su cualidad característica” (ibíd.: 42).

2 Salvo cuando la bibliografía indica lo contrario, las traducciones nos pertenecen.

por la realidad interior, pero que aún no deja de lado por completo la representación de la sociedad en pos de la experimentación literaria que caracteriza al modernismo.

En este capítulo, veremos cómo Anderson logró plasmar en los relatos de *Winesburg, Ohio* mucho de la realidad socioeconómica que lo rodeaba, con innovaciones formales que corren a su obra del realismo y la ponen en los albores del modernismo. Este aspecto transicional se observa ya desde la misma forma de la colección, que no presenta una perspectiva lineal, sino que se parece más bien a un conjunto de estrellas que podemos reunir en múltiples constelaciones diferentes, incluso contradictorias. Una de estas posibles constelaciones se arma alrededor de la cuestión de género, que exploramos en detalle. A modo de cierre, reunimos declaraciones de autores de la generación perdida que revelan la influencia que Anderson tuvo sobre ese período de la literatura norteamericana.

1. Mapa de coordenadas: Estados Unidos, 1919

“No creo que nosotros, en el medio oeste de América, sumergidos como estamos en asuntos, apurados y asediados a lo largo de nuestras vidas por el terrible motor –la industrialización– hayamos llegado al momento de la canción. [...] Nos encontramos aquí, en las calles rugientes de la ciudad, sobre montañas de carbón humeante, a la sombra de fábricas de las que solo sale el rugido chirriante de las máquinas. No cantamos, sino que murmuramos en la oscuridad”

(*Prólogo a Mid-American Chants*, Anderson, 1918)

La Primera Guerra Mundial constituyó, por supuesto, una experiencia determinante que signó varios de los proyectos poéticos de la generación perdida. No fue así, sin embargo, para autores de generaciones anteriores, como Anderson:

Entre Hemingway y Sherwood Anderson [...] había un abismo tan anchuroso y profundo como el que hubiera entre Stephen Crane y Howells. Y fue en esta brecha [...] donde ellos vivieron y escribieron: orgullosos y con plena conciencia de su diferencia con sus predecesores, con todos aquellos que no habían compartido su intimidad con el desastre, con todos aquellos que hablaban con una inocencia que los jóvenes escritores ya no conocían, o con un estilo que a ellos les parecía convencional. (Kazin, 1993: 301)

La obra de Anderson se encuentra en un extraño punto medio entre el realismo y el modernismo: demasiado experimental para ser agrupada con autores como Theodore Dreiser o Sinclair Lewis, pero no lo suficientemente consciente de su propia forma (ibíd.: 318) para encuadrarla entre los modernistas junto a Hemingway y Fitzgerald.³ Irving Howe, que escribió una biografía de Anderson, dice en su introducción a *Winesburg, Ohio* que las historias de la colección rara vez intentan ser verosímiles y que incluso podrían ser descriptas como “antirrealistas”.⁴ “Estrecho, intenso, casi claustrofóbico”, describe Howe (1993: xii), “el resultado es

3 El crítico Forrest L. Ingram habla acerca del viraje de la interpretación de la obra de Anderson. Hacia mediados del siglo XX, la crítica comenzó a notar que el realismo de su obra no era como el de los autores que lo precedían (1971: 152).

4 María Eugenia Díaz, por su parte, lo define como un “nuevo realismo”: “Se lo ha definido a veces como naturalista, pero no puede asociarse plenamente con la dura objetividad de Dreiser, sino que tiende más hacia la huida de la realidad en dirección a un nivel más profundo y místico del propio ser, un nuevo realismo” (1990: 16).

un libro acerca de los estados extremos del ser, el colapso de hombres y mujeres que han perdido su estabilidad psíquica y que ahora revolotean, apenas tolerados, en el límite de la pequeña comunidad en la que viven”. Ingram abona a esta interpretación antimimética del texto al asegurar que las historias de la colección no tienen lugar en un tiempo cronológico, sino en un tiempo mítico, y que a Anderson le interesa que el texto esté psicológicamente situado de manera adecuada (Ingram, 1971: 167).⁵

La realidad que ocupaba a Anderson era la de la rápida industrialización del país. Las innovaciones económicas y tecnológicas del capitalismo industrial –entre ellas, el automóvil, el cine, el avión, el marketing a escala nacional– imprimieron un impulso incomparable al ritmo de vida norteamericano. La disolución del orden preindustrial, basado en los ritmos de la economía rural y relativamente estable en comparación, trajo consigo conflictos sociales agudos (Leach, 2004: 3-4). En un artículo sobre Anderson, el escritor italiano Cesare Pavese describe vívidamente esa transformación:

En 1880 un ciclón atraviesa América. La industria en gran escala [...] arrasa y transforma todos los antiguos modos de vida. Los pueblitos del centro, llenos de habitantes cerrados y chismosos, de nombres tímidos [...] se convierten en los centros llenos de humo y fragor, activos y optimistas que el mundo conoce [...]. Las fábricas devoran todo. Los artesanos, enamorados en una época de su lugarcito, de los materiales que

5 En este sentido, resulta interesante la observación de Aaron Colton: “Sus historias no son *sobre* Winesburg, sino *de* Winesburg, relatadas imperfectamente, pero con pericia etnográfica. La oralidad muchas veces existe a costas de la organización narrativa; no es infrecuente que el texto de Anderson parezca tener fallas en lo cronológico: se saltea días, meses o años mientras el narrador considera posibles modificaciones a sus relatos” (2018: 62).

trabajaban, se convierten en obreros que cambian de oficio todos los días, indiferentes a lo que producen. Los campos se trabajan con máquinas, como si también ellos fueran grandes fábricas. (1975: 38-39)

Una de las cuestiones que más perturbaba a Anderson de la industrialización era el afán estandarizador que propagaba a su paso. Aquí convergen para él la influencia de la industria y de la guerra. En su autobiografía, se refiere con nostalgia al tiempo previo a la Primera Guerra Mundial: “Los hombres creían que el objetivo de la democracia era criar hombres libres que pudieran pensar y actuar por sí mismos en una emergencia. La idea moderna de estandarización no había arraigado y era incluso considerada enemiga de la democracia” (Anderson, 2019: 3685). La idea de la pérdida de la individualidad no es exclusiva de Anderson. Woodrow Wilson llegó incluso a decir, en su campaña presidencial en 1912, que el individuo se encontraba “sumergido” y que el pueblo sentía una falta de control sobre su destino (Leach, 2004: 4).

En *Winesburg, Ohio*, Anderson nos presenta a una veintena de habitantes de un pueblo ficcional, Winesburg, que intentan comunicar algo inexpresable de su vida interior. Un elemento común entre ellos es la imposibilidad o necesidad de actuar de cierta forma por obra de un impulso irrefrenable. Vemos esto ya en el texto que prologa la colección, “El libro de lo grotesco”. Aquí, un viejo escritor es comparado con una mujer embarazada, en tanto lleva dentro suyo “algo [...] joven” que lo impulsa a escribir: “En la cama el escritor tuvo un sueño que no era un sueño. [...] La procesión de seres grotescos pasó frente a los ojos del viejo durante una hora y luego,

aunque fue doloroso de hacer, se arrastró fuera de la cama y comenzó a escribir” (Anderson, 2014: 20-21).

Lo que torna grotesco a cada uno de estos personajes es, en cierta forma, su fanatismo, su obsesión con una idea que se erige como rectora de su vida:

Eran las verdades las que volvían grotescas a las personas. El viejo tenía una teoría relativamente elaborada al respecto. Creía que, cuando alguien tomaba una de las verdades para sí, la llamaba su verdad y trataba de vivir su vida de acuerdo con ella, se transformaba en un ser grotesco, y la verdad que había abrazado, en algo falso. (ibíd.: 22)

Las vidas de los habitantes de Winesburg son determinadas por las condiciones materiales de su existencia. Pero para este contenido, Anderson crea una forma que desdeña las estrecheces de la unicidad y pone en juego, en su lugar, lo que Anderson dará en llamar una cierta “dispersión” (Anderson, 1942: 289). En este sentido, como dice Aaron Colton, *Winesburg, Ohio* demuestra cómo la ficción puede desestabilizar la pulsión homogeneizante del capitalismo industrial y volver perceptible la multiplicidad de verdades que subyace en nuestras vidas (2018: 73-74). Este énfasis en lo fragmentario y lo múltiple es un gesto que veremos profundizarse en la escritura modernista.

2. Estación: *Winesburg, Ohio*

“En realidad no era una casa sino un conjunto de casas unidas de una forma más bien desordenada. Por dentro, el lugar estaba lleno de sorpresas”

(“*Piedad*”, Anderson, 2014: 63)

En su último texto autobiográfico, publicado póstumamente, Sherwood Anderson se refiere a la especie particular de unidad que sostiene *Winesburg, Ohio*.

Lo que hace falta es una nueva dispersión [a new looseness] y en Winesburg había creado mi propia forma. Eran relatos [tales] individuales, pero todos sobre vidas en cierta forma conectadas. Con este método logré, creo, dar la impresión de la vida de un chico [George Willard] que crece y se convierte en un hombre joven en un pueblo. La vida es algo disperso que fluye [a loose flowing thing]. No hay tramas en la vida. (1942: 289)

Varios críticos de la obra de Anderson se abocaron a buscar el elemento que genera esa “unidad de sentimiento” que Irving Howe identifica en la colección (Howe, s/f en Ingram, 1971: 193).⁶ El ritmo es un aspecto fundamental para generar cohesión entre relatos (Ingram, 1971: 179; San Juan, 1963: 142; Wilson, 1982: 41). La repetición de motivos y temas

6 Considerando que George Willard se vuelve escritor, Ralph Ciancio, que enfatiza la unidad de la colección al punto de considerarla una novela, identifica el derrotero de este personaje como paralelo al del protagonista de una novela de artista: “Si la vemos como una historia acerca del llamado de la vocación en un escritor en ciernes, la novela avanza hacia la realización de la capacidad de George para soñar, gracias a la cual finalmente escapa del provincialismo debilitante de Winesburg y es arrojado a la vida de la imaginación” (1972: 996).

(las manos, la aventura, los sueños, los umbrales, entre otros) entretejen los relatos de maneras complejas: no se trata de un único hilo conductor, sino más bien de una serie de constelaciones que comparten ciertas estrellas. Dice Ingram: “Los patrones que siguen los motivos en Anderson son, entonces, asimétricos, no matemáticos. Siguen los ritmos de las asociaciones en la conciencia creativa del narrador” (1971: 179). De este modo, Anderson socava el verosímil realista, que busca crear la ilusión de una concatenación lineal y causal de eventos.

En efecto, el narrador es otro elemento generador de unidad. Aunque su presencia es ligera, con brevísimas y contadas apariciones del “yo” narrativo, es sencillo comprender que se trata del mismo narrador a lo largo de la colección. La particularidad de este narrador es cómo logra presentar a sus personajes grotescos sin caer en la crueldad ni en la burla. Respecto de la figura del narrador, Ingram considera que este utiliza la ironía para lograr una distancia crítica (1971: 159). En el cuento “Madre”, por ejemplo, vemos al padre de George Willard descrito de la siguiente manera: “Siempre se había considerado un hombre exitoso, aunque nada de lo que había hecho había tenido éxito” (Anderson, 2014: 44).

El cuento “Piedad”, del que se extrae el epígrafe de esta sección, funciona como una miniatura de la colección, en tanto condensa la historia de una familia de Winesburg –los Bentley– y sus interacciones con otros habitantes del pueblo. El patriarca, Jesse Bentley, es un ejemplo declarado de grotesco, en tanto adicto a una idea y plenamente atravesado por los ideales de una época anterior: “Jesse Bentley era un fanático. Era un hombre nacido fuera de tiempo y lugar, y debido a esto sufría y hacía sufrir a los otros” (ibíd.: 67). “Piedad” entreteje la historia de los Bentley con la historia de Estados Unidos, en especial la historia de cómo los avances tecnológicos cambiaron la fisonomía de la economía norteamericana

y, con ella, el día a día del sector rural. En palabras de O'Neill, "una comprensión acabada de 'Piedad' va en contra de la idea repetida de que a Anderson no le importaban los aspectos económicos y sociales concretos de Winesburg" (1977: 70). Sin embargo, esta atención de Anderson a la realidad social que lo rodeaba no debe hacernos olvidar que, como dice el cuento acerca de la casa de los Bentley, no se trata de un todo homogéneo, sino de un conjunto de elementos dispares y fragmentarios: una elección estética que lo enlaza con los modernistas.

3. Itinerarios: el género como posible línea de lectura de *Winesburg, Ohio*

"Todavía queda mucho por hacer antes de
que las mujeres como Louise puedan ser
comprendidas y disfruten de una vida llevadera.
Habrá que escribir doctos libros al respecto
y la gente que las rodea deberá reflexionar
muy bien sobre el modo en que viven"

("Piedad", Anderson, 2014: 84-85)

A lo largo de la colección, Anderson tematiza, como lo harían luego los modernistas, la imposibilidad de comunicar la propia interioridad. Una de las barreras más recurrentes para esa comunicación es la de género: en *Winesburg*, hombres y mujeres no logran comprenderse. Los ejemplos proliferan, pero podemos tomar a George Willard como uno de ellos, en tanto su evolución en este aspecto nos sirve para identificar una posible posición del narrador respecto de esta cuestión.

Los problemas de comunicación de George empiezan con su propia madre: la conexión con su progenitora es descripta

al principio de *Winesburg* como “formal, sin demasiado sentido” (Anderson, 2014: 41) y, hacia el final, vemos la incomunicación entre madre e hijo simbolizada en los 800 dólares que Elizabeth tenía la intención de darle a George pero que, luego de la muerte de ella, quedan en su escondite, donde es imposible que él los encuentre. Otro ejemplo de esta dinámica es el deseo de George de hablar con algún hombre luego de concretar su aventura con Louise Trunnion en “Nadie lo sabe” mediante una conversación trabada y elíptica. En “La maestra”, luego de que Kate Swift intenta explicarle lo que se requiere para ser escritor, George vuelve a su casa y, entre sueños, entiende que algo de lo que dijo ella se le escapa, que no puede comprenderla cabalmente. En “Un despertar”, el triángulo amoroso entre George, Belle y Ed termina con George diciendo que no entiende lo que sucedió entre ellos y que odiará para siempre a Belle, aunque fue Ed quien lo golpeó. En “Sofisticación” vemos, sin embargo, lo que posiblemente les permita a hombres y mujeres entenderse mejor. George y Helen logran una comunión silenciosa gracias a su reconocimiento de que ambos son sujetos signados por las condiciones materiales del “mundo moderno”: “Hombre o muchacho, mujer o muchacha, por un instante habían podido aferrar aquello que hace que la vida de los hombres y las mujeres en el mundo moderno sea posible” (ibíd.: 247). Aquí, el narrador cumple una función cohesiva –ya que es el que nombra esa comunicación– pero que no cierra sentidos, en tanto no define *qué* es lo que comprenden los personajes en ese instante de claridad muda.

Varios críticos han rastreado cuestiones de género en *Winesburg, Ohio*.⁷ Esto tiene su contraparte en el contexto

7 Rigsbee, por ejemplo, asegura que la “feminidad es la cuestión crucial en las vidas de todos los hombres grotescos” y que la madurez de los mismos depende de “su habilidad para aceptar el afecto y la pasión como aspectos naturales y valiosos de la vida” (1981: 236). Además, relaciona el desarrollo espiritual de George Willard con lo que él aprende de las mujeres que lo rodean:

histórico. En 1848, la Convención de *Seneca Falls*, el primer encuentro en pos de los derechos de las mujeres en la historia de los Estados Unidos, fue el punto de origen de la lucha de las sufragistas. Más de siete décadas después, gracias al impulso acelerador de la guerra, en 1919, el voto femenino fue aprobado a nivel nacional.⁸ Este avance venía en consonancia con una presencia cada vez más amplia de las mujeres en la escena política, donde reinaba el progresismo. “Las mujeres lideraron el ala de justicia social del movimiento [progresista] y participaron de todas sus ramas. Los beneficios más claros en materia de derechos y bienestar fueron logrados por y para las mujeres: mayor participación en la educación superior y la fuerza de trabajo, protecciones para mujeres trabajadoras, servicios para madres y sus hijos”, detalla Leach (2004: 15).

Desde esta perspectiva, resulta interesante comparar el tratamiento de las mujeres en *Winesburg, Ohio* con el de otra colección de cuentos con la que es frecuentemente comparada: *Dubliners*, de James Joyce, publicada en 1914.⁹ En su introducción a la colección de Anderson, Díaz declara a ambos autores pioneros en la escritura del “nuevo relato” que “rechaza la importancia del argumento en la narración, y en cambio pone su énfasis sobre la capacidad de fidelidad

“Para escapar los aspectos opresivos de la vida en Winesburg, George Willard debe aprender a valorar las dimensiones creativa y espiritual de lo femenino” (ibid.: 237). Por su parte, Whalan rastrea en ciertos pasajes de *Winesburg, Ohio* el modelo masculino que Anderson observó durante su tiempo en el ejército: una romantización de la guerra como elemento no de destrucción, sino de restauración (2002: 231-233). Ver también Conner (2001) y Nagy (2018).

8 La ley entró en vigencia en 1920 pero su aplicación no fue uniforme en el país entero. Según Susan-Mary Grant, “en muchos estados sureños, la segregación y el turbio impuesto al sufragio y la legislación sobre las pruebas de lectoescritura que apoyaban a aquella siguieron vigentes. De modo que, aunque en teoría a partir de 1920 las mujeres afroamericanas del sur podían votar, en la práctica a muchas se les siguió negando ese derecho” (2014: 342).

9 Díaz (1990: 34) aclara que, a través de la correspondencia de Anderson, se ha podido establecer que este no leyó al autor irlandés previo a la composición de *Winesburg, Ohio*.

a la vida” (1990: 36). Lo que Joyce identifica como la parálisis de Dublín es comparable con los grotescos de Anderson, en tanto ambos muestran a personajes que, luego de un momento de claridad sobre su experiencia, pierden el impulso y no llegan a actuar. Estos momentos de comprensión, que en el caso de Joyce son usualmente identificados como “epifanías”, son calificados por el narrador de *Winesburg, Ohio* como “aventuras”.

El eje de la representación femenina resulta interesante para comparar ambas colecciones. Mientras que en Joyce vemos a mujeres que suelen estar en posiciones dependientes, subyugadas, en Anderson se enfatiza la posibilidad de que actúen independientemente, aunque muchas no logran hacerlo. A modo de ejemplo, podemos comparar “Aventura”, de Anderson, con “Eveline”, de Joyce. En ambos casos, el relato se enfoca en una mujer joven que tiene un hombre que podría llegar a ofrecerle un cambio de horizonte geográfico y material. Eveline, a punto de zarpar para Buenos Aires con su pareja, se revela incapaz de sustraerse de la esfera de influencia paterna y termina congelada en el puerto, viendo cómo el barco se aleja sin ella. Por su parte, Alice Hindman, la protagonista de Anderson, pierde el interés de su hombre. A su vez, mientras que Eveline le entrega su salario completo a su padre, Alice es mucho más independiente y tiene incluso capacidad de ahorro. Sin embargo, aunque tiene las herramientas necesarias para cambiar su vida, no puede hacerlo:

“Soy su esposa y seguiré siéndolo, vuelva o no vuelva”, susurraba para sí, y pese a todos sus deseos de mantenerse y afrontar sus gastos, no habría podido entender la idea moderna que crecía cada vez más entre la gente, aquella de que las mujeres son dueñas de sí mismas y pueden perseguir sus propios fines. (Anderson, 2014: 114)

La diferencia entre Eveline y Alice puede explicarse, tal vez, por la situación política de las mujeres al momento de la publicación de cada una de las colecciones. Mientras que las mujeres americanas lograron el voto en 1919, las irlandesas lo lograron en 1922.

En “Piedad” aparecen ambos ejes condensados en la historia de Louise Bentley. Su padre, desesperado por un hijo varón, nunca le presta atención y ella termina yendo a vivir con la familia Hardy. Allí, se aplica obsesivamente a las tareas escolares, al punto que Albert Hardy, el padre de la casa, que dice a sus propias hijas:

Hay un gran cambio a punto de ocurrir, aquí en Estados Unidos, y la instrucción es la única esperanza de las generaciones futuras. Louise es hija de un hombre rico pero no tiene vergüenza de estudiar. [...] Louise va a estar tan por encima de ustedes que jamás van a poder alcanzarla. (ibíd.: 88)

Con todo, a pesar de sus esfuerzos, Louise termina viviendo casi como una reclusa, posiblemente adicta al alcohol y definitivamente infeliz. Detesta a su marido y a su hijo, y, en el caso de este último, relaciona explícitamente su desdén con la cuestión de género: “Cuando John Hardy le reprochaba su crueldad, ella reía. ‘Es un niño y conseguirá lo que quiera, de todos modos’ decía con brusquedad. ‘Si hubiera sido una niña, no habría nada en el mundo que yo no hubiera hecho por ella’” (ibíd.: 94).

4. Partida: ¡adiós a *Winesburg, Ohio*!

Anderson fue una figura de importante influencia para el modernismo norteamericano, en especial en lo estilístico. Howe lo ubica, por su prosa, entre Twain y Hemingway:

Anderson desarrolló un estilo hábil mediante el cual, siguiendo a Mark Twain y precediendo a Ernest Hemingway, intentó usar el dialecto americano como la base de una prosa rítmica y tensa, que tiene una economía y proporción que raramente encontramos en el habla cotidiana o siquiera en narraciones orales. (1993: xvi)

En *París era una fiesta*, Hemingway se refiere a Anderson y confiesa admirar sus historias, con su escritura simple y por momentos bella. Pero critica fuertemente sus novelas, a las que llama “extrañamente pobres” (Hemingway, 1996: 27-28). Se ensaña particularmente con *Dark Laughter*, la novela que Anderson publicó en 1925, e incluso llega a escribir una parodia de ella (*The Torrents of Spring*), lo cual le ganó el enojo de Gertrude Stein. Faulkner también fue duro con *Dark Laughter*: “Para ese momento, [...] había llegado al punto en que debería haber dejado de escribir” (2004: 19), dice Faulkner en una nota sobre Anderson que escribió para *The Atlantic* en 1953. Sin embargo, Faulkner es también mucho más detallado y generoso en su valoración del estilo de Anderson:

Lo suyo no eran el poder y la energía de Melville, que era su abuelo, ni el enérgico humor para la vida de Twain, que era su padre; no tenía nada del pesado desdén por los matices de su hermano mayor, Dreiser. Lo suyo era esa búsqueda a tientas de la exactitud, la palabra y la frase exactas dentro del campo limitado de

un vocabulario controlado e, incluso, reprimido por lo que en él era casi un fetiche de la simplicidad. (ibíd.: 18)

Faulkner, en efecto, tuvo una relación mucho más larga y cercana con Anderson. *Sartoris*, de hecho, está dedicada a este último.

Lo cierto es que Anderson fue una influencia crucial para estos dos gigantes de las letras norteamericanas, pero no es solo a través de ellos que *Winesburg, Ohio* ha tenido efecto en la literatura. Colton rastrea influencias, en lo formal y lo temático, en textos posmodernistas y contemporáneos, e incluso identifica una posible revitalización de ciertas líneas de lectura: “En textos que previamente considerábamos reflejo de un posmodernismo deconstructivo, apolítico o agotado, podemos ahora encontrar instancias de un linaje de meta-ficción ética” (2018: 84). La parte metaficcional de *Winesburg, Ohio* es fácilmente identificable. Tenemos un “yo” que narra y que hace referencia a la composición de su narración, a lo que podría mejorarse en manos de otro, por ejemplo, en “Piedad”, como vemos en el epígrafe de la sección anterior.

Respecto del mote de “ética”, Colton dice que “la imaginación autoconsciente de la narración [...] se manifiesta como un instrumento ético distintivo que, a partir de la contemplación sostenida, libera a la identidad de las rúbricas normativas de la economía y la cultura” (ibíd.). Esta dinámica se parece a la que encontramos en David Foster Wallace, uno de los autores contemporáneos que Colton incluye en esta línea. A lo largo de su obra, Wallace utiliza la meta-ficción y la autorreferencia para plantear experimentos de pensamiento ético. Un ejemplo claro de esto se da en el cuento “Octeto”, compuesto de una serie de relatos que interrogan al lector acerca de cuál sería la forma correcta de actuar en ciertas situaciones. El último de estos relatos comienza así:

Eres, por desgracia, escritor de ficción. Estás tratando de escribir un ciclo de textos literarios muy cortos, textos que no son exactamente contes philosophiques ni tampoco viñetas, situaciones, alegorías o fábulas, pero que tampoco pueden denominarse relatos [...]. Tal vez se puede decir que componen una especie de interrogatorios a la persona que los lee. (2001: 150-151)

Como en *Winesburg*, lo que está en juego realmente aquí es la idea de interrogar, más que declarar, la de abrir el campo de otras posibilidades narrativas e involucrar al lector en lo que lee: entablar, dentro de lo posible, una conversación. Del mismo modo, en su última autobiografía, Anderson se refiere a *Winesburg, Ohio* como un intento de acercarse al lector: “Tal vez incluso era tan vanidoso como para creer que contar estas historias tendría, en última instancia, el efecto de romper un poco la curiosa separación que hay en tanto de la vida, estas paredes que construimos a nuestro alrededor” (1942: 289).

Bibliografía

Anderson, S. (1942). *Memoirs*. Harcourt, Brace and Company.

Anderson, S. (1993). *Winesburg, Ohio*. Signet.

Anderson, S. (2014). *Winesburg, Ohio*. Trad. de N. Moret. Eterna Cadencia.

Anderson, S. (2018). *Mid-American Chants*. John Lane Company.

Anderson, S. (2019). *A Story-teller's Story*. En *Complete Works of Sherwood Anderson*, pp. 3454-3812. Delphi.

Bloom, H. (1976). *La angustia de las influencias*. Trad. de F. Rivera. Monte Ávila.

- Ciancio, R. (1972). "The Sweetness of the Twisted Apples': Unity of Vision in *Winesburg, Ohio*". *PMLA*, vol. 87, núm. 5, pp. 994-1006.
- Conner, M. C. (2001). "Fathers and Sons: *Winesburg, Ohio* and the Revision of Modernism". *Studies in American Fiction*, vol. 29, núm. 2, pp. 209-238.
- Colton, A. (2018). "Metafiction, Literary History, and the Limits of Industrial Identity in *Winesburg, Ohio*". *Studies in American Fiction*, vol. 45, núm. 1, pp. 61-89.
- Díaz, E. M. (ed.). (1990). Sherwood Anderson: del Naturalismo al Modernismo. Anderson, S. *Winesburg, Ohio*, pp. 9-56. Cátedra.
- Faulkner, W. (2004). A Note on Sherwood Anderson, 1953. Meriwether, J. B. (ed.), *William Faulkner. Essays, Speeches and Public Letters*, pp. 17-23. Random House.
- Grant, S.-M. (2014). La fe del soldado: conflicto y obediencia. *Historia de los Estados Unidos*. Trad. de A. A. Valle, pp. 305-346. Akal.
- Hemingway, E. (1996). *A Moveable Feast*. Simon & Schuster.
- Howe, I. (1993). Introduction. Anderson, S. *Winesburg, Ohio*, pp. vii-xviii. Signet.
- Ingram, F. L. (1917). Sherwood Anderson: *Winesburg, Ohio. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, pp. 143-199. De Gruyter.
- Kazin, A. (1993). En los años treinta: todas las generaciones perdidas. *En tierra nativa. Interpretación de medio siglo de la literatura norteamericana*. Trad. de J. J. Utrilla, pp. 300-342. Fondo de Cultura Económica.
- Leach, E. E. (2004). 1900-1914. Whitfield, S. J. (ed.), *A Companion to 20th-Century America*, 2004, pp. 3-18. Blackwell.
- Nagy, P. (2018). The Woman in the Man: Male Modernism and Cross-Gender Identification in Sherwood Anderson's *Winesburg, Ohio*. *College Literature*, vol. 45, núm. 4, pp. 773-800.
- O'Neill, J. (1977). Anderson Writ Large: "Godliness" in *Winesburg, Ohio*. *Twentieth Century Literature*, vol. 23, núm. 1, pp. 67-83.
- Pavese, C. (1975). Sherwood Anderson. *La literatura norteamericana*. Siglo XX.
- Rigsbee, S. A. (1981). The Feminine in *Winesburg, Ohio*. *Studies in American Fiction*, vol. 9, núm. 2, pp. 233-244.

- San Juan, E. J. (1963). Vision and Reality: A Reconsideration of Sherwood Anderson's *Winesburg, Ohio*. *American Literature*, vol. 35, núm. 2, pp. 137-155.
- Trilling, L. (1956). Sherwood Anderson. *La imaginación liberal. Ensayos sobre la literatura y la sociedad*. Trad. de E. Pezzoni, pp. 38-50. Sudamericana.
- Wallace, D. F. (2001). Octeto. *Entrevistas breves con hombres repulsivos*. Trad. de J. Calvo, pp. 137-165. Mondadori.
- Whalan, M. (2002). Dreams of Manhood: Narrative, Gender, and History in *Winesburg, Ohio*. *Studies in American Fiction*, vol. 30, núm. 2, pp. 229-248.
- Wilson, R. (1982). Rhythm in *Winesburg, Ohio*. *The Great Lakes Review*, vol. 8, núm. 1, pp. 31-43.

“El método correcto para contarlo”. Narrador y estructura en las novelas de F. Scott Fitzgerald

Marcelo G. Burello

“I think you have every kind of right to be proud of this book. [...] You adopted exactly the right method of telling it, that of employing a narrator who is more of a spectator than an actor.”¹

(Perkins, 1924 en Fitzgerald, 1994: 110)

1. El dilema cuento/novela

Para la literatura occidental, el siglo XVIII ha sido el siglo de la novela, en términos de irrupción y consolidación de un género, así como el XIX lo ha sido el del cuento; Flaubert y Hemingway, Dostoievski y Borges fueron magistrales perfeccionadores de un formato que los antecedía al menos un siglo, respectivamente, y que no tuvieron que inventar ni legitimar, sino reelaborar. En el siglo XX, por ende, con ambas formas narrativas ya aceptadas y consagradas por igual (aunque la novela siguió gozando de un aura de prestigio mayor por largo tiempo, y quizás aún la conserva), los narradores a menudo han tenido que escoger –conscientemente o no– en cuál de ellas medrar o a cuál ignorar, según sus aptitudes y oportunidades.

Es así como el escritor de ficción contemporáneo se puede enfrentar tarde o temprano a la disyuntiva entre el cuento

1 Maxwell Perkins a F. S. Fitzgerald sobre *Gatsby*, 20/11/1924.

y la novela, capaz de generar no pocas incertidumbres artísticas, para empezar, y recurrentes crisis profesionales, a la larga. Y es que la tentación de dos variantes que parecen similares y en realidad no lo son (tanto su producción como su recepción implican procesos muy distintos y, de hecho, mentalidades muy distintas) siempre estará acosando al narrador en prosa, llevándolo a preguntarse si un cierto argumento se presta mejor a una novela o a un cuento, en un dilema puramente artístico, o bien si la situación económica es lo bastante holgada como para lanzarse por igual a cualquiera de las formas.

A veces, la relación entre cuento y novela se parece a la del cortometraje y el largometraje en el mundo cinematográfico: de la misma forma en que un cineasta filma “cortos” para mostrar su potencial hasta acceder a la realización de una película de larga duración, en literatura se publican cuentos solo hasta que se pueden publicar novelas, y entonces la narrativa breve queda relegada, como una etapa formativa; de ser así, se es cuentista *de facto* porque en realidad se es novelista aspiracional. En el caso americano los nombres de Henry James y William Faulkner encabezan la larga lista de los que no habrían escrito ni publicado un cuento de no haber necesitado hacerse un nombre para empezar a publicar o incluso el dinero para subsistir (pese a que ciertamente no solo escribieron numerosos relatos breves, sino incluso algunos magistrales).

En esta ya tradicional encrucijada artística, Francis Scott Key Fitzgerald (1896-1940) siempre dio a entender una preferencia *ex negativo* por la novela en tanto máximo producto consagratorio, expresando prejuicios y reservas a la hora de componer *short stories* (que ciertamente le ganaban el pan diario, y que en vida le dieron más fama que las laboriosas novelas con las que pretendía immortalizarse). En sus dos décadas de actividad, finalmente alcanzó a redondear cuatro

novelas y cerca de dos centenares de cuentos; en ambos géneros, por cierto, se cuentan indudables obras maestras, lo que al menos desde un enfoque crítico hace difícil caracterizar al autor como firmemente más dotado para alguna de las dos variantes.

Pero un claro indicio del desprecio por la forma corta es, en todo caso, el hecho de que es a la variante que F. Scott Fitzgerald –como quiso darse a conocer– acudía por puro interés crematístico, sin poner cuerpo y alma, como sí lo hacía con sus proyectos novelísticos. En esto es harto ilustrativa la correspondencia de su época fundacional como artista. A su editor, Maxwell Perkins, le confiesa en 1920, por ejemplo, que “no quiero [...] tener que escribir cuentos, pues no me gusta y solo lo hago por dinero” (Fitzgerald, 1963: 139); y en 1924 le cuenta a su amigo el escritor J. Peale Bishop: “Ninguna noticia, exceptuando que ahora consigo 200 por cada relato y que estos son cada vez peores y que mi ambición es conseguir llegar a un punto en el que no necesite escribir más que novelas” (Fitzgerald, 1983: 349-350).² Para nuestro autor, que suscribía al mito romántico de que el gran arte de por sí implica sufrimiento, una obra narrativa extensa era superior en tanto comportaba un compromiso abnegado; a sus ojos, el tópico artístico del “esfuerzo sostenido”, del que tanto se burlara Poe casi un siglo antes para reivindicar las formas breves, seguía haciendo de la novela la máxima expresión de la narrativa. Un dato revelador es que Fitzgerald, como lector, siempre quedaba fascinado por las novelas y jamás ponderaba la narrativa breve (ni siquiera de sus autores de cabecera, cuando la había). Y la política comercial de la que fue su editorial toda la vida, Charles Scribner’s

2 En la carta siguiente a dicho destinatario leemos, asimismo: “tengo una novela en marcha y un libro de relatos breves (siete) bastante buenos. He escrito 10 relatos horribles el año pasado que no puedo volver a publicar ni soporto el mirarlos; malos y sin la espontaneidad de mis primeras obras. Pero estoy seguro de la novela. Es maravillosa” (Fitzgerald, 1983: 351).

Sons, ratificó el predominio de un género por sobre el otro al publicar una compilación de relatos del autor poco después del lanzamiento de cada una de sus novelas, como si solo la aparición de un relato extenso –y la publicidad que esto implicaba– justificara la colección de varios relatos breves.

Como bien sentenció taxativamente un crítico, así pues, “Scott Fitzgerald escribió por dinero más narrativa mala que cualquier otro norteamericano de su estatura. Lo lamentaba profundamente” (Kuehl, 1961: 3),³ pero cabe tener en mente dos cosas: una es que esa producción de baja calidad, en cualquier caso, tan solo atañía a la cuentística; y la otra es que quien primero alzaba el dedo acusador para degradar esas piezas no era otro que el mismo autor, condicionando así el juicio ajeno.⁴ Parafraseando el ingenioso *dictum* de Oscar Wilde, podría decirse que Fitzgerald puso todo su genio en las novelas y solo su talento en los cuentos.

2. Más allá del biografismo

Voluntariamente o no, Fitzgerald homologó su imagen a la de su época, la “era del jazz” (el solo concepto de “*Jazz Age*” prueba esta identificación, pues fue él quien lo popularizó). “Hace mucho que la opinión crítica generalizada ha elegido a Francis Scott Fitzgerald como el gran cronista de la década de 1920 en Norteamérica”, sostiene un académico al comienzo mismo de un artículo (Monk, 1995: 60). Del desenfreno al fracaso, de los *Roaring Twenties* a los *Depression Thirties*,

3 Salvo cuando la bibliografía indica lo contrario, las traducciones nos pertenecen.

4 Una anécdota define este gesto derrotista. Al enviarle al admirado crítico H. L. Mencken un ejemplar de la antología *Flappers and Philosophers*, Fitzgerald agregó una dedicatoria donde aclaraba que el libro contenía tres tipos de materiales: “digno de leerse”, “divertido”, y “basura”; gracias a eso, Mencken se sintió en libertad de destruir públicamente algunos relatos. Cfr. Sklar, 1974: 115.

nuestro autor retrató como nadie las promesas del “sueño americano”,⁵ acrecentadas al máximo en la primera posguerra, y representó –y encarnó– la catástrofe americana de la década de 1930, cuando una conjunción de males económicos (el colapso financiero de 1929) y hasta meteorológicos (el fenómeno del “*Dust Bowl*”) hundió al país en la mayor decaída de su joven historia. Dicha homologación, sustentada por la firme voluntad de *representar* su mundo en el doble sentido de la palabra, como expositor y como agente, hizo perder bastante el rumbo a sus primeros biógrafos y especialistas (mucho hubo que revisar y actualizar desde la pionera biografía de Arthur Mizener, aparecida por primera vez en 1951, hasta la de Matthew J. Bruccoli, ya en nuestro siglo),⁶ y, sobre todo, llevó a que se leyera en clave mimética su narrativa (en especial sus novelas), como documentos históricos antes que monumentos artísticos. Incluso puramente en clave autobiográfica, pues a menudo puede identificarse un protagonista que califica como *alter ego*, o al menos circunstancias análogas a las de su existencia fáctica. Por cierto, el autor contribuyó enormemente a esto porque carecía –o prefería prescindir– de la imaginación para inventar historias y personajes (un esfuerzo mucho más considerable en las novelas que en los cuentos, desde ya), por lo que casi siempre los tomaba de la vida real. Un gran especialista temprano reconoce que, en efecto, “[c]uando Fitzgerald escribía bien, lo hacía a partir de un profundo sentimiento personal de experiencia vivida”, para luego rematar: “El hecho de que Fitzgerald escribiera tan directamente a partir de su experiencia personal

5 Cfr. Trilling, 1956: 287.

6 Como es comprensible, el hecho de que Fitzgerald haya muerto en el olvido llevó a que diversos estudios sobre su persona y su obra acumularan errores y baches, incluso casi hasta fines del siglo XX. Cfr. al respecto el comentario de J. Carroll (1966: 92), que ya señalaba inconsistencias llamativas en los por otro lado destacados trabajos de H. D. Piper (1965) y del italiano S. Perosa (1961), por caso.

es [...] tanto la fuente de su rigor como la de sus debilidades en cuanto novelista” (Lehan, 1972: 14).⁷ De hecho, cuando su “proceso de demolición” ya asomaba, en 1933, Fitzgerald publicó un opúsculo de tono íntimo donde al mismo tiempo admitía que su fuente de inspiración era su propia vida y que eso además lo llevaba a una repetición inevitable.⁸ Uno podría alegar aquí aquel viejo adagio jurídico de que “a confesión de partes, relevo de pruebas”, solo que resulta ingenuo leer una cierta obra literaria siguiendo las pautas del propio autor: en literatura, la mediación lo es todo.⁹

En síntesis, es evidente que la consideración de cronista y autorretratista conspiró más que perjudicialmente para que se analizara la novelística fitzgeraldiana apreciando el estilo (de desprestigiar su cuentística en tanto mero *Brotarbeit* [trabajo para ganarse el pan] ya se había ocupado el propio autor, por lo demás). En una carta que maliciosamente su ex compañero universitario y luego amigo Edmund Wilson incluyó en el compilado *Crack-Up*, así, el escritor Glenway Wescott señala que, más allá de ciertos méritos y “debido a otras razones –ideas poco claras, agudezas–, gran parte de su obra [de Fitzgerald] puede que no perdure como material legible según los criterios artísticos. Será preciosa como evidencia documental, ejemplo instructivo” (Wescott, 1983: 434).

