

## Literaturas estadounidenses\*

### Canon nacional, multiculturalismo y géneros masivos

#### Introducción

Desde los comienzos de la institución política de los Estados Unidos como nación (entre 1776 y 1787) hasta la actualidad, el campo de la producción literaria ha abarcado un amplio espectro. Por un lado, se encuentran los autores y obras que constituyen el campo de *lo literario*: el canon y el *mainstream* de las letras nacionales, bajo la ideología hegemónica W.A.S.P.<sup>1</sup> Por el otro, el campo de las ficciones de los géneros de consumo masivo en sus múltiples variaciones y con una historia tan larga como la del campo anterior. El espectro de esa producción abarca desde aquellos autores que con su obra intentan producir una literatura puramente personal e independiente, hasta aquellos para los cuales escribir es sólo una empresa comercial. Entremedio, existe toda una gama de escritores que no desdeñan los beneficios económicos de circular por mercados incluso globalizados, pero que tampoco resignan la autonomía de su proyecto creador, ni la representatividad, en algún aspecto, de la cultura estadounidense. En muchos casos, la popularidad misma puede proporcionarles esa autonomía y esa representatividad.

El campo de lo que históricamente se ha denominado *American Literature* es un recorte de ese espectro sostenido por la teoría literaria y la estética de la Modernidad, centradas en la idea de Autor y Obra en el modelo teológico de Creador-Creación, y la autonomía del campo de lo literario, y cuya circulación, procesamiento y evaluación críticos dependen de instancias oficiales, como el sistema educativo formalizado y la teoría y la crítica académicas. Ese recorte es producto del imaginario cultural y los intereses ideológico-políticos de la cultura anglosajona que ‘creo’ la nación, como un experimento en igualdad abierto al mundo pero bajo *su* hegemonía cultural y política.

Sin embargo, a partir de mediados del S. XX, los movimientos de lucha por la igualdad en los derechos civiles y culturales por parte de las mujeres, las etnias ‘no-blancas’ (los afro-estadounidenses, los pueblos nativos previos a la llegada de los colonizadores españoles y anglosajones, los estadounidenses de origen latino, o asiático, del medio oriente, etc.), y las disidencias sexuales, inician desde las bases del sistema educativo un firme y severo cuestionamiento de la representatividad del recorte del canon literario nacional. La revisión comienza primero a nivel del canon escolar y hacia comienzos de la década de 1990s llega a la academia estadounidense. Desde entonces, la hegemonía del canon literario W.A.S.P. ha sido cuestionada desde múltiples teorías como el Multiculturalismo, las Literaturas Comparadas, el Postcolonialismo, etc., ubicando a ese conjunto de autores como un grupo más entre los productores de literatura en los Estados Unidos, cuya tradición ha resultado históricamente de mucha importancia en definir ‘lo estadounidense’ (ya que su visión de mundo fue la que produjo las instituciones políticas y muchas de las sociales de la nación), pero que ya no puede resultar completamente representativa de los otros grupos en la historia de la cultura nacional. En estas últimas décadas, el espectro de lo que se considera *literatura estadounidense* se ha ampliado extraordinariamente al punto de tener que hablarse en plural: *literaturas estadounidenses*.

Por otro lado, el campo de la ficción masiva es básicamente industrial y comercial. Centrado en la categoría de ‘entretenimiento’, circula generalmente fuera de los aparatos de la educación oficial, está más cercano a las operaciones productivas de lo artesanal y el oficio de escritor que del

---

\* Introducción, comentarios, selección de textos y traducción de Gabriel Matelo.

<sup>1</sup> La sigla significa *White Anglo Saxon Protestants*, es decir, protestantes anglosajones blancos, a lo que se debería agregar también masculino, ya que el género se daba por descontado y había pocas representantes mujeres en el canon, siendo la más relevante la poeta Emily Dickinson.

## Literatura Norteamericana

discurso y las prácticas del campo y las teorías del Arte. Despliega, en mayor o menor medida, un conjunto de convenciones formales que señalan en su etiquetado editorial y su estructura los modos de su producción tanto como los medios de circulación en el mercado, su procesamiento y su evaluación críticos. Este campo, hasta ahora marcado por la academia como *no-literario*, fundamenta su legitimación simbólica en el gusto del ciudadano promedio y el alcance estadísticamente representativo de su lectorado.

