

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

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

Tomo II

Marcelo G. Burello y Cecilia Lasa (compiladores)



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

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Ricardo Manetti	Secretario de Investigación Jerónimo Ledesma	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecana Graciela Morgade	Secretaria de Posgrado Claudia D'Amico	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretario de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Martín González	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas Matías Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattaioni
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Aylén Suárez
Secretario de Hacienda y Administración Leandro Iglesias	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Directora de imprenta Rosa Gómez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	

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

ISBN 978-631-6597-29-8

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2025

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.

Tomo II / Marcelo G. Burello; Cecilia Lasa. - 1a ed. - Ciudad Autónoma

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

Universidad de Buenos Aires, 2025.

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

ISBN 978-631-6597-29-8

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

CDD A860

Índice

Presentación	9
<i>Marcelo G. Burello y Cecilia Lasa</i>	
Tres vidas, de Gertrude Stein. Los problemas de narrar al personaje	13
<i>María Verónica Colombo y Cecilia Lasa</i>	
La obra de Gertrude Stein	51
<i>Sherwood Anderson</i>	
<i>Traducción y notas de Marcelo G. Burello</i>	
Vida y opiniones del joven Nicholas Adams	57
<i>Marcelo G. Burello</i>	
Por una definición sureña. Teoría del grotesco y el caso de "Una rosa para Emily", de William Faulkner	85
<i>Luciana Colombo</i>	
El sueño imposible. Configuración de la tierra prometida como espacio de exclusión en <i>Las uvas de la ira</i> de John Steinbeck	119
<i>Yanina Nemirovsky</i>	

La violencia como procedimiento narrativo. <i>El día de la langosta</i>, de Nathanael West	147
<i>Milena Arce</i>	
Autores	169

Presentación

Marcelo G. Burrello y Cecilia Lasa

La civilización comienza con una rosa.
Una rosa es una rosa es una rosa es una
rosa. Continúa con su florecer y se ajusta
claramente a ejemplos excelentes.¹

Stein (1954: 262)

Este volumen sucede con orgullo al primer tomo de la serie *Literatura norteamericana de entreguerras*, gracias a un equipo de investigación que ha crecido cualitativa y cuantitativamente en el último año. En ocasión de la primera publicación ya nos habíamos referido, en la sección introductoria, a factores contextuales y a cuestiones literarias que también arrojan luz sobre las problemáticas abordadas en el presente libro. Así, sin ánimos de ser reiterativos, creemos necesario insistir en la configuración de un marco histórico que es condición de posibilidad de nuevas formas de concebir la literatura y de practicar la escritura, formas entre las cuales aquí exploraremos, principalmente, las narrativas.

A principios de siglo XX, Estados Unidos asiste a una situación paradójica. Norteamérica se erige como primera potencia luego de las guerras de México y de Cuba y Filipinas, en el contexto de la Primera Guerra Mundial y en el marco

1 Stein, G. (1954). *As Fine as Melanctha*. *As Fine as Melanctha*. Volume Four of the Yale Edition of the *Unpublished Writings of Gertrude Stein*, pp. 255-269. Yale University Press. A menos que se indique traductor/a, esta y todas las traducciones del volumen nos pertenecen.

de la peor crisis económica de su historia. A su vez, experimenta un crecimiento a gran escala de la industria editorial y audiovisual. Este desarrollo permite interpelar los sucesos históricos tanto como el medio para hacerlo, el lenguaje artístico, que se torna, en simultáneo, objeto de reflexión. En este sentido, se despliegan diversos interrogantes en torno a la naturaleza, la función y el estatuto de la literatura; asimismo, estas reflexiones permiten a los escritores componer, mediante sus propios textos, una imagen de sí en concordancia con sus proyectos creativos. De este modo, toman forma, durante el período de entreguerras, variadas poéticas y figuraciones sociales de autor.

Este segundo tomo de *Literatura norteamericana de entreguerras* reúne producciones pertenecientes a integrantes del proyecto FILOCyT homónimo (2022-2025) y a estudiantes que recientemente se incorporaron a la cátedra de Literatura Norteamericana como investigadoras en formación. Los capítulos exploran la configuración de las poéticas autoriales y las figuraciones sociales en la narrativa de un conjunto de destacados escritores del período comprendido entre 1910 y 1940.

En el primer capítulo, Verónica Colombo y Cecilia Lasa realizan una introducción a la narrativa de *Miss Gertrude Stein*, figura insoslayable en el desarrollo de la literatura norteamericana del período. “*Tres vidas*, de Gertrude Stein: los problemas de narrar al personaje” refiere a las innovaciones narrativas de la autora a partir de su apropiación de la figura del personaje, los usos de la categoría de tiempo y su particular abordaje de contenidos temáticos como el entendimiento, el trabajo y el dinero, y el género y la sexualidad. Acompaña a este capítulo la traducción, al cuidado de Marcelo G. Burello, de “La obra de Gertrude Stein”, compuesto por Sherwood Anderson como breve presentación de la autora.

Los dos capítulos siguientes están dedicados a dos grandes escritores, ya no solo del período *interbellum*, sino del canon literario norteamericano en general: Ernest Hemingway y William Faulkner. En “Vida y opiniones del joven Nicholas Adams”, Marcelo G. Burello describe el contexto de surgimiento del más célebre personaje de Hemingway y su arco de desarrollo durante la primera década de producción literaria del autor, cuando llega a situarse como el nuevo gran maestro del género *short story*. Estilo periodístico y técnica del iceberg aparecen como los recursos fundantes de cuentos y viñetas que se hilvanan merced a un héroe recurrente, de obvio –y a la vez, equívoco– carácter autobiográfico. A su vez, “Por una definición sureña: teoría del grotesco y el caso de ‘Una rosa para Emily’, de William Faulkner”, a cargo de Luciana Colombo, estudia la especificidad de categorías como “grotesco” y “gótico” en la particularidad de la historia y geografía estadounidenses. Estas disquisiciones se ponen en diálogo con el conocido y ya clásico relato del autor sureño.

Los últimos dos capítulos de este volumen abordan una expresión particular del llamado “sueño americano” en la literatura de entreguerras. Por un lado, en “El sueño imposible. Configuración de la tierra prometida como espacio de exclusión en *Las uvas de la ira*, de John Steinbeck”, Yanina Nemirovsky explora cómo opera el concepto de tierra prometida en cuanto figura de exclusión en la novela del autor californiano. Por otro, Milena Arce estudia la violencia en su doble dimensión como contenido temático y contenido formal. En “La violencia como procedimiento narrativo: *El día de la langosta*, de Nathanael West”, analiza cómo aquella, a la vez que expresa el incumplimiento de la promesa de una mejor vida que inventa la industria hollywoodense, compone el estilo narrativo de West, que desconcierta, abruma, sacude y violenta a quien lee.

Así, este segundo tomo continúa acercando a los lectores las temáticas y problemáticas que atraviesan la literatura norteamericana de entreguerras, tanto como los problemas teóricos y metodológicos que su abordaje suscita. Cada capítulo caracteriza y analiza las poéticas de diversos escritores que en sus narrativas despliegan innovaciones específicas al período que se corresponde con los años comprendidos entre las dos Guerras Mundiales, en el hemisferio norte, en general, y en Estados Unidos, en particular. Se trata de un período con multiplicidad de nombres posibles y a su vez segmentable en etapas, pero siempre claramente enmarcado por la violencia sociopolítica y el afán de experimentación artística.

Tres vidas, de Gertrude Stein

Los problemas de narrar al personaje

María Verónica Colombo y Cecilia Lasa

Consideraciones iniciales

Escrito entre 1905 y 1906 y publicado en 1909, *Three Lives* (en adelante, *Tres vidas*) compone “un nuevo tipo de realismo” (1979: 50). Así lo sintetiza quien es considerado el padre de la psicología moderna en Estados Unidos, William James, mentor de Gertrude Stein (1874-1946) en Radcliffe College. El carácter innovador obedece, según las palabras de la propia autora en la última entrevista que ofrece en 1946, a su obsesión, a partir de sus apreciaciones de la obra de Flaubert y Cézanne, con una “idea sobre la composición” (1973: 15), bajo cuyo influjo comienza a escribir este libro integrado por tres relatos sobre mujeres de clase social trabajadora: “The Good Ana” (en adelante, “La buena Ana”), “Melanctha”, y “The Gentle Lena” (en adelante, “La dulce Lena”). Afirma la escritora:

Hasta ese entonces, la composición había consistido en una idea central, de la que todo lo demás era un acompañamiento [...] y no un fin en sí mismo [...].

Traté de expresar la idea de que cada parte de una composición es tan importante como el todo. Era la primera vez que alguien usaba esa idea de composición en la literatura. Henry James había tenido cierta noción sobre ella y en un sentido fue pionero, mientras que en mi caso logré que permanezca en la página bien compuesta [...] y no era el realismo de los personajes, sino el realismo de la composición lo que era importante, el realismo de la composición de mis pensamientos.

[...] El realismo de la gente que antes hacía realismo era un realismo que intentaba hacer real a la gente. A mí no me interesaba hacer real a la gente, sino en su esencia o, como diría un pintor, valor. [...] Esta idea era totalmente nueva y algo hicieron los rusos con ella pero no se había concebido como una realidad hasta que llegué yo, aunque la tomé mayormente de Cézanne. (15-16)

El nuevo realismo de Stein se apoya en una operación de desjerarquización: la prosa de *Tres vidas* socava el estatuto privilegiado del que gozan algunos componentes formales de la narrativa, especialmente la heredada de los siglos XVIII y XIX europeos, como el conflicto y la categoría de personaje. Su escritura adquiere de este modo una impronta cubista: “Como en el cubismo, la ficción de Stein carece de un punto focal de acción; carece de un clímax” (Fitz, 1973: 231; *cfr.* Fendelman, 1972). Su realismo busca narrar lo que la autora en la entrevista denomina “esencia” y que en una de sus conferencias en Norteamérica del período 1934-1935 llama “la naturaleza profunda de las personas” (1957c: 137), aquello que las constituye como tales y que es uno de sus intereses principales durante sus años de estudios universitarios en psicología y filosofía.

En esa búsqueda, la perspectiva se presenta como una gran aliada para la escritora en cuanto le permite “ver 'desde adentro” (Hoffman, 1962: 132) cada una de las vidas que se relatan en la ficción de 1909. La tendencia a volcar la mirada sobre diversas dimensiones del objeto narrado redundando en la desestimación de aquello que lo rodea, lo contextual, por considerarlo accidental, contingente –aquello que no es auténtico en tanto no es esencial–. Un ejemplo que expone esta filosofía narrativa es el uso de gentilicios: en lengua inglesa, este tipo de adjetivos recibe mayúscula inicial, regla ortográfica que la autora no respeta solo en lo que a la calificación de personajes respecta –cuando el gentilicio califica sustantivos no humanos, sí obedece la normativa–. Esta falta puede remitir, por un lado, al desdén hacia la normativa por parte de Stein (1957a: 213) y, por otro, a la remoción de toda contingencia: la nacionalidad no responde a las coordenadas geográficas en las que nacen los personajes de sus relatos, sino a rasgos que les son intrínsecamente constitutivos. Entre los numerosos casos que ilustran este procedimiento, basta con consignar la descripción de Ana como “a small, spare, *german* woman” (2000a: 39; nuestras cursivas) –traducido por “una alemana pequeña, enjuta” (1966: 37)– o de Lena como portadora de una “unexpectant and unsuffering *german* nature” (2000a: 194; nuestras cursivas) –traducido por “naturaleza alemana, apacible y ecuánime” (1966: 248)–. Asimismo, en el relato sobre esta última se alude a los “*italian* or negro workmen” (2000a: 192; nuestras cursivas) –traducido por “los trabajadores italianos o los negros” (1966: 246)–. Estas caracterizaciones, que junto a otras similares revelan un sesgo racista y clasista –a Melanctha se la caracteriza como “una negra airosa, atractiva, inteligente [...] de la mejor clase de negros” (1966: 108)–, exponen el foco de Stein sobre lo esencial en detrimento de lo contextual.

Con ese uso particular de la perspectiva, *Tres vidas* erige como objeto de la narración la propia categoría de personaje. Stein se apropia de manera innovadora de la noción predilecta de la novela en lengua inglesa, desde su ascenso en el siglo XVIII (Watt, 1964) y su desarrollo y consolidación en el siglo XIX. Anderson metaforiza este proceder: “la obra de Gertrude Stein consiste en una reconstrucción, una nueva refundición de la vida, en la ciudad de las palabras” (2024: 54). En función de la “idea sobre la composición” (1973: 15), el personaje se torna un problema narrativo. En este sentido, la pregunta no es cómo caracterizar a una persona ficcional y dar cuenta de sus conductas y decisiones, sino cómo narrarlo en cuanto categoría artística, en cuanto constituyente de una configuración formal, dado que solo así se puede acceder a una comprensión cabal de su estatuto, naturaleza y función. Fitz especifica una metodología: “en una ficción como *Tres vidas* Stein usa un estilo objetivo: trata de captar la esencia de un objeto o personaje delineando sus características de superficie” (Fitz, 1973: 233). Tal delineación, a la vez que mitiga la importancia de la acción y el conflicto para la construcción de la trama, redefine la relevancia de los contenidos temáticos. Del mismo modo en que la escritora intenta en su prosa “mantener la narración desligada de todo compromiso respecto a los pormenores de la escena” (Hoffman, 1962: 124) y demuestra “una falta de interés por la documentación referente al tiempo y al espacio” (124), siente “repugnancia hacia cualquier ‘asunto’ en calidad de tal” (125). La autora reniega en contra de la “cantidad de sinsentido que se habla sobre el tema de cualquier cosa” (1970b: 85) en “Composition as Explanation”, de 1926: “Volvamos a lo que una obra maestra posee como tema. Al escribir sobre la pintura, dije que la pintura existe para y en sí misma y el pintor tiene que usar paisajes objetos [sic] y personas como la única forma de conseguir que ese

cuadro exista” (1970a: 36). Por analogía, las piezas literarias son obras maestras no en virtud de las temáticas que abordan, sino en función de su composición, de los modos en que se configura el objeto a poetizar o a narrar. En *Tres vidas*, este objeto no es más que cada una de las tres vidas que integran el volumen, que no se caracterizan por la afirmación de una subjetividad que se desarrolla progresivamente en función de su volición. Por el contrario, los relatos construyen personajes que, pese a sus diferencias étnicas y de carácter, se definen como tales no por su capacidad de acción y crecimiento en el tiempo, sino por las dimensiones que los componen cual retrato cubista y que se presentan al lector mediante una narrativa que procede por repeticiones con leves variaciones. Entre esas dimensiones, se pueden destacar: el entendimiento como principio constructivo de la caracterización, la relevancia en ella del vínculo de las protagonistas con el mundo del trabajo y el dinero y, por último, la manera en la cual su género y sexualidad se constituyen, fundamentalmente en relación con los personajes que las rodean. Antes de abordar estos ejes, se ofrece una breve reseña de las inquietudes artísticas de Stein en sus inicios como escritora que atraviesan las narraciones de *Tres vidas* y operan como plataforma formal sobre la que se apoyan los ejes mencionados.

En contra del tiempo: algunos aspectos formales de la narrativa temprana de Stein

La “idea sobre la composición” (1973: 15) que propugna la escritora se apoya en una operación de deshistorización mediante la cual se desestima la categoría de tiempo. Hoffman, de hecho, insiste en la “batalla de Miss Stein contra el tiempo, contra las intromisiones del pasado” (1962: 116).

El cambio de título del volumen puede pensarse como un índice de esa postura: en un principio, *Tres vidas* se intitula *Three Histories* [traducible por *Tres historias*], “una frase que enfatizaba el estilo de las narrativas: fáctico, no comprometido, incluso periodístico” (Wagner-Martin: 2000a: 24) –“histories” se traduce como “historias”, al igual que “stories”, aunque el primer término hace referencia al tiempo transcurrido así como a la disciplina científica y el segundo, a composiciones ficcionales–. Puede pensarse que tal modificación, que responde a una estrategia editorial de Grafton Press luego del fracaso por parte de Hutchins Hapgood de lanzar el libro a la venta, precisa aún más el estilo de la escritora y sus inquietudes en torno a la narración: a cada relato no le interesa narrar la historia de su protagonista, sino su vida “sin la interferencia del tiempo” (Hoffman, 1962: 116), en cuanto resistencia a las pretensiones del naturalismo decimonónico. Esta demarcación del objeto narrativo no supone la ausencia de referencias a eventos pasados de la vida de sus personajes; ellas efectivamente se hacen presentes, aunque sin responder a una lógica causal, sino mediante saltos y retrocesos en la narrativa que minan una secuenciación lineal. Al respecto, el crítico observa: “los clichés de la tradición, el deseo de que lo escrito [...] verifique un avance (un principio, un medio y un fin relacionados de modo evidente y previsible), todo esto impide el fructífero análisis del conocimiento tal como ella entendía que James lo había definido” (117). A raíz de su formación inicial con el autor de la conocida obra *The Principles of Psychology*, Stein desarrolla un activo interés en cuestiones epistemológicas, tales como los modos de aprehender los objetos del entorno por parte del sujeto, las condiciones y posibilidades para el conocimiento, la naturaleza y función de los pensamientos, las concatenaciones entre ellos, entre otras. Hoffman agrega:

Stein estaba fascinada por la esencia de esas relaciones [...]. Eran formas geométricas del pensamiento y fijaban el significado de la cosa vista en el foco de su existir real *como cosa*. El conocimiento, para ella, era, por lo tanto, objetivo hasta el punto de confundirse con la realidad. En eso se diferenciaba radicalmente de los naturalistas que, como Dreiser y Norris, percibían las cosas, de modo primario, en una maciza e inexorable secuencia y estructura. (112-113)

Tres vidas pone en palabras otra temporalidad, que es la temporalidad propia de cada relato, en la que el tiempo deja de ser una categoría privilegiada en la que se apoya la acción y se somete a un proceso de espacialización (*cf.* Grady, 1991), que será un rasgo distintivo del modernismo. La validez artística del texto literario yace en las relaciones –no verticales– que sus componentes formales establecen entre sí: “como diría Stein, escribir es escribir es escribir –sin referencia, sin tiempo verbal, sin siquiera un escritor a cargo de la escritura” (Dauber, 2016: 135). En este sentido, “La buena Ana”, “Melanctha” y “La dulce Lena” no componen retratos naturalistas ni tampoco son meros testimonios de las observaciones de la autora en torno a la naturaleza humana. Pavese sintetiza: “estas *Tres existencias* son, sobre todo, el descubrimiento de un lenguaje, de un ritmo fantástico, que tiende a convertirse, él mismo, en argumento de la narración” (1975: 181). Stein no traslada de manera mecánica sus inquietudes por la psicología humana a la ficción, sino que se esfuerza por hacer de ese interés un problema narrativo.

Tal problematización se despliega, principalmente, en la configuración sintagmática que emplea la repetición como procedimiento recurrente. En su trabajo minucioso sobre la oración, Stein, como sintetiza Perloff, tiende a “enfaticar

la composición por sobre la representación” (2001: 409) y, dada esa preferencia, interviene activamente sobre la sintaxis: la autora “cree que el sentido se transmite mediante su uso y, en consecuencia, mediante el contexto mayor de la oración” y no de la palabra exclusivamente (410). Tal intervención se apoya en la reiteración o, como prefiere llamarlo la autora, “insistencia” (1957b: 166). El criterio para distinguir las dos nociones es el énfasis, que es propiedad de la segunda y no de la primera y que admite la diferencia: “su énfasis nunca puede ser repetitivo, porque la insistencia consiste en [...] nunca decir algo de la misma manera porque el énfasis nunca puede ser el mismo” (171). El énfasis propio de la insistencia responde a una voluntad artística que obedece a la construcción del objeto narrativo y a los problemas asociados con narrarlos. En efecto, los términos léxicos que Stein emplea en cada uno de los relatos de *Three Lives* pueden ser los mismos, pero su disposición sintáctica varía. Son abundantes las instancias que pueden ejemplificar este estilo, pero basta solo con citar el comienzo y el final de “La dulce Lena”. Una sucesión de adjetivos que califican a la protagonista inaugura el relato: “Lena era paciente, dulce, suave y alemana” (1966: 241). Ese mismo sintagma se repite, con variaciones, a lo largo de todo el relato, que se clausura del siguiente modo, luego de informar la muerte de Lena y su hijo recién nacido: “Herman Kreder vivía ahora muy feliz, muy apacible [*gentle*] y tranquilo, y muy contento de estar solo con sus tres hijos [...], siempre solo con sus tres hijos buenos y dulces [*gentle*]” (276). El adjetivo *gentle*, que caracteriza a la protagonista ya desde el título, se desplaza y queda absorbido por sus hijos y el padre de ellos. La repetición aquí expone un movimiento sintáctico que es isomórfico con la configuración del personaje de Lena, que a partir de que se casa con Herman se reduce a su función reproductiva hasta que literalmente no queda nada

de ella, ni su vida ni el adjetivo que la define, que ha pasado a describir a otros. Hoffman especifica respecto del impacto del procedimiento de la repetición o la insistencia en la narrativa de Stein:

La narración, por consiguiente, consiste en esa sucesión de mínimas, sutiles gradaciones en la variación: la imagen sigue siendo esencialmente la misma pero va adquiriendo lentamente acreciones de vario significado. No es tanto un progreso como un enriquecimiento del progreso. [...] La narración, que no ha de confundirse con la sucesión, muestra las variaciones y matices en las personas, pero no entre una y otra, sino entre un aspecto de una y un aspecto de otra. (122-123)

De esas variaciones se desprenden “filigranas de matización diferencial” (123) que permiten a la voz narrativa construir de manera paulatina su objeto: las respectivas vidas de Ana, Melanctha y Lena.

El entendimiento como principio de caracterización

El entendimiento como instancia mediadora entre, por un lado, los personajes de Ana, Melanctha y Lena y, por otro, sus respectivos entornos es uno de los ejes sobre los que se articulan los relatos de *Tres vidas*. Dicha mediación puede identificarse en el plano tanto temático como formal. Así, el narrador de “Ana” informa cómo a la protagonista “siempre le resultaba difícil saber por qué las cosas salían mal” (Stein, 1966: 84) y “no podía entender las costumbres despreocupadas y malas de todo el mundo, y siempre se amargaba por ello” (94). De manera similar, se observa sobre Melanctha: “A veces, al pensar en la constitución de su

mundo, la compleja y anhelante Melanctha se desesperaba” (108). Por último, se presenta a Lena como aquella que siempre se encuentra en pleno desconocimiento sobre lo que resulta de su agrado, sobre cómo se sienten otros personajes, sobre qué implica el matrimonio, entre otros aspectos: ella “no sabía qué le estaba sucediendo en realidad” (247). La narración acompaña formalmente estas problemáticas en torno a la comprensión y al conocimiento del mundo mediante procedimientos que exponen las complejidades de configurar estas cuestiones como objeto narrativo: caso omiso a las reglas de puntuación; faltas ortográficas, morfológicas y sintácticas; demoras en la predicación y ausencia de objetos directos –o su materialización en pronombres indefinidos– en el marco de la estructura oracional; hibridación en el empleo del narrador omnisciente, del discurso directo e indirecto y del discurso indirecto libre; postergación en la presentación de la información –el apellido de Ana, por ejemplo, recién se menciona, al pasar, al comienzo de la sección II del relato (48) y el de Lena se ofrece al lector ya avanzada la narración, en ocasión de informarle sobre su futuro matrimonio (251)–; entre otros.

En el caso de Ana, frente a un mundo que le resulta incomprensible, la protagonista ordena su experiencia de acuerdo con una estricta jerarquía que impone sobre sí e intenta imponer sobre otros mediante una ética que se apoya en su desempeño laboral como ama de llaves, el reto y su actitud servicial. Al respecto, observa Haselstein: “Dado que para Ana la voluntad de ‘cuidar a otros’ –o, como sugiere el narrador, de dominarlos– no es una estrategia calculada, sino la estructura básica de su identidad moral y autoestima, este rasgo la torna vulnerable” (2009: 394). Así, la narrativa se enriquece por acreción, en términos de Hoffman (1962), para configurar la vida de la protagonista como una lucha que acaba consumiéndola: el relato refiere a sus esfuerzos por

establecer en su medio “altos ideales” (Stein, 1966: 36) en referencia a sus cuidados caninos, aunque fácilmente pueden extrapolarse a sus vínculos tanto afectivos como laborales, sustentados en “castidad y disciplina” (37). Fahy sintetiza: “Ana entiende el mundo mediante categorías polarizadas que imposibilitan su expresión sexual –heterosexual-homosexual, hombre-mujer, bueno-malo, casto-licencioso–” (2000: 32). La polarización de su pensamiento, a la vez que limita su sexualidad, la deja inerte frente a las complejidades de un entorno que demanda cada vez más de ella –su dinero, su trabajo–, al punto de desgastarla y conducirla hasta su muerte.

A diferencia de Ana, que posee una forma polarizada de comprender que intenta imponer sobre quienes la rodean, Lena, según el testimonio de otros personajes y de la voz narrativa, nunca parece comprender lo que sucede a su alrededor. Esta disimilitud puede observarse en relación con el despliegue de una función maternal: mientras que “Ana era [...] para Sallie [una empleada a su cargo] una buena e incansable madre alemana que vigilaba y reprendía mucho para precaver a la niña de un mal paso” (Stein, 1966: 43-44), Lena permanece siempre en un plano de infantilización, incluso luego de contraer matrimonio y dar a luz a sus propios hijos. De manera especular se presenta quien será su esposo, Herman, que se mantiene subordinado a las decisiones laborales y afectivas que por él toman su padre y madre; en efecto, esta especularidad se refuerza mediante la repetición ya que tanto la madre del muchacho como la tía de la joven les reprochan su actitud desagradecida. No obstante, posee un saber del que Lena carece: él “sabía algo más acerca de qué implicaba el casamiento, y no le gustaba mucho” (199). Pese a que ese conocimiento lo conduce a fugarse antes de su boda, comprende luego, en función de su propia experiencia, que el ejercicio de su función paternal es lo que le

permite desasirse del opresivo núcleo familiar de origen. Pero lo que a él le permite continuar su vida, a Lena paulatinamente la aniquila. Antes de que se convierta en madre, el relato repite, con leves variaciones, la siguiente apreciación, enunciada por primera vez en referencia al viaje en barco que transporta a Lena desde Alemania a Norteamérica: “Estaba atemorizada y silenciosa y como sin vida, y segura siempre de que moriría en cualquier momento” (273; *cfr.* “La pobre Lena se hallaba muy asustada y débil, y a cada instante estaba segura de que moriría”, 248). La estructura narrativa, al acercarse a su final –que es también el final de la vida de Lena– mediante un sintagma presentado en los inicios del relato en alusión a la niñez de la protagonista, confirma su estancamiento en la infancia como un modo de vincularse con un mundo que le resulta ininteligible y que, en consecuencia, le infunde temor.

En las antípodas de estos dos personajes se encuentra Melanctha, cuyo relato –escrito luego de “La buena Ana” y “La dulce Lena”, pese a su localización intermedia– constituye para la propia Stein la “quintaesencia” (1973: 15) de la poética que desarrolla en *Tres vidas*. Como Ana y Lena, carece de conocimiento respecto a los modos de conducirse en su entorno y de vincularse con quienes lo habitan. Sin embargo, a diferencia de la segunda, busca desarrollar ese entendimiento y, a diferencia de la primera, no intenta imponer el saber adquirido, resultado de la experiencia y no de la adopción de ideales preconcebidos, sobre otros. La búsqueda de conocimiento permite pensar a Melanctha en relación tanto con las protagonistas de los otros relatos como con otros personajes en el interior de “Melanctha”. Por un lado, el entendimiento que logra le permite cortar el vínculo con sus progenitores, lo cual la diferencia de la infantilización que caracteriza a Ana y Lena. Por otro, permite construir un contrapunto con el personaje de Jefferson Campbell,

el joven médico con quien mantiene una relación amorosa y que “representa [...] las aspiraciones por parte de la clase media afroamericana de lograr un estatus socioeconómico como profesionales respetables” (Rowe, 227). En un extenso intercambio que mantienen los enamorados, queda en evidencia la distancia que los separa en términos de sus modos de concebir el acceso al conocimiento. Mientras que el muchacho celebra a quienes se dedican a “vivir normalmente, y trabajar fuerte y comprender las cosas” (1966: 136), la joven se embarca en su “búsqueda de sabiduría” (1966: 118). En el texto fuente, esa búsqueda se realiza mediante sus vagabundeos, que se constituyen como condición de dicha sabiduría –“wandering[s] after wisdom” (2000a: 96)–, una sabiduría que dista de la vida contemplativa y tranquila que propugna Jeff. En una nota al pie, Wagner-Martin explica lo siguiente sobre el término “wandering” en cuanto desplazamientos erráticos: “utilizada casi de manera cifrada, esta palabra aparece a lo largo de todo el relato, con frecuencia en relación con la adolescencia de Melanctha. Sugiere una conducta inapropiada, ya sea sexual o física” (2000: 91). Para la protagonista, sin estos movimientos “no podía aprender a comprender” (96). Eventualmente, Jeff replica la actitud de Melanctha: “Estaba cansado y todo el mundo le parecía muy horrible y por fin se dio cuenta de que [estaba sintiendo]. [...] Se dio cuenta por fin de que había comenzado a comprender” (160). El empleo de extensas perífrasis, a lo que se suman la ausencia de un objeto directo que acompañe al verbo “entender” y de un complemento que especifique el objeto del sustantivo “entendimiento”, traslada las dificultades asociadas con acceso al conocimiento a la construcción del objeto narrativo en la escritura. En este sentido, puede percibirse un isomorfismo entre el movimiento de la narración y los movimientos de Melanctha: la narración vagabundea tanto como la protagonista; ambas se desplazan

en busca de un saber y avanzan “en secreto y de a momentos” (118). Mientras que para Melanctha sus vagabundeos son la condición para conocer el mundo y sus formas, para “Melanctha” los vagabundeos narrativos constituyen la condición para relatar ese conocimiento y para conocer la forma propia de producir ese relato. Asimismo, uno de los sintagmas que más se repiten en torno a la protagonista es “la compleja y [dese]ante Melanctha” (108): la sintaxis compleja compone la forma de narrar a un personaje complejo.

Tres vidas narra las dificultades de las protagonistas para entenderse a sí mismas y comprender el mundo a su alrededor. Sobre esta similitud se articulan las diferencias entre ellas. Así, Lena carece del carácter imponente de Ana y de la voluntad deseante de Melanctha como modos de vincularse con el entorno, caracterización que configura un personaje siempre a merced de otros, atrapado en una continua infancia. Ana, por su parte, intenta ordenar el marco social que la abruma mediante la impresión de una mirada maniquea sobre él –gesto también añinado en cuanto hace caso omiso a las complejidades de la vida en sociedad–. Este maniqueísmo, concentrado en la caracterización del personaje principal en “La dulce Ana”, se desagrega en “Melanctha” mediante la oposición entre su protagonista epónimo, que celebra errar por el mundo como medio para el conocimiento de sí y su entorno, y Jeff, que corporeiza el ideal de una vida estable según los parámetros del aspiracionismo de la clase media afroamericana. Las problemáticas asociadas con la comprensión del medio social se formalizan narrativamente mediante diversos modos de repetición: la insistencia por parte de Ana de aplicar indistintamente a cualquier situación de su vida sus principios de castidad y disciplina, la duplicación y actualización del miedo infantil de Lena durante su viaje hacia Norteamérica en los primeros días de su matrimonio a partir de la reiteración

de un sintagma que se emplea solo en esas dos ocasiones y, por último, el vagabundeo sintáctico de “Melanctha” que emula el comportamiento errático de su protagonista.

Trabajo, dinero y muerte

Estudiar la relación entre las protagonistas de *Tres vidas* y el mundo del trabajo remunerado y la circulación del dinero expone la dimensión política de la experimentación literaria que caracteriza la obra. Dauber refiere, en este sentido, a la “falta de una agencia subjetiva que caracteriza la escritura temprana [de Stein]” (2016: 130). En efecto, en los relatos el dinero circula, especialmente como remuneración del trabajo, pero ni Ana, ni Melanctha ni Lena pueden incorporarlo a su vida sin que esta corra peligro de muerte. Así, en el tratamiento que la autora confiere al vínculo entre trabajo, dinero y las protagonistas puede observarse cómo ellas quedan desdibujadas, al punto de la aniquilación.

En el caso de Ana, dicha relación se encuentra atravesada por una paradoja. Ella “dirigía la pequeña casa de la señorita Matilde” (Stein, 1966: 35), una de las empleadoras para la que se desempeña como ama de llaves, ante la que expresa su queja por el uso imprudente que hace de sus propios ahorros: “Yo me deslomo para ahorrar dinero, y usted va y se lo gasta todo en tonterías” (44). Es esa capacidad de ahorro la que explica el calificativo que precede a su nombre en el título: Ana es buena porque puede prestar el dinero proveniente de un trabajo que la esclaviza y que no consume –en efecto, en el texto fuente, la queja de la protagonista se inicia con “I slave and slave...” (2000a: 44), traducible por “me esclavizo y me esclavizo...”–. Así lo demuestran, por ejemplo, los ahorros que pone a disposición de su amiga, la señora Lehntman, para que ayude a las jóvenes con

dificultades económicas cuyos partos asiste y, luego, de la señora Drehten, cuyo esposo, “con su temperamento y sus gastos impedía, impedía que las cosas marchasen como era debido” (90). Su dinero adquiere una función restitutiva en cuanto es capaz de conferir orden y estabilidad a situaciones que amenazan la ética maniquea que propugna. No obstante, esta conducta de ofrecer “todo a sus amigos o extraños, a niños, perros, gatos, a todos los que pidieran ayuda o parecieran necesitarla” (87) atenta contra el lema que predica –“ahorra y tendrás el dinero que has ahorrado” (75)– y, eventualmente, contra su propia vida. Es en este punto donde se visibiliza la paradoja que articula su relación con el trabajo y el dinero. Por un lado, las tareas de administración del hogar pueden ser causal de la conciencia que Ana desarrolla sobre la injerencia del dinero en la cotidianeidad, como lo evidencia su preocupación por la señora Lehntman cuando esta, en condiciones económicamente adversas y madre de “dos niños propios que tienen que arreglárselas como pueden” (67), adopta a un bebé. Sin embargo, no despliega su conocimiento y su experiencia previos al momento de administrar el dinero que le ingresa cuando pone habitaciones de su casa en alquiler: “El único problema era que Ana apenas ganaba lo suficiente para vivir. Cobraba tan poco a sus pensionistas y les daba tan buenas cosas para comer, que apenas le alcanzaba” (99). La renta no llega a cubrir los gastos en los que incurre para garantizarles un buen comer a sus inquilinos; persiste en ella la lógica de su conducta servicial, capaz de satisfacer a otros aun a costa propia:

Trabajaba y trabajaba todo el día y pensaba toda la noche en cómo hacer para ahorrar, y con todo el trabajo apenas podía continuar viviendo. [...]

Ana ganaba tan poco dinero que tenía que hacer todo el trabajo personalmente. [...]

El no tener a [...] ninguna otra que la ayudase en su trabajo hacía casi imposible que Ana pudiera salir alguna vez [...].

Ana no podía descansar jamás. Debía trabajar duro, tanto en verano como en invierno, o no podría lograr que le alcanzase el dinero. (100-101)

La soledad y el trabajo como sinónimo de esclavitud, según lo entiende la misma protagonista, la desgastan y la conducen a su muerte. Así, tanto la promesa de contar con disponibilidad financiera en el futuro se desvanece junto con su vida: como observa Dauber, su “agencia se muestra inerme” (2016: 133). La esclavitud a la que ella se somete la consume, en contraprestación de aquel dinero del que en vida Ana no hace uso para sí –el ahorro sobre el que depende la bondad que practica con otros y que estos otros sí consumen–.