7 El argumento es ubico en todo el libro, por ejemplo: “La vida de Fitzgerald [...] es el material de su narrativa, y es muy difícil leer sus novelas sin ubicarlas en un contexto biográfico que, a su vez, les agrega otra dimensión de significado” (Lehan: 1972: 75).

8 Cfr. el artículo “One Hundred False Starts” [“Cien comienzos en falso”], donde tras la admisión inicial de que “los autores tenemos que repetirnos”, Fitzgerald puntualiza que “tenemos dos o tres grandes experiencias conmovedoras en nuestra vida” y por ende “contamos nuestras dos o tres historias, cada vez con un nuevo disfraz” (1958: 132).

9 Trilling, en cambio, rescata la “voz del novelista” en tanto autor, y no como una mediación técnica, un efecto construido (1965: 288); el carisma melancólico de la *persona* de Fitzgerald llevaba a leerlo cual se lee un poeta lírico (de hecho, Trilling lo dice explícitamente), de modo confesional. Esta transparencia es sin duda una ingenuidad, acaso inevitable para quienes trataron al autor en vida y lo vieron brillar y luego extinguirse.

Quien esto dice era uno de los tantos “segundones” de la generación perdida y del cenáculo de Gertrude Stein, y aunque ahora el gustillo a resentimiento de estas palabras nos resulta transparente, en su momento, a mediados del siglo pasado, el juicio cáustico e indulgente gozaba de consenso. Y es que es difícil encontrar otro caso de un escritor hoy absolutamente reconocido y venerado cuyos críticos y amigos (o quizás no tan amigos), sin embargo, no hayan sabido o querido evitar pronunciamientos negativos y hasta lapidarios. “Pocos escritores norteamericanos han sido tan despiadadamente sinceros como él al mostrar su historia de fracasos e ignominias. Fue tan poco respetado en su época que pocos críticos se molestaron en tratarlo con dignidad” (Sklar, 1974: 10-11). Al parecer, el bueno de Scott era un hombre demasiado vulnerable que, además, dejó una obra enormemente desperejada (como él mismo se apuraba a explicitarlo, convalidando las condenas ajenas): quienes lo trataban a menudo, lo veían vacilar, y quienes lo leían en profundidad, le detectaban baches groseros e inconsistencias imperdonables, empezando por los cuentos y eventualmente extendiéndose a las novelas. No deja de ser una triste paradoja que mientras el amigo cercano Edmund Wilson alegara que la primera novela de Fitzgerald poseía “casi todas las fallas y deficiencias que una novela puede tener” (1979: 27),¹⁰ el lejano colega Raymond Chandler, a quien ciertamente no se lo podría acusar de preciosista, definiera oportunamente el estilo fitzgeraldiano como “una especie de magia sosegada, controlada y exquisita, como eso que produce un cuarteto de cuerdas” (2000: 140).

10 El agravio proviene del tristemente célebre artículo de 1922 para la serie “The Literary Spotlight”, que vale la pena citar *in extenso* por su modélica ambigüedad: “Pues le ha sido dada la imaginación, sin el control intelectual de la misma; le ha sido dado el deseo de la belleza, sin un ideal estético; y le ha sido dado el don de la expresión, sin muchas ideas para expresar” (Wilson, 1979: 27-28). Curiosamente, Wilson publicó este perfil *después* de moderar sus palabras a pedido expreso del propio Fitzgerald, que no estaba muy satisfecho con la versión original.

Dichas novelas constituyeron verdaderos campos de batalla para el dubitativo y angustiado autor, tal vez porque como lo ha sugerido el filólogo Malcolm Cowley, Fitzgerald “no era un novelista nato, sino más bien un poeta romántico dotado para la observación social, con un sentido crítico muy desarrollado y la capacidad de tomarse infinitas molestias” (1951: 335). La primera novela hubo de ser reescrita por entero y varias veces hasta llegar a salir a la luz, para finalmente imponerse en la crítica y el público. La tercera mereció una muy intensa etapa de elaboración y corrección entre el escritor y su editor (y otros, incluyendo esposa y amigos), al punto de que incluso circula una versión tentativa con carácter casi oficial. La cuarta, también producto de largo proceso, fue reeditada según las supuestas intenciones mejorativas del autor tras el fracaso comercial, y por décadas convivieron confusamente las dos versiones en el mercado. La quinta, si le concedemos el estatuto de novela (pues quedó a medias), no habría visto la luz del gran público de no ser porque una eminencia como Edmund Wilson reunió lo existente junto con “cartas, notas y comentarios” y lo publicó como una *casi* novela. Solo la segunda, pues, habría conocido un tránsito ágil y normal, o al menos apacible, desde su gestación hasta su publicación. Pero... ¿qué es normal en la composición de una novela, especialmente si se trata de una buena?

Con el propósito de iluminar esa magia narrativa de Fitzgerald tan largamente desapercibida para el ojo crítico, bien valdrá la pena un repaso de las estructuras y los narradores de sus novelas, sazonado por una debida contextualización. Nuestra premisa será la consigna que Percy Lubbock, discípulo de Henry James en lo teórico y prestigioso crítico literario en su momento, proclamó en 1921: “Estimo que toda la intrincada cuestión del método, en el arte de la ficción, está regida por la cuestión del punto de

vista: la cuestión de la relación que el narrador sostiene con la historia” (1921: 251).¹¹

3. Las dos primeras novelas

Aunque oportunamente las dos primeras novelas de Fitzgerald suscitaron recepciones muy distintas y merecieron ponderaciones muy dispares, en la crítica actual es asaz común el analizarlas juntas, cual una especie de obra bipartita. La razón de esta fusión es clara, en tanto se trata de piezas muy semejantes (hasta los respectivos protagonistas se llaman parecido),¹² separadas por muy escaso tiempo de publicación: *This Side of Paradise* [*A este lado del paraíso*] apareció en 1920, mientras que *The Beautiful and Damned* [*Los hermosos y malditos*] data de 1922. Ambas novelas, además, están divididas en 3 partes, y esas partes, a su vez, en secciones, y dichas secciones, a su vez, en capitulillos, cual tratados antiguos, de modo que la ilación frecuentemente se corta por saltos y elipsis. La forma episódica y el héroe relativamente joven que trata de hacerse un lugar en el mundo (con ecos paródicos del *Bildungsroman*) emparejan a estas obras al punto de que hasta los especialistas hoy pueden confundirlas, con o sin intención. La verdad, sin embargo, es que el autor empeñó unos cuatro largos años en la primera y menos de uno en la segunda, y se supone que esta última había sido producida con el impulso del nada desdeñable éxito de la primera, con más madurez y equilibrio por parte de un ya consolidado escritor; en general se percibe que *The Beautiful...* fue hecha muy al

11 La idea, ciertamente, no tenía nada nuevo: el maestro Henry James la había enunciado durante décadas, si bien más desde la práctica que desde la teoría, por lo que dicho aspecto técnico acabó siendo el centro de casi todo análisis novelístico norteamericano del siglo XX.

12 No opina así, sin embargo, Sklar, quien declara que “[l]a primera y la segunda novela de Fitzgerald tienen poco en común” (1974: 125).

calor de su antecesora, sin tiempo de maduración, y el propio autor ha descripto la desgracia artística que le infligió la embriaguez del “éxito prematuro” (cfr. Fitzgerald, 1983: 121-131). Si con el correr del tiempo ambas se han vuelto algo indistinguibles es, en efecto, porque tienen demasiado en común, para bien o para mal, pero también porque la que vería la luz a continuación las sepultaría de un plumazo, reduciéndolas a mera fase preparatoria; desde nuestra posición ventajosa, las dos primeras novelas de Fitzgerald son el mero aperitivo del succulento *Gran Gatsby*, y el lector promedio suele pasarse las entradas para ir directo al plato principal.

En lo tocante a nuestro asunto en especial, el de la narración, las dos están enunciadas por un narrador en tercera persona, con una perspectiva exterior e irónica, incluso ácida. El sistema de enunciación es muy cambiante en la primera, con múltiples oscilaciones en la perspectiva y momentos de diálogo teatral, y bastante más consistente en la segunda. Usando laxamente la etiqueta, podríamos decir que ambas adolecen de un estilo “modernista”, con apelación a las elipsis y cesuras continuas (lo que deriva en una detención del flujo de lectura y una renuencia/renuncia a una narración fluida y sostenida); el recurso al montaje insertando letras de canciones populares es otro posible signo de los tiempos. El joven Fitzgerald no escribía –ni pretendía hacerlo– como su conocido John Dos Passos, radicalizando la experimentación formal, pero la apuesta por un lector urbano y por ende distraído e interferido es obvia en ambos casos; al parecer, el autor aspiraba a forjar la gran novela modernista americana, y lo hacía pagando el precio de la nueva sensibilidad del urbanita de posguerra, por lo que narraba algo grande, incluso épico, pero a distancia y muy fragmentariamente, como quien se detiene muchísimas veces para recorrer un largo trecho sin nunca tomar una velocidad considerable.

Por suerte para la filología, se ha conservado gran parte de los epistolarios y los manuscritos del escritor, hoy custodiados por la Universidad de Princeton, su *alma mater* (si bien jamás completó sus estudios, dicho sea de paso). Este acervo ha permitido que a la larga florecieran estudios genéticos sobre casi la totalidad de sus textos significativos, y entre ellos, los dedicados a su primer relato extenso ostentan el doble mérito de iluminar cómo se gestó la novela en sí y cómo, a la par, se formó la figura de Fitzgerald como literato. Porque en los cuatro años que median entre la concepción de dicha obra en el *campus* princetoniano y su aparición final en forma de libro, en marzo de 1920, Fitzgerald pondría fin a su preparación militar y su formación académica, se enamoraría y se casaría, y muy en especial, decidiría –tras una breve intontona en la publicidad– que su profesión única y excluyente sería la de escritor: en última instancia un *hack*, de esos que escriben lo que sea para subsistir, pero en lo posible, un autor respetado, de los que publican en tapa dura y gozan de una buena vida.

Lo dicho: se trata de un lustro fundacional para Fitzgerald y por ende fundamental para la literatura norteamericana. El joven universitario de pronto pasa a ser soldado en Kansas y luego publicista en Nueva York, y supera su primer amor por el que será el gran amor de su vida, y a la vez es el gran escritor que hay en él el que se va incubando: cambio de género literario, consultas permanentes y desesperadas con profesores y compañeros (y a la cabeza, su ahora editor: Maxwell Perkins), y al fin, tras una ordalía no exenta de depresiones regadas con alcohol e ideaciones suicidas, la versión final de *This Side of Paradise* aprobada por la prestigiosa casa Scribner's Sons, que se convertirá en su sello editorial vitalicio. En el camino han quedado refundiciones completas del texto, dos títulos previos y descartados (aunque integrados

como encabezados de partes del libro: *The Romantic Egoist* y *The Education of a Personage*), y en particular, la alteración radical del punto de vista (el héroe original, Stephen Palms, narraba la historia desde su perspectiva subjetiva: el editor sugirió mayor objetividad y menos soliloquios). Un gran especialista francés resume bien la ardua metamorfosis que hubo de operar Fitzgerald a partir del rechazo editorial de una primera versión y las posteriores críticas de sus allegados y confidentes:

Elimina numerosos detalles biográficos sin importancia, y, sobre todo, adopta un punto de vista decididamente objetivo, pasando del relato en primera persona del singular a una serie de escenas en las que su héroe, Amory Blaine, es observado desde el exterior, con un distanciamiento crítico que a veces toma la forma del humor y otras veces la de la ironía. Fitzgerald no se contenta ya con mencionar los acontecimientos, sino que hace que se vean. (Le Vot, 1981: 86)

En una jactanciosa autoapología adosada a los ejemplares de la novela distribuidos en la Convención de la Asociación Norteamericana de Libreros de 1920, Fitzgerald aseguraba sobre el libro que “en realidad escribirlo me llevó tres meses; y concebirlo, tres minutos” (1963: 459); como sabemos, no había nada más lejos de la verdad.

Lo cierto es que, pese a todo ese inmenso esfuerzo de depuración, la novela no pudo –o no quiso– disimular su cualidad rayana en el experimento, sin duda producto de su configuración problemática y de los nuevos rumbos que la novela intentaba tomar por entonces, cuando Joyce trataba de dar a conocer su *Ulysses* en ambas márgenes del Atlántico. Al comienzo, de hecho, el propio Fitzgerald le había anticipado a su amigo Shane Leslie que estaba tramando

una “mezcolanza” [*pot-pouri*] de diálogos y verso libre (Fitzgerald, 1963: 371), y Wilson definiría el texto final como un “fárrago absurdo” [“preposterous farrago”] (1979: 27). Con fina ironía, el comentarista de *New Republic* no dejaría de llamar la atención sobre el carácter de *collage* y aglomeración de la obra, aun encomiándola: “Las obras reunidas [*Collected Works*] de Francis Scott Fitzgerald publicadas en forma de novela con el título *This Side of Paradise* constituyen un libro sorprendente y refrescante” (R. V. A. S., 1920 en Bryer, 1978: 22). La obra tuvo enorme repercusión por los temas y personajes que representaba, tales como estudiantes desorientados y chicas desinhibidas (las famosas *flappers*), pero los lectores más avezados no dejaron de fruncir el ceño ante las inconsistencias y extravagancias del texto, que a menudo desconciertan.

Sobre *The Beautiful...*, por su parte, ha advertido una especialista con ánimos de reivindicarla:

Los eruditos se han apurado a rotular la segunda novela de Francis Scott Fitzgerald [...] de esfuerzo apresurado, y la recepción crítica mixta tras su publicación ha influido en los estudios de la obra desde entonces. Comparada con las otras novelas de Fitzgerald, ha recibido poca atención de la crítica. (Elias, 1990: 245)

Sin embargo, la opinión valorativa más común parece ser la opuesta, y ya fue preconizada por Edmund Wilson en su doble condición de amigo íntimo del autor y crítico líder: pese al fracaso rotundo, la segunda novela sería mejor que la primera (al menos en términos puramente técnicos y formales). “En el sentido técnico”, juzga así Eble:

The Beautiful and Damned es mejor novela que *This Side of Paradise*. El libro es ordenado; el material está

dividido en tres libros y nueve capítulos. Fitzgerald se aferra a la narrativa en prosa y al diálogo en su mayor parte, y mantiene un tono y punto de vista coherentes. (1974: 63)¹³

Y en efecto, es posible arribar a dicha conclusión si se contrastan ciertos aspectos y se olvida, claro, que la primera obra fue un éxito rotundo y que la segunda pasó asaz desapercibida. La pregunta para saber por qué el novelista pasó tan rápido del *hit* al *flop* implica cuestionar si cambió demasiado de una a otra obra, si no cambió lo suficiente, o bien si el que había cambiado era el público, dada la auténtica fiebre de creatividad literaria del momento (acompañada de una concordante furia editorial).

Lo cierto es que para su segunda novela Fitzgerald contó con un laboratorio de pruebas con el que no había contado antes: sobre todo gracias a su agente, Harold Ober, fue publicando la obra en siete episodios (acortados sin su consentimiento), a modo de folletín, en la revista *Metropolitan*, desde 1921. Así, además de las galeras que le llegaban de la editorial, el autor tuvo oportunidad de ver cómo lucía su texto e ir introduciendo más y más enmiendas hasta que Scribner's finalmente publicara el libro en 1922. Por eso, y pese a la prisa con que se gestó esta vasta novela, las correcciones fueron muy intensas, como se observa ya en los manuscritos iniciales, aun antes de la versión mecanografiada. A Wilson, uno de los muchos involucrados en la corrección del texto, Fitzgerald le confesaba en noviembre de 1921 que “[c]asi he reescrito mi libro por completo” (1963: 327), lo que tampoco era tan verdadero (como sí había sido el caso de la novela anterior), pero lindaba con la realidad. De hecho, la obra conoció varios títulos

13 De dichos tres libros, el segundo es seguramente el que muestra más el apego del autor al “popurri”.

tentativos, bastante heterogéneos (el que predominó hasta casi el final era *The Beautiful Lady Without Mercy*, tomado de Keats, poeta dilecto del autor), y en especial ha de destacarse que Fitzgerald escribió tres finales distintos en menos de un año: uno en la versión original, otro para la publicación seriada en revista, y un tercero y definitivo para el libro. Todo esto, sin embargo, no quita que en general se haya tratado de un “esfuerzo apresurado” [*“hasty endeavor”*] (por tomar las propias palabras de Elias antes citadas), y una buena prueba de ello es que el autor extremó su procedimiento de inspirarse en la vida real y reprodujo párrafos enteros del diario íntimo de su mujer, que de hecho fue la que pícaramente lo delató en forma pública (nada menos que en una nota en el *New York Tribune*, con motivo de la aparición del libro).

De este modo, si se indaga en los motivos para arribar a una opinión positiva de la segunda novela en comparación con la primera, por lo demás tan similares, lo que casi seguramente resulta determinante es la homogeneidad del punto de vista, la coherencia de la enunciación. Al contrastar ambas, por lo tanto, Sklar puede puntualizar:

El que usaba el monólogo dramático en *This Side of Paradise* [...] era el personaje central de la novela, Amory Blaine; en esta novela [*The Beautiful...*], Fitzgerald logró la imparcialidad al poner en tercera persona el punto de vista de primera persona de Amory. En *The Beautiful and Damned*, la voz del monólogo dramático se establece desde el comienzo y se mantiene a lo largo de todo el libro; pero el que habla en la novela, el portavoz de un punto de vista fijo, no es ninguno de los personajes, sino el propio autor. (1974: 126)

Tras estas dos extensas y complejas novelas, Fitzgerald buscaría mágicamente la salvación en la dramaturgia, su género

predilecto al ingresar a la universidad. Como bien lo sugiere J. Miller Jr. (1957: 81), no obstante, el mayor servicio de la ambiciosa comedia satírica *The Vegetable* (*El vegetal*, 1923) a la carrera del escritor es que el fracaso fue tan estrepitoso que al menos lo llevó a abjurar de intercalar diálogos teatrales en sus novelas para siempre...

4. ¿La gran novela americana?

Eble señala:

Aunque la excelencia de *The Great Gatsby* resulta sorprendente si se lo compara a *This Side of Paradise* y *The Beautiful and Damned*, lo es menos cuando observamos con qué rapidez se desarrolló Fitzgerald como escritor y cuánto escribió –y algunas fueron muy buenas obras– entre 1920 y 1924. La acumulación de experiencia y sentimiento, sus elevadas aspiraciones y su creciente apreciación de la buena literatura ofrecen otra explicación. (1974: 82)

En efecto, el alcohólico y depresivo Scott Fitzgerald hizo frente a los fracasos de su segunda novela y su comedia de una manera que no le era característica: hizo de tripas corazón y acometió la osada tarea de volver a la novelística con renovados bríos, para lo que ante todo resolvió ampliar sus propias lecturas y manejarse con criterios más propios. Hoy, la consecuente evolución fitzgeraldiana desde mediados de 1922 hasta comienzos de 1925 está tipificada y es un lugar común:

The Beautiful and Damned está construida más estrechamente que *This Side of Paradise*, aunque sigue

padeciendo de un estilo y un tono inconsistentes, intrusiones autoriales y material torpemente interpolado de otros géneros. Con *The Great Gatsby* Fitzgerald de veras se convirtió en el novelista de selección, disciplinando su abundancia de fuentes literarias y su fértil imaginación. (Keshmiri y Mahdikhani, 2015: 83)

Para calibrar la proeza técnica de la relativamente breve *The Great Gatsby* [*El gran Gatsby*, 1925], entonces, el concepto clave proviene de Henry James, como casi no podía ser de otro modo: *selection*.

Ya como esfuerzo autoconsciente y estratégico, ya como mera consecuencia de medrar en la literatura de la época y estar en contacto con editores y críticos, este pasaje abrupto de la novela de “saturación” a la de “selección” protagonizado por Fitzgerald no deja de llamar la atención, en parte por el natural vulnerable del autor, aparentemente incapaz de disciplinarse, y en parte por la calidad del logro final, acaso la gran novela americana del siglo XX. El estudioso J. Miller Jr. ha explicado esa súbita transición en un estudio hoy ya clásico y documentado,¹⁴ que define los términos antagónicos tanto intensiva como ostensivamente, reconstruyendo el debate entre H. G. Wells, campeón del modelo de saturación narrativa, y Henry James, el maestro de la selectividad. Baste decir aquí que a la sazón se trataba de dos tipos de narrativa entre los que Fitzgerald podía escoger, y que cada uno implicaba ciertos estilo y estructura, además de su respectiva filiación: de un lado, H. G. Wells y Compton Mackenzie, novelistas venerados por el joven estudiante de Princeton y, del

14 *The Fictional Technique of Scott Fitzgerald*, uno de los mejores abordajes formales de la obra fitzgeraldiana, y no casualmente inédito en español: su prescindencia de lo biográfico y anecdótico seguramente le quitaron atracción para el mercado hispano. Fue corregido ligeramente y relanzado como *Francis Scott Fitzgerald: His Art and his Technique* (Nueva York: New York University Press, 1964).

otro, un frente más sofisticado, con James y Joseph Conrad –los que F. R. Leavis consideraría luego los epítomes de la “gran tradición” de la novela inglesa– a la cabeza.

A mediados de los años veinte, y probablemente a raíz del fracaso de sus últimas grandes aventuras literarias, Scott Fitzgerald abrazó cual fanático la causa de la selección estricta como principio estructurante de la novela;¹⁵ la selectividad, el recorte, se habían vuelto tan cruciales para su poética que en su introducción a la reedición de *Gatsby* para la Modern Library llegaría a jactarse de su capacidad de eliminar lo superfluo exclamando: “¡Lo que excluí de la obra tanto en lo físico como en lo emocional bastaría para hacer otra novela!” (Fitzgerald, 1934).¹⁶

En rigor, la estética de la saturación planteaba una novela discursiva, multiforme, enciclopédica, predispuesta a las intrusiones autoriales y los planteos explícitos de ideas filosóficas y sociopolíticas, mientras que la tendencia opuesta apostaba por la dosificación de información, la estabilidad del punto de vista y la entrega total a una ficción sin pretensiones de cambio social: el novelista, insistía la nueva escuela, no debía aspirar a ser un comentarista, un ideólogo, un moralista, sino un artífice, un orfebre. Esta postura jamesiana caló hondo en Fitzgerald no tanto por obra del gran maestro neoyorquino, no obstante, sino por la influencia del polaco Joseph Conrad, por quien nuestro autor sentía enorme

15 La ambigua carta de Thomas Wolfe incluida en *Crack-Up* contiene justamente una referencia al hecho de que Fitzgerald, aún en sus últimos años, seguía considerando más valiosa la “novela de incidentes seleccionados” (en Fitzgerald, 1983: 416).

16 En 1933 Fitzgerald le comentó a un visitante que vio el manuscrito de la que sería su próxima novela, *Tender Is the Night*: “He escrito cuatrocientos mil palabras y he descartado tres cuartas partes” (en Cowley, 1951: ix-x). El método de producir en exceso y luego eliminar sobrantes le producía un gran orgullo.

admiración,¹⁷ mas a quien jamás había tomado como un modelo a seguir hasta que el bloqueo frente al proyecto que terminaría siendo *Gatsby* lo hizo parar mientes en la narrativa conradiana, en especial *Heart of Darkness* [*El corazón de las tinieblas*, 1899].¹⁸ Y es evidente que la máxima inspiración se dio en la figura del narrador: un narrador-testigo sería la solución, como en las *nouvelles* de Conrad (incluso pese a las prevenciones del propio James respecto de ese procedimiento).

Aquí no puede establecerse un hito general en la narrativa de Fitzgerald y hablarse de un hallazgo tardío del uso del narrador dramatizado o intradieгético, o bien de la primera persona del singular, porque la primera novela estaba enunciada de esa forma, de hecho, y algunos de sus primeros cuentos –y muy logrados– apelaban a dicho recurso (como “Benjamin Button”, de 1922). En todo caso, concedamos que hasta *Gatsby* el autor no se había atrevido a vertebrar una novela desde ese punto de vista y sostenerlo hasta la versión final, por lo que quizás el descubrimiento más importante de *Gatsby* en términos de personaje no sea el héroe epónimo (a fin de cuenta, un estereotipo del ricachón ambiguo que tanto le gustaba al autor), sino Nick Carraway, como lo anuncia en nuestro epígrafe el editor Perkins (que era precisamente el que más había insistido en abandonar el narrador en primera persona durante las tratativas por la novela inicial): más allá de la opulencia y la hipocresía representadas con lujo de detalles, es el inefable e idiosincrásico narrador, que habla desde la nostalgia y la admiración, que comprende y no

17 De hecho, Fitzgerald y su compinche Ring Lardner se habían presentado ebrios a rendirle tributo al gran genio polaco durante una estancia vacacional de Conrad en Long Island, en 1923, lo que había derivado en un confuso y bochornoso episodio, que por supuesto abortó el encuentro.

18 Tras reconocer que fue J. Miller Jr. quien detectó primero el influjo de la narrativa de Conrad en *Gatsby*, Lehan amplía el corpus de influencias y enfatiza otras, particularmente *The Nigger of the Narcissus* (*El negro del 'Narciso'*, 1897) y *Youth* (*Juventud*, 1898); cfr. Lehan, 1972: 43 y ss.

condena, lo que de veras hace única a esta obra.¹⁹ Pues si el soñador Jay Gatsby es un enigma, el sedicente “honesto” Nick Carraway es el velo que lo cubre y lo descubre a su antojo...²⁰

Justo al analizar a Ishmael, el supuestamente humilde y rústico narrador de *Moby Dick*, el eminente Wolfgang Kayser llegó a la conclusión de que “el yo narrador de una novela no es de ningún modo [...] la continuación lineal del personaje narrador” (Kayser, 2000: 131). Y en cierta forma, es lo que en su señero artículo Malcolm Cowley ha descripto como la duplicidad del propio Fitzgerald en la vida real, definiéndolo a como un partícipe directo y a la vez un testigo distante de los excesos de los años veinte (1953, *passim*): Nick a veces es un testigo ocular, y otras veces transmite lo que supuestamente otras saben o vieron (y que él no pone en duda, sin crear asimetría entre su propia persona y las otras involucradas como fuentes confiables). No casualmente, en este terreno, Norman Friedman constató ya en 1955:

el testigo puede transmitir legítimamente al lector más de lo que en principio pareciera: puede hablar con varios personajes de la historia y obtener sus impresiones en cuestiones de importancia (nótese con qué cuidado han caracterizado Joseph Conrad y Francis Scott Fitzgerald a Marlow y Carraway como

19 Cabe recordar que existe lo que se llama un “*Gatsby-cluster*” narrativo, vale decir, un grupo de relatos directa o indirectamente vinculados a la novela (en especial, “Absolution”, cuento concebido en el verano de 1923 y que por un tiempo el autor hasta consideró colocar como proemio). Por mucho que traten temas afines y que incluso abran perspectivas sobre Jay Gatsby, en definitiva, no tienen el sabor de la novela porque no están narrados por Nick Carraway, y por eso se los tiene por meros cuentos autónomos.

20 Las autocaracterizaciones de Nick como “propenso a guardarse los juicios” (cap. I) y “uno de los pocos hombres honestos jamás conocidos” (cap. III) son claves para el pacto que establece con el lector; v. Fitzgerald, 2021: 10 y 50. Cfr. asimismo Phelan, 2009, *passim*.

personas en las cuales los otros sienten el impulso de confiar). (Friedman, 1955 en Sullá Álvarez, 1996: 83)

Una década después de esas palabras, un crítico puesto a desbrozar la “disociación” de Fitzgerald en los dos personajes protagónicos, el “romántico” Gatsby y el “ordinario” Carraway, destacaría el “dispositivo técnico altamente desarrollado por James y Conrad”: el “dispositivo del observador inteligente pero empático situado en el centro del relato”, que posibilita “algunos de los valores más preciados en la ficción: la economía, el suspenso, la intensidad. Valores que *Gatsby* posee en un nivel infrecuente” (Troy, 2006: 26).

Asimismo, de la mano del narrador intradiegetico con *Gatsby* aparece una nueva estructura en la novelística de Fitzgerald, menos obvia pero igual de significativa: los hechos se narran *ex post facto*, por lo que el lector no va conociendo la historia conforme esta se desarrolla de principio a fin, sino con analepsis y prolepsis que dinamizan la lectura, por más que del marco narrativo, más presente en el capítulo inicial y en el final, en verdad sepamos muy poco. A lo largo de los nueve capítulos, además, hay continuas elipsis, que los editores marcan a su gusto, por lo que cada capítulo tampoco es una exposición lineal. “La posición de Nick Carraway como narrador y personaje con sus propios puntos de vista y la interrupción de la cronología de la narración son otras dos semejanzas con la obra de Conrad [*Heart of Darkness*]”, señala Eble (1974: 90), destacando la ruptura de la linealidad temporal como la otra conquista definitoria de la obra. También en esto la tercera novela de Fitzgerald rompía con sus antecesoras, ganando fuerza apelativa sobre el lector y sin perder sintonía con la poética del modernismo anglófono, tan proclive a alterar la temporalidad.

A fines del siglo XX, la voraz industria editorial norteamericana sorprendió con la publicación en forma de libro de

Trimalchio [*Trimalción*, 2000], la anteúltima versión de *Gatsby* previa a las correcciones definitivas. Más allá del no tan sorprendente título (era uno de los casi diez nombres posibles con los que Fitzgerald y Perkins coquetearon durante más de dos años), el texto –autorizado por el nuevo gran especialista, J. L. West III– ponía al desnudo los cambios que cualquier novela que se precie de serlo experimenta antes de entrar en las imprentas de un sistema editorial competitivo, permitiendo que el gran público la vislumbrara en los vericuetos de la preparación de una obra maestra, con mucho de fanatismo y algo de obscenidad.²¹ La crítica y el lectorado común jugaron a detectar las diferencias entre la versión previa y la versión final, en suma, y el saldo fue que no solo había habido pequeñas supresiones y grandes reacomodamientos de información, sino la eliminación de varios datos reveladores sobre el mismísimo Jay Gatsby: convencido de que “menos es más”, Fitzgerald había radicalizado el procedimiento susstractivo, y aunque hasta Perkins le había pedido que fuera un poco más explícito sobre el trágico héroe, la última etapa de revisión prácticamente había consistido en suprimir a mansalva.

5. Cae la noche

La historia genética de la cuarta y más laboriosa novela, *Tender Is the Night* [*Tierna es la noche*, 1934], ilustra muy bien la retroalimentación de la obra de Fitzgerald respecto de sus experiencias personales y es un claro ejemplo de por qué el biografismo aplicado a su producción siempre será una perspectiva válida, para bien o para mal. Tras *Gatsby*, nuestro

21 Más allá de lo dicho por el propio West en esa edición de Cambridge, puede hallarse un buen cotejo textual de las diversas fases de redacción de *Gatsby* en Dubose, 2012.

autor había pensado una novela cuyo héroe se trasladaba con su madre a Francia y acababa matándola. Se han conservado vestigios del proyecto, que supo llevar los títulos tentativos de *The Boy Who Killed His Mother* (!), *Our Type* y *The World's Fair*. Sin embargo, los viajes, las carencias económicas (agravadas por “Scottie”, la hijita nacida en 1921) y la creciente inestabilidad nerviosa de Zelda conspiraron contra el trabajo aplicado sobre esa historia del matricida, que Fitzgerald fue abandonando a favor de la composición –a veces demasiado rápida, como sabemos– de cuentos y artículos para revistas.

Al cabo, al abrumado escritor se le ocurrió otro argumento novelístico: la historia de un carismático y problemático matrimonio (inspirado en la pareja de excéntricos Gerald y Sara Murphy, a quienes está dedicado el texto), errando por Europa en busca de amor, paz y felicidad. Así, *Tender...* terminaría siendo una reelaboración casi directa y descarnada de la relación conyugal con Zelda, con episodios calcados de las promiscuas vivencias europeas de la pareja, a menudo vergonzosas (el primer título que le vino en mente para este nuevo proyecto no era sino *The Drunkard's Holiday*, traducible como “La fiesta del borracho”); cabe repetirlo: nuestro autor solo alcanzaba a superar el tan temido *writer's block* [bloqueo del autor] apelando a su propia vida.²² En la novela, como sabemos, el personaje de Nicole finalmente se recupera de su trastorno nervioso mientras que el gran psicólogo y galán Dick, como infausto contrapeso, fatídicamente se hunde en un fracaso impregnado de alcohol y resentimiento, de modo que al menos en lo que refiere a la mujer se trata de una inversión de los hechos reales (en la vida real, Zelda había ingresado en el letal ciclo de “tratamientos” psiquiátricos hacia 1930). Pero los desencuentros en Francia e Italia, los

22 Valga el dato curioso de que Fitzgerald es precisamente el primer escritor invocado en la entrada dedicada al famoso trastorno artístico conceptualizado por Bergler (cfr. “Writer's block”, 2023).

flirteos y los engaños, los reproches y las dificultades con los hijos y, sobre todo, la postergación de la carrera del protagonista al servicio de su esposa son muy reconocibles, por lo que puede decirse sin exagerar que Dick Diver, originalmente inspirado en el “artista inconformista” Gerald Murphy, al final acaba siendo un *alter ego* hecho y derecho: uno más en la narrativa de Fitzgerald, y quizás el más triste.²³

Lo primero que en términos formales cabría indicar sobre *Tender Is the Night* es que repite la típica estructura tripartita fitzgeraldiana²⁴ con toda la esporádica brillantez de su mejor prosa, apelando a un narrador omnisciente y a una cronología no lineal. Sin embargo, la obra deja ver ciertas inconsistencias de foco y desprolijidades de expresión, sin duda como producto de años y años de marchas y contramarchas artísticas, siempre en puja comercial con la editorial Scribner’s (en cuya revista exclusiva la obra fue anticipada en una serie de cuatro entregas, lo que obligó al autor a revisiones apresuradas); en paralelo, además, mientras Fitzgerald veía cómo sus “amigos” Dos Passos y Hemingway se consagraban, leía materiales impensados para él años atrás: Marx, Spengler, Freud, y su cabeza era un hervidero sin solución de continuidad. El analista riguroso podrá detectar que ya en el capítulo VI de la primera parte, por ejemplo, el narrador –omnisciente e intruso como en las dos primeras novelas– tiene que reintroducir al personaje de Rosemary (con el que maliciosamente ha decidido principiar la obra, para despistar un poco

23 Cáustico como de costumbre, el joven Leslie Fiedler lamenta la incapacidad de distanciarse de los personajes por parte de Fitzgerald y toma como paradigma *Tender Is the Night*, proclamando incluso que “casi todos los personajes principales (Nicole Diver, la protagonista, por supuesto, está basada en Zelda), más allá de su aspecto, resultan ser Francis Scott Fitzgerald” (1955).

24 Las dos primeras novelas y la cuarta están divididas en tres, *Gatsby* contiene nueve capítulos, e incluso el fragmento de la que iba a ser la última se detuvo en seis capítulos, fatídicamente. Es cierto, no obstante, que al revisar *Tender...* años después el autor elaboró una estructura en cinco partes.

al lector), y recae en una aclaración introspectiva algo torpe, con demasiado regusto a novela dieciochesca;²⁵ en otro capítulo, de la nada, la exposición deja el tradicional relato en tercera persona para cobrar la forma de un monólogo interior, recurso tan de moda por entonces (curiosamente quien así se expresa no es un miembro de la pareja protagónica, sino Rosemary Hoyt, acaso por remedar a Molly Bloom). Una novela con un sistema de enunciación variable de forma metódica es una obra del alto modernismo; otra que varía solo dos o tres veces, en cambio, es una novela fallida: las rarezas sueltas resaltan como manchas que se pasaron por alto en el pulido final.

Con su típica agudeza, Sklar establece:

En la novela que le llevó nueve años de su vida, Fitzgerald vertió una gran profusión de temas e imágenes, vertió la pasión de su descontento social y su comprensión histórica. *Tender Is the Night* es, por encima de todo, una novela de emoción, de emoción bella, triste y a veces artísticamente incontrolada. A causa del descuido de su editor era –y todavía lo es– una novela de imperfecciones confusas e incongruentes, de errores de ortografía, repeticiones y palabras equivocadas; pero por la falta de desprendimiento artístico de Fitzgerald es también una novela de forma imperfecta, una novela cuya estructura dramática está continuamente rota... (1974: 384)

Como es leyenda, la dolida conciencia de los muchos yeros del texto llevaron a que el autor emprendiera una lenta revisión estructural con vistas a una reedición, pero jamás realizó un escrutinio textual sistemático y exhaustivo, sino

25 "To resume Rosemary's point of view it should be said that..." (Fitzgerald, 2021: 986).

más bien un reacomodamiento general de información con muchos comentarios aislados, y además... estaba muerto cuando esa versión pudo salir al mercado. Malcolm Cowley la dio a conocer recién en 1951, bajo los auspicios de Edmund Wilson y la casa Scribner's, y en su introducción explicó los numerosos motivos que justificaban la rara empresa de publicar la segunda versión de una novela fracasada cuyos responsables estaban muertos y sepultados ("Max" Perkins también había fallecido, en 1947). De todos los retoques y alteraciones de esa rara reedición, por cierto, indudablemente el más llamativo era la nueva disposición del relato en el más prolijo orden cronológico...

Con *Gatsby*, como sabemos, Fitzgerald había aprendido a intensificar el interés del lector no contando una historia de forma lineal y progresiva, por lo que *Tender...* poseía una estructura temporal con profundos quiebres. La indiferencia con que la novela fue acogida lo llevó a pensar que, de todas las muchas malas decisiones, esa había sido la peor, de modo que al pergeñar un nuevo plan para relanzarla se planteó un estricto orden cronológico, que hacía el relato mucho más comprensible (los capítulos incluso debían llevar subtítulo y aclaración del lapso temporal, con actitud pedagógica). Más allá de lo que se piense de esa reestructuración de la obra (que volvió a fracasar, dicho sea de paso), el factor temporal en la narrativa del autor no puede desdeñarse, pues como bien lo ha marcado Lehan "todas las novelas y los cuentos de Fitzgerald tienen como tema el combate contra el reloj. El antagonista es el tiempo" (1972: 217); quedará por siempre la duda acerca de si Fitzgerald consideró equivocado el tratamiento de la mera cronología en su cuarta novela, o si su arrepentimiento no implicaba también algo más profundo: una ruptura con los recursos modernistas, un desencanto con el público, un reposicionamiento frente a la tragedia en el mundo contemporáneo...