La dependencia del mercado existe en ambos campos; sin embargo, en el campo de *lo literario* cierta autonomía está garantizada mediante la existencia de múltiples instancias de patronazgo, ya sea académico, empresarial o gubernamental, que atenúan las restricciones creativas que ejerce el mercado editorial masivo. En ambos campos, el aspecto comercial de la profesión y la popularidad resultan cuestiones de elaboración diversa por parte de los autores y las actitudes son idiosincrásicas; sin embargo pocos autores ofrecen una real resistencia a las presiones de las casas editoriales y la fama. En el campo de lo masivo el éxito económico es buscado, concomitantemente con la popularidad. En el campo de lo literario existe desde una minoría de autores que prefieren permanecer aislados de la esfera pública, la propaganda y el negocio literario (como J. D. Salinger, Jonathan Franzen, Cormac McCarthy, etc.) a otros ya canonizados a los que el problema de lo económico en la vida del escritor no les ha sido indiferente en su carrera profesional (como Raymond Carver) e incluso lo han transformado en parte de su imagen de escritor (como Paul Auster).

Por supuesto, desde el S. XX el diálogo entre obras de estos dos campos ha sido profuso y prolífero (por ejemplo, el uso del policial o la ciencia ficción por parte de la ‘literatura alta’); sin embargo, la crítica y la teoría literarias los han mantenido celosamente apartados, al punto de ser estudiados en dos tipos de departamentos separados: los *English Departments/American Studies*, y *Popular Culture*.

Si bien, como veremos, a lo largo de su historia, el canon de la literatura nacional ha sufrido expansiones y contracciones en sus criterios de exclusión, hasta estos últimos años se había resistido vehementemente a considerar siquiera como literatura a la producción masiva.

### ***Canon literario y la teoría de la corriente principal (mainstream)***<sup>2</sup>

Según Paul Lauter,<sup>3</sup> el canon es un constructo que recorta y manifiesta lo que una sociedad lee en el pasado como importante para su futuro. Con ‘canon literario’ generalmente se alude a las inclusiones y exclusiones de autores literarios en un momento histórico determinado en los diferentes niveles del sistema educativo de una nación. El canon de la enseñanza escolar y secundaria, que es lo que la mayoría de la ciudadanía escolarizada va a leer como *su* literatura nacional, ha sido en gran parte delimitado por el canon académico de las altas casa de estudio que determina qué autores merecen ser estudiados y enseñados como tal. Sin embargo, el alto grado de federalización en el sistema educativo estadounidense permite un margen de maniobra bastante amplio en la selección de corpus.

La historia de la construcción del canon nacional estadounidense comenzó con la intelectualidad nortea (principalmente de Boston y Nueva York) que produjo en el período de 1830 a 1860 el debate típicamente postcolonial acerca de la lengua, la cultura y la literatura nacionales. Con ello, la tradición anglosajona adquirió definitiva hegemonía en lo político, lo lingüístico y lo cultural. Algunos de sus efectos inmediatos fueron la primacía definitiva del inglés como idioma

---

<sup>2</sup> Para un estudio más profundo de la categoría de *mainstream* desde la óptica de un crítico francés, ver “Apéndice” al final de este apunte.

<sup>3</sup> “The Literatures of America. A Comparative Discipline.” En Ruoff, A. LaVonne Brown, Ed.; Ward, Jerry W., Jr., Ed. *Redefining American Literary History*. New York, Modern Language Association, 1990; y una posterior versión aumentada en *Canons and Contexts*, New York: Oxford University Press, 1991., pp. 48-96.

## Literatura Norteamericana

nacional, el estudio del anglosajón en las universidades, a raíz de la adopción académica del paradigma teórico de la filología romántica europea, especialmente la alemana. Se debe a eso que no se crearon cátedras de ‘literatura estadounidense’ sino *English Departments* y en los cursos de literatura, la tendencia no era a descubrir la contribución de la literatura estadounidense a la cultura de la nación, sino cuál era su contribución a la literatura en idioma inglés. Recién en la década de 1890 comienzan a desarrollarse cursos universitarios con temas estadounidenses, aunque son elementales y se centran principalmente en aquella parte de la escena norteamericana que más se parece al Viejo Mundo; por eso, los escritores de Nueva Inglaterra continúan siendo los más legitimados en la enseñanza y el estudio de literatura nacional.