Lena, por su parte, muestra una mayor enajenación respecto de los modos en que se produce y circula el dinero en cuanto remuneración de su trabajo como sirvienta. Sin un mínimo de reflexión sobre el valor del dinero, como sí presenta Ana, cede parte de su salario, “antes de depositarlo en el banco” bajo la insistencia de la cocinera con quien trabaja (Stein, 1966: 250), a su primo o las jóvenes con las que pasea en la plaza, quienes se lo piden sin ningún tipo de reparo. Como contrapunto a esta ausencia de preocupación, concomitante con su falta de entendimiento respecto del funcionamiento de su entorno social, se encuentra la figura de Herman. El personaje trabaja para el negocio familiar pero, a diferencia de Lena, no recibe un pago, no participa de los

ingresos que genera ni tampoco puede decidir sobre su trabajo o los frutos del mismo, debido a la tacañería de su padre y madre. Entre los múltiples ejemplos que pueden rastrearse en la narración sobresale su matrimonio con Lena, que su padre entiende en términos de “convenio” (262) y en cuya negociación, de hecho, él no constituye una parte involucrada. Si bien al principio se rehúsa, finalmente percibe que al convertirse en padre y jefe de hogar logra sustraerse del lugar que le asigna su familia de origen: “A Herman no le interesaba mucho su esposa Lena. Lo único que realmente le importaba a Herman eran los bebés” (275). Este “convenio”, sin embargo, no opera de igual manera para Lena, quien en su desconocimiento del mundo tampoco nunca aprende a administrar su dinero: para ella, el casamiento y la maternidad no componen una situación de mayor independencia; al contrario, se la reduce a su función reproductiva, a partir de lo cual “Lena estaba cada vez más sin vida” (275). A partir de este rasgo de su configuración como personaje, Dauber observa sobre la narrativa de Stein:

Stein incluso no registra eventos políticos concretos como la guerra en su plena expresión, su mirada es la de un mundo demasiado incipiente para ser marcado por aquellos. De hecho, en lugar del sistema capitalista burgués expuesto en el ambiente de trabajo de Wall Street que rodea a *Bartleby*, Stein no presenta nada, y la dulce Lena es incluso más extrema que él. (2016: 138)

Si bien la apreciación sobre la caracterización extrema que recae sobre Lena es válida en cuanto se corresponde con la construcción de la protagonista que realizan el narrador y otros personajes como la cocinera, el matrimonio sí constituye una expresión del “sistema capitalista burgués”

ya no situado en el espacio público de Wall Street, sino en la esfera del hogar. Allí, la capacidad reproductiva de la protagonista adquiere una doble función: por un lado, opera como trabajo no remunerado, del cual su esposo se beneficia, que la termina desgastando –la enajenación de Lena dificulta postular una maternidad originada en el deseo– y, finalmente, quitándole la vida, a la vez que, por otro, es condición para que Herman sí viva la suya.

Por último, la construcción de Melanctha en relación con el trabajo y el dinero difiere de las otras dos protagonistas en la caracterización inicial, aunque las une la muerte como mismo destino y la forma de atravesarla. A diferencia de Ana y Lena, ella no se desempeña en relación de dependencia, salvo hacia el final del relato –la voz narrativa observa que “cosía y a veces enseñaba en la escuela para negros, como reemplazante de alguna maestra” (Stein, 1966: 129), pero carece de un “empleo permanente” (129)–. En efecto, mientras se extiende su “wandering”, la narración no refiere a ningún tipo de empleo; su capital está constituido por el conocimiento derivado de esta conducta empírica: “Tener dinero nunca significó nada para mí”, afirma (225). Dada esta configuración del personaje, a ella no la satisface el capital que construye Jeff Campbell como resultado de su ejercicio como médico y sus aspiraciones a una vida tranquila, ordenada y regular. Por el contrario, la atrae la conducta alejada de esa ética de trabajo que corporeiza el intrépido Jem Richards, cuyos ingresos derivan de las apuestas en carreras de caballos. No obstante, su inestabilidad financiera se traduce en una inestabilidad afectiva: “Jem permanecía ahora ocupado, tenía que vender cosas y entrevistarse con gente para obtener dinero. Jem no podía ahora encontrarse con Melanctha tan a menudo” (225). Para ninguno de ellos, el capital de Melanctha es redituable: el vagabundeo disminuye su valor social, según Jeff, y, de acuerdo con Jem,

no posee valor monetario. Cuando este último parte, “[e]l único consuelo que Melanctha tenía ahora consistía en servir a Rose hasta caerse de cansancio” (228).

La protagonista asume el cuidado de su amiga Rose, de su bebé que muere al poco tiempo de nacer y de su hogar, hasta que ella deja de requerir esa ayuda y la aleja. En este sentido, ese consuelo adquiere el estatuto de un bien de cambio, que solo es de utilidad mientras la protagonista pueda adquirirlo como retribución a sus tareas. Abandonada por Rose y Jem (186), Melanctha enferma, es hospitalizada y, luego de recibir el alta ingresa al mundo del trabajo remunerado de manera regular. Ella cesa sus vagabundeos y se asienta, a lo que sigue su muerte: “se empleó como sirvienta y comenzó a trabajar y a llevar una vida normal. Después Melanctha se enfermó muy seriamente otra vez [...] y estaba tan débil que no podía mantenerse en pie para trabajar” (237). En este pasaje se destaca una clara secuenciación temporal que no se observa en los vagabundeos narrativos que caracterizan al relato y su protagonista: en este punto donde nace una narrativa convencional, mueren tanto Melanctha como “Melanctha” en cuanto composición experimental. La narración se organiza a partir de este momento en una clara y rápida secuenciación temporal. En este punto, Melanctha, que muere de tuberculosis, no dista de Ana y Lena: “Stein ofrece una representación modernista audaz de esa impotencia en cuanto condición inherente del hombre moderno que él debe confrontar, sin importar con cuánto fervor parezca resistir” (Dauber 2016: 133). El vagabundeo pierde así su fuerza crítica, puesto que tanto mantenerse por fuera del circuito laboral como formar parte de él la terminan aniquilando, en el primer caso mediante una muerte social y, en el segundo, por medio de su extinción física. En ambas instancias, el capital de Melanctha se muestra inerme.

Las muertes de *Tres vidas* actualizan el acápite de la obra, escrito en francés y atribuido por Stein a Jules Laforgue. La autora perfecciona un modo de representación que conduce inexorablemente a las protagonistas hacia la muerte, anticipado en dicho epígrafe: “Claro que soy un desdichado y / no es mi culpa ni de la vida” (2000a: 36). El trabajo entendido y ejercido por Ana como un modo de esclavitud, la enajenación de Lena e incluso el mantenerse al margen del circuito laboral, como hace Melanctha, lejos se encuentran de propiciarles una vida tendiente a la emancipación, en un contexto que tiende a ella. En efecto, la edición de *Tres vidas* a cargo de Wagner-Martin reúne una serie de documentos escritos por mujeres que exponen y discuten “la cuestión de la mujer” (2000b: 219-260):

Tanto aquellos documentos que describen las luchas de las mujeres por adquirir poder –legal, financiero y profesional– como aquellos que describen las vidas de mujeres de clase baja contribuyen a la comprensión por parte del lector del *milieu* en el que maduró Gertrude Stein. [...] Stein dio batalla a las mismas fuerzas que estas mujeres escritoras documentan. Para los sujetos de *Tres vidas* –Ana, Lena y Melanctha– esa batalla era mucho más difícil porque eran mujeres de clase baja con escasas oportunidades de logro. (220)

Junto con la editora, puede pensarse que la sola representación de esas mujeres constituye una crítica por parte de Stein a las desigualdades sociales y económicas que atraviesan las mujeres cuyas vidas narra. Sin embargo, la autora, mediante el método de composición que desarrolla para sus relatos, no adscribe esas desigualdades al entorno o a la relación que las protagonistas establecen con él, sino a condiciones que les son intrínsecas, esenciales –y que por

eso constituyen su objeto de narración– y que resultan inalterables e ineludibles, tanto como lo son –si se sigue a Wagner-Martin en el salto que establece entre ficción y la esfera no ficcional– aquellas que configuran a ella como “una artista genuinamente creativa [cuya] personalidad determina [su] arte” (2000b: 246).

Mujeres, género y sexualidad

Tres vidas sitúa cuestiones ligadas al género y la sexualidad en el centro de las operaciones de desglose que Stein efectúa sobre las tres protagonistas. Este procedimiento le permite, al igual que en los otros ejes analizados, trazar un abanico que exhibe las diferentes maneras en las que los personajes (des)habitan su condición de mujer.

En un polo de tal gradación encontramos a Melanctha, quien nace en el seno de una familia constituida en torno a dos figuras radicalmente opuestas: la protagonista es “un poco agradable como su madre pero [su] verdadero poder provenía de su robusto y desagradable y muy inaguantable padre” (Stein, 1966: 111). Dentro de tal antítesis, Melanctha parece percibir con claridad los roles asignados a cada género en el mundo en el que vive, al tiempo que se opone a ellos al rechazar cualquier similitud que la acerque a su progenitora, ya que “[l]as cosas que había en ella de su madre nunca la hacían tenerse respeto” (112), y, alternativamente aferrarse a los rasgos paternos –“amaba el poder que ella tenía, proveniente de él” (112)–. En esa construcción de sí también participan sus vagabundeos, guiados por su deseo de sabiduría, en cuanto esos recorridos coinciden a nivel temporal con el momento en el cual comienza a ser percibida por ella misma y por otros como mujer, y, por ende, toma conciencia del poder que tal condición parece otorgarle. Su “poder [...] como

mujer” (115) opera como un catalizador en su vida a partir de una discusión entre su padre y John Bishop, cochero vecino de su familia al que ella frecuenta, cuando el primero advierte “un destello de algo más tierno que un adulto comprensivo en la manera en la que John habló entonces de Melanctha” (115). Tal episodio confirma la intuición de la protagonista de que las reglas a las que obedece el mundo que la rodea están determinadas por las atribuciones de género de sus participantes y observa en su condición de mujer un arma que podría permitirle acceder al conocimiento que tanto ansía: “Melanctha comenzaba ahora a ser mujer. Estaba lista, para ello, y empezó a buscar en las calles y en las oscuras esquinas para descubrir hombres y conocer sus naturalezas y sus costumbres de trabajo” (116). Este proceso de aprendizaje se ve aún más marcado por el género a partir de su vinculación con Jane Harden: la atracción entre ambas mujeres –que, junto con la posterior relación que la protagonista establece con Rose, “alimentan la veta homosexual de la narrativa”, según Wagner-Martin (2000: 14)– se genera, por un lado, en la apreciación de rasgos comunes, ligados al ansia de conocimiento; por otro lado, existe una verticalidad en la vinculación, que tiene sus raíces en el hecho de que Jane posee la experiencia que le permite guiar a Melanctha en sus vagabundeos y ampliar su campo de acción a uno que incluye a hombres de diversas clases sociales. Así, Melanctha deviene en aprendiz: “Melanctha no aprendió su sabiduría de los hombres. Era siempre la propia Jane Harden la que le hacía comenzar a comprender a Melanctha” (Stein, 1966: 125). En tal proceso de aprendizaje, los personajes masculinos no constituyen más que objetos de conocimiento, mientras que el acceso al mismo y su desarrollo surgen de las mujeres.

La complejidad que caracteriza a Melanctha parece estar ligada precisamente a concebir formas de vinculación que

superan un maniqueísmo que, por un lado, opone rasgos masculinos y femeninos y, por otro, traza una línea indeleble entre el sentir y el autocontrol racional. La relación que Melanctha establece con Jefferson Campbell ilustra este punto en cuanto él acepta su *statu quo* sin ejercer ningún tipo de operación crítica, como realiza Melanctha: “Siempre encontraba la vida muy fácil, Jeff Campbell, y a todos les gustaba tenerlo a su lado” (130). Tal personaje conceptualiza los afectos de una manera claramente polarizada:

... yo conozco sólo dos modos de amar. Una clase de amor [...] es como cuando uno tiene un sentimiento tranquilo y bueno con la familia, cuando uno hace su trabajo y siempre vive bien y normalmente, y la otra clase de amor es como la de los animales, que andan juntos por las calles. (141-142)

Melanctha constituye un desafío a la perspectiva maniquea de Jeff, lo cual explica su profundo rechazo por el modo en que ella se desenvuelve: “Sabía que Melanctha había hecho muchas cosas difíciles de perdonar” (161). Esta dificultad, no obstante, responde más a su autoproclamada superioridad moral que a una respuesta a la joven, quien de hecho no le ha pedido disculpas pues los vagabundeos que él rechaza son para la joven la fuente del conocimiento que desea –de lo cual ella es consciente–. Dadas estas diferencias, la relación entre ambos se hace y, a la vez, se deshace en extensos párrafos que imitan la imposibilidad de un vínculo fuera de lo exclusivamente verbal: “Jeff Campbell no comprendía muy bien, por entonces, qué le sucedía. Todo lo que sabía era que se sentía intranquilo junto a Melanctha. Todo lo que sabía era que no estaba sereno cuando estaba con Melanctha” (176). Eventualmente, reinan los desencuentros entre ellos: cuando Jeff comienza a merodear, se

siente insatisfecho consigo mismo; cuando Melanctha empieza a adoptar posturas no solo más estáticas, sino incluso sumisas, se expone a situaciones hirientes, como sucede cuando Jeff emite su opinión sobre ella: “Ya lo sé, ya lo sé” –murmuró Melanctha, adhiriéndose a él–, sé que eres un buen hombre, Jeff, aun cuando me hieras” (157). En definitiva, después del fracaso de tal vínculo, la protagonista se aferra al anillo que le otorga Jem Richards, y a la promesa de estabilidad implicada en tal objeto, convirtiéndolo en el centro de su existencia; para el personaje masculino, sin embargo, Melanctha no constituye más que un accesorio, un ornamento, que acompaña su prosperidad económica, y que es descartado cuando debe marcharse a perseguir nuevos proyectos económicos. Ninguno comprende que los vagabundeos de Melanctha la constituyen como sujeto y la despojan así de su agencia.

La consciencia que Melanctha desarrolla tempranamente sobre las diferencias de género de su época resulta insuficiente. Es Rose quien observa que el aprendizaje de Melanctha parece haberla alejado de aquellas habilidades que realmente debía adquirir: “comportarte alguna vez como debes [en cuanto mujer, decente y correcta]” (234). Sus vagabundeos logran objetar el mundo maniqueo que defiende Jeff, pero luego no le permiten intervenir activa y críticamente en ese mundo que, por otro lado, solo es capaz de asignarle la función de esposa de un buen marido, como sucede con su propia amiga: “A Rose le gustó Sam cuando lo vio; ella sabía que era un buen hombre, que trabajaba duro y ganaba un buen sueldo, y Rose pensó que estaría bien que una mujer en su posición se casara de verdad, legalmente” (216). Así, es como la protagonista parece retornar a la incomprensión con la que se inicia el relato: “Melanctha siempre amó y deseó la paz y el cariño y la bondad, y en toda su vida la pobre Melanctha solo pudo

encontrar para sí nuevas formas de meterse en aprietos” (114). Este retorno se formaliza en la estructura narrativa del texto: la búsqueda de cualquier tipo de suelo firme a la cual la protagonista se reduce hacia el final de la narración la lleva precisamente a establecer su vínculo con Rose, ya que ella “era la única persona a la que Melanctha podía aferrarse” (217) –que se equipara al hecho de que ella “se rebajaba y actuaba como una sirvienta de Rose”–. Así, “Melanctha”, en sus últimas páginas, retoma la escena con la que se da apertura: no con la figura de la protagonista, sino con Rose dando a luz. El relato sobre la vida de Melanctha comienza y termina en el punto en el que más sometida ha quedado y en el cual su existencia, alejada ya de los vagabundeos que le otorgaban sentido, se basa en proveer las condiciones de vida de un bebé que, por otro lado, morirá en el instante en el que ella se aleje. Estas tareas de cuidado son descritas como “todo lo que [cualquier mujer] podía” (226), a través de un sintagma empleado previamente para hacer referencia a la manera en la que Melanctha se ocupaba de su madre enferma. De esta manera, Melanctha acaba religada a la figura materna y al rol femenino asociado a ella que rechaza al comienzo de su vida; a nivel narrativo, por otro lado, el momento en el que busca afirmarse como mujer deseante y poseedora de sabiduría queda encerrado por un marco profundamente limitante que anticipa lo fútil de su periplo –sus vagabundeos–.

Por su parte, “La dulce Lena” presenta un escenario en el cual los personajes femeninos se encuentran profundamente determinados por su rol materno. En el seno de la familia Haydon, la tía de Lena posee control absoluto incluso sobre las familiares más jóvenes: “Les arregló el presente y el futuro, y les mostró cuán equivocados estaban en todos los métodos que habían usado en el pasado” (246). Tal es así que no solo su vestimenta, sino también su propio

cuerpo se funden con el rol maternal que les es asignado: “La madre se vestía como una matrona, con un sombrero encajado y vestido negro, y se sentaba entre sus dos grandes hijas, firme, mandona y reprimida” (245). Estas últimas no constituyen más que meros apéndices laterales del cuerpo materno, “montones de carne sin amasar y sin formas” (245), al no contar aún con la edad necesaria para casarse y, por ende, convertirse ellas mismas en versiones que imitan la labor de su progenitora. La sintaxis de la oración incluso imita la acción de la señora Haydon ya que los adjetivos “firme, mandona” pueden describir su actitud, mientras que “reprimida” puede calificar a sus hijas, aunque en la enumeración, el participio activo –“directing” (2000: 191)– y el participio pasivo –“repressed” (2000: 191)– que le sigue pueden aludir a la propia señora Haydon –ella es *directing* a la vez que *repressed*– o a sus propias hijas, anticipando el futuro que han de desplegar debido a las intervenciones de su madre. La represión de la que son objeto los personajes femeninos se opone diametralmente a la manera en la que se trata al malcriado hijo varón (1966: 245); incluso cuando su padre se opone a tal accionar, su voz carece de autoridad ya que, en el seno familiar, la única que posee la prerrogativa de que asignar roles a sus protagonistas es la madre.

En este contexto, Lena, “una criatura agradable y de piel color castaño” (242) funciona dentro de esta dinámica solo como una hija sustituta que habilita a su tía a ejercer su rol materno al asegurar su matrimonio: “casar a su sobrina era lo más importante que la señora Haydon debía hacer” (245). La palabra materna se transforma en un dispositivo de control que no admite réplica y, por ende, busca constituir a los hijos que la reciben en sujetos marcados por una obediencia absoluta. A esta lógica inexorable se repliega Lena no solo en su vínculo con su tía, sino también en el que establece con la cocinera de la residencia en la que trabaja, que “*regañaba*

a Lena muy seriamente” (250; nuestras cursivas): el término resaltado es empleado a lo largo del texto como dispositivo para el ejercicio de la autoridad empleado por el personaje femenino a cargo de dictar el funcionamiento del hogar. De manera similar, al marido de Lena, Herman, “su madre y su padre nunca habían dejado de regañarlo y dirigirlo” (251): esta configuración familiar reproduce un orden de existencia similar al de Lena con la diferencia de que, aquí, incluso el personaje masculino es receptor de tal necesidad de obediencia. En ese sentido, la obediencia que guía la existencia de los miembros de la joven pareja parece ponerlos en un plano de aparente igualdad. Sobre Lena se narra: “nunca se le ocurrió a la naturaleza alemana, apacible y ecuánime de Lena, hacer algo diferente de lo que se esperaba de ella” (248). Por otro lado, se relata sobre Herman: “este joven sastre hacía siempre lo que su madre y padre querían” (251). Esta semejanza augura, a los ojos de la señora Hayden y los padres del muchacho, una compatibilidad capaz de garantizar el rédito del matrimonio, entendido como un emprendimiento económico: “Decirle a una muchacha que iba a casarse con ella y que la muchacha preparase todo, eso era un convenio como cualquiera que se hace en los negocios” (262). La semejanza que Herman comparte con Lena, por otro lado, parece estar ligada a un rechazo hacia las mujeres y, por ende, al rol que familiarmente se espera que este cumpla al casarse con una mujer y establecer una familia: “A él le gustaba estar con hombres y no le agradaba que hubiese mujeres con ellos” (251).

Sin embargo, el efecto que la constitución de una familia propia tiene en ambos personajes resulta radicalmente diferente: por un lado, la mudanza de Lena a la vivienda de su familia política la somete a un nuevo nivel de sumisión al ser blanco, ahora, de los regaños de su suegra, en una trayectoria que aniquila aún más su escasa fuerza vital. En ese sentido,

le resulta imposible apoderarse del rol de matriarca que le corresponde socialmente. Este está conceptualizado como la capacidad de establecer el hogar familiar como una prioridad absoluta, aun a expensas de la propia existencia: “sé que apenas te dan lo suficiente para comer, Lena. Lo siento verdaderamente por ti, tú lo sabes, pero eso no es excusa para que andes tan desaliñada, Lena, aunque tengas todos esos problemas” (270). Así, incluso luego de la muchacha establecer una residencia que habita solamente con su marido e hijos, estos no hacen más que consumirla, al punto tal que el nacimiento del último hijo constituye su propia muerte. La literalidad que cobra el desvanecimiento progresivo de tal personaje a lo largo del relato se opone directamente a lo que sucede con su esposo. La concepción de su primer hijo le otorga voz propia a lo que antes no era más que “su gruñido habitual” (253), voz de la cual hace uso para, por primera vez, oponerse a la voluntad materna: “Herman estaba comenzando a ser fuerte” (272). Lo que ahora nace no es solo una descendencia, sino un deseo, un propósito: “Era algo nuevo para Herman Kreder eso de desear algo, más Herman anhelaba ahora ser padre, y deseaba con toda su alma que este fuese varón y saludable” (272). La concreción de ese deseo es un modo en que se restituyen las expectativas sociales que recaen sobre él en cuanto hombre (Bender, 1999: 537-ss.) y que él rechaza previo a su matrimonio, dada su preferencia por vincularse con hombres. El componente de género de tal ambición está puesto de manifiesto no solo en el deseo de tener una progenie masculina, sino en la forma en la que este personaje acaba por engullir los propios rasgos de su esposa en lo que constituye su muerte física y simbólica. Así, como observa la cocinera, el matrimonio constituye un riesgo que amenaza exclusivamente la existencia femenina: “Casarse no les hace ningún bien a esas muchachas, [...] estarían mucho mejor,

si ellas lo supieran, quedándose en un buen trabajo cuando lo tienen, y continuar siempre en él” (Stein, 1966: 272) –trabajo remunerado que Lena, en su infantilización inescapable, no puede sostener–.

Finalmente, podría afirmarse que el personaje de Ana condensa ciertos rasgos presentes en las otras dos mujeres, al mismo tiempo que introduce notables modificaciones. Su rol fundamental radica en posicionarse por fuera de la línea de sangre de las familias para quienes trabaja y operar desde allí como jueza de la conducta de sus participantes y de la dinámica que se establece entre ellos. En ese sentido, y a diferencia de Melanctha y Lena, esta parece no solo haber internalizado “lo que le correspondía hacer a una muchacha” (48) –la repetición de tal sintagma materializa los puntos de convergencia y divergencia entre las tres narrativas–, sino incluso haberse arrogado la prerrogativa de transmitir tales máximas a los personajes, fundamentalmente femeninos, que la rodean, como sucede cuando censura la relación entre Sallie y el carnicero, “este mal muchacho” (43). Así, cuando se afirma que ella “es la que manda en la cocina” (39), el vocablo empleado en el original en inglés para nombrar el cargo que ocupa es *head*, que hace referencia tanto a tal posición de autoridad como a la cabeza –el órgano en control del funcionamiento del cuerpo en su totalidad–.

Bajo la lógica analizada en el caso de Lena que conceptualiza el mundo del hogar como uno dictado pura y exclusivamente por la voz de la matriarca, puede observarse que el espacio doméstico del cual Ana se presenta como máxima autoridad se constituye como sinécdoque de la vivienda, y por ende, la institución familiar en sí misma. Cabe resaltar, de igual modo, que dentro de los continuos malestares físicos de Ana, que finalmente acaban con su vida, los dolores de cabeza constituyen la sintomatología por excelencia.

La cocina, así, se trata de un “campo de batalla” (38) en el cual siempre prevalece la “reprimenda” (40) de Ana, cuyo materno disciplinante se vuelve omnipresente al ejercerse sobre las sirvientas que se suceden en la casa de la señorita Matilde, cuya inmadurez se resalta constantemente a partir del uso de términos como “criatura” (38), así como sobre cada uno de los seres que la habitan. Así, incluso los perros devienen receptores de tal represión: el hecho de que el nombre de uno de ellos, el “orgullo de su corazón” (51), sea Baby (“bebé”), resalta la asociación de la conducta de la protagonista con lo materno. Por otra parte, el género cobra un estatuto central al analizar las personas para las cuales Ana decide trabajar: se trata de “mujeres de gran tamaño, que son siempre perezosas, descuidadas o indefensas” que, desde su impasividad, le permiten hacerse cargo del “peso de sus vidas” (49) sin ningún tipo de cuestionamiento. Esta dependencia es la que la protagonista tanto ansía, y la que, al mismo tiempo, acaba por fagocitarla. En contraposición a tales dueñas de casa se erige un segundo grupo de mujeres, cuyo paradigma está constituido por Jane, la hija de Matilde, cuya “firme resistencia” (50) se traduce en un deseo de constituirse en la “cabeza” de su hogar después de su matrimonio. La existencia inviable de una residencia con dos cabezas se erige como la razón que motiva a Ana a buscar otro empleo.

Por otra parte, la conceptualización de los hombres como seres inermes dentro de las disputas de poder que se libran en el terreno de lo hogareño determina que estos sean empleadores óptimos según la perspectiva de la protagonista: “A Ana le gustaba trabajar para los hombres, pues comían mucho y con placer. Y cuando se sentían reconfortados y llenos, quedaban satisfechos y le dejaban hacer lo que ella quería” (61). Esta forma de conceptualizar a los hombres es lo que motiva la mudanza de Ana al hogar del Dr. Shonjen

y se ve replicada al final de la narración, en la figura de los inquilinos, preferentemente hombres, que ella toma: “A ellos les gustaban sus reprimendas, y las cosas que les preparaba para comer” (98). El accionar de este personaje en relación con sus contrapartes masculinos queda constituido a partir de un campo semántico que resalta su función como dadora de alimento, abrigo y disciplina, que la constituye, una vez más, en una suerte de madre sustituta por antonomasia. Al adherir completamente a tal rol materno-doméstico, e incluso actuar como guía de las mujeres que la rodean, garantiza la subsistencia tanto de su progenie simbólica (en contraposición a lo que sucede con el bebé de Rose cuando Melanctha se aleja) como de su propia existencia, que, aunque desgajándose en el proceso, se apropia del peso de tal función de una manera que resulta imposible para, por ejemplo, Lena.

Ana se constituye como mujer en la intersección de estas dos prácticas: el ejercicio de una maternidad simbólica por sobre los diversos seres que la rodean y la constante eliminación de cualquier conducta moralmente reprochable que ellos exhiban. Bajo esta naturaleza, por otra parte, parece esconderse un segundo nivel de represión que tiene por objeto la propia sexualidad de la protagonista (Bender, 1999: 533) –a diferencia de Melanctha, en la que Wagner-Martin identifica una orientación bisexual (2000: 12), y de Lena, cuya sexualidad se encuentra ya sea subsumida en su infantilización o reducida a su función reproductiva–. El implacable autocontrol que Ana le impone a su propio sentir y a su propio cuerpo hallan eco en un fuerte rechazo a lo maternal biológico: ella “no abrigaba sentimientos particularmente intensos de amor por los niños, como los tenía por los gatos, los perros y las patronas gordas” (Stein, 1966: 49). A su vez, cualquier implicación derivada de este amor hacia la figura de la ama se vuelve indicador explícito de la sexualidad

de la protagonista en la figura de la señora Lehntman, “el único romance que Ana conoció” (74). Este personaje exhibe “un cierto brillo magnético en la persona y en la manera de ser” (74) que atrae inexorablemente a la protagonista y la lleva a emprender profundos actos de entrega, plasmados en el dinero que le presta y jamás recupera. Sin embargo, el vínculo entre ambas parece exhibir cierto rasgo vertical que lo distingue de la profunda asimetría implicada en el resto de sus relaciones y, así, permite resaltar su aspecto diferencial en la vida de Ana: la señora Lehman es quien la alienta a abandonar el hogar de Matilde y quien le presenta al doctor. En última instancia, no obstante, esta relación acaba por deshacerse a partir de la irrupción del deseo de esta última de adoptar un nuevo bebé, situación que resalta aún más tanto la represión como la orientación sexual de Ana.

En síntesis, *Tres vidas* presenta un escenario social en el cual la existencia resulta inviable para cada uno de los personajes femeninos centrales que se deshacen a través de sus páginas. Se trata de un campo fuertemente reglamentado que opera sobre la sexualidad y la conducta de tales protagonistas, y se traduce en fuertes máximas reproducidas a nivel literal y simbólico por una miríada de personajes. El establecimiento del ámbito de la maternidad y lo doméstico como únicos circuitos de acción para las mujeres determina que lo que se espera de ellas es una plena adhesión a tal lógica, que obstruye, por otro lado, la experimentación de deseos o voluntades alternativas. Así, Lena deviene una niña-madre engullida por sus propios infantes y su marido, revitalizado a partir del rol masculino del que su nueva identidad como padre le permite apropiarse. Ana, por su parte, impone condiciones impracticables de castidad y censura a quienes la rodean como exteriorización de una represión internalizada y dirigida hacia su propio deseo, por lo que deviene así en una figura materna fantasmagórica

a través de cuyo cordón umbilical entrega su vida sin reparos. Melanctha, por último, parece vislumbrar la manera en la cual tales engranajes sociales giran y cree adivinar en su propia condición de mujer las herramientas para escapar a tal dinámica, oponiendo su fuerte deseo y voluntad a esta, para acumular, sin embargo, una serie de rechazos que no hacen más que hundirla en posiciones crecientemente serviles. Así, independientemente de los rasgos que las protagonistas exhiban y de las resistencias que busquen oponer, sus destinos cadavéricos están escritos desde la primera línea de cada texto, en la forma del nombre de mujer que se les asigna.

Reflexiones finales

Los retratos de Ana, Lena y Melanctha que Stein narra en *Tres vidas* evidencian cómo la escritora se apropia de la categoría de personaje y desestabiliza la prosa de las novelas y relatos heredada del siglo XIX. Mediante su nuevo realismo y sus ideas sobre la composición, la autora socava la posición jerárquica que el conflicto adquiere en ese tipo de narrativas. Así “La buena Ana”, “Melanctha” y “La dulce Lena” configuran protagonistas en cuya caracterización se privilegia la exploración de diversas dimensiones que las construyen como tales en detrimento de la postulación de un conflicto y el desarrollo de una acción articulada sobre su volición. Esas dimensiones portan un contenido temático pero también un contenido formal –aquel se subordina a este último–: el entendimiento como medio para vincularse con el mundo, la inserción en el mundo del trabajo remunerado y los usos del dinero, el desarrollo de relaciones sexoafectivas y la conceptualización de sí en términos de género son válidos no en cuanto temas, sino en su capacidad de contribuir

formalmente a la configuración de Ana, Melanctha y Lena, y, aún más, de dar cuenta de la manera en la cual estos tres personajes se desvanecen progresivamente a lo largo de las narraciones. En este sentido, se destaca el relato sobre la segunda de dicha serie, en cuanto la afinidad entre los vagabundeos que practica la protagonista y los vagabundeos de la sintaxis y de la estructura de la narración exponen claramente el proyecto creativo de Stein. A la luz del mismo, los pretendidos relatos acerca de la vida de estas mujeres acaban por traicionar simbólicamente lo prometido por el título: lejos de dar cuenta de una trayectoria temporal rectilínea donde se suceden eventos atravesados por las protagonistas, la textualidad revela una serie de yuxtaposiciones donde los planos del entendimiento, el trabajo y el género no hacen más que evidenciar cómo las existencias de sus protagonistas resultan inviables, independientemente de las características contingentes que cada una de ellas posee. Se trata de un modo de expresión de la repetición o la insistencia propia de una poética que explicita de esa manera su carácter político: la entronización de la forma como decisión artística para narrar la esencia de los personajes concebida en clave de sustracción del tiempo, de la historia y, eventualmente, de la vida que, paradójicamente, se anticipa en el título.

Bibliografía

- Anderson, S. (2024). La obra de Gertrude Stein. Trad. Marcelo G. Burello. Burello, M. G. y Lasa, C. (2024). *Literatura norteamericana de entreguerras. Tomo II*, pp. 51-55. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Bender, B. (1999). "The Varieties of Human Experience": Sexual Intimacy, Heredity, and Emotional Conflict in Gertrude Stein's Early Work. *Amerikastudien / American Studies*, vol. 44, núm 4, pp. 519-543. En línea: <<https://www.jstor.org/stable/41157971>> (consulta: 29-2-2024).

- Dauber, M. P. (2016). Gertrude Stein's Passivity: War and the Limits of Modern Subjectivity. *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 58, núm. 2, pp. 129-143. En línea: <<https://www.jstor.org/stable/26155320>> (consulta: 29-2-2024).
- Fahy, T. (2000). Iteration as a Form of Narrative Control in Gertrude Stein's "The Good Ana". *Style*, vol. 34, núm. 1, pp. 25-35. En línea: <<https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.34.1.25>> (consulta: 29-2-2024).
- Fendelman, E. (1972). Gertrude Stein among the Cubists. *Journal of Modern Literature*, vol. 2, núm. 4, pp. 481-490. En línea: <<https://www.jstor.org/stable/30053204>> (consulta: 29-2-2024).
- Fitz, L. T. (1973). Gertrude Stein and Picasso: The Language of Surfaces. *American Literature*, vol. 45, núm. 2, pp. 228-237. En línea: <<http://www.jstor.com/stable/2924449>> (consulta: 29-2-2024).
- Haselstein, U. (2009). A New Kind of Realism: Flaubert's *Trois Contes* and Stein's *Three Lives*. *Comparative Literature*, vol. 61, núm. 4, pp. 388-399. En línea: <<https://www.jstor.org/stable/40600336>> (consulta: 29-2-2024).
- Hoffman, F. (1962). Gertrude Stein. Figuera Aymerich, Á. (trad.), *Tres escritores norteamericanos: Herman Melville, Edith Wharton, Gertrude Stein*, pp. 103-162. Gredos.
- James, W. (1979). Letter from William James. Bad-Neuheim, May 25, 1910. Gallup, D. (ed), *The Flowers of Friendship: Letters Written to Gertrude Stein*, pp. 50-51. Octagon.
- Pavese, C. (1975). Gertrude Stein. *La literatura norteamericana*, pp. 177-182. Siglo Veinte.
- Perloff, M. (2001). Gertrude Stein's Differential Syntax. Conferencia ofrecida en el marco de la *British Academy's Sarah Tryphena Phillips Lecture in American Literature and History*, pp. 401-427. Academia Británica.
- Rowe, J. C. (2003). Naming What Is inside: Gertrude Stein's Use of Names in *Three Lives*. *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 36, núm. 2, pp. 219-243. En línea: <<https://www.jstor.org/stable/1346127>> (consulta: 29-2-2024).
- Stein, G. (1957a). Poetry and Grammar. *Lectures in America*, pp. 209-246. Beacon Press.
- Stein, G. (1957b). Portraits and Repetitions. *Lectures in America*, pp. 165-208. Beacon Press.