Por lo demás, en la versión “oficial” de la obra hay mucho de virtuosismo en cómo el narrador dispensa los ritmos de cada sección y el *tempo* del texto en general, con una maestría que se acerca a la de *Gatsby*, pese a la radical diferencia de narrador. La aceleración del final, por caso, es algo logradísimo, aunque arriesgado: el lector ha visto a Dick Diver tocar el cielo con las manos, y de pronto lo ve hundirse como un buzo (*nomen est omen*). La sensación de que finalmente se ha empatizado con un héroe trágico aun sin conocerlo jamás a fondo también se parece a la de *Gatsby*, porque en efecto, ambos protagonistas son un misterio, y el arco que describen va de lo más alto a lo más bajo, del sueño a la pesadilla. Si la maestría de Fitzgerald puede revelarse en algún detalle de *Tender...*, en síntesis, ese bien puede ser el reticente y doloroso final: el arte de quitar y reducir para incitar al lector a reponer lo faltante, tan ponderado por el *frenemy* [amienemigo] Hemingway, muestra aquí al eximio novelista.

Una última conjetura en forma contrafáctica, al pasar: si Fitzgerald no hubiese escrito *The Great Gatsby*, ¿se leería *Tender Is the Night* como una obra maestra en sí y no como un producto “segundón”, o bien se le prestaría menos atención todavía?

6. Corazón roto

En simultáneo con la aparición de *Tender...*, en abril de 1934, Fitzgerald acometió un proyecto que se revelaría inalcanzable para sus arduas circunstancias paulatinamente: *Philippe, Count of Darkness*, una especie de novela histórica situada en la Francia medieval (tema que contra todo lo que podría pensarse, el autor conocía bastante bien). La intención era ir componiendo capítulos de una saga progresiva que se pudieran publicar como relatos aislados, hasta que al final la

obra –de obvio carácter episódico– estaría completa y podría aparecer en libro. Finalmente, solo la revista *Redbook* aceptó los cuatro relatos escritos (el primero, “In the Darkest Hour”, apareció en octubre de 1934, y el último se publicó *post mortem*), pese a que trató de colocarlos por doquier, y la nula repercusión de esos textos se delata en el hecho de que suelen pasar desapercibidos hasta para los especialistas. Ya hacia 1935, pese a que Fitzgerald le anunciaba a Perkins haber trazado “un plan minucioso para la íntegra novela medieval” (1963: 263), la cosa había perdido impulso. El consenso crítico actual es inusualmente unánime: se trata de lo peor que el autor jamás escribió, y acaso el principal motivo sea que la exótica obra lo sacaba por completo de su zona de confort creativa.²⁶

Un emprendimiento análogo de esos tristes últimos años fue la saga de Pat Hobby, otro personaje claramente *alter ego*: un escritor caído en desgracia como guionista errabundo en Hollywood. Fitzgerald había reorientado sus cañones hacia el cine en 1937, por lo que se había instalado en Los Ángeles (residía en un lugar con un nombre apropiado para él: “El Jardín de Alá”), donde más allá de la predecible decepción como artista terminaría ganando cierto dinero y sintiendo un mínimo aire de renovación; de hecho, había formado pareja con Sheilah Graham, una periodista inglesa especializada en farándula (la primera y única mujer trabajadora con la que tuvo una relación: todas las demás habían sido mujeres ricas). Y así fue que, en septiembre de 1939, fastidiado por el mundo del cine, se le ocurrió la idea fácil de desgranar las historias de un escritorzuelo que pretende

26 En un luminoso artículo, K. Moyer (1974, *passim*) analiza todas las grandes últimas obras fitzgeraldianas en clave del pensamiento de Oswald Spengler, filósofo que obsesionaba al autor en aquellos años de crisis. Dicha exégesis permite poner en plena sintonía textos y personajes tan dispares como los de los postreros empeños de Fitzgerald, aparentemente surgidos de la desesperación o el agotamiento.

subsistir colaborando en guiones. También en este caso planeaba publicar varias de esas historias para reunir las al final en un volumen, acaso quitando las repeticiones innecesarias de información; la revista *Esquire* las fue publicando desde 1940 hasta 1941, aun después de la muerte del autor. Aquí no puede hablarse ni siquiera de una estructura cuasi novelística, sin embargo, pues desde el principio la idea fue hilvanar cuentos con un protagonista recurrente para al cabo compilarlos en forma de libro (el volumen a la postre sería publicado por Scribner's recién en 1962, editado y prologado por el director de *Esquire*).

La última novela *stricto sensu* del autor, aunque inacabada, sería por lo tanto *The Last Tycoon* [*El último magnate*, 1941], un libro que, al igual que el *Crack-Up*, solo existe por voluntad y autoridad de Edmund Wilson. No se trata de una versión alternativa, como *Trimalción* lo es de *Gatsby* y la *Tender...* de Cowley lo es de la *Tender...* publicada en vida por Fitzgerald, sino de un fragmento, complementado –o suplementado, más bien– por apuntes, notas y cartas a discreción de Wilson, que incluso hubo de fijar el título (*The Love of the Last Tycoon: A Western* era el que Fitzgerald se inclinaba por favorecer hasta sus últimos días). La condición de obra inacabada –pese a la temeraria afirmación de Edmund Wilson de que “a pesar de sus imperfecciones, es la obra más madura de Fitzgerald” (1941)– suscitó una ola de debates que acaso no cesen jamás. Mientras que muchos críticos se apuraron a emitir un dictamen, positivo o negativo, un gran especialista advierte con sensatez que se trata de “sólo un fragmento de gran interés y de extraordinario logro, pero no obstante un fragmento y, en consecuencia, inadecuado para admitir una crítica o interpretación similar a la de la obra anterior” (Sklar, 1974: 442); menos diplomático, Leslie Fiedler optó por descartar de plano el texto tildándolo de “fragmento sobrevalorado” (1955).

Inevitablemente por tratarse de Fitzgerald, la esencia de la obra es autobiográfica, pero la figura protagónica, Monroe Stahr, esta vez más que ser una proyección de sí mismo está basada en alguien ajeno y reconocible: Irving Thalberg, genio y jerarca del Hollywood de los años dorados, con quien Fitzgerald había tratado personalmente en 1931, en ocasión de un jugoso contrato de un mes por un filme que jamás se concretó. A juzgar por el material existente, se trata –o mejor dicho, se iba a tratar– de un típico relato de los años treinta sobre (contra) Hollywood, de ese subgénero narrativo del cual *El día de la langosta*, de Nathanael West, sigue siendo el miembro más prominente. Desde lo técnico y formal, lo más destacable es que Fitzgerald vuelve aquí al narrador en primera persona (uno de los elementos que lo llevó a confesar que era el “más parecido a *Gatsby*” de todos sus libros),²⁷ pero sorprendentemente, ¡el narrador es femenino! En realidad, no sabemos si al cabo habría cambios de narrador, porque la narradora incurre en delegaciones y retomas de la voz y el proyecto estaba apenas empezado. Eble observa al respecto:

La elección del narrador, Cecilia Brady, constituye un retorno a la técnica utilizada en *El gran Gatsby*, pero la realización del personaje es imperfecta, y simplemente se lo elimina de la escena cuando le conviene al autor. Hay poca evidencia de que, dadas sus características y la situación en la novela, habría podido dar a ésta la unidad de tono, el punto de vista y el centro moral reflexivo que unifica tanto a *The Great Gatsby*. (1974: 152).

27 La confesión, junto con muchos otros datos significativos sobre estructura y punto de vista, se encuentran en la carta del 29 de septiembre de 1939 que el autor le enviara al editor de la revista *Collier's*. Cfr. Fitzgerald, 1994: 408 y ss.

Pero al menos era un riesgo que el autor no había corrido hasta entonces, y adoptar una perspectiva femenina no podía ser una empresa nada fácil: aún en pleno abatimiento, el novelista con grandes pretensiones literarias seguía activo dentro de un cuerpo consumido y moribundo. Otro motivo más para lamentar que el boceto haya quedado inconcluso...

“Entonces estuve muchos años borracho, y entonces me morí”, reza una de las últimas entradas de los cuadernos de apuntes de Fitzgerald (Fitzgerald, s/f en Bruccoli, 2002: 7). A lo largo de esa parranda suicida, sostenida a contrapelo de un país que había prohibido el consumo de alcohol durante una década, el autor dejó un puñado de novelas que muestran al artífice supremo y al artista sensible, además de dar testimonio de la intransitable yuxtaposición de euforia y colapso. Poco antes de la Navidad de 1940, un último ataque cardíaco puso fin a la existencia terrenal de un escritor que parecía muerto en vida y que tras su muerte se reavivó como ningún otro en su literatura nacional, en especial a partir de sus novelas. Su estilo poético, pero nunca radicalmente experimental; su representación realista, pero no pedantemente minuciosa; su léxico rico, pero jamás preciosista, hoy le confieren un sitio de honor entre los críticos y lectores de Estados Unidos y el mundo. La leyenda del autor y lo escenificado por su narrativa sin duda apuntalaron esa posición, pero no cabe duda de que son las calidades de su prosa lo que la sustenta y le garantiza una potencial eternidad.

Bibliografía

- Bloom, H. (ed.). (2006). *F. Scott Fitzgerald*. Chelsea House.
- Bruccoli, M. J. (2002). *Some Sort of Epic Grandeur. The Life of F. Scott Fitzgerald*. University of South Carolina Press.
- Bryer, J. R. (ed.). (1978). *F. Scott Fitzgerald. The Critical Reception*. Burt Franklin.
- Carroll, J. (1966). "Fitzgerald Revisited". *University of Toronto Quarterly*, vol. 36, núm. 1, pp. 92-98.
- Chandler, R. (2000). *The Raymond Chandler Papers: Selected Letters and Non-Fiction, 1909-1959*. Hiney, T. y MacShane, F. (eds.). Hamish Hamilton.
- Cowley, M. (1951). "Introduction" y "Appendix". Fitzgerald, F. S. *Tender Is the Night. A Romance*. Scribner's Sons. En línea: <<http://fitzgerald.narod.ru/>> (consulta: 15-2-2023).
- Cowley, M. (1953). Fitzgerald: The Romance of Money. *Western Review*. En línea: <<http://fitzgerald.narod.ru/critics-eng/cowley-romance.html>> (consulta: 15-2-2023).
- Dubose, M. D. (2012). From "Absolution" through Trimalchio to *The Great Gatsby*: A Study in Reconception. *The Francis Scott Fitzgerald Review*, vol. 10, pp. 73-92.
- Eble, K. (1974). *F. Scott Fitzgerald*. Trad. de A. M. Uribe. Pleamar.
- Elias, A. J. (1990). The Composition and Revision of Fitzgerald's *The Beautiful and Damned*. *The Princeton University Library Chronicle*, vol. 51, núm. 30, pp. 245-266.
- Fiedler, L. (1955). Some Notes on F. Scott Fitzgerald. *An End to Innocence*. Beacon Press. En línea: <<http://fitzgerald.narod.ru/critics-eng/fiedler-somenotes.html>> (consulta: 20-2-2023).
- Fitzgerald, F. S. (1934). Introduction. *The Great Gatsby*. The Modern Library. En línea: <<http://fitzgerald.narod.ru/gatsby/gg-intro.html>> (consulta: 20-2-2023).
- Fitzgerald, F. S. (1958). *Afternoon of an Author*. Ed. de A. Mizener. Scribner's Sons.
- Fitzgerald, F. S. (1963). *The Letters of Francis Scott Fitzgerald*. Ed. de A. Turnbull. Scribner's Sons.

- Fitzgerald, F. S. (1983). *El Crack-Up*. Ed. de E. Wilson, trad. de M. A. Rato. Bruguera.
- Fitzgerald, F. S. (1994). *A Life in Letters*. Ed. de M. J. Bruccoli. Scribner's Sons.
- Fitzgerald, F. S. (2000). *Novels And Stories 1920–1922. This Side of Paradise. Flappers and Philosophers. The Beautiful and Damned. Tales of the Jazz Age*. Ed. de J. R. Bryer. The Library of America.
- Fitzgerald, F. S. (2021). *The Complete Works of Francis Scott Fitzgerald*. Delphi Classics.
- Fitzgerald, F. S. (2022). *The Great Gatsby, All The Sad Young Men & Other Writings 1920–1926*. Ed. de James L. W. West III. The Library of America.
- Kayser, W. (2000). Wer erzählt den Roman?. Jannidis, F. et al. (eds.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, p. 127-141. Philipp Reclam.
- Keshmiri, F. y Mahdikhani, M. (2015). F. Scott Fitzgerald's Unique Literary and Writing Style. *English Language and Literature Studies*. vol. 5, núm. 2, pp. 78-86.
- Kuehl, J. R. (1961). F. Scott Fitzgerald's Critical Opinions. *Modern Fiction Studies*, vol. 7, núm. 1, pp. 3-18.
- Kuehl, J. R. (1991). *F. Scott Fitzgerald: A Study of the Short Fiction*. Twayne.
- Lehan, R. (1972). *El mundo de Scott Fitzgerald*. Trad. de M. T. La Valle y M. Pérez Rivas. Rodolfo Alonso.
- Le Vot, A. (1981). *Scott Fitzgerald*. Trad. de E. Sordo. Argos Vergara.
- Lubbock, P. (1921). *The Craft of Fiction*. Peter Smith.
- Miller, J. E., Jr. (1957). *The Fictional Technique of Scott Fitzgerald*. Springer.
- Monk, C. (1995). The Political Francis Scott Fitzgerald: Liberal Illusion and Disillusion in *This Side of Paradise* and *The Beautiful and Damned*. *American Studies International*, vol. 33, núm. 2, pp. 60-70.
- Moyer, K. W. (1974). Fitzgerald's Two Unfinished Novels: The Count and the Tycoon in Spenglerian Perspective. *Contemporary Literature*, vol. 15, núm. 2, pp. 238-256.
- Phelan, J. (2009). Rhetoric and Ethics in *The Great Gatsby*, or, Fabula, Progression, and the Functions of Nick Carraway. Bryer, J. R. y Van Arsdale, N. P. (eds.), *Approaches to Teaching Fitzgerald's The Great Gatsby*, pp. 99-110. MLA.

Sklar, R. (1974). *Francis Scott Fitzgerald. El último Laoconte*. Trad. de E. Parras. Barral.

Sullá Álvarez, E. (coord.). (1996). *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Crítica.

Trilling, L. (1956). "F. Scott Fitzgerald". *La imaginación liberal*. Trad. de E. Pezzoni, pp. 279-289. Sudamericana.

Troy, W. (2006). F. Scott Fitzgerald: The Authority of Failure. Bloom, H. (ed.), *Francis Scott Fitzgerald*, pp. 25-30. Chelsea House.

Wescott, G. (1983). "La moral de Scott Fitzgerald". Fitzgerald, F. S. (1983). *El Crack-Up*. Ed. de E. Wilson, trad. de M. A. Rato, pp. 429-449. Bruguera

Wilson, E. (1941). Foreword to Francis Scott Fitzgerald's *The Last Tycoon*. *Francis Scott Fitzgerald: textos y traducciones*. En línea: <http://fitzgerald.narod.ru/tyc/lt-wilson-tycoon_frwd.html> (consulta: 26-2- 2023).

Wilson, E. (1979). *The Shores of Light. A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties*. Farrar, Straus, Giroux.

Writer's block. (21 de julio de 2023). *Wikipedia*. En línea <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Writer%27s_block&oldid=1166352994> (consulta: 20-2-2023).

Aunque por motivos filológicos aquí recurrimos a las novelas en su lengua original, existen buenas versiones accesibles de cada una de ellas, a saber:

Fitzgerald, F. S. (2014). *A este lado del paraíso*. Trad. de J. Benet Goitia. Alianza.

Fitzgerald, F. S. (2019). *Hermosos y malditos*. Trad. de J. L. López Muñoz. Alianza.

Fitzgerald, F. S. (2018). *Trimalción*. Trad. de J. Forn. Tusquets.

Fitzgerald, F. S. (2021). *El gran Gatsby*. Trad. de Ma. L. Venegas Lagüéns, ed. de J. I. Guijarro González. Cátedra.

Fitzgerald, F. S. (1992). *Suave es la noche*. Trad. de R. Ruiz de la Cuesta. Anagrama.

Fitzgerald, F. S. (1997). *El amor del último magnate*. Trad. de Ma. Lozano. Cátedra.

Lo mismo vale para sus relatos breves:

Fitzgerald, F. S. (1998). *Cuentos*. Ed. de M. Brucoli, trad. de J. Navarro. Alfaguara.

Fitzgerald, F. S. (1993). *Historias de Pat Hobby*. Trad. de M. A. Rato. Alfaguara.

Fitzgerald, F. S. (2018). *Moriría por ti, y otros cuentos perdidos*. Trad. de J. Navarro. Anagrama.

La ciudad como protagonista: *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos

Vera Helena Jacovkis

La literatura de John Dos Passos se encuentra atravesada por una tensión entre la búsqueda de innovaciones en la forma, central para muchos escritores y escritoras del modernismo anglosajón, y los intereses sociales y políticos del autor. Alfred Kazin (1995) observa en sus textos el impacto de procedimientos narrativos que parecen ir a la par del desarrollo de la técnica en la sociedad moderna –“una prosa maquina para un mundo maquina”– pero al mismo tiempo se destaca un profundo rechazo por las consecuencias derivadas de este mismo desarrollo, el materialismo y la desigualdad social. En la escritura de Dos Passos se conjuga una prosa satirica con un lirismo “juvenil”, “tartamudeante”, que pulsa por debajo, postula Kazin (ibid.: 334).¹

La trilogía *U.S.A.*, constituida por las novelas *Paralelo 42*, *1919* y *El gran dinero*, es unánimemente considerada por la academia la obra más importante de Dos Passos. En esta serie de textos, publicados entre 1930 y 1936, se configura una perspectiva crítica de la sociedad estadounidense de

1 Salvo cuando la bibliografía indica lo contrario, las traducciones nos pertenecen.

la primera parte del siglo XX a través de la articulación de las vidas individuales de los personajes con la historia del desarrollo de Estados Unidos como potencia. En la descripción de Kazin (1985) de la trilogía como “la gran novela experimental de Estados Unidos” (160) y, al mismo tiempo, como una “épica de la sociedad de masas” (165), que relata la historia de la degradación de la democracia y la emergencia de la sociedad de masas en Estados Unidos, se articulan las innovaciones formales que se proponen junto con las preocupaciones sociales y políticas que funcionan como fundamento de la novela. Por un lado, entonces, se destaca la experimentalidad en las novelas de Dos Passos. La búsqueda de procedimientos narrativos originales se liga directamente, en el caso de Dos Passos, con la influencia de otras artes, en particular la pintura y el cine. Por otro lado, Dos Passos emerge hacia fines de la década de 1920 como uno de los principales escritores de izquierda del país. Sus producciones de esta época son en general aplaudidas por revistas reconocidamente marxistas, como *New Masses* (cfr. Maine, 1988), y en agosto de 1930, la revista *Time*, con una foto de Dos Passos en la tapa, lo declara el escritor de izquierda más importante de Estados Unidos.

Entre los textos anteriores a la trilogía, destaca la publicación, en 1925, de *Manhattan Transfer*, novela en la que se prefiguran muchos de los recursos narrativos que se distinguen en la producción posterior. Asimismo, es posible vincular la articulación entre historia individual y sucesos nacionales planteada en la trilogía con el tejido de narraciones propuesto por la novela que la antecede, que tiene como resultado la representación de la ciudad masificada, anónima. En este capítulo, nos proponemos identificar algunos aspectos centrales de la escritura de Dos Passos, para explorar luego el modo en que se ponen en juego estas técnicas e influencias provenientes de diferentes ámbitos artísticos en *Manhattan Transfer*, a partir de la tensión entre innovación formal e

inquietudes sociales y políticas. En la configuración de la ciudad de Nueva York como protagonista de la novela, se ponen en escena estrategias narrativas diversas que pueden pensarse desde dos gestos complementarios. Por un lado, se deshumaniza, se fragmenta, se minimiza a los personajes en el texto literario. Se construye una serie anónima en la que los sujetos se vuelven intercambiables, insignificantes, parte de una masa. Por otro lado, es la ciudad la que cobra vida en el texto. Las máquinas, los vehículos, se construyen a partir de un dinamismo y una vitalidad que funciona entonces como correlato de la cosificación de los personajes.

1. Experimentación literaria y retrato de la sociedad

En los textos de Dos Passos, es central la crítica a la competencia brutal, a la ambición desmedida y al materialismo que comienza a reinar en la sociedad norteamericana. Sus preocupaciones políticas se focalizan, pues, en la denuncia de las condiciones que genera en gran parte de la población el sistema capitalista que se está desarrollando en Estados Unidos. En algunos casos, no obstante, se señala en su escritura más una condena de las estructuras y los problemas que acarrea, que una propuesta de una línea de acción concreta. Kazin (1985), por ejemplo, destaca la fascinación del escritor por los alienados, los marginales, los *outsiders*, pero desde su perspectiva este interés se asocia menos con un pensamiento político concreto o articulado que con ciertos “mitos personales” que Kazin relaciona con su biografía. El crítico apunta las condiciones de vida de Dos Passos, en tanto hijo extramatrimonial de un exitoso abogado dedicado al derecho comercial y una dama sureña. Casado con otra mujer, Dos Passos padre intenta ocultar la existencia de su hijo durante toda su infancia y adolescencia. Kazin atribuye la mirada crítica de

Dos Passos hacia la sociedad capitalista norteamericana de comienzos del siglo XX al modo de vida al que su padre lo somete durante su infancia, condenado a vivir afuera, oculto, sin participar de los círculos sociales.² Además, su literatura está marcada, al igual que la de muchos de sus contemporáneos, por una fuerte oposición a la Primera Guerra Mundial. Su experiencia en el conflicto bélico, como conductor de ambulancias, lo lleva a conocer a Ernest Hemingway en Italia. Kazin (1985) señala que el estilo de este grupo de intelectuales se va a formar justamente en oposición a la retórica pública del presidente Wilson, a los discursos oficiales que exaltan la guerra como una búsqueda de la libertad. Para Dos Passos, entre otros, el conflicto se visualiza más como una lucha de intereses económicos que como un combate por la emancipación (Kazin, 1985: 158-159).

Si durante la década de 1920 se acerca al comunismo y publica en la revista *New Masses*, de orientación marxista, hacia la segunda mitad de la década de 1930 diversas circunstancias lo llevan a una condena explícita de esta línea política. Este viraje se suele atribuir, entre otros motivos, al asesinato de su amigo José Robles en manos de los comunistas durante la Guerra Civil Española. Dos Passos se distancia de sus amigos cercanos a la izquierda, como Ernest Hemingway y John Howard Lawson, y comienza a escribir en la revista anticomunista *Common Sense*. Textos como la novela *Adventures of a Young Man* (publicada en castellano bajo el título *Hombre joven a la ventura*), de 1939, dan cuenta de su desilusión con el comunismo.

James Lane (1972), al igual que Kazin, destaca la tensión entre la preocupación por la forma y los intereses sociopolíticos de Dos Passos, que asocia con un resurgimiento, como

2 Es de destacar, no obstante, que Dos Passos conjuga esta infancia con una educación en prominentes centros privados del país, Choate y Harvard.

consecuencia del clima intelectual de la posguerra, de dos grandes tendencias del siglo XIX: el naturalismo y el esteticismo. Ambas líneas, indica Lane, se oponen a la cultura norteamericana dominante, al puritanismo y al capitalismo. Dos Passos no es, desde su perspectiva, ni un naturalista ni un esteticista extremo, pero sí participa de ambas corrientes, y se siente alienado por su entorno social “filisteo” (ibíd.: 297). Tanto para Lane como para Townsend Ludington (2006), *Manhattan Transfer* tiene una fuerte impronta naturalista, aunque se desvía del determinismo característico de su antecedente decimonónico en la medida en que los personajes, pese a estar condicionados por su medio, son capaces de tomar sus propias decisiones. Ambos críticos destacan, entonces, formas de optimismo que asoman en la novela, que dan lugar a un naturalismo menos rígido que aquel del siglo XIX. Se subraya en particular la figura de Jimmy Herf, que consigue eludir las limitaciones y condicionantes de la ciudad de Nueva York para construir su propio camino. Lane señala, en este sentido, no solo la posibilidad de escapar de las determinaciones del medio, sino también un optimismo que radica en la fuerza estética, en la potencia modernista de la novela. A pesar de la experiencia traumática de la guerra, Dos Passos comparte la visión de la década de 1920 como una “Nueva Era”, “al menos en relación con las expectativas de un Renacimiento literario y una revolución cultural” (Lane, 1972: 296). El énfasis está puesto nuevamente en la utilización de recursos narrativos innovadores.

La experimentalidad de novelas como *Manhattan Transfer* o la trilogía suponen, para Lisa Nanne (2019: 185), un desafío para los lectores, una interacción crítica que, afirma, la escritura de Francis Scott Fitzgerald o Hemingway no tiene. Desde su perspectiva,

[a]l igual que en la modernidad que tratan de evocar esas obras [sus novelas], al igual que en el mundo tal como lo experimentamos, los personajes vienen y se van sin marcadores textuales que convenientemente nos ayuden a identificar quién será crucial para la historia en su conjunto y quién sucumbirá al poderoso movimiento del mundo que fluye. (ibíd.)

Los lectores deben intervenir creativa y activamente en el proceso de interpretación de los textos.

El cine se propone como una de las principales influencias en la narrativa de Dos Passos. Ya desde las primeras reseñas de *Manhattan Transfer* se señala una estética cinematográfica en la novela. Sinclair Lewis (1988), en su crítica de 1925, elogia la “técnica del cine” utilizada por Dos Passos, los cortes, las elipsis y la velocidad, mediante los cuales se omiten “transiciones tediosas” y se logra así entrar directamente en el “corazón de una escena” (ibíd.: 69). El mismo Dos Passos, en reflexiones posteriores, liga algunos procedimientos utilizados con aquellos propios del cine. En 1968 discurre sobre su producción y sostiene la importancia del “contraste”, la “yuxtaposición” y el “montaje” como elementos centrales a partir de los cuales el escritor incorpora el drama en su narrativa (Dos Passos, 1988: 272).

E. D. Lowry (1969), Lisa Nanney (2019), Donald Pizer (2013), Heike Schaefer (2019), entre otros, establecen una analogía entre la técnica fragmentaria de *Manhattan Transfer*, la yuxtaposición de segmentos y el montaje cinematográfico. Si bien se cuestiona la asociación que establece Lowry (1969) entre el montaje soviético y la propuesta de la novela, en tanto Dos Passos no conocía todavía la filmografía de Sergei Eisenstein al escribir *Manhattan Transfer*, autores como Nanney o Pizer proponen en su lugar la referencia al montaje de Griffith,

norteamericano, con el que Dos Passos sí estaba familiarizado al elaborar la novela.

Mediante los cortes dramáticos y la edición que articula una continuidad a partir de la yuxtaposición de imágenes diferentes, se crea un retrato articulado de Nueva York en las primeras décadas del siglo XX. Nanney sostiene que el desarrollo de estos procedimientos va de la mano de la crítica a la mecanización del sistema, como si la equiparación de las fuerzas de las estructuras a las que se enfrenta la literatura fueran el único modo de construir una crítica consistente y perdurable. La denuncia se realiza, entonces, reelaborando las propias técnicas de la “era de la máquina” a la que se opone (Nanney, 2019: 60-61). Ya desde la segunda mitad de la década de 1920, Dos Passos se acercará efectivamente al montaje soviético. En este sentido, Nanney encuentra en la trilogía *U.S.A.* la máxima expresión de la técnica de composición fragmentaria, a través de los cuatro dispositivos interactivos de narración que se articulan en la serie: los cortos noticiosos de los acontecimientos del día, las biografías de personajes clave para la historia, los relatos individuales de los personajes ficticiales y los apartados titulados “Ojo de la cámara” [*Camera Eye*], en los que se escribe mediante la técnica del *fluir* de la conciencia desde la perspectiva de un observador anónimo de la época de la novela.

Como indica Kazin (1985: 163-164), en la trilogía Dos Passos busca retratar el período histórico a través de sus discursos, de las modalidades del habla, a través de las canciones, los clichés, los eslóganes, que se articulan mediante el montaje. Dos Passos intenta capturar lo que *cualquiera* hubiera podido decir en ese momento, es decir, quiere encontrar una suerte de “voz de la época”, “la voz que podría ser de cualquiera reduce la singularidad humana a semejanzas vibrantes de la historia en nuestro tiempo” (ibíd.: 164). También desde

la perspectiva de Schaefer (2019) se destaca la utilización de la técnica cinematográfica como instrumento de crítica. Si la incorporación directa de fragmentos de diferentes discursos parece proponer una inmediatez en tanto registro documental, la novela rompe con esta ilusión en la medida en que sus giros narrativos y su estructura disyuntiva vuelven la atención sobre su propia forma y suponen un esfuerzo de interpretación por parte del público lector.

Además de los vínculos con el cine, es posible señalar lazos entre la escritura de Dos Passos y el impresionismo, que en *Manhattan Transfer* se observan en particular en los pasajes con los que comienza cada capítulo, las descripciones o imágenes de la ciudad, así como luego, en la trilogía, en las secciones “Ojo de la cámara”, en las que, mediante el *fluir* de la conciencia, se construye la historia de un narrador en primera persona durante la época retratada a través de sensaciones, impresiones, imágenes (Kazin, 1985: 157, 163).

Donald Pizer (2013), por su parte, analiza el impacto del cubismo sintético desarrollado por Picasso y Braque a comienzos de la década de 1910 en la novelística de Dos Passos. Pizer (2013: 44) sostiene que ya en *Tres soldados*, la primera novela de Dos Passos, se explora la pérdida de la identidad individual en la sociedad moderna, pero este objetivo se logra mediante una forma convencional. Pizer analiza las producciones de Dos Passos de la década de 1920 para ver de qué modo se van desarrollando las innovaciones formales que se condensan finalmente en *U.S.A.* La premisa de la estética cubista supone que una pintura no es una representación de lo que el artista ve, sino más bien de su *comprensión* de lo visto. El cubismo procura representar de forma simultánea una realidad que no puede sino percibirse en el tiempo y mediante cambios en la posición de la mirada. De ahí el esfuerzo por exhibir el objeto de representación desde varios ángulos diversos, como un modo de condensar, en la

fragmentación y la sincronía, esa experiencia desarrollada en el tiempo. A su vez, es el espectador quien debe interrogar por el sentido de la obra, quien debe establecer las posibles relaciones entre esos fragmentos que observa y la creación como un todo (ibíd.: 46).

En *Manhattan Transfer*, Pizer observa por primera vez la puesta en juego del *collage* como elemento característico del cubismo sintético: canciones populares, publicidades, fragmentos de periódicos “contaminan” el texto, y sirven como documentos que validan la visión satírica de la sociedad urbana retratada (ibíd.: 51). Finalmente, en *U.S.A.* Dos Passos logra articular una forma ficcional totalmente modernista al condensar todos los dispositivos cubistas, de montaje y de *collage* en la estructura modal de la trilogía, en los cuatro modos que la componen, que van de la interioridad expresada mediante el fluir de la conciencia a los lugares comunes de la publicidad y las canciones populares, de la vida de la gente “corriente” a las biografías de las grandes figuras públicas (ibíd.: 54).

2. Ciudad vital, hombres-máquina

En su momento de publicación, *Manhattan Transfer* recibe tanto elogios como críticas por su particular modo de representar la ciudad de Nueva York y sus habitantes. La novela abarca desde fines del siglo XIX hasta mediados de la década de 1920, articulando, mediante la fragmentación y la yuxtaposición de diversas líneas narrativas, la vida de los personajes con la historia del desarrollo de la ciudad de Nueva York durante ese período.

Si, tal como ya indicamos, se suele inscribir la escritura de Dos Passos en el naturalismo, la relevancia que adquiere la ciudad en la novela se interpreta muchas veces en esta

clave. Lane (1972: 293) sostiene que los personajes se vuelven secundarios en relación con el ambiente urbano en el que viven, adquiriendo dimensiones simbólicas. La novela retrata los “patrones deshumanizantes de la sociedad industrial” (ibíd.), y convierte a la ciudad en protagonista en tanto determina el destino de los personajes. Nueva York se lee como un espacio apocalíptico, en el que se suceden incendios y accidentes trágicos, y se vincula esta representación con *La Tierra Baldía*, de T. S. Eliot. Rebeca Gualberto Valverde (2011) explora la configuración de la ciudad como el espacio enfermo de la modernidad, que a la vez *contagia* a sus habitantes. La representación de la metrópoli funciona entonces como una metáfora de la comunidad doliente que la habita, con la que está unida en relación de continuidad. Los personajes “viven marcados por la esterilidad, la frustración y el colapso moral” (Gualberto Valverde, 2011: 180). Paul Patrovic (2009), por su parte, lee la novela en clave naturalista pero atravesada fundamentalmente por la problemática de género. Desde esta perspectiva, la mayoría de los personajes femeninos no consiguen escapar al dominio y la opresión ejercidos por la urbe. Nueva York se construye como un espacio panóptico, en el que se ejerce un “control deshumanizante” sobre sus habitantes.³

Las lecturas que enfatizan los aspectos naturalistas de la novela y la deshumanización producida por el espacio urbano tienden a dejar de lado otros aspectos estéticos de la configuración de la ciudad, en particular aquellos que destacan la vivacidad, el dinamismo, la energía vital de la metrópoli. Esta fuerza de la representación reside no solo en aspectos ligados con la técnica fragmentaria ya señalada, con

3 Se destaca, sin embargo, la posibilidad de desvío de Anna Cohen hacia el final de la novela. Si bien no se afirma explícitamente la agencia de Anna, se sugiere la posibilidad de que este personaje logre cierta autonomía, cierta libertad, gracias al dinero que Madame Soubriane deberá pagarle por los daños y la desfiguración ocasionados por el incendio en su negocio (Petrovic, 2009: 171-172).

recursos cinematográficos que provocan un ritmo acelerado, sino también en las descripciones coloridas, a partir de sensaciones, sentidos (olores, ruidos, impresiones táctiles) que se diseminan en el texto.⁴ Como sostiene Blanche Gelfant (1954),

su simbolismo elaborado, sus imágenes urbanas disociadas, su dramatización del color del paisaje de la ciudad, su experimentación con el ritmo sincopado y su método impresionista, todo eso revela el esfuerzo consciente de un artista por recrear la ciudad moderna a través de innovaciones en el lenguaje y la forma. (145)

Asimismo, Lowry (1969: 1630) postula que *Manhattan Transfer* se concibe como “una serie de experiencias intensas, un encadenamiento de momentos culminantes y de crisis que involucran solo aspectos del tema cruciales o puntualmente reveladores” y analiza cómo la metrópoli se vuelve un espectáculo. En este sentido, quienes destacan el aspecto cinematográfico, innovador desde el punto de vista formal, de la novela, acentúan la vivacidad de la representación de la ciudad.

Es posible leer, entonces, dos operaciones correlativas y complementarias en la representación de la urbe: por un lado, los sujetos se deshumanizan en la metrópoli, pierden vitalidad, se vuelven objetos; por el otro lado, como contraparte, la ciudad se personifica, se vuelve animada, en su representación. Hay entonces un doble movimiento que

4 Si bien, como apuntamos, Lane propone una lectura ambivalente, en tanto lee e interpreta los rasgos naturalistas pero, al mismo tiempo, no deja de dar cuenta de la tensión entre estos aspectos y las características innovadoras de la prosa, que generan formas de optimismo, su propuesta concluye acentuando el carácter ilusorio de este dinamismo en la representación: “A pesar de que Dos Passos retrata la vida urbana todo el tiempo en perpetuo movimiento, él veía el dinamismo como circular y el progreso como ilusorio, como si la vida fuera estéril y vacía de significado” (Lane, 1972: 298).

acentúa la fuerza de la ciudad a la vez que opaca, segmenta pero también masifica a los individuos que en ella habitan. Ambas operaciones contribuyen así a la construcción de la urbe moderna como protagonista del relato.

En *Manhattan Transfer* no hay un único protagonista: los diferentes personajes conforman una constelación en la que, como heroína, emerge la ciudad misma. Ellen y Jimmy son los únicos que podrían considerarse figuras principales, en tanto la narración comienza con el nacimiento de la primera y la llegada a Nueva York de niño, con su madre, del segundo, y recorre gran parte de sus vidas. Sin embargo, en el texto proliferan personajes de historias breves, insignificantes. Los segmentos focalizados en Bud, por ejemplo, o Dutch y Francie, ocupan solo una pequeña parte de una novela que abarca alrededor de tres décadas de crecimiento de Nueva York. La ciudad se construye, entonces, en primera instancia a través de ese tejido de vidas, de la yuxtaposición de secuencias fragmentarias de existencias ínfimas. La metrópoli produce una atomización en este sentido. Los recorridos de los personajes, aislados, se cruzan y se separan, pero no se constituyen lazos que los unan entre sí. No hay nexos comunitarios. A pesar de la diversidad que se destaca en la urbe en términos de orígenes (inmigrantes franceses, comunidad judía, campesinos, integrantes de la clase media y alta), no se establecen formas de solidaridad o comunidad entre ellos. Los personajes parecen en diversas ocasiones indiferentes unos a otros. Los parroquianos de un bar hacen sus pedidos de forma separada, dispersa –“Sándwich de huevo, café y buñuelos”. ‘Una taza de caldo’. ‘Un caldo de gallina’. ‘Soda con helado de chocolate’”– y comen “apresuradamente, sin mirarse, con los ojos en sus platos, en sus tazas” (Dos Passos, 1985 [1925]: 242). Luego de negarse a prestarle dinero a Joe Harland, su antiguo jefe, Felsius saca del bolsillo un pañuelo, se seca la frente y “[vuelve] a sus cartas” (ibid.: 126).

El primer movimiento en la novela es, entonces, la fragmentación, la atomización que vuelve a los personajes anónimos, parte de una masa. “Racimos de chicos se desgranran para gritar y patalear” (ibíd.: 102), señala el narrador: los cuerpos se juntan y se separan en un movimiento que parece exceder sus voluntades y borrar su cualidad de sujetos. A su vez, los cuerpos mismos se desmembran, se desarman: “[m]anos grandes caen sobre anchas espaldas, las bocas rugen, negras en las caras rojas...” en la pista de baile cuando entra Stan (ibíd.: 193-194). El capítulo “Rascacielos” comienza:

El joven sin piernas se ha parado en medio de la acera sur de la calle 14 (...). Entre piernas que andan a zancadas, piernas delgadas, piernas anadeantes, piernas con pantalones, con bombachos, con faldas, él sigue allí, perfectamente inmóvil, apoyado en sus brazos, mirando al dirigible. (ibíd.: 270)

Las piernas que transitan, desligadas de sus cuerpos, ponen de relieve la falta, la ausencia del joven; al mismo tiempo, su dinamismo se opone a la inmovilidad de este sujeto.