La historia de la literatura estadounidense hasta la década de 1970 incluía a escritores como Charles Brockden Brown, Washington Irving y James Fenimore Cooper, como precursores, que configuraron el campo literario a comienzos del S. XIX para que el denominado *American Renaissance*, la primera generación de escritores canonizados -Hawthorne, Whitman, Emerson, Thoreau, Melville- pudiera florecer. A ellos les sucedieron tres generaciones de escritores ficcionales: primero, Mark Twain y Henry James, que elaboraron temas y estilos que miraban, respectivamente, hacia el Oeste y hacia el Este (Europa); luego, los realistas y naturalistas, como W. D. Howells, Stephen Crane y Theodore Dreiser; y finalmente, en los años 1920s, un nuevo ‘renacimiento’ de las letras, modernista (vanguardias), representado por William Faulkner, Ernest Hemingway, Francis Scott-Fitzgerald, John Dos Passos, etc.

Desde entonces, el canon estuvo constituido por hombres blancos, anglosajones, protestantes, y (supuestamente) heterosexuales. Pero a medida que las ‘minorías’ excluidas (escritoras blancas, escritorxs de otras etnias) fueron redefiniendo su lugar en la sociedad y la cultura y fueron produciendo sus propias literaturas, comenzaron las presiones políticas en pro de su reconocimiento académico. Entonces, la ideología que había producido el canon tuvo que responder con una ampliación del conjunto de escrituras y escritores que abarcara hasta entonces, pero al mismo tiempo de una manera que no comprometiera su poder evaluativo hegemónico.

Es entonces que a partir de la década de los 1960s la academia produce la metáfora de una tradición nacional en la noción de *mainstream*<sup>4</sup>, una corriente principal de las letras nacionales, cuya vena central la constituye el canon blanco de ascendencia anglosajona y protestante, y de la cual las producciones de las mujeres y las minorías étnicas y socioculturales serían sólo corrientes tributarias. Toma la imagen del Mississippi, uno de los rasgos físicos y geográficos más acendradamente *american* en su simbología (ya que divide el territorio nacional en Este y Oeste) y lo convierte en una metáfora de la constitución fluida pero fija de la mezcla y para etiquetar las diferencias utiliza categorías como “regionalista”, “color local”, “etnia”, “minoría”, etc.

Sin embargo, a medida que nuevos grupos de interés comienzan a participar en el juego político de la nación, reclamando derechos, comienzan también de a poco a ser considerados en los estudios académicos. A fines del S.XX este proceso culmina con el debate sobre el Multiculturalismo. Ya no se considera un canon nacional expandido en el concepto de *mainstream*, sino de tradiciones diferentes. Con ello, la hegemonía cultural blanca se ve profundamente cuestionada y se toma conciencia de la imposibilidad de construir una única literatura nacional homogénea,<sup>5</sup> ya que

---

<sup>4</sup> La palabra se refiere a una corriente o dirección prevaleciente de un movimiento, influencia o actividad // Curso o tendencia dominante o principal.

<sup>5</sup> La idea de homogeneidad literaria en los Estados Unidos pertenece a una tradición política que viene desde los inicios de la Nación: la teoría del *consenso* en la que todas las minorías debían subordinarse a la hegemonía política y cultural blanca anglosajona. En la esfera ideológica de esa teoría aparecen categorías culturales importantes históricamente como la de *melting pot* o crisol de razas, el asimilacionismo y la aculturación que comporta la fusión de las diferencias en la hegemonía cultural anglosajona. Según este modelo, tomado del proceso de inmigración europea y adaptado a las otras etnias, los nuevos inmigrantes entran primero a los Estados Unidos, luego se asimilan y entonces obtienen la movilidad

coexisten una multitud de obras diversas interactuando de manera compleja en el campo cultural de la nación.<sup>6</sup> Esa toma de conciencia de la gran pluralidad en la realidad cultural estadounidense ya había puesto en crisis el concepto de *representatividad* en el campo político, y en ese contexto de severo cuestionamiento de la idea misma de ‘recorte’, se ponen en juicio los criterios literarios autónomos del campo literario.

### ***Pluralismo, multiculturalismo y la teoría de las literaturas estadounidenses***

A partir de las décadas de los 1960s y 1970s se desarrolla una serie de movimientos por los derechos civiles de sectores minoritarios que produce un cuestionamiento sociocultural de la vida estadounidense por parte de los afroamericanos, los indígenas norteamericanos, los latinos (chicanos, portorriqueños y cubanos), los jóvenes angloamericanos y las mujeres, etc.<sup>7</sup> Su cometido general fue redefinir la categoría de *American* (estadounidense) de ser sólo representativa de la hegemonía anglosajona, a respetar la existencia de una sociedad pluralista. Esas luchas marcan el comienzo de una visión de mundo que se está volviendo hegemónica en la cultura nacional en general y en las academias: el Multiculturalismo.