- Stein, G. (1957c). The Gradual Making of *The Making of Americans*. *Lectures in America*, pp. 135-161. Beacon Press.
- Stein, G. (1966). *Tres Vidas*. Trad. Beatriz de Sanctis. Troquel.
- Stein, G. (1970a). Composition as Explanation. *What are Masterpieces*, pp. 25-38. Pitman Publishing Corporation.
- Stein, G. (1970b). What are Masterpieces and Why are there so Few of them. *What are Masterpieces*, pp 25-38. Pitman Publishing Corporation.
- Stein, G. (1973). A Transatlantic Interview - 1946. Haas, R. B. (ed), *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, pp.15-35.
- Stein, G. (2000a). *Three Lives*. Palgrave Macmillan.
- Stein, G. (2000b). Letter to Henri Pierre Roche, June 12, 1912. Stein, G. *Three Lives*, p. 246. Palgrave Macmillan.
- Wagner-Martin, L. (2000a). Introduction: Cultural and Historical Background. Stein, G. *Three Lives*, pp. 3-25. Palgrave Macmillan.
- Wagner-Martin, L. (2000b). The Woman Question: Rights, the Vote, Education, Health. Stein, G., *Three Lives*, pp. 219-222. Palgrave Macmillan.
- Watt, I. (1964). *The Rise of the Novel*. University of California Press.

La obra de Gertrude Stein

*Sherwood Anderson*¹

Traducción y notas de Marcelo G. Burello

Una noche de invierno, hace unos años, mi hermano² me visitó en mi alojamiento de Chicago trayendo consigo un libro de Gertrude Stein. El libro se llamaba *Botones blandos*³ y, justo en ese momento, en los periódicos norteamericanos se le dedicaban muchas bromas y mucho alboroto. Yo ya había leído un libro de Miss Stein llamado *Tres vidas*⁴ y me había parecido que contenía algunas de las mejores cosas jamás escritas por un norteamericano. El nuevo libro me producía curiosidad.

Mi hermano había asistido a una especie de reunión de literatos la noche anterior y alguien había leído en voz alta parte del nuevo libro de Miss Stein. La fiesta había sido un éxito. Después de unos pocos renglones el lector se detuvo y lo saludaron sonoros gritos de risa. El consenso general era que la autora había hecho algo que los norteamericanos llamamos “hacerse entender bien”, o sea que, gracias a un

1 Texto tomado de Gertrude Stein, *Geography and Plays*, Boston, The Four Seas, 1922, pp. 5-8.

2 Casi seguramente Karl, su hermano mayor, formado en el Instituto de Arte de Chicago.

3 *Tender Buttons* (1914).

4 *Three Lives* (1909).

desempeño extraño y anormal, se las había arreglado para concitar la atención sobre su persona, lograr que discutan sobre ella en los periódicos, ser por un tiempo una figura en nuestras apabulladas y ajetreadas existencias.

Resultó que mi hermano no estaba contento con las explicaciones sobre la obra de Miss Stein por entonces vigentes en los Estados Unidos, y así fue que compró *Botones blandos* y me lo trajo, y nos sentamos un rato a leer las raras oraciones. “Les da un sabor íntimo y singularmente nuevo a las palabras, y a la vez hace que las palabras familiares resulten casi extrañas, ¿no?” me dijo. Lo que mi hermano hizo, como ven, fue ponerme a pensar en el libro, y al cabo, dejándolo sobre la mesa, se marchó.

Y ahora, pasados estos años, y habiéndome sentado con Miss Stein junto al fuego de su hogar en la *Rue de Fleurus*, en París,⁵ me piden que escriba algo a modo de presentación para el nuevo libro que ella está por publicar.⁶

Como en los Estados Unidos se tiene una impresión nada auténtica y asaz tontamente romántica de la personalidad de Miss Stein, ante todo me gustaría dejar eso a un lado. Yo mismo había oído historias de una larga habitación oscura con una lánguida mujer recostada en un sofá, fumando cigarrillos, bebiendo absentas, quizá, y avistando el mundo con ojos cansados y desdeñosos. De vez en cuando giraba la cabeza lentamente hacia un lado y pronunciaba algunas palabras, anotadas por una secretaria que se acercaba al sofá con un trémulo afán de atrapar las perlas que caían.

Tal vez entiendan en parte mi propia sorpresa y deleite cuando, tras hartarme de tales cuentos y esperando un poco a lo Tom Sawyer que fueran ciertos, me llevaron a visitarla

5 La *Rue de Fleurus* es una calle situada en el 6.º distrito de París. Conduce a los lujosos Jardines de Luxemburgo.

6 Es decir, *Geography and Plays*, el libro para el que este texto ofició como prólogo.

para encontrar, en lugar de esa lánguida imposibilidad, una mujer de un vigor llamativo, una mente sutil y potente, un discernimiento en materia de arte como no he hallado en otro hombre o mujer nacido en Estados Unidos, y una conversadora encantadoramente brillante.

¿He dicho “sorpresa y deleite”? Bueno, verán, mi sensación es así. Desde que la obra de Miss Stein me llamó la atención por primera vez, he estado pensando que es la labor pionera más importante en el ámbito de las Letras de mi época. Las fuertes carcajadas del público general que inevitablemente han de suceder a la presentación de más material suyo no me irritan, pero me gustaría que los escritores, y en especial los escritores jóvenes, llegaran a comprender un poco lo que ella está tratando de hacer y lo que en mi opinión está haciendo.

Lo que pienso al respecto es más o menos esto: que todo artista que trabaja con las palabras como medio a veces debe sentirse hondamente irritado por lo que parecen ser las limitaciones de dicho medio. ¡Qué cosas no deseará crear con palabras! La mente del lector está ante él y le gustaría crear un nuevo mundo de sensaciones en esa mente, o más bien podría decirse que le gustaría devolverle la vida a todos los sentidos muertos y adormecidos.

Hay algo que uno quiere lograr y que se podría llamar “la extensión de la provincia de su arte”. Uno trabaja con palabras y querría que las palabras tengan un sabor en los labios, que tengan perfume para las fosas nasales, palabras traqueteantes que uno pueda meter en una caja y agitar, emitiendo un sonido agudo, tintineante; palabras que, cuando se las ve en la página impresa, surten un nítido efecto de provocación a los ojos, palabras que al saltar de abajo de la pluma uno puede palpar con los dedos tal como podría acariciar las mejillas del ser amado.

Y lo que pienso es que estos libros de Gertrude Stein recrean la vida en palabras en un sentido muy real.

Todos los escritores, ya lo ven, tenemos tal apremio. Hay cosas así de grandiosas que debemos hacer. Por un lado, hay que escribir la Gran Novela Americana⁷ y hay que elevar la Escena Inglesa o Americana mediante nuestras muy relevantes contribuciones, por no hablar de los poemas épicos, los sonetos a los ojos de mi señora, y lo que sea. Todos estamos ocupados llevando estos pensamientos grandiosos e importantes a las páginas de los libros impresos.

Y mientras tanto, se descuidan las palabritas, que son los soldados con los que los grandes generales tenemos que realizar nuestras conquistas.

Hay una ciudad de las palabras inglesas y norteamericanas y ha sido una ciudad descuidada. Palabras fuertes y robustas, que deberían estar marchando a campo traviesa y bajo el cielo azul, atienden pequeñas y polvorientas tiendas mercantiles; a jóvenes palabras virginales se les permite relacionarse con prostitutas; palabras eruditas se han puesto al servicio del cavador de zanjas. Ayer mismo vi una palabra que una vez supo llamar a toda una nación a las armas cumpliendo la triste función de promocionar jabón para la ropa.⁸

Para mí, la obra de Gertrude Stein consiste en una reconstrucción, una nueva refundición de la vida, en la ciudad de las palabras. Aquí hay una artista capaz de aceptar el ridículo, que incluso ha renunciado al privilegio de escribir la gran novela americana, de elevar nuestra escena de habla inglesa y de lucir los laureles de los grandes poetas, para irse a vivir entre las pequeñas palabras de las tareas domésticas,

7 El concepto "gran novela americana" (a menudo reducido a "GAN", de "*Great American Novel*") fue un lugar común de la crítica estadounidense al menos desde que J. W. De Forest lo popularizara en 1868, al preguntarse por el logro supremo nacional en el género.

8 Cabe recordar que Anderson había trabajado como publicista y empresario antes de su crisis nerviosa de 1912, cuando se volcó de lleno a la literatura.

las bravuconas e intimidantes palabras de la esquina, las palabras honestas y que ahorran dinero, y todos los demás ciudadanos olvidados y descuidados de la ciudad sagrada y medio olvidada.

¿No sería un gesto hermoso y encantadoramente irónico de los dioses si, al final, la obra de esta artista resultara ser la más duradera e importante de las de todos los escritores⁹ de nuestra generación?

9 El autor usa la expresión coloquial "*word slingers*" (literalmente, "honderos de palabras"), que en los EE. UU. se utilizaba para referirse a los escritores profesionales, a menudo con intención peyorativa.

Vida y opiniones del joven Nicholas Adams

Marcelo G. Burello

... la proyección de Nick Adams es un arma defensiva vital en el combate de Hemingway contra el universo.

Earl Rovit (1971: 78)

La cuestión autobiográfica

La macabra ironía de haberse suicidado con un escopetazo en el rostro determinó que Ernest Miller Hemingway (Oak Park, Illinois, 1899 - Ketchum, Idaho, 1961), el escritor cuya imagen supo ser la más difundida y famosa de la historia de la literatura mundial, fuera velado en un ataúd cerrado. Así, el artista más dado a hacerse fotografiar y el narrador más propenso a tematizar la violencia en todas sus formas puso fin a su existencia con un postrero gesto grotesco, dejando una pregunta pendiente: ¿no es raro que alguien como él, heroico y pendenciero, mujeriego y bravucón, alguien cuya vena creativa, además, parecía haberse agotado ya a mediados de la década del treinta, al cabo no haya compuesto una autobiografía integral y monumental, ese género para el que parecía destinado, como el veneciano Giacomo Casanova (con quien tantos rasgos compartía, por lo demás)?

La respuesta al interrogante es doble, o incluso triple. Por un lado, Hemingway colaboró directa e indirectamente con

varios de sus biógrafos y bibliógrafos (como Carlos Baker y Louis Henry Cohn), delegando así en otros –a quienes custodiaba muy de cerca– la ardua tarea de compendiar su vida y obra; para él, que suscribía a la poética romántica de la legitimación de una obra artística a partir de la biografía del artista, era determinante construir y custodiar la leyenda de su propia vida. Más allá de eso, redactó varios episodios específicos de sus abundantes correrías en África y en España, y hacia el final de sus días trabajaba en una nueva entrega sobre su etapa formativa en Francia, libro que quedaría inédito pero asaz acabado (como lo afirma su viuda, Mary, en la presentación): *París era una fiesta*; la técnica de dosificar ciertos momentos álgidos de su vida en un libro compacto era más propia de su predilección por lo condensado y concentrado, ciertamente. *Last but not least*, puede que la saga del personaje Nick Adams haya sido uno de los mayores motivos: su *alter ego* ficcional, desplegado a lo largo de poco más de una década, fue ocupando tanto su lugar que en más de una ocasión sin duda Hemingway debe haber vacilado entre escribir una anécdota autobiográfica supuestamente verídica o componer una historia con ese joven protagonista y, *mutatis mutandis*, presentar las cosas como quería que hubiesen sucedido. Porque en efecto, el personaje le permitió contar su infancia y su juventud al amparo de la ficción, enfatizando y ocultando a su gusto cuanto le convenía. Es cierto, como lo ha señalado la crítica, que “a Nick rara vez se le concede la distancia imaginativa respecto de Hemingway” propia de otros grandes personajes literarios norteamericanos, en tanto “la presunción autobiográfica es virtualmente automática” (Hannum, 2001: 92), pero también es verdad que no hay que esforzarse demasiado para reconocer las señas de identidad, que el propio “Papa” –como se hacía llamar– siempre se cuidó de explicitar tanto *intra* como *extra* textualmente (de hecho, Nick lucha en el frente

italiano durante la Primera Guerra y resulta herido, tiene la afición de la pesca, es hijo de un médico de frontera, se ha criado en el Medio Oeste... vale decir, es demasiado similar a su creador). Por esta deliberada fusión y confusión entre autor y personaje, casi todo análisis de Nick Adams invita a la estructura adversativa que encontramos tipificada, por ejemplo, en Baker:

La figura recurrente de Nicholas Adams no es, por supuesto, Hemingway, aunque los lugares a los que va Nick y los sucesos que él observa son, en general, lugares que Hemingway había visitado o sucesos de los que había tenido conocimiento por buena fuente y podía asimilar a su propia experiencia de otros similares. (1974: 141)

No es que la fácil artimaña de despersonalizarse en la ficción fuera algo que el autor escatimara en su obra, precisamente: en muchas de sus otras narraciones, breves o extensas, los héroes son veteranos de guerra, periodistas o escritores norteamericanos, paseándose por Europa o por África, y se asemejan mucho a su creador, si bien suelen padecer algún defecto que marca distancia (Jake Barnes ha quedado impotente, Frederic Henry acaba desertando, el Harry de “Nieves del Kilimanjaro” agoniza como un pusilánime). Ante este uso y abuso de la auto-referencialidad encubierta en Hemingway,¹ sin embargo, lo singular de Nick Adams (que también padece un déficit frente a su creador, pues sufre de estrés postraumático tras la guerra) es que es un personaje recurrente, como si obedeciera a una compulsión,

1 En una nota al comienzo de la póstuma novela *Al otro lado del río...*, el autor ironizaba protestando contra “la reciente tendencia a identificar los personajes de ficción con seres reales” (Hemingway, 1994: 7), tras haber sido el máximo responsable de dicha tendencia.

si no a una obsesión. Durante la larga década que Hemingway apeló a él para una veintena de *short stories*, el bueno de Nick evidentemente le prestó un enorme servicio artístico (y también, podemos conjeturar, catártico), en calidad de hijo dilecto y sustituto oportuno, por lo que a la larga se convertiría en toda una referencia de la literatura contemporánea para los subgéneros de la iniciación y el *coming-of-age*,² subgéneros de raigambre antropológica y con alto impacto en los actuales ámbitos sociológico, psicológico y educativo. Estudiar el origen de este personaje crucial esclarece enormemente la confusa trayectoria del autor y, de paso, echa luz sobre la siempre indefinida “Generación Perdida”.

Mitos y leyendas

Ernest Hemingway fue un arquetípico *Midwestern* finisecular, y por ende, estaba lleno de proyectos y ambiciones que lo impulsaron a hacer pie firme en Europa a cualquier precio, en cumplimiento del consabido complejo de inferioridad que por entonces aún aquejaba a los norteamericanos con pretensiones espirituales, en especial si provenían del interior del país; Hemingway había probado ser inmune a los morteros en el Norte de Italia durante la Primera Guerra Mundial, pero no era inmune a ese agobiante trastorno, bien conocido por los hijos del Nuevo Mundo.³ Deportista frustrado, periodista aficionado y luego profesional (hasta que pudo dejar el oficio, por consejo de su tercera y generosa mentora, Gertrude Stein),⁴ había llegado con su primera

2 En el clásico artículo de M. Marcus sobre las historias de iniciación (1960), de hecho, prevalecen las remisiones a los cuentos de Hemingway.

3 *Cfr.* la formulación clásica del mismo en Hawthorne (2022), luego recogida por Henry James.

4 La relación de Hemingway con el periodismo siempre fue ambigua. Su exigencia de verdad por parte del artista y su jactancioso inicio como reportero (al grado de reivindicar los manuales de

esposa a París hacia la Navidad de 1921, como corresponsal del diario canadiense *Toronto Star*, y de inmediato se propuso hacerse un nombre como poeta y escritor de ficción, en principio aplicando las instrucciones previas de su primer mentor, el consagrado Sherwood Anderson, y valiéndose de los consejos prácticos de su segundo mentor, el vitriólico Ezra Pound, que sería su primer guía *in situ*.⁵ El intercambio de lecciones de box por lecciones de poesía con Pound es más que una divertida anécdota de la historia literaria: visto desde la sociología de la literatura, no expresa sino que Hemingway literalmente se abrió paso a golpes de puño en el prominente sistema literario de los exiliados anglófonos que pasaban por la Ciudad Luz, en cuya constelación ya destellaban James Joyce y Ford Madox Ford, y que incluía diversos epicentros, a saber: la librería *Shakespeare & Co.* de Sylvia Beach, bares como el *Dingo* y la *Closerie des Lilas*, y el “salón” de la *Rue de Fleurus* número 27, donde vivían los hermanos Gertrude y Leo Stein. Hasta tener contrato firmado con una editorial pujante y haberse acreditado como novelista, esto es, hasta que en octubre de 1926 el sello Charles Scribner’s Sons –gracias a la oportuna intercesión de F. Scott Fitzgerald– publicara *The Sun Also Rises (Fiesta)*, puede afirmarse sin temor a exagerar o simplificar que Ernest Hemingway perteneció cabalmente a la bohemia indigente y desfachatada de la *Rive Gauche* del Sena, lo que equivale a decir que, por mucho que le pesara,⁶ en sus comienzos fue

estilo de los diarios como formación literaria) contrastaban con la conciencia culposa y la actitud desdeñosa con las que pareció encarar su labor periodística una vez instalado como escritor autónomo, después del éxito de su primera novela. No estará de más recordar aquello que Harry Levin dice justamente a propósito de él, empero: “el periodismo a menudo fue la escuela de nuestros mejores escritores, de Mark Twain al propio Hemingway” (1986: 121).

- 5 La acumulación de padrinos eminentes en tan poco tiempo pone parejamente en evidencia tanto sus altas aspiraciones como su buena fortuna.
- 6 A poco de llegar a la capital gala en 1922 como corresponsal del diario *Toronto Star*, se burló de

un escritor de vanguardia, experimental, ansioso (¿desesperado?) por el éxito y al mismo tiempo urgido por disimular esa vergonzante necesidad. La mitificación posterior de Hemingway como genio surgido *ex nihilo* y a la sazón, como héroe inmortal (quitarse la vida por mano propia fue un gesto último de autodominio), sería ante todo un producto salido de su propia pluma y refrendado por su épica trayectoria; las fuerzas naturales no pueden tener historia, al menos no una historia convencional.⁷

Esa tensión entre el bisoño y petulante Ernest Miller Hemingway, tan de carne y hueso (tanto más cuanto más vehemente se ponía), y el futuro semidiós olímpico “Papa” Hemingway, tallado en yeso o en bronce según la ocasión, es lo que en definitiva engendró esa pesadilla de los filólogos que hoy es la obra hemingwayana: por un lado, el autor intentó publicar cuanto pudo y en casi todos los géneros hasta hacerse un nombre, por lo que desparramó versos y prosas en todas las revistas posibles y probó suerte con varias editoriales casi en simultáneo (sin contar las contribuciones en revistas americanas y europeas, sus primeros cuatro libros eran muy heterogéneos y fueron publicados por cuatro editoriales distintas, en dos continentes, ¡y solo en un par de años!); por otro lado, a partir de lo que se ha diagnosticado como un agotamiento temprano de su vena creativa, ya hacia 1930, derivó en lo que sería una larga saga de escritura

sus compatriotas exiliados que posaban de bohemios y que eran “cualquier cosa, menos verdaderos artistas” (1977: 35), pero sabemos que enseguida se sumó a esa colonia de “pájaros de variado plumaje” (34).

- 7 Sobre su etapa como vanguardista radical nos hemos extendido ya en Burello, 2023. Baste decir aquí que Hemingway fue reescribiendo su historia a fin de atemporalizarse, borrando las marcas de escritor novel y rústico en beneficio de una imagen de autodidacta destinado a la grandeza. Así, su invocación de la Biblia como fuente de estilo (en Young, 1955: 124) y sus traiciones y rupturas con quienes lo impulsaron y promovieron (Anderson, Pound, Stein, Ford, Fitzgerald... la lista es larga) fueron genuinos parricidios artísticos, ejecutados con sentido estratégico.

auto-referencial y autobiográfica (comenzando por esa rara mezcla de recuerdos de toreo en España y reflexiones sobre literatura llamada *Muerte en la tarde*, de 1932), una saga que, sumada a ciertos pronunciamientos en entrevistas, solo coadyuvó a confundir y opacar datos, haciendo prácticamente imposible una cronología clara y una trayectoria comprensible. Si en 1925 Hemingway era una promesa, en 1935 ya se había convertido en una leyenda.

Y la primera ocasión propicia para empezar a inventarse una *vita* digna de una hagiografía se la proporcionó, como suele suceder, el puro azar. Pues el “mito de autor” de Hemingway arranca justamente con un accidente: la pérdida de la valija con –supuestamente– todas sus obras (cuántas y cuáles, nunca lo sabremos bien, pero al parecer había allí poesía y narrativa, incluyendo una novela en bruto... el contenido de la valija fue cambiando con los años).⁸ En diciembre de 1922, su primera esposa, Elizabeth Hadley Richardson, había decidido visitarlo por sorpresa en Lausana, Suiza, donde Hemingway cumplía su ocasional –y bastante descuidada– labor de corresponsal extranjero. Y hete aquí que al esperar el tren en la parisina *Gare de Lyon*, un ladrón no tuvo mejor idea que robar la maleta donde ella había guardado todos los papeles de su marido (pues la sorpresa se completaba con que al escritor le llegaba todo aquello en lo que había estado trabajando y que había tenido que interrumpir, en caso de que tuviera un rapto de inspiración); así, la misma mujer que le había regalado la máquina

8 La carrera literaria de un trotamundos como Hemingway estuvo pautada por tres valijas, observa Smith (1996: 36): la que dejó en su casa familiar cuando partió hacia Francia en 1921; la que le robaron a su esposa en 1922; y la que le fue devuelta por el hotel Ritz al ser liberada París de los nazis. La sola existencia de la primera, repleta de manuscritos (y que el escritor recuperó cuando volvió a Norteamérica para el nacimiento de su primogénito), desmiente la idea de que lo luego robado en la estación de tren era la casi totalidad de lo escrito por él hasta entonces: al partir a Francia en 1921, había renegado de sus abundantes escritos juveniles.

de escribir (una Corona portátil, a la que Hemingway hasta le dedicara un poema) ahora le había extraviado casi toda su obra hasta el momento...

En tanto el autor solo pudo recuperar aquellos textos que habían sido despachados a redacciones de revistas (un par de relatos⁹ y un puñado de poemas), el siniestro implicaba que había que empezar de nuevo; Ezra Pound, cuyo lema por entonces era el célebre “*make it new*”, fue tan enfático como empático en la dichosa oportunidad de un recomienzo artístico, y su impulso epistolar y presencial (los Hemingway compartieron con el poeta una breve estadía vacacional en Rapallo, Italia) fue determinante. De modo que entre febrero y abril de 1923, el de Oak Park se arremangó y comenzó de nuevo como narrador, jugando a dos bandas. Por un lado, el relato “Fuera de temporada” fue la primicia más visible de esta renovada etapa; en él se aplicaba inauguralmente la técnica del iceberg, ese nuevo fetiche.¹⁰ Asimismo, durante un tiempo estuvo experimentando con un formato novedoso, donde podía combinar lo aprendido en su breve carrera como periodista para medios de Kansas City y Toronto con lo asimilado en su aún más breve carrera como literato: *faute de mieux*, el propio autor y su círculo en principio lo designarían “viñeta”. Se trataba de fragmentos breves, de uno o dos párrafos, con carácter narrativo, pero del tipo microrelato (años después en inglés se empezaría a hablar de “*flash fiction*”), que referían episodios de guerra, de tauromaquia o de crónica policial.

9 Los cuentos “Mi viejo” y “Al norte de Michigan”, que constituye el relato más antiguo de los publicados en vida por el autor (data del otoño de 1921).

10 Sobre este famoso recurso y su recepción *cfr.* Burello, 2022.

Nace Nick, agonizante

Curiosamente, el personaje de Nick no se le apareció a su creador en sus primeros tiempos de exilio y bohemia, por lo que no llegó a participar de sus primeras publicaciones significativas, a saber: el *chapbook* titulado *Three Stories and Ten Poems* y aparecido en París en agosto de 1923, y el dossier de seis viñetas llamado “In Our Time”¹¹ e incluido en el número consagrado a los exiliados de la polémica *Little Review* (la revista que se atrevió a serializar el *Ulysses* y debió pagar por ello), demorado hasta octubre de ese mismo año.¹² Esto no quita que el alumbramiento de Nick se haya dado en el seno de ese contexto turbulento, cuando el joven Hemingway enfrentaba la urgencia de relanzarse como escritor (o mejor dicho, de lanzarse, dado que era un virtual desconocido). Pues por si fueran pocas sus penurias, un nuevo factor se había añadido a la pesada conciencia del autor en ciernes: a comienzos de 1923, su esposa había quedado embarazada, y pronto habría tres bocas que alimentar...

Por los motivos exógenos y endógenos que fuera (apremio por publicar para sostener un hogar, menester de novedades para dar la talla de escritor creativo, etc.), nuestro autor pareció encariñarse con esas prosas en miniatura, que satisfacían a la vez la necesidad de producción y de originalidad: a mediados de 1923 esa forma había pasado a ser casi excluyente en su trabajo (exceptuando eventuales reportes periodísticos), y lo seguiría siendo por unos cuantos meses. A tal punto, que pronto surgió la idea de un segundo libro que estuviera compuesto en su totalidad

11 Sintagma tomado del texto litúrgico oficial anglicano, el *Book of Common Prayer*, que en su servicio matinal reformula el viejo himno cristiano “*Da pacem Domine*” y propone: “Da paz en nuestro tiempo, oh, Señor”. Con esto, Hemingway inauguraba toda una larga tradición de títulos alusivos para sus obras, tomados de la liturgia cristiana, de clásicos literarios o personajes históricos.

12 V. el exhaustivo artículo de Cohen, 2003, sobre la historia de esa publicación.

por ese tipo de piezas, y enseguida aparecieron los amigos dispuestos a financiarlo (Hemingway seducía románticamente a las mujeres y económicamente a los hombres con la misma facilidad). La nueva obra –de nuevo más una *plaque* o un *chapbook* que un libro cabal– contendría 18 viñetas, a las que el autor ahora denominaba equívocamente “capítulos”, y mantendría el irónico título “*in our time*” (solo que esta vez, en honor al uso modernista imperante, las palabras estarían en minúscula).

Las galeradas de este segundo libr(it)o encontraron a su autor en Norteamérica, moviéndose entre Canadá y EE. UU. ya por asuntos familiares (la pareja quería que su hijo naciera en Canadá), ya por cuestiones profesionales (necesarias negociaciones con diarios y revistas, a fin de mantener vínculos como colaborador). Cuando Hemingway volvió a París a comienzos de 1924, que acaso sería el *annus mirabilis* en su trayectoria,¹³ ahí estaba *in our time*. El nuevo producto totalizaba apenas 31 páginas, había sido hecho artesanalmente (lo que llevó a que la mitad de los ejemplares no pudieran ponerse a la venta, pues el grabado con la imagen del autor ocasionó manchas impresentables), e iba “respetuosamente dedicado” a los dueños de la editorial, Three Mountains Press, y al capitán Eric E. Dorman-Smith, de quien Hemingway se había hecho amigo durante la convalecencia en Italia y de quien había tomado prestadas algunas anécdotas militares para ciertas viñetas,¹⁴ lo que ya

13 El especialista Paul Smith (1996) denominó a 1924 el “*miraculous year*” hemingwayano, en virtud de que fue en ese año que Hemingway registró una cantidad y calidad de textos inigualable, como si todos los devaneos anteriores hubiesen sido una mera toma de impulso para dar un salto. Hay que considerar, sin embargo, que sus primeras publicaciones –en lírica y narrativa– eran anteriores, así como también la técnica del iceberg y la ocurrencia de las viñetas.

14 Dicho militar angloirlandés, apodado “Chink”, sería el padrino de bautismo del niño, mientras que Gertrude Stein sería la madrina. Su papel es importante en tanto proveyó a Hemingway de anécdotas de guerra a las que el joven no había podido acceder directamente por sus tempranas lesiones en el frente italiano.

sugiere el *mix* de vanguardismo como soporte y la violencia como tema.

Lo relevante, en nuestro contexto, es que la séptima pieza –concebida en el segundo semestre de 1923– marca el debut del personaje de Nick, que por lo pronto irrumpe como un joven soldado americano sin apellido y, lo que es peor, postrado y malherido, al parecer ya harto de la guerra y de todo supuesto patriotismo. De hecho, su violenta y fugaz entrada en escena no hacía augurar una perdurable existencia ficcional como la que tendría: “Nick se sentó contra la pared de la iglesia hasta donde lo habían arrastrado para que estuviera a salvo del fuego de las ametralladoras en la calle. Las piernas asomaban de manera extraña. Lo habían herido en la columna. Tenía la cara sucia y sudorosa...” (Hemingway, 1974: 146).¹⁵ Probablemente haya sido el bostoniano Philip Young el primero en desmenuzar y enfatizar las implicancias funcionales y simbólicas de esta viñeta como auténtica signatura hemingwayana. Tras observar que “No sería posible exagerar la importancia de esta breve escena” (1955: 19), en su pionero estudio¹⁶ el crítico extrajo virtualmente todos los sentidos posibles de estas pocas líneas, proyectando la situación de Nick a todos los demás protagonistas de la posterior narrativa hemingwayana para así constatar que se trataba casi siempre de hombres con lesiones en su cuerpo y su alma, enfrentados al mundo. “De aquí en adelante”, anuncia Young, “el héroe de Hemingway será un hombre herido, y herido no solo físicamente sino

15 Usamos la primera versión de la serie completa de los cuentos de Nick Adams traducida por Rolando Costa Picazo, como homenaje a nuestro querido profesor (cfr. Bibliografía). Hoy se hallan más disponibles las versiones de C. Pujol *et al.* (Planeta y Seix Barral), D. Alou (Lumen y Debolsillo). Asimismo, existe una versión posterior de *En nuestro tiempo* del mismísimo Costa Picazo en el sello Lumen, con prólogo de otro venerado profesor nuestro: Ricardo Piglia.

16 Aparecido inicialmente en 1952, y revisado en 1966, el volumen sigue siendo la puerta de entrada oficial a la filología sobre Hemingway.

—como pronto se hace patente— también psíquicamente” (20), y remata diciendo: “Nick ha decidido mandarlo todo al diablo. No es un patriota, y en este punto preciso se inicia la ruptura con la sociedad, que llevará al protagonista de Hemingway a expatriarse” (20).¹⁷

A propósito del diablo... Nótese que al principio el personaje solo es un muchacho llamado “Nick”. Hemingway resentía su nombre de pila (más allá de la sonoridad, el nombre inglés “Earnest” es homófono del término “*ernest*”, que como adjetivo vale por “serio” o “formal”),¹⁸ y sin duda bautizó “Nick” a un soldado mordaz en atención a que en la tradición anglosajona se denomina “Old Nick” a Satanás (cuyos rasgos distintivos son la perfidia y la mendacidad): los nombres “Earnest” y “Nicholas” son opuestos por lo que implican, de modo que puede decirse que Nick, en el “capítulo” en el que debuta, irrumpe como una especie de anti-Hemingway demoníaco. En efecto, Nick está fuera de una iglesia (sugestivamente), languideciendo por una grave lesión en la espalda (nada menos) y, no sin cinismo, especula con su interlocutor italiano, un tal Rinaldi, acerca de que la guerra ha terminado para ellos no solo por razones prácticas, sino aparentemente también anímicas, y más aún, ideológicas.¹⁹ Su condición de guiñapo y de potencial

17 Para una historia exhaustiva de esta viñeta *cfr.* Derounian (1983), que reconstruye la profusa historia textual. Por cierto, la tesis de Young sobre el sentido profundo de las heridas le ocasionó un abierto enfrentamiento con Hemingway, que requirió una paciente diplomacia reconciliatoria.

18 La comedia de Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest* (1895) juega maliciosamente con el nombre del protagonista.

19 Vale la pena remarcar que tanto esta viñeta como otras de la serie (y más aún, como mucho de la producción posterior del autor) invitan a discutir la célebre tesis benjaminiana de la supuesta afasia post-traumática de quienes volvían de la Primera Guerra Mundial (*cfr.* Benjamin, 2007: 217). Hemingway, de hecho, escribió muchísimo sobre dicha guerra, al igual que varios de sus coetáneos y compañeros de armas (como el también chofer de ambulancia John Dos Passos), al punto de que hacia 1930 en la literatura norteamericana quedaría establecido el subgénero de la “novela de guerra”, casi siempre a manos de excombatientes.

desertor, el haber perdido la bravura y la fe –en Dios, en la causa de los Aliados, en la humanidad– es lo que lo vuelve diabólico. Más aún: el joven busca la complicidad de su compañero de armas y lo interpela como si todo eso fuera una representación farsesca y no una guerra de escala mundial. Muchos años después, en *El viejo y el mar* (1952), Hemingway resumiría su filosofía de vida en una frase memorable y lacónica: “Un hombre puede ser destruido, pero no derrotado” (1986: 118-120); Nick debuta como lo que nuestro autor siempre aborreció: alguien moralmente derrotado, incapaz de mostrar “gracia bajo presión” (Hemingway, 1981: 200).

Primeros pasos de Mr. Nicholas Adams

Young ha señalado que “Gente de verano” es “probablemente el primer cuento escrito por Hemingway acerca de Nick Adams” (en Hemingway, 1974: 11), si bien la filología posterior ha desmentido con sobrada evidencia esa hipótesis (*cf.* Daiker, 2015: 36). Para la historia oficial, la narración que inauguralmente pone en acción a Nick –en el doble sentido de que se trata de un relato íntegro, no de una escena, y el personaje es un agente activo, si bien un niño– es y sigue siendo “Campamento indio”. Puesto que figuraba en una sección de “obras en preparación”, dicha narración apareció intempestivamente y sin encabezamiento en el número de abril de 1924 de la *Transatlantic Review*, la revista de Ford Madox Ford con la que el propio Hemingway había colaborado intensamente (y por supuesto, quejosamente), y consistía en una fuerte “poda” de un relato bastante más largo acertado entre el propio

autor, el editor, Ford, y Miss Stein.²⁰ Y reaparecería, ahora sí oficialmente, en la segunda versión de *In Our Time*, un libro con el mismo título del anterior, pero asaz distinto, publicado en New York por Boni & Liveright (el sello editorial cuyo astro era Sherwood Anderson, quien obviamente hizo las gestiones necesarias para su amigo), en 1925.

Como ya era predecible en el ascendente escritor, se trataba de un volumen extraño (si bien al menos la extensión era propia de un libro hecho y derecho), con una estructura pretenciosa y confusa, pero con un estilo parco y llano: relatos breves con brevísimos textos intercalados (las viñetas de la edición previa),²¹ definido por el propio autor como un “libro de 14 cuentos con un capítulo entre cada uno [...] para dar la imagen de un todo que se examina en detalle. Como si se mirara algo con los ojos, digamos, una línea costera que va pasando, y entonces se lo mirara con binoculares con 15 de aumento” (en Wilson, 1952: 122-123).²² Y el primer cuento del tomo no era sino “Campamento indio”, cuyo protagonista es Nick, aquí captado en su tierna infancia,

20 Parte de lo eliminado entonces sería accesible para el público recién en 1972, con la compilación *Nick Adams Stories*, cuyo primer texto, “Tres disparos”, consiste precisamente en las páginas iniciales de la versión original de “Campamento indio”. Hemingway había conservado ese material porque le parecía utilizable en el futuro, aunque lo dejó sin publicar en vida. (Téngase en cuenta que lo que hoy leemos del joven Hemingway son reformulaciones y correcciones a partir de originales que sus mentores revisaron y prácticamente exigieron modificar, no textos salidos tal cual de la pluma del autor; lo sabemos por confesiones propias y ajenas, pero más aún porque se han conservado algunas versiones tentativas, sustancialmente distintas a las que fueron publicadas).

