

# El héroe en la novela norteamericana

Guillermo QUINTERO  
Universidad Nacional Autónoma de México

## Prólogo

El propósito de este ensayo no es tanto el de dar información general sobre la novela norteamericana y sus héroes durante los últimos ciento cincuenta años, sino, más bien, el de despertar y estimular el interés por cuatro novelas en particular: *Moby-Dick*, de Herman Melville; *The Financier*, de Theodore Dreiser; *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, y *Continental Drift*, de Russell Banks, publicadas en 1851, 1912, 1925 y 1985, respectivamente.

## I. El héroe en la novela norteamericana

And Hamlet the character has  
had an especial temptation for  
that most dangerous type of  
critic: the critic with the  
mind which is naturally of the  
creative order, but which through  
some weakness in creative power  
exercises itself in criticism  
instead.  
T. S. Eliot

### AHAB

Con *Moby-Dick*, Herman Melville se proponía escribir una historia en términos tales que le dieran a la novela norteamericana la fuerza dramática y la calidad estética que lo mejor de la retórica shakespeariana le diera al teatro inglés. Es muy probable que haya logrado su propósito. Al paso del tiempo *Moby-Dick* parece ganar con cada lectura tanto como *King Lear* con cada puesta en escena. Su estilo narrativo, al igual que el estilo dramático de su

contraparte isabelino, no nos molesta más por ser grandilocuente, de lo que nos conmueve y satisface por ser vigoroso. La actitud que sustenta al discurso de Ahab frente a *Moby-Dick* se asemeja a la que sustenta al de Lear ante la tormenta. Y es la excentricidad, la tozudez y la locura de ambos protagonistas, lo que, en parte, los hace igualmente memorables.

Como quiera que sea, Melville queda, sin duda, incorporado a esa gran tradición inglesa que, en lo que atañe a la novela, inauguran Defoe, Smollett y Fielding y, en lo que toca a la poesía, continúan los románticos. Es imposible no ver en *Moby-Dick* el realismo documental de *Robinson Crusoe*, la fuerza narrativa de *Roderick Random* y la calidad formal de *Tom Jones*. Y si en el aspecto más sobrenatural de la atmósfera de *Moby-Dick* percibimos a Coleridge, en los rasgos románticos más extremos de su protagonista distinguimos a Shelley.

Pero así como el Hamlet de Shakespeare es finalmente el Hamlet de Shakespeare a pesar de las partes de Thomas Kyd y de Belleforest que intervinieron en su configuración, así Ahab, tan libre de sus preceptores británicos como de su predecesor bíblico,<sup>1</sup> es el Ahab de Melville —uno, único y, sobre todo, norteamericano. Esto, lo norteamericano, hay que recalcarlo. “Durante los años... de 1820 a 1850 los norteamericanos estaban obsesionados con su propio (y complejo) carácter (o porque carecían de él). Ya en 1782 Crèvecoeur se jactaba de que Norteamérica habría de mostrar al mundo, en un corto plazo, ‘un hombre nuevo que actúe según principios nuevos’”.<sup>2</sup>

Aunque sabemos que Melville no compartía el optimismo de Crèvecoeur no es improbable que fuera perfectamente consciente de la necesidad, por parte de los norteamericanos, de “una definición personal y nacional”.<sup>3</sup> En cierto modo Ahab refleja la preocupación de Melville en este sentido, “su afirmación del derecho al libre albedrío”<sup>4</sup> y “su disposición a asumir una responsabilidad moral”<sup>5</sup> son actitudes que Ahab puede, hasta cierto punto, compartir con Melville y sus otros posibles connacionales en la vida real. Se espera, sin embargo, que los comparta en sus propios términos: Melville es un artista y él, Ahab, un héroe de novela.

¿Qué clase de héroe? No es fácil describirlo. Ahab es uno de esos héroes que parecen resistir la descripción autoral objetiva y la que puede deducirse de la naturaleza de sus actos. El autor parece verse obligado a emplear un

<sup>1</sup> *The Holy Bible*, 1Ki 22:1-38, pp. 278-279.

<sup>2</sup> Wallace STEGNER, ed., *La novela norteamericana...*, pp. 7-14.

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> *Idem.*

lenguaje altamente metafórico a fin de poder configurar la imagen, y el lector, a su vez, a ser un conocedor a fin de poder reconocerla como exacta. Por otra parte, como es de esperarse, la imagen no se extiende ni se repite: Melville la da de una vez y de manera breve. A partir de ese momento y hasta el final de la historia el lector puede apreciar el grado de correspondencia entre el Ahab que Melville le presenta de manera directa y el Ahab que se va revelando a través de su comportamiento. Veamos al primero, parado, enhiesto, en el alcázar del *Pequod*: “There seemed no sign of common bodily illness about him, nor of the recovery from any. He looked like a man cut away from the stake, when the fire has overrunningly wasted all the limbs without consuming them, or taking away one particle from their compacted aged robustness”.<sup>6</sup>

Ahora bien, es necesario no perder de vista las posibles implicaciones simbólicas de esta imagen a fin de explicarnos al Ahab que se revela a través de la acción. Ello se debe a que su comportamiento no es menos simbólico. Así como no es posible explicarnos el mundo de Ahab en términos estrictamente espacio-temporales, tampoco lo es explicarnos a Ahab en términos meramente psicológicos.

*Moby-Dick*, no obstante su carácter realista, supone, salvo naturalmente en los detalles estrictamente técnicos, una distancia tan grande con respecto a la experiencia que evoca —la caza de ballenas en barcos norteamericanos a mediados del siglo XIX— como la de Ahab con respecto a su posible contraparte en la vida real. La caza de ballenas en *Moby-Dick* no es solamente la actividad que pone a prueba la habilidad y la resistencia de la tripulación de un barco norteamericano llamado el *Pequod* bajo el mando de un capitán llamado Ahab asistido por un primer oficial de nombre Starbuck. Eso es desde luego lo que Melville presenta ante nuestros ojos; y es importante, sin duda, no sólo *per se* sino por todo lo que a través de ello puede Melville recrear en nuestra mente —algo que pone a prueba no tanto nuestra capacidad visual como nuestra capacidad imaginativa. Allí está ese Ahab “inmune al fuego” y “en el corazón del infierno” persiguiendo, implacable, a un leviatán feroz y maligno. ¿Qué le impele a ello? Lo mismo que mantiene a un condenado en el infierno, que no es precisamente el deseo de quemarse. Pero ¿y su deseo de venganza? ¿No es claramente ése el motivo? Es probable que lo sea, pero habrá que ver en qué sentido; habrá que distinguir entre “Ahab quiere vengarse del animal que le arrancó la pierna” y “*Ahab quiere vengar la afrenta de ser como fue hecho y por añadidura no estar completo*”.<sup>7</sup> ¿Acaso puede Ahab pensar en un mejor ejemplo de la burla que se añade a la

<sup>6</sup> Herman MELVILLE, *Moby-Dick*, p. 145.

<sup>7</sup> Cursivas y comillas mías.

injuria? ¿Puede calificarse de exagerada la indignación moral que demuestra ante su condición y estado sin poner en duda su locura?

Si la respuesta a ambas preguntas es negativa entonces es posible sostener la suposición de que Melville hace de la pata de marfil un pretexto para la furia mundana de Ahab, y, de *Moby-Dick*, la justificación de su protesta metafísica al convertir al cachalote en la representación tangible de “lo maligno” en lugar de “lo injusto”. En efecto, dados el temperamento y el carácter de Ahab, tanto lo injusto como lo maligno pueden ser indeseables, pero mientras que para librarse de lo maligno hay que destruirlo, para librarse de lo injusto basta una orden, y si es absolutamente indispensable, como en el caso de la petición de Starbuck (sin olvidar por un momento que: “Hay un solo Dios, Señor de la tierra, y un solo capitán, señor del *Pequod*”), hacer una concesión. Es éste el punto en la historia en que Ahab, ya cerca de su objetivo, examina unas cartas de marear; y es tan importante por lo que nos sugiere con respecto a Ahab como por lo que nos informa con respecto a la historia. Conviene verlo con detenimiento.

With his snow-white new ivory leg braced against the screwed leg of his table... the wondrous old man, with his back to the gangway door, was... tracing his old courses again.

“Who’s there?” hearing the footstep at the door, but not turning round to it. “On deck! Begone!”