La disposición desarticulada de los cuerpos o de los objetos se configura también mediante descripciones en las que el entorno se aprehende de modo impresionista, desde las sensaciones o percepciones de los diferentes personajes en los que la mirada del narrador se focaliza. Se destaca en particular el sentido de la vista, pero también los oídos, los olores, el tacto, en esta captación:

Ella veía pasar caras, escaparates de frutas, latas de legumbres, tarros de aceitunas, flores rojas en un puesto, periódicos, anuncios luminosos. Cuando cruzaban las bocacalles sentían en la cara el viento del río. Bruscas miradas de azabache bajo sombreros de

paja, barbillas levantadas, labios finos, muecas, bocas en forma de corazón, sombras de hambre bajo los pómulos, caras de mujeres y hombres jóvenes flotaban a su alrededor como polillas mientras marchaban al paso, a través de la ardiente noche amarilla. (ibíd.: 120)

La mirada de Ellen dispersa, disgrega los mentones, las muecas, los labios. Las caras de mujeres y hombres flotan a su alrededor, como si estuvieran disociadas, *descorporeizadas*. A su vez, la mirada del otro también genera una desarticulación en la corporalidad personal. Ellen percibe los ojos de los marineros posarse sobre su figura y esa mirada fija masculina⁵ es la que separa los muslos, las pantorrillas, del resto del cuerpo propio (ibíd.: 133).

La falta de agencia, correlato del desmembramiento, se pone en juego en la analogía entre sujetos y muñecos que se repite a lo largo de la novela. La mecanización, la automatización se expresa a través de estas imágenes. En el capítulo VII de la segunda sección, “Montaña rusa”, la mirada focaliza en el cuerpo de un viejo sobre cuyos “secos miembros” cae el peso del crepúsculo “de plomo”: “Muñeco roto entre las filas de muñecos barnizados, articulados, se lanza cabizbajo al horno palpitante, a la incandescencia de los letreros luminosos” (ibíd.: 193). La desarticulación del viejo se acentúa entonces en la referencia a las personas, también “muñecos” pero “articulados”, que circulan por la calle.

La imagen de los muñecos, que metafóricamente alude a la falta de agencia de los personajes, es evocada en particular en referencia a Ellen. Cuando esta decide finalmente casarse con George, hacia el final de la novela, se ve a ella misma,

5 La mirada fija masculina, “*male gaze*”, es un concepto acuñado por la teórica feminista Laura Mulvey (1988) y retomado por Rita Segato (2003) en tanto forma de violación simbólica. La mirada fija masculina obstruye la posibilidad de que la persona observada se vuelva observadora y, por lo tanto, captura a la mujer en tanto objeto, la vuelve una presa (Segato, 2003: 41).

frente al espejo, como un “muñeca imaginaria” a la que se puede colocar en diferentes posturas, pensando qué actitud tomar (ibíd.: 287). George, al enterarse de que ella acepta su propuesta de casamiento, medita sobre su vida hasta ese momento y se compara con un “juguete mecánico”, “hueco”, ante lo cual ella le pide, con voz “estrangulada”, que no hablen de juguetes mecánicos (ibíd.: 288-289). Finalmente, la referencia se cierra con el enojo de Ellen por la actitud de George, a quien le gusta exhibirla toda adornada “como un árbol de Navidad”, como si fuese una muñeca “de esas que andan y hablan” (ibíd.: 307). La cosificación, la mecanización, tiene pues un sesgo de género que destacan algunos críticos. Petrovic (2009: 156) sugiere que el dominio que Ellen parece ejercer sobre los hombres se revela ilusorio, pues ella se casa finalmente con aquel que la ubica en el rol de muñeca mecánica. Jimmy Herf, por su parte, imagina a Ellen multiplicada como las “caras de coristas glorificadas por Ziegfield”, por toda la ciudad (Dos Passos, 1985 [1925]: 281). La referencia a la compañía de Ziegfield, que produce una masa de coristas cuyo único valor reside en la belleza, da cuenta así de un mundo en el que se cosifica a las mujeres.

A partir de la imagen de las “chicas Follies” de Ziegfield, Alix Beeston (2016: 638) destaca cómo la ciudad se construye como un espacio en el que los habitantes se serializan, se vuelven datos, estadísticas. Beeston afirma que, al destacar la influencia del cine en la novela, se suele pasar por alto el rol del teatro. El texto, sostiene, se localiza en el mundo del teatro de variedades, y se describe allí el ascenso de Ellen como actriz. La estética episódica de la novela se encuentra entonces en relación directa con las producciones de Ziegfield y su mecánica iterativa, encarnada en los movimientos rítmicos, sincopados, de sus coristas. El baile de las “chicas Follies”, cuya sincronidad y gestos encadenados suponen la interiorización de la máquina en el cuerpo, se proyecta como

una crítica a la lógica taylorista. Nueva York y sus habitantes son dispuestos en secuencia en la novela, como colecciones (ibíd.: 638).

Se destaca, en este sentido, la descripción que abre *Manhattan Transfer*, en la que los individuos, agolpados en masa en el ingreso de un túnel, son comparados con manzanas en una prensa:

Manubrios que dan vueltas con un tintineo de cade-
nas, puertas que se levantan, pies que saltan a tierra.
Hombres y mujeres entran a empellones en el malo-
liente túnel de madera, apretujándose y estrujándo-
se como las manzanas al caer del saetín a la prensa.
(Dos Passos, 1985 [1925]: 5)

Los personajes son figuras intercambiables en la masa de la ciudad, se pierden en el anonimato. Ellen es una más de la colección de parejas de Baldwin, quien a su vez es uno más en el desfile de esposos de Ellen. La recurrencia, el encadenamiento secuencial, son entonces el patrón que sostiene la novela (Beeston, 2016: 643). En espacios como la fábrica textil donde trabaja Anna, la deshumanización se liga directamente con la maquinización producida por la industria en serie:

Un largo salón bajo, con largas mesas en medio, lle-
nas de tejidos de seda y crepé, color gris, salmón, es-
meralda. Un olor a hilo y géneros cortados. Todo a
lo largo de los tableros se doblan las cabezas rojizas,
rubias, negras, castañas, de las muchachas que cosen.
(Dos Passos, 1985 [1925]: 267)

Como postula Petrovic, al describir los colores de las telas y el pelo de las mujeres en listas paralelas, las mujeres parecen indistinguibles de los productos que realizan, como si

hubiera una relación de continuidad entre la trabajadora y el bien que elabora (Petrovic, 2009: 161).⁶

Asimismo, se diseminan en el texto metáforas o comparaciones que enfatizan la fragilidad, la inferioridad o lo minúsculo de la existencia humana. La descripción de Ellen que abre la novela, en el momento de su nacimiento, como un recién nacido que, bajo la mirada de la enfermera, se retuerce “débilmente entre algodones como un hervidero de gusanos” (Dos Passos, 1985 [1925]: 5) exhibe su vulnerabilidad en relación con su entorno. La mirada de la enfermera acentúa su insignificancia y a la vez se establece un paralelismo entre su indefensión y aquella representada por la figura de su propio hijo, Martin:

El pequeño Martin forcejea dentro de las barras de hierro de su cuna. Fuera las negruras, y al otro lado de las paredes, fuera también, la horrible negrura de las personas mayores que alborota, vibra, trepa por las ventanas, mete los dedos por las rendijas de la puerta. Fuera, dominando el estruendo de las ruedas, llega un gemido desgarrador que le aprieta la garganta. Pirámides de negrura apiladas sobre él se desploman sobre su cabeza. Martin grita balbuceando entre sus gritos. (ibíd.: 286)

En la imagen de una mosca, que sobrevuela el texto, se insinúa una fragilidad, una vulnerabilidad por parte de los individuos. Jimmy observa una mosca que se restriega las alas con sus patas, “como una persona que se enjabona las manos” (ibíd.: 77). La mosca-hombre es atrapada por Jimmy,

6 Cabe destacar la observación de Nanney en relación con *Tres soldados*, donde la crítica detecta en los títulos de los capítulos (“Hacer el molde”; “Máquinas”; “Bajo la rueda”) una referencia al proceso por el cual los jóvenes reclutas devienen herramientas en el texto (Nanney, 2019: 60).

quien la aplasta lentamente, hasta convertirla en “una papilla gris” (ibíd.). Cuando, después de abandonar su empleo, Jimmy se siente como “una mosca que andaba por el techo de una ciudad al revés” (ibíd.: 270), la imagen enfatiza cierta versatilidad o dinamismo, pero a la vez se sugiere la insignificancia de esta figura en esa amplia metrópoli. También la relación entre Ellen y Goldweiser, sujeto poderoso e influyente, es graficada a través de la metáfora de una mosca atrapada en la telaraña “de sus frases pegajosas y dulzonas” (ibíd.: 159), en la “red dulce y asfixiante” que tejen las miradas del empresario “alrededor del cuello y de la cara” (ibíd.: 189-190).

Si, entonces, de diversas maneras los sujetos pierden integridad corporal, se fragmentan, se vuelven vulnerables e insignificantes, se automatizan o mecanizan, al mismo tiempo la ciudad, y las máquinas en particular, cobran vida. En la novela, las banderas “como lenguas hambrientas lamen, se retuercen, se enroscan” (ibíd.: 209); el embarcadero “bosteza de pronto, negra boca con una garganta de luz” (ibíd.: 309); los carteles de letras de la calle “bailan” ante los ojos de Stan (ibíd.: 193). La vitalidad con la que se describe la ciudad en estos fragmentos, de impronta esteticista, puede pensarse como correlato de los procedimientos deshumanizantes. La ciudad se anima a partir de la agilidad, del ritmo del relato, de la yuxtaposición de episodios centrales y concretos, pero también a partir de las descripciones que se configuran mediante los diferentes sentidos, las sensaciones:

Rojo crepúsculo que perfora la niebla del Gulf Stream. Vibrante garganta de cobre que brama por las calles de dedos ateridos. Atisbadores ojos vidriados de los rascacielos. Salpicaduras de minio sobre los férreos muslos de los cinco puentes. Irritantes maullidos de remolcadores coléricos bajo los árboles de humo que vacilan en el puerto.

La primavera que frunce nuestros labios, la primavera que nos pone carne de gallina, que surge gigantesca del zumbir de las sirenas, se estrella con pavoroso estrépito contra el tráfico detenido, entre helados bloques de casas, que miran atentamente de puntillas. (ibíd.: 285)

Los rascacielos abren sus ojos; los bloques de casa miran atentamente; los puentes se erigen sobre sus muslos; los remolcadores, como gatos, maúllan. La ciudad se vitaliza en estas descripciones, y las máquinas y vehículos se comparan con animales o adquieren capacidades de sujetos animados, al mismo tiempo que los personajes se cosifican: el tren “resopla” (ibíd.: 81); “[e]l muelle está atestado de barcos rayados como cebras” (ibíd.: 209); “los autobuses se alinean como elefantes en una parada de circo” (ibíd.: 157); el ascensor “susurra” al subir (ibíd.: 204). En este sentido, las máquinas parecen funcionar solas, como si no hubiera nadie allí accionándolas: “Las tapas de las máquinas de escribir piñonean; los pupitres se cierran; los ascensores suben vacíos, bajan atestados” (ibíd.: 132). Los vehículos que esperan en un paso a nivel, en la descripción que abre “Fuimos a la feria de los animales”, se ponen de relieve en primera instancia y se borra a los sujetos que conducen: son autos “llenos de *arters* y trajes de baño mojados, cuellos tostados del sol, bocas pringosas de sodas y salchichas” (ibíd.: 169). A su vez, los objetos y los fragmentos de cuerpos descriptos, la boca, los cuellos, los trajes de baño, se confunden en la enumeración; vestimenta y partes del cuerpo se vuelven equivalentes, y todo deviene simplemente un volumen, una masa contenida en el espacio de la máquina. En la apertura de “Puertas giratorias”, los trenes-luciérnagas “van y vienen entre la niebla”, los ascensores “suben y bajan”, las luces del puerto “parpadean”. Durante la noche, los ferris, “babeando luz”, “devoran su camino” y los

remolcadores “aúllan” (ibíd.: 235). Si los vehículos y máquinas se comportan como sujetos animados, los individuos, por el contrario, “rezuman” de los edificios, “inundan” los metros y, como una gran masa líquida, “desaparecen bajo la tierra” (ibíd.).

Si bien la gran mayoría de estas descripciones tiene lugar en los pasajes poéticos que abren cada capítulo, también a través de la percepción de los personajes se vitalizan los objetos. Al igual que, mediante la técnica impresionista, la mirada de Ellen desarticulaba los cuerpos, los disociaba, las sensaciones o vivencias de algunos personajes vuelven vivaces las cosas, las vuelven activas. Cuando a Phil, en medio de la calle, se le cae un hierro encima, la ciudad se anima, sufre la herida como él:

Un estruendo de hierro cae sobre él por detrás. La Quinta Avenida gira en espirales rojas, azules, púrpura. ¡Cristo! ¡Nada, no es nada; pudo levantarse solo! “Circulen, atrás”. Voces, gritos, pilares azules de los policías. Su espalda, sus piernas están todas pegajosas de sangre. *La Quinta Avenida palpita dolorosamente*. Una campanilla se acerca tintineando, y cuando lo meten en la ambulancia *la Quinta Avenida aúlla, da un alarido de agonía*. (ibíd.: 134)⁷

En la percepción de Stan de la habitación en la escena previa a su muerte, los elementos cobran vida, se mueven por sí solos, vuelan, saltan:

La cerradura giraba en redondo para impedir que entrara la llave. Hábilmente, Stan le cogió el tino y la metió. Se coló de sopetón por la puerta abierta,

7 Las cursivas son nuestras.

anduvo todo el pasillo, llamó a Pearline en el gabinete. Olía a algo raro. El olor de Pearline. ¡Al cuerno con él! Agarró una silla. La silla quería volar. Volteó sobre su cabeza, se estrelló contra la ventana. Ruido de cristales. Se asomó. La calle estaba en pie. Una escalera de incendios y una bomba trepaba por ella echando chispas, dejando atrás el eco de la aullante sirena. Fuego, fuego, verted agua. Escocia se quema. Un fuego de cien mil dólares, un fuego de un millón de dólares. Los rascacielos se elevan como llamas, en llamas, llamas. Se volvió al cuarto. La mesa dio el salto mortal. El aparador saltó sobre la mesa. Las sillas de roble montaron una sobre otra hasta el mechero de gas. (ibid.:196)

Se borra la agencia de Stan en los movimientos que tienen lugar en la habitación, pero no solo los objetos próximos a Stan parecen tener voluntad propia, sino también aquellos que se ubican fuera de su alcance, los elementos del exterior. La calle se pone de pie, la escalera trepa echando chispas.

3. Los materiales de la prosa

En el cruce que se opera, mediante las descripciones, los recuerdos y las sensaciones, entre lo animado y lo inanimado, la escritura de Dos Passos tiende a desestabilizar las fronteras entre una y otra categoría. En la oscuridad que pesa sobre la ciudad se confunden todos los cuerpos, todas las figuras, vitales e inertes:

El crepúsculo redondea suavemente los duros ángulos de las calles. La oscuridad pesa sobre la humeante ciudad de asfalto, funde los marcos de las ventanas,

los anuncios, las chimeneas, los tanques de agua, los ventiladores, las escaleras de incendio, las molduras, los ornamentos, los festones, los ojos, las manos, las corbatas, en enormes bloques negros. (ibíd.)

Los objetos se presentan en primera instancia aislados, segmentados, y se ponen al mismo nivel elementos (ventiladores, anuncios, escaleras) y partes del cuerpo o de la vestimenta (ojos, manos, corbatas), para luego fusionarse en grandes bloques negros.

La novela de Dos Passos conjuga diferentes recursos narrativos así como diversos estilos de escritura. Por un lado, la inclusión de fragmentos de canciones populares, periódicos, publicidades, que contrastan de forma clara con los pasajes que abren los capítulos. Se destaca, en este sentido, una polifonía en el texto. Por otro lado, la estética del cine y del teatro, que se aprecia tanto en técnicas como el collage o el montaje, como en el uso de diálogos y secciones con didascalias aclaratorias, en algunos casos en tiempo presente (ibíd.: 95, 125, 252, 297). Es posible pensar estas operaciones como parte de un gesto de desestabilización de dicotomías recurrentes, como la oposición entre cultura de masas y cultura de élite, o entre el esteticismo y el valor documental o de denuncia. En tanto el conjunto contribuye a construir el retrato de la ciudad, la prosa de Dos Passos postula una apropiación de todos los materiales y técnicas a disposición. En la metrópoli de este escritor, los códigos se cruzan, se deslizan, se atraviesan:

Iba cruzando la ciudad de las brillantes ventanas, la ciudad de alfabetos enrevesados, la ciudad de letreros dorados.

Primavera rica en gluten... Derroche de dorada suculencia, cada bocado una delicia, THE DADDY OF THEM HALL. Primavera rica en gluten. Nadie puede comprar mejor pan que PRÍNCIPE ALBERTO. Acero forjado, aluminio, cobre, níquel, hierro forjado. ALL THE WORLD LOVES NATURAL BEAUTY. LOVES BARGAIN, trajes de la casa Gumpel. Conserve esa tez de colegiala. JOE KISS, arranque, luces de magneto y generadores.

Todas las cosas le hacían sentir la efervescencia de la risa contenida. (ibíd.: 270)

La ironía que se puede percibir en el cartel “Todo el mundo ama la belleza natural” inmediatamente a continuación de la enumeración de materiales (acero, aluminio, cobre níquel, hierro) propios de la ciudad moderna, e inmediatamente anterior a “ama las gangas”, pone en duda la existencia de dicha “belleza natural” desligada de la técnica. A su vez, si el material de Babilonia y Nínive era el ladrillo y el de Atenas, el mármol, los materiales de los rascacielos son el acero, el vidrio, las baldosas, el hormigón: “Apilados en la estrecha isla, edificios de mil ventanas surgirán resplandecientes, pirámide sobre pirámide, *blancas nubes encima de la tormenta*” (ibíd.: 11-12).⁸ La metáfora de la naturaleza interviene, esta vez para desestabilizar el universo de la técnica. Si lo inerte cobra vida y los sujetos se objetivizan, se cosifican, en el texto se debilitan los límites que separan ambos ámbitos. Los momentos del día, las estaciones o meses son constantemente descritos a partir de metáforas en las cuales lo natural se vuelve maquínico y lo artificial, natural: la noche es “eléctrica” y “reverberante” (ibíd.: 238); es “de hierro”

8 Las cursivas son nuestras.

(ibíd.: 222); es “un negro bloque de frío cortante” (ibíd.: 265). El crepúsculo “de plomo” ejerce su peso sobre un viejo en la vía (193). El mes de mayo “esmalta”, “enchapa” en oro y plata las calles (303), y, a su vez, el tren elevado “hace vibrar” la mañana (ibíd.: 102).

Al mismo tiempo, lo emocional, lo afectivo, se encuentra mediado por la técnica. En los ojos de Ellen el amor brilla “con fulgores de acero” (ibíd.: 189); los nervios son “una madeja de finos alambres de acero que le cortaban la carne” (ibíd.: 287). La emoción de tener éxito en Broadway se asocia con subir al cielo como en un ascensor: “Ellen sonrió feliz. El mayor éxito de Broadway. Estas palabras la subían vertiginosamente, como un ascensor, hacia alturas sublimes, donde anuncios luminosos fulminaban rayos rojos, dorados y verdes” (ibíd.: 121). Stan expresa como último deseo antes de morir que querría ser un rascacielos: volverse el objeto paradigmático del desarrollo de la ciudad. Cuando Jimmy y Ellen bailan, la voz de ella corta “como una sierrecita flexible y acerada” y ella, entre sus brazos, es “una intrincada máquina, con dientes de sierra refulgente de luz blanca azul y cobriza” (ibíd.: 177-178). Jimmy, enfurecido con Ellen, siente que lo atraviesa “como un cohete” un deseo de “agarrarla con las manos y estrecharla contra él hasta hacerle daño” (ibíd.: 255). En la descripción de los deseos, sentimientos o sensaciones, se apela a la técnica, a la referencia a los materiales propios del mundo moderno. Parece no haber posibilidad de describir sin mediación de la tecnología. Las fronteras entre naturaleza y máquina se difuminan. La misma desestabilización se anuda en la relación entre los títulos de los capítulos, que hacen frecuentemente una referencia directa y lacónica a las máquinas, a los vehículos, a la tecnología (“Metrópoli”; “Carriles”; “Apisonadora”; “Montaña Rusa”; “Nickelodeon”) y los fragmentos que siguen a continuación, que abundan en metáforas, comparaciones, imágenes poéticas.

Schaefer (2019) sostiene que la apropiación por parte de Dos Passos de los efectos de la realidad cinematográfica en *Manhattan Transfer* sirve “tanto para crear un retrato vívido de la vida en la urbe de comienzos del siglo XX y la cultura de los medios como para comentar críticamente en la naturaleza mediada de la vida moderna” (ibíd.: 144). La ilusión de inmediatez provocada por la estética del cine y la incorporación de elementos de los medios masivos se rompe en tanto las técnicas narrativas proyectan un proceso de interpretación por parte del lector, y se genera así una mirada crítica. La novela incorpora discursos diferentes, provenientes del periodismo, de los medios de comunicación, de la publicidad, con una distancia que los vuelve objeto de reflexión:

Muestra cómo los discursos y las prácticas de la cultura de masas moldean la vida interior de los personajes. En *Manhattan Transfer*, la experiencia subjetiva está inextricablemente ligada, pero también amenazada, por los productos de la cultura de los medios. Las vidas interiores de los personajes están saturadas por eslóganes e imágenes de la comunicación masiva. (Schaefer, 2019: 152)

La experiencia interna de los personajes se expresa o representa de forma mediada. Los pensamientos de los personajes se entrelazan con los carteles que ven.⁹ La expectativa del espacio natural que se propone en la vuelta por la colina de Jimmy desde el cementerio luego de la muerte de su madre (Dos Passos, 1985 [1925]: 90) se obtura a partir de la

9 “Cáncer, dijo. Ruth miró a derecha e izquierda los viajeros que cabeceaban frente a ella. De todas estas personas una al menos debe tenerlo. CUATRO DE CADA CINCO TIENEN... Qué idiota, no se trata de cáncer. EXLAX, NUJOL, O’SULLIVAN’S... Ruth se echó mano al cuello. Tenía la garganta muy hinchada, la garganta le palpitaba febrilmente” (Dos Passos, 1985 [1925]: 227).

diseminación de carteles en las granjas.¹⁰ Schaefer sostiene que se pone entonces en tensión “la distinción tradicional entre condiciones externas y estados internos, y por extensión entre las esferas pública y privada” (ibíd.: 152). La mediación propuesta por la novela en términos formales, la autorreflexión a la que llevan las técnicas narrativas, supone pues una crítica de esos mismos discursos incorporados.

Esa mediación crítica es también la proyectada desde el plano léxico, a través de las metáforas, las comparaciones, las imágenes asociadas a la naturaleza y la técnica. Si la estética de Dos Passos corre a la par del desarrollo de la industria, para su escritura todo es un potencial recurso. La posibilidad de pensar por separado la naturaleza de la técnica se vuelve problemática, así como la posibilidad de distinguir materiales propios de la literatura de aquellos que no merecen ser incorporados en el texto literario.

Bibliografía

- Beeston, A. (2016). A “Leg Show Dance” in a Skyscraper: The Sequenced Mechanics of John Dos Passos’s *Manhattan Transfer*. *PMLA*, vol. 131, núm. 3, pp. 636-651.
- Dos Passos, J. (1985 [1925]). *Manhattan Transfer*. Trad. de José Robles Piquer. Artemisa.
- Dos Passos, J. (1988 [1968]). What Makes a Novelist. Pizer, D. (ed.), *John Dos Passos: The Major Nonfictional Prose*, pp. 268-275. Wayne State University.
- Gelfant, B. (1954). *The American City Novel*. Norman.
- Gualberto Valverde, R. (2011). La ciudad enferma: Espacio, metáfora y mito en *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 3, núm. 1, pp. 175-194.

10 Funciona además como correlato de la desmitificación del campo como espacio armónico y feliz en la historia de Bud y la violencia de su entorno familiar.

- Kazin, A. (1985). John Dos Passos and His Invention of America. *The Wilson Quarterly* (1976-), vol. 9, núm. 1, pp. 154-166.
- Kazin, A. (1995). *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Lane, J. B. (1972). *Manhattan Transfer* as a Gateway for the 1920's. *The Centennial Review*, vol. 16, núm. 3, pp. 293-311.
- Lewis, S. (1988). Manhattan at Last! Maine, B. (ed.), *John Dos Passos. The Critical Heritage*, pp. 67-72. Routledge.
- Lowry, E. D. (1969). The Lively Art of *Manhattan Transfer*. *PMLA*, vol. 84, núm. 6, pp. 1628-1638.
- Ludington, T. (2006). Explaining Dos Passos's Naturalism. *Studies in American Naturalism*, vol. 1, núm. 1/2, pp. 36-41.
- Maine, B. (ed.). (1988). *John Dos Passos. The Critical Heritage*. Routledge.
- Mulvey, L. (1988). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Penley, C. (ed.), *Feminism and Film Theory*, pp. 57-68. Routledge.
- Nanney, L. (2019). *John Dos Passos and Cinema*. Clemson University Press.
- Petrovic, P. (2009). "To Get to the Center": Recovering the Marginalized Woman in John Dos Passos's *Manhattan Transfer*. *Studies in American Naturalism*, vol. 4, núm. 2, pp. 152-172.
- Pizer, D. (2013). *Toward a Modernist Style: John Dos Passos*. Bloomsbury.
- Schaefer, H. (2019). "A Novel Like a Documentary Film": Cinematic Writing as Cultural Critique in John Dos Passos's *Manhattan Transfer*. *American Literature and Immediacy*, pp. 143-170. Cambridge University Press.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Universidad Nacional de Quilmes.

La creación de una voz sureña durante los años 30: *Mientras Agonizo* y el narrador de William Faulkner

Luciana Colombo

El 29 de marzo de 1865 los Estados Confederados del sur de los Estados Unidos se rinden frente a las tropas norteañas de la Unión. A partir de ese entonces, la Guerra de Secesión pasará a ser una herida de difícil superación en la historia de los Estados Unidos. Los estados sureños atravesarán un período de reorganización económica, política y social en torno al trabajo libre, conocido como la *Reconstruction Era*. Pese a la excepcionalidad con la que el pueblo norteamericano y sureño ha vivido los cambios resultantes de la Guerra de Secesión, la historiografía de las últimas décadas del siglo XX se ha encargado de desmentir el discurso excepcionalista y de demostrar su encuadre dentro de procesos de modernización globales.

Es en ese sentimiento de insuperable y excepcional derrota del discurso de progreso y democracia, sin embargo, donde este capítulo se focaliza. Pues la figura de William Faulkner ha sabido posicionarse, no sin haber trabajado duro para ello, como el narrador por excelencia de ese sur eternamente acosado por los fantasmas de tortuosas épocas

pasadas. Esa etapa de vertiginosa modernización vivida en el sur tras su derrota es representada tan vívidamente en la prosa faulkneriana aun, nos atrevemos a sugerir, transformando a su correlación material histórica en una copia grotesca. El autor de *El sonido y la furia* (1929), *Mientras agonizo* (1930), *iAbsalón, Absalón!* (1936) y una veintena de memorables relatos publicados, ha alcanzado para el periodo entreguerras una prosa refinada y fragmentaria, alejada de los primeros *tales* en su forma pero no en sus indiscutibles raíces regionalistas y naturalistas, sobre las cuales erigiré, tal vez paradójicamente, un modernismo joyceano. En la base de esta estructura se encuentra el narrador, sostén material de la definición temporal, espacial y cultural del mundo retratado.

Si bien la relación entre la realidad extraliteraria y las imágenes/voz al interior del texto es siempre problemática, pues nunca se puede mirar al fenómeno literario como un simple reflejo de la realidad, Frederic Jameson (1981) ha echado luz al respecto de cómo el texto –en tanto unidad semiótica universalizadora– da origen a secuencias narrativas que articulan la contradicción histórica. Las distintas secuencias narrativas, los ideogramas, ocultan su historicidad y presentan, entonces, una visión de unidad. Estos reflejan las condiciones de la materialidad histórica, pero eliminan sus tensiones extraliterarias. Bajo esta perspectiva, y si consideramos la voz faulkneriana un ideograma, no es solo altamente interesante realizar un análisis contextualizador sobre el narrador de Faulkner en tanto complejo técnico, sino también estudiarlo como una fuente de una narración particular de aspectos de la sociedad sureña. Las variables que Faulkner decide oscurecer y las que decide iluminar en esa construcción resuelven al interior del texto fuerzas paradigmáticas, entre ellas el mercado editorial, la cultura sureña y las vertientes literarias que dan lugar a su obra.

1. El pasado no es pasado

En 1934, en un ensayo sobre la composición de *Sartoris* (1929), una de sus primeras novelas, Faulkner describe el proceso de inspiración que lo lleva a escribir:

Así que comencé a escribir, sin mucha intención, hasta que me di cuenta de que para hacerlo verdaderamente evocador debía ser personal, con el fin de preservar en la escritura no solo mi propio interés, sino mi creencia en el sabor del pan y la sal. [...] Así que conseguí alguna gente, algunos los inventé, otros los creé a partir de cuentos que aprendía de cocineras negras y chicos de las cuadradas de todas las edades entre Joby el de un brazo, de dieciocho, que me enseñó a escribir mi nombre en tinta roja en el guardapolvo de lino que llevaba por alguna razón que ambos habíamos olvidado, a la vieja Louvinia que recordaba cuándo “caían” las estrellas y que llamaba a mi abuelo y a mi padre por sus nombres de pila hasta que se murió. (2012: 103)

Una vez consagrado, Faulkner repetirá una y otra vez la relación de su literatura con el mundo de su infancia. Por un lado, como declara en una desesperada carta a *Scribner's Magazine*, ese mundo le provee información sobre las regiones debajo de la línea Mason-Dixon que hacen a sus primeros cuentos no necesariamente buenos, pero sí interesantes para lectores nortños y extranjeros.¹ Por otro lado,

1 De hecho, en esta misma carta argumenta haber vendido un artículo para *Blackwood* sobre historias de indios americanos en el Sur. A propósito, la historia que intenta vender aquí es “Red leaves” sobre un esclavo de un indio americano (“pocos saben que los indios americanos tenían esclavos”, dirá Faulkner) que intenta escaparse. Este cuento retrata, en clave naturalista, el conflicto de visiones entre los nativos americanos y los esclavos afroamericanos –una realidad que Faulkner decía manejar con conocimiento en tanto sería la atmósfera con la que había crecido–.

es aquí, en este espíritu regional, donde moldea el carácter de su literatura.

Pero, además, las declaraciones de Faulkner sobre el mundo de su infancia demuestran una cierta raigambre de su literatura con la historia sureña. Esta relación que luego es confirmada por el estudio crítico de su literatura y reestudiada hasta finalmente ser aceptada como un hecho: las novelas de Faulkner suceden en el Sur, más específicamente en la zona del condado de Lafayette, Misisipi (O'Donnell, 1939).

Si bien las primeras, y consagratorias, obras de Faulkner aparecen en lo que este libro ha reconocido como los años de entreguerras, entre fines de la segunda década del siglo XX y los años treinta, el tiempo transcurrido en Yoknapatawpha, el *locus* ficcional de casi toda su literatura, abarca un amplio período que comprende desde el final de la Guerra de Secesión hasta la Primera Guerra Mundial. Hay dos obras cumbres particularmente tardías en esta línea temporal ficcional, *Mientras Agonizo* (1930), sobre la cual hablaremos más adelante, y *Santuario* (1931), que narran los años treinta. Las genealogías familiares, las historias sobre la decadencia de los linajes y las comunidades, organizan la temporalidad de toda la literatura de Faulkner de forma tal que le es fácil moverse por esta amplia línea temporal y, sobre todo, mostrar en cada obra el peso del fantasmagórico pasado y de su herencia trágica en el presente. Una frase popular de Faulkner es aquella que designa el pasado como algo siempre existente en el presente. Pues, en realidad, la temporalidad que manejan sus narradores es tal que en cada momento del presente o del pasado está embebido y vivido en simultaneidad con otros del pasado y el presente, como una suerte de flujo temporal multidireccional. En parte, esta herencia trágica es una reflexión sobre la condición humana reflejada en las conexiones entre la literatura faulkneriana y Homero, Shakespeare y el Antiguo Testamento. Sin embargo, aquí interesa la otra

génesis de estas tragedias, no la extraída de la literatura universal, más abstracta, sino la extraída de la historia de su propia tierra, dado que ese sentimiento de tragedia que la obra de Faulkner es capaz de representar vivazmente forma parte del relato que el sur ha hecho de sí mismo.

El desenlace de la guerra ha sido incorporado a la historia nacional como una sinécdoque de la experiencia sureña en su totalidad. Esto supone que, dentro de los Estados Unidos y el discurso excepcionalista que narra su propia historia como una de éxito y abundancia (López Palmero, 2019), el sur sería una región cuya identidad estaría marcada por la derrota, la culpa y el empobrecimiento. Esta perspectiva ha influido en gran parte de la literatura crítica histórica del siglo XX y en la forma en la que se ha narrado el período de Reconstrucción.

Durante la última mitad del siglo XIX el sur atraviesa un proceso de reestructuración social a la vez que, como todo el resto de Estados Unidos (aunque con notables diferencias en el desarrollo) se ve impactado por un álgido proceso de modernización e industrialización. Si la experiencia de modernización ha sido descrita como un proceso de “derretimiento de sólidos” (Bauman, 2000) en tanto todo lo que se consideraba estático y duradero se vuelve dinámico y efímero, en el sur se añaden los efectos de una reestructuración social en torno a la desintegración de una aristocracia agraria y esclavista, al establecimiento del trabajo libre y a la reorganización racial.

El siglo XX trae un relato de la Reconstrucción entendida como un período donde los Republicanos de la Unión han avanzado desmedidamente sobre la economía y la política de los estados sureños. Bajo esta perspectiva, los nortños impulsan una suerte de supremacía negra sobre la ya derrotada sociedad sureña. Aparecen en este florido discurso personajes propios del período como los *carpetbaggers* (nortños

que se abalanzan sobre el sur tras la guerra para sacar provecho de la reestructuración económica) y los *scalawags* (sureños que actúan en contra de su propia región cooperando con los nuevos gobiernos) como símbolos de la corrupción importada al sur por los nuevos gobiernos. La caricaturización de los negros recién libertos como niños incapaces de sostener la responsabilidad civil (que ha tenido, por supuesto, repercusión en la literatura) representada, por ejemplo, en personajes como Jim Crow, sostiene narrativamente la falta de asidero de las nuevas medidas sociales, los movimientos de antisegregación y la regionalidad de los nuevos gobiernos. Este relato ha traído, por su puesto, una respuesta sureña en forma de los convulsos movimientos de supremacía blanca que intentaron restaurar la ley regional (o *home rule*) y se extienden en diferentes actos de violencia hasta pasada la mitad del Siglo XX. Las leyes Jim Crow (en honor al personaje), los movimientos *Go Slow*, los grupos terroristas supremacistas como el popular Ku Klux Klan y hechos de virulenta violencia racial como el asesinato de Emmett Till constituyen algunos de los hitos más memorables de este juego de fuerzas contrarias iniciado en el período de reconstrucción. Faulkner mismo ha formado parte activa de este discurso ya como autor consagrado cuando, a raíz de sus dichos en una entrevista, desencadena una polémica que culmina en su “Carta a un editor del Norte” (1956). Faulkner, como tantos otros nativos del *Bible Belt*, ve el siglo que va desde la Reconstrucción hasta los movimientos antisegregacionistas de los años cincuenta y sesenta como un proceso de desmedida presión modernizadora de parte del norte sobre los estados sureños. Implora en aquella carta que la NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*) vaya más despacio en búsquedas de una integración pacífica que no “mal predisponga” a los sureños.

Tras una suerte de revisionismo histórico y un corpus de literatura afroamericanista sobre el período de la Reconstrucción, autores como Eric Foner (1997) proponen relecturas que apuntan contra el *Go Slow* y argumenta que, en realidad, los hechos de violencia racial han sucedido debido a una falta de radicalización de las medidas en el Sur.

Si la Reconstrucción fue una era “trágica”, fue así porque el cambio no fue lo suficientemente lejos; no fue suficiente especialmente en la falta de distribución de tierras a esclavos y, por lo tanto, en la generación de una base económica para los recién adquiridos derechos políticos. (98)²

Por el contrario, Foner ve el período de Reconstrucción como un momento de relativo progreso para el Sur, donde se abrieron instituciones públicas cerradas durante la guerra y se instauró el sistema de educación pública. Es innegable, sin embargo, que la reorganización del sistema laboral trajo consecuencias, sobre todo, en el empobrecimiento de los hasta entonces granjeros autosuficientes, que incurrieron en prácticas de trabajo precario como la *aparcería (sharecropping)*. Pero, además, los estados de la región Dixie permanecieron en una terrible situación de estancamiento cultural. Un dato significativo a los propósitos de este capítulo es que para 1930, periodo en el que Faulkner escribe sus libros, más del 10 % de la población es completamente analfabeta y, dentro del porcentaje de alfabetizados, tan solo el 50 % conseguía comprender un libro de forma exitosa. Aún más, de ese 50 %, solo el 20 % compraba libros efectivamente (Gardner, 2019: 6). Curiosamente, quienes han atravesado este periodo relativamente ilesos en términos de prestigio

2 Salvo cuando la bibliografía indica lo contrario, las traducciones nos pertenecen.

social y tierras han sido los grandes latifundistas esclavistas, que hicieron lo posible por sostener prácticas de precarización laboral en vistas de mantener su estatus económico.

La decadencia de las clases aristocráticas sureñas no ha sido, en última instancia, responsabilidad de la Guerra de Secesión. Foner, en este sentido, asocia el proceso del fin de la esclavitud con un ajuste a los patrones internacionales de modernización del trabajo y el considera la Reconstrucción como un período de no tan sustancial cambio. Sin embargo, reconoce que esta explicación no funcionó entonces como método interpretativo de la guerra intestina y los conflictos sociales resultantes. Para los participantes, el periodo de Reconstrucción hasta la Gran Depresión de los años treinta ha sido vivido como una revolución política y social que tuvo como resultado enormes cambios negativos en la vida sureña. En este sentido, es muy fructífero analizar el corpus discursivo y literario alrededor de los hechos de la Guerra de Secesión. De alguna forma, el discurso, el texto, absorbió los hechos, eclipsándolos completamente.