21 Cada relato contaba con una respectiva viñeta inicial, a modo de acápite o de epígrafe, que no guardaba ninguna relación con el cuento en sí: ahora las viñetas parecían querer construir un clima, un ánimo en el lector, o acaso –como un *tutti* orquestal de arranque– simplemente llamar la atención, activar la conciencia y atizar la curiosidad para leer con mayor compromiso lo que seguía.

22 Para complicar más las cosas, la editorial Scribner’s relanzaría el libro en 1930, con prefacio de Edmund Wilson y una “introducción” del autor” (que sería retitulada “En el muelle de Esmirna” en 1938), por lo que puede decirse que hay alrededor de una media docena de variantes de la obra titulada “*In Our Time*”. Para una historia de esta compleja serie textual *cfr.* Reynolds (1995).

como un niño del Medio Oeste con un padre médico y un tío entrometido (datos clarísimamente auto-referenciales). O sea que, aunque casi nadie pudiera advertirlo (en tanto la edición parisina de *in our time* y el mencionado número de *Transatlantic Review* eran prácticamente simultáneos), lo que había sucedido entre mediados de 1923 y comienzos de 1924 es que Hemingway había encontrado tan interesante y productivo a ese muchacho medio moribundo llamado Nick que había decidido trasponerlo a sus propios orígenes y hacer de él un verdadero *alter ego*.²³ Así, no sería exagerado hablar de un doble nacimiento de este (anti)héroe, en sentido cronológico inverso: primero, en una breve viñeta, cual soldado abatido y amargado por el mundo, y luego en un cuento corto (incluso acortado), cual niño intimidado y deslumbrado por el mundo.

En cualquier caso, “Campamento indio” pronto ascendió a la categoría de clásico absoluto dentro del género del cuento moderno, y seguiría ocupando siempre un lugar especial en las preferencias del propio autor. Justamente por su llamativa parsimonia estilística y expositiva, reforzada por el inicio *in medias res* (que se delata en la “otra” canoa), enseguida dio pie a numerosísimas y osadas interpretaciones de quienes en el relato veían la historia de la conquista del Oeste por parte del malvado hombre blanco (el doctor es tan despiadado como eficiente, ciertamente), o un viaje al inconsciente, o al infierno (el cruce de un lago brumoso se presta sobradamente a las lecturas alegóricas). Además, las duplicaciones de elementos –el dúo formado por el padre y el tío, el par de balsas, la pareja de nativos, las cabezas del bebé y del suicida, el doble uso sanguinario de

23 Lo que demuestra que el personaje lo había ganado por completo es que casi en paralelo a “Campamento indio”, Hemingway empezó a redactar “Gran río de dos corazones”, la pieza que jugaría en el libro un papel equivalente a “Los muertos” en *Dublineses* de Joyce: un *grand finale* que pone cierre al ciclo.

la navaja— le conferían un espesor admirable en relación con su exigua extensión, haciendo de Hemingway el maestro supremo de la *short story*. Sin embargo, es posible que mayormente fueran la magnética presencia del niño y su revelación simultánea de la vida y la muerte lo que lo volvieron un favorito de la crítica y el público. Porque este Nick pueril no cumple una función cínica, como el de la viñeta, sino una función heurística,²⁴ ni incita a la compasión desdeñosa, como su primer avatar, sino a la ternura. Con toda la típica ambigüedad de los niños, tiernos y crueles, indefensos y altivos, curiosos y tímidos, Nick aprende en un instante, mediante una feroz epifanía, cómo se nace y cómo se muere en este mundo terrible que habitamos, de modo que al regresar al punto de partida, en una especie de reacción psicológica a lo que ha presenciado (e incluso un rechazo físico), concluye en una confortante y bastante descaminada afirmación narcisista acerca de su inmortalidad; la naturaleza, en última instancia, parece darle la razón: los peces saltan en el agua ahora tibia.²⁵ “Infancia” y sus derivados derivan del latín *infans*, que en la Roma clásica designaba al niño aún incapacitado de hablar en forma articulada y en público, pero nada más lejos de los infantes que estar callados, pues se la pasan haciendo preguntas y comentarios, y aquí ese rasgo está perfecta, vívidamente captado por Hemingway (su primogénito aún gateaba, de modo que no puede hablarse de una documentación directa y en primera persona).

24 “El niño usa el lenguaje heurístico al explorar el entorno o al tratar de aprender sobre algo. Típicamente esto cobra la forma de preguntas, a menudo preguntas de ‘por qué’” (Hurst, 1990: 46).

25 En su fundacional estudio, R. Lewis formula “la propuesta de que, implícito en gran parte de la literatura norteamericana de Poe y Cooper hasta Anderson y Hemingway, el rito de iniciación válido para el individuo en el nuevo mundo no es una iniciación para entrar en la sociedad, sino, dado el carácter de la sociedad, una iniciación para alejarse de ella: algo que me gustaría poder llamar ‘desiniciación’ [*denitiation*]” (1955: 115).

En realidad, que el de Illinois apelara a un chico como eje de una historia era algo de esperar. Los dos primeros cuentos que había estado mostrando orgullosamente hasta lograr publicarlos –“Mi viejo” y “Al norte de Michigan”– eran historias de iniciación y de *coming-of-age*, propias de muchachos que crecen (no se requería ser perito psicólogo para percibir que al buscarse a sí mismo como autor, Hemingway había escarbado inicialmente en la infancia y la juventud). Asimismo, el autor era un devoto de las aventuras de Tom Sawyer y Huckleberry Finn (para escándalo de Gertrude Stein, que apenas lo conoció le hizo una lista de lo que debía leer si quería ser un escritor “serio”),²⁶ y en ese gusto entroncaba con una veta típica de la literatura de su país: la recurrencia de los personajes pueriles y juveniles. En el caso de Hemingway, el origen de la narrativa es la narrativa del origen, y eso acaso se deba a que como lo ha sentenciado el siempre polémico Leslie Fiedler respecto de la ficción estadounidense, “las imágenes de la niñez y la adolescencia cautivan nuestras máximas obras como una confesión involuntaria y simbólica de la insuficiencia que percibimos, pero no podemos remediar” (Fiedler, 1955: 209-10).²⁷

Pocos meses después de los primeros cuentos propiamente dichos con Nick a la cabeza (si no como héroe cabal, sí al menos como personaje focalizador), Hemingway tuvo una idea más osada: darle un nombre completo. Ya lo había captado en diversas instantáneas de su vida como niño y como muchacho, durante la guerra y después de la guerra,

26 “Toda la literatura americana moderna proviene de un libro de Mark Twain llamado *Huckleberry Finn*” (Hemingway, 1936: 29).

27 Problematicando los aspectos raciales y homoeróticos de “la implacable nostalgia por lo infantil” (Fiedler, 1974: 275) de los norteamericanos, el mismo crítico desglosa en otro texto una lista de autores célebres por sus relatos infanto-juveniles, lista que incluye a J. Fenimore Cooper, Herman Melville, Mark Twain, R. H. Dana, Stephen Crane, y remata: “y uno empieza a pensar que quizá será este el inesperado destino de Ernest Hemingway” (275).

y de pronto se le ocurrió que podía redondear una identidad integral agregando un nuevo elemento significativo... El apellido "Adams" era una discreta genialidad: si con el mote "Nick" el personaje remitía al maléfico diablo, ese viejo mentiroso, la obvia referencia al bíblico Adán, el primer hombre, ahora aportaba una dimensión de pureza, de inocencia, que venía a hacer un complemento perfecto e irónico. Y así, en cuentos como "El luchador"²⁸ y "*Cross-country* en la nieve" (también aparecido en la *Transatlantic Review*), compuestos ya bien entrado 1924, el lector se entera de que Nick se apellida Adams. "No entendí bien su nombre", le dice un interlocutor afroamericano (Hemingway, por supuesto, escribe "*negro*"), y el joven contesta, no sin orgullo y con un estilo que haría famoso James Bond: "Adams. Nick Adams" (Hemingway, 1974: 53). Además, no solo con un apelativo semejante el autor hacía de este personaje un modelo del ser humano total, con su lado oscuro y su lado luminoso andando a la par, sino que a la vez, sin saberlo, o acaso muy a sabiendas, tocaba un nervio mítico de su país, volviendo a su joven protagonista un auténtico paradigma del ser norteamericano. Pues como lo ha aseverado el teórico e historiador literario R. W. B. Lewis en su estudio sobre la obsesión adánica, para un pueblo arrojado a un nuevo mundo y devoto de la Biblia

no era sorprendente que [...] el nuevo héroe (alabado o rechazado) se identificara muy fácilmente con Adán antes de la Caída. Adán era el primer hombre, el arquetípico. Su postura moral era previa a la experiencia, y en su novedad misma era fundamentalmente inocente. El mundo y la historia se tendían ante él.

28 Este relato ("*The Battler*") figura bajo muy distintos nombres en español: "El luchador", "El belicoso", y hasta "El campeón" (!).

Y era el prototipo del creador, el poeta *par excellence*, que creaba el lenguaje en sí al nombrar los elementos de la escena que lo rodeaba. Todo esto y mucho más cabía en la imagen del norteamericano como Adán. (1955: 5)

Nick Adams, muerte y transfiguración

Como ya hemos indicado, la segunda edición de *In Our Time* (ahora con mayúsculas) apareció en New York, en 1925, y reabsorbía viejos materiales (dos relatos del primer librito²⁹ y todas las viñetas del segundo librito) a la vez que incluía muchas piezas nuevas, varias de ellas aún por completo inéditas. Un académico con pretensiones filológicas –aunque el joven autor todavía no gozaba de tal honor– se hubiera rascado la cabeza al intentar comprender tanto la estructura del volumen como su intención subyacente, si bien probablemente al cabo hubiese admitido que los ejes temáticos eran la violencia y el dolor, y que un personaje recurrente al parecer actuaba como ligazón, a la manera del George Willard de *Winesburg, Ohio*: por supuesto, Nick Adams, niño desconcertado o veterano de combate, esquiando en los Alpes o paseándose por los Grandes Lagos del norte de los Estados Unidos. De hecho, la séptima viñeta de la edición parisina del 24 había pasado a ser aquí el encabezado del “capítulo VI”, preludiando “Un cuento muy corto”,³⁰ y algo mucho más importante que eso: empezando

29 Por ser una historia de abuso sexual, el editor Horace Liveright decidió excluir “Al norte de Michigan”.

30 Pieza de claro sesgo autobiográfico, aunque sin la presencia explícita de Nick, y que había sido un “capítulo” más en la edición francesa de *in our time*. Para un examen de este conciso y rico texto, que promueve discusiones sobre la ubicuidad y la primacía de Nick en el volumen (tesis en especial atendible si se consideran los fragmentos omitidos y dados a conocer en forma póstuma), cfr. Daiker (2013).

por el inicial “Campamento indio”, Nick protagonizaba más de la mitad de los catorce relatos, y su presencia espectral casi parecía insinuarse en varios de aquellos en los que no participaba.³¹ Al reseñarlo para ayudar a difundirlo, el por entonces amigo F. Scott Fitzgerald apuntó: “El héroe, Nick, discurre por casi todos los relatos, hasta que el libro adquiere casi un tinte autobiográfico. De hecho, ‘Mi viejo’, uno de los dos en los que dicho elemento está del todo ausente, es el menos logrado de todos” (1926: s/p).

En efecto, Philip Young ha insistido en que todo ese libro no es sino “el encubierto aunque escrupuloso desarrollo de un personaje importante, pero poco comprendido, llamado Nick Adams”, sin el cual “el libro no puede entenderse realmente”, al punto de que “las historias están dispuestas según el orden cronológico de su adolescencia y primera juventud” (1955: 12). Lo que puede sonar hiperbólico, pero no insensato ni forzado, porque de veras el personaje parece funcionar como eje secreto del volumen, y se han oído no pocos pronunciamientos a favor de esa tesis.³² Para el sistema literario y editorial anglosajón, así pues, el libro constituía algo así como un ciclo de cuentos (“*short story cycle*”, o a veces, “*short story sequence*”), o bien una especie mixta: la “*composite novel*”.³³ Hemingway se las había ingeniado para elaborar un edificio complejo acumulando miniaturas, y así como la técnica de la omisión exigía que el lector repusiera todo lo faltante en los relatos aislados, la estructura *sui generis* de este libro obligaba al crítico a ver la forma global

31 En el prólogo a la edición de *En nuestro tiempo*, Piglia sitúa a Nick Adams en “Fuera de temporada”, por ejemplo, pese a que toda la filología especializada—incluyendo al propio autor—contradice tal cosa (en Hemingway, 2018: 6).

32 V. el capítulo de Modellmog en Benson, 1990, para una renovada discusión sobre el carácter de Nick como protagonista—y más aún, autor metaficcional—de la versión de 1925 de *In Our Time*.

33 El subgénero de la ciencia ficción haría famosa más adelante otra etiqueta cercana: la “*fix-up novel*”, es decir, una novela armada a partir de relatos preexistentes.

por detrás de los detalles, como en una prueba de psicología gestáltica.

En general, la obra causó buena sensación y dejó las puertas abiertas de par en par para el futuro. A fin de cuentas, era el debut oficial del escritor en su propia tierra, pues sus primeras publicaciones –cuadernillos artesanales y contribuciones en revistas de gran prestigio y reducida circulación– habían permanecido inaccesibles para casi todos, salvo unos pocos entendidos. Y se trataba de un estreno más que prometedor, incluso en un momento tan fecundo y florido de la literatura nacional, con Sinclair Lewis y F. Scott Fitzgerald y tantos otros deslumbrando simultáneamente a la crítica selecta y al gran público. Sin embargo, Hemingway quedó un poco disgustado por cómo se lo trató a él y al libro: no le gustaban las censuras de los editores ni lo complacía la difusión dada al libro, ni mucho menos la tapa, con comentarios de escritores “reconocidos” que, si bien lo encomiaban, lo empequeñecían por comparación.³⁴

Por todo esto, y más porque Hemingway estaba muy al tanto de que, según la predicción que John W. De Forest había hecho tras la Guerra Civil, los Estados Unidos aún esperaban la “gran novela americana”, esa obra que representara la conciencia nacional de manera abarcadora y superadora (amén de que entonces, como ahora, una novela es lo que mejor se vende en las librerías), ni bien terminaron los moderados festejos por la salida de *En nuestro tiempo* Hemingway se propuso probar suerte con la novela como forma consagratoria. Y tenía que ser una novela propiamente dicha, publicada por una editorial *comme il faut*. Para librarse del contrato que lo ligaba a Boni & Liveright,

34 Los comentarios que peor debían sentarle eran el de Edward O'Brien, que en una antología reciente lo había llamado “Hememway” (cfr. Wickes, 1969), y el de Sherwood Anderson, su viejo mentor en Chicago.

entonces, no se le ocurrió nada mejor que burlarse de Sherwood Anderson y optó por parodiarlo con una obrita deliberadamente mal escrita y de apuro (cosa que negaría en público): *Torrentes de primavera*, una *nouvelle* con título tomado de Turguéniev;³⁵ la editorial, que tenía a Anderson por máxima estrella y se preciaba de ofrecer textos de calidad, no tuvo otro remedio que dar el contrato por finalizado. Y entonces sí pudo Hemingway abocarse al proyecto novelístico que empezaba a desvelarlo y que sería, efectivamente, su primer gran éxito, en 1926: *El sol también sale* (retitulado *Fiesta* en la edición europea), el libro que definitivamente le ganó prestigio mundial y que lo consolidó artística y profesionalmente como “Hemingway, el novelista” por sobre “Hemingway, el cuentista”.

Pero... el hombre era un amante y un maestro de la forma corta, que había aprendido a dominar como periodista y que le había conseguido un lugar en la escena vanguardista europea; no en vano Anthony Burgess supo llamarlo “esencialmente un miniaturista” (1985: 68). Y por mucho que procurara brillar con la narrativa de largo aliento (en 1929 produciría otra novela exitosísima: *Adiós a las armas*), su forma nata era la *short story*, una forma ideal para lo elíptico y simbólico, a la que él en gran medida había rediseñado, siguiendo los pasos de Chéjov, de Joyce, y de Anderson (con quien una tenue disculpa epistolar no alcanzó para evitar la ruptura tras la sátira feroz). Y así fue que volvió a escena el querido Nick Adams, como un venerable fantasma. Sucesivas compilaciones de cuentos (*Hombres sin mujeres*, de 1927, y *Ganancias de nada*, en 1933) integrarían nuevas pericias del personaje, enfocado en diversos momentos de su

35 En los Estados Unidos se llama “*novelettes*” a las narraciones de mediana extensión y con pretensiones casi puramente comerciales: esta encajaba en esa categoría, salvo por los finos dardos literarios que solo los lectores avezados podían distinguir.

vida, pero siempre de niño o de joven;³⁶ en algunos casos, como “Los asesinos”, unas pocas páginas bastaban para incorporar otra obra maestra a la literatura contemporánea (a la vez que daba un espaldarazo a un subgénero todavía en ciernes: el “policial negro”). A fines de los veinte y comienzos de los treinta, Hemingway convocó a menudo a su *alter ego* para escenas aisladas y desconectadas, cual fotógrafo que ocasionalmente llama a su modelo favorito para que pose en determinadas circunstancias, y puede decirse que a la postre la saga acabó constituyendo una suerte de novela, y acaso la mejor del autor: episódica, sí, pero profunda y compleja como ninguna otra.³⁷ Y el atormentado y confundido Nick Adams, a lo largo de una veintena de viñetas y relatos, logró convertirse en el eslabón entre los personajes de Mark Twain y de J. D. Salinger, entre el niño travieso del siglo XIX y el chico perturbado del siglo XX.

Hacia 1933, al parecer, Nick Adams murió en la imaginación de su creador; posiblemente la última historia completa que este le dedicó haya sido “Nunca te sentirás así”, incluida en *Ganancias de nada* (1933). Así como un buen día lo había hecho nacer, una década después lo abandonó. Lo que al fin y al cabo no era tan cruel de su parte, pues en verdad no es que Hemingway no escribió más relatos con Nick, sino que escribió pocos relatos más en general, algunos inéditos y esparcidos en revistas (llegando hasta 1957): par sobre sus aventuras africanas, un par sobre sus vivencias en el Caribe, y un puñado sobre sus vivencias en la España de fines de 1930, tan distinta a la que había conocido

36 En “Padres e hijos” (1933), cuyo título delata la temática generacional, Nick tiene 38 años, y es lo mayor que llegamos a conocerlo.

37 Puesto que Nick aparece episódicamente y no vemos su desarrollo gradual y paulatino, no corresponde hablar de un *Bildungsroman*, sino de una saga de *coming-of-age*. Sobre la diferencia radical entre el *Bildungsroman* clásico y las historias de niños y jóvenes norteamericanos en general, v. el cap. 1 de Tolchin, 2007, en esp. pp. 10 y 11.

—y de la que se había enamorado— a mediados de los veinte.³⁸ No obstante, es de lamentar que no haya querido resucitar a su héroe favorito para ponerlo en combate durante la Guerra Civil Española, suceso del que participó como valiente corresponsal y que motivó no solo una novela (*Por quién doblan las campanas*) y su única obra de teatro (*La quinta columna*), sino también varios relatos breves, que por largo tiempo quedaron relegados a las páginas de la revista *Esquire* o a los cajones celosamente cerrados de su estudio.³⁹ Evidentemente, las cosas habían cambiado dentro y fuera del coloso Hemingway.

Porque hay que reconocer que en su primera y gloriosa década, la narrativa breve de Hemingway abundaba en actores infanto-juveniles, con Nick Adams a la cabeza, pero conforme avanzaba el tiempo, sus narraciones —largas o breves— versaban cada vez más sobre hombres ya entrados en años e incluso vencidos por la edad (sus biógrafos han denunciado su propensión a querer lucir siempre mayor de lo que era, incluyendo el apodo auto-impuesto de “Papa”, lo que prueba un creciente aprecio por la edad avanzada y la longevidad como síntomas de una resistencia psicofísica de nivel superior). A mediados del siglo XX, muchos lectores tardíos del oriundo de Oak Park lo asimilaban al veterano combatiente de la Guerra Civil Española de *Por quién doblan las campanas* o al anciano pescador cubano de *El viejo y el mar*, ignorando que en la década de 1920 había sido no solo un autor joven, sino un autor de la juventud

38 La única edición absolutamente íntegra de la cuentística del autor se encuentra en la edición “Finca Vigía” lanzada en 1987 por la editorial Scribner, bajo los auspicios de los hijos (también responsables de la presentación): *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*, e incluye 70 relatos.

39 El lector hispano hablante podrá hallarlos en *La quinta columna* (diversas ediciones en Emecé y Bruguera) y *Relatos inéditos* (Planeta), y no en las ediciones de cuentos que se presentan como integrales.

(o sea, no *para* la juventud, pero sí alguien que tematizaba el problema para los adultos). Este viraje progresivo en la trayectoria hemingwayana da un mentís a la formulación de Fiedler según la cual “en general nuestros escritores no tienen historia, ni desarrollo; sus temas pertenecen a un mundo pre-adulto, y la experiencia de envejecer tiende a resultarles inabordable. Es solo un aspecto de esa compulsiva veneración de la juventud, ese temor a todo cuanto no es sencillamente fuerte y bello, un factor tan importante en toda nuestra cultura” (1955: 193).

En 1972, la editorial Scribner encomendó a nada menos que Philip Young la tarea de compilar las historias de Nick Adams supuestamente completas (incluyendo el material inédito, cedido por los derechohabientes) y en orden cronológico.⁴⁰ Era una magnífica idea comercial del sistema editorial norteamericano, y también artística, un bello tributo en el décimo aniversario del suicidio del autor (y un salvífico contrapeso para el deplorable filme *Hemingway's Adventures of a Young Man*, de 1962, que “Papa” afortunadamente no había llegado a ver).⁴¹ Ese volumen se deja leer hoy con el sabor extraño de una obra que fue creciendo en forma dispersa y desordenada y que al final hubiera emergido como un secreto revelado, destinado a ser así desde el principio en el genio de su creador, pero no deja de ser una invención, un forzamiento, porque Hemingway siempre quiso que Mr. Nicholas Adams fuera un fugitivo,

40 Las discusiones sobre el canon de relatos de Nick Adams son y serán infinitas, pues amén de las piezas incontestables, en las que aparece explícitamente el personaje, el elenco puede ampliarse según apreciaciones subjetivas (Rovit, por ejemplo, ve multiplicaciones y avatares del “aprendiz” Nick en toda la obra hemingwayana). Más allá de los muchos candidatos a sumarse a la saga propuestos por diferentes críticos, cabe especificar que los textos debatidos por su inclusión por Young son “La luz del mundo”, “En otro país” y “El romance alpino”. Un catálogo actualizado de inclusiones y exclusiones sugeridas se encuentra en Daiker, *op. cit.*

41 Sobre la aciaga relación entre Hemingway y el cine *cfr.* Burello, 2018.

un pasajero, un muchacho a la deriva, y consistentemente le negó la novela. Sabemos más o menos bien cuándo y dónde nació ese personaje intermitente, a fines de 1923, en París, pero ignoramos las circunstancias en que pudo haber fallecido. Su creador lo daba por vivo aún en 1933, y es posible que luego no volviera jamás a él, o bien que lo volviera a reclutar y arrojara el producto al cesto de desperdicios, cansado de conjurarlo. En todo caso, para un destacado héroe de ficción sería del todo injusto postular la muerte: no es improbable que con el paso del tiempo el nombre de Nick Adams equivalga de lleno al de Ernest Hemingway y que se mantenga vivo y coleando por los siglos de los siglos en la mente de los lectores.

Bibliografía

- Baker, C. (1974). *Hemingway. El escritor como artista*. Trad. A. Bonnano. Corregidor.
- Benjamin, W. (2007). Experiencia y pobreza. *Obras II/1*, pp. 216-222. Ed. R. Tiedemann y H. Schwepenhäuser. Trad. J. Navarro Pérez. Abada.
- Benson, J. (ed.) (1990). *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*. Duke University Press.
- Burello, M. G. (2018). Los asesinos de Hemingway. El problema de la "adaptación" en las versiones hollywoodenses de la narrativa de Ernest Hemingway. *50.º Jornadas de Estudios Americanos: la literatura y cultura estadounidense en el cambio de milenio*. Universidad Nacional de Mar del Plata. En línea: <<https://revis-taelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar>> (consulta: 29-2-2024).
- Burello, M. G. (2022). Hemingway *on the rocks*: la técnica del iceberg y su poética. *Profetas y Monstruos*. En línea: < <https://literaturanorteamericana.ar/hemingway-on-the-rocks-la-tecnica-del-iceberg-y-su-poetica-narrativa>>(consulta: 29-2-2024).
- Burello, M. G. (2023). *In Our Time*: La breve y feliz vida de Hemingway como vanguardista literario. *Legados, vigencia, proyecciones. Jornadas del Centenario del Instituto de Filología y Literaturas Hispánica "Dr. Amado Alonso"*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- Burgess, A. (1985) *Hemingway*. Trad. M. I. Merino. Salvat.
- Cohen, M (2003). Who commissioned: *The Little Review's "In Our Time"?* *The Hemingway Review*, vol. 23, núm. 1, pp. 106-110.
- Daiker, D. A. (2013). In search of the real Nick Adams: the case for "A Very Short Story". *The Hemingway Review*, vol. 32, núm. 2. En línea <<https://link.gale.com/apps/doc/A338778550LitRC?u=anon~95724546&sid=googleScholar&xid=2c918702>> (consulta: 29-2-2024).
- Derounian, K. (1983). An Examination of the Drafts of Hemingway's Chapter "Nick sat against the wall of the church...". *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 77, núm. 1, pp. 54-65.
- Fiedler, L. (1955). *An End to Innocence*. The Beacon Press.
- Fiedler, L. (1974). ¿Vuelve a la balsa, Huck! Scott W. (ed.), *Principios de crítica literaria*, pp. 273-282. Trad. J. Reig. Laia.
- Fitzgerald, F. S. (1926). How to Waste Material: A Note on My Generation. *The Bookman*. En línea <<http://fitzgerald.narod.ru/crackup/046e-waste.html>> (consulta: 29-2-2024).
- Hawthorne, N. (2022). Prefacio a *El fauno de mármol*. Traducción y notas de M. G. Burello. *Profetas y Monstruos*. En línea <<https://literaturanorteamericana.ar/prefacio-a-el-fauno-de-marmol-o-el-romance-de-monte-beni-1860/>> (consulta: 29-2-2024).
- Hemingway, E. (1936). *Green Hills of Africa*. Jonathan Cape.
- Hemingway, E. (1974). *Nick Adams*. Trad. R. Costa Picazo. Emecé.
- Hemingway, E. (1977). *Enviado especial*. Trad. A. Puig. Planeta.
- Hemingway, E. (1978). *Muerte en la tarde*. Trad. L. Agudo. Planeta.
- Hemingway, E. (1981). *Selected Letters, 1917-1961*. Ed. Carlos Baker. Charles Scribner's Sons.
- Hemingway, E. (1986). *El viejo y el mar*. Trad. L. Novas Calvo. Sudamericana-Planeta.
- Hemingway, E. (1994). *Mas allá del río y entre los árboles*. Trad. M. Gurrea. Planeta.
- Hemingway, E. (2005). *París era una fiesta*. Trad. Gabriel Ferrater. Seix Barral.

Hemingway, E. (2018). *En nuestro tiempo*. Pról. R. Piglia. Trad. R. Costa Picazo. Lumen.

Hurst, M. J. (1990). *The Voice of the Child in American Literature*. University Press of Kentucky.

Levin, H. (1986). Observaciones sobre el estilo de Hemingway. *Estudios sobre los Modernistas*, p. 117-150. Trad. A. Leal. Fraterna.

Lewis, R. W. B. (1955). *The American Adam. Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago University Press.

Marcus, M. (1960). What Is an Initiation Story? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 19, núm. 2, pp. 221-228.

Reynolds, M. (1995). Hemingway's "In Our Time": The Biography of a Book. Gerald J. Kennedy (ed.). *Modern American Short Story Sequences*, pp. 35-51. Cambridge University Press.

Rovit, E. (1971). *Ernest Hemingway*. Trad. A. McGaw. Cía. Gral. Fabril Editora.

Smith, P. (1996). 1924: Hemingway's Luggage and the Miraculous Year. Donaldson, S. (ed.), *The Cambridge Companion to Hemingway*, pp. 36-54. Cambridge University Press.

Tolchin, K. (2007). *Part Blood, Part Ketchup: Coming of Age in American Literature and Film*. Lexington.

Wickes, G. (1969). Little Magazines and Other Publishing Ventures. *The Paris Review*, núm. 47. En línea: <<https://www.theparisreview.org/letters-essays/4179/little-magazines-and-other-publishing-ventures-george-wickes>>(consulta: 29-2-2024).

Wilson, E. (1952). Emergence of Hemingway. *The Shores of Light: A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties*, pp. 115-24. Farrar.

Young, P. (1955) *Ernest Hemingway*. Trad. R. Bixio. Schapiro.

Por una definición sureña

Teoría del grotesco y el caso de “Una rosa para Emily”,
de William Faulkner

Luciana Colombo

Será un descenso a través de lo familiar hasta un mundo donde, como el ciego de los Evangelios cuando recupera la vista, vea los hombres como si fueran árboles, pero que andan.

O'Connor (2014: 59)

Por una definición del grotesco

En 1440 se excavó el palacio de Nerón, Domus Aurea. En sus paredes, los excavadores descubrieron frescos con figuras inclasificables: hombres de cuyas extremidades se desprendían tallos y hojas. Leones con cabeza de mujer; caras con expresiones siniestras suspendidas entre decorados de exuberancia vegetal. Esta pintura ornamental, única en su especie, fue nombrada *grotesco*, en virtud de las *grottas* o *gruttas* (habitaciones) del palacio donde se encontraron por primera vez. Rápidamente, el grotesco como estilo pictórico se extendió en Italia y el resto de Europa, con motivos que confundían alevosamente las figuras humanas con el reino vegetal y el animal.

En las imágenes propias de este estilo, las figuras humanas, algunas con expresiones de horror y desagrado, se entremezclan con figuras animales o se funden en lo que parecieran raíces. Los ribetes y arabescos también tienen gran participación y generan una atmósfera de abarrotamiento

y confusión. El grotesco se presenta rápidamente como un motivo de expresión que se opone al paradigma estético clásico. A lo largo de la historia, las interpretaciones del grotesco serán por momentos más cercanas a lo absurdo y disminuidas en su carácter siniestro, o más asociadas a lo onírico, la sordidez y la pesadilla. En este sentido, la categoría estética del grotesco es más o menos versátil respecto de cualquier elemento rechazado por el canon artístico y puede ser invocado de distintas formas (Rosen, 1990).



Figura 1. Techos de la Galería Uffizi, decorados con frescos de Giorgio Vasari pintados desde 1560 a 1574 con la técnica grottesca.

Aunque el siglo XV parezca lejano, remontarnos a las primeras apariciones de la pintura grotesca puede echar luz sobre algunas cuestiones en torno a los temas que aquí se expondrán: el grotesco y la literatura sureña, y, como caso de análisis, “Una rosa para Emily” (1930), de William Faulkner. En las expresiones grotescas de la literatura sureña

del siglo XX se conserva aún el espíritu pictórico e iconográfico de aquellas primeras manifestaciones estéticas. Los personajes de la literatura del Sur ponen en duda su propia cualidad humana, son verdaderos *freaks*, representantes de lo transhumano, sujetos de características monstruosas que no les permiten encajar completamente en el mundo en el que están retratados. En las páginas que siguen, se buscará llegar a una definición del grotesco y su desarrollo en la literatura sureña para, finalmente, describir el funcionamiento de la categoría en el relato de Faulkner.

Dos tendencias principales han guiado los estudios sobre la significación de estas imágenes durante el siglo XX en la literatura. Por un lado, el reconocido trabajo crítico de Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (2003), propone una lectura del grotesco literario asociada a la función social del carnaval en la Edad Media y a la inversión de roles sociales a través del humor popular. Bajo esta perspectiva, el grotesco aparece en aquellos géneros y elementos iconográficos, como la caricatura, que tienden a revertir e ironizar sobre las narrativas artísticas y sociales de la alta cultura, el canon clásico, y, eventualmente, todo tipo de dogmatismo. La categoría, conformada por imágenes que mezclan polos opuestos de lo real (lo humano y lo monstruoso, la máscara, lo alto y lo bajo, por ejemplo), cuenta, según Bajtín, con una capacidad para desestructurar el mundo establecido con una fuerza desordenadora, ambigua, renovadora. La sátira, la comicidad, el festejo y la risa popular son sus elementos constitutivos donde el orden establecido de la sociedad y el discurso se subvierten, se desorganizan. La belleza se hermana con la fealdad; la risa se entremezcla con el llanto, la luz con la oscuridad; y las nociones de bien y mal se vuelven indistinguibles. Aquellas son, de acuerdo con el autor ruso, las imágenes duales que propone el grotesco.

Por otro lado, para Wolfgang Kayser, cuyo trabajo *Lo grotesco. Su realización en la literatura y pintura* (2010) se ha transformado en la contraparte crítica de Bajtín, el grotesco se corresponde con la categoría estética del extrañamiento. En su interpretación, Kayser acentúa el giro metafórico que la palabra ha tenido apenas separada del arte decorativo europeo. En este sentido, lo grotesco ya no es interpretado como una imagen dual entre distintos reinos –lo animal y lo humano, el bien y el mal, lo alto y lo bajo–, sino que se extrae de ella una idea de metamorfosis. Las imágenes que entran dentro de la categoría se caracterizan por encontrarse en un estado permanente de transformación. Kayser pone el foco allí para decir que el arte grotesco genera un efecto de confusión en el receptor respecto de los límites de lo real. Aquí el crítico alemán hace principal hincapié en la interpretación que realizan los románticos y posrománticos europeos –principalmente de la tradición germana– de esta categoría, donde el componente onírico y el absurdo juegan un papel esencial.

Mientras que la interpretación de Bajtín se focaliza principalmente en las características iconográficas de la representación –la monstruosidad de las imágenes satíricas, por ejemplo–, la lectura que hace Kayser tiende a concentrarse en su función. Según su mirada, quienes hacen un uso provechoso de esta categoría son los dramaturgos del *Sturm und Drang* y románticos como E. T. A. Hoffmann. Los personajes de sus creaciones parecen movidos por fuerzas ajenas, parecen títeres que se enfrentan ante lo absurdo de sus intentos por trascender esas fuerzas. Sus existencias están marcadas por la tragedia irónica del hombre enfrentándose a las circunstancias de su propia consciencia desencajada –como en “El hombre de arena” (1816) o “Berenice” (1840) y “El gato negro” (1843), de Poe– o bien enfrentándose a una realidad donde las leyes del mundo tal como las conocía no funcionan más.