“Captain Ahab mistakes [responde Starbuck]; it is I. The oil in the hold is leaking, sir. We must up Burtons and break out”.

“Up Burton and break out? Now that we are nearing Japan; heaven-to here for a week to tinker a parcel of old hoops?”

“Either do that, sir, or waste in one day more oil than we may make good in a year. What we come twenty thousand miles to get is worth saving, sir”.

“So it is, so it is, if we get it”.

“I was speaking of the oil in the hold, sir”.

“And I was not speaking or thinking of that at all. Begone! Let it leak! I’m all aleak myself. Aye! leaks in leaks! not only full of leaky casks, but those leaky casks are in a leaky ship; and that’s a far worse plight than the *Pequod*’s, man. Yet I don’t stop to plug my leak; for who can find it in the deep-loaded hull; or how hope to plug it, even if found, in this life’s howling gale? Starbuck! I’ll not have the Burtons hoisted”.

“What will the owners say, sir?”

“Let the owners stand on Nantucket beach and outyell the Typhoons. What cares Ahab? Owners, owners? Thou are always prating to me, Starbuck, about those miserly owners, as if the owners

were my conscience. But look ye, the only real owner of anything is its commander; and hark ye, my conscience is in this ship's keel —On deck!”

“Captain Ahab, [...] a better man than I might well pass over in thee what he would quickly enough resent in a younger man...”

“Devils! Dost thou then so much as dare to critically think of me? —On deck!”

“Nay, sir, not yet; I do entreat. And I do dare, sir —to be forbearing! Shall we not understand each other better than hitherto, Captain Ahab?” Ahab seized a loaded musket from the rack... and pointing it towards Starbuck, exclaimed: “There is one God that is Lord over the earth, and one Captain that is lord over the Pequod, —On deck!”

For an instant... you would have almost thought that he had really received the blaze of the levelled tube. But, mastering his emotion, he half calmly rose, and as he quitted the cabin, paused for an instant and said: “I ask thee not to beware of Starbuck; thou wouldst but laugh; but let Ahab beware of Ahab...”

“He waxes brave, but nevertheless obeys; most careful bravery that!” murmured Ahab, as Starbuck disappeared. “What’s that he said —‘Ahab beware of Ahab’— there’s something there!” Then unconsciously using the musket for a staff, with an iron brow he paced to and fro in the little cabin; but presently the thick plaits of his forehead relaxed, and returning the gun to the rack, he went to the deck.

“Thou art but too good a fellow, Starbuck”, he said lowly to the mate; then raising his voice to the crew: “Furl the t’ gallant-sails, and close-reef the topsails, fore and aft... up Burton, and break out in the mainhold”.<sup>8</sup>

“En vano trataríamos de conjeturar”, nos dice Melville, “cuál fue la razón exacta que impulsó a Ahab a proceder de esa manera con relación a Starbuck. Quizá una chispa de honestidad o, simplemente, una política de prudencia, dadas las circunstancias, que evitara categóricamente el menor síntoma de descontento manifiesto, por pasajero que fuese, en el primer oficial de su barco”.

Pero el carácter tentativo de las posibilidades que nos propone Melville nos permite, naturalmente, considerar otras alternativas o, por lo menos, revisar o explicar las existentes. ¿Honestidad? Sin duda, pero más de una chispa y no para con los propietarios sino para consigo mismo: era evidente, según

<sup>8</sup> H. MELVILLE, *op. cit.*, pp. 454-456.

las propias palabras de Ahab, que lo que le dictaba “su conciencia” estaba muy por encima de lo que “esos miserables” fueran a decir. “La política de prudencia”, por lo tanto, tenía que ver más con el propósito esencial de Ahab que con la conveniencia que suponía no crear descontento entre la tripulación. La caza de Moby-Dick, como prioridad impuesta por la conciencia moral de Ahab, estaba muy por encima de una obligación meramente profesional. Pero era necesario atender a ésta a fin de asegurar aquélla ¿No era, pues, preferible posponer la búsqueda a correr el riesgo de un amotinamiento y tener quizá que abandonar la empresa? Así, Ahab transige, no claudica; y si transige, es por Starbuck, ese hombre “alto, serio, duro como galleta puesta al horno dos veces” y no, por lo visto, porque Starbuck tenga razón, sino por la forma en que demuestra que la tiene (“¡Qué valentía tan cuidadosa!”). Era imposible que un hombre de su clase no le inspirase respeto a un hombre como Ahab. Pero sólo si Starbuck hubiera podido ver en el alma de Ahab lo que significaba para éste mantener aquel infierno interior a fuego lento durante toda una semana ¡y sólo “para arreglar una gotera”! se habría dado cuenta de que Ahab, realmente, se pasaba de generoso ¿Y por qué? Ahab se lo dijo: “Eres demasiado bueno, Starbuck”. Melville no nos dice, asumiendo qué actitud o en qué tono se lo dijo, pero no es difícil imaginarlos ¿Qué hacía un hombre como Starbuck “en medio de la tormenta aulladora de la vida”? ¿No era eso algo tan incomprensible como lo que hacía, con respecto a “un montón de flejes viejos”, un hombre como Ahab?

Ahora bien, si Moby-Dick sólo en cuanto emblema del mal puede ser la causa plausible de toda esa carga apocalíptica que Ahab lleva a cuestas, y suponemos que detrás del mal no puede estar sino el diablo, la pregunta inevitable es: ¿y detrás del diablo? El que no veamos esa pregunta formulada en la novela no quiere decir necesariamente que no esté implícita en esa maraña de símbolos, a menudo contradictorios, detrás de la locura y el odio de Ahab. En este sentido tal vez sea conveniente, para concluir, hacer referencia a tres de las últimas escenas del libro, acaso particularmente memorables por el contenido simbólico que revelan.

La primera es la de la confrontación definitiva de Ahab con Moby-Dick, en donde vemos y oímos al protagonista directamente:

Ho, ho! from all your furthest bounds, pour ye now in, ye bold billows  
of my whole foregone life, and top this one piled comber of my death!  
Towards thee I roll, thou all-destroying but unconquering whale...  
from hell's heart I stab at thee; for hate's sake I spit my last breath at  
thee. Sink all coffins and all hearses to one common pool! and since  
neither can be mine let me then tow to pieces, while still chasing

thee, though tied to thee, thou damned whale! Thus, I give up the spear!<sup>9</sup>

La segunda, la del *Pequod* que se hunde luego de la embestida de Moby-Dick, nos la describe Melville:

For an instant, the tranced boat's crew stood still; then turned. "The ship? Great God, where is the ship?" Soon they through dim, bewildering mediums saw her sidelong fading phantom... only the uppermost masts out of water... A sky-hawk that tauntingly had followed the main-truck downwards from its natural home among the stars, pecking at the flag, and incommoding Tashtego there; this bird now chanced to intercept its broad fluttering wing between the hammer and the wood; and simultaneously feeling that ethereal thrill, the submerged savage beneath, in his death-gasp, kept his hammer frozen there; and so the bird of heaven, with unearthly shrieks, and his imperial beak thrust upwards, and his whole captive form folded in the flag of Ahab, went down with his ship, which, like Satan, would not sink to hell till she had dragged a living part of heaven along with her...<sup>10</sup>

En cuanto a la tercera escena, sí, como ya lo he hecho notar, *Moby-Dick* nos pone a imaginar tanto como nos obliga a distinguir, es virtualmente imposible no percibirla como reflejo, a la vez que síntesis, de las dos anteriores:

Aquí el discurso es silencio y el brazo que martilla no es más que una postura, un gesto. No está Tashtego, la bandera o el halcón: está Ahab, que es los tres y que, "en su último estertor", "aferrando el ala" y "arrastrando al cielo", responde a la afrenta de su creación, ordalía y muerte alzando un brazo empuñado por encima del mar que se lo traga.

## II. Frank Cowperwood

Con Ahab parece haber desaparecido —entre otras cosas— algo que no ha logrado recuperar la novela norteamericana desde entonces, es decir, el carácter prometeico de sus protagonistas. En las obras de por lo menos dos de los novelistas más importantes de la segunda mitad del siglo XIX, William Dean Howells y Henry James, parece evitarse consciente, categóricamente,

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 538.

<sup>10</sup> *Idem.*

“sonar la nota lúgubre de Dostoievsky” por considerarlo “un error” y porque, como lo expresó el mismo Howells, “los mejores aspectos de la vida son los más norteamericanos”.<sup>11</sup> No es sino a partir de 1900, con Theodore Dreiser y novelas como *The Financier* (1912), cuando el carácter del héroe presenta rasgos significativamente diferentes.