Faulkner se presenta hacia el exterior del sur –dadas las condiciones del mercado editorial– como el narrador por excelencia de este período. Alejado de una perspectiva victimizante y unívoca, su trabajo se concentra en reflejar una voz sureña plural, contradictoria y, por sobre todo, que carga con el peso de un pasado culpable. Cuando le preguntan en la Universidad de Virginia en 1957 si en su literatura tenía la intención de hacer una especie de reflexión sociológica sobre el Sur, Faulkner responde de la forma más naturalista posible:

Es una condición del ambiente. Es algo que le llega al escritor. Él está escribiendo sobre personas en los términos que le son más familiares. Eso quiere decir que puede tener implicancias sociológicas, pero no está

interesado en ellas. Escribe sobre personas. Usa el material que conoce, las herramientas que tiene a mano, y entonces usa el instinto o el deseo o como quieras llamarlo de la gente a volverse reaccionaria y testaruda, de apegarse a las viejas costumbres. Es una simple circunstancia. Y como es una circunstancia, vive y respira, es un material válido. (13 de marzo de 1957a; S/P)

2. El regionalismo y el naturalismo en el modernismo Faulkneriano

La observación detallada de los personajes de su comunidad que Faulkner describe insistentemente como metodología creativa responde a un entrecruce de géneros literarios y tendencias en el florecimiento del siglo XX hasta la primera guerra. El realismo naturalista y el regionalismo de final de siglo tendrán una importante influencia sobre su obra y, particularmente, sobre la búsqueda formal de su narrador.

El final del siglo XIX trae para los Estados Unidos, como hemos desarrollado en el apartado anterior, un período de fuerte modernización e industrialización. Benjamin Franklin Norris (1870-1902) tal vez haya sido el principal importador de la obra de Zola en los Estados Unidos, pero una vez allí, el naturalismo adquirirá su propia forma. La literatura naturalista se esfuerza por constituirse como documento de examen de lo humano reducido a sus instintos básicos, siguiendo los avances de los métodos científicos contemporáneos. Para Norris (1986), los personajes deben ser sometidos a circunstancias terribles y extraordinarias donde puedan aflorar las pasiones humanas elementales que la vida en civilización mantiene encarceladas. De esta forma, en la observación individual y particularizada de los individuos,

la influencia del entorno, o en palabras de Émile Zola, el *milieu*, e incluso la herencia son esenciales. La novela así vista es una suerte de medio para conocer el comportamiento de una raza, de una comunidad, de una región o de un tipo específico de individuo determinado tanto por el territorio que habita como por su carga genética e histórica. La autonomía personal, en este sentido, es sumamente frágil en el accionar de los personajes naturalistas ya que su comportamiento está pautado por motivos que subyacen su accionar y diferentes leyes que los gobiernan.

Según Alfred Kazin (Bradbury, 1987), la producción norteamericana naturalista no es ni tan metódica ni tan científica como la europea y la descrita por Norris. Por el contrario, en la práctica, estuvo marcada por la observación desordenada de los procesos de cambio producto de modernización, con una fuerte atención sobre la tierra y la variación regional. Bajo esta perspectiva, el naturalismo en Norteamérica consiguió, como principal efecto, que los autores norteamericanos reconozcan las consecuencias materiales del capitalismo omnipresente en los individuos. Sin embargo, no sucedió a partir de una filosofía específica o principio unificador, sino que se trataba del “arte de un proceso americano” (Bradbury, 1987: 28).

Asimismo, el regionalismo como género literario atraviesa el cambio de siglo con cierto afán de renovación en torno a una aprehensión mayor de los procesos de modernización. Si durante el siglo XIX se desarrolló una variante más acorde a lo que primeramente relacionamos con el concepto de regionalismo –explotación de los colores locales, cuadros de costumbre, narración de prácticas preindustriales y utilización de dialectos–, el “nuevo regionalismo” de principios de siglo XX va a canalizar la autopercepción de lo local y lo extranjero en medio de procesos de cambio. En este sentido, las nuevas tendencias van a estar abocadas a la reflexión

sobre lo que una comunidad reprime y representa, a la relación entre regiones y lugares específicos con flujos de trabajo, y a la relación entre la propia cultura y la diferencia (Hsu, 2009: 223).

Dos autores regionalistas van a ser influencias directas para Faulkner: Mark Twain y Sherwood Anderson, cada cual representante de una cara distinta del regionalismo. Twain pertenece a la concepción más tradicional de la literatura regionalista y naturalista. Buscará de esta forma las particularidades de una voz norteamericana experimentando con registros y dialectos, entre ellos el dialecto afroamericano vernáculo. En su literatura, particularmente en *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1885), logrará capturar de forma burlona una romántica aristocracia sureña con sus códigos de costumbre caballerescas y lanzar sobre ella un irónico halo de nostalgia por esa sociedad caída tras la Guerra de Secesión. Asimismo, Sherwood Anderson con *Winesburg, Ohio* (1919) cumplirá un rol central en el desarrollo de un regionalismo nuevo que comienza a mezclar los motivos regionalistas con las técnicas del modernismo. En su libro, despliega un abanico de pequeñas historias, pseudo-cuadros de costumbres, o *sketches*, narrando la historia del pueblo que bautiza la obra.

Faulkner se sirve de esta tradición o, mejor dicho, busca conscientemente formar parte de ella. Mantiene correspondencia y encuentros con Anderson, lo visita y le consulta sobre su literatura. Ve en Anderson una evolución con respecto a quien considera el padre de la literatura norteamericana, Mark Twain. Lo considera un esteta que, sin embargo, no ha perdido el espíritu regional y que, por el contrario, estimula a nuevos escritores a continuar ese camino experimental en cuanto a la forma y profundamente norteamericano. En la entrevista “Notas a Sherwood Anderson”, Faulkner desarrolla al respecto:

Él no era el poder y el ímpetu de Melville, quien fue su abuelo, tampoco el lujurioso humor de Twain por la vida, quien fue su padre, no tenía nada del duro desprecio por los matices de su hermano mayor, Dreiser. Lo suyo fue la búsqueda a tientas de la exactitud, la palabra y la frase exacta dentro del limitado espectro de un vocabulario controlado e incluso reprimido por su casi fetiche por la simpleza, exprimida hasta quedar seca, para buscar siempre penetrar los pensamientos hasta el extremo final. Trabajó tan duro en eso que se convirtió tan solo en estilo: un fin en lugar de un medio: entonces llegó a creer que, manteniendo su estilo puro e intacto e inalterable e inmaculado. (Faulkner, 2012: 25)

Gracias a las relaciones que mantiene con Anderson, Faulkner entiende que debe buscar su personalidad autoral en su región y comienza a experimentar con las convenciones regionales. Así es como irá a buscar al mundo de su infancia algunos personajes tipológicos sureños que protagonizarán sus historias. Más importante aún, en la cuenca de Misisipi buscará una voz con la cual hurgar en los conflictos inconscientes de la historia sureña. Este proceso es principalmente estético, y la forma –como él mismo proyecta en Anderson– no es ya para Faulkner un medio, sino un fin.

El realismo naturalista aportará al modernismo de entreguerras europeo un método de observación, detallado y descriptivo, sobre los efectos individuales de la modernidad. El modernismo de Virginia Woolf o James Joyce hará hincapié, sin embargo, en la subjetividad de la noción de verdad y, por ende, en la subjetividad de los personajes. Podríamos concluir que, tras la experiencia fragmentaria de la Primera Guerra Mundial, no hubo más lugar para visiones determinantes al respecto del sujeto y su accionar y que los intentos

de establecer este tipo de discursos a través de la literatura serían vistos como deshonestos o inocentes. La principal influencia modernista para Faulkner será James Joyce. Encontrará en el flujo de conciencia una posibilidad para narrar los procesos internos de los personajes en simultáneo con los externos, desde una perspectiva altamente subjetiva. De ninguna manera Faulkner tenía mayores complejos en admitir sus estrictas influencias joyceanas o sus referencias a la obra de Shakespeare o a La Biblia. Para él, poco importaban pues tenía mucho de lo que escribir como para reparar en reconocer u ocultar las influencias en su estilo (Faulkner, 1957b).³ La intertextualidad plaga su literatura desde los cuentos a las novelas. Pues la elaboración creativa se encuentra en el trabajo con el lenguaje y la voz sureña, de forma tal de aprehender uno de los mayores conflictos modernos según creía Faulkner: “Quiero decir, la única alternativa al cambio y el progreso es la muerte” (Faulkner, 1957c).⁴ Además de referirse directamente al lenguaje y la búsqueda de nuevos caminos para transmitir significado –objetivo clásico del modernismo y del arte de vanguardia– estas palabras tienen particular resonancia en el contexto sureño contemporáneo a Faulkner en relación con la resistencia violenta a la reestructuración social.

Más allá de la cuestión estrictamente racial, Faulkner fue capaz de captar en su literatura una suerte de violenta oxidación de la región sureña. No por casualidad nombra al mundo ficcional donde suceden sus historias “Yoknapatawpha County” palabra generada al combinar dos palabras del Chickasaw –idioma de un grupo nativo del sudeste del país– y que significa “agua que corre lento sobre llanura”. Pues, además del significativo impacto del golpe final a la institución

3 Entrevista, 25 de abril de 1957.

4 Entrevista, 15 de mayo de 1957.

esclavista, en los años que van desde la Guerra de Secesión y el período de entreguerras, los procesos de modernización e industrialización se dieron de forma más fluida y rápida en el norte que en el sur. En los estados nortños, el período de final del siglo XIX hasta la Gran Depresión trajo un desarrollo vertiginoso de ciudades, infraestructura, industria y nuevas tecnologías. Por el contrario, el sur permaneció rezagado, acomodando lentamente su economía en torno del trabajo libre con altos niveles de conflictividad social.

Durante los años veinte, y a la luz de la obra de modernistas tales como Woolf, Joyce y T. S. Eliot, varios autores comenzaron a narrar el trágico y violento pasaje del sur a la modernidad, congregados en lo que se llamó *Southern Renaissance*. Entre ellos, Allen Tate, John Crowe Ransom, Robert Penn Warren, y Donald Davidson. Este grupo de “blancos conservadores” (Donaldson, 2009: 268) se mostraba altamente sensibilizado por la fragmentación de la modernidad y nostálgico con respecto a la tranquilizadora jerarquía social del sur *antebellum*. A finales de la década del veinte, inmediatamente después de ser publicado de forma nacional con tres grandes novelas –*Sartoris* (1929), *El ruido y la furia* (1929) y *Mientras Agonizo* (1930)–, Faulkner pasará a ser señalado por este grupo como la figura líder. Sin embargo, siempre se mantuvo firmemente alejado de los círculos literarios y su literatura refleja un claro rechazo a las figuras de la vieja aristocracia sureña. Por el contrario, desde principios de la década del treinta sus novelas reflejan las tensiones raciales, los conflictos de segregación y la época esclavista.

Cuando dirigimos la mirada a la obra de Faulkner y nos detenemos sobre lo cual creemos es su mayor creación formal, el narrador –y con él una lengua propia, oscilante entre la conciencia individual y colectiva–, debemos hacerlo teniendo en cuenta la historia sureña y un contexto literario global

y local. Mientras la acelerada industrialización causaba estragos en todo el mundo occidental durante toda la primera mitad del siglo XX, en el sur este proceso había comenzado una veintena de años antes, adjunto a un discurso histórico y literario de empobrecimiento, vergüenza y de una insoponible tutela nortea. Los escritores sureños se sentían particularmente autorizados para narrar las aberraciones de la modernidad y la herencia del pasado concentradas en su tierra. Con el correr de los años, estas representaciones pasaron de los cuadros de costumbres locales, algunos bastante racistas, con personajes grotescos y tragicómicos, a complejas voces interiores que reflexionan sobre sus conflictos identitarios al mismo tiempo que intentan encontrar un lugar en un mundo en crisis. Así son los narradores de Faulkner.

3. El narrador de *Mientras Agonizo*

Mientras agonizo (1930) es, como muchas novelas de Faulkner, producto de una recopilación de historias ya escritas, algunas pertenecientes a relatos cortos y otras a otras novelas. Como muchos otros de su época, Faulkner veía los relatos cortos como una forma de hacer dinero y los producía casi compulsivamente: “Mientras tenga que escribir basura, no me importa quien la compre si lo hace por el mayor precio posible” dijo en 1934 (Jones, 2019: 92). Más allá de que, francamente, mucha de la maestría de Faulkner ya está presente en estos cuentos –y en gran parte *Mientras agonizo* es un gran testigo de esto, una novela de una maestría técnica aún mayor que el clásico *El sonido y la furia*– él miraba sus relatos con desdén. Tanto como a *Sanctuary* (1931), Faulkner considerará a *Mientras agonizo* una obra surgida al pasar con la esperanza de obtener algo más de dinero que con los cuentos

y para hacer algo con historias que ya tenía escritas. Parte de la novela se encuentra en distintos manuscritos y en un relato publicado llamado “Caballos manchados” (*Scribner's*, julio de 1931) cuya reescritura conformará, a su vez, el capítulo uno de *El villorrio* (1940), otra de sus novelas.

Por supuesto que, como bien señala Gavin Jones (2019), Faulkner estaba escribiendo basura, *trash*, en otro sentido, en tanto *Mientras agonizo* es una novela protagonizada por otro de los personajes sociales más característicos del Sur: los blancos pobres, *White Trash*. La novela narra una sucesión de escenas del camino de los Bundren, una familia rural, desde la agonía y muerte de la matriarca, Addie, hasta que la familia arriba a la ciudad de Jefferson, donde le darán sepultura. El cadáver desencadena en una procesión entre la vida y la muerte, donde cada personaje de *Mientras Agonizo*, quince en total, narra su visión de los hechos en primera persona. Los narradores de diferentes edades, géneros y clase se expresan respecto de la muerte y sus identificaciones, sobre los objetos y los paisajes rurales sureños. Sus digresiones y elaboraciones dan a la novela, aunque se trate de un viaje, una fuerte estaticidad: la linealidad del relato no avanza. *Mientras Agonizo* no progresa ni retrocede, se mantiene en una suerte de pesada y angustiosa suspensión alrededor de la muerte de Addie Bundren. Esa inmovilidad es el tema de la novela.

Si bien los hechos narrados están ubicados temporalmente en contemporaneidad con la escritura de la novela –próxima a la década del treinta y en la época de la Gran Depresión–, la imagen del sur rural y de los blancos pobres sureños podría ser la misma que unas décadas anteriores. Esta atemporalidad que reflejan los Bundren no es sino un ejemplo de la inmovilidad económica y cultural de los blancos pobres del Sur. Parte de la crítica ha visto una posible metáfora histórica del traslado de las fuerzas de trabajo rurales hacia la ciudad en el camino que realiza esta familia a Jefferson (Willis, 1987:

587); esto no es claramente observable. Por el contrario, lo que sí puede vislumbrarse en el estilo de vida de los personajes es el destino de aquellos que no emigraron pero que fueron profundamente afectados por la industrialización (Hubbs, 2008: 463). Por ejemplo, en los primeros capítulos, Jewel, uno de los narradores e hijo de Addie, debe ausentarse varios días, dejando a su madre agonizante, para poder trasladar madera a un aserradero y así ganar algo de dinero extra para el viaje. Es decir, si ambos personajes fueran a trabajar a las fábricas, sería, sin dudas, una novela que narra los efectos de la industrialización en áreas rurales. Sin embargo, en esta relación la industrialización moldea y afecta la vida de los Bundren sin hacerlos partícipe de ese proceso, sino como agentes subsidiarios. El hecho de que las ocupaciones de la familia puedan ser las mismas en los años treinta que a principios de siglo o, incluso, diez años antes es una muestra de la atomización, el aislamiento y el estancamiento de las comunidades rurales sureñas. Como indica Sylvia Jenkins Cook, la vida rural sureña retratada por Faulkner tiene “una cualidad atemporal” (1976: 41).

Incluso los vecinos del pueblo, también narradores en la novela, como Cora, no dejan de ver a los Bundren como una familia un paso atrás de la modernidad en las relaciones que mantienen entre sí y en la forma en que hacen las cosas. Esta representación de las clases blancas pobres sureñas, observadas con cierta tragicomedia, ha hecho considerar (Davis, 2015) el modernismo Faulkneriano como una gran ironización sobre el bajo nivel cultural del sur, como resultado del desnivel sociocultural entre cierta élite sureña y el resto de su comunidad. Sin embargo, incluso teniendo en cuenta esta notable desigualdad económica que afecta a los Bundren, la particularidad de los narradores y la complejidad de su mirada sobre la naturaleza, la vida y la muerte, hacen a los personajes de *Mientras Agonizo* imposibles de

estereotipar o caracterizar simplemente y alejados de una visión caricaturesca.

De esta manera, es imposible entender correctamente el tema si no se parte de la configuración del narrador y de su estructura. La inmovilidad social de esta familia de granjeros y el pesado camino por las áreas rurales del sur de los Bundren están reflejados en la forma de la novela. En realidad, la novela es en sí misma, o al menos así es como le gustaría a Faulkner que se leyera, una forma generada por las subjetividades de los personajes que suceden como una corriente, con distintas profundidades, que arrastra al lector y le permiten alcanzar, en última instancia, algo así como una silueta de un hecho. Observemos, ahora sí, la particularidad de los narradores en las palabras de Vardaman, uno de los narradores más característicos de la novela:

Eso no era ella porque eso estaba tirado por ahí entre la porquería. Y ahora todo está cortado en pedazos. Lo corté yo. Está en la cocina, sangrando en la sartén, esperando que lo cocinen y se lo coman. Entonces eso no estaba aquí, y ella sí estaba, y ahora está eso y ella no está. Y mañana lo cocinarán y se lo comerán y ella será él, y padre y Cash y Dewey Dell, y en la caja no habrá nada y así podrá respirar. Eso estaba allí y lo vio, y eso estará con nosotros dos y luego no estará. (2018: 97)

En esta narración, extremadamente fragmentaria, Vardaman –hijo más chico de Addie– se obsesiona, como hacen los niños, con un objeto. En este caso, un pescado que orgulloso ha podido atrapar y cuya muerte acaba por asociar con el cadáver de su madre. La convivencia con la madre agonizante, la construcción del cajón, su muerte y el reposo final

de la madre en el cajón, en simultáneo con las reflexiones de un niño que está conociendo el mundo, aparecen en la narración de Vardaman entremezcladas, poniendo al descubierto sus procesos psicológicos. Así descubrimos, de esta forma enmarañada, la personalidad y la historia de cada personaje. Este fragmento es ejemplificador de la voz de los narradores y de la implementación del flujo de conciencia. En realidad, el lenguaje de los narradores se concibe en un *intermezzo* entre la narración oral del *tale* y el lenguaje de la conciencia, también oral, aunque fragmentario. Toman la palabra y dan su versión de los hechos; sin embargo, son constantemente invadidos por recuerdos, reflexiones, momentos pasados, miedos, que se dan en forma de pensamientos inacabados y que demuestran su aislamiento e imposibilidad para comunicarse con el exterior de forma coherente.

Al leer los parlamentos de los narradores de Faulkner, nos encontramos con detalles que esconden ideas increíblemente complejas como el ser y el no ser de un cadáver, la sensación del ser en un cuerpo o la permanencia del pasado en los objetos del presente. No obstante, como si pudiéramos acceder a una conciencia sin mediaciones, nada se explica, todo sucede en una continuidad irrefrenable de pensamientos y accidentes del entorno. En este sentido, los personajes siempre mantienen un intercambio con su *milieu*, lo que posibilita la existencia de la novela en sí misma –ya que reciben estímulos del exterior–, pero que no llega a romper el flujo de conciencia. Estos intercambios suceden como interrupciones, incidencias del afuera que los afectan y que desencadenan nuevos pensamientos o se incorporan en simultaneidad a otros sentidos que se encuentran en la mente del narrador. La palabra de los otros personajes irrumpe también en esta corriente, cambiando la dirección del pensamiento:

–¿Qué es de Jewel? – dice padre.

Cuando era pequeño me enteré por primera vez de cuánto mejor sabe el agua cuando ha pasado un buen rato en un cubo de cedro. Fresquita, con un leve sabor parecido al olor del viento caliente de julio en los cedros.

[...] –Ha bajado a la cuadra –digo [Darl]–. A enjaezar el tiro. Bajó a divertirse con ese caballo. Cruzará la cuadra hasta el prado. El caballo no está a la vista: está allá arriba entre los brotes de pino, a la sombra. Jewel silba, una vez y estridentemente. [...] El caballo se mueve. Su piel recorrida por rápidos temblores, lenguas que se arremolinan como otras tantas llamas. (Faulkner, 2018: 61)

De esta forma, Faulkner hace uso de la herencia naturalista, estudia al individuo en esta circunstancia extraordinaria de crisis, pero lo hace a través de la técnica modernista del flujo de conciencia. Está estudiando a cada narrador, su forma de vincularse con el exterior y su capacidad o incapacidad para generar interacciones significativas. La vida interna y la vida externa de los personajes se despliegan en la novela, y el entorno rural de los personajes tiene además una vasta incidencia. Un sonido, una sombra, el árbol, un pez afectan directamente la narración y se funden con los sentimientos del narrador formando una masa indiscernible de sensaciones y pensamientos.

Parte fundamental de este trabajo de despliegue del sujeto –en realidad la imagen que mejor describe el proceso es la de abrir el personaje a la mitad, dejando al descubierto sus procesos internos– tiene que ver con la construcción de una voz. Esa voz, como la misma voz de la conciencia, es igual

a la externa, es decir, oral. Esto hace que ambas facetas del narrador, su cara exterior y su cara interior, sean indistinguibles. En la poesía de Faulkner, el trabajo sobre la voz está estrictamente relacionado con las técnicas regionalistas y, por lo tanto, el dialecto sureño y –en muchos casos, pero no en esta novela– el vernáculo afroamericano van a tener mucho que ver.

Varias marcas del discurso de los narradores los vinculan con el lenguaje oral. Las oraciones extremadamente largas dificultan una lectura que no involucre concebir la escena de forma hablada (Swink, 2020: 71). Sin pausa ni descanso, las oraciones fluyen y la información y los conceptos se acumulan rítmicamente, imposibilitando una comprensión sintáctica del texto. Las sucesivas repeticiones en los parlamentos de los personajes dan la pauta de un lenguaje que se constituye como si palabra a palabra se estuviera perdiendo en el aire; es una lengua que se está actualizando en el presente constantemente y cuya comprensión total está suspendida. En este sentido, el lector no vuelve a leer lo que no ha entendido, pues no sabría dónde retomarlo, sino que prefiere continuar en la lectura. El narrador retomará lo que haya quedado inconcluso o volverá sobre el hecho que le parezca importante cuantas veces sea necesario. Se genera así una lectura cíclica, que retorna –con insistencia y repetición– sobre hechos pasados –así sea sobre la oración anterior o una anécdota remota– pero sucede en un presente inmediato, trastocando la temporalidad de la novela. Relata el personaje de Cora:

Conque ayer recogí los huevos y preparé el horno. Los bollos me salieron muy bien. [...] Pero cuando fuimos esta mañana al pueblo Miss Lawington me dijo que la señora había cambiado de idea y al final no iba a celebrar la fiesta. [...] Tiene la colcha subida hasta la barbilla, con todo el calor que hace, y solo las dos

manos y la cara destapadas. [...] tiene la cara tan consumida que los huesos se le dibujan debajo de la piel como líneas blancas. Sus ojos son igual que dos velas a las que ves derretirse en los soportes de un candelabro de hierro. Pero la salvación eterna y perdurable y la gracia no han descendido sobre ella. [...] Habría empleado el dinero bien de verdad. Pero es como si no me hubieran costado nada, excepto cocerlos en el horno. (Faulkner, 2018: 57-59)

Cora vuelve parcialmente sobre el mismo hecho, una y otra vez. En el medio, la presencia y observación de Addie en la cama la dispersan obligándola a repetir lo que ha dicho. Es muy común, entonces, que el ambiente –lo que observan, lo que oyen– se filtre en el habla de los personajes. Esto también sucede especialmente con los ruidos, según narra Darl:

Entro al zaguán, oyendo las voces antes de alcanzar la puerta. Ladeándose un poco cerro abajo, como hace nuestra casa, una brisa sopla todo el tiempo en el zaguán arriba. Una pluma que cayera cerca de la puerta de delante se levantaría y rozaría el techo, oscilando hacia el fondo, hasta alcanzar la corriente que da vueltas alrededor de la puerta de atrás: lo mismo las voces. Cuando entras en el zaguán, suenan como si estuvieran hablando en el aire por encima de tu cabeza. (ibíd.: 66)

El texto parece un desborde de voces, sonidos y pensamientos entrelazados, en los que el lector y los mismos narradores se sienten sumergidos.

La voz de los narradores, además, varía sustancialmente de uno a otro. Por ejemplo, mientras Darl realiza narraciones más lineales y metáforas más acabadas, la personalidad

pasional de Jewel, se caracteriza por usar aliteraciones y repeticiones. Aquí nos permitimos usar el texto original:

It's because he stays out there, right under the window, *hammering and sawing* on that goddamn box. Where she's got to see him. Where every breath she draws is full of his knocking and sawing where she can see him saying See, See what a good one I am making for you. I told him to go somewhere else. I said *Good God* do you want to see her in it. It's like when he was a little boy and she says if she had some fertilizer she would try to raise some flowers and he taken the *bread pan* and brought it back from the *barn* full of *dang*. [...] Sawing and knocking, and keeping the air always moving so fast on her face that when you are tired you cant breath it, and that goddam adze *going One lick less. One lick less. One lick less. [...]. One lick less. One lick less.* (Faulkner, 1985: 12)⁵

Jewel, enfurecido con la forma en la que su hermano Cash construye el cajón para su madre, realiza una narración en la que se puede oír el sonido externo del martillo y de la sierra. Utiliza repeticiones de fórmulas “hammering and sawing” (“martillando y aserrando”) y “knocking and sawing” (“golpeando y aserrando”), y la repetición de “One lick less” que, además de ser una aliteración, dado el empleo de palabras breves, emula el sonido de tres golpes. Asimismo, la frase “he taken the bread pan and brought it back from the barn full of dang” es una gran aliteración de palabras cortas y palabras que riman como “pan-barn-dang”, lo que resulta en un repiqueteo. El lenguaje de Jewel refleja el exterior y cómo sus sonidos afectan sus emociones. Otros personajes

5 Las cursivas son nuestras.

como Vardaman, tal cual explicamos antes, por su calidad de niño, redescubren objetos constantemente y sus parlamentos reproducen ese descubrimiento en imágenes yuxtapuestas.

Muchas veces, las voces de los narradores se entrelazan: narran las mismas escenas desde distintos puntos de vista, como es por ejemplo la construcción del cajón en los primeros capítulos y las imágenes del cadáver a lo largo del viaje. Pero, además, como se ve en el apartado de Jewel aquí citado, dentro de la intervención de un mismo narrador el contenido se solapa de oración a oración. Para el lector, todos estos elementos construyen una atmósfera envolvente, ya sea por el lenguaje que incorpora y reconstruye el entorno y la naturaleza, por la impronta poética y engolosinada de cada narrador o por las repeticiones y el retorno al pasado. Tiempo y espacio se vuelven recursivos tanto para el lector como para los narradores.

Que todo esto suceda de manera similar a las voces de la conciencia, que articulan exterioridad oral y la tradición narrativa sureña con la construcción de una compleja interioridad, resulta en una armonización entre las tradiciones naturalistas, regionalistas y modernistas. Casi como una contradicción, a las fuerzas de la modernidad Faulkner responde con la particularidad local. Hace uso de las narraciones que ha escuchado de chico, de los viejos veteranos contando historias a los niños sobre la Guerra de Secesión, de las viejas negras que trabajaban en su casa, aquellas que permanecieron tras la liberación. Hace uso de los manierismos, del *tale* y su concepción primariamente oral. La comunidad oral sureña, la ausencia de personalidad prosaica, sirve aquí a la más alta técnica modernista.

4. La voz de un modernismo enraizado en el territorio

William Faulkner se ha hecho un lugar como autor de cuentos en las revistas literarias, y luego de novelas, a partir de autoproclamarse idóneo en la cuestión sureña. Revolver entre los datos que conocía, la tierra y su distribución, la historia y sus personajes, la lengua y los géneros literarios en boga fue un accionar constitutivo de distintas estrategias que lo llevaron a posicionarse como uno de los grandes autores norteamericanos del siglo XX. En la historia literaria del sur pudo encontrar un lugar vacante: la narración de la conciencia histórica, sus tensiones sociales y su relación tortuosa con la modernidad. Y para hacerlo, fundió los estilos locales con las técnicas modernistas.

En sus narradores, marcados por su región, por sus espacios, por su condición económica y racial, retrató una concepción del sur basada en la inmovilidad. El discurso de la caída sureña en la modernidad y de la ausencia de progreso es encarnado en la literatura de Faulkner como una forma. Aquella imagen, con su voz, temporalidad y espacialidad propia, se convertirá en un relato único y unívoco de los hechos. Devolverlo al siglo XX y a su contexto de producción es un punto de partida para una reconsideración de la historia y la literatura sureñas.

Bibliografía

- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Blotner, J. (2005). *Faulkner. A Biography*. The University Press of Mississippi.
- Bradbury, M. (1987). The Nonhomemade World: European and American Modernism. *American Quarterly*, vol. 39, núm. 1, pp. 27-36.

- Brooks, C. (1976). *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond*. Yale U. P.
- Campbell, D. (2009). Naturalism: Turn-of-the-Century Modernism. *A Companion to the Modern American Novel 1900–1950*, pp. 160-181.
- Cook, S. J. (1976). *From Tobacco road to route 66: The Southern Poor White in Fiction*. University of North Carolina.
- Davis, D. A. (2015). The Irony of Southern Modernism. *Journal of American Studies*, vol. 49, núm. 3, pp. 457-474.
- Donaldson, S. V. (2009). Writing the Modern South. *A Companion to the Modern American Novel 1900–1950*, pp. 266-282.
- Faulkner, W. (1956) "Carta a un editor del Norte". Trad. de Luciana Colombo. *Profetas y monstruos*. En línea: <<https://literaturanorteamericana.ar/carta-a-un-editor-del-norte/>> (consulta 15/03/2023)
- Faulkner, W. (1957a). Entrevista en Cabell Hall, tape 1, 13 de marzo 1957. En línea: <<https://faulkner.lib.virginia.edu/>> (consulta: 15 /03/2023).
- Faulkner, W. (1957b). Entrevista en Mary Washington College, tape 1, 25 de abril de 1957. En línea: <<https://faulkner.lib.virginia.edu/>> (consulta: 15 /03/2023).
- Faulkner, W. (1957c). Entrevista en Rouss Hall, 15 de mayo de 1957. En línea: < <https://faulkner.lib.virginia.edu/>> (consulta: 15/03/2023).
- Faulkner, W. (1985). *As I Lay Dying*. The Library of America.
- Faulkner, W. (2012). *Ensayos y discursos*. Traducción de D. Sánchez Usanos. Capitán Swing.
- Faulkner, W. (2018). *Mientras Agonizo*. Traducción de M. Antolín Rato. Cátedra.
- Foner, E. (1997). *The New American History. Critical perspectives on the past*. The Temple University Press.
- Gardner, E. S. (2019). Bookless Mississippi. Watson, J. y Thomas, J. G. (comps.), *Faulkner and Money*, pp. 3-14. University Press of Mississippi.
- Hsu, L. H. (2009). New Regionalisms: Literature and Uneven Development. *A Companion to the Modern American Novel 1900–1950*, pp. 218-240.

- Hubbs, J. (2008). William Faulkner's Rural Modernism. *The Mississippi Quarterly*, vol. 61, núm. 3, pp. 461-475.
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press.
- Jones, G. (2019). The Friction of Money: Poverty and Failure in Early Faulkner. Watson, J. y Thomas, J. G. (comps.), *Faulkner and Money*, pp. 90-110. University Press of Mississippi.
- López Palmero, M. (2019). Un imperialismo excepcional, Reflexiones sobre el imperialismo estadounidense a la luz de la Guerra hispano-cubano-estadounidense (1898). Carbone, V. y Mastrángelo, M. (eds.), *Anatomía de un imperio. Estados Unidos y América Latina*. Universitat de Valencia.
- Norris, F. (1986). The Novel with a "Purpose". *Frank Norris: Novels and Essays*, pp. 1196-1200. The Library of America.
- O'Donnell, G. M. (1939). Faulkner's Mythology. *The Kenyon Review*, vol. 1, núm. 3, pp. 285-299.
- Rollynson, C. (2020). *The Life of William Faulkner: The Past Is Never Dead, 1897-1934*. University of Virginia Press.
- Swink, H. (2020). William Faulkner: el novelista como narrador oral. Traducción y notas de Luciana Colombo. Burello, M. G. (comp.), *Literatura Norteamericana. Narrativa breve*, pp. 69-92. Opfyl (FFyL, UBA),
- Willis, S. (1987). Learning from the Banana. *American Quarterly* 39, pp. 586-600.

La ensayística temprana de T. S. Eliot y sus contribuciones a la crítica literaria

Cecilia Lasa

1. El análisis literario en el período de entreguerras

Una de las razones que da cuenta de la importancia de Thomas Stearns Eliot entre los escritores en lengua inglesa de la primera mitad del siglo XX es su impacto en los modos de leer y analizar literatura, particularmente en el ámbito académico. Especialistas en su obra señalan que el autor “estableció los protocolos básicos para la crítica [...] del siglo XX” (Halpern, 1997: 16).¹ Costa Picazo sintetiza: “Eliot se estableció como árbitro máximo de valoración y juicio, y modificó los cánones literarios, relegando a románticos y a victorianos y a los poetas contemporáneos, conocidos como ‘Georgians’” (2012: 13). Este desplazamiento supone la entronización del texto y su diseño como determinantes de sentidos, en detrimento de la subjetividad autoral y de la supremacía del contenido temático por sobre aspectos estructurales como criterios de definición de lo literario. A su vez,

1 Salvo cuando la bibliografía indica lo contrario, las traducciones nos pertenecen.

este proceder metodológico, al estudiar las dinámicas que componen un texto mediante la sustracción de las dinámicas socioeconómicas e históricas en las que participa, responde a un cambio de paradigma que se consolida a principios de siglo: la espacialización del tiempo. Al analizar una pieza literaria, se privilegia la composición y disposición de sus partes como expresión de una temporalidad interna y discreta. Se trata de una temporalidad que queda suspendida dado que las relaciones con el tiempo de la historia se encuentran obscuras. Grady explica:

La revuelta en contra del tiempo en las artes fue una revuelta muy sentida en contra de la historia –el sentido hegeliano de la historia que se había convertido en la mitología de Occidente y la justificación de sí–: la historia como progreso, el presente como el resultado de todo lo que había ocurrido antes. Cuando la historia se revela como aquella que dio lugar a la bestia encorvada de Yeats, la pesadilla de Joyce, los hombres huecos de Eliot, entonces la historia, tal como había sido entendida, la historia con un *telos*, perdió su *raison d'être* y en ese sentido ya no existía. El espacio reemplazó al tiempo; el mito, a la historia. (1994: 111-112)

La espacialización del tiempo y sus implicancias para el análisis literario, deudoras de las reflexiones de Eliot, poseen un efecto formativo tanto para intelectuales ingleses como

Ivor Armstrong Richards² y Frank Raymond Leavis,³ como para la Nueva Crítica⁴ en Norteamérica. Incluso el crítico galés Raymond Williams, que se instruye inicialmente a la luz de las propuestas del ensayista y luego intenta distanciarse de ellas, admite: “si se lee a Eliot con atención, se advierte que planteó cuestiones que aquellos que difieren políticamente con él deben responder o bien retirarse del campo” (2001: 193). Su indiscutible relevancia puede explicarse, en principio, a partir de la conjunción de condiciones externas –rasgos propios de su tiempo– y de la formulación, por parte

-
- 2 Radicado en la universidad de Cambridge, Richards (1893-1979) promueve la crítica práctica [*Practical Criticism*] como método de análisis literario: se presenta a los estudiantes una serie de textos breves o fragmentos desprovistos de marcas autorales e información contextual, frente a lo cual deben producir una respuesta prestando exclusiva atención al contenido temático y formal de dichos textos. Si bien Richards y Eliot coinciden en sus consideraciones sobre el estatuto de la literatura como entidad discreta y sobre una metodología de lectura que se desentiende de variables contextuales, ambos se embarcan en una conocida disputa sobre el valor de las creencias en la composición y el análisis literarios. Asimismo, Eliot se distancia del tecnicismo con el que Richards, imbuido del positivismo epistemológico de principios de siglo XX, reviste la labor crítica.
 - 3 Formado con las ideas de Richards y Eliot, Leavis (1895-1978), además de desempeñarse como profesor en Cambridge, funda la revista *Scrutiny*, que aboga por la autonomía de los estudios literarios a la vez que piensa la literatura como salvaguarda frente de la humanidad a la decadencia social.
 - 4 Alimentados con las propuestas metodológicas de Richards, los críticos que integran este grupo abogan por una lectura minuciosa [*close reading*] de textos en la que se desentienden de variables contextuales. El propio Eliot reconoce en “Las fronteras de la crítica” –conferencia de 1956 ofrecida en la Universidad de Minnesota, publicada luego por dicha institución– haber contribuido, en ocasión de ser director de *The Criterion*, a la Nueva Crítica (1959b: 107; cfr. Corcoran, 2010: 72). En ese mismo ensayo, sin embargo, objeta “la escuela del limón exprimido” (Eliot, 1959b: 115) que deriva su método de la crítica práctica de Richards (ibid.: 114): los estudiantes universitarios toman un poema y proceden a, “sin hacer referencia alguna al autor ni a su obra, analizarlo estrofa por estrofa y verso por verso, exprimirlo, desmenuzarlo y extraerle hasta la última gota de significado que pueda sacársele” (ibid.: 114-115), operaciones mediante las cuales equiparan al crítico a un técnico en lecturas.

del autor, de un marco conceptual y metodológico para el análisis literario.

En este sentido, la emergencia y la construcción de T. S. Eliot como referente de la crítica literaria puede entenderse en relación con sus inquietudes intelectuales y con su expatriación en Europa, por voluntad propia, en un contexto bélico. Formado inicialmente en filosofía, el escritor viaja en 1914 a Inglaterra para completar sus estudios doctorales sobre el pensador idealista Francis Herbert Bradley. Allí permanece, ya como ciudadano inglés desde 1927, hasta su muerte en 1965. En ese lapso, el autor retorna a Estados Unidos ocasionalmente, tal como lo hace entre 1932 y 1933 para ofrecer una serie de conferencias en Harvard, su *alma mater*. Estos movimientos transatlánticos no se encuentran eximidos de contradicciones y disquisiciones sobre lo que hace a su condición como escritor norteamericano. En una carta de 1924 dirigida al editor de la revista *The Transatlantic Review* Ford Madox Ford⁵ al momento de su lanzamiento, Eliot afirma: “puede haber una literatura en lengua inglesa; [...] no puede haber literatura británica o literatura norteamericana” (2014c: 500).

Esta indistinción, que constituye uno de los rasgos del modernismo anglosajón (Wagner-Martin, 2016: 16), contrasta con la afirmación proferida en 1953, en una conferencia en la Universidad de Washington, respecto de una diferencia, indefinida pero existente (Eliot, 1967b: 77), entre esas dos literaturas: “precisamente porque son diferentes, la poesía inglesa y la poesía norteamericana pueden ayudarse mutuamente y contribuir a la continua renovación de ambas” (ibíd.). Este sentido de diferencia parece confirmarse cuando se autoproclama “yanqui” (Eliot, 2017: 20) o cuando se refiere a sí mismo como “un poeta de Nueva Inglaterra” (2019: 388),

5 Ford Madox Ford (1873-1939), novelista y editor inglés.

al recibir un galardón en 1960 por parte de la Sociedad Emerson-Thoreau. Sin embargo, estas consideraciones son para el propio Eliot de naturaleza secundaria puesto que prima por sobre ellas el lenguaje poético –apreciación relativamente constante a lo largo de su carrera–.