Kayser dedica un capítulo de su libro al caso de Edgar Allan Poe. Con él, llegan a Norteamérica los arabescos como una estructura narrativa que imita aquellas formas enroscadas, plausibles de transformarse en otra cosa, una transferencia a la forma literaria de aquellas figuras observables en la decoración ornamental latina. En *Cuentos del arabesco y del grotesco* (1840), Poe utiliza ambas palabras —“grotesco” y “arabesco”— como sinónimos, separando el grotesco de su carácter iconográfico para volverlo una modalidad. Advierte al lector, con aquel título, sobre un mundo siempre cambiante, cuyas bases tambalean al avanzar con la lectura, y sugiere que incurrirá en los terrenos de lo fantástico. Poe hace uso de una definición del grotesco, profundamente vinculada con el gótico, que hereda del Romanticismo. Aquí el grotesco y el arabesco tienen que ver con la confusión de los sentidos y la extrañación producto de ese mundo propuesto por el gótico. La mansión, la tierra baldía, el pantano, motivos de aquel terror sublime propios del gótico de tradición europea del siglo XVIII, son espacios para la confusión —es decir para el grotesco— entre los reinos humanos y alguna fuerza indómita del pasado. Así, el grotesco y el gótico se hacen próximos y hasta pierden sus definiciones independientes.

Pero en Norteamérica, el grotesco —tanto como el gótico— tendrán además una caracterización propia. En el seguimiento del término ‘grotesco’ no es posible ignorar el lugar que ha ocupado el otro padre del gótico del canon norteamericano —si el primero es Poe—, Nathaniel Hawthorne. En el prólogo a *La casa de los siete tejados* (2020), Hawthorne da la clave para la comprensión de un género particularmente grotesco y de gran transcendencia en la tradición literaria del país del norte, el *romance*:

Se presume que debe ser fiel no sólo a lo posible, sino a lo probable en el curso de la experiencia humana.

La ficción, como obra de arte, ha de someterse a rígidas leyes y peca imperdonablemente cuando se aparta de la verdad del corazón humano, pero, en cambio, tiene derecho a presentar esa verdad bajo circunstancias elegidas o inventadas por el escritor. Puede éste aumentar o disminuir las luces de la atmósfera ambiente, enriquecer u oscurecer las sombras de su cuadro. Sería prudente, sin duda, usar con moderación de esos privilegios y especialmente mezclar lo maravilloso a lo real como un aroma ligero, delicado y desvanecido, en vez de presentarlo como uno de los ingredientes del plato que ofrece al público. [...]

El autor considera, pues, que no vale la pena limitar implacablemente la historia con una moraleja como si fuera con un cerco de hierro —o mejor dicho, como si atravesara una mariposa con un alfiler—, privándola así de vida y dándole, a la par, una actitud desgarbada y falsa. Una verdad moral, expuesta con gracia y habilidad, brillando a cada paso y coronando el desenlace de una obra de fantasía, puede añadir, realmente, gloria artística al libro, pero no por ello es más verdad en la última página que en la primera. (1-2)

La tragedia del mundo en la literatura de Hawthorne es comprendida en gran profundidad y, como indica este fragmento, con gran vivacidad. La tarea consiste en relatar la presencia del mal en la Tierra, de comprender con el corazón las fuerzas malignas y benignas que se encuentran mezcladas en nuestra realidad mundana.

Aquí el autor de Nueva Inglaterra ofrece algunas pautas para la lectura de su obra: se trata de un relato fantástico, pero no ajeno a lo real; busca representar un contenido moral, pero no dejarlo servido al lector (podríamos agregar,

al modo del gótico europeo).¹ Además, señala en el mismo texto que se trata de una visión romántica del pasado: siempre evanescente y nunca ausente. Esta declaración de principios en torno a la labor del escritor y las características de su obra constituyen unas de las mejores definiciones del *romance* como género literario.

En el *romance* se pone en juego una idea de arte figurativo que materializa una visión sobre lo real grotesca. Propone una visión mística del realismo y una visión realista del gótico y por demás una visión norteamericana: la realidad brilla con un destello puritano. El “misterio de lo real” es una experiencia religiosa del mundo en un sentido profundo: la tragedia y el mal en el mundo son parte de la realidad cotidiana.

El norteamericanismo de esta noción literaria está muy clara en la expresión que utiliza Matthiessen (1941) para caracterizar la literatura de Hawthorne: “madurez de pensamiento y estilo, la suavidad del verano indio” (250).² La expresión *Indian summer* hace alusión a una experiencia propia de lo norteamericano: un repentino calor, seco y suave, fuera del verano; un viento con tintes místicos, extraño, que parece ser traído de otro orden y a la vez ser increíblemente autóctono. Esta frase, cuyo uso ha entrado ahora en decadencia por obvias razones, es tan propiamente norteamericana como la representación grotesca como visión del mundo material. Matthiessen utiliza aquella frase para explicar que Hawthorne expone en su literatura un entendimiento maduro de la tragedia humana que exige, indefectiblemente, una comprensión cabal de la relación en tensión entre el individuo y los valores sociales.

1 Lo malforme, desviado, extraño, que produce a la vez terror y curiosidad irónica viene a señalar el momento en que la humanidad se ha apartado del camino, o bien está reprimiendo algo que, ineludiblemente, como gangrena, saldrá a la luz. El grotesco se encuentra desde *Frankenstein o el Prometeo moderno*, de Mary Shelley, hasta los personajes catalépticos y el gato tuerto de Poe.

2 A menos que se indique traductor, esta y todas las traducciones subsiguientes nos pertenecen.

Sin embargo, ese carácter realista de su obra no lo inhibe de incorporar elementos místicos. Esta visión autóctona de la representación literaria, un *ars combinatoria* entre la extrañación y el realismo, será fundacional para entender que el grotesco en Norteamérica encarna una visión mística sobre la propia historia.

Como conclusión de este apartado, se debe optar por una definición del grotesco que se edifica en torno a las características de la comunidad en la que se presenta. Partiendo de la idea de metamorfosis y ambigüedad, aquella observable en la pintura ornamental latina, encontraremos grotesco allí donde haya una realidad en formación y otra en desintegración, donde las certezas del mundo se encuentren desestabilizadas y donde la desconfianza por las convenciones artísticas tradicionales invite a la subversión de la forma. Pero su realización dependerá de qué elementos o discursos sobre lo real se encuentran en ascenso y descenso.

El grotesco se trata de una categoría estrechamente ligada con la renovación estética, en tanto permite un reordenamiento de las categorías de lo representado y lo no representado. Si bien cuando hablamos de grotesco no incurrimos únicamente en una estética de la fealdad, sí, por otro lado, nos referimos a lo rechazado por las visiones estéticas canónicas. Una belleza difícil desde la forma y el contenido, el grotesco constituye una estética de lo rechazado, de la enfermedad y la sanidad, de lo malforme y deiforme para cada comunidad: de los opuestos en estado constante de *inmixtion*.

Por lo tanto, o bien las imágenes de una obra, o bien el estilo y la forma pueden categorizarla como grotesca. La obra de Faulkner, como tantos otros autores de su región, responde a un proceso literario por el cual el grotesco se vuelve la modalidad por excelencia para narrar el Sur del siglo veinte. Una visión sobre la comunidad se materializa en esa

literatura protagonizada por sujetos extraños en circunstancias límite. Para principios del siglo XX, tras el movimiento conocido como *Southern Renaissance*, aún el Sur es un terreno inexplorado literariamente en profundidad. Aislado, decadente, lugar para historias de fantasmas, damas excéntricas y plantaciones derruidas, es sujeto de observación del ojo estrábico de la América pujante y triunfante.

El grotesco sureño

La primera aparición del grotesco en el Sur tiene que ver indefectiblemente con aquella visión del grotesco y el arabesco como sinónimos de lo aberrante y la realidad en tensión con la fantasía, propia de Poe y del gótico europeo. Como demuestra MacIntyre (2005), el grotesco aparece en el Sur asociado a una búsqueda exótica de paisajes para el público norteamericano y europeo. Periodistas y viajeros norteamericanos como Thomas Bangs Thorpe, o J. K. Paulding realizaron artículos especiales sobre el Sur *antebellum* como una tierra inexplorada donde florecían paisajes que se deslizaban hacia lo fantástico, lo misterioso y “lo grotesco”. Ya desde antes de la Guerra Civil (1861-1865), el Sur se planteaba como “una región distinta del resto de los Estados Unidos, casi como otro país” (Wilson *et al.*, 1989: 873).

Al jardín del Edén que es los Estados Unidos, aquella tierra prometida donde “no hay sombra, ni antigüedad, ni misterio, no hay pintoresco ni sombrío mal, ni nada más que un lugar común de prosperidad, bajo la amplia y llana luz del día” (James, 1879: 53),³ se le opone el pantano, como una

3 La frase la emplea Henry James para hablar de Hawthorne y tiene una belleza poética en el idioma original: “there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, nor anything but a commonplace prosperity, in broad and simple daylight” (James, 1879: 53).

tierra con un comportamiento antiproductivo, oscuro y de una extrañeza propicia para la fantasía. Durante el periodo de la Guerra de Secesión y años posteriores, la relación del pantano como elemento del paisaje gótico estadounidense asienta en la literatura. “Pantano”, de Henry w. Longfellow, así como “Hojas rojas” o *¡Absalón, Absalón!*, de 1929, de Faulkner, son ejemplos claros de una relación metonímica del pantano con la esclavitud. Por un lado, el pantano representa una tierra no apta para el cultivo, podrida. Se transforma, para los nortños, en una metáfora de la sociedad de la esclavitud: un caldo de cultivo para lo pecaminoso donde nada “sano” crece. Por otro lado, el pantano es un lugar real de escondite, de oscuridad e inaccesibilidad garantizada utilizado por los esclavos como una ruta posible de escape donde deben enfrentarse a peligros naturales.



Figura 2. Pantano.

Contaban que Sutpen se apostaba con sus pistolas sobre la pista de las piezas de caza y enviaba a los negros a rodear el pantano como una jauría; y que durante aquel primer verano y el otoño siguiente, esos esclavos no tenían siquiera, o no las usaban, mantas con que envolverse para dormir, hasta que Akers, el cazador de coatíes, contó que había pisado a uno de ellos, dormido en medio del fango como un verdadero caimán, y tuvo el tiempo justo para proferir un grito de alarma. (Faulkner 1971: 30)

Al pantano y la exagerada vegetación semitropical, se añaden en el paisaje del Sur *antebellum* las construcciones de la herencia victoriana, el *Greek revival* –con una visión particularmente romántica de ese pasado clásico– y el neomedievalismo inglés de primera mitad del siglo XIX. El *Old South* –nombre que adquirió aquella sociedad de magnolias y caballería luego de la Guerra de Secesión– se propone como la representación de un mundo perdido y de una gran civilización al estilo aristocrático europeo. Este es el paisaje protagonista de relatos como “La caída de la casa Usher” (1840), de Edgar Allan Poe, quien bien podría ser considerado un antecedente al gótico sureño del siglo XX.



Figura 3. Greek Revival, Plantación Millford, Carolina del Sur.



Figura 4. Gothic Revival, Plantación Rose Hill, Carolina del Sur.

Tras la Guerra de Secesión, el Sur atraviesa un periodo de violenta modernización conocido como la Reconstrucción. Al misticismo aristocrático y religioso sureño, el siglo XIX presenta una violenta experiencia a partir de la cual florecen las visiones grotescas. Agotamiento del sistema agrario, fin de la esclavitud, cambio en los sistemas arrendatarios, pobreza, políticas antisegregatorias y violencia reaccionaria son algunos elementos centrales en la reconfiguración del paisaje del Sur. Los efectos de una modernidad traumática como atraviesa esta unidad geopolítica –y no solo la comunidad blanca, sino también las tortuosas experiencias de los esclavos libertos y su descendencia– impactan en la visión mística sureña haciendo emerger las fuerzas oscuras que gobiernan –hasta entonces de forma sutil– la realidad. Como una pieza de cerámica destrozada que se intenta reconstruir sin conocer el patrón original, el Sur se torna una imagen formada por un conjunto de piezas heterogéneas

pegadas unas con otras, donde se pueden ver las fracturas y los espacios entre sus partes. La literatura ha respondido a este proceso de reorganización –de colisión entre los antiguos códigos y los nuevos– con obras que hacen uso de una “profunda poética del desorden” (Presley, 1972: 37).

El Sur es narrado a partir de su exclusión de la narrativa nacional; su exotismo se transforma en monstruosidad. En este sentido, durante el siglo XX la literatura de la región muestra una tensión entre el éxito de su contenido interesante, casi morboso, para lectores nortños y un sentimiento de vergüenza y humillación frente a esa exposición. El Sur se vuelve irremediabilmente excéntrico, y su representación, contra canónica.

William Van O’Connor (1959) es uno de los primeros críticos del grotesco sureño y no tarda en identificar la secuencia literaria que surge de un modo común de representar al Sur: Erskine Caldwell, William Faulkner, Flannery O’Connor, Robert Penn Warren, Eudora Welty, Carson McCullers y Truman Capote. En ellos es clara la ruptura con la tradición grotesca previa a la Guerra: el grotesco ya no se asocia a la tradición gótica europea de castillos y mujeres etéreas; el grotesco nacido en el Sur del siglo veinte es la realización literaria de perspectivas regionales sobre la historia, el territorio y la vida del hombre sureño. La herencia del *romance* se hace evidente en la tensión entre las verdades subjetivas individuales y una noción de verdad colectiva perdida. El crítico que ha expresado esto con más claridad fue Kenneth Burke (1959), cuando afirma que el grotesco hace su aparición cuando la confusión en el patrón cultural de la realidad –en este caso la sureña– “coloca los elementos subjetivos del imaginario por sobre los elementos objetivos o públicos” (84).

El resultado es una literatura plagada de *outsiders*. Los autores del *Southern Grotesque* han creado universos literarios

donde personajes con perversiones morales y físicas desatan tragedias que parecen aseguradas por el destino o la tradición: incesto, violación, mutilaciones, secuestros, homicidios. Estos personajes, como la protagonista del relato de Faulkner, Emily, cuestionan la categoría de lo humano, pero son a la vez piezas de una realidad con un destello místico oscuro. Si se toma, por un momento, el ejemplo de “Buena gente de campo”, de O’Connor, sería difícil determinar quién es aquí el verdadero *freak*: ¿la mutilada Helga o el perverso vendedor de biblias? ¿O será acaso la hipócrita, casi titiritesca, señora Hopewell? Si se elige “Septiembre seco”, de William Faulkner, ¿quién es el *outsider*, el extravagante? ¿Cuál es el personaje que carga con el peso de la violencia del relato? ¿Los hombres del pueblo, dueños de un estado de violencia racial irreprimible, la señorita Minnie en su añeja malicia virginal, o el negro Will Mayes con su aire de presa animal? Los personajes de la literatura sureña son *freaks*, raros, fanáticos⁴ que, sin embargo, parecen hacer resonar, como diapasones, una fuerza que mueve la sociedad.

Al enfrentarnos a la literatura grotesca del Sur es evidente, entonces, que no nos encontramos con sujetos erráticos que cometen acciones aberrantes, sino con una realidad literaria donde esas tragedias parecen reproducirse sin límite y ser la realización accidental de fuerzas más profundas y constantes. No es únicamente una causa material –la construcción de una sociedad esclavista en un régimen capitalista y su posterior caída– la que permite el desarrollo de una literatura grotesca. Junto con ello, lo que ha permitido que un

4 Es difícil encontrar una traducción ajustada al significado del inglés *freak*. El término hace referencia a un sujeto fuera de lo común, ya sea por sus particularidades físicas, así tanto como sus particularidades morales o comportamientos sociales. En una primera instancia el término fue utilizado para referirse a personas con malformaciones físicas. Cfr. la entrada “*Freak*” (Lasa, 2023) en la enciclopedia virtual del sitio web *Profetas y monstruos*. Cabe mencionar que una de las obras más disruptivas del grotesco norteamericano es la película *Freaks* (1932), de Tom Browning.

grupo de autores se consolide bajo la etiqueta de lo grotesco es un factor regional que distingue a la literatura sureña de otras literaturas que han respondido a los efectos de la modernidad. No podemos pasar por alto el *milieu* filosófico del Sur –lugar de residencia de la mayor comunidad católica de los Estados Unidos– que afecta la interpretación de los hechos históricos: los habitantes de la región no viven en un mundo amoral y mecanicista como el que identifican otros autores grotescos. Muy por el contrario, en la cosmovisión sureña, la realidad se encuentra, aún en el siglo veinte, movida por fuerzas ecuanímes, malignas y benignas, y el sujeto, en su libre albedrío, deberá actuar en la cornisa entre ambas.

Lewis A. Lawson (1967) explica que incluso en un mundo que se dirige hacia la literatura naturalista, dejando atrás la posibilidad de la tragedia humana, en la literatura sureña la tragedia en su concepción antigua todavía es posible. En realidad, el grotesco sureño logra mezclar el realismo fotográfico y los aspectos metafísicos de la realidad moralista y religiosa; evoca y exorciza “las fuerzas demoníacas de nuestro mundo” (Kayser, 2010: 280) desde la narración mística de hechos cotidianos o extraordinarios incluidos dentro de los límites de lo real. A propósito, el propio Faulkner define en varias oportunidades el objeto de su literatura en términos de tragedia de lo humano, donde el sujeto debe elegir en un mundo que se debate entre el bien y el mal, como afirma en una charla ofrecida en la Universidad de Virginia 30 de mayo 1957: “En realidad, solo hay tres temas sobre los cuales escribir: amor, dinero y muerte. La gente... los escritores escriben sobre hombres y mujeres en la... la tragedia de la condición humana, y la... las vicisitudes con las que el hombre lucha son... son eternas” (1957).

Es interesante que estas verdades místicas y el desarrollo de la tragedia se desarrollan dentro de los límites del realismo. Los autores del grotesco sureño muestran la realidad

como una fusión de elementos metafísicos y poéticos, en una suerte de extrarrealismo que es por demás grotesco. Sin dudas, los hechos históricos han tenido para la experiencia sureña una connotación distinta que la que han adquirido por fuera del *Bible Belt*. La misma Flannery O'Connor ha expresado esta falta de entendimiento del grotesco sureño por parte de los lectores foráneos en más de una oportunidad: “Me he dado cuenta de que el lector del norte de los Estados Unidos llamará grotesco a cualquier cosa que venga del sur, a no ser que sea grotesco de verdad, en cuyo caso lo llamará realista” (2014: 51). En esa misma oportunidad, se expresa a partir de la causa de la proliferación de imágenes grotescas en la literatura sureña:

Siempre que me preguntan por qué los escritores sureños tenemos debilidad por los monstruos, respondo que es porque todavía somos capaces de reconocerlos. Para poder reconocer un monstruo hay que tener alguna concepción del hombre, y la concepción del hombre que predomina en el sur es todavía teológica en lo esencial. (55)

Esta concepción teológica también se traslada a la forma en la que esas imágenes del grotesco deben ser comprendidas por los lectores. John Ruskin, en *La medusa de mármol, escritos sobre lo grotesco* (2019), se expide respecto de la función de la distorsión de las imágenes en la transmisión de un sentido moral: “Cuanto más vastas las verdades que se contemplan, más fantástica será su distorsión, pues los vientos y vapores enturbian más el campo telescópico cuanto mayor es su alcance” (73). El grotesco busca “la transmisión de la verdad en imágenes” (75), una verdad difícil, ocupada en simultaneidad por valores contradictorios. Se trata de una función moral de la distorsión de la imagen.

Al hablar de los *freaks*, Flannery O'Connor pone en discusión –lo mismo hace Faulkner cuando habla de la tragedia humana– cierta encarnación individual, en un punto estereotípica, de elementos y consideraciones abstractas, como el bien y el mal. Poder reconocer a un *freak* implica reconocer aquella verdad subjetiva que ha ocupado el lugar de la realidad objetiva o comunitaria. Su verdad, su moral propia llevada al extremo, maneja a los personajes como títeres y los lleva a entrar en tensión con su comunidad y con la realidad al punto de la tragedia. En las comunidades del grotesco sueño, pareciera que no existe la verdad por fuera de la experiencia personal y es aquello lo que desata la tragedia. La dificultad, sin embargo, de aquellas imágenes, no permite caracterizaciones cien por ciento unívocas de los personajes y los discursos o códigos culturales que les dan lugar; siempre hay lugar para lo disonante. La gracia divina se encuentra unida a la tragedia, a la accidentalidad; lo que es de una forma rápidamente puede dejar de serlo y revelarse en su opuesto.

El primer relato de Yoknapatawpha: hacia un modernismo rural

“Una rosa para Emily” es el primer relato publicado de Faulkner. Escrito a lo largo de los últimos meses del año 1929, fue rechazado una vez antes de ser publicado en abril de 1930. Es también el primero de los relatos que sucede en Yoknapatawpha, la tierra ficticia, paralelismo literario del condado de Lafayette,⁵ creada por Faulkner para localizar sus más grandes historias.

5 La relación que existe entre la tierra mítica creada por Faulkner y Misisipi (específicamente, el condado de Lafayette), ya ha sido probada por la crítica en varias oportunidades. *Cfr.* Aiken (1979) y O'Donnell (1939).

Sin dudas, “Una rosa para Emily” junto con “Septiembre seco” y “Todos los pilotos muertos” conforman el núcleo de relatos más reconocidos y analizados por la crítica. Los relatos componen un ejemplar claro del grotesco sureño y de una muestra de ciertos mecanismos que luego el autor desarrollará en sus más grandes novelas.

Uno de los grandes críticos en materia faulkneriana, Cleanth Brooks, a quien debemos una extensísima biografía y centenares de entrevistas, resume “Una rosa para Emily” como el relato de una mujer “si no clínicamente demente, considerada loca por sus vecinos” (1976: 152). De esta simple esquematización del relato se desprenden dos de los ejes centrales para entender el desarrollo grotesco de “Una rosa para Emily”: la fuerza de Emily para mantener su propia verdad y la tensión con su comunidad, la ciudad de Jefferson. Como todo lo relativo a la prosa del escritor, la realización técnica del relato en comparación con la descripción que podemos hacer del argumento no es para nada sencilla. Más bien es incongruente, confusa, ambivalente y misteriosa, como el grotesco.

A simple vista, la identificación del relato con la categoría estética de lo grotesco apunta directamente a Emily y la forma en la que encarna el estereotipo decadente de la dama del *Old South*, aquella acostumbrada a la coquetería y los códigos de caballería y que se resiste hasta las últimas consecuencias al paso del tiempo. Brooks explica la composición del personaje de Emily de la siguiente forma: “hay probablemente menos tensión en la aceptación [del cuento] entre los lectores cuando el escritor intenta explorar un personaje que él mismo conoce” (1976: 107). La dama sureña añejada y mentalmente insana es, bajo esta perspectiva, un ejemplar con el que cualquier sureño se habría topado alguna vez. Faulkner mismo en más de una oportunidad se jacta de tomar personajes de su niñez como protagonistas de su ficción.

Pero más allá de la realización literaria de un grotesco y extravagante estereotipo, la señorita Emily muestra la tensión histórica entre el sujeto y su comunidad, tensión que, al nivel de la forma del relato se replica en la relación entre el narrador y lo narrado y que postula al relato como un ejemplo de una narración grotesca en varias dimensiones. Brooks sentencia la ficción de Faulkner: “la tendencia de tratar al personaje individual en términos de sus relaciones sociales y comunitarias es característica de las mejores ficciones de Faulkner” (1976: 110). “Una rosa para Emily” es el ejemplo de la mujer como sinécdoque de la contradicción cultural.

Cuando uno se enfrenta a “Una rosa para Emily” las primeras descripciones del espacio se esfuerzan por retratar la ciudad, Jefferson, como testigo de la constante evanescencia del pasado. La casa de la familia Grierson, tanto como Emily, es un estandarte del *Old South* entre las nuevas maquinarias algodoneras que han reemplazado al sistema esclavista: “solamente quedaba la casa de la señorita Emily, elevada en su obstinada y coqueta decadencia por sobre los vagones de algodón y los surtidores de gasolina, una aberración entre aberraciones” (2022).

La edad de la señorita Emily y, por lo tanto, la época que este texto representa ha sido un eje controversial del relato para la crítica. Según Brooks (1976: 383), Emily habría muerto a los setenta y cuatro años, en 1926.⁶ Independientemente de la exactitud de este cálculo, podemos ubicar los hechos relatados, con sus saltos temporales, en el periodo que va

6 Más allá del cálculo exacto que hace Brooks, esta fecha de deceso es relativamente fácil de comprobar con las referencias temporales que da el narrador. Por ejemplo, en el relato se menciona, a propósito de narrar la reclusión de Emily en su mansión, que una vez que Emily deja de dar clases de cerámica para las hijas de sus vecinos (porque estas crecen) y su cabello se comienza a poner gris, el servicio postal gratuito llega a Jefferson y ella rechaza la colocación de un buzón. En Misisipi esto sucede en 1904, y si tomamos la edad en la que el cabello se caneca completamente (aproximadamente 50 años), Emily tendría alrededor de 70 en 1926.

de 1850 a 1920 o 1930. Es decir que Emily y “Una rosa para Emily” se transforman en una ventana hacia el proceso de modernización del Sur: empieza por el pasado aristocrático del *Old South*, pasa por la Guerra de Secesión, y luego por el periodo de Reconstrucción (1865-1880, aproximadamente). Este proceso se evidencia ni bien se ingresa al relato, con la excentricidad de un paisaje que aún en los años cercanos a 1930 muestra las remanencias de ese pasado aristocrático con una altanería fantasmal.

La representación del proceso de modernización como una herida en el ego sureño está presente en aquella caracterización inicial de la mansión Grierson, obstinada aberración entre aberraciones. Pese al avance forzado y humillante que la sociedad sureña debe hacer hacia “convertirse” en algo aproximado a los estados nortños, allí se encuentra la casa como un elemento desafiante: último bastión de una identidad cada vez más contracultural y cuyas bases han sido derribadas, corroídas hasta dejar la casa como una cáscara o una máscara.

Emily se transforma en la *Marianne* de la historia sureña, la mujer que carga la violencia de la historia. En este caso, se trata de una historia de la decadencia y la perversión esclavista. El concepto de su existencia, su estereotipo, se encuentra en oposición con un pueblo que observa detalladamente sus movimientos y detecta un *freak* por el que sienten todo lo que sienten por aquel pasado: vergüenza, responsabilidad, rencor, pena, amor y odio.

Pero no solo desde la imagen –de la casa, del pueblo, de Emily– es que Faulkner logra el grotesco. Uno de los elementos más destacables del relato es el desarrollo de un narrador plural (la nueva generación, los jóvenes, los coetáneos a Billy Faulkner, los que hemos crecido en este desastre del que no somos culpables) que impone su punto de vista, su falta de conocimiento y su resentimiento sobre el objeto

narrado (Emily, la aberración de la historia) y transforma el cuento en un dispositivo complejo sobre el cual reina el misterio. Accedemos al relato a través de ese narrador que podemos identificar como la voz de una segunda o tercera generación de la catástrofe sureña. No se trata de aquellos que pelearon en la Guerra, sino de sus hijos, o de sus nietos. Gran parte de la literatura de Faulkner, incluyendo una obra maestra como *¡Absalón, Absalón!*, tematiza ese distanciamiento entre las generaciones “culpables” de la historia sureña y sus herederos, que reniegan y a la vez sienten vergüenza y responsabilidad por aquella comunidad.

En el caso de “Una rosa para Emily”, estaríamos frente a una generación inmediatamente subsiguiente a la generación de la Guerra, las celosías y las magnolias, por lo que la protagonista tan solo puede ser la viva imagen de la degradación. En contraposición, los herederos de la historia sureña, que podrán haber escapado –siempre momentáneamente– del Sur y vuelto a él o que han nacido en una realidad híbrida entre un proceso de modernización inacabado y fantasmas del *Old South*, como la llamada por el narrador “nueva generación”, o Quentin, uno de los grandes narradores de Faulkner, o bien el propio Faulkner, son sujetos de un distanciamiento con respecto a la comunidad que la vuelve fragmentaria y monstruosa.

Sin embargo, todos los personajes de Faulkner están de alguna manera destinados a las peores perversiones y, para ello, no importará si pueden alejarse del Sur o si deciden, como Emily, refugiarse en él. La gran tragedia humana elucubrada por Faulkner es que los hombres cargan la degeneración de la historia en la sangre. Aun cuando la obra modernista nos remite generalmente a un proceso de cambio cultural y tecnológico llevado a cabo en las grandes urbes, en la obra de Faulkner sucede lo que podríamos llamar un modernismo rural. “Una rosa para Emily” refleja

el proceso de modernización sureña a través de las imágenes extravagantes del paisaje y de Emily, así como a través de las técnicas narrativas. A continuación, se expondrán las unas y las otras en búsqueda de diseccionar el grotesco faulkneriano.

El narrador y lo narrado: una construcción grotesca

Se levantaron cuando ella entró –una mujer pequeña y gorda, con una fina cadenita de oro que descendía hacia su cintura y desaparecía en el cinturón, apoyada sobre un bastón de ébano con una cabeza de oro estropeado. Su esqueleto era pequeño y desvencijado; tal vez por eso lo que en otras hubiera sido meramente gordura, en ella era obesidad. Lucía hinchada, como un cuerpo sumergido en agua estancada, y con ese tono pálido. Sus ojos, perdidos entre los rollos de su cara, parecían dos pequeñas piezas de carbón apretadas contra un bollo de masa, que se movían de una cara a la otra mientras los visitantes exponían su recado. (Faulkner, 2022)

Cuando los hombres del pueblo la observan, Emily se pierde entre los sillones de cuero estriado y cubiertos de motas de polvo. La descripción de su aspecto es una auténtica imagen del grotesco. Sus dimensiones son desproporcionadas, sus ojos de carbón se asemejan a los ojos de botón de una muñeca rellena por demás. Sus ojos se mueven frenéticamente, automáticos, desnaturalizados. La imagen del ideal femenino que sobrevuela el texto desde el título condensa muchas lecturas –la entrega de la rosa como ritual de los amantes, la relación de la rosa con la coquetería y lo efímero de la belleza y también con los rituales mortuorios–,

pero también se encuentra allí como una ironía hacia esa feminidad subvertida por la monstruosidad física y moral de Emily. Emily no es una rosa, o en tal caso es una rosa que, en su campana de cristal, se ha podrido. Pero el envejecimiento de Emily, como lo muestra el fragmento que fue citado al principio, no es un envejecimiento etéreo o propio del gótico de tradición europea. No envejece en la eterna espera virginal, aunque Faulkner hace un intento por retomar esa tradición gótica: “Estuvo enferma mucho tiempo. Cuando volvimos a verla tenía el pelo corto, lo que la hacía parecer una niña, con una vaga semejanza a esos ángeles de los vitrales de las iglesias, un poco trágica y serena” (2022). Esta descripción de Emily se contrapone a la anterior, mucho más contestataria desde una perspectiva iconográfica tanto como desde una perspectiva narratológica ya que en aquella escena Emily rechaza a los hombres que irrumpen en su realidad y, en palabras del texto, “los vence”.

Esta dualidad en términos iconográficos –niña y vieja, pequeña y gorda, enferma pero determinante, ángel y demonio– además de corresponderse con caracterizaciones históricas que se hacen de lo femenino –sobre todo la mirada angelical y demoníaca– es particularmente grotesca. Emily es un objeto de burla; como decía Brooks, está chiflada. Pero esa risa que provoca no es una risa inocente. En ella conviven la tragedia y la comedia; produce una risa irónica de desprecio, burla y pena. En sus largas entrevistas en la Universidad de Virginia, muchas de las cuales son realizadas por su más grande crítico, Joseph Blotner, Faulkner define su uso del grotesco, de una forma bastante ajustada al grotesco empleado en este relato:

No hay una gran distinción entre humor y tragedia, incluso la tragedia está... está a medio camino entre lo ridículo... entre lo bizarro y lo... lo terrible. Es... posible

que el escritor use el humor como una herramienta. Él está aún intentando escribir sobre personas, escribir sobre el hombre, sobre el corazón humano de una forma conmovedora, entonces utiliza cualquier imagen que cree que va a mejor acabar la... la imagen del hombre que está intentando pintar en ese momento. Va a utilizar el humor, la tragedia, así como la violencia. (1957)

El personaje de Emily no propone una lectura lineal. Aun frente a su carácter estereotípico asociado con la dama sureña –una mujer que vive bajo los códigos del buen comportamiento de una sociedad aristocrática–, continúa sembrando cierto misterio que hace imposible identificarla completamente como un mártir o un victimario. Y aquí yace el éxito de su asociación con la historia sureña: Emily muestra un código que la ha llevado a la irreproductibilidad literal –su linaje no tiene continuidad– y a la perversidad moral –así como el sistema esclavista conducía a la perversión–. Ella, como la historia sureña, “había sido tradición, un deber y una responsabilidad; una suerte de obligación hereditaria del pueblo” (2022). Muestra, sin embargo, una actitud que no es la de la derrota, ni tampoco la de la víctima, o al menos no completamente.

Ella iba con la frente bien alta, aun cuando creíamos que había sucumbido. Era como si exigiera más que nunca que se reconociera su dignidad en tanto la última de los Grierson, como si se hubiera precisado ese toque terrenal para reafirmar su impasibilidad. Igual que cuando compró el matarratas, el arsénico. (2022)

Como imagen grotesca de la historia sureña, la señorita Emily es un orgulloso monumento, que pese a su fracaso

continúa de pie. La historia y las generaciones venideras deben rendirse, en última instancia frente a ella. Sólo tras su muerte podrán quebrar la barrera de su secretismo. Pero esta cuestión no es tan sencilla de determinar tampoco. El costado femenino de Emily hace que su historia también sea la de los discursos y accionares masculinos que se han plasmado sobre ella. Faulkner realiza un complejo juego entre *overdog* y *underdog* en la imagen de Emily. Cuando creemos que la hemos explicado, se transforma. Así la imagen de su padre “limpia” en algún punto a Emily de la culpabilidad de su carácter petulante y, dado que es mujer, entendido como agresivo: “Luego supimos que esto era de esperarse también, como si la virtud por la cual su padre la había privado de su vida de mujer tantas veces fuera demasiado virulenta y furiosa para morir” (2022). La feminidad preservada hasta el punto de la irreproductibilidad –además de explicar perfectamente la cerrazón del sistema esclavista– representa un pecado del cual Emily es culpable y a la vez es víctima.

La imagen del padre es una herencia de la cual esta segunda generación de sureños no puede librarse. Y aún menos una mujer, en tanto el género femenino ha sido históricamente identificado como las mayores víctimas de los conflictos bélicos: quedan sin sustento económico y sin tutela masculina.

Teníamos el recuerdo de ellos como un *tableau*: la señorita Emily, una figura esbelta vestida de blanco en el fondo; su padre, una silueta extendida en primer plano, de espaldas a ella, empuñando un látigo; los dos enmarcados por la puerta principal abierta. Así que cuando llegó a los treinta y todavía estaba soltera, no nos sentíamos contentos, precisamente, pero sí justificados: aun con la locura de su familia, ella no hubiera

rechazado todas las oportunidades si realmente se le hubieran presentado. (2022)

De esta imagen congelada en el tiempo no podrá salvarla ni el ápice de la modernización: Homer Barron. Un norteño que trae la pavimentación a las calles de Jefferson y que se aprovecha, cual *scalawag*,⁷ de la situación de vulnerabilidad de la dama sureña y del Sur en el periodo de Reconstrucción. Odiado y amado por el pueblo que lo recibe, todo se dirá de Homer hasta que desaparece, llevándose con él la última oportunidad de salvación para la señorita Emily. Pero nuevamente el *underdog* muestra que no es tal cuando Homer Barron aparece tendido entre los objetos de Emily. La historia sureña no ha permitido que la redención de la feminidad de Emily venga de mano del Norte. Su historia es una prueba de que nada puede florecer en el Sur.

Las caracterizaciones ambiguas de Emily surgen a partir de las habladurías de un narrador que también es profundamente ambiguo en la construcción del relato. El pueblo, la tercera o cuarta generación sureña tras la Guerra, le guarda a Emily un profundo rencor en tanto símbolo de esa cruz con la que deben cargar. Pero también sienten la responsabilidad de velar por ella, de concederle los caprichos, de seguir con la farsa de aquella realidad aristocrática, ahora fantasmal, en la que la dama vive: “–Consulten al coronel Sartoris– (el coronel Sartoris había muerto hacía casi diez años)” (2022). Esta dualidad del personaje se refleja entonces también en los aspectos formales del relato.