Desde esas perspectivas, se comenzó a cuestionar el canon literario nacional tradicional desde las bases del sistema educativo. En los colegios y universidades regionales se empezó a exigir la representatividad en el corpus literario de los grupos que conformaban las sociedades locales y el abandono de textos canónicos anglos que no eran representativos de la identidad cultural de esos grupos.

---

social. Como son ahora nuevos seres que han dejado de ser lo que eran para ser *Americans*, pueden formar parte de la corriente principal de la vida angloamericana. Como se analiza en otra parte de este apunte, existe un sinnúmero de **literaturas estadounidenses** que producen y son producidas por diferentes sujetos y situaciones históricas, poseen diferentes funciones imaginativas, ideológicas y sociales, convenciones diferentes, complejos entrecruzamientos, lectorados diferentes, etc. Un afroamericano que descende de algún esclavo secuestrado en África, un asiático-americano o un chicano, entre otros ejemplos, no pueden inscribir su historia en la tradición cultural e intelectual anglosajona, de la cual además han sido víctimas.

Durante la década de 1970's la teoría feminista produjo un modelo alternativo a la realidad de la nación: la metáfora del *quilt* o *patchwork*, las colchas producidas tradicionalmente por las abuelas a partir de retazos de telas de ropa viaje. Esa yuxtaposición de grupos reemplaza a la idea de fusión en una realidad cultural hegemónica. De hecho, en las grandes ciudades estadounidenses, por razones positivas y negativas a la vez, los grupos de diferentes etnias se ubican en sectores distintos: los barrios latinos, las ‘pequeñas Italías’, los barrios chinos, etc. Un aspecto negativo de esa visión es el planteado por el lema “separados, pero iguales” en que se expresa el segregacionismo, no sólo blanco, sino que se ha dado también entre grupos minoritarios: iguales ante la ley, pero cada uno en su lugar, separado de los otros. Para una imagen de los problemas de intolerancia entre las principales etnias en EE.UU., ver la película *Haz lo correcto* de Spike Lee.

<sup>6</sup> Por ejemplo, el *relato de esclavos*, un género muy popular en el S. XIX, y propiamente americano, en tanto producto de la esclavitud como sistema económico, parten del universo del discurso literario popular decimonónico que los esclavos tenían a su alcance: las técnicas y las tradiciones escriturarias de géneros como las novelas de plantación, los relatos sentimentales (o novela doméstica), los sermones, las conferencias publicadas de autosuperación, los versos moralizantes rimados, los relatos biográficos de las vidas de los grandes hombres (cuyo paradigma en EE.UU es la fundante *Autobiografía de Benjamin Franklin* de 1771), los relatos morales de las escuelas dominicales, los libros de viajes por la frontera, las estampas humorísticas del Viejo Sudoeste, las narraciones autobiográficas seculares y espirituales que caracterizaban la literatura inglesa y europea durante los siglos XVIII y XIX, y otras formas escritas que constituían el grueso de las lecturas de la época. [Tomado de Introducción de J. M. Álvarez Flórez a *Vida de un esclavo americano* de Frederick Douglas. Madrid, Alba Editorial, 1995.].

Otro ejemplo de esta complejidad en las interacciones culturales es la conjunción de las tradiciones literarias anglosajona de los EE.UU, mexicana y latinoamericana que toman los narradores chicanos a partir de mediados del S XX para producir sus textos.

<sup>7</sup> Las luchas encabezadas por líderes como Martin Luther King y Malcolm X (afroamericanos), Rodolfo "Corky" Gonzales (Movimiento Chicano), las mujeres y feministas, los jóvenes en contra de la Guerra de Vietnam, Harvey Milk (movimiento por los derechos de los homosexuales), entre muchos otros.

## Literatura Norteamericana

A comienzos de la década de 1990's ese debate llega a los más altos niveles académicos. Paul Lauter<sup>8</sup> examina la formación histórica del canon literario estadounidense y su constante exclusión de libros escritos por mujeres y minorías 'raciales' y lo interpreta como un proceso que refleja la clase social, el gusto literario, y las normas profesionales de los críticos masculinos blancos que históricamente han tenido el control de la academia. Y ante la pluralidad de la realidad productiva y la virtualidad de ese poder académico propone un paradigma diferente de estudio de la producción nacional: la perspectiva comparatística. Esa propuesta implica anular el orden de un canon exclusivo centrado en la tradición blanca, y el sistema de la Gran Divisoria entre *lo alto / lo popular*, que había sido su ideología de exclusión. Finalmente, en 1997, Lauter editará la Antología *Heath* de literatura estadounidense que incluye un espectro muy extenso de autores no blancos y el canon literario tradicional queda arrinconado en un sub-ítem denominado "literaturas de Nueva Inglaterra"<sup>9</sup>.