En “La función social de la poesía”, de 1945, sostiene: “el poeta como poeta sólo indirectamente tiene una obligación frente a su pueblo; su obligación directa es con su lengua: conservarla primero, y ampliarla y perfeccionarla en segundo término” (Eliot, 1959a: 13). En una “época de un nacionalismo equivocado y de un internacionalismo artificial e igualmente equivocado” (Eliot, 2014a: 500) que opera como trasfondo de su labor, la poesía constituye el *locus* de lo invariable, un asilo frente a un mundo signado por la destrucción con un tiempo propio en el que se suspende el tiempo histórico. Desde esta perspectiva, ajena al tiempo de lo humano, sostiene: “los estándares de la literatura deberían ser internacionales” (ibíd.). Es en relación con estos parámetros que se erige la ensayística de Eliot: sus ensayos se constituyen como salvaguarda de la literatura entendida en términos transnacionales y transhistóricos, y se presentan como portadores de definiciones y conceptualizaciones, con proyección universal, de lo literario.

Las formulaciones del ensayista, si bien obedecen a sus intereses personales –pensar su propia poesía–, satisfacen en simultáneo una necesidad de la crítica literaria, especialmente en el ámbito académico. Por un lado, en los albores del siglo XX en las universidades norteamericanas e inglesas, el abordaje de la literatura –hasta el momento objeto de estudio de la filosofía– empieza a constituirse en una disciplina independiente a la vez que la figura del crítico comienza a profesionalizarse como integrante del cuerpo docente universitario, de la mano de una modernización de la que Eliot abjura y que también afecta a las instituciones académicas

(Grady, 1994: 65 y ss.). Por otro, si bien el escritor se resiste a la institucionalización de la crítica literaria (Waugh, 2011: 387), su ensayística contribuye a ella: McDonald se refiere a “la victoria de la campaña modernista dentro de la academia” (1993: 179).

Los ensayos del escritor ofrecen mayor especificidad a las tareas de lectura y de análisis de la literatura: se comportan, entonces, como reservorio de nociones, ideas y modos de abordar textos literarios, independientes de los saberes conceptuales y metodológicos de otras áreas epistemológicas. Eliot propone una crítica literaria para la cual lo específicamente literario es de carácter autosuficiente, autotélico y discreto, lo que hace de la literatura una entidad autónoma de naturaleza formal ideal, invariable frente a los avatares de la historia y capaz de formular sus propias reglas de validación. Para estudiar la ensayística del autor como marco conceptual y metodológico, el presente capítulo centrará su atención en los siguientes ensayos y las nociones que formulan y desarrollan, aunque se harán breves referencias a otros: “La tradición y el talento individual” [1917], “Hamlet” [1919], “El crítico perfecto” [1920], “Los poetas metafísicos” [1921] y “La función de la crítica” [1923].⁶ Dada la cercanía temporal de estas publicaciones, la discusión sobre ellos se articulará en torno a los temas y problemas que abordan y no seguirá un ordenamiento estrictamente cronológico.

6 Los tres primeros ensayos aquí enumerados se encuentran compilados en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism* [*El bosque sagrado*, 1920]. “Los poetas metafísicos” y “La función de la crítica” integran la colección *Selected Essays* (*Ensayos*, 1932), en la que también se incorporan los ensayos de 1917 y 1919, este último ya bajo el título de “Hamlet”.

2. Eliot y lo moderno

La atención exclusiva a la forma, abstraída de las condiciones sociohistóricas, puede explicarse por la percepción por parte del ensayista de la modernidad. Entre los rasgos que caracterizan este concepto tan complejo pueden consignarse el ascenso y la consolidación del individuo burgués, la creciente secularización de las sociedades, su mirada antropocéntrica y su tendencia a la urbanización, así como la adopción de un sistema económico de producción capitalista. Eliot identifica la presencia de estas características tanto en el objeto de estudio que ocupa gran parte de su ensayística temprana –la época isabelina– como en su propio entorno: tal como lo afirma en su ensayo de 1927, “Shakespeare y el estoicismo de Séneca”, la Inglaterra del siglo XVI constituye un “período de disolución y caos” (1944g: 168), un “mundo indiferente u hostil, demasiado grande para [los individuos]” (ibíd.: 167), circunstancias que se replican en la primera mitad del siglo XX, atravesada por enfrentamientos bélicos, “un período de destrucción sin par”, como sostiene en *Notas para la definición de la cultura*, de 1948 (Eliot, 1949: 13). Tanto la modernidad temprana que cobra forma en el Renacimiento inglés como la modernidad tal como se expresa en el período de entreguerras comparten un mundo sin Dios. En “La función social de la poesía”, perteneciente a su escritura de posguerra, Eliot se explaya sobre este punto:

La dificultad de la época moderna no es solo la incapacidad de creer sobre Dios y los hombres ciertas cosas que creían nuestros antepasados, sino la incapacidad de *sentir* lo que ellos sentían por Dios y por el hombre. En cierta medida, se puede comprender una creencia en la cual no se cree; pero cuando se desvanece

el sentimiento religioso, pierden sentido las palabras con las que los hombres han tratado de expresarse. (1959a: 18)

Esa ausencia de sentido –inexistente, desde la mirada del autor, en un pasado premoderno al que se le atribuye unidad y claridad (North, 1991: 176; cfr. Morrison, 1996: 64)– se manifiesta en la literatura en el contenido no solo temático, sino también formal. En efecto, es el correlato artístico de la falta de sentidos propiciada por la modernidad lo que se constituye en objeto de indagación en la ensayística temprana de Eliot.

Uno de los ensayos en los que el escritor analiza el vínculo entre lo literario y lo moderno es “Los poetas metafísicos”. Herederos de la anarquía y el caos que Eliot le atribuye a la época isabelina (1944b: 65), poetas como John Donne, George Herbert y Andrew Marvell, entre otros, esgrimen, frente a la decadencia social, una poesía que se resiste a la “mirada desintegradora” (Corcoran, 2010: 76; Harding, 2014: 8) que caracteriza a la modernidad desde sus albores hasta su contemporaneidad –el crítico considera que el tratado de Versalles que clausura la Primera Guerra Mundial no es sino una continuación de dicho proceso de desintegración (Eliot, 1944a: 297)–. El ensayista observa que la poesía posterior a la de los poetas llamados “metafísicos” sucumbe frente a aquello que esos poetas del siglo XVII supieron enfrentar: la “disociación de la sensibilidad” (Eliot, 1944f: 359). El autor se refiere así al proceso por el cual una sensibilidad poética unificada empieza a desintegrarse, lo que imposibilita desarrollar un “un mecanismo de sensibilidad que podía devorar cualquier género de experiencia” (ibíd.) –desintegración ejemplificada en la poesía de Milton, del romanticismo y del período victoriano–. Halpern explica:

[...] En efecto, el término [“disociación de sensibilidad”] comenzó a asociarse [...] con la noción de una “comunidad orgánica” en la Inglaterra isabelina que empezó a descomponerse bajo las presiones de la modernización. Es más, según Eliot, la transición no fue gradual [...], sino catastróficamente rápida. En *Ensayos isabelinos*, por ejemplo, describe la filosofía del período isabelino como aquella caracterizada por “anarquía, disolución y decadencia”.

La mirada modernista sobre el Renacimiento, entonces, era la de una sociedad orgánica y agraria que atravesaba una transición acelerada a la Modernidad, de una sensibilidad unificada que se fragmentaba en las partes que la componían. (1997: 26)

Desde la óptica de Eliot, el Dios cristiano es la entidad que mantiene la permanencia de los lazos comunitarios que confieren sentido a la existencia. La Modernidad temprana, con su impronta secularizadora y mercantilista, destruye esas relaciones, que el autor solo logra ver restituidas en el tipo de poesía como la que desarrollan los poetas denominados “metafísicos”: en su escritura, “las ideas más heterogéneas están unidas por la violencia” (Johnson, s/f en Eliot, 1944f: 352) mediante un lenguaje sencillo que compone una sintaxis compleja (Eliot, 1944f: 355). Esta ligazón da lugar a la composición formal artística cuyo patrón el crítico ha de leer, elucidar y comunicar a sus lectores (Eliot, 1944d). La forma resulta así un refugio frente a la decadencia de la sociedad moderna (North, 1991: 164; cfr. Corcoran, 2010: 65; Williams, 1994: 43): es esta literatura, sometida a un proceso de idealización, la que se presenta como portadora de autenticidad, como lo genuino y lo real.

La apología de lo formal en su condición de abstracción de la serie social es una constante a lo largo de la prolífica trayectoria de Eliot como estudioso de literatura. Esta característica se observa en una predisposición antropológica inicial que, de acuerdo con Halpern, se encuentra en línea con los estudios de la antropología de principios de siglo XX, especialmente con la comparación como método de estudio (1997: 23; cfr. Corcoran, 2010: 67-71; Williams, 2001: 249 y ss.). Si dicha disciplina yuxtapone y contrasta diferentes culturas que se constituyen como objeto de estudio para luego abstraer universales que se expresan en convenciones que compondrían una totalidad coherente (Halpern, 1997: 32), Eliot procede de manera similar al establecer que los parámetros para el análisis literario son las propias obras literarias y las relaciones que establecen entre ellas –una de las hipótesis que se desprende de su ensayo temprano “La tradición y el talento individual” y que se deja entrever en “Hamlet”–. La óptica antropológica, lejos de poner en relación la serie literaria con la serie social, opera en aras de su separación en tanto se regula por el mecanismo de la abstracción de similitudes a pesar de sus diferencias y no en relación con ellas. Los resultados de esta operación dan cuenta de una variable sustraída de la esfera humana, constante, que funciona como parámetro desde el cual juzgar piezas literarias. Como resume Halpern, “la tendencia inevitable de tal enfoque es abrir (o ensanchar) una grieta entre enfoques contextualizadores y descontextualizadores” (ibíd.). El propio Eliot parece admitir la insoslayable presencia del mundo extraliterario, como reconoce en el prefacio a la edición de 1928 de *The Sacred Wood*:

Es una simplificación artificial [...] cuando digo que el problema que aparece en estos ensayos, que les confiere su coherencia, es el problema de la integridad de la poesía, con la afirmación repetida de que cuando

consideramos la poesía debemos considerarla en primer lugar como poesía y no otra cosa. En aquel momento me estimularon y me ayudaron mucho los escritos críticos de Remy de Gaurmont [...] y de ninguna manera lo deshonro al pasar a otro problema que este libro no abordó: la relación entre la poesía y la vida espiritual y social de su época y otras épocas. (1964: 8)

La admisión de la vida espiritual y social en la que se enmarca la literatura, no obstante, no implica un giro contextualista en Eliot: en una Europa de entreguerras, donde se torna imposible sustraerse del contexto, no reconocer esta variable se equipararía a un capricho metodológico. Asimismo, puede leerse como una estrategia del crítico para permanecer en la escena académica, la misma que es testigo del ocaso de propuestas positivistas como la de Richards y del ascenso de revistas como *Scrutiny*, que comienzan a dominar la discusión crítica (Cullen, 1993: 134; Harding, 1998: 309). Sin embargo, el ensayista no entiende la vida social y espiritual en clave dialéctica con la serie literaria y la concibe como una entidad uniforme en la que la variable económica –especialmente en el marco de las sociedades capitalistas– no es conducente para el análisis de la literatura (Williams, 2001: 253). Por esta razón, en la trayectoria de Eliot como crítico, no se observan cambios sustantivos, sino una consolidación del enfoque metodológico que procede mediante la descontextualización y la idealización del texto literario en el ejercicio crítico. De hecho, el escritor admite a sus setenta y tres años:

Hay errores de juicio y, lo que lamento más, errores de tono: la nota ocasional de arrogancia, de vehemencia, de petulancia o aspereza, la jactancia del hombre de suaves maneras atrincherado y a salvo en su máquina

de escribir. Y, sin embargo, he de reconocer mi relación con el hombre que hizo eso y, pese a todas las reservas, continúo sintiéndome identificado con el autor. (1967a: 1)

Es esperable que en una trayectoria como la suya emerjan cambios en su pensamiento que refuercen ideas, las modifiquen o las descarten. Pese a ellos, él mismo reconoce errores no vinculados estrictamente con sus formulaciones teóricas o metodológicas, sino atribuibles a su “dogmatismo de la juventud” (ibíd.: 15).

3. *Hamlet*, la modernidad y los problemas de la crítica

“Hamlet” es uno de los ensayos principales de Eliot en lo que respecta a su impacto en la crítica literaria. El texto puede leerse como la expresión del autor en cuanto escritor norteamericano, “pionero entre los salvajes de Inglaterra en busca de nuevas fronteras literarias” (Hay, 1990: 991). El propio Eliot en el prefacio a *This American World* [*Este mundo norteamericano*], de 1928, admite que es “sencillo para el nieto de pioneros migrar hacia el Este”, de regreso a Europa, una vez cerrada la frontera norteamericana (1928: xiv). Este movimiento causa una suerte de sismo en la crítica, especialmente académica: su lectura desfavorable de la pieza shakespeariana, por un lado, refuta el proceder metodológico imperante a principios de siglo XX –centralizado en la figura del personaje y su identificación con el autor– y se presenta, por otro, como un bosquejo de su propuesta para el análisis literario. El ensayo plantea la hipótesis de que la tragedia sobre el príncipe danés constituye “con toda certeza, un fracaso artístico” (1944c: 182). El autor justifica este “ingreso extravagantemente polémico al escenario de la

crítica shakespeariana” (Harding, 2014: 5) al señalar que la construcción del protagonista trágico se torna incomprendible a la luz de su relación con los conflictos que se desarrollan al interior de la obra entendida como una composición formal autónoma. El ensayista se aleja así del carácter subjetivo de la estética y crítica románticas y de lecturas como las de Andrew Cecil Bradley que dominan la crítica shakespeariana de principios de siglo: ambas dirigen su atención a los personajes como pilares del análisis de modo tal que no resulta clara la consideración de su estatuto ficcional. Eliot propugna una modalidad de lectura en contra de la interpretación entendida como una práctica que incorpora variables extraliterarias para el análisis (1944c: 180), tales como cuestiones vinculadas con la serie social que responden, según su parecer, a la sociología y psicología, entre otras disciplinas (1959b). A su vez, esboza una teoría de la despersonalización, que rompe con la identificación entre autor y personaje o autor y crítico. Se trata, no obstante, de sugerencias y esbozos que no profundizan las nociones e ideas planteadas. Pese este carácter fragmentario, que para Corcoran reproduce el quehacer artístico de Eliot (2010: 66), puede recuperarse el valor de la contribución del ensayo sobre *Hamlet* si se lo estudia en consideración del mosaico metodológico que configura con “La tradición y el talento individual”, “El crítico perfecto” y “La función de la crítica”. Estos últimos expanden conceptos que solo aparecen de manera fragmentaria, apenas mencionados y sin mayores elaboraciones, en el trabajo sobre la tragedia shakespeariana, en el que Eliot opugna corrientes críticas hegemónicas y presenta la propia.

Una de las estrategias argumentativas de mayor claridad en “Hamlet” es la de demarcar un objeto de estudio que se entiende exclusivamente en clave formal. El juicio de valor negativo sobre este drama trágico se apoya en la ponderación de aspectos ligados a la construcción de la trama:

La dilación en la venganza no es explicada por razones de necesidad o conveniencia; y el efecto de la “locura” no es adormecer sino despertar las sospechas del rey [...]. Y por último hay escenas sin explicación –la de Polonio-Laertes y la de Polonio-Reynaldo–. (Eliot, 1944c: 181)

Otro aspecto que actúa en detrimento de la calidad artística de la obra es su versificación variable: coexisten líneas atribuibles a sus obras tempranas con otras de naturaleza más madura. Pero, fundamentalmente, Eliot considera que la pieza pone en escena el efecto de la culpa de una madre sobre su hijo y que Shakespeare “no pudo imponer con éxito este motivo sobre el material ‘intratable’ de la antigua pieza” (ibíd.: 182). El crítico así desarrolla su explicación:

No es simplemente “la culpa de una madre” que no puede ser tratada como Shakespeare trató la sospecha de Otelo, la pasión de Antonio, el orgullo de Coriolano. El tema podría haberse expandido en forma concebible en una tragedia como estas, inteligible, completa en sí, a plena luz. *Hamlet*, como los sonetos, está lleno de cierto material que el escritor no pudo arrastrar a la luz, contemplar, convertir en arte. Y cuando buscamos este sentimiento, lo encontramos, como en los sonetos, muy difícil de localizar. (ibíd.: 183-184)

Si bien especialistas en la obra del ensayista sostienen que las justificaciones que ofrece carecen de argumentaciones sólidas, lo cual actúa en detrimento de sus observaciones, (Corcoran, 2010: 75; Harding, 2014: 4), es transparente el gesto de delimitar su objeto de estudio: para el abordaje de un texto literario no se necesita más que el propio texto. Desde esta perspectiva, el autor de “Hamlet” identifica una falta de

correlación artística –expresión de una sensibilidad disociada– entre la temática y el hipotexto que se presta como material de composición –*La tragedia española*, de Thomas Kyd–. *Hamlet* no logra constituirse en una pieza autosuficiente y carece así de forma estética.

La demarcación del objeto está acompañada por una metodología de lectura que atiende a su naturaleza estrictamente formal, que Eliot repone a partir de sus observaciones sobre la caracterización de Hamlet. La califica como deficiente en tanto no permite salvar la distancia que separa los hechos con los que la trama enfrenta al protagonista y los sentimientos que estos le generan, de modo tal que reproduce el problema que enfrenta Shakespeare como artista:

Hamlet (el hombre) está dominado por una expresión que es inexpresable porque está en *exceso* sobre los hechos tal como aparecen. La supuesta identidad de Hamlet con su autor es genuina hasta en este punto: que el desconcierto de Hamlet por la ausencia de un equivalente objetivo de sus sentimientos es una prolongación del desconcierto de su autor frente a su problema artístico. Hamlet tiene que luchar contra la dificultad de que su repugnancia es ocasionada por su madre, pero su madre no es un equivalente adecuado para esta; su repugnancia la envuelve y la sobrepasa. Es de este modo un sentimiento que no puede comprender; no puede objetivarlo, y por lo tanto se queda ahí para envenenar la vida y obstruir la acción. Ninguna de las acciones posibles puede satisfacerlo; y nada que Shakespeare pueda hacer con la trama puede expresar a Hamlet para él. (1944c: 185)

La necesidad que liga las acciones puestas en escena deriva de la existencia de un componente formal, llamado

correlato objetivo, “un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción particular; tales que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensorial, son dados, la emoción es evocada de inmediato” (ibíd.: 184). La presencia de un correlato objetivo, elucidada por el crítico, garantiza el sentido de la obra como entidad acabada, que es criterio para determinar el carácter artístico del texto y tornarlo comprensible: “La ‘inevitabilidad’ artística está en esta completa y justa proporción entre lo externo y la emoción; y esto es precisamente lo deficiente en *Hamlet*” (ibíd.: 185). Desde una metodología que estudia el objeto literario entendido como un constructo formal discreto y autotélico, la deficiencia de la tragedia shakespeariana queda expuesta.

La noción de “correlato objetivo” comporta una doble relevancia, tanto al interior del pensamiento temprano de Eliot como a la luz de su contexto. Respecto de la primera dimensión, en “*Hamlet*” el autor retoma y elabora un problema que identifica, ya en 1917, en las letras en lengua inglesa a los dos lados del Atlántico. En “Reflexiones sobre la poesía contemporánea” señala que los poetas georgianos, inscriptos en la tradición romántica de Wordsworth, se ocupan de objetos de la realidad exterior “en cuanto objetos de la realidad exterior, no por su asociación con pasiones específicamente humanas” (Eliot, 2014b: 574), mientras que los norteamericanos –cuyos nombres no especifica– poseen “el curioso truco de detenerse sobre a propiedades accidentales de situaciones críticas y de dejar que estas a su vez se detengan en la atención a tal punto de reemplazar la emoción que les confirió importancia” (ibíd.: 573). En síntesis, ambos grupos no logran poner en relación un objeto con una emoción, como sí lo hace el poeta metafísico John Donne. Estas reflexiones anticipan aquellas que desarrolla en “Los poetas metafísicos” a la vez que confirman que Eliot en “*Hamlet*” toma la tragedia

shakespeariana no solo como objeto de análisis, sino como medio para hablar de la literatura de su época y, en particular, legitimar la propia a partir de la postulación de categorías que presenta como universales, pero que obedecen a sus propias consideraciones sobre el quehacer del poeta. Asimismo, el gesto rupturista de Eliot puede entenderse a la luz de los acontecimientos históricos:

El contexto social de esta irreverencia recibió poca atención. Cuando Eliot llegó a Londres en tiempos de guerra, la bardolatría era casi un deber patriótico (se invocaba con frecuencia a *Enrique V*, como sucedió luego de la Segunda Guerra Mundial). [...] Eliot ostentadamente se negaba a apoyar el jingoísmo. En una contribución a *The Egoist* en 1918, comunicó su intención de “perturbar y alarmar al público: desestabilizar su confianza en Shakespeare, Nelson, Wellington y Sir Isaac Newton”. El año siguiente, Eliot asestó un golpe a las apreciaciones vigentes sobre la obra más celebrada de Shakespeare. (Harding, 2014: 3)

Aun en consideración de su falta de solidez argumentativa, “Hamlet”, al oponerse a la genuflexión ante la figura del artista renacentista en circunstancias históricas de gran fervor nacionalista –de las cuales la crítica académica de principios de siglo XX no está exenta– no solo expresa una conducta vanguardista, sino que expone una metodología específica a la concepción del objeto de estudio entendido en clave inmanente.

En su lectura del fracaso artístico de *Hamlet*, el ensayista revela otro criterio para evaluar un texto: la comparación en detrimento de la interpretación. Si el concepto de correlato objetivo condensa las relaciones que se desarrollan al interior de la obra y le confieren coherencia y denominación

como tal, es posible atender a los vínculos que dicha obra establece con otras para estudiar su posición en el canon estético. Así, la operación comparatística emerge como proceder válido en cuanto se realice dentro de la serie literaria:

Qua obra de arte, la obra de arte no puede ser interpretada; no hay nada que interpretar; únicamente podemos criticarla de acuerdo con normas, comparándola a otras obras de arte; y para la “interpretación” la tarea principal consiste en la presentación de hechos históricos pertinentes que se presume son desconocidos por el lector. (Eliot, 1944c: 180)

El autor de “Hamlet” realiza una distinción entre interpretación y crítica en virtud del estatuto de la serie social en el análisis literario: si se presenta como una dimensión a considerar al momento del análisis, quien lee no está haciendo más que interpretar un texto en cuanto incorpora variables extraliterarias; si las relaciones, en cambio, se establecen entre un texto y otros –en el marco de la serie literaria–, se despliega así una crítica. En efecto, para hablar sobre las deficiencias artísticas de *Hamlet*, Eliot distingue esta pieza trágica de *Otelo*, *Antonio y Cleopatra* y *Coriolano* y la asemeja –siempre en términos formales– a los sonetos, aunque sin profundizar en sus menciones, solo con referencias intermitentes (Corcoran, 2010: 72). Es la literatura, entonces, la que genera sus propios parámetros de evaluación estética.

La postulación de la comparación como procedimiento metodológico es el eje sobre el que se expande en “La tradición y el talento individual”. Allí el crítico afirma:

El poeta [...] debe estar bien enterado del hecho obvio de que el arte nunca mejora, pero de que el material del arte nunca es exactamente el mismo. Debe estar

enterado de que la mente de Europa, la mente de su propio país –una mente que es mucho más importante que la suya propia [...]– es una mente que cambia, y que este cambio es un desarrollo que no abandona nada *en route*, que no inhabilita a Shakespeare, o a Homero [...]. Que este desarrollo, refinamiento tal vez y en todo caso complicación, no es, desde el punto de vista del artista, ningún adelanto [...]; tal vez al final esté basado tan solo en una complicación de la economía y la maquinaria. (Eliot, 1944e: 15)

El planteo de que el arte no está sujeto a mejoras o progresos reafirma la relevancia, para el análisis crítico, de la condición inmanente de los textos literarios como objeto de estudio, la validez de la serie literaria en sí misma y su clausura respecto de la serie social: no ha de juzgarse el valor artístico de una obra en función de los parámetros con los que se evalúa el desarrollo socioeconómico. En este sentido, aquello que para la esfera social implica un progreso, no lo es necesariamente desde el punto de vista estético; se trata, en todo caso, de un aspecto propio del desarrollo del capitalismo industrial, como se puede deducir de la referencia a la economía y las máquinas en el pasaje citado. Es, entonces, la vinculación que una pieza literaria establece con otras –la comparación del talento individual con la tradición literaria– el criterio para valorar una obra (ibíd.: 14). En este sentido, en su ensayo, Eliot recalca “la importancia de la relación del poema con otros poemas de otros autores y [...] la concepción de la poesía como un conjunto viviente de toda la poesía que haya sido escrita” (ibíd.: 17). Cada texto literario se presenta como una unidad discreta dentro de una serie que tiene su propia legalidad –dada por la presencia del pasado en el presente del talento individual bajo la forma de tradición–, que se constituye como único parámetro para ofrecer

un juicio, mediante la comparación, sobre el objeto de estudio. Sobre la noción de tradición, especifica:

No puede heredarse, y quien la quiera deberá obtenerla tras muchas fatigas. Implica, en primer lugar, el sentido histórico, al cual podemos llamar casi indispensable para todo aquel que siga siendo poeta [...] y el sentido histórico implica una percepción no solo de lo que en el pasado es pasado, sino de su presencia; el sentido histórico empuja al hombre a escribir no simplemente con su propia generación en la sangre, sino con un sentimiento de que el conjunto de la literatura de Europa desde Homero, y dentro de ella el conjunto de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo. Ese sentido histórico, que es un sentido de lo eterno como de lo temporal y de lo eterno y de lo temporal juntos, es lo que hace tradicional a un escritor. Y es al mismo tiempo lo que hace que el escritor sea más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad. (ibíd.: 13)

La conocida cita testimonia, en primer lugar, la espacialización del tiempo como procedimiento propio del pensamiento modernista: un sentido histórico que paradójicamente se presenta como “atemporal” se corresponde con un concepto de tradición que dispone las obras literarias de modo tal que quedan vinculadas por sus rasgos artísticos, independientemente del contexto en el que emergen. En segunda instancia, este procedimiento le permite al ensayista vincularse en cuanto autor norteamericano con “el conjunto de la literatura de Europa desde Homero”, reclamarla como propia y reconocerse en ella, desatendiendo la producción en su propio suelo. Por último, se revela la estrategia del

propio Eliot para validarse como escritor: una tradición entendida como un pasado sin historia es la que lo legitima a él como talento individual.

La formulación del concepto de tradición y su supremacía por sobre el talento individual, así como de la postulación de una metodología comparatística por sobre la interpretativa, son las estrategias retóricas por las cuales Eliot despliega su propia “teoría impersonal de la poesía” (ibíd.: 17). El escritor afirma:

[...] Sobre lo que conviene insistir es que el poeta debe desarrollar o lograr la conciencia del pasado, y que está obligado a continuar desarrollando esta conciencia durante toda su carrera.

Lo que tiene lugar es una continua renuncia de sí mismo, tal como se es en el momento, en favor de algo más valioso. El progreso de un artista es un continuo autosacrificio, una continua extinción de la personalidad. (ibíd.: 16)

Eliot impugna y revierte la fórmula romántica al plantear que la individualidad creadora es más valiosa cuanto mayor conciencia tenga de las individualidades del pasado que componen la tradición en la cual se inserta. En este proceso de despersonalización, mediante el cual el arte se asemeja a la ciencia (ibíd.), el poeta se configura como catalizador (ibíd.: 17) en tanto se constituye en un medio por el que sentimientos de índole diversa son libres de adentrarse en nuevas, peculiares e inesperadas combinaciones (ibíd.: 17 y 19): “cuanto más perfecto el artista, más completamente separados estarán en él el hombre que [...] sufre y la mente que [...] crea; con más perfección asimilará y transmutará la mente las pasiones que son su material” (ibíd.: 18). En esa

transmutación se genera un despojo de aquellas pasiones y experiencias que comportan un valor para el artista en su estatuto como persona. Al respecto, Harding explica: “Análoga a las técnicas del arte moderno, la teoría poética de Eliot propone una objetivación de la emoción a través de la transformación dinámica de sentimientos personales en el plano de relaciones estructurales impersonales” (2016: 4). Es respecto de este proceso de objetivación como pilar de la teoría de Eliot que “Hamlet” y “La tradición y el talento individual” se alinean de modo mancomunado: el primero lo materializa al interior del texto literario mediante la postulación de la noción de correlato objetivo; el segundo hace lo propio, pero se orienta hacia el exterior del texto literario, al subordinar la subjetividad creadora a una entidad mayor, la de la tradición.

En virtud de estas consideraciones, resulta evidente que la teoría impersonal de la poesía supone el rechazo tanto a la estética como a la crítica románticas. La impugnación se torna más explícita por medio de la referencia, en el ensayo de 1917, al prefacio a las *Baladas Líricas*, de William Wordsworth. En 1800, el poeta así conceptualiza la composición poética: “la poesía es el espontáneo desbordamiento de intensas emociones y tiene su origen en la emoción rememorada en estado de tranquilidad” (1999: 84). Para Wordsworth, ese proceso consta de dos instancias: una primera experiencia sensorial de la naturaleza que, a modo de desborde, despierta emociones que, posteriormente, el poeta expresa y da forma en el poema. De manera contraria, Eliot observa:

un error de excentricidad en la poesía es el buscar nuevas emociones humanas que expresar [...]. La misión del poeta no es encontrar nuevas emociones, sino usar las ordinarias y, al elaborarlas en poesía, expresar sentimientos que no se encuentran para nada en las verdaderas emociones. [...] En consecuencia, debemos

creer que “la emoción recordada en la tranquilidad” es una fórmula inexacta. Pues ni es emoción, ni recuerdo, ni, sin deformación de su sentido, tranquilidad. Es una concentración, y algo nuevo que resulta de la concentración, de un grandísimo número de experiencias [...]; es una concentración que no se produce en forma consciente o con deliberación. (1944e: 21-22)

Sus palabras impugnan tanto la supremacía que, desde una óptica romántica, cobra el poeta como la función expresiva que se le endilga a la poesía. Esta adquiere valor por su intensidad, por esa concentración de experiencias que participan de la composición artística. Por eso concluye: “La poesía no es un dar rienda suelta a la emoción, sino un escape de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino un escape de la personalidad” (ibíd.: 22). Una cuestión vinculada con la función expresiva es la reflexión sobre la naturaleza del lenguaje que Wordsworth desarrolla también en su prefacio y que Eliot aborda en *Función de la Poesía y función de la crítica*, de 1933. El poeta romántico sostiene: “el poeta debe [...] expresarse como se expresa el resto de la gente [...] haciendo una selección del lenguaje real de la gente, [...] escribiendo con precisión en el espíritu de dicha selección” (1999: 76; cfr. ibíd.: 30 y 48). El crítico del siglo XX, por su parte, refuta: “no es incumbencia del poeta hablar como esta o aquella clase social, sino como él mismo” (Eliot, 1968: 85). A la luz de la teoría impersonal del arte, el sintagma “como él mismo” no se entiende como una subjetividad que se impone en la creación poética: este proceso no tiene como función expresar esa subjetividad; en todo caso, el poeta es una función del poema, en tanto medio que lo hace posible. El cambio paradigmático que propone Eliot en términos de marco metodológico y teórico para el análisis literario es claro: “El foco de la atención crítica se desplaza desde la personalidad del autor

a la estructura objetiva del texto en sí” (Schwartz, 1988: 171). Es desde esta perspectiva que el ensayista desestima las aseveraciones de Wordsworth en virtud de sus “intenciones y pasiones sociales” (Eliot, 1968: 86) que, según su mirada, son ajenas al quehacer poético dada su naturaleza impersonal.

El proceso de despersonalización atañe no solo al poeta, sino también la figura del crítico, tal como se señala en “Hamlet” y se desarrolla en “El crítico perfecto”. En el ensayo sobre la pieza trágica, Eliot cuestiona a Samuel Taylor Coleridge y a Wolfgang Goethe por reducir al príncipe danés a “una existencia vicaria por su propia realización artística” y olvidarse de que su “primera ocupación es estudiar una obra de arte” (1921a: 87). El autor se opone a la lectura que ofrecen los poetas mencionados ya que emplean al protagonista trágico para hablar de sí mismos (cfr. Eliot, 1944d), aunque Corcoran observa:

Eliot parece hacer de Shakespeare una función de sus deseos y exigencias artísticas y personales; la crítica secreta una psicología colindante con la oblicuidad de la poesía temprana y su preocupación con la “vida enterrada”. Resulta irónico, a la luz de lo que Eliot dice acerca de los Hamlets de Coleridge y Goethe, que al menos aquí Eliot parece hacer de Hamlet un Eliot [...]. Si *Hamlet* fue sin dudas un fracaso artístico para Eliot, sin dudas fue también una influencia de todas las maneras posibles. (2010: 75)

El propio Eliot, de hecho, se ha posteriormente identificado con “el crítico del que podría decirse que su crítica es un subproducto de su actividad creadora” (Eliot, 1967a: 12), para quien sus “teorías han sido epifenómenos de [sus] gustos” (ibíd.: 21):

en mis primeras críticas –tanto en mis afirmaciones generales sobre la poesía como en lo que escribía de los autores que habían influido en mí– defendía implícitamente la clase de poesía que escribíamos mis amigos y yo. Esto daba a mis ensayos una especie de apremio, el ardor del alegato de un abogado, que no pueden reivindicar mis ensayos posteriores, de mayor desasimiento y confío en que más juiciosos. Actuaba en reacción no solo contra la [poesía] del tiempo del rey Jorge, sino también contra la crítica de esa época; escribía en un medio ambiente que el lector de hoy ha olvidado o no llegó a conocer. (ibíd.: 16)

En su incursión en la actividad crítica, la aclamada obra de Shakespeare le permite a Eliot desarrollar un “crítica de taller” (1959b: 108) que ilumina su propia producción creadora de modo tal que configura una tradición en la que, mediante procesos de selección evidentes, alinea sus propios precursores:

Lo mejor de mi crítica *literaria* –aparte de unas pocas frases que han llamado la atención y han tenido en el mundo un éxito verdaderamente desconcertante– consiste en ensayos sobre poetas y dramaturgos poetas que han influido sobre mí. Se trata de un producto secundario de mi taller particular de poesía, o de una prolongación del pensamiento que informo mi propia poesía. (ibíd.: 107-108)

Más allá de la relación estrecha entre la actividad poética y crítica de Eliot, esta última ofrece herramientas conceptuales y metodológicas –acaso como estrategia de autorización de la primera– que se proponen trascender su propio

trabajo artístico y ofrecen el marco a partir del cual leer la producción del dramaturgo isabelino-jacobino a comienzos del siglo XX así como otras producciones literarias. A esta empresa coadyuva “El crítico perfecto” que, en virtud de la consideración de que la obra de arte se sustrae del dominio personal y compone una entidad en sí misma (Eliot, 1921: 6), se pronuncia en contra de lo que Eliot denomina “crítica estética” o “crítica impresionista” (ibíd.: 2): valoraciones descriptivas que solo reponen el argumento de las obras y exponen las motivaciones de los personajes, a la vez que “fecundan [...] emociones para producir algo nuevo que no es crítica” (ibíd.: 5). En contra del imperio de las impresiones, Eliot concluye:

las percepciones, en una mente que sabe apreciar, no se acumulan como una masa, sino que se dan forma a sí mismas en una estructura; y la crítica es la enunciación de esa estructura; es el desarrollo de una sensibilidad. La mala crítica, por otro lado, es aquella que no es más que la expresión de la emoción. (ibíd.: 14; cfr. Eliot, 1944d)

El énfasis sobre la estructura no solo posiciona a Eliot contra de la crítica impresionista, sino que también le permite tomar distancia de una crítica que pone en diálogo la literatura con la serie social. Para él, la labor del crítico se orienta “en la dirección del análisis y la construcción, un comienzo para ‘eriger in lois’” (Eliot, 1921: 5) y ha de desplegarse netamente en función de aspectos literarios al punto de que “los críticos ‘históricos’ y ‘filosóficos’ mejor sean llamados historiadores y filósofos directamente” (ibíd.: 14). El carácter impersonal de la literatura, rasgo que comparten la actividad creadora y la actividad crítica, implica la desacreditación

tanto de la función expresiva como de la consideración de variables para el estudio literario que remiten a la serie social.

La propuesta teórica y metodológica en torno a lo impersonal se refuerza en “La función de la crítica” a partir de una operación doble: a la vez que retoma el concepto de tradición esbozado en “La tradición y el talento individual” ya en clave de sistema, se apoya en la noción de correlato objetivo tal como se propone en “Hamlet”. Eliot afirma sobre sí:

consideraba a la literatura, como la considero ahora [...] no a la manera de escritos de individualidades, sino como “conjuntos orgánicos”, como sistemas, con relación a los cuales, y solo con relación a ellos, adquieren significación las obras individuales de arte literario. (1944d: 24-25)

La propuesta del ensayista está formulada desde la sustracción de la literatura de la serie social y no desde su relación dialéctica con ella. En función de esta concepción, el crítico tiene una tarea específica:

No niego que se pueda afirmar que el arte sirve más allá de sí mismo; pero no se exige del arte que esté enterado de estos fines [...]. La crítica, por otra parte, siempre debe tener un fin a la vista, el cual, hablando en términos generales, parece ser la elucidación de obras de arte y la mejora del gusto. (ibíd.: 26)

Dada la clausura de la serie literaria, la única metodología posible es aquella que procede al análisis por comparación entre textos de la serie literaria (ibíd.: 37), que permite ejecutar la elucidación al “poner al lector en posesión de hechos que de otro modo no hubiese alcanzado” (ibíd.: 36-37).

La labor del crítico se ve objetivada en tanto su objeto de estudio está constituido por hechos literarios –“algo preciso, dócil, bajo control” (ibíd.: 36)–. Mediante esta objetivación, Eliot consolida su posición antirromántica y opugna el tipo de crítico que, sin sujetarse a ningún principio de análisis, deja hablar a su “voz interior” (ibíd.: 32). Asimismo, desestima tendencias netamente descriptivas que imperan en los comentarios críticos de principios de siglo XX, a las que, de modo irónico, entiende como “una investigación sobre el número de veces que las jirafas son mencionadas en la novela inglesa” (ibíd.: 33). “La función de la crítica” parece, entonces, subrayar el imperativo de identificar correlatos objetivos, ya propuesto en “Hamlet”, como instancia de objetivación a partir de la explicitación de relaciones entre los diferentes procedimientos literarios que participan de la construcción de un texto, una entidad discreta inserta en un sistema de naturaleza exclusivamente literaria.