7 Durante el proceso de Reconstrucción, el Norte impuso gobiernos estatales en el Sur. Los llamados *scalawags* eran personajes norteños, muchos de los cuales se habían afiliado al Partido Republicano tras la Guerra de Secesión, que formaban parte de aquellos gobiernos o de negocios asociados. Para los sureños el mote representa a aquellos del Norte que han venido a aprovecharse económicamente del Sur.

Como identificamos, el narrador del relato está compuesto por un “nosotros” que refiere a una segunda o tercera generación de sureños luego de la Guerra de Secesión. Si bien, en un inicio, no se hace una distinción al respecto del “nosotros” que lo compone –que bien podría interpretarse como toda la comunidad de Jefferson, Yoknapathawpha–, a medida que avanza el relato vamos obteniendo una caracterización más acabada de su composición. El narrador es lo suficientemente viejo como para haber observado los cambios de Jefferson y poder narrar la modernidad y la decadencia de los Grierson con cierta familiaridad –familiaridad que, por otra parte, hace que se ensañe particularmente con la historia de Emily–. Se distingue de las nuevas generaciones, a las que llama “ellos”. Entonces, aquí Faulkner parece imitar la voz de los más viejos del pueblo que a propósito de la muerte de uno de los personajes célebres de la comunidad se regocijan en el recuerdo, en la narración con detalles, vueltas y contravueltas temporales. Como es habitual, los personajes narradores de Faulkner, tanto como Faulkner mismo, se esfuerzan por contar una historia con lujo de detalles –y con condimentos personales– sobre algo que nadie más sabe. En este caso eso desconocido, el secreto de la monstruosa Emily, que aterraba y rechazaba a los más jóvenes del pueblo –por demás, un motivo gótico– pero que representa la verdad, la historia, de aquella comunidad llevada al absoluto. En un punto del relato, el narrador mismo nos da un pie para su interpretación:

Las dos primas vinieron juntas. Llevaron a cabo el funeral al segundo día, con el pueblo viniendo a ver a la señorita Emily bajo una masa de flores compradas, con el retrato en carbonilla de su padre cavilando profundamente sobre las andas y las sibilantes y macabras señoras; y los hombres muy ancianos –algunos en sus

desempolvados uniformes de la Confederación– sobre el pórtico y el terreno, hablando de la señorita Emily como si hubiera sido contemporánea a ellos, creyendo que habían bailado con ella o que la habían cortejado quizás, confundiendo el tiempo con su progresión matemática, como hacen los viejos, para quienes el pasado no es un camino que se va reduciendo sino, por el contrario, una gran pradera jamás tocada por ningún invierno, alejada de ellos por el estrecho cuello de botella de la última década. (2022)

Es interesante lo que sucede en este fragmento del texto. Pues no solo se utiliza una metáfora que explica la noción de tiempo del narrador, donde el tiempo no se trata de una dimensión reducible a las mediciones del calendario gregoriano o la física, sino una percepción individual, subjetiva y moldeada por las formas de la memoria. Además, nos permite recabar más información sobre el narrador que se presenta con bastante distancia frente a esa generación de sacos desempolvados y señoras intrusivas, pero ofrece esa metáfora con una suerte de empatía con esa visión de la historia. Faltaría que dijera “como hacemos los viejos”. Aquella visión de la historia es además profundamente grotesca, pues no tiene en consideración ningún tipo de objetividad o razón. Se trata de una percepción subjetiva que desestabiliza uno de los consensos, por lo general, más estables entre los habitantes de este mundo: el paso del tiempo. Por supuesto, el narrador no debate las propiedades del tiempo a partir de una tesis lógica –que sería, por ejemplo, jurisdicción de otros registros, como el de la ciencia ficción–, sino desde la profundización del punto de vista en una dirección grotesca, hasta convertir a Emily y a los viejos de la confederación en *freaks*, encerrados en sus propias verdades.

El propio narrador no escapa de este proceso, ya que realiza saltos temporales constantes y confusos. No reproduce de esta forma un relato lineal, ordenado y propio de la escritura en prosa naturalista. Aquí Faulkner trabaja con la narración oral. En la oralidad, el narrador reproduce los detalles de una historia a medida que los recuerda y tiende a conectar los hechos de distintos segmentos temporales de la historia entre sí. Así es como nos encontramos con fragmentos como el siguiente en “Una rosa para Emily”:

Y así los derrotó, en todos los frentes, así como había derrotado a sus padres treinta años antes con lo del olor. Eso fue dos años después de la muerte de su padre y poco tiempo después de que su querido –el que pensábamos que se casaría con ella– la abandonara. (2022)

Si bien se dan referencias para construir una cronología –pues efectivamente esta existe en la mente del narrador– la secuencia es confusa y solo se soluciona (para el lector) mediante la continuación de la lectura –o la escucha– del relato. Estas licencias narratológicas que se toma el narrador y que se corresponden con un registro oral (nuevamente aparece aquella fuente de inspiración en los personajes de su infancia de la que se hacía cargo Faulkner) guardan mucha relación con el flujo de consciencia que el autor desarrolla con más claridad en obras como *Mientras agonizo* y *El ruido y la furia*.

Además, este narrador observador e involucrado emocionalmente con lo narrado, en tanto forma parte de su propia historia como comunidad, permite mantener el misterio en torno a la vida de Emily hasta el final. Su narración se limita a lo observado y lo escuchado. La vida privada de Emily, puertas adentro, sus emociones y pensamientos

quedan fuera del dominio del narrador que se maneja a nivel comunitario. Esto acentúa el aislamiento de Emily, que se constituye como un verdadero *freak*, un fenómeno, que como Quasimodo o Frankenstein se encuentra encerrada en su castillo desde donde aterroriza y, a la vez, es el hazmerreír de la comunidad que la observa desde la lejanía. En el caso del narrador faulkneriano, esta distancia con respecto al *freak* se mezcla con una afición del narrador por el chisme y la narración, una compulsión oral.

Así que volvía a tener parientes consanguíneos bajo su techo, y nos dispusimos a observar los acontecimientos. Al principio no pasó nada. Luego estuvimos seguros de que se iba a casar. Nos enteramos de que la señorita Emily había ido al joyero y encargado un juego de accesorios de tocador masculino en plata, con las iniciales “H. B.” en cada pieza. Dos días después nos enteramos de que había comprado un conjunto masculino entero, incluida una camisa de noche, y dijimos “Están casados”. (2022)

Los juegos de este narrador se ven reflejados en la estructura del relato. Como si fueran cajas, en los apartados exteriores el narrador logra penetrar en la mansión, por lo tanto, tiene acceso a la privacidad de Emily; por el contrario, en los apartados centrales, el aislamiento de Emily es total.

La caracterización que el narrador hace de Emily es ambigua y cambiante. En algún momento se siente reivindicado por el fracaso de la familia Grierson, en otro momento se alegra cuando parece que Emily ha roto con la maldición de su padre y su tía. La cree chiflada, pero la deja comprar arsénico. La confronta, pero sin llegar a última instancia. La ambigüedad y la confusión reinan en el relato.

Al principio nos alegramos de que la señorita Emily se interesara por alguien, porque todas las señoras decían: Claro que una Grierson no se tomaría en serio a un norteño, un jornalero. Pero había otros, gente mayor, que decían que ni aun el dolor podía hacer que una verdadera dama olvidara el *noblesse oblige* (sin llamarlo “noblesse oblige”). (2022)

El narrador de “Una rosa para Emily” es plural y multiforme. No se compromete con ninguna versión unívoca ni constituye apreciaciones cerradas. Ya sea la fragmentación de su “nosotros”, la ambigüedad de sus sentimientos por Emily, o la dimensión temporal desencajada y personal de la que hace uso lo convierten en un narrador grotesco. A su vez, la introducción de técnicas protomodernistas, como el ensayo del flujo de consciencia en la narración oral que trata temas de la identidad comunitaria hacen del narrador un elemento central en la comprensión del modernismo rural de Faulkner.

Algunas palabras finales en torno al grotesco y su realización en “Una rosa para Emily”

En “Una rosa para Emily”, William Faulkner pone en funcionamiento un narrador grotesco. La particularidad del cuento como maquinaria es que en su funcionamiento convergen el contenido del cuento y la potencia de las imágenes allí narradas con el interés del autor por experimentar con la forma. La búsqueda de originalidad formal conduce a Faulkner a la construcción de una voz sureña basada en los procedimientos de la narración oral autóctona de su región. El modernismo lo “obliga” a volver a los narradores de su Misisipi natal y encontrar allí la innovación estética.

En “Una Rosa para Emily”, encuentra nuevas maneras de utilizar el grotesco como herramienta. El narrador es en sí mismo un *freak*: es fragmentario, misterioso y exagerado, histriónico, verborrágico, poético y hasta, por momentos, callado. Calla con perplejidad frente a un mundo, una comunidad, en desintegración. Interactúa –como puede: recordando, narrando, construyendo y destruyendo en el mismo acto narrativo el “nosotros” mediante el cual existe– con una realidad en eterna y vertiginosa agonía, plagada de violencia.

Por su parte, Emily refleja la complejidad de la iconografía grotesca: es una entre los objetos de esa realidad desintegrándose. Podríamos imaginar su vestido terminando en raíces que la sujeten a la tierra sureña o sus ojos de botón como dos huecos en una cara con expresividad ambigua entre el horror, la tristeza y cierto aire de petulancia perversa: una imagen propia del grotesco ornamental.

“Será un descenso a través de lo familiar hasta un mundo donde, como el ciego de los evangelios cuando recupera la vista, vea los hombres como si fueran árboles, pero que andan” (2014: 59). Esta es una de las últimas frases que Flannery O’Connor utiliza en su ensayo “Aspectos de lo grotesco en la literatura sureña”. En Marcos 8: 22-26 –los versículos a los que aquí hace referencia la autora–, Jesús cura a un ciego en Betsaida. Al obtener la vista, el ciego percibe a los hombres a su alrededor indistinguibles de los árboles y, a medida que profundiza en esas imágenes, obtiene una imagen final, acabada y verdadera de lo humano. Aquel momento es un gran hallazgo para comprender el funcionamiento de las imágenes grotescas. Uno debe entregarse a estas imágenes, a las voces de estos narradores, para alcanzar la verdad perdida en el mundo moderno.

En Faulkner no existe, como en O’Connor, una gracia divina capaz de hacerse sensible en la desgracia. Pero existe

una sensibilidad humana, una violencia lírica que aúna elementos dispares. Se revela en medio de la tragedia un silencio, una profunda pena, un viento o la mirada de un caballo, los ojos nerviosos de un esclavo inmóvil en un pantano. La tragedia, la contradicción histórica que atraviesan los personajes, se hace evidente en estos momentos.

Bibliografía

- Aiken, C. S. (1979). Faulkner's Yoknapatawpha County: A Place in the American South. *Review*, núm. 3, pp. 331-348.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza.
- Blotner, J. (2005). *Faulkner, A Biography*. The University Press of Mississippi.
- Brooks, C. (1976). *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond*. Yale University Press.
- Burke, K. (1959). *Attitudes Toward History*. Hermes Publications.
- Faulkner, W. (1957). From The Town. Charla como invitado frente a las comunidades locales y de la Universidad de Virginia. Universidad de Virginia, 30 de mayo. En línea: <<https://faulkner.lib.virginia.edu/>> (consulta: 15-3-2024).
- Faulkner, W. (1971). *¡Absalón, Absalón!* Trad. F. B. Nelson. Atalaya.
- Faulkner, W. (2022). Una rosa para Emily. Trad. M. G. Burello y L. Colombo. *Profetas y Monstruos*. En línea: <<https://literaturanorteamericana.ar/una-rosa-para-emily/>> (consulta: 29-2-2024).
- Hawthorne, N (2020). Prefacio a *La casa de los siete tejados*. Trad. R. Vilar. Universidad de Buenos Aires. En línea: <https://campus.filo.uba.ar/pluginfile.php/118377/mod_resource/content/1/HAWTHORNE%20-%20Prefacio%20a%20La%20casa%20de%20los%20siete%20tejados.pdf> (consulta: 29-2-2024).
- Helmsing, M. (2014). Grotesque Stories, Desolate Voices: Encountering Histories and Geographies of Violence in Southern Gothic's Haunted Mansions. *Counterpoints*, vol. 434, pp. 316-323.

- Hubbs, J. (2008). William Faulkner's Rural Modernism. *The Mississippi Quarterly*, núm. 3, pp. 461-475.
- James, H. (1879). *Hawthorne*. Macmillan and Co.
- Kayser, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en el arte y la pintura*. La Balsa de la Medusa.
- Lasa, C. (2023). Freak. *Profetas y Monstruos*. En línea: <<https://literaturanorteamericana.ar/freak/>> (consulta: 29-2-2024).
- Lawson, L. A. (1967). The Grotesque in Recent Southern Fiction. La France, M. (ed.), *Patterns of Commitment in American Literature*, pp. 165-181. University of Toronto Press.
- Matthiessen, F. O. (1941). *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. Oxford University Press.
- McIntyre, R. C. (2005). Promoting the Gothic South. *Southern Cultures*, vol. 11, pp. 33-61.
- O'Connor, F. (2014). *Misterio y maneras*. Del Sacramento.
- O'Donnell, G. M. (1939). Faulkner's Mythology. *The Kenyon Review*, núm. 3, pp. 285-299.
- Presley, D. E. (1972). The Moral Function of Distortion in Southern Grotesque. *South Atlantic Bulletin*, núm. 2, pp. 37-46.
- Rosen, E. (1990). Innovation and Its Reception: The Grotesque in Aesthetic Thought. *SubStance*, núm. 2/3, pp. 125-135.
- Rushkin, J. (2019). *La medusa de mármol. Escritos sobre lo grotesco*. La Balsa de la Medusa.
- Spiegel, A. (1972). A Theory of the Grotesque in Southern Fiction. *The Georgia Review*, núm. 4, pp. 426-437.
- Van O'Connor, W. (1959). The Grotesque in Modern American Fiction. *College English*, núm. 7, pp. 342-346.
- Wilson, C. R. y William, F. (eds). (1989). *Encyclopedia of Southern Culture*. University of North Carolina Press.

El sueño imposible

Configuración de la tierra prometida como espacio de exclusión en *Las uvas de la ira* de John Steinbeck

Yanina Nemirovsky

A lo largo de nuestra historia nacional, e incluso antes, como veremos, nuestros líderes han elogiado la amplia promesa de la vida americana, lo que hemos dado en llamar “el sueño americano”, pero los sueños tienen que encarnarse en las vidas de personas reales antes de tener sustancia y peso. Nuestro dilema es que, aunque nuestros corazones americanos se ensanchan ante la idea del “sueño americano”, sabemos que este le fue negado a muchos estadounidenses durante la mayor parte de la historia de la nación. Entonces, ¿cómo debemos pensar acerca de nosotros mismos y nuestra historia? ¿Con orgullo puro, con profunda vergüenza y remordimiento o con alguna mezcla complicada y cambiante de orgullo, vergüenza y esperanza?

Jillson (2016: 1)

La 66 es la ruta de la gente en fuga, refugiados del polvo y de la tierra que merma, del rugir de los tractores y la disminución de sus propiedades, de la lenta invasión del desierto hacia el norte, de las espirales de viento que aúllan avanzando desde Texas, de las inundaciones que no traen riqueza a la tierra y le roban la poca que pueda tener. De todo esto huye la gente y van llegando a la 66 por carreteras secundarias, por caminos de carros y por senderos rurales trillados. La 66 es la carretera madre, la ruta de la huida.

Steinbeck (2022: 181)

***Las uvas de la ira* y su contexto histórico**

En su libro *Historia del siglo XX*, Eric Hobsbawm dedica un capítulo a los años que transcurrieron entre las dos grandes guerras que denomina “El abismo económico”. El título no es para menos; en dicho período, el sistema capitalista sufrió un derrumbe que tuvo dramáticas consecuencias, al punto que “el mundo de la segunda mitad del siglo XX es incomprensible sin entender el impacto de esta catástrofe económica” (2018: 81). Ya desde el siglo XIX eran conocidos los llamados ciclos de expansión y recesión del capitalismo (82), pero tras la Primera Guerra Mundial el rumbo de los acontecimientos se vio trastocado. En efecto, las principales potencias europeas padecían las consecuencias de un conflicto bélico que había devastado buena parte de sus territorios y diezmando a su población. Solo Estados Unidos, el otro protagonista de la contienda, parecía haber salido victorioso: para 1913 ya era la mayor economía del mundo, y más tarde, hacia 1919, se posicionó como el principal productor y el acreedor número uno a nivel global (91). Sin embargo, esta situación de aparente bonanza cambió de forma drástica en aquel llamado Jueves Negro, el 24 de octubre de 1929, el día que cayó la Bolsa de Wall Street y se inició el tristemente recordado período conocido como la Gran Depresión.

Las consecuencias de esta debacle económica en Norteamérica fueron devastadoras. A lo largo y ancho del país los salarios se desplomaron y el desempleo alcanzó a casi la cuarta parte de la fuerza laboral (Moncaster, 2022). El sector agrícola también sufrió grandes embates: “para 1933, casi el cuarenta y cinco por ciento de las granjas enfrentaban ejecuciones hipotecarias” (Moncaster, 2022). No obstante, para este sector, la crisis se había estado gestando desde hacía al menos una década atrás, cuando Estados Unidos entró en la

Primera Guerra Mundial y comenzaron a desatarse los cambios que más tarde, con la Gran Depresión, se agravarían al punto de llevar a cientos de miles de familias campesinas a la pobreza. En efecto, la enorme demanda de alimentos que produjo la guerra llevó a los agricultores a sobreexplotar el suelo y a incurrir en prácticas nocivas, como el monocultivo y la remoción de la vegetación nativa, que causaron un proceso acelerado de erosión (State of California Capitol Museum). Por esto, cuando en 1930 sobrevino una prolongada sequía, los fuertes vientos levantaron la capa superficial del suelo, generando grandes tormentas de polvo que destruyeron las granjas y los hogares de cientos de miles de personas en la región de las Grandes Llanuras. Dicho fenómeno, conocido como el *Dust Bowl* (Carnevale, 2023), afectó profundamente a las familias rurales, que ya estaban golpeadas por la recesión y otros factores, como la introducción de maquinaria agrícola y la concentración de la propiedad de la tierra (Mullins, s/f), todos los cuales las obligaron a abandonar sus territorios de origen en busca de trabajo y mejores condiciones de vida. Este periodo histórico en el que convergen la Gran Depresión, el *Dust Bowl* (“tazón de polvo”), la introducción de nuevas tecnologías y los cambios en la propiedad de la tierra es el escenario que determina el destino de los Joad, la familia de trabajadores migrantes en camino hacia California que protagoniza *Las uvas de la ira*, la novela cumbre de John Steinbeck.

¿Por qué comenzar un análisis crítico de *Las uvas de la ira* describiendo el contexto histórico? Una primera respuesta es que este es ineludible. Y esta afirmación, incluso, se puede extender a toda la obra del autor: este contexto, y particularmente California, el territorio en el que nació y creció y sobre el cual escribe, “es lo más importante para saber sobre Steinbeck y explica gran parte de su escritura mejor que cualquier análisis remoto” (Champney, 1947: 345).

En efecto, en *Las uvas de la ira*, desde los escenarios naturales y los fenómenos sociales y económicos hasta la construcción de los personajes y sus lenguajes, conforman una narrativa íntima y realista que ha convertido la novela en una representación icónica de su tiempo y le ha valido al autor el Premio Pulitzer, otorgado en 1940.¹ Pero este realismo también se desprende de su propia experiencia de vida. Además de una formación intermitente en la Universidad de Stanford que le dio un sólido conocimiento en literatura, historia y mitología (Barden, 2004: 66), Steinbeck conoció de primera mano las vicisitudes, las historias y la cultura de las clases populares. Trabajador manual él mismo, entre 1925 y 1930 se desempeñó como jornalero en varias fincas en California e incluso ejerció un breve tiempo como obrero en Nueva York (67). En esos derroteros entró en contacto con la población de migrantes provenientes de otros estados y de diversas partes del mundo, de quienes tomó no solo sus anécdotas, jergas y costumbres, sino también su sensibilidad.

Ahora bien, la narrativa de Steinbeck no solo está anclada en el contexto histórico; también se entrelaza íntimamente con el imaginario colectivo y la construcción identitaria de un país en el que el *American Dream*, el sueño americano, ocupa un lugar central. Si bien el concepto como tal fue acuñado por James Truslow Adams en su obra *Epic of America*, publicada en 1931, “la idea, la percepción y el sentimiento han estado presentes desde los primeros asentamientos” (Jillson, 2016: 5). El sueño americano condensa “la promesa que el país ofrece a las nuevas generaciones y a los inmigrantes de que el trabajo duro y el juego limpio casi con seguridad conducirán al éxito” (6), y empezó a configurarse

1 John Steinbeck también recibió el premio Nobel de Literatura en 1962, como reconocimiento a su obra literaria.

como resultado de la herencia cultural de los primeros colonos, llegados al continente en el siglo XVII, en interacción con ese nuevo territorio que se percibía como lleno de oportunidades. De modo que el sueño americano está estrechamente vinculado al concepto de tierra prometida –*the Promised Land*–, la representación del ideal de un lugar abierto a los sueños y las aspiraciones de la gente común que hizo de los Estados Unidos un destino deseado para muchas personas provenientes de Europa y, más tarde, de otros puntos (5). Sin embargo, estos conceptos aparentemente monolíticos esconden ambivalencias y contradicciones, al tiempo que han sufrido transformaciones a lo largo de los años y al ritmo de los cambios históricos, pero sobre todo ante la necesidad de adaptarse a las persistentes evidencias de que la promesa de esa tierra nunca se ha cumplido para todas las personas por igual.

La construcción del imaginario de Estados Unidos como la tierra prometida tiene larga data. El concepto ya está presente en textos tempranos de los siglos XVII y XVIII, que muestran “elaboradas conexiones metafóricas y tipológicas con la Tierra Santa, además de estar impregnados de una creencia milenarista en Norteamérica como el nuevo foco de la actividad de Dios en la tierra” (Meyer, 2004: 76). Más tarde, en el siglo XIX y particularmente en los años posteriores a la Guerra Civil, surgieron dos polos de atracción en los que resurgía el ideal de la tierra prometida. Por un lado, cada vez más estadounidenses viajaban hacia el este, a Palestina, la Tierra Santa originaria, como un intento de recuperar el mito religioso norteamericano que era la base de una identidad que había sido desgarrada por la guerra (Obenzinger, s/f: 118). Y por otro, surgía un nuevo horizonte hacia el oeste: California, el destino que “ofrecía el nuevo Edén, una tierra de riqueza y abundancia, la más reciente inscripción del mito americano como

la nueva Tierra Santa, una tierra de destino providencial” (Obenzinger, s/f: 118).

Este imaginario sobre el estado de California, que concentró todas las esperanzas de los campesinos desposeídos en la Gran Depresión, es uno de los factores que motiva el viaje de la familia Joad en *Las uvas de la ira*. No obstante, en la novela, la tierra prometida, contrario a su sentido intrínseco, es inaccesible y esto va más allá de la territorialidad: la familia efectivamente llega a California, pero a pesar de estar ahí, no goza de ninguno de los beneficios que esa tierra ofrece. De esta manera, la tierra prometida se constituye como un territorio excluyente, en el que el capital determina quién puede acceder a la promesa, y las fuerzas policiales son garantes de la exclusión. Al mismo tiempo, esta construcción también permite delinear la figura del excluido: los migrantes internos, que son tratados como extranjeros en su propio país y que son utilizados como mano de obra para edificar la promesa con que son atraídos y que no es para ellos. Así, en *Las uvas de la ira*, ese nuevo Edén de riqueza y abundancia, que efectivamente existe, le es negado a un sector de la población, de trabajadores agrícolas devenidos en sujetos marginales, y con ello no solo se pone en jaque el ideal del sueño americano, sino que, sobre todo, se evidencian las transformaciones de una época bisagra en la que “la visión jeffersoniana del robusto campesino propietario, de pie libre e independiente en su propia tierra, ya no encajaba y nunca podría encajar en el orden emergente” (Jillson, 2016: 165).

La maquinaria que despoja y expulsa

Dentro de la diversidad de tramas presentes en la obra de Steinbeck, el viaje hacia la tierra prometida es una de las

más sobresalientes (Pugh, 2006: 74). En *Las uvas de la ira* es, además, una cuestión central: la familia Joad emprende una travesía en busca de un lugar en donde asentarse y trabajar, pero fundamentalmente, en donde ser feliz. Sin embargo, no se trata simplemente de un peregrinaje de personas que aún no tienen un lugar en el mundo; más bien, es una búsqueda que, lejos de originarse a partir de un deseo, se origina en un desarraigo. Los Joad no necesitaban una tierra prometida porque ya estaban en ella: en Oklahoma, su territorio de origen, son propietarios de la tierra, la trabajan y forman parte de una comunidad unida por una religión, valores y costumbres traspasados de generación a generación. El sueño americano, como lo había definido Truslow Adams, “aquel sueño de una tierra en la que la vida debería ser mejor, más rica y más plena para todos los hombres, con oportunidades para cada uno acorde a sus habilidades” (Jillson, 2016: 5), para la familia Joad de alguna manera ya se había cumplido. Y este primer elemento prefigura la imposibilidad de su búsqueda, cuya intención, antes que encontrar, es más bien recuperar un mundo perdido. Por esto, a pesar de que el ocaso del mundo rural empuja a los sujetos al exilio, no todos lo pueden abandonar sin más. Es el caso de Muley Graves, el primero de los personajes en quedar atrás, como testimonio vivo de los lazos que unen a las personas con el territorio: “está el sitio, detrás del granero, donde un toro corneó a Padre. Su sangre sigue allí en la tierra. Tiene que estar porque nunca la lavó nadie. Y con la mano toqué esa tierra de la que la sangre de mi propio padre forma parte” (Steinbeck, 2022: 81-82). Esta pertenencia, que implica una forma de vincularse con la tierra basada en la sangre y en la tradición, es justamente lo que está en declive.

El viaje hacia la nueva tierra prometida, entonces, se inicia con una expulsión. *Las uvas de la ira* comienza siguiendo los pasos de Tom Joad, un hombre que vuelve a su casa

familiar después de haber estado en prisión y que se encuentra con un panorama desolador: los campos vacíos, la tierra reseca, las casas abandonadas. Su propia familia se está preparando para irse porque ha perdido su casa y su tierra. Pero esta problemática no afecta solo a la familia Joad y eso se refleja en la estructura misma de la obra. Entre los capítulos que narran la historia de los personajes, se intercalan otros de carácter ensayístico, en los que se contextualizan y universalizan los hechos que estos sufren. Esta estructura domina la novela, en tanto que ambos tipos de capítulo están en diálogo permanente. Así, a la escena en la que Tom llega a su pueblo y se encuentra con el desarraigo, le sigue su parte complementaria en donde se exponen las causas del fenómeno: “El banco, el monstruo, necesita obtener beneficios continuamente. No puede esperar, morirá. No, la renta debe pagarse. El monstruo muere cuando deja de crecer. No puede dejar de crecer” (53). Aquí, los nombres propios desaparecen para dar lugar a los sujetos colectivos: “los hombres”, “las mujeres”, “los arrendatarios”, “los bancos”, “los tractores” son todas formas de designar a los actores sociales según su lugar en los hechos históricos. De este modo, la novela narra una problemática sistémica encarnada en una familia que podría ser cualquier familia.

La universalización de los fenómenos que afectan a los Joad describe el proceso de expulsión que los pone en movimiento y que está dominado por las fuerzas del gran capital, constituido por los bancos y los arrendatarios. Por un lado, en los capítulos ensayísticos se exponen los cambios en la propiedad de la tierra, que pasa de la mano de los productores a los bancos, quienes empiezan a introducir maquinaria agrícola en reemplazo de los agricultores: “El sistema de arrendamiento ya no funciona. Un hombre con un tractor puede sustituir a doce o catorce familias. Se le paga un sueldo y se queda uno con toda la cosecha” (54).

Este proceso encuentra expresión humana en Willy Feeley, el granjero devenido en conductor de tractor asalariado al servicio de quienes le han arrebatado su tierra. Al preguntarle Muley por qué ha aceptado esa conversión, Feeley responde: “-Tengo dos niños pequeños [...]. Están mi mujer y mi suegra. Todos tienen que comer. [...] Lo primero y lo único en que tengo que pensar es en mi propia familia” (88). Esta historia muestra que el proceso de despojo y expulsión no tiene únicamente consecuencias materiales: también produce la ruptura de los lazos comunitarios que unen a las familias campesinas, las cuales, de pronto, son empujadas hacia un individualismo que incluso las lleva a enfrentarse entre sí. Y al tiempo que los cambios en la propiedad producen un quiebre en las relaciones entre las personas, finalmente también los vínculos entre los seres humanos y la tierra se rompen:

El hombre, que es más que sus reacciones químicas, caminando sobre la tierra, torciendo la reja del arado para esquivar una piedra, soltando la esteva para dejarse resbalar por una roca que sobresale, arrodillándose en la tierra para almorzar; el hombre, que es algo más que los elementos que lo componen, conoce la tierra, que es más que un análisis de sus componentes. Pero el hombre de la máquina, conduciendo un tractor muerto por un campo que ni conoce ni ama, solo entiende la química; y siente desprecio por la tierra y por sí mismo. Cuando las puertas de hierro galvanizado se cierran él se va a su casa, y su casa no es el campo. (Steinbeck, 2022: 179)

Tras el proceso de expulsión, el imaginario en torno a California como la tierra prometida empieza a construirse a partir de un proceso de atracción, que funciona como

contracara del primero. Esto tiene que ver con el hecho de que las familias rurales ya tenían un territorio de pertenencia y el desalojo las pone en marcha hacia otro lugar, que también es determinado por el capital. En efecto, los grandes terratenientes de California que necesitan personas para trabajar en los campos atraen a los agricultores con folletos que prometen buenos salarios: “–Hemos visto esos papeles– dijo Padre–. Aquí tengo uno –sacó su cartera y de ella un papel doblado de color naranja. Decía en letras negras: Se requiere gente para recoger guisante en California. Buenos salarios toda la temporada” (226). Aquella masa de campesinos sin tierra se convierte entonces en la fuerza laboral necesaria para explotar los extensos campos agrícolas de California, por lo que ese destino aparece para ellos no ya como el deseado, sino como el único posible. No obstante, la promesa empieza a desmoronarse para la familia Joad incluso antes de llegar a destino. En el camino, conocen testimonios de personas que revelan que la realidad allí dista de lo que ellos esperan, como en el caso de un hombre anónimo, empobrecido, que vuelve tras haber perdido a su familia:

No les puedo hablar de mis pequeños, acostados en la tienda con los vientres hinchados y nada más que piel cubriendo sus huesos; temblaban y gimoteaban como cachorrillos y yo corriendo como loco de aquí para allá, buscando trabajo, no por dinero, ino por salario! –gritó–, Dios mío, solo por una taza de harina y una cucharada de manteca. (292)

No obstante, a pesar de todo, Padre se resiste a abandonar la esperanza: “Tengo un papel en el que se pide gente. No tendría sentido que lo distribuyeran si no fuera cierto. Hacer estos papeles cuesta dinero. No los sacarían si no necesitaran hombres” (290). El círculo, entonces, se cierra.

Las fuerzas de expulsión empujan a las familias al exilio y las fuerzas de atracción les dan una dirección, California, la tierra prometida. Unos volantes con la promesa de trabajo encienden la esperanza en las personas y su propia ilusión se encarga de construir el resto del imaginario: una tierra, como la que han perdido, para volver a empezar.

El ideal frente a la realidad

El concepto de tierra prometida es en cierta forma elusivo. Al igual que el sueño americano, tiene una matriz común que se carga de sentido en el diálogo con los tiempos históricos. Por esto, para la realidad de las familias rurales como las retratadas en *Las uvas de la ira*, el ideal de una tierra en donde asentarse y prosperar empieza con la promesa de trabajo. El solo hecho de trabajar, para estas familias que solo conocen una única realidad –la de labrar su propia tierra–, implica la realización del sueño. Así, California, un territorio que solo promete trabajo, se convierte metonímicamente en la tierra de la abundancia, y este imaginario se refleja en las expectativas de los Joad y de todas las familias migrantes: Padre sueña con una tierra de “trabajo abundante, todo cubierto de verde y casitas blancas rodeadas de naranjos” (170); Rose of Sharon imagina que Connie, su esposo, conseguirá trabajo y estudiará, y fantasea: “iremos al cine siempre que nos apetezca” (252); Ivy Wilson aspira a comprar un buen coche, e incluso, a “tener su propia tierra” (226). La promesa del trabajo hace de California una tierra idealizada de belleza, progreso y, para las generaciones jóvenes, de futuro.

Pero la promesa pronto resulta insuficiente, en tanto que el trabajo no solo es escaso, sino que ni siquiera asegura la subsistencia de las familias. Y en este punto se revela la

inaccesibilidad de la tierra prometida: los vastos campos de melocotones, algodón y lechuga, los valles reverdecidos y los atardeceres majestuosos efectivamente existen; California es una tierra de belleza y abundancia, pero todas sus bondades están fuera del alcance de los trabajadores agrícolas. La novela pone de manifiesto la distancia que separa el ideal de la realidad y en esa distancia describe el contexto político y económico de California y su contexto histórico:

Como lo ha señalado Carey McWilliams, los grandes valles de California muestran pocas similitudes con la vida rural tradicional americana. La “escuela en la colina, las cómodas casas, la compacta y tranquila indolencia del campo” brillan por su ausencia. En su lugar, hay vastos huertos, viñedos y ranchos, protegidos con meticulosos cuidados, riegos y quemas controladas, pero que muestran poca conexión funcional con la vida humana. Son (en su mayoría) verdaderas fábricas agrícolas, y su financiamiento y cultivo y la comercialización de su producción se han convertido en actividades altamente concentradas, gestionadas por y para los grandes propietarios y empacadoras, los bancos y las empresas de servicios públicos. (Champney, 1947: 348)

Entonces, al tiempo que la actividad agrícola en California no se asemeja en absoluto al tipo de ruralidad que conocen las familias provenientes de los estados centrales, tampoco el trabajo les garantiza la posibilidad, no ya de prosperar, sino apenas de subsistir. Otra vez, a lo largo del viaje aparecen anuncios, testimonios de personas con sus expectativas incumplidas. Dos hombres que conoce la familia recién llegada a California y que van en sentido contrario les anuncian que “no hay forma de ganarse la vida en el oeste” (312). Antes de llegar a su destino, se empiezan a develar las grandes

problemáticas que, nuevamente, remiten a la propiedad de la tierra y al gran capital: “[California] Es una tierra preciosa, con huertas y vides, la tierra más hermosa que nunca hayan visto. Pero no podrán comprarla, es de la Compañía de Tierras y Ganado. Y si ellos no quieren que se trabaje, pues no se trabaja” (313). La tierra prometida, entonces, se configura como un espacio excluyente, en la medida en que el sueño americano le es negado a la población de trabajadores agrícolas que, además, en su mayoría están desempleados.