Tal vez no sea del todo injustificable decir que Frank Cowperwood es un híbrido de Ahab urbano (aunque sólo en lo que atañe a la tenacidad y la “lobreguez”) y de Silas Lapham (aunque algo menos blando y provinciano) en lo que se refiere a “los aspectos más norteamericanos”. Sin embargo, a diferencia de Ahab, quien ve el mundo en términos de “bueno y malo”, Cowperwood lo ve en términos de “fuerte y débil”. Lo que en Ahab es una visión semi-teológica, en Cowperwood es una idea quasidarwinista. La experiencia del primero está ostensiblemente predeterminada por un Dios; la del segundo está condicionada por el medio. El héroe como *Everyman* excéntrico es ahora el héroe como “financiero nato”. Si el espíritu protestante en su aspecto secular —práctico, emprendedor— que hereda Cowperwood lo predispone al éxito, el medio en que se desenvuelve redefine las condiciones para alcanzarlo. Es éste el azaroso mundo de las finanzas de la Filadelfia de la segunda mitad del siglo XIX, antes y después del pánico financiero de 1873 —un mundo indiferente, despiadado, en donde el único mal que existe es el fracaso y el único pecado la debilidad. Cowperwood afrontaba ese mundo como afrontaba la vida de que era parte: “Like a wolf prowling under glittering, bitter stars in the night... looking down into the humble folds of simple men and seeing what their ignorance and their unsophistication would cost them”.<sup>12</sup>

La conciencia, para él, era algo deleznable y peligroso; el sentido universal de pecado, inexistente: “There were just two faces to the shield of life from the point of view of his peculiar mind —strength and weakness. Right and wrong? He did not know about those. They were bound up in metaphysical abstrusities about which he did not care to bother. Good and evil? Those were toys of clerics, by which they made money...”<sup>13</sup> Y todo ello, ¿por qué? Se lo explicaba: “Life was a dark, insoluble mystery, but whatever it was, strength and weakness were its two constituents. Strength would win —weakness lose”.<sup>14</sup> En consecuencia: “He must rely on swiftness of thought, accuracy, his judgement, and on nothing else”.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Cita de W. STEGNER, ed., *op. cit.*, pp. 7-14.

<sup>12</sup> Theodore DREISER, *The Financier*, p. 240.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> *Idem.*

Ahora bien, como mundo en donde un héroe tenga que probarse puede parecer —y tal vez sea— más vulgar que el que pone a prueba a Ahab, pero eso no quiere decir que sea necesariamente menos terrible ni, por lo tanto, menor la capacidad de Cowperwood para afrontarlo. Por otra parte, la distancia entre ficción y posible realidad en *The Financier* no es, estrictamente hablando, menor que la que existe con respecto a *Moby-Dick*. Novelas ambas, poco importa que ésta sea romántica y aquélla naturalista: Cowperwood está tan alejado de su posible contraparte en la vida real como Ahab del suyo y está, por lo tanto, tan idealizado como Ahab ¿Por qué entonces su condición de héroe se muestra tan diferente? Antes de responder a esta pregunta, veámoslos a la luz de lo que hacen:

Ahab ve en *Moby-Dick* el emblema visible de todo lo que considera maligno y pernicioso. Al decidir destruirlo, desafía a la malignidad intangible del universo que representa.<sup>16</sup>

Frank Cowperwood... is more than a match for his times. As he deals and double deals, betrays and is in turn betrayed he emerges as the very embodiment of animal egotism... His climb to success becomes the American success story stripped down to brutal realities.<sup>17</sup>

Las posibilidades de respuesta están dentro y fuera de las novelas. Aparte de los factores de influencia indirecta como la independencia política del país y sus secuelas, y la extensión de fronteras sucesivas hacia el suroeste del territorio, están, naturalmente, la intención del autor (que supone lo que va a ser el héroe) y el grado de éxito en el intento (que determina lo que el héroe, finalmente, es). Si, como ya he señalado, la intención de Melville es emular a Shakespeare, y lo emula bien, es de esperarse que Ahab comparta con Richard III, Hamlet, Macbeth, Brutus o Edmund el bastardo, no sólo el carácter heroico sino (pese a sus defectos) la simpatía que inspiran —ambos universales.

Ahora bien, independientemente del hecho de que un *everyman* excéntrico pueda resultar más atractivo que un “financiero nato”, Frank Cowperwood sufre en su condición de héroe, en más de un sentido. No hay una “falla en su naturaleza” que lo conduzca inexorablemente a su destrucción, sino una habilidad práctica que lo lleva a la cima del éxito; no hay un orden establecido que él rompa: ya está “roto”, Cowperwood no tiene sino que aprovecharse del hecho. Ya rico, se ve envuelto en un aparente fraude por sesenta mil dólares,

<sup>16</sup> W. STEGNER, ed., *op. cit.*, p. 48.

<sup>17</sup> T. DREISER, *op. cit.*, cuarta de forros.

una bagatela en comparación con las enormes sumas de dinero legal e ilegal que hasta ese momento han pasado por sus manos. Como quiera que sea es llevado a juicio, encontrado culpable y condenado a trece meses de cárcel. Naturalmente que el orden financiero no sufre ningún cambio: afuera están todavía los Mollenhauers, los Simpson y los Butlers —gente exactamente como él, para quien el sentido moral estaba, como el mercado, sujeto a fluctuaciones, para no mencionar cambios de clima. De modo que así como la estepa no cambia porque le falte un lobo a la jauría, así tampoco deja un lobo de ser lobo porque lo metan unos días en una jaula: Cowperwood sale de la cárcel el mismo de siempre. Acaso más cauto, es todo. Mientras que Ahab muere violentamente al final de una ordalía, Cowperwood hace una pausa a la mitad de una aventura —una especie de “corte de caja” o “auditoría” de sí mismo. He aquí el balance: “‘I have had my lesson’, he said to himself, finally getting up and preparing to leave. ‘I am as rich as I was, and only a little older. They caught me once, but they will not catch me again... I am a millionaire. I am a free man. I am only thirty-six, and my future is all before me’”.<sup>18</sup>

Cowperwood, en su contexto un héroe razonablemente bien construido desde el punto de vista estrictamente técnico, no parece destacar lo suficiente entre los demás personajes salvo por el hecho de salir a escena con mayor frecuencia (aunque los bloques de información que Dreiser apila en el escenario, o apenas le permiten salir o, ya allí, apenas permiten verlo) y acaso por su disposición romántica amorosa. Por lo demás, como ya lo he señalado, “he belongs to the same pack as Butler and Mollenhauer do”,<sup>19</sup> de modo que ellos prácticamente “show as much of the high adventure and romance of modern business’ as he does”.<sup>20</sup>

Las diferencias entre Ahab y Frank Cowperwood como héroes, finalmente, parecen constituir un reflejo de las que también percibimos entre *Moby-Dick* y *The Financier* si consideramos ambas novelas como posibles medios de expresión de una raza o del genio de un país. Es evidente que Melville compartía con Hawthorne la aparente convicción de que:

The activities of commerce characteristically are opposed to those of art, and the commercial man is seen as a pedestrian and insensitive force that, if totally dominant, would crush the realm of the imagination. The material instincts that man shares with the beasts are the instincts followed when he engages in business; the ideals that distinguish him

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 444.

<sup>19</sup> Inglés y comillas míos.