Paul Lauter plantea que en definitiva no existe **una** única literatura estadounidense, sino un sinnúmero de literaturas estadounidenses que producen y son producidas por diferentes sujetos y constructos históricos, poseen diferentes funciones imaginativas, ideológicas y sociales, convenciones diferentes, complejos entrecruzamientos, lectorados diferentes, etc. Como corresponde a una visión individualista e igualitaria de una doctrina democrática pura la literatura de la nación sería el conjunto de producciones individuales de sus ciudadanos y sus 'realidades' en condiciones ideales de igualdad de poder.

### *Mainstream según Marc Chenetier<sup>10</sup>*

Hay en la noción y en la utilización de [la categoría de] *mainstream* algo del irresistible curso del Mississippi hacia alta mar. La indecisión del momento presente equivale a las dudas del último minuto de un delta; pero la energía de los principios y de los fines supera las aguas cenagosas, los calados peligrosos, las crecidas estacionales y los estiajes, dibujando, sin que nada se le resista, una curva esencial cuyos afluentes eventuales, lejos de variar su dirección, la refuerzan y la alimentan. El "padre de las aguas", metáfora privilegiada, por ser indígena, de la causalidad y del devenir, es a la vez e indisolublemente fuente y término. En *mainstream* leemos Naturaleza, lo inevitable, mientras que todo en él es cultural, ideológico, resultado del cerco de jerarquías privilegiadas, de la estructura de los diversos poderes. Desde las primeras cascadas hasta su dirección incierta deducimos con facilidad —como en la realidad lo han venido haciendo siempre las líneas de esa gran mano que llamamos 'America', una necesidad, un pasado, y por consiguiente, un porvenir. Un cierto "destino manifiesto" literario, o mejor, una tradición, palabra clave y a menudo superponible a *mainstream*, demasiado a menudo erigida en norma inalterable. La primera sílaba de la palabra nos habla ya de hasta qué punto es ruin y paternalista la estima en que se tiene a las rutas subalternas, qué poco respeto se tiene por las riberas, la insignificancia de los brazos menores.

Y sin embargo, la seguridad con que se maneja este término sólo encuentra equivalente en su imprecisión crónica; iba a decir, como no podré por menos de hacerlo finalmente, su imprecisión constitutiva, funcional. Y como las jerarquías, las clasificaciones y los juicios de valor dependen de este término, se me perdonará que haga algunas precisiones y suscite alguna que otra cuestión.

---

<sup>8</sup> Op. Cit nota 4

<sup>9</sup> La *Heath Anthology* ya va por su sexta edición (2008) y se ha extendido a 5 tomos incluyendo cientos de autores y textos de muy diferente estatuto discursivo y origen socio-cultural. Hay varias páginas en la Internet con información acerca de las diferentes ediciones de esta antología, incluso textos disponibles para bajar, biografías de los autores, introducciones de críticos académicos, etc.

Ver <http://college.cengage.com/english/lauder/heath/4e/instructors/index.html>

Para newsletters con información ver <http://www9.georgetown.edu/faculty/bassr/tamlit/newsletter/>

<sup>10</sup> *Más allá de la sospecha. La nueva ficción americana desde 1960 hasta nuestros días*. Madrid, Visor, 1997. "Primera Parte: Direcciones. Tradiciones. La corriente dominante."

## Literatura Norteamericana

Los Estados Unidos, hasta la declaración de independencia intelectual que constituyó, según se dice, el “El intelectual estadounidense” de Emerson (1837) se aseguraban de la validez de sus empresas literarias en Inglaterra.<sup>11</sup> ¿Hay que tener entonces en cuenta que el *mainstream* americano nace en la aberración del romance,<sup>12</sup> en contradicción patente con Tocqueville (“ponen lo Real en lugar del Ideal”) o quizá en acuerdo absoluto con él (“los seres fantásticos de sus cerebros nos harán quizá echar en falta el mundo de la realidad<sup>13</sup>”)?

El *mainstream* es la imagen que nos hacemos de la oferta en un momento preciso para servir el confort intelectual de la demanda. Podría ser trazado siempre nuevo dentro de una nube de puntos. Como tal, parece estar en perpetua constitución y reconstitución al ritmo de las corrientes que reconocemos y que deseamos; aparece como el movedizo lugar geométrico de las exigencias ideológicas formuladas por las imágenes que el *establishment* literario desea dar de su campo de actuación<sup>14</sup>.