4. Consideraciones finales

En virtud del recorrido realizado por la selección de ensayos tempranos de Eliot, puede afirmarse que es la noción de tradición la que opera como garante de sentido en contra de la disolución con la que Eliot asocia tanto la época isabelina como el período de entreguerras. Si de acuerdo con Halpern (1997: 26), el escritor concibe los inicios de la modernidad como una pérdida de una comunidad orgánica, él parece entonces transferir ese rasgo al concepto de tradición. Más allá de que, en su vejez, el ensayista reconoce que “quizás no estuviera [...] del todo libre de culpa de querer adoptar una actitud provocativa” (Eliot, 1967a: 20), los ensayos “Hamlet”, “Los poetas metafísicos”, “La tradición y el talento individual”, “El crítico perfecto” y “La función de la crítica”

componen un mosaico metodológico y conceptual que determina la dirección de la crítica literaria desde principios de siglo XX hasta la actualidad, especialmente en universidades angloparlantes. En dicha configuración, se postula una teoría impersonal de la literatura a partir de su delimitación como un objeto de estudio discreto, enajenado de la serie social. En virtud de esta conceptualización, el quehacer del crítico se entiende en clave netamente formal: al interior de la obra, ha de identificar y explicar los correlatos objetivos de forma tal que se torne legible el texto literario como unidad –una unidad de sentido discreta–; al exterior de la obra, ha de comparar dicha pieza solo con otras dentro de la serie literaria; es esta exclusividad la que permite una evaluación en términos estéticos. Desde esta perspectiva, la categoría de tradición opera como salvaguarda de la literatura, en tanto implica que los vínculos válidos son aquellos que un texto puede establecer con su pasado literario y no con otra serie. Estos conceptos promueven el análisis inmanente y la comparación como metodologías acordes con la naturaleza del objeto literario. Esta despersonalización, sostenida en los ensayos que integran el *corpus* aquí estudiado y profundizada, particularmente, en el ensayo de 1923, “La función de la crítica”, es una primera expresión del “enfoque descontextualizador” (Halpern, 1997: 32) que Eliot consolida en sus ulteriores intervenciones críticas.

Bibliografía

- Corcoran, N. (2010). That Man's Scope: Eliot's Shakespeare Criticism. *Shakespeare and the Modern Poet*, pp. 63-89. Cambridge University Press.
- Costa Picazo, R. (2012). Estudio preliminar. En *The Waste Land*. Academia Argentina de Letras, pp. 13-41.

- Cullen, B. (1993). I. A. Richards and the Problem of Method. Day, G. (ed.), *The British Critical Tradition. A Re-evaluation*, pp. 122-139. Macmillan.
- Eliot, T. S. (1921). The Perfect Critic. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, 1-14. Alfred A. Knopf.
- Eliot, T. S. (1928). Preface. Mowrer, E. A., *This American World*, pp. vii-xv. Faber.
- Eliot, T. S. (1944a). Dante. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. 2, pp. 293-346. Emecé.
- Eliot, T. S. (1944b). Diálogo sobre poesía dramática. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. 1, pp. 51-71. Emecé.
- Eliot, T. S. (1944c). Hamlet. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. 1, pp. 179-186. Emecé.
- Eliot, T. S. (1944d). La función de la crítica. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. 1, pp. 24-39. Emecé.
- Eliot, T. S. (1944e). La tradición y el talento individual. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. 1, pp. 11-23. Emecé.
- Eliot, T. S. (1944f). Los poetas metafísicos. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. 2, pp. 349-363. Emecé.
- Eliot, T. S. (1944g). Shakespeare y el estoicismo de Seneca. *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, vol. 1, pp. 160-178. Emecé.
- Eliot, T. S. (1949). *Notas para la definición de la cultura*. Emecé.
- Eliot, T. S. (1959a). La función social de la poesía. *Sobre la poesía y los poetas*. Trad. de M. R. Bengolea, pp. 7-18. Sur.
- Eliot, T. S. (1959b). Las fronteras de la crítica. *Sobre la poesía y los poetas*. Trad. de M. R. Bengolea, pp. 104-120. Sur.
- Eliot, T. S. (1964). Preface to the 1928th Edition. *The Sacred Wood*, pp. vi-x. Methuen.
- Eliot, T. S. (1967a). Criticar al crítico. *Criticar al crítico*, pp. 9-30. Alianza.
- Eliot, T. S. (1967b). La literatura norteamericana y el idioma norteamericano. *Criticar al crítico*, pp. 53-77. Alianza.

- Eliot, T. S. (1968). *Función de la poesía y función de la crítica*. Trad. de J. G. de Biedma. Seix Barral.
- Eliot, T. S. (2014a). The Influence of the Landscape upon de Poet. Spears Brooker, J. et al. (eds.), *The Complete Prose of T. S. Eliot*, vol. 8: Still and Still Moving, 1919-1926, pp 387-390. Faber and Faber.
- Eliot, T. S. (2014b). Reflections on Contemporary Poetry. Spears Brooker, J. et al. (eds.), *The Complete Prose of T. S. Eliot*, vol. 1: Apprentice Years, 1905-1918, pp. 573-577. Faber and Faber.
- Eliot, T. S. (2014c). To the Editor of The Transatlantic Review. Cuda, A. et al. (eds.), *The Complete Prose of T. S. Eliot*, vol. 2: The Perfect Critic, 1919-1926, pp. 500-503. Faber and Faber.
- Eliot, T. S. (2017). After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy. Javadi, I. et al. (eds.), *The Complete Prose of T. S. Eliot*, vol. 5: Tradition and Orthodoxy, 1934-1939, pp. 15-55. Faber and Faber.
- Eliot, T. S. (2019). The Influence of Landscape upon the Poet. Spears Brooker, J. et al. (eds.), *The Complete Prose of T. S. Eliot*, vol. 8: Still and Still Moving, 1954-1965, pp. 387-390. Faber and Faber.
- Grady, H. (1994). *The Modernist Shakespeare: Critical Texts in a Material World*. Oxford University Press.
- Halpern, R. (1997). *Shakespeare among the Moderns*. Cornell University Press.
- Harding, J. (2014). Changing our way of being wrong: T. S. Eliot's Shakespeare. Lang, P., *Will the Modernist: Shakespeare and the European Historical Avant-Gardes*, pp. 39-57. Oxford University Press.
- Harding, J. (1998). *Experiment in Cambridge: "A Manifesto of Young England"*. *The Cambridge Quarterly*, vol. XXVII, núm. 4, pp. 287-309.
- Harding, J. (2016). Unravelling Eliot. Jason, H. (ed.), *The New Cambridge Companion to T. S. Eliot*, pp. 1-25. Cambridge University Press.
- Hay, E. K. (1990). Conversion and Expatriation: T. S. Eliot's Dual Allegiance. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 23, núm. 2, pp. 89-106.
- McDonald, G. (1993). *Learning to be Modern. Pound, Eliot and the American University*. Clarendon Press.

- Morrison, P. (1996). T. S. Eliot: The Poetics of Failure. *The Poetics of Fascism. Ezra Pound, T. S. Eliot, Paul De Man*, pp. 60-108. Oxford University Press.
- North, M. (1991). Eliot, Lukács and the Politics of Modernism. Bush, R. (ed.), *T. S. Eliot. The Modernist in History*, pp.169-190. Cambridge University Press.
- Schwartz, S. (1988). *The Matrix of Modernism. Pound, Eliot and Early Twentieth-Century Thought*. Princeton University Press.
- Wagner-Martin, L. (2016). *The Routledge Introduction to American Modernism*. Routledge.
- Waugh, P. (2011). Legacies. From Literary Criticism to Literary Theory. Harding, J. (ed.), *T. S. Eliot in Context*, pp. 381-394. Cambridge University Press.
- Williams, R. (2001). T. S. Eliot. *Cultura y Sociedad*. Trad. de H. Pons, pp. 193-260. Nueva vision.
- Williams, R. (1994). *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, pp. 1-30. Londres y Verso.
- Wordsworth, W. (1999). *Prólogo a las Baladas líricas*. Ed. bilingüe, trad. de Eduardo Sánchez Fernández. Hiperión.

Perdido en su generación: H. P. Lovecraft, escritor de la entreguerra estadounidense

Thomas Schonfeld

"I have been a dreamer and a visionary"

("The Tomb", Lovecraft, 2016: 15)

Es frecuente encontrarnos con la peculiar idea de que Howard Phillips Lovecraft siempre fue un visionario. Esto se debe, en parte, a que el alcance de su influencia sobre un amplio espectro de medios, incluso por fuera del ámbito literario, lo ubica entre los autores más importantes de la primera mitad del siglo XX. El legado de Lovecraft está presente no solo en narrativas y obras poéticas, en libros de crítica y divulgación, en revistas y artículos académicos, sino que también podemos encontrar un creciente interés en su obra en soportes cinematográficos, pictóricos y musicales, en múltiples espacios de discusión, en *fandoms* o grupos de culto, videojuegos y juegos de rol, y un sinnúmero de contenido transmedia.

Por lo menos –y sin tener en cuenta la calidad de algunas de estas producciones, a efectos de este trabajo– puede decirse que la influencia de “lo lovecraftiano” es abarcativa, y se encuentra inexorablemente ligada, hoy por hoy, a un imaginario popular; esta breve reposición lo confirma. Sin embargo, puestos en situación, podemos decir que Lovecraft

no previó las guerras, ni tampoco el siempre cambiante y convulsivo estado que trajo aparejada la promesa americana después de 1920. Lo que sí hizo, a través de una particular mirada –si se quiere, una mirada *weird*– del mundo en general, y de Estados Unidos en particular, fue procesar –a veces con perspicacia, otras erróneamente– las condiciones fundamentales que marcaron el período estadounidense de entreguerras, que se extiende desde finales de 1918 hasta mediados de 1939.

Una de las productividades principales que extraemos de Lovecraft es tan evidente como azarosa: su labor como cuentista comienza a florecer a finales de la Primera Guerra, y escribe virtualmente hasta su muerte, dos años antes de la Segunda. Entonces, la decisión de vincular a Lovecraft con los acontecimientos y el sentimiento que caracteriza al período de entreguerras puede parecer, más allá de esta coincidencia, algo peculiar. No es este el caso el de autores decididamente inscritos en el mismo, como F. Scott Fitzgerald o Ernest Hemingway, que no solo fueron coetáneos, sino que también reflejaron en sus obras un ahondamiento de cuestiones vinculadas a este período, con diferentes visiones, estilos y tematizaciones. Sin embargo, tanto existen argumentos para explorar el trasfondo operativo del autor de Providence, como la creencia de que, fundamentalmente, su productividad teórico-crítica se encuentra aún vigente, a veces en los confines de su extensa obra. En esta oportunidad, habrá que centrarse en los diferentes formatos que la componen: cartas, ensayos, poesía y, por supuesto, su aclamada narrativa.

1. Identidades y desencuentros

“England is my country as well as America —let
those call me ‘hyphenate’ who so desire!”

(*Lovecraft, 2005a: 50*)

“What Amateur Journalism has brought
me is a circle of persons among whom
I am not altogether an alien.”

“What Amateurism and I Have
Done for Each Other”

(*Lovecraft, 2019: 70*)

Una de las erradas presuposiciones que existen sobre la figura de H. P. Lovecraft es la de su actitud y comportamiento con respecto al mundo exterior, al considerarlo como una personalidad reclusa y excéntrica. Por el contrario, como bien lo señala S. T. Joshi en su introducción a *Collected Essays Vol. 5*, “desde sus primeros años [Lovecraft] desarrolló un ávido interés por los acontecimientos políticos, sociales y culturales en Estados Unidos y el resto del mundo” (2006b: 7).¹ Este hecho, justificado por el próximo análisis, rompe con uno de los más errados mitos que suelen establecerse sobre su figura. No obstante, resulta necesario precisar cuáles son las particularidades de su visión sobre la primera década de la posguerra, además de recuperar los vínculos literarios que impulsan y definen el contexto de producción sobre el que evoluciona su obra.

1 Salvo cuando la bibliografía indica lo contrario, las traducciones nos pertenecen.

En el epígrafe, Lovecraft señala su construcción identitaria desde una doble nacionalidad y reniega de los detractores: ser un *hyphenated*² resulta un orgullo y no una carga para él. Ya desde pequeño, estas tensiones se verían reflejadas en la composición de su estructura familiar: por el lado del padre, una reminiscencia aristocrática ligada a sus raíces inglesas; por el de la madre –y, en mayor medida, del abuelo materno– la actitud del independiente y laborioso *self-made man* estadounidense. Las inclinaciones de Lovecraft estarían orientadas, en principio, hacia el lado paterno, e incluso reniega en algunas ocasiones sobre su patria. Esta marcada anglofilia se vería potenciada con el correr de los años. Durante la guerra, y en su época como integrante de la prensa amateur, Lovecraft se pronunciaría apasionadamente sobre cuestiones vinculadas con el rol de Estados Unidos; por ejemplo, sobre su neutralidad durante 1916:

Esta neutralidad ha sido para mí una fuente de la más aguda angustia y humillación desde que comenzó la guerra, ya que creo que el lugar que le corresponde a América está al lado de su nación madre, defendiendo la civilización anglosajona y los ideales que ambos países tienen en común. (Lovecraft, 2005a: 50)

Este tipo de declaraciones no indican pues una completa desafección con respecto a la identidad americana. Por el contrario, subyace la proactiva solicitud de una unión más estrecha –aunque, al mismo tiempo, prominentemente

2 El término *hyphenated* refiere al uso del guion para formar una composición entre dos etnias. En este caso, se tiene por constante la estadounidense; por ejemplo, los términos *Irish-American* o *African-American*. En tiempos de guerra, llamar a una persona “americano con guion” contaba con la connotación negativa de poner en duda su lealtad, con motivo de la identificación ancestral y cultural explícita sobre otra nación.

inglesa– entre las dos naciones. Uno de sus poemas, “An American to the British Flag”, nos permite profundizar sobre esta cuestión. Publicado en *The Little Budget of Knowledge and Nonsense* en diciembre de 1917, poco menos de un año antes del fin de la guerra, el poema fue redescubierto por Sean McLachlan recientemente, a finales del 2006:

Con ferviente furor nuestros padres juraron
Enarbolar nunca más la antigua bandera;
Abandonarla al polvo.
[...]

Otra bandera con pompa alzaron
Y mientras el mundo se detenía sorprendido,
Una nación tuvo su nacimiento.
Olvidando la sangre que les diera
Su poder para prosperar, libres y valientes,
Dieron la bienvenida a todo el orbe.³

Como bien señalan Faig (2007) y Guarde Paz (2011), el tema del poema coincide con la autopercepción identitaria de Lovecraft al momento de desatarse la guerra. No solo es un intento por reflejar la decadencia estadounidense, sino que, en su brevedad, traza el recorrido de esa misma decadencia, que tiene como raíz una entrada tardía al conflicto bélico. En el final, teniendo en cuenta la experiencia vivida después de su primer viaje a Nueva York, sus versos resultan proféticos: “Allí contemplará la irrupción de la inmigración y el desarraigo del nativo que siente convulsionada su identidad cultural” (ibíd: 29).

3 Traducción realizada por César Guarde Paz en “H. P. Lovecraft: El crimen del siglo” (Guarde Paz, 2011). El original fue reeditado y puede encontrarse junto con otros versos menores del autor de Providence en “Poems Not in The Ancient Track”, *Lovecraft Annual*, 3 (2009), de S. T. Joshi.

De esta manera, aunque bajo ningún aspecto ligada únicamente a esta cuestión, no podemos ignorar uno de los aspectos más lamentables de Lovecraft: su marcado racismo y xenofobia. En el ya algo anticuado ensayo *H. P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida*, Michel Houellebecq (2021) sostiene que el evidente racismo biográfico de Lovecraft tiene su germen en una combinación de miedo y odio hacia el mundo, que se traduce no solo en la creación de sus monstruos y criaturas, sino también en un elemento definitorio de su cosmovisión, presuntamente pesimista. Este razonamiento cuenta con ciertos errores de fundamento. El primero es rebatido por Joshi, en su breve ensayo “Why Michel Houellebecq Is Wrong about Lovecraft’s Racism” (2020). Además de señalar las inconsistencias biográficas y literarias del libro, marca la disparidad que existe entre odio e indiferencia, que Houellebecq parece ignorar en su ensayo. Sin embargo, Joshi termina cerrándose en su propia posición: una lectura crítica en clave racial se habilita en la obra de Lovecraft, si bien con un corpus muy reducido de sus relatos, que se amplifica si tenemos en cuenta también la producción ensayística. Así, sobre esta cuestión, puede concluirse que no es una temática motivadora en la narrativa lovecraftiana, como argumenta Houellebecq, sino que en realidad sirve como la prueba de una posición tomada por Lovecraft, considerable incluso para la época en la que escribe. El error más encomendable está, entonces, en reducir las ficciones lovecraftianas a una mera reproducción de sus creencias personales.

Tampoco deja de ser llamativo, al igual que con la cuestión racial, el interés que a veces se sostiene en tratar la visión de Lovecraft como algo completamente lineal. En sus relatos, más allá del salto –por motivos más estéticos que filosóficos– que se manifiesta con la producción de narrativas pertenecientes a los Mitos de Cthulhu, no hay cambios significativos en lo relativo a la base sobre la que se construyen. En paralelo

a su actividad literaria desde mediados de 1920, la decadencia económica y política que trae aparejada la primera posguerra cambió estas visiones *in extremis* conservadoras, e incluso se produjo un rebaje de tono al referirse a cuestiones como su xenofobia. En una de sus cartas escribió:

Como una persona que llevó a cabo un estilo de vida retirado, en mi juventud conocí a muy pocos tipos de personas diferentes y, por lo tanto, tenía una visión de mundo sumamente estrecha y provinciana. Más tarde, cuando las actividades literarias me pusieron en contacto epistolar con personas muy diversas [...], me encontré abierto a docenas de puntos de vista que de otro modo nunca se me habrían ocurrido. Mi comprensión y mis simpatías se ampliaron, y muchas de mis opiniones sociales, políticas y económicas se modificaron como consecuencia de un renovado conocimiento. Solo la correspondencia podría haber llevado a cabo esta ampliación, ya que hubiera sido imposible visitar todas las regiones y conocer a todos los tipos implicados, mientras que los libros tampoco pueden contestar ni discutir. [Carta a F. Lee Baldwin, 5 de marzo de 1934; SL 4.689] (Lovecraft, 1968: 149)

De esta manera, no hay que dejar de señalar cómo la visión de Lovecraft en temáticas tales como las que repusimos con anterioridad sufre diferentes cambios –si bien leves y graduales– hacia el final de su vida. Dice Joshi que, en su correspondencia de este período, pueden encontrarse múltiples autocríticas a su previo conservadurismo en la esfera política y económica. Hay que remitir a “Some Repetitions on the Times” (1933). Escrito en febrero, unas semanas antes de la presentación de Roosevelt como nuevo presidente –las elecciones habían sido en diciembre del año anterior–, este

ensayo se sitúa en el punto más bajo de la depresión económica de Estados Unidos. Este texto es, según Joshi, de un socialismo moderado (2013: 1025). Podemos percibir en el mismo un viraje en la visión de Lovecraft: aboga por una tan necesitada reforma política y económica –algo que hace años se venía discutiendo, y de ahí el título del ensayo– al tiempo que, en un gesto de rechazo a la teoría marxista, defiende que se mantenga una continuidad cultural homogénea, entre americana y británica.

En cuanto al contexto de producción, al terminar la Primera Guerra, Lovecraft finalizaba su primer término como presidente de la *United Amateur Press Association* (UAPA), trabajo que consiguió a causa de una contienda epistolar en la editorial de la asociación. Durante este período no solo ubicamos el germen imaginativo que daría a luz a producciones de su obra temprana como “The Tomb” (1917), “Polaris” (1918), “Dagon” (1919), “The Statement of Randolph Carter” (1919), “The Temple” (1920) y “The Outsider” (1921), sino también una serie ensayística y epistolar⁴ que recupera diferentes reflexiones sobre aspectos sociales, tradicionales y culturales de Estados Unidos, directa o indirectamente. Así, en coincidencia con dicha etapa emergente, es posible recuperar el contexto en el que se inscriben estas producciones y analizar cómo se vinculan con ciertas necesidades personales y literarias del propio Lovecraft durante el período de posguerra en los Estados Unidos.

A pesar de su reprochable conservadurismo a la hora de ver a las masas, y para continuar con la ruptura del mito de la

4 Si bien, como ya hemos dicho, la relevancia de H. P. Lovecraft en la actualidad se centra en su ciclo de narraciones, cuenta con una sólida obra ensayística producto de su interés en múltiples disciplinas (ciencia, política, viajes, actualidad) y una de las colecciones epistolares más caudalosas y cuidadas que existen en la historia de la literatura. En “A Look at Lovecraft’s Letters”, S. T. Joshi (2014a) aventura que el autor de Providence escribió a lo largo de su vida unas 87.500 cartas, de las que se estima que solo 10.000 sobrevivieron.

reclusión total del autor de Providence, queda afirmar que durante su vida, y especialmente después de 1920, Lovecraft fue una figura esencial en cierto circuito literario de posguerra. Si bien marginado en términos de éxito, su talento fue reconocido por personalidades que mantendrían una larga amistad con él, como Clark Ashton Smith o Robert E. Howard. Si se toma como punto de partida el contexto productivo del grueso de su obra, nos encontramos con un escritor recluso físicamente, pero de una inmensa vitalidad literaria, que nunca salió de los circuitos amateurs y vinculados al *pulp*,⁵ tan profusos en la época de entreguerras.

La idea de que haya existido un “círculo lovecraftiano” es tan interesante como revisionista. Nunca llegó a consolidarse como un movimiento literario *per se*, pero el contacto entre diferentes personalidades ligadas a este ámbito fue sorprendentemente cordial y productivo; existía, podemos especular, una necesidad de contacto y discusión en los circuitos literarios marginales de la época. En retrospectiva, los estudios sobre Lovecraft acuñaron este término para referirse a la multiplicidad de escritores, en general emergentes, que operaron de manera periférica sobre el universo presente en su ficción principal. Algunos de ellos, con los que Lovecraft tanto colaboró en la producción de relatos, como mantuvo un contacto epistolar productivo y constante, fueron Clark Ashton Smith, Robert E. Howard, Robert Bloch, Donald Wandrei y Frank Belknap Long.

5 Las publicaciones *pulp*—que llevan su nombre por el material con el que se hacían: pulpa de madera, o celulosa—eran económicas y usualmente periódicas, en formato de revista o boletín, donde solían publicarse relatos y obras vinculadas con géneros marginales, como el *fantasy*, la *horror fiction*, y más adelante la *science fiction*. El momento álgido de este tipo de publicación se dio después de la década de 1920, y duró, con algunos altibajos, unos veinte años. Los primeros relatos de H. P. Lovecraft por fuera de la prensa amateur de la que formaba parte se publicaron en revistas como *Astounding Stories* y *Weird Tales*.

El ejemplo más característico –y, de cierta forma, reprochable– es el de August Derleth, amigo y perpetrador de la obra de Lovecraft, que tanto se encargó de fundar un sello editorial (Arkham Publishing Group) como de ampliar bajo su pluma los Mitos, a partir de premisas que contradecían algunos fundamentos explicitados por el propio autor de Providence, como la jerarquización de un panteón mitológico en este universo. Este es un fenómeno que se extiende hasta la actualidad: todavía podemos encontrar discípulos dispuestos a continuar y expandir el universo lovecraftiano, con mayor o menor éxito, e incluso existen corrientes –como el *New Weird*, encabezado por el escritor británico China Miéville– que lo toman como base para realizar una reinterpretación vinculada con problemas contemporáneos. Este es, entonces, uno de los aspectos más importantes del legado lovecraftiano. Él mismo afirma que “entre más absorto se encuentra uno en sus aspiraciones, mayor es la necesidad de tener un entorno de colegas con los que compartir en un plano intelectual” (Lovecraft, 2019: 70). Es así que podemos solo recuperar la vigencia de esta característica propia de las ficciones producidas por Lovecraft: trascienden al escritor de Providence, incluso cuando él mismo vivió, para adquirir el estatuto de un punto de encuentro.

2. Vestigios bélicos en la obra temprana

"But the laurels of fame and the patriot's name

Go first to the volunteer!"

(Lovecraft, 1918 en Joshi, 2013: 231)

Durante la Primera Guerra, Lovecraft se detuvo en numerosas ocasiones a analizar la situación actual del conflicto bélico, y opinó, una vez finalizada, sobre sus efectos. En diciembre de 1917, por ejemplo, intentó alistarse, pero su aplicación se vio rechazada por estar "total y permanentemente incapacitado" para prestar servicio. En la misma carta, señala que "en lo que respecta a la situación general, parece muy desalentadora en estos momentos. Puede que haga falta una segunda guerra para ajustar bien las cosas" [Carta a Rheinhart Kleiner, 24 de septiembre de 1918] (Lovecraft, 2005a: 123). Puede parecer que, con esta sentencia, Lovecraft está previendo la Segunda Guerra. Por el contrario, como bien afirma Joshi, su vaticinio es inverso: en ese momento, los Aliados eran los que se encontraban en aprietos, y probablemente se está refiriendo a una revancha necesaria para contrarrestar los efectos de una potencial victoria alemana. Podemos corroborar, entonces, que Lovecraft le está prestando atención a los eventos que suceden a nivel global, en la práctica y en la reflexión.

A excepción de ciertos casos singulares, hay un consenso popular que denomina otro conjunto de obras, anteriores al

ciclo de los Mitos de Cthulhu⁶ –sobre el que nos detendremos más adelante– como “oníricas” o “dunsanianas”.⁷ Estas narraciones, al menos en un principio, cuentan con un marcado componente histórico y referencial que tiene su base en diferentes coordenadas espacio temporales que aparecen deformadas, como bien lo pueden ser los parajes rurales de Nueva Inglaterra, o las profundidades del océano Atlántico. Esta técnica se perfeccionó a medida que la obra de Lovecraft evoluciona, y es en este marco se inscriben algunas de las obras que podemos considerar como parte de su juventud ficcional. La pregunta que nos surge, al menos relacionada con la cuestión bélica, es de qué manera podemos vincular a un autor de ficciones sobrenaturales con los aún latentes acontecimientos de la Primera Guerra.

En primer lugar, para responder este interrogante, tenemos que traer a colación una coordenada sociocultural que, si bien no explica nada en sí misma, es relevante para considerar su potencialidad productiva como autor vinculado al período de entreguerras. El primer relato de Lovecraft oficialmente publicado fue “The Alchemist” (1916), ya comenzada la guerra.

6 Existe una amplia tradición de los estudios sobre el *weird* que pone en tensión la denominación, canonización e incluso la productividad de que exista tal ciclo. S. T. Joshi dice en un breve ensayo titulado “The Cthulhu Mythos” que tanto él como Donald R. Burleson adoptaron, cerca de 1982, el término “Mitos lovecraftianos” para distinguirse de la serie de los “Mitos de Cthulhu”, presumiblemente corrompida por August Derleth, quien se encargó de salvar y editar la obra de Lovecraft. Al final del ensayo, sin embargo, pone en duda que tanto su término como el de Derleth tengan algún valor genuino (2016: 136). Podemos coincidir en que la discusión no puede agotarse, y múltiples series pueden construirse a partir de la inclusión o exclusión de ciertos textos. Lo importante, en esta ocasión, es recordar que Lovecraft construyó un universo cohesivo y extensible, hazaña que habilita el debate.

7 Esta denominación hace referencia a la influencia de Edgar Allan Poe y Lord Dunsany en la narrativa y poesía temprana de Lovecraft. El plano onírico –o las pesadillas, en su caso– aparece en estas obras como un ingrediente constitutivo que motiva la trama. Posteriormente, el autor de Providence mantendrá su interés por los sueños y los pondrá a funcionar como un dispositivo narrativo central en producciones como “The Whisperer in Darkness” o “The Shadow Out of Time”.

Como comentamos con anterioridad, durante su extensión y unos años después de finalizada, produciría algunos con una incipiente reminiscencia a este período.

Uno de los textos que podemos retomar, todavía sin entrar en el tipo de producciones que lo consolidan como una figura relevante para el imaginario popular, es “The Temple”, que se inspira en elementos decididamente vinculados con la Primera Guerra. Este relato cuenta con un subtítulo, “Manuscrito hallado en las cosas de Yucatán”, que invita a considerar uno de los dispositivos narrativos recurrentes en Lovecraft: el relato enmarcado, que se encuentra –para recuperar un procedimiento típico de Lovecraft, cuya tradición puede trazarse hasta Poe– cuando los acontecimientos ya sucedieron y ninguna nueva acción puede tomarse. En Lovecraft, suelen tener un carácter de testimonio o, en este caso, de advertencia. El protagonista es Karl Heinrich, teniente comandante de un submarino alemán, que relata los extraños acontecimientos posteriores al torpedeo y hundimiento de un barco carguero británico. El interés principal que suscita un relato como “The Temple” se da en la cercana perspectiva de su protagonista: un alemán, enemigo de los aliados, que en reiteradas ocasiones expresa su desdén por la amada Inglaterra de Lovecraft. Nos preguntamos, entonces, qué nos puede decir tal decisión de la posición y el interés del autor de Providence en términos de ficción.

Una de las primeras sensaciones que impacta en la lectura de este relato es el tipo de descripciones maliciosas y el tono marcadamente despectivo que utiliza el protagonista para referirse a la mala suerte de los ingleses. En el comienzo, destaca la disposición estética del carguero al hundirse y la bella imagen del fallido escape en los botes salvavidas. Otro elemento es la brutalidad con la que se tratan los primeros indicios de que sucede algo extraño. En lugar de darle entidad a la situación, después de que el contramaestre

Müller reconoce en sueños a personas muertas durante las gestas del grupo, se lo confina y azota para que no altere los ánimos del resto de los tripulantes. O, por otro lado, un marinero llamado Traube, quien “en un acto poco alemán” (Lovecraft, 2016: 113) propone rendirse a las tropas norteamericanas y es fusilado por el teniente Klenze. El conflicto entre este mismo teniente y el protagonista es todavía más característico; después del motín, una vez solo en el submarino, Heinrich declara:

No pude evitar, sin embargo, advertir la inferioridad de conocimiento científico de mi compañero. Su mente no era prusiana, sino dada a imaginaciones y especulaciones sin valor. [...] Con frecuencia rezaba con remordimiento por los hombres, mujeres y niños que habíamos enviado al abismo, olvidando que todas las cosas que sirven al Estado alemán son nobles. [...] Lo sentía mucho por él, pues me disgustaba ver sufrir a un alemán; pero no era un buen hombre junto al cual morir. Por otro lado, me sentía orgulloso de mí mismo, sabiendo cómo la Patria veneraría mi memoria y cómo a mis hijos se les enseñaría a ser hombres como yo. (ibíd.: 114)

El autodeclarado orgullo alemán y la proeza bélica se encuentran, a partir del contexto en el que opera Lovecraft, encarnadas en la figura de Heinrich de una manera hiperbólica y ridiculizante. Por último, la aparición de la ciudad hundida y el templo que, intacto, allí se encuentra, nos deja entrever en retrospectiva cierta correlatividad con el ciclo expresamente *weird* lovecraftiano: lo que en el futuro sería un marcado interés científico, está teñido aquí de un jocosos patriotismo germánico: “Yo, un alemán, debería ser el primero en pisar esos caminos olvidados durante eones”

(ibíd.: 117), dice Heinrich antes de jactarse de su inteligencia y confeccionar una especie de traje que le permita adentrarse en el templo, y encontrar no otro destino que el de la aparente locura y la muerte en busca de la poca luz, en el oscuro fondo marítimo, que de allí emerge. Una tematización similar aparece en “Herbert West–Reanimator” (1922), relato que por su descripción –rubio, ojos azules– y por los acontecimientos que enmarcan al texto –explícitamente, la guerra produce un cambio en la depravación experimental– cuenta con un protagonista que fácilmente puede colocarse en esta serie de influencias bélicas.

Ahora bien, existe un último relato a retomar en el que está operando cierto trasfondo vinculado con la Primera Guerra. Es esta una producción inaugural, escrita en 1917 y publicada recién dos años después, profética de aquello en lo que Lovecraft terminaría por convertirse, y que para muchos estudiosos⁸ indica el comienzo de la serie de los Mitos de Cthulhu. Estamos hablando, quizás, del primer relato con un germen explícitamente *weird*: “Dagon” (1919). Es posible afirmar que la *weird fiction*⁹ está menos cerca de ser un género es-

8 Desde mediados del siglo XX, podemos ubicar una tradición teórico-crítica que se encarga de estudiar, problematizar y conservar la obra de Lovecraft y de tantos otros autores –fundamentales y periféricos; precursores y contemporáneos– vinculados con la *weird fiction*. Entre ellos, están T. Joshi, D. Schweitzer, D. Burleson y D. E. Schultz, algunos en actividad hasta el día de hoy.

9 La *weird fiction* –o ficción extraña– es un género sistematizado y popularizado por H. P. Lovecraft en “El horror sobrenatural en la literatura” (1927). En este ensayo, se encarga de establecer una serie de precursores como Algernon Blackwood, Arthur Machen, Ambrose Bierce y Lord Dunsany. Según su concepción, está conformado por relatos que desafían o suspenden el estatuto de las leyes naturales, al tiempo que establecen una atmósfera determinada que propicia un efecto de temor en el lector. A su vez, el cosmiismo es un elemento importante –si bien algo difuso en su carácter condicional– para el reconocimiento de ficciones *weird*: es el concepto filosófico-literario de Lovecraft a partir del cual se sostiene la insignificancia del ser humano ante potenciales entidades que rigen el universo.

En este trabajo, el término *weird* se mantiene en su lengua original, entonces, por dos motivos: primero, porque las diferentes traducciones posibles se superponen con otros clásicos intentos de delimitar un género, como “lo extraño” de Todorov, “el siniestro” freudiano, o la tan difusa

tablecido, deslindado, que una potencialidad narrativa. Con esto nos referimos a la licencia con la que se puede determinar el grado de *weirdness* con el que cuenta o no una obra determinada: no podemos operar con absolutos cuando nos referimos a un género en específico, muchos menos cuando tratamos con la versatilidad de la *weird fiction*. Una de las particularidades de este relato está en su carácter de bisagra: si bien mantiene un diálogo directo con la serie de los Mitos, no deja de pertenecer al conjunto que queda superficialmente por fuera, como es el caso de “The Temple”.

El primer vínculo expreso con la Primera Guerra se da en el comienzo, en el establecimiento de su marco contextual. Este relato está situado explícitamente cuando...

la Primera Guerra estaba entonces en sus comienzos, y las fuerzas navales de los alemanes¹⁰ no se habían hundido completamente en la depravación, por lo que nuestro buque se convirtió en un botín legítimo, mientras que nosotros, su tripulación, fuimos tratados con toda la justicia y consideración que se nos debía como prisioneros navales. (Lovecraft, 2016: 25)

De esta manera, podemos establecer que Lovecraft, durante este período, no solo está pensando y discutiendo

horror fiction. La traducción propuesta en esta nota está tomada de la introducción de Marcelo G. Burello y Ramiro Vilar en *Horror y ficción* (Prometeo, 2013). En segundo lugar, otro motivo para sostener el original es la naturaleza evasiva que lo constituye como género: el *weird* resulta problemático en su delimitación no solo por el aspecto abarcativo de sus premisas –anteriormente enumeradas–, sino también por la versatilidad con la que fue dotado desde su establecimiento hasta el día de hoy por las teorizaciones en torno a su especificidad, siendo S. T. Joshi su principal exponente.

10 “The ocean forces of the Hun” en el original, que también puede traducirse como “los hunos”, en referencia a dicho pueblo bárbaro. Esta manera de referirse a la armada alemana por parte de los oficiales británicos y americanos es despectiva y está cargada de una comparación al supuesto salvajismo germánico durante la Primera Guerra.

sobre la guerra en su constante correspondencia y escuetas publicaciones ensayísticas, sino que también está introduciendo la temática bélica como escenario propicio para algunos de sus textos más significativos de la época. El final de “Dagon” nos deja otra pista, una que se vincula, nuevamente, con aquello que luego será el pensamiento lovecraftiano. Una vez que el protagonista vuelve a su hogar, después de presenciar los horrores de aquella criatura que se eleva en esa suerte de isla en la que queda varado, decide finalizar su relato con la siguiente sentencia: “Solo puedo soñar con el día en que [Ellos] se eleven por encima de las olas para arrastrar con sus putrefactas garras los restos de una humanidad insignificante y agotada por la guerra” (Lovecraft, 2016: 29). Queda la pregunta fundamental de a qué guerra puede estar refiriéndose el narrador, aunque ninguna de las opciones resulta alentadora: una interna, que se desprenda de los conflictos de la propia humanidad; o una imposible, perdida de antemano, contra las entidades cósmicas que pueblan el universo lovecraftiano. En ambas se pone en juego el mismo vaticinio: una promesa de catástrofe.

3. El ocaso de Occidente: 1936

“The world is indeed comic, but
the joke is on mankind”

(“The Defence Remains Open!”, Lovecraft, 2006: 54)

Si bien H. P. Lovecraft experimentó de primera mano los pormenores de la Primera Guerra, sin duda debemos detenernos también en el período consecutivo, el de entreguerras,

que se extiende durante toda la década de 1920 hasta mediados de 1939, para analizar cómo evoluciona su obra en paralelo a los diferentes cambios que se ejercieron en Estados Unidos. Podemos proponer, en esta ocasión, el año 1936 como coordenada clave para la consolidación de una poética particular. A lo largo de ese año se publicaron algunos de sus relatos más característicos: *At the Mountains of Madness* (publicado periódicamente, de febrero a abril); “The Shadow over Innsmouth” (abril, y único relato publicado en formato de libro durante su vida); “The Shadow Out of Time” (junio) y “The Haunter of the Dark” (diciembre). Estos relatos fueron escritos y revisados desde 1930, pero este año, previo a la muerte de su autor, los vería publicados en diferentes plataformas editoriales.

Una de las preocupaciones principales para quienes operan sobre lo relativo al *weird* –y, queda la sospecha, la literatura de efectos¹¹ en general– es la de poder romper con la metáfora. Resulta improductivo y debe criticarse la explicación reduccionista de que la literatura que opera sobre el horror, sobre lo fantástico, o específicamente sobre la *weird fiction*, funciona como un mero reflejo distorsionado que remite a determinados acontecimientos sociales. Esto no quiere decir que no sea importante realizar este tipo de vínculos y entrecruces, pero se debe tener cuidado en no caer en la siempre peligrosa explicación absoluta.