<sup>20</sup> Cf. Henry B. FULLER, citado por Larzer ZIFF en “Afterword”, T. DREISER, *op. cit.*, p. 454.

as human are a love of beauty, a passionate commitment to the privacy of the soul, and a belief that actions inevitably visit coarsening or rarefying consequences on the character of the actor. Since these ideals do not have sufficient dramatic play in the workaday world, Hawthorne, in the main, avoids this world as the setting and content of his action because his outlook does not find there adequate correlatives.<sup>21</sup>

Dreiser, por su parte, parecía compartir más bien la aparente postura de Henry B. Fuller, en el sentido de que: “Instead of bemoaning the antiartistic effects of commerce the American novelist should devote himself to showing the high adventure, the romance, that resided in modern business”.<sup>22</sup>

“The notion”, declaró el mismo Fuller en una ocasión, “that every race must express itself in the arts in untenable... Our national genius, however, *is* expressing itself with great fluency, volume, eloquence—in its own way and its own field: politics, finance, invention. The caucus is ours, and the trust”.<sup>23</sup>

### III. *Jay Gatsby*

Si hasta Dean Howells la novela norteamericana, deprimida por un aparente complejo de inferioridad a la vez que exaltada por un poderoso sentido de orgullo nacional, se proponía ser “ondulante como sus praderas, impetuosa como sus ríos y elevada como sus montañas”,<sup>24</sup> lo cual parecía complementar adecuadamente la idea de que “los aspectos más sonrientes de la vida [eran] los más norteamericanos”,<sup>25</sup> y si, como ya hemos visto, con Dreiser —una vez superado el complejo, y moderado el orgullo, o más o menos— presenta las cosas “tal como son” y por lo tanto incluye los aspectos norteamericanos más trágicos (y en el caso de Sinclair Lewis,<sup>26</sup> los más “incómodos”), con F. Scott Fitzgerald adquiere un carácter peculiarmente ecléctico. De ahí el carácter a la vez “bright”, “embarrassing” y “tragic *light*”<sup>27</sup> de *Jay Gatsby*.

Ni Ahab con su retórica más pesada, ni Cowperwood con su casi increíble habilidad financiera resisten eso que los críticos ¿inofensivos? llaman “suspension of disbelief” tanto como *Gatsby*. Aunque no me propongo deter-

<sup>21</sup> L. ZIFF, *idem*.

<sup>22</sup> Cita de L. ZIFF, *idem*.

<sup>23</sup> *Idem*.

<sup>24</sup> Cita de W. STEGNER, ed., *op. cit.*, p. 47.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>26</sup> *Cf.* Main Street, Elmer Gantry, etcétera.

<sup>27</sup> Adjetivos en inglés míos.

minar el grado de credibilidad del héroe de *The Great Gatsby*, me parece interesante considerar la posibilidad de que si Gatsby es creíble no lo es precisamente gracias a sus propios méritos y si no es creíble merece el atenuante de no ser él el único que deba asumir la responsabilidad. En efecto, ya sea una cosa o la otra, creo necesario que, junto con su posición como héroe, se consideren la de Nick como narrador y la de Fitzgerald como autor.

Así pues, lo primero que debo decir es que Nick no puede formar parte exclusiva de ninguno de los dos grupos en los que Wayne C. Booth inscribe a los narradores, independientemente de las modalidades de tercera o de primera persona en que relaten sus historias: el de los “dramatized narrators” y el de los “undramatized narrators”.

Estos últimos —para ilustrar la idea de Booth en este punto— desempeñan el papel de “mediadores”, tanto entre el lector y la historia como entre la historia y su autor, de una manera más o menos imparcial. Los “dramatized narrators”, por su parte, son “often radically different from the implied author who creates them”,<sup>28</sup> es decir, se identifican más fácilmente con la imagen de los personajes que representan cuando forman parte, ya como “observers”, ya como “narrator-agents”, del *dramatis personae* de la historia. Nick Carraway es, pues, según Booth, un “narrator-agent” de Fitzgerald en *The Great Gatsby* y queda, por lo tanto, inscrito en el grupo de los “dramatized narrators”.

Ahora bien, la función de Nick, como la de Marlow en *Heart of Darkness* y la de Huck en *Huckleberry Finn*, para mencionar a dos “dramatized narrators” más, es la de producir “some measurable effect on the course of events”. Y esto es precisamente lo que Nick, según Booth, hace en *The Great Gatsby*, si bien su influencia en ese “course of events” es apenas “minor”, mientras que la de Marlow es “extensive” y la de Huck “central”.

Pero aceptada la condición de Nick como “narrator-agent” (con reservas, claro y, desde luego también, sin ningún carácter de exclusividad) ¿no puede considerarse asimismo como un “undramatized narrator” y así verse casi como un *alter ego* del autor, que no sólo como su “representante”? Y, si puede ¿qué hace en favor de *The Great Gatsby* el que pueda ostentar esta doble personalidad? La respuesta a la primera pregunta es que Nick es tanto una “extensión” como una “representación” de Fitzgerald: que, por lo tanto, ocupa una posición media —si bien no necesariamente equidistante— entre la realidad y la ficción; que su lealtad hacia el autor es tan evidente como su simpatía por el protagonista y que, todo ello, redundando en beneficio de la historia. La respuesta a la segunda pregunta pronto empeza-

<sup>28</sup> Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, pp. 151-154.

rá a hacerse evidente. Mientras tanto aquí está lo que el mismo Nick tiene que decir en este sentido:

When I came back from the East last autumn I felt that I wanted the world to be in uniform and at a sort of moral attention forever: I wanted no more riotous excursions with privileged glimpses into the human heart. Only Gatsby, the man who gives his name to this book, was exempt from my reaction —Gatsby, who represented everything for which I have an unaffected scorn. If personality is an unbroken series of successful gestures, then there was something gorgeous about him, some heightened sensitivity to the promises of life...<sup>29</sup>

Como podemos notar, por una parte estamos oyendo al hombre racional, razonable, emocionalmente estable, para quien el sentido práctico es tan importante como el sentido moral (con ciertos inevitables prejuicios en cada caso, naturalmente), y, por otra parte, al hombre ingenuamente propenso a la idealización de la realidad, es decir, al romántico (con naturalmente, también, un matiz norteamericano algo más fino). Que esta realidad esté representada por un romántico a la americana tan ¿“inortodoxo” es la palabra? como Jay Gatsby no es otra cosa que la concesión inevitable que, como artista y hombre práctico (y por supuesto, luego de librarse de cierto aparente exceso de escrúpulos morales), tiene que hacer Fitzgerald. ¿Y con qué objeto, exactamente? En seguida lo veremos.

Por lo pronto ¿cómo dudar de que lo que dice A. E. Dyson de Nick Carraway (“His conscious moral instinct is to disapprove: but his imagination is fascinated since, perhaps here, in this extraordinary man, the romantic promise is at last fulfilled”<sup>30</sup>) pueda igualmente aplicarse a Fitzgerald mismo? ¿No fue, en efecto, a través de Jay Gatz como Francis Scott Key Fitzgerald “Half-black Irish, half-old American stock with the usual exaggerated ancestral pretensions” conquistó Hollywood al primer intento? Y tan fácil nos es “pasar” de Nick a Scott, como de Scott a Nick, quien, como Scott, “wavers... between almost complete contempt for Gatsby, and almost complete faith in him; and this ambivalent attitude persists until...”<sup>31</sup>

¿Hasta cuándo? Hasta que Fitzgerald le da, con la muerte, el mejor fin que podía darle si quería resolver el problema de su “ambivalencia” hacia él: el Gatsby trágico que la novela debía tener “promovería” al Gatsby-*idea* que Hollywood podría comprar. Naturalmente que Nick, simultáneamente como

<sup>29</sup> F. Scott FITZGERALD, *The Great Gatsby*, p. 8.

<sup>30</sup> Ver Arthur MIZENER, ed., *F. Scott Fitzgerald*, p. 116.

<sup>31</sup> *Idem.*

“extensión” y “agente” de Fitzgerald, lo nota y, siempre fiel, no puede sino contribuir decididamente en su promoción: “You’re worth the whole damn [“Nordic”?] bunch put together!”<sup>32</sup>

Jay Gatsby (derivado de Jason Gatz), un norteamericano de origen judío, es un héroe con rasgos de carácter y personalidad que, hasta 1925 en Norteamérica, probablemente la mayoría de lectores de novelas de primer orden no habían asociado sino con un héroe romántico inequívocamente “*White, Anglo-Saxon and Protestant*”. Pero puesto que todo héroe de novela es su propia justificación y ésta es siempre literaria, Gatsby puede compartir cualidades tan blancas como las de Sir Gawain, tan anglosajonas como las de Beowulf y tan protestantes como las de Child Harold y Don Juan.<sup>33</sup> Ahora bien, si como creía Edmund Wilson y Fitzgerald estaba dispuesto a reconocer, los héroes de este último tendían a ser en parte quien fuera y en parte F. Scott Fitzgerald; y si consideramos que Gatsby, según su propio autor, era en parte un personaje del bajo mundo que Fitzgerald había conocido en Nueva York y en parte Fitzgerald, entonces Gatsby no podía sino compartir también las cualidades del “half-black Irish, half-old American stock with the usual exaggerated ancestral pretentions” que Fitzgerald decía que era, y los del “entire man in the Goethe-Byron-Shaw tradition with an opulent American touch, a sort of combination of J.P. Morgan... and St. Francis of Assisi”, que Fitzgerald anhelaba ser.