Eminentemente fluido y dialéctico, como si estuviera engendrado por su remolinos, el *mainstream* se encuentra hoy en día en el centro de virulentos combates sobre la naturaleza del “canon” entre los historiadores americanos de la literatura, sin que, curiosamente, parece, se ataque directamente al icono del gran libro literario americano. La puesta en cuestión de Matthiessen y los

---

<sup>11</sup> Hasta el punto de obligar a Fenimore Cooper a reescribir sus decorados ambientales para la edición británica de sus novelas.

<sup>12</sup> Ver Matelo, Gabriel. “Los usos del Romance” sobre la Teoría del Romance como género narrativo nacional producida durante la Guerra Fría (1947–1989).

<sup>13</sup> Siendo el realismo la tendencia ‘natural’ de la cultura y el imaginario estadounidense, el canon está armado a partir del idealismo y el simbolismo trascendentalistas de la tradición intelectual y filosófica de Nueva Inglaterra.

<sup>14</sup> Confróntese esta opinión de Chenetier con lo planteado en el *Periódico Electrónico del Departamento de Estado de Estados Unidos*, Volumen 5, Número 1, Febrero de 2000: “**Literatura estadounidense contemporánea: perspectivas multiculturales**” En su ‘Nota de los editores’ se expone:

“Una de las frases eternas con las cuales se identifica Estados Unidos -- su historia, su perspectiva, su realidad -- es “e pluribus, unum”, o sea, *de muchos, uno*. Estas palabras describen cómo han evolucionado a lo largo de siglos Estados Unidos y su literatura, a través de la conjunción de muchas tradiciones para formar una nación y una literatura que son diferentes de las que pudieron haber existido un siglo, una década, incluso un año antes.

“Fuera de las contribuciones literarias, orales y escritas, de los indígenas norteamericanos, la verdad es que toda la literatura estadounidense es multicultural, multiétnica, multirracial. En un momento u otro de la historia, un grupo puede haber representado el multiculturalismo de ese día, tales como las vastas culturas europeas que fluyeron a Estados Unidos hace 100 años, y las de Asia y América Latina en el año 2000.

“Hoy, la literatura norteamericana es rica en tradiciones más nuevas y en algunas que han sido transformadas. También han cambiado los escenarios, las sensibilidades, los temas. Al considerar el desenvolvimiento ocurrido en la literatura árabenorteamericana, asiáticonorteamericana, afronorteamericana, hispániconorteamericana, este periódico le presenta a un público mundial la evolución continua de la literatura multicultural de nuestro tiempo, y una selección de talentos dotados de poder creativo, a medida que el proceso de renovación continúa en la literatura norteamericana del nuevo siglo.”

En este boletín oficial estadounidense, el énfasis en la frase “e pluribus, unum”, la insistencia en la unidad tiene todavía resabios de la teoría del consenso político y el *meeting pot*, el asimilacionismo y la aculturación. Algunos intelectuales afroamericanos importantes, como Malcolm X, en su primera etapa y Toni Morrison, se han opuesto acérrimamente a esta idea de homogeneización, quizás, paradójicamente, quedando atrapados en la lógica de otra doctrina racista blanca, la de “separados, pero iguales” que permitió por casi todo el siglo XX la segregación de los afroamericanos en el ámbito de lo público: cines, transporte público, escuelas, etc. En los comienzos de su lucha política, Malcolm X se convirtió a una forma de Islamismo que consideraba que el blanco era la encarnación del Mal y predicó esa idea ganando muchos adeptos entre la comunidad afroamericana. Más tarde, se desplazó hacia una posición más tolerante y de posible diálogo, visualizando más claramente el espectro de diferencias ideológicas que puede haber entre dos individuos blancos con respecto al racismo. Las novelas más reconocidas de Toni Morrison, *Beloved* y *Ojos azules*, son denuncias irreconciliables a la influencia de las instituciones legales y culturales blancas en la población africana secuestrada primero de su mundo y llevada a la fuerza a servir como fuerza de trabajo sin derecho humano alguno, y, que luego de su emancipación en 1865, debería esperar otros cien años para reclamar la igualdad de derechos, no sólo en los papeles, sino en la vida cotidiana.