El relato de ficción *weird* está marcado por diferentes elementos sistematizados por el propio Lovecraft en “Supernatural Horror in Literature” (1927). Hay que detenerse

11 En esta ocasión, nos referimos a literatura de efectos en tanto a tipos específicos de literatura cuya finalidad –o, quizás, una de sus finalidades– sea la de propiciar un efecto determinado en el lector. Esta categoría es versátil en tanto no considera como determinante la intencionalidad del autor, sino los elementos sistemáticos y las tematizaciones particulares que se ponen en juego a la hora de construir la obra.

en el trasfondo de su estrategia *weird* para poder comprender cómo entran en diálogo la ficción y la cosmovisión lovecraftiana, vinculadas a la idea de la decadencia occidental que se acentúa después de la crisis económica de 1929 y que el propio Lovecraft debe sobrevivir. La esencia de una *weird tale* es la siguiente:

El único examen de lo realmente extraño es este: si se suscita en el lector una profunda sensación de pavor y de contacto con esferas y poderes desconocidos; una sutil actitud de atención sobrecogedora, como a la espera del batido de alas negras o el rasgado de formas y entidades externas en los confines del universo conocido. Y por supuesto, cuanto más completa y unificadamente una historia cree esa atmósfera, mejor obra de arte será en este medio. (Lovecraft, 2013: 26)

En cuanto a la técnica narrativa adecuada para la producción de ficciones *weird*, podemos ver cómo juega un papel vital el establecimiento de una atmósfera determinada, al servicio de un efecto final de pavor o temor. Así como bien señaló Fritz Leiber (2023) en su ensayo sobre la revolucionaria relevancia de Lovecraft como escritor de relatos de horror, existe un clímax definitivo que lo llevó a desarrollar un tipo especial de narraciones: el material explicativo, que da sentido a toda la composición, se inserta hacia el final, cuando la tensión aún sigue en aumento, para amplificar un efecto producido estructuralmente. Por ejemplo, en “The Shadow Out of Time”, tenemos el caso de un protagonista, Nathaniel Wingate Peaslee, sobre el que se realiza una suerte de transposición psíquica y queda atrapado dentro de una entidad cósmica millones de años atrás. Al mismo tiempo, su contraparte posee el cuerpo humano de Peaslee para recolectar información acerca de la época y los pormenores

culturales e históricos de la raza humana, dado que ese es el objetivo de estas entidades.

Después de unos años, cuando termina esta misión y vuelve a su momento espacio temporal, Peaslee se encuentra de expedición en una coordenada que le resulta familiar y se topa con el archivo histórico de esta raza, sepultado en la arena durante eones. Consigue guiarse, ante la constante duda de que todo haya sido un sueño, y ubica el libro que él mismo recuerda de ese intercambio. Después de una persecución por parte de otras entidades cósmicas, Peaslee pierde el libro, prueba de este vaivén psíquico, pero cierra el relato con una sobria pero escalofriante sentencia:

Ningún ojo ha contemplado ese libro, ninguna mano lo ha tocado, desde el advenimiento del hombre a este planeta. Y, no obstante, cuando en el fondo de aquel abismo enfoqué la linterna sobre él, vi que las letras trazadas con extraños colores sobre las quebradizas páginas de celulosa tostadas por el tiempo, no eran desconocidos jeroglíficos de épocas remotas. Eran, al contrario, letras de nuestro alfabeto corriente, que formaban vocablos en lengua inglesa, escritas por mi propia mano. (Lovecraft, 1991: 353)

Este final rompe con las posibilidades de una ambigüedad impulsada por el estado mental del narrador, o que todo se trate de una aventura onírica sin ningún tipo de correspondencia en el mundo real. Lo que sucede en “The Shadow Out of Time”, de esta manera, es una cuestión doble: no solo se le da entidad a los horrores que se esconden ocultos en los confines del propio planeta, sino que se refuerza la idea de la insignificancia que tenemos los seres humanos para con el curso lógico de existencia en la Tierra. En el propio relato, al entrar en contacto con las civilizadas entidades

cósmicas, el narrador descubre que la vida en el planeta ya se encuentra determinada y recuperada: aprende sobre el fin de la humanidad, las razas anteriores y las que vendrán después, y el frío desenlace que tendrá la Tierra cuando todo se termine.

Estos mismos preceptos pueden encontrarse también, aunque con variaciones en los temas que trata cada uno, en los relatos que componen la serie establecida con anterioridad. En el caso de “The Shadow over Innsmouth” nos encontramos con un protagonista que se encuentra a sí mismo atrapado en una ciudad portuaria invadida por horrorosas criaturas mestizas, entre humanas y anfibias, de las que escapa –y comete el pecado de dar aviso, por lo que las autoridades se acercan para “limpiar” esa etnia corrompida– solo para caer en la cuenta hacia el final de que él mismo descende de esa raza. *At the Mountains of Madness* es un caso atípico, que se construye con un detalle y cuidado excesivos. Por este motivo, y por su extensión, es una de las pocas narraciones de Lovecraft que pueden considerarse una *nouvelle*. En el relato, una expedición desentraña ciertos misterios primitivos que se encontraban dormidos en la Antártida. Esos horrores asolan a los integrantes de la expedición, no sin antes revelarnos con cuidado algunos aspectos anatómicos al diseccionar a una de las criaturas, algo completamente novedoso en los relatos de Lovecraft.

El protagonista de “The Hunter of the Dark” es acechado por los horrores del panteón lovecraftiano como en pocos relatos se ha visto, a la vez que pone en juego un tipo de narración vinculado con el registro de ciertos acontecimientos. La mención de estas entidades dentro del relato, así, termina por reafirmar la idea de que el ser humano no tiene de qué preocuparse por su estado por el simple motivo de que no existe contraataque posible, no puede nunca existir una respuesta: está condenado a perder la vida o la cordura.

Más allá de la técnica narrativa, que funciona como soporte para poder comprender el trasfondo filosófico que se esconde por detrás de las ficciones lovecraftianas, existe una idea vinculada a este final –y que se repite de forma sistemática en las narrativas tardías de Lovecraft– que determina en particular toda su ficción tardía, incluyendo las obras mencionadas al comienzo del apartado. Esta especificidad, que opera en el trasfondo de todo relato *weird* –al menos en los términos que buscaba Lovecraft– está ligada a una concepción particular que se desarrolla en el siguiente pasaje de su correspondencia:

Ahora bien, todos mis relatos están basados en la premisa fundamental de que las leyes, los intereses y las emociones humanas carecen de validez o significado en el inmenso cosmos. Para mí no hay nada más que puerilidad en un cuento en el que la condición humana –y las pasiones, estados y normas locales de la humanidad– se representa como si fuera originaria de otros mundos y universos. Para alcanzar la esencia de una verdadera exterioridad, ya sea temporal, espacial o dimensional, hay que olvidar que existen cosas como la vida orgánica, el bien y el mal, el amor y el odio, y todos esos rasgos propios de una raza insignificante y pasajera llamada humanidad. Solo las escenas y los personajes humanos deben tener cualidades humanas. Estas deben ser tratadas con un realismo implacable (no con un romanticismo de segunda), pero cuando cruzamos la línea hacia lo desconocido, ilimitado y espantoso –el exterior atormentado por las sombras– hay que recordar que debemos dejar nuestra humanidad –y terrenalidad– en el umbral. [Carta a Farnsworth Wright, 5 de julio 1927; SL 2.284] (Lovecraft, 1976: 385)

En este pasaje epistolar Lovecraft sintetiza uno de los elementos más importantes de su perspectiva: el cosmicismo, que si bien resulta algo difuso en su carácter de condición para delimitar ficciones *weird* –las hay que lo son poco, o que directamente evaden esta cuestión–, es el concepto filosófico-literario que funciona como el trasfondo a partir del cual se sostiene la insignificancia del ser humano ante potenciales entidades que rigen el universo. Esta última presencia sobrenatural puede pensarse como una excusa ficcional: la insignificancia del ser humano, de sus pasiones cotidianas, de su esclavitud a este realismo implacable, puede llegar a ser el enlace definitivo entre la poética lovecraftiana y el estado general de la población estadounidense hacia fines de la primera posguerra. No desde el pesimismo, sino a causa de una especie de decepción vitalista, ni Lovecraft ni sus relatos pueden evitar el desencanto.

Bibliografía

- Burleson, D. (2009a). The Call of Cthulhu. *Lovecraft. Disturbing the Universe*, pp. 75-85. The University Press of Kentucky.
- Burleson, D. (2009b). The Shadow over Innsmouth. *Lovecraft. Disturbing the Universe*, pp. 133-146. The University Press of Kentucky.
- Carrol, N. (2004). *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. Routledge.
- Faig, K. Jr. (2007). Sean McLachlan Discovers Unrecorded Lovecraft Publications in the British Library. *The Fossil*, vol. 103, núm. 2, p. 23.
- Guarde Paz, C. (2011). H. P. Lovecraft: El crimen del siglo. *La torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*. Dossier, vol. 8, núm. 1, pp. 1-39.
- Guarde Paz, C. (2012). Race and War in the Lovecraft Mythos. A Philosophical Reflection. *Lovecraft Annual*, núm. 6, pp. 3-35. Hippocampus Press.

- Houellebecq, M. (2021). *H. P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida*. Trad. de Encarna Callejón. Anagrama.
- Joshi, S. T. (2013). *I Am Providence: The Life and Times of H. P. Lovecraft*. Hippocampus Press.
- Joshi, S. T. (2014a). A Look at Lovecraft's Letters. *Lovecraft and a World in Transition*. 2014, pp. 453-466. Hippocampus Press.
- Joshi, S. T. (2014b). The Cthulhu Mythos. *Lovecraft and a World in Transition*. 2014, pp. 607-638. Hippocampus Press.
- Joshi, S. T. (2016). 3. The Lovecraft Mythos. *A Subtler Magick. The Writings and Philosophy of H. P. Lovecraft*, pp. 243-298. Hippocampus Press.
- Joshi, S. T. (2020). *The Advance of the Weird Tale*. Hippocampus Press.
- Leiber, F. (2023). Un Copérnico literario. Trad. de Thomas Schonfeld. *Profetas y monstruos*. En línea: <<https://literaturanorteamericana.ar/leiber-un-copernico-literario/>> (consulta: 14/07/2023).
- Lovecraft, H. P. (1965). *Selected Letters*, ed. de August Derleth y Donald Wandrei, vols. I-V. Arkham House.
- Lovecraft, H. P. (1968). *Selected Letters*, ed. de August Derleth y Donald Wandrei, vol. II. Arkham House.
- Lovecraft, H. P. (1976). *Selected Letters*, ed. de August Derleth y James Turner, vols. IV-V. Arkham House.
- Lovecraft, H. P. (1991). En la noche de los tiempos. Lovecraft, H. P. et al., *Los Mitos de Cthulhu*. Trad. de Francisco Torres Oliver, p. 353. Alianza.
- Lovecraft, H. P. (2005a). *Letters to Rheinhart Kleiner*, ed. de D. E. Schultz y S. T. Joshi. Hippocampus Press.
- Lovecraft, H. P. (2005b). *Tales*. Comp. de Peter Straub. Library of America.
- Lovecraft, H. P. (2006a). Supernatural Horror in Literature. Notes on a Non-Entity. *Collected Essays*, Vol. 2: Literary Criticism. Ed. de S. T. Joshi. Hippocampus Press.
- Lovecraft, H. P. (2006b). *Collected Essays*, vol. 5: Philosophy, Autobiography & Miscellany. Ed. de S. T. Joshi. Hippocampus Press.

- Lovecraft, H. P. (2013). El horror sobrenatural en la literatura. *Horror y ficción*. Trad. de Marcelo G. Burello y Ramiro Vilar. Prometeo Libros.
- Lovecraft, H. P. (2014). *Letters to Elizabeth Toldridge and Anne Tillery Renshaw*. Ed. de David E. Schultz y S. T. Joshi. Hippocampus Press.
- Lovecraft, H. P. (2016). *The Complete Fiction of H. P. Lovecraft*. Chartwell Books.
- Lovecraft, H. P. (2019). *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*. Ed. de David E. Schultz y S. T. Joshi. Ohio University Press.
- Schonfeld, T. (2022a). H. P. Lovecraft, pesadilla americana. Burello, M. G. y Goldzycher, A. (eds.), *El sueño americano y sus pesadillas. Incursiones críticas en un gran mito estadounidense*, pp. 113-132. Miño y Dávila.
- Schonfeld, T. (2022b). Un género en fuga. H. P. Lovecraft y la ficción *weird*. *Revista Luthor*, núm. 54. En línea: <<http://revistaluthor.com.ar/spip.php?article299>> (consulta: 14/07/2023).
- Simmons, D. (2013). *New Critical Essays on H. P. Lovecraft*. Palgrave MacMillan.

Hacer arte de la catástrofe: fotografía y música en el período del *Dust Bowl*. Los casos de “Migrant mother” (Lange, 1936) y *Dust Bowl Ballads* (Guthrie, 1940)

Matías Carnevale

Esta es la tierra muerta
Esta es la tierra de cactus
Aquí las imágenes de piedra
Se levantan, aquí ellas reciben
La suplicación de la mano del muerto
Bajo el parpadeo de una estrella desfalleciente.

(Los hombres huecos. *Eliot, 1989: 108*)

En “Naufragio”, de *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*, el novelista inglés Julian Barnes pregunta “¿Cómo se puede transformar la catástrofe en arte?” (1994: 148). Publicado originalmente en 1989, el libro elabora algunas cuestiones pertinentes para el análisis de obras de arte producidas en medio o inmediatamente después de un desastre:

Hoy en día el proceso es automático. ¿Que estalla una central nuclear? Tendremos una obra de teatro en los escenarios londinenses antes de un año. ¿Que asesinan a un presidente? Podemos tener el libro o la película o el libro convertido en película o la película convertida en libro. ¿Una guerra? Envían a los novelistas. ¿Una serie de asesinatos atroces? Escuchen los firmes pasos de los poetas. Tenemos que entender esta catástrofe, naturalmente; para entenderla, tenemos

que imaginarla, para eso necesitamos las artes imaginativas. Pero también necesitamos justificarla y perdonarla, esta catástrofe, aunque sea mínimamente. ¿Por qué sucedió este demencial acto de la Naturaleza, este momento humano de locura? Bueno, por lo menos produjo arte. Puede que, en última instancia, las catástrofes sean para eso. (ibíd.: 148)

El catálogo de catástrofes que inspiraron obras de arte es virtualmente infinito, pero bien podríamos comenzar con la fascinación que causó en los europeos la erupción del volcán Vesubio, en el 79 d.C., que destruyó Pompeya y Herculano: Goethe, el pintor inglés Sebastian Pether o el novelista Edward Bulwer-Lytton, con *Los últimos días de Pompeya*. Otra erupción, la del monte Tambora en 1815, inspiró, por ejemplo, el poema “Oscuridad”, de Lord Byron, y causó su reclusión junto con John Polidori y Mary Shelley, quien imaginó la historia de un monstruo que, rechazado por su padre y segregado por la humanidad, inicia una carrera homicida. El hundimiento del Titanic en 1912 produjo más de una decena de películas de ficción, la primera de ellas fue *Saved from the Titanic*, film silente estrenado a pocas semanas del naufragio.

La Primera Guerra Mundial fue el escenario favorito de la poesía, la narrativa y la pintura internacional por años, y la detonación de la bomba de Hiroshima produjo un buen número de poemas, películas de animación y otras expresiones (además de un temor que persistió por décadas: aquí el arte sirvió, de alguna manera, para sanar un trauma nacional). Y más cercana al tiempo y al espacio de nuestros objetos de estudio, podemos citar la fotografía titulada “World’s highest standard of living” que Margaret Bourke-White tomó en Louisville, Kentucky, en 1937 luego de la inundación del río Ohio, que resultó en la muerte de 400 personas y dejó a

casi un millón sin hogar. Bajo un cartel que anuncia las bondades del *American Way of Life*, hace fila una muchedumbre de afroamericanos para recibir ropa y alimentos en un puesto de la Cruz Roja.



Figura 1: Fotografía de Margaret Bourke-White, también conocida como "At the time of the Louisville flood", publicada originalmente en la revista *Life*, en febrero de 1937.

Este artículo pretende analizar dos obras puntuales por la vía de la comparatística, desde la cual un mismo tema es abordado desde distintas aristas artísticas o trasciende las fronteras nacionales para convertirse en parte del acervo cultural mundial. Consideraremos esencial examinar las circunstancias particulares que propiciaron obras de relevancia fundamental para la cultura norteamericana como lo son la fotografía "Migrant mother" ("Madre migrante"), de Dorothea Lange, y el disco *Dust bowl ballads*, de Woody Guthrie.

1. Dorothea Lange, fotógrafa bohemia

Dorothea Lange nació en Hoboken, Nueva Jersey, en 1895, y falleció en San Francisco en 1965. Tuvo su despertar artístico –y político– en el clima de la Gran Depresión, durante la década de 1930, período en el que “sus fotos no solo simbolizaron un determinado programa nacional, sino que lo definieron” (Gordon, 2017: 9). El *New Deal* rooseveltiano, destinado a paliar los males sociales de la época, dejaba entrever cierto optimismo utópico entre los estadounidenses, y Lange, que imprimía una dignidad que en ocasiones era esquiva a la vida de las personas que retrataba en este período, no escapaba a ese sentir. Por otro lado, existe en la obra de Lange un costado crítico, al mostrar en imágenes lo que no estaba al alcance de todos: tormentas de polvo, trabajadores desocupados y braceros explotados en los años treinta y los campos de concentración destinados a estadounidenses de origen japonés durante la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo.

Dos traumas infantiles marcaron la carrera de Lange. A los siete años contrajo poliomielitis, que produjo en ella una renga que perduró de por vida, y a los doce se separaron sus padres, lo que hizo que la futura fotógrafa dejara de usar el apellido paterno, Nutzhom, para usar el materno, Lange. Ambos golpes tempranos en su vida forjaron un carácter determinado, que sería necesario para las extensas jornadas en los campos, en condiciones climáticas adversas, trabajando como fotorreportera. Lange diría, en sus últimos años, que la polio “es lo más importante que me ha pasado; me ha formado, guiado, instruido, ayudado y humillado” (ibíd.: 27).

En 1918, Lange se mudó a San Francisco, en donde se rodeó de artistas que formaban parte de un grupo subterráneo de la vida bohemia de la ciudad. A través de Roi Partridge

y su esposa, Imogen Cunningham, conoció a Maynard Dixon, un pintor e ilustrador enamorado de la vida del Oeste norteamericano, del Oeste mítico, vale aclarar. Sus pinturas de paisajes, con trazos surrealistas en ocasiones, y de miembros de tribus con una dignidad casi sobrenatural, su porte de *cowboy* –*stetson* [sombrero de vaquero] y bastón-estilete incluidos– deslumbraron a Lange. En 1920 se casaron y tuvieron dos hijos. La influencia de Dixon en la obra de Lange fue importante, puesto que es en ese período (estuvieron casados hasta 1935) que la fotografía retrata a navajos y hopis. Sin embargo, la influencia artística fue de dos vías: al ver que Dixon inventaba cuentos indios para su hija Consie, Lange animó a su esposo a que los publicara. Así, en 1923 salió *Injun Babies: Eight Stories and Eight Drawings for American Children*, con ilustraciones del mismo Dixon. El segundo matrimonio de Lange, con el economista Paul Schuster Taylor, tuvo otras significaciones. Como señala Linda Gordon, el mundo que se le abrió a Lange en su primer matrimonio “estaba marcado por el arte y la naturaleza” (2017: 170); por otro lado,

el que conoció con Paul se definía por el compromiso progresista con la justicia social. Con su segundo esposo [...] la influencia fue más recíproca. Paul enseñó a Dorothea a pensar de modo crítico y sistemático sobre la sociedad, la economía y el medio ambiente. Dorothea enseñó a Paul a ver con más agudeza en qué vivencias humanas, emocionales y estéticas se traducía la economía política a la que consagraba sus estudios. (ibíd.)

Lange y Taylor se complementaron a la perfección.

2. Una calamidad antropogénica

La expansión de colonos hacia el Oeste a fines del siglo XIX tuvo consecuencias ecológicas desastrosas: su falta de conocimiento de la naturaleza del territorio casi extingue al búfalo norteamericano y causó que, en el afán de cultivar la tierra, los granjeros arrancaran las hierbas que mantenían al polvo en el suelo. La mecanización y la acumulación de tierras por parte de especuladores solo empeoraron la situación hasta que, en la década de 1930, con sequía y temperaturas por encima de los 35 °C, los efectos de la erosión, materializados en el fenómeno conocido como *dust bowl* –tazón de polvo– se volvieron intolerables.

En medio, y como reacción ante estas desdichas, de alcance nacional, existieron algunas expresiones artísticas que sirvieron de solaz y protesta para las comunidades que las padecieron, especialmente en los estados de California, Texas, Dakota del Norte, y Oklahoma. Por ejemplo, la foto “Madre migrante”, que se encuentra en el dominio público, está alojada en la página de la Biblioteca del Congreso estadounidense y fue exhibida en el MOMA, retocada digitalmente y reproducida en un buen número de libros sobre fotografía e historia. Estos someros datos deberían servir para dar cuenta de su lugar en la cultura norteamericana y aun mundial.

En 1936, la *Farm Security Administration*¹ encargó a Dorothea Lange un trabajo que documentara las condiciones de vida de los trabajadores rurales que migraban a California por los devastadores efectos de la Gran Depresión y el *dust bowl*. Si bien

1 Institución que podría traducirse como Administración de seguridad rural. Sontag (1980: 72) observa que el trabajo de la FSA, iniciado en 1935, fue “concebido como ‘una documentación pictórica de nuestras zonas rurales y problemas rurales’” y era “desvergonzadamente panfletario”, puesto que necesitaba demostrar a la clase media que los pobres eran “pobres de veras” y “dignos” de la ayuda del gobierno federal.

Lange rechazaba la descripción de su trabajo como fotografía documental, es una categorización que se sigue aplicando a su obra. El libro *Dorothea Lange*, escrito por Kerry Acker (2004) y publicado como parte de una colección dedicada a grandes mujeres de las artes (Nina Simone y Virginia Woolf son otras), destaca su ética de trabajo. Además de incansable y voluntariosa, la fotógrafa es descrita como “la humanista suprema”. Linda Gordon (2017: 8) considera que Lange representa para ella “una fotógrafa de, y por, la democracia”. Lange misma consideraba que la cámara era un instrumento “maravilloso y democrático” (ibíd.: 7), que enseñaba a ver.

En otra de sus obras, Lange se detiene ante un hombre apaleado por la vida al que vemos apoyado en una pared de madera. A su lado, cruel en el cartel, el rostro de un político (Culbert Olson, quien sería elegido gobernador de California) en campaña. Y, en otra imagen, una manguera de aire ostenta la leyenda, pintada *ad hoc*, “Este es tu país. No dejes que los poderosos te lo quiten”. Iglesias, caminos vacíos, campos polvorientos y huelgas también fueron parte de su repertorio en los años treinta, pero siempre prevalecen los retratos de la figura humana: arrugados, endurecidos, adustos, quebrados. Los temas que Lange trata en este período son recurrentes, signados por un incipiente ecologismo que iba descubriendo: el abandono, los hombres abatidos y las mujeres heroicas como los nuevos pioneros del Oeste norteamericano, entre otros.

Lange había entrenado su ojo fotográfico durante su niñez y adolescencia en Nueva York, al observar la ajetreada rutina de los barrios judíos, y luego en el estudio del alemán Arnold Genthe, donde realizaba retratos para las clases altas. Luego de la caída de Wall Street de 1929, Lange, al presenciar la miseria y la lucha por la subsistencia en las calles, abandonó el estudio para llevar su cámara a donde se dirimía la vida pública. Hacia 1933, la crisis se había cobrado 14 millones de

desocupados, que vagaban por Estados Unidos en busca de un trabajo temporal o un plato de comida. Esta realidad permeó en una serie de expresiones artísticas más crudas, a las que se plegó Lange, en un trabajo casi sin precedentes.

3. La Mona Lisa norteamericana

En su recorrido por los improvisados campos de migrantes, Lange seguía un método, en el cual se volvía casi invisible y se mentalizaba lo suficiente como para dejar atrás los prejuicios sobre las situaciones que hallaría. A menudo, la fotógrafa charlaba con los retratados, y al pasar por Nipomo, entre San Francisco y Los Ángeles, en febrero de 1936, se topó con Florence Thompson, madre de siete hijos que había tenido que vender las ruedas de su auto para darles de comer. Los sembradíos de arveja estaban congelados y no había nada para cosechar, así que la familia –según el relato– vivía de los pájaros que cazaban los niños y de algunas verduras heladas que tomaban de los campos vecinos. Lange solo estuvo cerca de diez minutos con la joven viuda, tiempo que bastó para que tomara el retrato que luego adquirió el estatus de emblemático. En una nota en *Popular Photography*, Lange (1960) narró lo siguiente respecto de su encuentro con Thompson:

Vi y me acerqué a la desesperada y hambrienta madre, como atraída por un imán. No recuerdo cómo le expliqué mi presencia o la de mi cámara, pero sí que no me hizo preguntas. Hice cinco tomas, acercándome cada vez más desde la misma dirección. No le pregunté su nombre o su historia. Me dijo su edad, tenía 32. Me contó que había estado subsistiendo de vegetales congelados que obtenían de los campos aledaños, y de los pájaros que cazaban sus hijos. Acababa de vender

las ruedas de su auto para comprar comida. Ahí estaba ella, sentada en su carpa, con sus hijos abrazados a ella, y pareció entender que mis fotos podrían ayudarla, y por eso me ayudó. Fue una especie de trato igualitario el que hicimos.²

La serie de fotos tuvo como resultado una partida de ayuda de parte del gobierno federal, el mismo que financiaba el trabajo de Lange.

En 1979, Florence Thompson dio una entrevista a la NBC en donde la llamaban “la Mona Lisa de los años treinta”, tal vez por la capacidad que tiene la foto de intrigar (e inquietar) al espectador y por lo reconocible de la obra para quienes no tengan mayores conocimientos del arte o del período en cuestión. En ese reportaje, Thompson recuerda haber juntado algodón y haber trabajado en hospitales y bares para mantener a su familia. Ya no era un rostro anónimo en una serie de fotografías.

Thompson llegó a lamentar haber sido fotografiada por Lange, porque sintió que quedó atrapada en un estereotipo del estilo *The Grapes of Wrath* (*Las viñas de la ira*). La mujer no había migrado junto con el resto de los trabajadores, que debieron abandonar Oklahoma, Kansas o Texas por el tazón de polvo, puesto que hacía una década que vivía en California cuando Lange la retrató. La popularidad inmediata que adquirió la imagen en los medios no hizo nada para aliviar los problemas económicos de la viuda y su familia porque, después de la toma, ella y su familia siguieron su camino. Por otro lado, Thompson no era la mujer inmovilizada por la desesperación que la foto parece reflejar: había participado en varias huelgas de trabajadores rurales en los años treinta, incluso como organizadora. La familia esclarece un poco

2 Salvo cuando la bibliografía indica lo contrario, las traducciones nos pertenecen.

más el asunto. Una de sus hijas consideraba que Florence, de sangre Cherokee, tenía capacidades de liderazgo y era una mujer valiente, y su nieto Roger Sprague observa que Lange rompió su promesa de no publicar nunca la foto e insiste en que la fotografía no estaba al tanto de su duro pasado ni de sus orígenes. A propósito de esto, Gordon señala que la historia familiar de Thompson “refuerza la trayectoria de la imagen, cuya fama se debió a que simbolizaba la maternidad blanca y a los refugiados blancos del *dust bowl*” (2017: 271).



Figura 2. De los siete hijos que tuvo Thompson, tres aparecen en la foto. Mientras que la madre parece mirar al futuro con una mezcla de incertidumbre (sugerida por la mano en su mentón) y fortaleza, los dos niños parecen dar la espalda a ese porvenir: es demasiado para ellos. Los cabellos enmarañados de los hijos, la ropa andrajosa y las manos sucias de estos dan cuenta de las condiciones en las que se encuentran. En el este, donde se tomaban las decisiones que afectaban al resto del país (Wall Street, la Casa Blanca) descubrieron, gracias a esta imagen, la existencia de una clase de compatriotas desposeídos.

4. Woody Guthrie, el baladista del pueblo

Woodrow Wilson Guthrie nació en Okemah, Oklahoma, en 1912. Murió en 1967, en Nueva York. Tuvo una afinidad muy temprana con la música, aprendiendo baladas inglesas y escocesas y a tocar la armónica con George, un amigo lustrabotas. Aunque fue un alumno por encima de la media, ávido lector, dejó la escuela antes de terminar la secundaria. Se casó a los 19, pero con la llegada de las tormentas de polvo, dejó su hogar –esposa y tres hijos– en Texas, para vagar por el Oeste buscando trabajo. Hacia fines de la década del treinta, estuvo contratado como músico en una radio californiana, en donde ganaba el dinero suficiente como para enviar a su familia. En la radio conoce a Ed Robbin, quien sería su mentor político, e incluso le presentaría a John Steinbeck. En 1940 Guthrie se mudó a Nueva York, en donde compone su canción más reconocida, “This Land is your Land”³ [“Esta tierra es tu tierra”], en reacción a “God bless America”, de Irving Berlin, a la que consideraba chauvinista.

Grabado entre abril y mayo de 1940, el disco *Dust Bowl ballads* [*Baladas del tazón de polvo*] fue lanzado en julio de aquel año. El álbum representa uno de los primeros ejemplos de un disco conceptual, en donde todas las canciones se relacionan con un tema central, en este caso el tazón de polvo y sus consecuencias. En un territorio vasto de llanuras, que abarca desde el sur en Texas hasta la frontera con Canadá al norte, con poca agua, mucho sol y mucho viento, agricultores y ganaderos se expandieron por décadas sin la reverencia por la tierra que habían tenido las tribus nativas. Al sobrepastoreo le siguieron las tormentas de polvo y la aridez del terreno, que produjeron la migración de miles de familias hacia California.

3 El título original de la canción de Guthrie era “God blessed America”.

La lista de los temas aquí analizados pertenece a la tercera edición, del año 2000, versión lanzada por Buddha Records.⁴ Con solo una guitarra, su voz y ocasionalmente una armónica, Guthrie teje la crónica de un cataclismo ambiental con un puñado de historias. La instrumentación sencilla y el compromiso social de sus letras influyeron en la siguiente generación de cantautores, con Bob Dylan y Joan Baez, por ejemplo, como estandartes.⁵ En una serie de viajes a dedo por Estados Unidos, varios años antes de los periplos de Kerouac y compañía, Guthrie experimentó las terribles condiciones en las que se encontraban los trabajadores rurales luego de la Gran Depresión de 1929.⁶

Si bien el narrador de “Great Dust Storm Disaster” [“El gran desastre de la tormenta de polvo”] menciona que la radio transmitió noticias sobre el desastre, la música y la letra del disco cumplen la función de comunicar, de relatar historias relacionadas con lo sucedido. Desde Oklahoma hasta Arizona, los habitantes de esas regiones pensaron que había llegado su “juicio”, su “perdición” –el lenguaje es deliberadamente bíblico para el tema apocalíptico–. La tormenta es “grande y misteriosa”, y arrasa, de un día para el otro, con los trigales. Llega por la noche y asusta a los niños que oyen al viento colarse por las ventanas y puertas. Los padres creen que es “el fin del mundo”. El polvo es tan copioso que el autor

4 La primera edición fue lanzada en conjunto por RCA y Folkways Records en 1964, y fue una compilación de dos discos publicados previamente en 1940 por RCA Victor: *Dust bowl ballads: sung by Woody Guthrie Volume I* y *Dust bowl ballads: sung by Woody Guthrie Volume II*. La edición de 1964 aparece en un contexto favorable para la música *folk* norteamericana: es el año en que Bob Dylan lanza *Another side of Bob Dylan*, su cuarto álbum.

5 La influencia de Guthrie, entendida como una confluencia de ideas o estilos, es mucho más amplia, no obstante, vemos su importancia en músicos norteamericanos como Peter Seeger, Ramblin' Jack Elliot y Bruce Springsteen; y en cantantes como el argentino Boom Boom Kid, quien suele interpretar “This Land is your Land” en sus recitales.

6 Para una perspectiva sudamericana de un problema norteamericano, bien vale ver las fotografías que Liborio Justo tomó, entre 1926 y 1934, de los afectados por el Crac.

lo compara con “un océano”. Guthrie concluye la canción relatando la huida de una familia.

En “Dusty Old Dust, So long, It’s Been Good to Know you” [“Polvo viejo y polvoriento, hasta luego, ha sido bueno conocerlo”], Guthrie vuelve al tema del fin del mundo y al abandono del hogar por fuerza mayor. Aquí, el cantautor incluye a un predicador, quien invita a la salvación del protagonista, pero es incapaz de leer una sola palabra de su sermón por el polvo que cubre la iglesia; mientras que en “Dust Bowl Blues” [“Blues del tazón de polvo”] un granjero relata la pérdida de su tractor bajo tres metros de polvo y la pérdida de su salud por “la neumonía del polvo”. Su canto cumple la función del *blues*: es una queja sentida, de las entrañas, que alivia (aunque sea momentáneamente) las penas.

“Tom Joad”, titulada así por el protagonista de la novela de Steinbeck, explicita la conexión con *The Grapes of Wrath*, publicada en 1939 y adaptada al cine en 1940. Tanto la novela como el film hicieron que la lucha de los migrantes se volviera una causa nacional. A propósito de Guthrie, Steinbeck observó en el prólogo al disco *Hard Hitting Songs for Hard-Hit People* (1967) que “Con una voz nasal y rasposa, y su guitarra colgando como una barreta en una llanta oxidada, no hay nada dulce en Woody, y no hay nada dulce en las canciones que canta. Pero hay algo más importante para aquellos que escuchan: la voluntad del pueblo para resistir y luchar contra la opresión”. Según el film *Esta tierra es mi tierra* (Hal Ashby, 1976), Guthrie, junto a compañeros migrantes, tuvo que enfrentarse a matones a sueldo y rompehuelgas en más de una ocasión. Hoy existe cierta imagen lavada de Guthrie y su activismo político, que resulta inaceptable para el ala conservadora de la sociedad estadounidense.

En “Do re mi”, “California es el Jardín del Edén”, el “Do re mi” es un símbolo para referirse al dinero, que todo lo puede y representa un lenguaje en común en una sociedad que

pone a las ganancias por encima de las personas. La recepción de los migrantes que se mudaban al estado no fue amigable: los policías se ponían al servicio de los empresarios para reprimirlos y los locales solían rechazar a las familias. Si California había representado la tierra prometida para los buscadores de oro y los estudios de cine, para los trabajadores golondrina era, al menos, una especie de purgatorio. Guthrie cumple con la función de un profeta: advertir a los migrantes sobre las penurias que encontrarían en el Oeste.

El protagonista de “Dust Bowl Refugee” [“Refugiado del tazón de polvo”] ha migrado con su familia, pero pasó de sufrir un polvo invasor a padecer por la pelusa del durazno, que lo está matando. Como refugiado, sus opciones laborales (y vitales) son pocas: la cosecha de fruta era una.

En “I Ain’t Got No Home in This World Anymore” [“Ya no tengo hogar en este mundo”], los ricos –no se mencionan con nombre y apellido, pero uno intuye que son fondos de inversión, bancos, corporaciones anónimas– se apoderan de la casa y la propiedad del protagonista. Como solución, en la novela *Una casa de tierra*, publicada por Anagrama en 2014, Guthrie propuso la construcción masiva de casas de adobe para acabar con la especulación inmobiliaria, una de las causas de la tragedia ecológica. Para el filósofo anarquista francés Proudhon la propiedad es el robo; para el narrador de la canción, los que viven de rentas son premiados, mientras que los trabajadores son castigados.

En “Dust Can’t Kill Me” [“El polvo no me puede matar”], el narrador relata la muerte de su familia y de sus cosechas. La resiliencia que ha adquirido en medio de semejante adversidad lo ha hecho indestructible: ni la tormenta, ni el polvo, ni los terratenientes podrán con él. Por último, en “Dust Pneumonia Blues” [“El blues de la neumonía del polvo”] el cantautor vuelve sobre la neumonía, diagnosticada por un

médico, que afecta a él y a su pareja. La enfermedad es tan grave que no le permite cantar, pero lo intenta de todas formas.

5. Algunas notas finales: convergencias, a modo de síntesis

Las de Lange y Guthrie representan dos poéticas diferentes pero afines, unidas por un contexto trágico compartido, que responden a la pregunta que sirvió como punto de partida: “¿Cómo se transforma la catástrofe en arte?”. Coinciden Lange y Guthrie en la denuncia de los males sociales y en una pretensión de realismo. Lange con su cámara y Guthrie con su guitarra, con instrumentos sencillos, lograron captar el dramatismo de una era. Ambas son poéticas de artistas sin formación académica, su *know-how* [saber hacer] fue desarrollándose en el hacer: Lange como fotógrafa de retratos y Guthrie como folclorista en los caminos y los trenes estadounidenses. Guthrie vivió en carne propia las miserias y las transformó en canción, mientras que Lange, a través de su trabajo para un organismo gubernamental, logró llamar la atención sobre un estado de situación calamitoso, acción que eventualmente produjo los cambios necesarios.

Bibliografía

- Acker, K. (2004). *Dorothea Lange*. Chelsea House.
- Babb, S. (2004). *On the Dirty Plate Trail. Remembering the Dust Bowl Refugee Camps*. University of Texas Press.
- Bailey, J.-S. (2016). *Dust Bowl. Depression America to World War Two Australia*. Palgrave Macmillan.
- Barnes, J. (1994). *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*. Trad. de Maribel de Juan. Anagrama.

- Bourke-White, M. (1937). "Highest Standard of Living" [Fotografía]. Rare Historical Photos <<https://rarehistoricalphotos.com/there-no-way-like-american-way-1937/>>
- Cohen, R. D. (2012). *Woody Guthrie, Writing America's Songs*. Routledge.
- Eliot, T. S. (1989). Los hombres huecos. *Poesía completa*. Trad. de Fernando Vargas, pp 105-110. Universidad de Santo Domingo.
- Floyd, F. (1950). *A History of the Dust Bowl*. [Tesis de doctorado]. University of Oklahoma.
- Gordon, L. (2014). *Dorothea Lange*. Aperture.
- Gordon, L. (2017). *Dorothea Lange. Una vida más allá de los límites*. Trad. de Jofre Homedes Beutnagel. CIRCE.
- Guthrie, W. (2000). *Dust Bowl Ballads*. Buddha Records.
- Kaufman, W. (2019). *Mapping Woody Guthrie*. University of Oklahoma Press.
- King, David C. (2009). *Dorothea Lange, Photographer of the People*. Routledge.
- Lange, D. (1936). "Migrant mother" [Fotografía]. Wikimedia Commons <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Migrant_Mother_by_Dorothea_Lange>
- Lange, D. (1960). "The Assignment I'll Never Forget". *Popular Photography*, pp. 42-43.
- Mc Donald, G. (2007). *American Literature and Culture 1900-1960*. Blackwell.
- Pedrero Santos, J. A. (2019). *Filmando la crisis. Una mirada desde el séptimo arte*. Calamar.
- Quirke, C. (2019). *Dorothea Lange, Documentary Photography and Twentieth-century America: Reinventing Self and Nation*. Routledge.
- Sontag, S. (1980). *Sobre la fotografía*. Trad. de Carlos Gardini. Sudamericana.
- Stadler, G. (2020). *Woody Guthrie, an Intimate Life*. Beacon Press.