La alusión a J. P. Morgan y a san Francisco puede parecer exagerada, pero aparentemente no es fortuita. Por una parte, el dinero que tenía Gatsby era tanto como el que tenía Morgan y el que Fitzgerald hubiera deseado tener. Por otra parte, así como san Francisco alcanza la gracia luego de ser redimido por la fe, así Gatsby recobra a Daisy luego de ser redimido por la riqueza y Fitzgerald a Zelda, luego de ser él, a su vez, redimido por el éxito. Y así como el amor a Daisy justifica el crimen, así el amor al arte justifica lo que Fitzgerald entendía como “Hack-writing” y Hemingway condenaba como “whoring”.<sup>34</sup> En todo caso siempre estaba allí Nick quien, finalmente tan “central” como Fitzgerald, podía justificar todo.

El resultado es, como podía esperarse, un héroe que, por lo que es y por la forma en que se le trata corre el riesgo de aparecer casi como un héroe “mock-heroic”.

Pero si Gatsby no es creíble como héroe serio, tampoco presenta, como personaje —central o no— una hechura que pueda llamarse satisfactoria. Ello

<sup>32</sup> Cf. “Nordics”, en *The Great Gatsby*, p. 20; ver también Andrew TURNBULL, ed., *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, p. 346.

<sup>33</sup> Héroe del *Don Juan*, de Byron.

<sup>34</sup> Cf. Ernest HEMINGWAY, *A Movable Feast*, p. 113.

no se debe a que esté constituido —o reconstruido— de partes tan disímiles como sus cualidades, ni a la apariencia que, como resultado, pueda presentar. Un automóvil individualizado (*hot-rod*, en inglés), no obstante lo extraño que pueda parecer, puede funcionar, si está bien hecho, tan bien y aún mejor que cualquiera de los autos de los que se tomaron partes para constituirlo. Si Cowperwood no sobresale es porque Dreiser no lo deja; si *Gatsby* funciona no es porque Fitzgerald lo haya hecho bien sino porque hizo bien a Nick Carraway, que es quien lo conduce, y cuando aquél no quiere caminar o deja que Fitzgerald le dé un empujón o él mismo lo empuja. *Gatsby*, en efecto, es tan insatisfactoriamente “patchy” por dentro, como Fitzgerald mismo dijo que lo era por fuera. Y si, como también dijo Fitzgerald, “nadie lo ha notado” no es sólo por estar “astutely concealed by blankets of excellent prose”,<sup>35</sup> sino hábilmente pertrechado en una trama —tan bien construida, hay que decirlo— que no sólo lo protege de lo “patchy” sino también de lo “flat”.

Así pues, Nick; un personaje central que no puede menos que compartir méritos con *Gatsby* al igual que comparte defectos con Fitzgerald, merece el crédito adicional de atribuirle a aquél los rasgos de carácter y personalidad suficientes para hacerlo un héroe quizá improbable pero simpático —condición que una novela puede resistir—, en lugar de un “incredible monster”<sup>36</sup> que por muy WASP que fuera ningún otro WASP podría haber soportado. Y es esto lo que probablemente habría sucedido con *Gatsby* si Fitzgerald lo hubiera presentado directamente o si le hubiera dado más oportunidades de presentarse por sí mismo: sólo habría que recordar a los modelos ya citados —de Beowulf a J. P. Morgan— para imaginar lo que sería *Gatsby* según Nick cuando declara, vehemente: “You’re worth the whole damn bunch put together!” Nada, a su vez, necesariamente improbable, tampoco, porque nos basta ver a Nick para darnos cuenta de que, aparentemente, el sentido moral no es el único atributo exclusivo del Medio Oeste, sino también la inocencia.

Resumiendo, podemos decir que si *The Great Gatsby* tiene un héroe, ése es Fitzgerald, quien, como autor romántico por derecho propio, escribe la historia, por así decirlo, del centro a la periferia, de manera que crea y, al mismo tiempo, permanece en el centro de su creación. Es evidente que el papel de Nick, su *alter ego* y/o representante, no puede ser menor que el del personaje principal, y, toda vez que es co-responsable del desarrollo trágico de *Gatsby*, su influencia “on the course of events”, lejos de ser “minor” como dice Booth, es, necesariamente, “Central”.

¿Y *Gatsby*?

<sup>35</sup> A. TURNBULL, ed., *op. cit.*, p. 378.

<sup>36</sup> Cita de Milton STERN en *The Golden Moment...*, pp. 37-39.

Si E. M. Forster tiene razón en llamar “planos” a los personajes “que pueden resumirse en una sola frase”,<sup>37</sup> entonces Gatsby puede considerarse un caso interesante de protagonista plano cuya frase “Can’t repeat the past? Why f course you can!” no sólo lo resume sino que confirma su carácter romántico a la vez que determina su condición trágica —todo, como ya lo he señalado, gracias a Nick y a Fitzgerald. Decir, por otra parte: “Nadie sabía quién era Gatsby” tiene tanto sentido fuera como dentro de la historia: es evidente que ni Fitzgerald mismo sabía quién era; o por lo menos así lo parece, a juzgar por la carta que éste le envía a John Peale Bishop, y a cuyo texto ya he aludido, el verano de 1925: “Dear John, [...] You are right about Gatsby being lurry and patchy. I never at one time saw him clear myself...”<sup>38</sup>

Sin prestar demasiada atención al hecho de que la carta la escribió un Fitzgerald desenfadado y parlanchín (a menudo lo era), parece evidente que Fitzgerald *The Great Gatsby*, una vez terminado, no le preocupaba para nada: sabía que en esa novela decía —fallas o no fallas— exactamente lo que habría querido decir, exactamente como habría querido decirlo y, como parece evidente también, con la esperanza de que atrajera la atención de productores de cine como Sam Katz. Quizá no estuviera tan seguro de que los “blankets of excellent prose” efectivamente ocultarían aquella “gran falla”, sobre todo al momento de enviarle a T. S. Eliot un ejemplar del libro. Pero sí que la ocultaron —ésta y, aparentemente, todas las demás porque Eliot no vio ninguna a pesar de que, según sus propias palabras, leyó el libro tres veces.

Con nosotros es diferente. Nosotros, ahora, sabemos muy bien que la falla —sí realmente lo es; si realmente es grande— no siendo de naturaleza exclusivamente literaria, no está sólo en *The Great Gatsby*, sino fuera de él.

Lo sabemos, digo, pero desde luego que guardaremos el secreto.

### V. Bob Dubois<sup>39</sup>

Si a Ahab y a Frank Cowperwood y a Jay Gatsby los reconocemos en parte por lo que hacen, a Bob Dubois lo reconocemos en parte por lo que tiene:

He owns a rundown seventy-five-years old duplex in a working-class neighborhood on the north end of Butterick Street, lives with his family in the front half and rents out the back to four young people

<sup>37</sup> Cf. “People”, en E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*.

<sup>38</sup> A. TURNBULL, ed., *op. cit.*, p. 378.