grandes textos panorámicos de los 40 y los 50, la mirada cada vez más crítica sobre los discursos fundadores de Nash Smith, Granville Hicks, Van Wyck Brooks, Edmund Wilson, Alfred Kazin o Leo Marx, indican las conmociones periódicas a las que está sometida la categoría de *mainstream*. La guerrilla populista de Leslie Fiedler contra la norma permite la reflexión sobre los procedimientos de integración de sucesivos “revisionismos”, y ver el *mainstream* como una estructura de recuperación progresiva de lo “ya experimentado”, después de haber sido el instrumento de su distanciamiento. Cada revisión se genera a partir de un consenso acerca sólo del nivel temático de la literatura. La forma literaria, el tratamiento de los temas no intervienen para nada en la noción de *mainstream* que privilegia los contenidos y mensajes apropiados para reconfortar la conciencia que una nación tiene de sí misma, eso que Robert Coover llama “el folletín mitológico americano”.

El *mainstream* funciona como doble estética de la ideología del consenso: 1) encauza las erupciones de la palabra poética, irrecuperables para los discursos convenidos, remitiéndolas a las categorías de lo “referencial” y de lo “mimético”; 2) funciona como guardián, protección contra la sospecha<sup>15</sup>, permitiendo integrar así lo “literario” a la máquina discursiva de los grandes textos políticos fundacionales. El *mainstream* es a la historia literaria lo que el “interés general” y “el pueblo” son a la retórica política: una forma de limar las particularidades (es decir, trabajar con el promedio), los discursos anti–(manejar el disenso), las palabras contra–, una forma de ahogar las músicas tenues y los aullidos contestatarios en la fuerza de los cobres y los estribillos; la afirmación de que mirándolo bien las semejanzas, por mínimas y poco pertinentes que sean, son más interesantes y preciosas que las particularidades<sup>16</sup>.

Las categorías literarias generales que perduran en el imaginario del público estadounidense fueron construidas grosso modo a fines de la Segunda Guerra Mundial. La cesura propuesta más a menudo por las historias literarias es justamente 1945, ligando ambos acontecimientos. [Al verse victoriosa, la Nación ya está produciendo su propia visión acerca de sí misma]

En el contexto de los 50s, se ponen a funcionar las clasificaciones consabidas que con toda facilidad permiten delimitar grupos afines, definidos de antemano, mientras que con la misma habilidad remiten a los márgenes a aquellos que no cabe integrar en las categorías deseadas, a los que finalmente se les ruega que permanezcan fuera: a estos últimos se les llama “beatnicks”. A los otros se les piden los papeles, donde aparece su raza, afiliación religiosa o región de origen. Desde la guerra hasta comienzos de los 60s, en lo que concierne a la historia literaria, o se era del Sur, o de Nueva York, o judío, negro o w.a.s.p., y en consecuencia habrá que expresar las diversas modalidades de alienación y afiliación, habrá que definirse en relación con lo social, habrá que contar su vida. Lo heterodoxo enmudece o se explica en términos más o menos convincentes y convencionales. Se ruega que presentes tu etiqueta y que declines tus ideas.

En cuanto al público europeo, no cabe en sí de gozo al reconocerse así de esa forma; al poder prolongar las imágenes que daba Epinal de la literatura “piel roja” a la que tiene mucho más cariño que a la “carapálida<sup>17</sup>”, demasiado conocida, para representar la energía de un mundo radicalmente diverso y otro, un exotismo renovado por la diversidad de su poblaciones, de su lugares y unos iconos de americanidad tanto más seductora cuanto que América está todavía lejos físicamente aunque está cerca del corazón de unas poblaciones que acaban de ser liberadas.

---

<sup>15</sup> La sospecha lingüística (autorreferencialidad y deriva del significado), de la ‘desconfianza en la lengua’.

<sup>16</sup> Esto es, el problema de la homogeneización de lo plural de diferencias como sería la idea de comunidad sostenida.

<sup>17</sup> La distinción *paleface/redskin* procede de Philip Rahv, antiguo “animador” de la *Partisan Review*: literatura indígena, viril y ‘natural’ en oposición a la de los escritores que se vuelven hacia Europa, la cultura, la *tradición gentil*, débil y contaminada de sofisticación.

## Literatura Norteamericana

El *mainstream* tiene todavía más éxito cuando se exporta. Hasta nuestros días, configura la visión europea de la ficción estadounidense más profundamente que en los EE.UU. mismos.

Cuando llegan los 60s, las categorías literarias comienzan a agarrotarse. Hay demasiada gente inclasificable para que las clasificaciones se mantengan.

En los 40s y 50s aparecieron, subterráneas, expulsadas, menospreciadas, poco leídas en todo caso, una serie de obras poderosas, imposibles de integrar en el *mainstream*.