Sin embargo, incluso las personas que consiguen trabajo tienen vedado el acceso a las condiciones mínimas de una vida digna. En estrecho contacto con el tiempo histórico, la novela retrata la crudeza de la explotación que se vivía en un país en el que todavía no estaban consolidados los derechos laborales ni la seguridad social. No fue sino hasta 1935, bajo la presidencia de Franklin D. Roosevelt, que se promulgó la Ley de Seguridad Social –*Social Security Act*–, que establecía, entre otras cosas, un sistema de protección para personas desempleadas y ancianas y subvenciones a los estados destinadas a brindar atención médica –*Social Security*–. Tres años más tarde, en 1938, se promulgó la Ley de Normas Justas de Trabajo –*Fair Labor Standards Act*–, que establecía las regulaciones para el “salario mínimo, pago de sobretiem- po, mantenimiento de datos y empleo de menores de edad [...]” (U. S. Department of Labor). No obstante, los trabaja- dores agrícolas, incluyendo los niños, fueron excluidos del alcance de esta última hasta 1966, año en el que el Congreso determinó que los empleadores en el sector debían pagar el salario mínimo (Farmworker Justice). Todas estas cuestio- nes históricas se encarnan en las experiencias de los Joad y de todas las familias que en la novela sufren el desempleo, los bajos salarios, la pobreza y la precariedad. El episodio del campamento de melocotones refleja la cara más cruda

de esa maquinaria de explotación: en ese campo, todas las personas, incluyendo niños y niñas, trabajan sin descanso durante la jornada completa, con salarios que apenas les alcanzan para comprar la comida del día y viviendo en condiciones de hacinamiento. Una empresa, Ranchos Hooper Inc., es propietaria del campo y también de la tienda en la que los trabajadores compran la comida con el salario del día. El círculo, entonces, se cierra: “En las fincas se daba la comida a crédito. Un hombre podía trabajar y alimentarse y se daba el caso de que, al acabar el trabajo, ese hombre debía dinero a la compañía” (Steinbeck, 2022: 354). De esta manera, “el proletariado era mantenido sin hogar, sin derecho al voto y cerca o debajo del punto de inanición” (Champney, 1947: 348).

Finalmente, existe un último elemento que consolida este sistema de explotación: las fuerzas de seguridad, las garantes del *statu quo*. La policía es, en efecto, la institución que en última instancia garantiza la perpetuidad del sistema, en tanto que pone el aparato represivo al servicio de los grandes propietarios; primero, de los bancos que expropian las tierras de las familias productoras, y después, en California, de la Asociación de Granjeros.² Tom y Casy empiezan a entender su lugar en el nuevo mundo aquella noche que pasan con Muley, escondidos a la intemperie, cuando les queda claro que su sola presencia constituye

2 La Asociación de Granjeros (*Associated Farmers of California –AF–*) fue una organización integrada por las élites de la industria agrícola de California de principios del siglo XX. Se conformó como tal en la década de 1930, aunque tiene sus antecedentes en organizaciones similares desde 1980, que desde entonces tenían el objetivo de defender los intereses de los grandes terratenientes y de empresas manufactureras, bancos y otras industrias. Durante la Gran Depresión, la AF organizó y auspició grupos de choque que sembraban el terror, atacaban e intimidaban a trabajadores agrícolas para impedir la organización sindical. La AF también llevó a juicio a numerosos dirigentes gremiales bajo la Ley de Sindicalismo Delictivo –*Criminal Syndicalism Act*–, una ley promulgada en California en 1919 que criminalizaba la organización sindical (Pichardo, 1995).

un crimen: “–No hacemos nada malo –dijo [Tom]–. Solo estamos aquí sentados, no hemos hecho nada–. Muley soltó una risita aguda. –¡Ya! Nada más que por estar aquí ya estamos haciendo algo” (Steinbeck, 2022: 90). Más adelante, en un *hooverville*,³ ambos tienen un entredicho con un contratista que está escoltado por la policía, la cual termina disparando contra la gente y arrestando al predicador. Conforme avanza la novela, los choques con la policía se agudizan, al tiempo que los personajes adquieren una mayor conciencia sobre la verdadera función de las fuerzas estatales: “Tratan de destrozarnos. Por Dios, Madre, llega un momento en que lo único que uno puede hacer para conservar la dignidad es atizarle a un policía” (425). En este punto conviene tener en cuenta que por aquellos años los trabajadores tampoco tenían derecho a sindicalizarse. Recién en 1935 se promulgó la Ley Nacional de Relaciones Laborales –*National Labor Relations Act*–, la cual otorga a los empleados del sector privado el derecho a organizarse para buscar mejores condiciones de trabajo sin miedo a represalias (Junta Nacional de Relaciones del Trabajo). Finalmente, el asesinato de Casy en el campo de melocotones es la consecuencia más descarnada de la articulación entre el capital y las fuerzas de seguridad, su brazo armado, que en conjunto gobiernan en esa tierra y determinan la exclusión de un grupo social marginado para quien el sueño americano nunca fue una posibilidad.

3 El término *hooverville* se utilizó coloquialmente para referirse a los asentamientos informales y campamentos de personas sin techo que proliferaron durante la Gran Depresión. Hace referencia a Herbert Hoover, presidente de los Estados Unidos entre 1929 y 1933, como forma de responsabilizarlo de la crisis económica y de la falta de respuestas por parte del Estado. Steinbeck pasó largas estancias en diversos *hoovervilles* en California y en otros campamentos en Salinas y Bakersfield que le dieron conocimiento extenso y de primera mano acerca de la vida de los trabajadores en esos asentamientos (Barden, 2004: 66).

Los soñadores

En 1935, la *Resettlement Administration* –que en 1937 pasó a llamarse *Farm Security Administration*–, una agencia creada en el marco del *New Deal*⁴ para asistir a los agricultores empobrecidos y los trabajadores migrantes, contrató a un grupo de fotógrafos para que documentaran las consecuencias sociales de la Gran Depresión y también para “convencer al pueblo norteamericano y al Congreso de la necesidad de una reforma, especialmente en el sector agrícola” (Carlebach, 1988: 8). Ese proyecto, del que participaron reconocidas fotógrafas como Dorothea Lange y Marion Post Wolcott, quedó como un testimonio icónico del Estados Unidos profundo, rural, de los campos abandonados y cubiertos de la arena del *Dust Bowl* y del éxodo de las personas huyendo con sus últimas pertenencias en una misma dirección: el Oeste, la tierra prometida. Y también dejaron registro de las caras de esas personas, que podrían ser las caras de los protagonistas de *Las uvas de la ira*, los soñadores del sueño americano: “[...] familias blancas pobres –hombres blancos pobres y sus esposas e hijos– desheredadas de la promesa de su nación [...]” (Jillson, 2016: 179).

Si bien la migración de los estados del suroeste hacia el oeste comenzó en 1910, fue a partir de 1930 cuando se convirtió en un fenómeno a gran escala: “Entre 1935 y 1940, California recibió a más de 250 000 migrantes del suroeste. La mayoría de los más empobrecidos provenían de

4 El *New Deal* fue un plan llevado a cabo por el presidente Franklin D. Roosevelt, que en su primera fase (1933-1934) consistió en una serie de reformas legislativas orientadas a la recuperación del país. Este primer *New Deal* se basó en una estrategia que Roosevelt llamó “un verdadero concierto de intereses” (Hofstadter, 1948: 334) por el que cada sector recibía algo. Por ejemplo, “Los agricultores obtuvieron la AAA [*Agricultural Adjustment Administration*]. Las empresas obtuvieron los códigos de la NRA [*National Recovery Administration*]. Los trabajadores obtuvieron disposiciones sobre salarios y horas y la promesa de negociación colectiva” (334).

Oklahoma” (Mullins, s/f). Esta cuestión de la migración como fenómeno masivo está presente en la narrativa de *Las uvas de la ira*, no solo en los encuentros de los Joad con personas en su misma situación, sino también en sus diálogos con pobladores locales, alarmados ante esa gente extraña que avanza en masa a través de la ruta 66. “Cada día pasan cincuenta y seis coches de gente que va al oeste, con niños y utensilios de la casa. ¿A dónde van? ¿A qué van?” (Steinbeck, 2022: 193), pregunta un hombre en una gasolinera, y más adelante, en la misma conversación, Casy reflexiona: “Ahora hay movimiento, gente moviéndose. Sabemos por qué y también cómo. Porque se ven obligados a ello. Esa es siempre la causa. Porque aspiran a algo mejor que lo que tienen” (195). Luego, en los capítulos ensayísticos, se explican las causas detrás de las experiencias de los personajes y la familia se convierte en una más entre tantas otras afectadas por una problemática que las excede:

Las causas yacen en lo más hondo y son sencillas: las causas son el hambre en un estómago, multiplicado por un millón; el hambre de una sola alma, hambre de felicidad y un poco de seguridad, multiplicada por un millón; músculos y mente pugnando por crecer, trabajar, crear, multiplicado por un millón. (Steinbeck, 2022: 230)

Sin embargo, esta narrativa que lleva la historia de los individuos al plano de lo colectivo no está ahí únicamente para dar testimonio de una serie de problemáticas económicas, ecológicas y sociales. También permite representar la figura de un sujeto social que está en proceso de extinción, a mitad de camino entre un mundo que emerge y otro que desaparece. Al ser expulsada, la familia Joad se convierte en un resabio del pasado, no solo porque ha sido despojada de

su lugar de origen, sino también de su identidad. Aquellos que durante generaciones habían vivido de trabajar su propia tierra, de pronto se convierten en migrantes desempleados en busca de trabajo asalariado. Desde que inicia su marcha, la familia se ve obligada a enfrentarse a un mundo que le es ajeno y que se rige por códigos desconocidos, los cuales se empiezan a entrever desde el momento en que por primera vez en sus vidas se encuentran ante la necesidad de vender sus pertenencias:

Y ahora se sentían agotados y temerosos porque habían ido contra un sistema que no entendían y este les había vencido. Sabían que el tiro de caballos y el carro valían mucho más. Sabían que los compradores obtendrían mucho más, pero ellos no sabían cómo hacerlo. El comerciar era un secreto para ellos. (Steinbeck, 2022: 151)

En este proceso en que los Joad se ven obligados a enfrentar un mundo que no entienden, no solamente se pone en juego su supervivencia, sino también su identidad. Las nuevas condiciones de vida producen cambios en su subjetividad: la familia ya no se reconoce a sí misma y de un instante a otro comprende que su historia, sus saberes, sus costumbres, no encajan en el nuevo destino. “–En nuestra familia nunca ha habido pobres. –Tal vez haya que empezar a aprender –dijo Tom–. Tampoco nos habían echado nunca de ningunas tierras” (214). Y, dado que estos cambios en la subjetividad les ocurren a todas las familias, en ese éxodo se empieza a gestar un nuevo sujeto social, que tiene nuevas preocupaciones y expectativas: “Dejaron de ser granjeros para convertirse en emigrantes. [...] El hombre cuya mente había estado ligada a los acres, [ahora] vivía con estrechas millas de asfalto” (300). Así, el carácter excluyente

de la tierra prometida se anticipa en el camino de los sujetos para quienes ese nuevo mundo es completamente ajeno.

A la par de la nueva percepción que las familias migrantes tienen de sí mismas, aparece otro de los factores que determinan la exclusión, que es la mirada estigmatizadora de los habitantes locales, condensada en una palabra: *okie*. “–¿Okie?– Preguntó Tom–. ¿Qué es eso? –Antes significaba que eras de Oklahoma. Ahora quiere decir que eres un cerdo hijo de perra, que eres una mierda” (313-314). *Okie* es, efectivamente, “un término de desdén, incluso de odio, anclado en los agricultores económicamente degradados sin importar su estado de origen” (Mullins, s/f). De este modo, las familias que luchan por reinventarse y encontrar su lugar se encuentran con que en ese territorio ya tienen una identidad asignada; ser *okie* es fundamentalmente ser un *otro* despreciado, un extranjero indeseable. A pesar de ser nativos del mismo país, los agricultores son tratados como forasteros y en ese trato aparece la distancia de la tierra prometida respecto de los Estados Unidos como nación: California se percibe como algo diferente, una tierra prometida apartada, distinta del resto de los estados. Así se lo deja en claro a Madre el propietario de un campamento que intenta expulsar a la familia: “–Pues ahora no está usted en su tierra. Está en California y no queremos que se establezcan aquí, malditos okies” (Steinbeck, 2022: 326). La construcción del extranjero indeseable se completa con una serie de cualidades que la población local les atribuye a los sujetos y que justifican su exclusión: “Estos malditos okies son sucios e ignorantes. Son unos degenerados, maníacos sexuales. Estos condenados okies son ladrones. Roban todo lo que tienen por delante” (430). Dicha exclusión tiene consecuencias en el mundo material. A las familias les niegan las condiciones mínimas para una vida digna; en el campo de melocotones, un guardia se escandaliza cuando Tom pregunta si

hay agua caliente: “Antes de que nos demos cuenta querrán sábanas limpias” (572). De esta manera, la marca de *okie*, además de determinar la exclusión de los sujetos estigmatizados, sobre todo deslegitima su aspiración a acceder al sueño americano.

Todos estos cambios identitarios que sufren los migrantes, que implican la transformación de un sujeto social –el campesino propietario devenido en trabajador asalariado– se representan simbólicamente en las transformaciones que experimentan los Joad como núcleo familiar. Entre los muchos temas que aborda la novela, uno que la atraviesa de principio a fin tiene que ver con los esfuerzos de una familia por mantenerse unida mientras es azotada por las fuerzas de desmembramiento de un momento histórico de transición. Los Joad, al igual que todas las familias rurales de su Oklahoma natal, se conforman como núcleos amplios: padre, madre e hijos y también abuelos, tíos, primos, cuñados; todos comparten un mismo espacio y un estilo de vida comunitaria que se agranda aún más al incorporar las relaciones con las familias vecinas. Al inicio de la novela, Tom, Casy y Muley Graves caminan por los campos vacíos mientras recuerdan los tiempos pasados de fiestas y bullicio, de un territorio lleno de vida y de una vida comunitaria. Pero el éxodo pone fin a ese tipo de convivencia y no todos pueden adaptarse a la transformación.

El primer atisbo de esta ruptura es el atropellamiento del perro. La convivencia entre animales y humanos, tan estrecha y habitual en el campo, se hace imposible en la ruta. La muerte del perro, el animal que también es familia, anticipa una serie de pérdidas subsiguientes, pero también consolida el quiebre de la relación íntima entre el ser humano y el territorio, que ya estaba reflejado en la nueva propiedad de la tierra, en la imposición del tractor y en los hombres que ya no habitan el campo. Más tarde, durante el viaje

y antes de llegar a California, muere el abuelo y, al cabo de poco tiempo, la abuela. Esas dos muertes representan simbólicamente la ruptura entre el pasado y el presente, en la medida en que las generaciones más antiguas no tienen ninguna posibilidad de adaptarse al nuevo mundo. El abuelo es enterrado en el mismo sitio en donde muere, sin lápida ni túmulo, porque la familia no tiene dinero para un funeral. Sin embargo, lo que queda de manifiesto es que la verdadera muerte es el desarraigo, como lo reflexiona Casy cuando dice que “el abuelo y la vieja granja eran una sola cosa” (224). Y así, el tiempo en que los antepasados convivían con las generaciones vivas bajo el suelo que estas pisaban queda definitivamente atrás. El cuerpo del abuelo termina en un lugar anónimo, como símbolo de la ruptura del lazo sanguíneo que para las personas rurales es el factor real que determina la propiedad de la tierra.

Más adelante, Noah y Connie abandonan la familia, como expresiones del individualismo imperante y de la vulnerabilidad que sufren los sujetos en movilidad, cuyos lazos se ven debilitados a falta de un lugar de anclaje. En este abandono, ambos fracturan una vez más el núcleo familiar, pero Connie lo hace por partida doble: abandona a Rose of Sharon embarazada y así quiebra prematuramente una familia incluso antes de comenzar. Ella, la hija joven, es también la portadora de la nueva generación; la madre sucesora que ya no tiene lugar en donde echar raíces ni la posibilidad de continuar la estructura familiar. Por esto, finalmente, el hijo de Rose of Sharon que nace muerto representa la ruptura con el futuro. La muerte del bebé, el símbolo de la esperanza que traen las generaciones venideras, cierra definitivamente las puertas de la tierra prometida, y la familia, desprovista de futuro y despojada de su pasado, queda aislada en un presente perpetuo, opresivo, en el que no puede hacer otra cosa que luchar día a día para sobrevivir.

Pero a pesar de estas transformaciones, hay un elemento que permanece como un núcleo identitario de los migrantes y que las fuerzas del capital no pueden doblegar: la solidaridad. En su camino, la familia Joad conoce a muchas personas con las que entabla relaciones, efímeras, pero siempre basadas en la colaboración y la ayuda mutua. Desde el encuentro con Ivy y Sairy Wilson, que ayudan a enterrar al abuelo, hasta los hombres que le consiguen trabajo a Tom en el campo en donde trabajan, aun sabiendo que el patrón les va a reducir el salario a ellos, y los múltiples cruces breves en los que las personas comparten comida, herramientas o tan solo palabras de amistad, poco a poco esta cualidad emerge como un rasgo identitario de las personas migrantes que contrasta fuertemente con el maltrato que sufren por parte de las autoridades y los propietarios. La solidaridad se configura como la base de un nuevo código implícito que rige el comportamiento de las personas en viaje, que las une, y que, si bien es herencia de su modo de vida previo, ya no tiene que ver con el arraigo territorial, sino con una pertenencia de clase: “Se juntaban porque todos estaban solos y confusos, porque todos venían de un lugar de tristeza y preocupación y derrota, y porque todos se dirigían a un sitio nuevo y misterioso” (296).

Este código, que es independiente de la existencia de una comunidad asentada, encuentra su expresión como forma de organización en el campamento de Weedpatch: un remanso aislado de las violencias del mundo exterior, en donde hay servicios básicos y una férrea gestión orientada a asegurar el bienestar llevada a cabo por los propios residentes. Aquí cabe aclarar que el campamento de Weedpatch efectivamente existió; ubicado en las cercanías de Bakersfield, fue una iniciativa de la *Work Progress Administration*, otra agencia del *New Deal* creada para proveer espacios de acampe para personas migrantes y brindar servicios, como

baños y agua corriente (National Park Service). Por primera vez desde su partida, la familia Joad tiene una experiencia de dignidad en todo sentido: por las condiciones de vida y por el trato. Allí no hay discriminación, las familias comparten lo que tienen y ninguna se queda sin comer, así no tenga dinero. Y justamente por esto, la policía –que tiene prohibida la entrada– hace todo lo posible por sabotear el lugar. El capital y las fuerzas estatales buscan impedir que los trabajadores siquiera conozcan las condiciones mínimas de bienestar para evitar que se organicen en reclamo de mejoras en el salario y el entorno laboral. “¿Por qué no hay más lugares como este?” (437), pregunta Tom, y más adelante sabrá la respuesta. El campamento de Weedpatch, más allá de ser un oasis en esa tierra de desesperanza, es una experiencia fundamental para este personaje, que representa la conciencia emergente que no solo comprende que la promesa es inaccesible, sino también que esa nueva clase trabajadora no tiene otra opción que pelear por ella.

Una nueva conciencia

Las uvas de la ira no es únicamente una novela sobre la Gran Depresión. Es también una obra sobre el proceso de desaparición de un sujeto social en un momento histórico de transición. El despojo que sufren los trabajadores rurales los convierte en parias, personas que no tienen lugar a donde ir, pero tampoco a donde volver. Y por eso *Las uvas de la ira* es también una novela sobre la hermandad y la supervivencia, que encuentra su imagen más desgarradora en el episodio final, cuando Rose of Sharon, después de perder a su bebé en medio de una inundación apocalíptica, amamanta a un hombre que está muriendo de desnutrición. Esta escena ha sido frecuentemente analizada a la luz de sus

reminiscencias bíblicas, como es el caso de Celeste Turner Wright, quien en su obra *Ancient analogues of an incident in John Steinbeck*, “rastrea el motivo de una joven madre amamantando a una persona mayor hambrienta [...] en los exempla medievales y renacentistas de amor y piedad filiales” (Barden, 2004: 65). La escena suscitó tanta controversia que incluso Hemingway llegó a decir que, tras ese final, ya no podría leer a Steinbeck. Y añadió: “además, difícilmente esa sea la solución a nuestro problema económico” (Benson, 1989). Steinbeck, que recibió el comentario a través de Pascal Covici, su editor, a este respecto comentó: “El análisis del señor Hemingway no es del todo válido, pero sí muy divertido” (Benson, 1989). Sea como fuere, más allá de los motivos religiosos de una imagen icónica que tiene una larga tradición de formulaciones e interpretaciones a través de los siglos, desde una perspectiva mucho más llana, la imagen final de Rose of Sharon es el retrato de unos sujetos aprisionados en un presente perpetuo, que no pueden mirar hacia adelante ni tampoco hacia atrás; es la imagen trastocada de la solidaridad de aquellos que lo dan todo aun sin tener nada.

No obstante, en este contexto opresivo en donde todo parece morir, también hay algo que nace: la nueva conciencia que los sujetos desposeídos adquieren sobre sí mismos y su lugar en el mundo. Tom es el personaje que encarna esta nueva conciencia y el viaje a California es también, simbólicamente, un viaje de despertar: por un lado, a partir de las injusticias que sufren su familia y todas las familias, pero también a partir de las enseñanzas de Jim Casy. El predicador que había dejado de predicar porque en el ejercicio del oficio se había alejado de la gente, emprende el viaje y se convierte en un hogar humano y espiritual para una familia desesperada por asentarse, al tiempo que “educa a Tom Joad a través de la sugerencia lenta y el ejemplo,

permaneciendo, de forma realista, como un hombre de carne y hueso” (Carpenter, 2017: 456). Casy deja el rol de predicador para asumir el de guía espiritual; su cruel asesinato es para Tom un momento de trasvase que lo precipita hacia su nuevo destino, uno que está atado a una lucha social. Y a la par también ocurre la transformación de Madre, como una expresión de las nuevas dinámicas familiares en las que las mujeres comienzan a ocupar roles que tienen que ver, no ya solo con el cuidado, sino sobre todo con la guía y toma de decisiones. Por esto, Madre es la única capaz de entender el nuevo destino de Tom; antes de escapar, ambos mantienen una última conversación en la que queda explícito ese legado del predicador: “[Casy] decía que una vez se fue al desierto a encontrar su propia alma y descubrió que no tenía un alma que fuese suya. Que descubrió que él solo tenía un pedacito de una enorme alma” (Steinbeck, 2022: 630). Y este aprendizaje, para Tom, se materializa en una lucha colectiva: “estaré en todas partes [...]. Donde haya una pelea para que los hambrientos puedan comer, allí estaré. Donde haya un policía pegándole a uno, allí estaré. Sí, Casy sabía, por qué no, pues estaré en los gritos de la gente enfurecida [...] (632). Tom, entonces, al reconocer que en esa tierra las oportunidades están vedadas, “se convierte en líder de los nuevos pioneros, tanto espiritual como físicamente” (Carpenter, 2017: 466).

Pero la ira cultivada en cada campo, cosechada en cada fruta recogida por un salario miserable, paradójicamente nunca se desata. Tom, que había estado en la cárcel por cometer un asesinato producto de una explosión de ira momentánea, aprende a canalizar esa nueva ira más profunda, porque es representativa de un tipo de sujeto excluido, en una comprensión cabal del mundo y en una lucha organizada en torno a un propósito. De manera que *Las uvas de la ira* narra también la extinción de una identidad social basada en un sueño americano imposible, que debe ser

reformulado a la luz de las transformaciones políticas y económicas del periodo de entreguerras y sobre todo de los cambios en las dinámicas del trabajo y la producción. En efecto,

Franklin Roosevelt redefinió el sueño americano para una sociedad urbana e industrial en la que la mayoría de los hombres, y en forma creciente las mujeres, trabajaban por salarios y en la que las viejas ideas de autonomía rural e independencia parecían remotas. (Jillson, 2016: 174)

La identidad de esos sujetos, entonces, es irrecuperable y tampoco hay tierra prometida alguna para ellos. Por esto, finalmente, *Las uvas de la ira* es una novela sobre el surgimiento de un nuevo sujeto social, nacido de una promesa incumplida, en una tierra que no es suya pero que entiende que debe reclamar como propia. Y esto representa un aprendizaje fundamental en su propia construcción: esta vez, el sujeto llega al nuevo mundo con una conciencia de clase que le confiere claridad sobre su posición respecto del sueño americano y con la convicción de que la organización colectiva es el único camino para alcanzarlo.

Bibliografía

- Barden, T. E. (2004). Looking for Humanistic Stories: John Steinbeck as Field Ethnographer. *Steinbeck Review*, vol. 1, núm. 2, pp. 63-77.
- Benson, J. J. (1989). The Writer Who Said What Hemingway Couldn't. *Los Angeles Times*, p. 4. En línea: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-04-09-bk-1963-story.html>> (consulta: 20-1-2024).
- Carlebach, M. L. (1988). Documentary and propaganda: The photographs of the Farm Security Administration. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 8, pp. 6-25.

- Carnevale, M. (2023). 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). Burello, M. y Lasa, C. (comps.), *Literatura norteamericana de entreguerras*. Tomo I, pp. 193-208. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Carpenter, F. I. (2017). John Steinbeck: American Dreamer. *Southwest Review*, vol. 26, núm. 4, pp. 454-467.
- Champney, F. (1947). John Steinbeck, Californian. *The Antioch Review*, vol. 7, núm. 3, pp. 345-362.
- Farmworker Justice (s/f). *Agricultural Exceptionalism: A History of Discrimination against Farmworkers in Labor Laws Results in Poverty for Farmworkers*, p. 5. En línea: <<https://www.farmworkerjustice.org/blog-post/agricultural-exceptionalism-a-history-of-discrimination-against-farmworkers-in-labor-laws-results-in-poverty-for-farmworkers/>> (consulta: 20-1-2024).
- Hobsbawm, E. (2018). El abismo económico. *Historia del siglo XX*, pp. 81-100. Crítica.
- Hofstadter, R. (1948). Franklin D. Roosevelt: The Patrician as Opportunist. *The American Political Tradition and the men who made it*, pp. 315-352. Random House.
- Jillson, C. (2016). *The American Dream. In History, Politics and Fiction*. University Press of Kansas.
- Junta Nacional de Relaciones del Trabajo (s/f). *La ley*, La Ley Nacional de Relaciones Laborales (NLRA), p. 1. En línea: <<https://www.nlr.gov/es/acerca-de-la-nlr/derechos-que-protegemos/la-ley>> (consulta: 24-2-2024).
- Meyer, K. (2004). John Steinbeck's Promised Lands. *Steinbeck Studies*, vol. 15, núm. 2, pp. 75-88.
- Moncaster, C. (2022). *This Land Is Your Land: The Great Depression, Migrant Farm Workers, and the Legacy of the New Deal*. En Stanford Program on International and Cross-Cultural Education, p. 3. En línea: <<https://spice.fsi.stanford.edu/news/land-your-land-great-depression-migrant-farm-workers-and-legacy-new-deal>> (consulta: 20-1-2024).
- Mullins, W. H. (s/f). *The Encyclopedia of Oklahoma History and Culture. Okie migrations*. En Oklahoma Historical Society, pp. 1-4. En línea: <<https://www.okhistory.org/publications/enc/entry.php?entry=OK008>> (consulta: 20-1-2024).

- National Park Service (s/f). *Weedpatch camp*, Weedpatch Camp, p. 1. En línea: <<https://www.nps.gov/places/weedpatch-camp.htm>> (consulta: 20-1-2024).
- Obenzinger, H. (s/f). *American Palestine: Mark Twain and the Touristic Comodification of the Holy Land*. En línea: <<https://www.files.ethz.ch/isn/58223/MESV5-3.pdf>> (consulta: 20-1-2024).
- Pichardo, N. A. (1995). The Power Elite and Elite-driven Countermovements: The Associated Farmers of California during the 1930s. *Sociological Forum*, vol. 10, núm. 1, pp. 21-49.
- Pugh, S. (2006). Horrifying Conclusions: Making Sense of Endings in Steinbeck's Fiction. *Steinbeck Review*, vol. 3, núm. 1, pp. 69-83.
- Social Security (s/f). *Historical Background and Development of Social Security*, The Social Security Act, p. 2. En línea: <<https://www.ssa.gov/history/briefhistory3.html>> (consulta: 24-2-2024).
- State of California Capitol Museum (s/f). *The Dust Bowl, California, and the Politics of Hard Times*, The Dust Bowl, p. 1-3. En línea: <<https://capitolmuseum.ca.gov/exhibits/the-dust-bowl-california-and-the-politics-of-hard-times/>>(consulta: 20-1-2024).
- Steinbeck, J. (2022). *Las uvas de la ira*. Trad. María Coy Girón. Alianza.
- U. S. Department of Labor (s/f). *Guía Práctica Referente a la Ley de Normas Justas de Trabajo*, En esta página, p. 1. En línea: <<https://www.dol.gov/agencies/whd/compliance-assistance/handy-reference-guide-flsa/espanol>> (consulta: 24-2-2024).

La violencia como procedimiento narrativo

El día de la langosta, de Nathanael West

Milena Arce

Leave slow growth to the book reviewers,
you only have time to explode.

(*Some Notes on Miss L.*, West, 1997: 401)

Narrar el engaño: Nathanael West

El interior ficcional de las novelas de Nathanael West¹ permanece en diálogo constante con el exterior social histórico. Las cuatro novelas que componen su obra literaria se publican durante la década de 1930,² cuando la crisis financiera sumerge a Estados Unidos en su peor situación económica. En ellas narra las ilusiones –y posteriores desilusiones– de quienes, en medio de la dureza de tal contexto, persiguen las inalcanzables promesas de prosperidad

-
- 1 Nacido Nathan Wallenstein Weinstein, en 1926 cambia legalmente su nombre a Nathanael West. Su biógrafo, Jay Martin, escribe que, en respuesta a una pregunta de William Carlos Williams respecto al cambio de apellido, West responde: "Horace Greeley said, 'Go West, young man.' So I did" (1970: 79). Otro de sus biógrafos, Joe Woodward, señala los rumores sobre una intención de ocultar sus orígenes judíos, y menciona una entrevista en la que S. J. Perelman, humorista y escritor de cine –además de amigo y cuñado de West–, sostiene que la decisión responde a querer un nombre más corto y reconocible para establecer su identidad en el mundo editorial (2011: 45).
 - 2 *The Dream Life of Balso Snell* (1931), *Miss Lonelyhearts* (1933), *A Cool Million* (1934) y *The Day of the Locust* (1939). Además de sus novelas, West coescribe dos obras teatrales y contribuye en veintinueve películas de Hollywood (Woodward, 2011: 12).

económica del “sueño americano”.³ Sus novelas pasan prácticamente desapercibidas al público y a la crítica durante la vida del autor,⁴ pero West pertenece a “los escritores que entonces estaban relativamente abandonados [y] que ahora forjan nuestra visión de la década” (Wisker, 1990: 19).⁵ West es hoy uno de los novelistas del período que mejor plasma en su ficción a la sociedad norteamericana de la década de 1930. En *The Day of the Locust [El día de la langosta]*,⁶ ambientada en Hollywood durante la Gran Depresión, se expone el engaño del llamado “sueño californiano” que, en un contexto económico desolador, promete la consagración definitiva para una vida de fama y riquezas. La novela ilustra, asimismo, el impacto que implica la realidad para las víctimas del engaño y la potencial violencia que late en el interior de una sociedad cuyos sueños fueron estafados. La violencia dentro de las sociedades es un elemento que a West –ávido lector de diarios, siempre informado sobre los acontecimientos políticos de su país y del mundo– lo convida constantemente como ciudadano, pero especialmente como un escritor que toma parte activa en el retrato de su época. En “Some Notes on Violence” [“Algunas notas sobre

3 James Truslow Adams define el “sueño americano” como el de “una vida mejor, más rica y feliz para todos nuestros ciudadanos, de todos los rangos” (1941). Cfr. “El Sueño como constructo supone una serie de narraciones utópicas, mitos, imágenes, metáforas, tradiciones inventadas, doctrinas, rituales, subjetividades, conductas, etc., interactuando en el imaginario de la cultura masiva, la literatura, el cine y otras artes” (Matelo, 2022: 21).

4 En abril de 1939, en una carta a Scott Fitzgerald, amigo y mentor literario, con quien además comparte la visión sombría sobre Hollywood, escribe: “Mis libros no cubren más necesidades que las mías, su circulación es prácticamente privada y tengo suerte de ser publicado” (West, 1997: 791). Esta carta es escrita tan solo días previos a la publicación de *El día de la langosta*.

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

6 La primera aparición de *The Day of the Locust* (entonces *The Cheated*) es una sección anticipada titulada “Bird and Bottle” publicada en el *Lincoln Steffen's Pacific Weekly* en noviembre de 1936. Años más tarde, la novela ve la luz con Random House en mayo de 1939 (Martin, 1970: 311). Como ocurre con sus novelas previas, las críticas no son positivas, las ventas son decepcionantes y *El día de la langosta* no se reimprime mientras West vive.

la violencia”], West reflexiona sobre las implicancias de esa violencia en los autores y lectores norteamericanos y observa que antes de la Primera Guerra Mundial los manuscritos estaban repletos de “dulzura y luz” (1997: 399), pero que los posteriores tienen casi siempre un núcleo de violencia. Escribe:

En Estados Unidos la violencia es idiomática. [...] Tomemos el periódico de esta mañana: PADRE LE CORTA LA GARGANTA A SU HIJO EN UNA DISCUSIÓN DE BÉISBOL. Aparece en una página interior. Para estar en la portada debería haber asesinado a tres hijos y con un bate de béisbol en lugar de un cuchillo. [...] ¿Y cómo debe manejar la violencia el escritor estadounidense? [...] Para que un escritor europeo haga ver real la violencia, tiene que hacer un cuidadoso trabajo de psicología y sociología. A menudo necesita trescientas páginas para motivar un pequeño asesinato. Pero no es así para el escritor estadounidense. Su público ha sido preparado y no se sorprende ni se escandaliza si el escritor omite excusas artísticas para eventos familiares. (399-400)

Esta violencia idiomática es fundamental en su escritura. Como escritor modernista, cada vez que West comienza un nuevo trabajo se interesa en cómo volverlo nuevo,⁷ en qué herramientas y procedimientos narrativos utilizar. Por lo tanto, si en Norteamérica la violencia es idiomática, entonces la violencia será la herramienta para narrar: este es el caso de *El día de la langosta*, donde se utiliza la violencia como procedimiento narrativo –no solo como contenido

7 Ezra Pound se atribuye el desafío artístico de la época: “Make it new” [hacerlo nuevo]. West se suma a la propuesta (Woodward, 2011: 14).

temático, sino como principio constructivo de la prosa—. El presente capítulo analiza esta idea prestando atención a las características constitutivas de la poética autoral de West, la estructura narrativa de la novela y la construcción de los personajes, así como a los intentos de vinculación entre ellos.