<sup>39</sup> Ver Russell BANKS, *Continental Drift*.

he calls hippies. He owns a boat, a thirteen-foot Boston Whaler he built from a kit with a sixteen-horsepower Mercury outboard motor; the boat he keeps shrouded in clear plastic in his side yard from november until the ice in the lake breaks up; the motor's in the basement. He owns a battered green 1974 Chevrolet Station wagon with a tricky transmission. He owes the Catamount Savings and Loan Company —for the house, boat, and car— a little over \$22,000. He pays cash for everything else. He votes Democratic, as his father did, goes occasionally to mass with his wife and children and believes in God the way he believes in politicians —he knows He exists but doesn't depend on Him for anything. He loves his wife and children. He has a girlfriend. He hates his life.<sup>40</sup>

Al igual que Rabbit Angstrom,<sup>41</sup> Bob Dubois (pronunciado, se nos informa, “Doo-boys”) es uno de esos personajes cuya condición de “héroes” es meramente nominal. No los vemos afrontar lo que podríamos llamar propiamente un antagonista, ni tampoco poseer las cualidades que, por lo general, se han atribuido siempre a los héroes de novela. En efecto, parecería que con Jay Gatsby —“patchy” y todo— desaparece el héroe romántico tradicional a la americana para dar paso a un tipo de héroe aparentemente representativo del norteamericano urbano común. Pero no obstante que lo ordinario de su condición lo obliga, por así decirlo, a formar parte de un gran bloque universal de hombres ordinarios, Dubois, finalmente entidad aparte, tiene que presentar una “ordinariedad” necesariamente individual; es decir individual no sólo por ser enteramente personal sino también, en cierta medida, característicamente norteamericana. “You'd pass him in the Sears tool or sporting goods department without a thought, a tall, bulky workingman in good physical shape”.<sup>42</sup> Ése es Bob a primera vista. Pero una vez que se le ha mirado bien su constitución presenta aspectos y adquiere rasgos de tal manera dispuestos entre sí que el todo de apariencia, personalidad y carácter que finalmente configuran no parece estar propiamente integrado. Así, el hombre de cuerpo atlético visto hace un momento, de pelo castaño, corto y tupido, cara angulosa, ojos azul claro, orejas pequeñas y boca muy delicada, es también “a large man... muscular and brown and kindly-looking, a bearish man. His face is open and sad and confused”.<sup>43</sup> La dicotomía que percibimos en la apariencia de Bob es un reflejo de la dicotomía, más profunda y compleja que, ya a

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>41</sup> Ver John UPDIKE, *Rabbit, Run*.

<sup>42</sup> R. BANKS, *op. cit.*, p. 6.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 271.

través de los ojos del autor, ya con los propios percibimos en su comportamiento a lo largo de la historia. Así vemos que:

When Bob is not trying to act, when he's himself, he has a curious, good-humored, friendly face, or else he shows you a closed, hard, angry face. One or the other, with not much in between. Because this shift from open to closed, from good-humored to angry, from kindly to cruel, is abrupt and is wholly unchecked along the way by degrees of coldness, anger, and so on, the extremes seem extreme indeed, opposites, even though, as Bob himself feels and understands it, the shift from his being a happy man to an unhappy man is one of only small degree.<sup>44</sup>

Y también que: "It's the same regarding his intelligence —that is, how it appears, how it feels to him and how he understands it. One moment he looks positively brilliant and feels it and believes it; the next moment he looks downright stupid, and he feels and believes he is stupid. The shift from one to the other, however, seems to him only a matter of degree— mere inches".<sup>45</sup>

Así pues, a Bob no es difícil describirlo. Como ser dividido, contradictorio y confuso que es, lo difícil es explicarlo. Por una parte, desea vivir "an ordinary life well":

Most men, he was sure, lived such a life easily: they worked and saved, they took care of their wives and children, who were grateful and respectful for it, and their days and nights passed cheerfully by, until finally they were gray-haired and a little fat and semiretired and spent the winters in Florida with the wife, fishing, watching TV, waiting for the kids and grand-kids to come down for the holidays.<sup>46</sup>

Por otra parte, no mucho después de haber empezado a vivirla Bob se siente literalmente atrapado en ella. Y así permanece, durante un tiempo que siempre parece ser más largo de lo que debiera, sobrellevando la situación. Naturalmente que nadie en Catamount que conozca a Bob puede ver que esté sobrellevando nada. Su vida es perfectamente normal y, para no pocos, envidiable: "He is thirty years old, 'happily married', with two children, daughters, aged six and four. Both his parents are dead and his brother, Eddie, owns a liquor store in Oleander Park, Florida. His wife Elaine loves and admires him, his daughters

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 6-7.

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 23.

Ruthie and Emma practically worship him, his boss, Fred Turner, says he needs him, and his friends think he has a good sense of humor".<sup>47</sup>

Pero si pudieran leer los pensamientos de Bob se darían cuenta de que prácticamente todo lo que constituye esa vida ordinaria que él quería vivir bien es, como lo diría él mismo, una maldita desgracia, empezando por el lugar donde vive: Depot Street. Catamount, New Hampshire:

It stinks. And it's my job at Abenaki, that fucking job. And it's this whole fucking life. This stupid life... It's like I'm my father all over again. I'm all grown up now, and all of a sudden I'm my own fucking father over again. Just like by the time he was my age he got to be his father. The both of them, dumb Frenchmen down at the goddamned mill running a lathe, the both of them, their whole livelong lives! Only difference now the mill is turned into a fucking pea cannery where only women work, so I'm fixing broken oil burners for Fred Turner, crawling in and out of boiler rooms and basements my whole livelong life!<sup>48</sup>

De hecho, como Bob mismo le dice a Elaine la noche de Navidad:

We only think we're alive. We watch that fucking TV screen, and we think we're like those people there, fucking Hart and Hart, and that makes us forget that we're not like those people at all. We're dead. They're pretty pictures. We are dead people. I listen to Fred Turner down at the shop tell me how pretty soon he'll take me off night call so I don't have to go out nights and sundays anymore to fix people's goddamned broken furnaces, and I think I'm alive. I start to thinking I'm like Fred and someday I'll be a big guy with my own company, even though I didn't have a father with a company to hand it to me like Fred did, and pretty soon I'll be driving around in a white Caddie with my company's initials on the number plates, DOC, Dubois Oil Company. But Fred went to fucking college, and I can barely balance my own checkbook and besides, if he takes me off night call I won't get any more overtime and we won't be able to handle the mortgage payment next month, so I say, No, Fred. for Christ's sake, don't take me off night call, I need the fucking overtime. That's being dead. Elaine. Dead.

And I come home to this house and see how if I don't paint it this spring the rot's going to get by next winter, only I can't afford to

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 27.

paint the goddamned thing. And I can't afford to put storm windows on it so we don't have to burn so much oil, which I can't afford either anyhow, and then I look out the window at that damned boat I still owe money on and which I wouldn't have bought and built if my friend Ave Boone [*Did you fuck Elaine?*]<sup>49</sup> hadn't taken off for the keys with his boat, and I realize that I can't afford to take off a week from work in the spring just so I can use the fucking thing anyhow.

And every time I drive that car I still owe money on I realize I'll be lucky to get another month off the damned thing before the fucking transmission goes, which I can't afford to have fixed if it does go. And that's being dead, Elaine. Day and night, week after week, year in and year out, it's the same until finally my body catches up with the rest of me and I die too.<sup>50</sup>

Si desde "*Pissed*" (p. 3) lo sospechamos, a través de "*Making a Killing*" (p. 61) y "*Selling Out*" (p. 332), ya cerca del final de la novela lo confirmamos: Bob se mueve en círculos o, lo que es lo mismo, no avanza aunque se mueva. A diferencia de Ahab o Cowperwood o Gatsby, en cuya vida percibimos un propósito, una dirección, Bob, no importa lo que diga, o haga, como no sabe lo que quiere, no sabe cómo conseguirlo y, como no sabe qué lo mueve no sabe en qué dirección va. Naturalmente que resiente tanto el hecho de no conseguir nada como el de no haber llegado. Así, la experiencia del fracaso, en Bob, parece ser siempre la misma: Bob la percibe casi de inmediato, pero sufre bajo su peso durante meses o años hasta que, como en el caso de su vida como adulto en Catamount: "What he once was grateful for, a job, a wife, kids, a house, he comes to regard as a burden, a weight that pulls his chin slowly to the chest, and because he was grateful once, he feels foolish now, cheated somehow by himself".<sup>51</sup>

Es entonces cuando decide hacer lo que él entiende como "cambiar de vida", como "volver a empezar" y lo que, invariablemente, es "seguir en las mismas" y fracasar de nuevo. Para Bob, nada en su vida en Catamount durante los últimos ocho años parece haber salido como lo planeó. Ni saldrá como lo planea: "he's thirty-years old, and if for the next thirty-five years he works as hard as he has so far, he will be able to stay exactly where he is now, materially, personally".<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Cita dentro de cita mía.

<sup>50</sup> R. BANKS, *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 14.

¿Y por qué? En parte porque Bob, como podría esperarse, parece pensar que soñar despierto es hacer planes. De ahí la frase con la que expresa su desencanto ante lo que finalmente siente, ve, consigue o tiene: “I thought it was going to be different”.