Colocarse el vestuario: Hollywood

La totalidad de la vida adulta de Nathanael West —pues muere con apenas treinta y siete años— transcurre en las décadas de 1920 y 1930, por lo que es testigo obligado de la transición de los *Roaring Twenties* a los *Depression Thirties*.⁸ Luego del final de la Primera Guerra Mundial, la economía de Estados Unidos tiene un ascenso extraordinario que concluye cuando el denominado “*crack del 29*” sumerge al país en una crisis que, debido a su impacto y a la duración de sus secuelas, deriva en la Gran Depresión. Particular es la situación de Hollywood en este período histórico: en 1920, la industria cinematográfica es la principal de Los Ángeles y, para 1926, la cuarta industria más grande del mundo (Starr, 1990: 97-98). Con el arribo de la década de 1930 “los sueños y metáforas que dieron lugar al entorno materializado de California en la década de 1920 no se evaporaron en las ansiedades y los conflictos sociales de la Depresión. De hecho, [...] se volvieron más intensos que nunca” (393). El cine hollywoodense, además de erigirse como una industria

8 La empresa de la familia de West también sufre esta transición. Inmigrantes rusos, sus padres arriban al país viendo en Estados Unidos una tierra de oportunidades. La familia materna y paterna se une para crear una empresa de construcción de departamentos en Nueva York en el mejor momento posible: cuando la población de inmigrantes crecía de seiscientos mil en 1900 a casi dos millones para 1920. Llegada la Gran Depresión, la constructora nunca volvería a tener el éxito de la década de 1920 (Woodward, 2011: 31-ss.).

financiera, constituye también un medio masivo de entretenimiento para la sociedad norteamericana:

Constituyó [el *jazz*] la banda sonora de la nueva modernidad, pero fue Hollywood quien registró para la posteridad la imagen popular del periodo. [...] Con unos 50 millones de estadounidenses (en torno a la mitad de la población) yendo de manera regular al cine a comienzos de la década [de 1920], y más de 80 millones para finales de la misma, el capitalismo de imprenta había sido transformado en entretenimiento popular. [...] [E]l tipo de imaginaciones que inducía Hollywood generaba controversia. Dado que la industria cinematográfica de entonces, como la actual, prefería retratar a los jóvenes y apuestos, el mensaje popular que el país se enviaba a sí mismo, y por extensión al mundo, era uno de juventud y vigor, de energía y excesos económicos. (Grant, 2014: 342)

Frente a una situación socioeconómica desesperanzadora, el cine genera imaginaciones que se vuelven un factor fundamental en la versión local del “sueño americano”: el “sueño californiano”. West observa y analiza el funcionamiento de este sueño en la sociedad hollywoodense cuando, en la búsqueda de estabilidad financiera en medio de la crisis que azota al país, trabaja para distintos estudios de Hollywood en el área narrativa de los materiales cinematográficos (historias, guiones, adaptaciones, etc.). En el verano de 1933 llega a la ciudad por primera vez bajo contrato con Columbia Pictures y, en una carta a dos amigos en julio del mismo año, comenta sobre Hollywood: “Este lugar no es para nada lo que esperaba. No es tan fantástico [...]. Y hasta ahora no me he topado con ninguna de las cosas que esperaba y para las que me habían preparado los reportajes y obras de

teatro como *Once in a Life Time*" (1997, 781). West en su primera estadía nos recuerda al narrador de *El día de la langosta*: "Llevaba en Hollywood [Tod Hackett] menos de tres meses y *todavía* le parecía un lugar muy emocionante".⁹ La prefiguración que siembra el narrador con respecto a la decepción que vivirán los personajes de la novela luego de la ilusión del arribo se asemeja al sentimiento que vislumbra y analiza el autor en su primera estadía en la ciudad.

Esta concepción de Hollywood –en tanto microcosmos de Estados Unidos–¹⁰ como un lugar al que se llega con fantasías que eventualmente se derrumban atraviesa toda la novela y está estrechamente ligada al momento histórico en que tiene lugar su escritura: "Los críticos parecen estar de acuerdo en que la novela sobre Los Ángeles en los años treinta fue un género oscuro y pesimista dedicado a socavar los mitos sobre 'la ciudad del sol' y el 'sueño californiano'" (Curren, 1996: 11). *El día de la langosta* apunta a los medios masivos de entretenimiento que consume la población –principalmente el cine de Hollywood– como incentivos de este sueño: "sus novelas [las de West] están profundamente involucradas con los deseos colectivos y la producción social del deseo en la era de la cultura de masas" (Barnard, 1994: 328). Ejemplo es el personaje Faye Greener, quien, desde pequeña, consume películas protagonizadas por actrices caracterizadas por su juventud y belleza, y dedica su vida a intentar alcanzar la fama y el éxito que Hollywood les dio a ellas. Sostiene Grant que

9 Las cursivas son nuestras.

10 Escribe Veitch: "[West] insiste en ver a Hollywood como un síntoma más que como una enfermedad; una metáfora de un dilema mayor arraigado en las contradicciones culturales del propio capitalismo avanzado" (2000: 210).

lo que Hollywood mostraba, como no podía ser de otra manera, era una mera máscara de modernidad en los Estados Unidos, especialmente en lo que se refería a las mujeres. El público norteamericano se habituó rápidamente a una dieta regular de muchachas hermosas, que a menudo desafiaban las convenciones [...]. Esta clase de escapismo se volvió más popular que nunca durante la Gran Depresión de los años treinta, pero no era más que eso, escapismo, especialmente para las mujeres cuyas vidas no se parecían en nada a las que veían en pantalla, ni había tampoco posibilidades de que fuera así jamás. (2014: 343)

Faye Greener escapa dentro de su mente hacia una colección de fantasías donde las mujeres que menciona Grant son protagonistas: “a menudo se pasaba todo el día inventándose historias. [...] Buscaba música en la radio, se echaba en la cama y cerraba los ojos. Tenía un buen surtido de historias entre las que escoger” (West, 2008: 61). Ella vive bajo la convicción de estar destinada a convertirse en una protagonista de cine, pero no logra ser contratada más que para papeles de extra porque la realidad no es la de su imaginación, sino la de un contexto económico devastador: para poder pagar el funeral de su padre, ingresa a trabajar en el prostíbulo de la señora Jennings.

Cuando personajes como Faye Greener comprenden que vivieron engañados y no van a ser ejemplos del “sueño californiano”, el golpe con la realidad es violento e irreversible. Escribe el crítico James Light respecto a los sueños de los personajes: “West notó la necesidad del hombre de tener un sueño, pero notó aún más las pesadillas que resultan de esa necesidad” (1958: 210). Los grandes puntos en común entre los personajes de *El día de la langosta* son el deseo de tener éxito en la industria del entretenimiento y el fracaso de ese

deseo: desde Harry Greener, que dedicó su vida a actuar en espectáculos de vodevil, hasta la señora Loomis, que dedica la suya a que su hijo Adore se convierta en la siguiente estrella infantil del cine. Pero “[l]a ciudad que se suponía que iba a hacer realidad el ‘sueño americano’ de una vez por todas se convierte, en cambio, en la más espeluznante distopía, un lugar de engaño, decepción universal y degradación humana” (Curren, 1996: 11). Así como los medios masivos de entretenimiento incentivan los sueños, lo mismo hacen con la violencia: “Todos los días de su vida [los habitantes] leen los periódicos y van al cine. Ambos los alimentan con linchamientos, asesinatos, crímenes sexuales, explosiones, naufragios, nidos de amor, incendios, milagros, revoluciones, guerras” (West, 2008: 148). El resultado de la combinación de sueños frustrados y violencia es fatal: Adore, el niño aspirante a actor, acaba brutalmente asesinado por Homer Simpson, el contador, quien a su vez es linchado por la turba violenta que espera en un estreno cinematográfico a las celebridades cuyas vidas admira.

Sueños aplastados: estructura narrativa

Antes de llegar a Hollywood y estar en contacto con la sociedad que retrata en *El día de la langosta*, West se suma brevemente a la lista de escritores norteamericanos que migran a París, y es allí donde absorbe herramientas para su escritura modernista. Sobre esta migración, Malcolm Cowley sostiene que el viaje a París constituía “la más común de las formas de huida adoptadas durante ese período, la huida por mar, simplemente empacando las maletas y anunciando que uno se iba al sur de Francia a escribir” (1951: 240). West viaja –financiado por sus primos– en 1926 para escapar de la cultura comercial americana y del futuro en la empresa

familiar, pero, sobre todo, para estar en contacto con los movimientos vanguardistas que tenían lugar en Europa. Los testimonios del escritor respecto a su estadía en la ciudad varían dependiendo el interlocutor: señala uno de sus biógrafos, Joe Woodward, que a algunas personas les dijo que estuvo allí durante dos años, en los cuales terminó su primera novela. A otros les dijo que su permanencia fue de un año. A ninguno le dijo la verdad: tan solo fueron tres meses, desde octubre de 1926 hasta enero de 1927 (2011: 58-59). Aunque planea permanecer en París un año o más, la economía de Estados Unidos empeora y la constructora familiar atraviesa su peor momento financiero. La familia, en ese contexto, no puede proveer más dinero para su permanencia en Europa, así que no tiene más opción que regresar al país, pero el breve tiempo en la capital francesa es suficiente para afirmar su vocación de novelista. París refuerza lo que West había comprendido en su paso por Brown University:¹¹ que la literatura que escribiera debía inventar nuevas formas, y todo lo nuevo en formas literarias tenía lugar en ese momento en los movimientos de París. Claridge sostiene que West no era naturalista, “ni realista o anti realista, ni cómico o trágico” (2011: 24). En efecto, el escritor entra en contacto con diferentes vanguardias –principalmente el surrealismo

11 En 1920 se marcha de DeWitt Clinton High School sin haberse graduado. Para ingresar en la universidad falsifica su expediente académico e ingresa a Tufts University, en Medford, Massachusetts. Una vez allí, no asiste a las clases, reprueba cada asignatura en la que se inscribe y abandona antes de que lo expulsen. Cuando se acerca a retirar su expediente académico observa que hay otro Nathan Weinstein –que era aún su nombre legal–, pero con un desempeño mucho mejor que el suyo. Toma el expediente de su homónimo en lugar del propio y lo presenta para pedir su admisión en una *Ivy League*: Brown University. Ingresa. Es en Brown donde establece las amistades y vínculos con escritores que le brindan apoyo en su carrera literaria. Por ejemplo, es allí donde conoce a S. J. Perelman, cuya amistad le permite acercarse a periodistas de *The New Yorker* y a escritores como William Carlos Williams, con la recomendación de quien se publica su primera novela luego de varios rechazos editoriales (Claridge, 2011: 7-ss.).

y el dadaísmo—¹² y toma de ellas, sin encasillarse en ninguna, las herramientas que le sirven para su propia escritura modernista.

El día de la langosta está constituido por capítulos breves (algunos de menos de dos páginas de extensión) donde la tensión narrativa se concentra hasta tener en el capítulo final el impacto de un estallido, y esto está ligado a que la estructura narrativa imita los procesos interiores de los personajes. Los primeros veintiséis capítulos condensan y magnifican las humillaciones y derrotas que atraviesan; reúnen la ira que se gesta dentro de ellos a medida que comienzan a comprender que la vida que esperan no llegará. Analiza Cramer:

West experimentó con una síntesis de formas, con la estructura y con el estilo, en un esfuerzo por comprimir e intensificar la estructura episódica tradicional en violentos “juegos” imaginativos. [...] El efecto buscado era una concentración emocional normalmente evocada por la poesía o la pintura más que por la novela. La dependencia estilística de West a las imágenes surrealistas fue elegida para lograr tal efecto; sus técnicas dan a su obra [...] una progresión emocional que impulsa al lector desde la risa hacia el horror y a una visión de destrucción apocalíptica. (1971: 9)

Por ejemplo: a lo largo de la novela, el narrador hace énfasis en la pasividad de Homer —y, al señalarla excesivamente, la destaca e intensifica— y por eso su accionar cargado de ira en el capítulo final es tan impactante para el lector. Expresa

12 Pese a su contacto con manifiestos y artistas de diversos movimientos, West comprende que en Norteamérica las vanguardias no adoptan la misma forma que en Europa. Al surrealismo europeo aplicado en Norteamérica, por ejemplo, lo llama “American super-realism” (Martin, 1970: 146).

el narrador sobre dicho personaje: “los cuarenta años de su vida habían carecido por completo de variedad o emoción” (West, 2008: 43). El personaje carga consigo un estado de permanente cansancio a un punto tal que, al vestirse, necesita descansar luego de colocarse cada prenda (41). No toma ninguna iniciativa: al llegar a su nueva casa, el narrador aclara que Homer no intenta cambiar nada de sitio y que permanece sentado como quien espera a alguien en el vestíbulo de un hotel (35). Es temeroso: no se atreve a regresar solo de Hollywood *Boulevard* porque anocheció (43). Incluso cuando llora, el narrador aclara sobre el llanto que “[n]o avanzaba. Cada sollozo era exactamente igual al anterior. Nunca alcanzaría un clímax” (134). Ni siquiera su llanto tiene fuerzas para llegar a alguna parte. Luego de esta pasividad, en el capítulo final, ataca atrocemente al pequeño Adore saltando furioso sobre su cuerpo hasta matarlo. Este accionar es tan sorprendente para el lector porque el impacto está construido desde la inacción previa de Homer, y lo mismo ocurre con la estructura de la novela: la violencia del final está construida sobre la pasividad de los veintiséis capítulos anteriores.

En términos de efecto, el capítulo final es impactante para el lector, además, porque es allí donde se comprende que aquello que resulta cómico esconde una denuncia social. Explica Cramer que la técnica consiste en: “comenzar con la risa y avanzar hacia el horror en la conclusión de la obra” (1971: 8). El crítico agrega: “[e]l intento de evocar el patetismo cómico y el horror está, sin duda, directamente relacionado con el sentido de violencia de West, particularmente con el potencial de autodestrucción salvaje del hombre de masas moderno” (8). Un personaje como Harry Greener, que genera risas al caminar de casa en casa repitiendo su *sketch* mientras los vecinos cierran sus puertas, en realidad ejemplifica la vida miserable de quien pensó que iba a ser una estrella y termina viéndose obligado a vender pulidores

de plata por un cuarto de dólar hasta que sufre un ataque al corazón. El pasaje de la risa al horror tiene su momento cúlmine cuando Tod analiza a la masa violenta que se agolpa en el estreno de cine:

Era un error considerarlos curiosos inofensivos. Eran salvajes amargados, especialmente los de mediana edad y los ancianos, y lo eran por culpa del aburrimiento y el desengaño.

Durante toda su vida habían sido esclavos de alguna tarea pesada y monótona, detrás de mesas de oficina y mostradores, en los campos y entre toda clase de máquinas tediosas, y habían ahorrado cada centavo y soñado con el ocio del que disfrutarían cuando llegase la hora. Y luego, ese día llegaba. [...]

No ocurre nada. [...] ¿Han sido esclavos durante tanto tiempo sólo para ir de excursión a Iowa? ¿Qué más hay? [...] Si por lo menos se estrellase un avión de vez en cuando y pudieran ver a los pasajeros arder en un “holocausto de llamas”, como dicen los periódicos... Pero los aviones no se estrellan nunca.

El aburrimiento se vuelve cada vez más terrible. Se dan cuenta de que han sido engañados, y se consumen de resentimiento. [...] Nunca hay nada lo bastante violento como para animar sus cuerpos y mentes inertes. Los han engañado y traicionado. Los han esclavizado y salvado para nada. (West, 2008: 147-148)

En este último capítulo, donde el estreno atrae a una multitud en busca de entretenimiento, los personajes socializan por medio de la violencia grupal la decepción individual de

la experiencia hollywoodense. Todos ellos han sido engañados y esto culmina con los golpes y abusos en que se sumerge la turba antes del linchamiento de Homer. Respecto al desenlace, Woodward sostiene que las conclusiones de las novelas de West en general, y de la tratada en este trabajo en particular, cifran un efecto peculiar: brindan “[m]ás calor que luz [...]. West se enfurece y se lamenta, pero no ofrece consuelo ni respuestas; no enciende ninguna señal de ‘Salida’” (2011: 149). Efectivamente, el final de la novela supone un estallido y un momento de revelación para los personajes y para el lector, pero no existe lugar para salvación o redención.

El principal problema que encuentra la crítica (Milburn, 1971; Light, 1961; Podhoretz, 1964)¹³ en la estructura narrativa de las novelas de West radica en la cantidad de temas, puntos de vista, denuncias y reflexiones que son puestos en juego en menos de ciento cincuenta páginas; pero esto está estrictamente ligado al uso de la violencia como procedimiento. Con su primera novela, *The Dream Life of Balso Snell* [*La vida soñada de Balso Snell*], West recibe la crítica que recibirán todas sus novelas, incluyendo *El día de la langosta*: “Propone demasiado: demasiada historia literaria, demasiados estilos literarios, en un espacio demasiado pequeño. Aborda una variedad de temas simultáneamente [...]. En conjunto, es una pequeña novela que abruma” (Woodward, 2011: 78). Esta se erige como una de las principales características de su prosa: abruma. Es producto del uso de la violencia como

13 Milburn “alabó el trabajo en general, pero también encontró fallas con la extensión, afirmando que la historia es muy breve para sostener sus cambios en los puntos de vista” (Cramer, 1971: 54). Light, en consonancia, afirma que la novela “debe más a la escritura de guiones de West que a cualquier otra fuente. Al escribir para la pantalla, West aprendió las ventajas cinematográficas de escribir en escenas o planos cortos” (1961: 175, citado por Strychacz, 1987: 160). Podhoretz analiza la estructura bajo la misma línea: “es un libro difícil de entender. Avanza a un ritmo desigual, y uno nunca está seguro de qué está haciendo West” (1964, 72, citado por Strychacz, 1987: 160).

procedimiento: la estructura narrativa satura al lector; lo violenta para que comprenda lo que se quiere comunicar, que es que el “sueño americano” de Hollywood es una estafa. En “Some Notes on Miss L.” [“Algunas notas sobre Miss L.”], West escribe: “Deja el desarrollo lento para los críticos de libros, tú solo tienes tiempo para explotar” (1997: 401). Y esto hace el capítulo final de *El día de la langosta*: explota.

Quitarse el vestuario: la construcción de los personajes y sus vínculos

La violencia en *El día de la langosta* se presenta incluso en la construcción misma de los personajes, en tanto están elaborados para generar un efecto grotesco, y construir un personaje grotesco implica forzar sus características; esto es, violentarlas. Sostiene James Goodwing: “el grotesco moderno se basa más a menudo en un conjunto de apariencias que en una serie de acontecimientos. [...] [L]o grotesco es predominantemente visual y descriptivo, más que ideacional o narrativo” (2009: 26). Los personajes de *El día de la langosta* están definidos por sus características físicas: Homer Simpson, por sus enormes manos; Earle Shoop, por siempre estar vestido como *cowboy*; Abe Kusich, por su enanismo. Lucen como caricaturas: “Harry [...] apenas tenía parte posterior o superior de la cabeza. Era casi todo cara, como una máscara [...] nunca podía expresar nada con sutileza o con exactitud. Aquellas arrugas no permitían grados de sentimiento; sólo el grado más extremo” (78). El hecho de que los personajes estén trazados como caricaturas repercute en que la trama en la que se desenvuelven sea sencilla: un muchacho llega a Hollywood y quiere relacionarse con una aspirante a actriz. Señala Wagner-Martin sobre la literatura modernista: “[e]l argumento (cuando el lector podía encontrarlo para

resumirlo) parecía ser menos significativo que las estructuras que los autores elegían para sostener y expresar ese argumento” (2016: 18). En el caso de *El día de la langosta*, más significativos que el argumento son los procedimientos violentos con los que se crea, sostiene y expresa ese argumento.

Los personajes grotescos de la novela, además, generan una denuncia de su sociedad. Escribe Goodwing:

lo grotesco despliega una perspectiva voluntariamente oblicua, parcial, deformante y contenciosa que proporciona una comprensión de la sociedad y la cultura que de otro modo no sería posible. [...] La simpleza que se puede asociar a lo grotesco [...] [es] un procedimiento radical destinado a revelar significados que, de otro modo, quedarían ocultos. (2009: 1-2)

Dentro de la novela, el personaje Homer Simpson¹⁴ expresa uno de los grotescos físicos más evidentes visualmente: sus manos, que destacan no solo por el tamaño mayor en proporción al resto del cuerpo, sino porque parecen funcionar de forma autónoma. La crítica ha hecho diversas lecturas sobre ellas: al constituir esta parte del cuerpo una imagen frecuente del surrealismo, se las entiende como una muestra de la herencia surrealista en la literatura de West (Blyn, 2003: 20). También se las interpreta como una extensión fálica (Cramer, 1971: 62), puesto que su autonomía parece responder a deseos sexuales reprimidos que siempre están a punto de desatarse:

Sus manos [las de Homer mientras observa a Faye] empezaban a molestarle. Las frotó contra el borde de la mesa para aliviar el picor, pero sólo consiguió estimularlas. Cuando las unió a la espalda, la tensión se

14 Randall Reid señala que la construcción de Homer está directamente influenciada por el personaje de Sherwood Anderson, Wing Biddlebaum, de *Winesburg, Ohio* (1967: 140).

volvió intolerable. Estaban calientes e hinchadas. Con los platos como excusa, las puso debajo del grifo de agua fría del fregadero. (West, 2008: 55)¹⁵

El comportamiento involuntario estaría ligado a que a través de ellas se libera el deseo reprimido (Light, 1960: 50), o bien al esfuerzo físico de la represión (Blyn, 2003: 21). Pero la autonomía no responde solamente al orden sexual, sino que es construida a lo largo de la novela en situaciones diversas. Por ejemplo, cuando Homer se despierta, sus manos, a diferencia del resto de su cuerpo, no lo hacen: “Éstas seguían durmiendo. No le sorprendió. Requerían una atención especial, siempre había sido así. Cuando era niño solía clavarles alfileres, y una vez las puso sobre el fuego. Ahora solo usaba agua fría” (West, 2008: 36). La relevancia del carácter grotesco que expresan sus manos enormes sobre las que no posee control reside en que éstas representan y denuncian la violencia a punto de estallar que se acumula dentro de la sociedad hollywoodense –y, por extensión, de la norteamericana–.¹⁶ De allí que lo último que se vea de Homer antes de ser absorbido por la masa iracunda sean sus manos: todo lo que el personaje carga –su represión sexual, el trabajo en el que lo reemplazaron luego de veinte años de servicio, la no correspondencia del amor de Faye, los malos tratos de ella, la vida en Los Ángeles, etc.– está contenido en sus manos. De la misma forma, la ira proveniente de la decepción que cargan los habitantes de Hollywood, permanece latente, retenida, a la espera de explotar.

15 *Cfr.* Alex Vernon observa que las situaciones en que el movimiento involuntario de las manos de Homer está relacionado a deseos sexuales, éste responde también a deseos homoeróticos (2000: 143-144).

16 No solo el propio West entiende Hollywood como un microcosmos de Estados Unidos, sino que Tod Hackett cree que, luego del levantamiento en Los Ángeles, todo el país va a alzarse: “Los habitantes de Los Ángeles serían los primeros, pero sus camaradas en todo el país los seguirían. Habría una guerra civil” (West, 2008: 75).

Las características grotescas de los personajes les provocan una sensación de irrealidad, volviéndose difícil para ellos distinguir entre la vida y la ficción. El narrador expresa sobre Harry Greener: “Cuando Harry inició su carrera artística, probablemente reservaba sus payasadas para el escenario, pero ahora las hacía continuamente” (28). Harry es un antiguo actor de vodevil que no solo no tiene la capacidad de dejar de actuar para los demás, sino que tampoco él mismo puede entender cuándo interpreta o no un papel. Al descomponerse en el departamento de Homer, el narrador aclara que Harry se disculpó “preguntándose a sí mismo si estaba actuando o enfermo” (47). Los personajes no logran distinguir la realidad de la ficción; no pueden quitarse el vestuario. Al lector puede resultarle exagerado que personajes como Harry o Earle Shoop –quien nunca se quita la vestimenta de *cowboy*, aunque no se encuentre en un set– estén constantemente actuando. Lo es. Allí radica el carácter grotesco de las situaciones que protagonizan. El precio que pagan por vivir en un imaginario es el duro golpe que implica la realidad en el momento en que los impacta.

Las capacidades de vinculación entre los personajes son tan mínimas que no logran establecer conexiones entre ellos y, cuando lo intentan, esos intentos están signados por la violencia. A lo largo de la novela, Tod conoce a cinco hombres distintos e invierte su tiempo con ellos, pero no solo no establece una amistad con ninguno, sino que cada una de las situaciones en las que se reúnen más de dos hombres con intenciones de recreación acaba a los golpes (West, 2008: 75, 131, 138). Los personajes tienen el deseo de vincularse, pero no lo logran. Incluso respecto a Faye, la mujer a la que Tod desea, la única forma que él encuentra de tener un vínculo con ella es a través de la fantasía de violentarla: “Si al menos tuviera el valor de esperarla una noche, romperle una botella en la cabeza y violarla...” (144). Faye tampoco concreta

ninguno de los vínculos que comienza con los distintos hombres de la novela. Miguel, al tener un encuentro sexual con ella, es quien más se acerca a conseguir un vínculo, pero ni siquiera ese episodio se consuma, porque los interrumpen y el momento sexual culmina con todos los hombres golpeándose. Curren interpreta a Faye como una metáfora de Los Ángeles: “joven, energética, ingenua, ambiciosa, atractiva para todos, pero interesada solo en las estrellas” (1996: 15). En efecto, igual que les ocurre a los personajes con la ciudad, todos quieren tener éxito con ella y ninguno lo consigue. Ella existe para ellos como un sueño, exactamente como Hollywood, y a ambos solo puede accederse a través de la fantasía. Y de la misma manera que ocurre con Hollywood, quienes se ilusionan con ella acaban destruidos: “Una vez que Faye Greener entra en la vida de Homer, él está condenado a la autodestrucción” (Cramer, 1971: 62). La única forma en que Homer puede vincularse con Faye es a través de un arreglo económico: él la aloja en su departamento, paga su comida y los excéntricos gastos en vestuario a cambio de la promesa de que ella se lo compensará económicamente el día en que sea una estrella del cine. Ese día nunca llega, al menos durante la vida de Homer.

El fracaso en el establecimiento de vínculos sociales está ligado a la incapacidad para comunicar que padecen los personajes: cuando no logran transmitir lo que anhelan, la única salida que encuentran es la violencia. Tod quiere conquistar a Faye, pero fracasan sus intentos de comunicarle lo que desea:

Él quería suplicarle un beso pero tenía miedo [...]. Para halagarla, hizo un comentario sobre su apariencia. Le salió muy mal. Era incapaz de hacer halagos directos y se quedó atascado en una observación llena de rodeos. Ella no le prestó atención y él se interrumpió sintiéndose como un idiota. (West, 2008: 62)

Su incapacidad para comunicarse llega al punto de perder por completo la palabra: mientras ella le relata las historias que inventa, él la observa y el narrador señala que Tod “[e]xpresó parte de su deseo con un gruñido” (65). A ese gruñido lo continúa una de las varias fantasías sobre violentarla sexualmente. En otra oportunidad, cuando Faye escapa de la fogata y Tod la persigue para violarla, el narrador señala: Tod “[l]e gritó: un profundo bramido de agonía, como el de una jauría” (75). Frente a la incapacidad de comunicación, surge en los personajes la violencia, y es esto lo mismo que ocurre en el final de la novela: Homer, que no logró comunicar sus deseos y frustraciones, ataca a Adore. Asimismo, mientras los engañados forman una masa iracunda de personas golpeándose, la novela culmina con Tod en una patrulla, sin lenguaje, imitando a través del grito el sonido de la sirena policial tan fuerte como puede. La violencia para los personajes es la forma de volver externos los conflictos internos.

A modo de síntesis

Durante el período de entreguerras, los escritores norteamericanos se encuentran con la difícil tarea de narrar una realidad sin precedentes; esto es, un nuevo objeto narrativo que exige, en consecuencia, repensar la forma en que se da cuenta en la literatura de esa realidad. Además de las implicancias políticas y económicas del contexto mundial, la circulación de nuevas teorías del pensamiento¹⁷ deriva,

17 Por ejemplo, las teorías psicoanalíticas. Víctor Comerchero interpreta a Homer como un personaje construido a la luz de las ideas de Otto Fenichel: “el miedo a dormir significa miedo a los deseos inconscientes que pueden surgir durante el sueño, [...] el miedo a dormir es, entonces, un miedo a soñar, es decir, a un fracaso de la represión” (Fenichel, 189-190, citado por Comerchero, 1964). Bajo esta lectura, el temor aparentemente irracional que siente Homer cada vez que debe dormir nace de su represión.

asimismo, en la necesidad de reflexionar respecto a cómo puede un escritor narrar el impacto que tiene el exterior histórico en el interior de una sociedad. La ira individual que gestan los personajes de *El día de la langosta* tiene una base social: un contexto que alimenta sueños que no puede materializar. West narra, a través del uso de la violencia como procedimiento, el sustrato social e histórico de esas experiencias individuales. Afirma Light sobre la obra literaria de West: “[e]l énfasis en la violencia es omnipresente” (1958: 208). Tiene el efecto de omnipresencia porque no aparece simplemente como una base argumental, sino en cada aspecto constitutivo de la novela: desde la propia estructura narrativa hasta la construcción de los personajes y sus vínculos –o la incapacidad de tenerlos–. Incluso está presente en los sitios por los que transitan los personajes: los estudios de Hollywood son espacios que permiten recrear la violencia eternamente –y, además, alimentar una industria millonaria con ella–, por ejemplo, en la recreación de la batalla de Waterloo con la que inicia el primer capítulo de la novela. *El día de la langosta* muestra la cara miserable de esta industria millonaria que, en tiempos económicamente sombríos, sostiene su funcionamiento con las ilusiones de quienes llegan a la ciudad en busca de éxito. Lo único que les queda de sus sueños a los personajes es, como analizamos, el vestuario que ya no pueden quitarse.

Bibliografía

Adams, J. (1941). *The Epic of America*. Triangle Books.

Barnard, R. (1994). "When You Wish Upon a Star": Fantasy, Experience, and Mass Culture in Nathanael West. *American Literature*, vol. 66, núm. 2, pp. 325-351.

Blyn, R. (2003). Sounding American Surrealism: The Sensational Subject of "The Day of the Locust". *South Atlantic Review*, vol. 68, núm. 4, pp. 17-37.

- Claridge, H. (2011). Introduction and Notes. *The Collected Works of Nathanael West*. Wordsworth Classics.
- Cramer, C. (1971). The World of Nathanael West: A Critical Interpretation. *The Emporia State Research Studies*, vol. XIX, núm. 4, pp. 5-73.
- Comerchero, V. (1964). *Nathanael West: The Ironic Prophet*. Syracuse University Press.
- Cowley, M. (1951). *Exile's Return; a Literary Odyssey of the 1920s*. The Viking Press.
- Curren, E. (1996). Noir or Gothic: Visions of Apocalypse in the Depression-era L.A. Novel. *Southern California Quarterly*, vol. 78, núm. 1, pp. 11-18.
- Goodwin, J. (2009). *Modern American Grotesque: Literature and Photography*. The Ohio State University Press.
- Grant, S-M. (2014). *Historia de los Estados Unidos de América*. Trad. A. Alonso Valle. Akal.
- Light, J. (1958). Violence, Dreams, and Dostoevsky: The Art of Nathanael West. *College English*, vol. 19, núm. 5, pp. 208-213.
- Light, J. (1960). Nathanael West and the Ravaging Locust. *American Quarterly*, vol. 12, núm. 1, pp. 44-54.
- Matelo, G. (2022). El imaginario del sueño americano. Burello, M. y Goldzycher, A. (eds.), *El sueño americano y sus pesadillas. IncurSIONES críticas en un gran mito estadounidense*, pp. 21-46. Miño y Dávila.
- Martin, J. (1970). *Nathanael West: The Art of His Life*. Farrar Straus and Giroux.
- Reid, R. (1967). The Day of the Locust: Venus in the Promised Land. *The fiction of Nathanael West: No redeemer, No promised land*, pp. 116-157. The University of Chicago Press.
- Starr, K. (1990). *Southern California Through the 1920s*. Oxford University Press.
- Strychacz, T. (1987). Making Sense of Hollywood: Mass Discourses and the Literary Order in Nathanael West's "The Day of the Locust". *Western American Literature*, vol. 22, núm. 2, pp. 149-162.
- Veitch, J. (2000). Reading Hollywood. *Salmagundi*, núm. 126/127, pp. 192-221.
- Vernon, A. (2000). Staging Violence in West's "The Day of the Locust" and Shepard's "True West". *South Atlantic Review*, vol. 65, núm. 1, pp. 132-151.

- Wagner-Martin, L. (2016). *The Routledge Introduction to American Modernism*. Routledge.
- West, N. (1997). Letters. *West: Novels and Other Writings*. Library of America.
- West, N. (1997). Some Notes on Miss L. *West: Novels and Other Writings*. Library of America.
- West, N. (1997). Some Notes on Violence. *West: Novels and Other Writings*. Library of America.
- West, N. (2008). *El día de la langosta*. Trad. E. Castejón. Planeta.
- Wisker, A. (1990). *The Writing of Nathanael West*. Palgrave Macmillan.
- Woodward, J. (2011). *Alive Inside the Wreck: A Biography of Nathanael West*. OR Books.

Autores

Milena Arce

Estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en instituciones de educación media y en programas de educación para adultos, y ha dictado talleres de literatura y escritura en contextos de encierro. Ha participado de eventos académicos como expositora, moderadora y organizadora. Actualmente, es adscripta en la cátedra de Literatura Norteamericana (FFyL, UBA) con un proyecto de investigación sobre la obra de Nathanael West.

Marcelo G. Burello

Doctor en Letras (UBA) y Realizador Cinematográfico (INCAA). Ha sido becario en dos ocasiones del Sistema de Intercambio Académico Alemán (DAAD) y ha dictado cursos y conferencias en universidades de Alemania, Brasil y España, así como en diversas instituciones de la Argentina. Actualmente se desempeña como investigador y docente de grado y posgrado en las Facultades de Filosofía y Letras –donde está a cargo de la cátedra de Literatura Norteamericana– y Ciencias Sociales de la UBA. Es codirector del proyecto de investigación FILOCyT “Literatura norteamericana de entreguerras: tradiciones, desvíos y rupturas”. En los últimos años ha publicado una edición crítica de *El Gran Gatsby* (2024) y ha coeditado los

tomos *El sueño americano y sus pesadillas* (2022, con A. Goldzycher) y *Literatura Norteamericana de Entreguerras, vol. I* (2023, con C. Lasa).

Luciana Colombo

Licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y maestrando en English and American Literature en New York University. Se ha desempeñado como profesora en nivel secundario y terciario; y como correctora, editora y traductora para diversas instituciones. Desde el 2019 es colaboradora de la cátedra de Literatura Norteamericana en la Universidad de Buenos Aires, primero como adscripta y luego como investigadora graduada. Ha sido becada por la fundación Fulbright por el periodo 2024-2026 para dar continuidad a su investigación sobre la recepción de la obra de William Faulkner en Latinoamérica y durante el 2024 ha recibido, también, el reconocimiento de la fundación DKG como joven investigadora en Estados Unidos. Entre sus intereses se encuentran la literatura sureña y la obra de William Faulkner.

María Verónica Colombo

Profesora en Inglés en nivel medio y superior recibida del ISP "Joaquín V. González" y estudiante avanzada de la carrera de Letras. Está cursando la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es adscripta de la cátedra de Literatura Norteamericana en la misma casa de estudios. Se desempeña como docente en escuela media y es integrante del proyecto de investigación FILOCyT "Literatura norteamericana de entreguerras: tradiciones, desvíos y rupturas". Ha participado como expositora en varias reuniones académicas y científicas y publicado traducciones y capítulos de libros.

Cecilia Lasa

Profesora en Inglés por el IES en Lenguas Vivas "Juan Ramón Fernández". Licenciada y Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde ha realizado la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas. En dicha casa de estudios se desempeña como docente

e investigadora en las materias Literatura Inglesa y Literatura Norteamericana. Es codirectora del proyecto de investigación FILOCyT "Literatura norteamericana de entreguerras: tradiciones, desvíos y rupturas". Cuenta con numerosas publicaciones y participaciones en reuniones académicas y científicas.

Yanina Nemirovsky

Estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es adscripta de las cátedras de Literatura Norteamericana y Literaturas Eslavas en la misma casa de estudios. Ha participado como expositora en eventos académicos y científicos.