Su idea del “Americam dream” como la mejor forma de bienestar que “América” puede ofrecer es tan diferente de la de Gatsby como de la de Cowperwood. No hay allí ni amor ideal ni ambición de poder. Lo de Bob es un mero espejismo de vida americana ideal en Florida que él, naturalmente, percibe desde New Hampshire como algo real y hecho de sol, palmeras, casas con prado y alberca y yates en los muelles. Estar allí, para Bob, es lo que quiere decir “estar vivo”. Justo como su hermano Eddie. ¿Y cómo no? “I listen to my brother Eddie on the fucking phone telling me about his new house on the lake in Florida and his new boat and how he sends his kid to horseback lessons, you know?”<sup>53</sup>

Cree que sufre por lo que le falta en la vida cuando en realidad sufre por lo que ésta le ha dado. Cree que busca porque no encuentra; basta que se dedique a algo para desear dedicarse a otra cosa, que esté en algún lugar para desear verse en otro, que se vea como es, para desear ser como su hermano Eddie (con todo y que Bob se considera más inteligente); así, no es de extrañar que no tenga sino que pensar en regresar a casa y a su esposa Elaine después de un día de trabajo para detenerse en *Irwin's*, tomarse un par de cervezas y terminar en la cama con Doris Cleeve, su “girlfriend” ¿Y cómo no si, de todos modos y según le comenta a Doris, su esposa no lo comprende? Una de tantas noches podemos ver a un Bob tan consciente y preocupado de su situación como puede estarlo un hombre como él: “By God, I’m going to blow up, my life’s all wrong, everything’s all wrong, I didn’t mean for things to turn turn out like this, what the fuck’s going on?”<sup>54</sup>

Otra noche, un 24 de diciembre, luego de no poder comprarle a Ruthie su par de patines (llegó a Sears a las 21:05, cuando ya estaban cerrando) podemos verlo frente al *Irwin's* de neón rojo del bar, y bajo la ventana sin luz de Doris Cleeve, rompiendo a puñetazos, una por una, las ventanillas de su auto. “*You Okay Bob?*” le grita, reconociéndolo, una vecina desde el otro lado la calle “*You had a few too many?*” “*I’m okay*”, responde él. “*I’m not drunk. Just pissed*”.

Bob, lo vemos una y otra vez, realmente se esfuerza por saber qué está mal y qué puede hacer al respecto, y, naturalmente, se resiste a reconocerse “stupid clumsy and inept” ¿No era una estrella del Hockey sobre hielo, en High

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 13.

School? Y después ¿no dio muestras de prudencia al conseguirse un “stateside job” en la Fuerza Aérea durante cuatro años para evitar ser enviado a Vietnam “a que lo mataran”? ¿No dio muestras de habilidad y sensatez al aprender a arreglar calentadores y conseguirse un empleo seguro? ¿No demostró, en suma, ser un hombre perfectamente normal al casarse después, adquirir un automóvil, una casa y hasta un pequeño bote para velear en verano? ¿Qué sucedió? Bob bien podría hacerse la misma pregunta al final de “*Making a Killing*” en Florida, donde le va tan mal, o peor, que en New Hampshire.

En efecto, Bob, siempre con ese soleado espejismo de Florida en la mente, cancela su “muerte” en Catamount vendiendo todo salvo el precario automóvil (ya con cristales nuevos gracias al deducible que Bob ignoró al pensar en el seguro) y se muda con toda la familia a Oleander Park donde su hermano Eddie (“*He has a foul mouth*”, dice Elaine) le ha ofrecido un empleo “gerencial”. “Listen, Bob, you move the fucking wife and kids down, I’ll put your French ass to work tomorrow managing the fucking store in Oleander Park...”<sup>55</sup>

Y no sólo eso: “Only temporary. Only until you catch hold of the system. Then we’re partners. Then you’ll be out there making yourself a fucking killing, man. A killing”.<sup>56</sup>

Una vez en Oleander Park, claro, se desvanece el espejismo y lo único que queda bajo el sol para Bob no es sino un tráiler ruinoso, por casa, y un lote baldío terroso y basuriento, por prado. Mientras espera a convertirse en el socio que, desde luego, nunca llega a ser, se pasa doce horas diarias de tedio mortal detrás del mostrador de “*Friendly Spirits*” una vinatería de quinta, más improvisada que propiamente establecida, al lado de la Carretera 17. En cuanto a la “fucking killing” que Bob logra hacer, no es en el sentido de “hacerla en grande”, sino en el sentido literal: Bob, al tratar de frustrar un atraco que casi le cuesta la vida, le da muerte a uno de los asaltantes.

Bob termina riñendo con su hermano y yéndose de Oleander Park. Eddie, envuelto en negocios turbios y temiendo que lo maten en cualquier momento, desesperado termina suicidándose.

Es en Moray Key, y ahora como patrón del *Belinda Blue*, en el que pasea y lleva turistas a pescar alrededor de los cayos, donde Bob una vez más espera rehacer su vida; esta vez con la “ayuda” de su mejor amigo, Avery Boone, quien, por quince mil dólares y mediante una transacción ilegal lo hace “co-propietario” del bote.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 77.

Avery's arm is flung over Bob's shoulder, and as they walk he explains exactly how Bob's moving to Moray Key and running the *Belinda Blue* will not only save his life and the lives of his wife and three children [Elaine acaba de tener el tercero], but will turn out to be the best time the two of them, he and Bob, will have had since they were kids.

"Yea", Bob says [*Did you fuck Elaine?*]<sup>57</sup> "And not only that", Avery says "we'll get rich".<sup>58</sup>

Naturalmente que Bob no se hace más rico en Moray Key gracias a Avery, de lo que fue en Oleander Park gracias a su hermano, o en Catamount gracias a Fred Turner. Pero desde siempre Bob parece haber creído todo y a todos, y actuado de acuerdo con ello mientras pensaba que actuaba por iniciativa propia. La vieja dicotomía en Bob lo abarca todo. Por una parte: "We watch that fucking TV Screen, and we think we're like those people there, fucking Hart and Hart, and that makes us forget that we're not like those people at all...", y por la otra:

Everything Bob sees in store windows or on TV, everything he reads in magazines and newspapers and everyone he knows —his boss, Fred Turner, his friends at the shop, his wife and children... tells him that he has a future, that his life is not over, for there's still a hell of a lot more of everything out there and it's just waiting for the taking, and a guy like Bob Dubois, steady, smart, skilled, good-looking and with a sharp sense of humor too— all a guy like that has to do is reach up and grab it. It's the old life-as-ladder metaphor, and everyone in America seems to believe in it. Bob has survived in a world where mere survival is insufficient, so if he complains about its insufficiency, he's told to look below him, see how far he's come already, see how far he's standing above those still at the bottom of the ladder; and if he says, all right, then, fine, I'll just hold on to what I've got, he's told, don't be stupid, Bob, look above you—a new car, a summer house down on the Maine coast where you can fish to your heart's content, early retirement, Bob, college-educated children, and someday you'll own your own business too, and your wife can look like Lauren Bacall in mink, and you can pick up your girlfriend in Aix-en-Provence in your Lancia, improve your memory, Bob, eliminate baldness, amaze your friends and family.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Cita dentro de cita mía.

<sup>58</sup> R. BANKS, *op. cit.*, p. 202.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 15.

En todo caso, si el creerle a Eddie casi le cuesta la vida, el creerle a Avery...

“Did you fuck Elaine?”

“What?”

“I said ‘Did you fuck Elaine’”

“Jesus Christ, Bob! Why do you ask a thing like that?”

“She told me you fucked her, that’s why. Four years ago, back in Catamount. But as far as I’m concerned it’s like it was last night, you know?”<sup>60</sup>

Es en Moray Key y en este punto donde el problema de Bob termina por definirse; y es a bordo del *Belinda Blue*, poco después, donde empieza a resolverse. “*Four years ago... was last night...*” debe entenderse no sólo en el sentido que Bob le da, sino también en el sentido que desconoce: que así como no puede moverse a menos que se quede donde está, así tampoco puede cambiar a menos que siga siendo como es. “*Hace cuatro años*” es lo mismo que “*ayer*”, de la misma manera que Moray Key “es lo mismo” que Oleander Park y ambos, a su vez, “lo mismo” que Catamount, New Hampshire “hace cuatro años”.

Lo que sucede a bordo del *Belinda Blue*, entre la isla de Nueva Providencia y la costa de Florida, confirmará no sólo la condición de “drift” de Bob, sino su separación definitiva del “continente”.<sup>61</sup> Para Bob, ya en un estado de confusión tal que le parece no haber visto jamás las cosas tan claras como ahora, todo sucede en un plano de realidad diferente —aunque ¿sucedió realmente?

“Maybe it never happened, he let himself think. Maybe it was a nightmare, some kind of hallucination, a craziness worse than anything I’ve experienced before. Is that possible?”<sup>62</sup>

Si lo es o no, para Bob Dubois “a quiet kind of madman who lived his dreams and dreamed his life” —para él, es el principio del fin.

## Epílogo

Es evidente que no es parte de mi propósito presentar otros héroes que los ya citados; y también lo es, espero, que no pretendo insinuar deliberadamente, ni una disminución en la calidad estética de la novela norteamericana con-

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 320-321.

<sup>61</sup> Cf. John DONNE, *Meditation XVII*, en *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, pp. 1 056-1 057.

<sup>62</sup> R. BANKS, *op. cit.*, p. 389.

temporánea ni un proceso degenerativo en el carácter de sus protagonistas. Mi intención, en efecto, ha sido simplemente examinar algunas características de los héroes de cuatro novelas de primer orden, así como señalar y sugerir algunas de las posibles similitudes y diferencias entre cada uno de ellos.

La selección de estas cuatro novelas no es, por otra parte, tan arbitraria como pudiera parecer. Si bien no constituye un “corte transversal” del género en Norteamérica, toma en cuenta, además de la importancia de sus autores, el carácter singular de sus aspectos formales y temáticos. Podría decirse que estas novelas presentan un carácter individual tal que hace a cada una de ellas significativamente diferente de las otras tres y, a las cuatro, significativamente diferentes de muchas de las demás: de *The Pioneers* (1823), de James Fenimore Cooper, a *The Sportswriter* (1986), de Richard Ford. Lo mismo podría decirse con respecto a sus héroes.

Finalmente, la producción de novelas importantes en Norteamérica ha sido tan rica a partir de 1900 y, sobre todo, a partir de 1920 y hasta nuestros días, que un estudio exhaustivo de sus héroes llenaría varios volúmenes; basta pensar en el número de héroes que valdría la pena estudiar de, digamos, Jake Barnes<sup>63</sup> a Sherman McCoy.<sup>64</sup> Héroes y heroínas de todas las razas y una misma cultura y nacionalidad —héroes nortños y sureños, rurales y urbanos, locales y expatriados— el número es enorme.

Así pues, en lugar del cuadro terminado, el lector tiene ante sí el lienzo con tan sólo unos trazos y matices que, si son lo suficientemente sugerentes y estimulantes, lo llevarán a imaginar primero y a añadir después los trazos y matices restantes, necesarios para la apreciación del cuadro como un todo.

## Bibliografía

BANKS, Russell, *Continental Drift*. Nueva York, Random House, 1985. (Puede ser interesante comparar al héroe de esta novela con algunos de las de Bellow, v. gr. Herzog en *Herzog*, Asa Leventhal en *The Victim* y, sobre todo, Tommy Wilhelm en *Seize the Day*.)

BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, University of Chicago Press, 1973. (Ver también *The Craft of Fiction*, de Percy Lubbock, y *The Structure of the Novel*, de Edwin Muir, ambos, estudios igualmente concienzudos.)

<sup>63</sup> Cf. E. HEMINGWAY, *The Sun Also Rises*.

<sup>64</sup> Cf. Tom WOLFE, *The Bonfire of the Vanities*.

- CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*. Nueva York, Simon & Schuster, 1974. (En lo que se refiere al tema del punto de vista como recurso narrativo, el interesado puede encontrar tres buenas variaciones en *Huckleberry Finn*, *Heart of Darkness* y *The Great Gatsby*.)
- CUNLIFFE, Marcus, *The Literature of The Unites States*. Middlesex, Penguin, 1970. (Hasta el momento, probablemente la mejor historia breve de la literatura norteamericana escrita por un británico.)
- DREISER, Theodore, *The Financier*. Nueva York, The New American Library, 1967. (El cambio en el carácter de la novela norteamericana puede apreciarse también en *Sister Carrie* y *An American Tragedy*, del mismo autor.)
- FITZGERALD, F. Scott, *The Great Gatsby*. Middlesex, Penguin, 1970. (“[...] el primer paso de la novela norteamericana desde Henry James”, según T. S. Eliot.)
- FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*. Middlesex, Penguin, 1966. (Un estudio ameno, inteligente y breve.)
- HOWELLS, William Dean, *The Rise of Silas Lapham*. Nueva York, Bantam, 1967. (Probablemente represente uno de los intentos más claros de hacer a la novela norteamericana “autosuficiente”. Otro, más espontáneo —y aparentemente más exitoso—, es *Huckleberry Finn*.)
- LEWIS, Sinclair, *Main Street*. Nueva York, Harcourt/Brace, 1920. (Para hacer una mejor apreciación de Carol Kennicott, la heroína de *Main Street*, conviene leer también *La Regenta*, de Leopoldo Alas “Clarín”; *Ana Karenina*, de León Tolstoi, y *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.)
- MELVILLE, Herman, *Moby-Dick*. Londres, Panther, 1968. (Libro de referencia para “AHAB”.)
- MELVILLE, Herman, *Moby Dick*. México, UNAM, 1960. 2 vols. (Probablemente una de las mejores versiones en español; útil no sólo para el lector con un dominio insuficiente de la lengua inglesa, sino acaso, también, para el interesado en la traducción literaria.)

MELVILLE, Herman, *Moby-Dick*. Middlesex, Penguin, 1984. (Una edición ampliamente explicada y profusamente anotada; de gran utilidad para una mejor apreciación y comprensión de la obra.)

MIZENER, Arthur, ed., *F. Scott Fitzgerald*. Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1963. (Interesante colección de ensayos críticos de especialistas en la obra de Fitzgerald; interesante, en particular, por las consideraciones que puede suscitar el enorme contraste entre la apreciación de Leslie Fiedler, uno de los autores incluidos, y las de todos los demás.)

STEGNER, Wallace, ed., *La novela norteamericana: de James Fenimore Cooper a William Faulkner*. México, Diana, 1970. (Breve selección de ensayos sobre novelas representativas escritas entre c. 1825 y 1930.)

STERN, Milton R., *The Golden Moment. The Novels of F. Scott Fitzgerald*. Chicago, Universidad de Illinois, 1970. (El lector crítico puede encontrar interesante ver la novela de Fitzgerald a través de Stern, antes o después de ver a Fitzgerald a través de Fiedler.)

*The Holy Bible*. Nueva York, Pillar Books, 1975.

*The Oxford Anthology of English Literature*. Nueva York, Oxford University Press, 1973. 2 vols.

TURNBULL, Andrew, ed., *The Letters of F. Scott Fitzgerald*. Middlesex, Penguin, 1968. (Junto con *The Crack-up*, obra póstuma editada y publicada por Edmund Wilson, provee uno de los reflejos más fieles del carácter y la personalidad de Fitzgerald como individuo y como autor. Ver también *A Movable Feast*, de Ernest Hemingway.)

TWAIN, Mark, *Huckleberry Finn*. Nueva York, Simon & Schuster, 1976. (Es probable que Hemingway haya tenido razón al considerar a Mark Twain como el novelista norteamericano del siglo XIX que más ha influido en los del siglo XX. De todos modos hay que leer también a Melville y a Hawthorne. Y no sólo a ellos: sin duda hay aspectos en la novela norteamericana y rasgos en el carácter norteamericano que refleja, que no puedan explicarse debidamente sin leer a autores como Emerson y Thoreau, entre otros.)

UPDIKE, John, *Rabbit, Run*. Middlesex, Penguin, 1985. (Indudablemente, uno de los mejores ejemplos de novela norteamericana realista urbana-doméstica-clase media de los años sesentas. Ver también *Rabbit Redux* y *Rabbit Gets Rich*, del mismo autor.)

WILSON, Edmund, *Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the 1940s*. Nueva York, The Monday Press, 1967.

WILSON, Edmund, *The Bit Between My Teeth: A Literary Chronicle of 1950-65*. Nueva York, The Monday Press, 1967.

WILSON, Edmund, *The Shores of Lighth: A Literary Chronicle of the 1920s and 1930s*. Nueva York, The Monday Press, 1967. (Junto con los dos libros anteriores forma una trilogía crítico-literaria indispensable en el estudio de la literatura norteamericana, de 1920 a 1965. Wilson es, sin discusión, el mejor crítico literario norteamericano del periodo.)