Mientras era best-seller,	se editaba
<i>The Caine Mutiny</i> de Herman Wouk <i>From Here To Eternity</i> de James Jones	<i>The Catcher on the Rye</i> de Salinger
<i>Marjorie Morningstar</i> de Herman Wouk	<i>The Recognitions</i> de William Gaddis
<i>By Love Possessed</i> de James Gould Cozzens	<i>On the Road</i> de Kerouak

En el período posterior a la Segunda Guerra los escritores judíos fueron asimilados al punto de que su lectorado superó a la etnia para pasar a ser nacional. Muchos escritores judíos no se definen ya, en lo que concierne a su escritura, en relación con la tradición que les ha abierto las puertas del *mainstream*.<sup>18</sup>

En cuanto a los escritores negros, los modos de escritura se han diversificado hasta tal punto que hablar de “novela negra”, hoy, en EE.UU., sin tomar otras precauciones, no tiene ya sentido. Buscan más bien afirmar su presencia en toda la variedad del campo estético; poner fin, en otros términos, no solamente a una segregación que ya está condenada legalmente, sino sobre todo a las limitaciones impuestas a prácticas y competencias artísticas que amenazarían con levantar en su torno un gueto no menos temible, por cuanto que recurriría a técnicas ya codificadas y previsibles, a temas y voces atribuibles, y reservadas, únicamente y en exclusiva a su comunidad cultural.

Lo mismo con los “escritores del Sur”; ya la diversidad hace la categoría inútil.

Sólo cuando se trata de grupos étnicos que han llegado recientemente a un estado de conciencia colectiva debido al desarrollo demográfico y a la adquisición de una importancia social proporcional al mismo (indios, chicanos, asiáticos, etc.) las categorías viejas pueden usarse con prudencia.

La idea de “Progreso” que la categoría de *mainstream* privilegia llevó al “culto de lo nuevo”. Esta visión teleológica y orgánicamente acumulativa del avance, masivo y definitivo, del progreso literario, sin resaca ni reflujo, al ritmo de una historia obligatoriamente provista de sentido –en las dos acepciones del término (dirección y significado) pero purgada del azar de las relaciones con el poder, no resiste un somero examen. La linealidad, fundadora de la noción establecida de *mainstream*, parece desde esta perspectiva tener cada vez menos fundamento.

La ligereza del *mainstream* permite muchos acomodos, en el sentido óptico y ético del término. Según Robert Coover, la voz de la “corriente dominante” no es la que provoca adhesiones a un juego de valores evolutivos, sino más bien aquella que se engancha a esas “estructuras homólogas” de las que hablaba Lukács.

El artista de la corriente dominante verdadera sería aquel que, percibiendo las disonancias de una época, la resuelve creando formas nuevas, que en ese momento todavía se perciben como ajenas y extrañas al estado de las cosas.

---

<sup>18</sup> Ejemplo de esto es que Paul Auster ya no considera su obra dentro de la tradición de la narrativa judía estadounidense. [N de GM]



## Literatura Norteamericana

Desde esta perspectiva, el *mainstream* es la tradición de la ruptura hacia los discursos convenidos y respetables, el lugar común de las articulaciones y las bisagras, eso que en los momentos estratégicos de crisis se separa de un universo discursivo aceptado.

La tradición literaria estadounidense es artesiana y muy pocas veces esta corriente dominante que llamamos *mainstream* aflora en un manantial. Es más bien el lugar –si es que hablamos de “escritura en el sentido más exigente del término (...)– del rebelde, del iconoclasta, del que transforma.

No hay que confundir novedad con valor, como sugiere el culto de lo nuevo, inherente a la cultura estadounidense.

### *Literaturas masivas*

Similarmente, pero por otras razones, en el otro campo, el de los géneros masivos, la producción estadounidense siempre ha sido cuantitativamente inmensa y cualitativamente muy dispar. En 1971, Leslie Fiedler<sup>19</sup> se había atrevido a sostener sin ironía que el único aporte realmente original de los Estados Unidos a la historia de la literatura occidental es el *best-seller*, un tipo de literatura que, al abastecer las necesidades prácticas de la vida cultural propia de un fenómeno nuevo en la historia de las naciones (la república democrática con una economía de mercado capitalista liberal) es, por tanto, el único tipo de literatura vernácula que no está contaminado de las tradiciones europeas.

Desde la visión del canon todo lo adocenado de la industria cultural<sup>20</sup> no pertenece al mismo, ni siquiera al *Mainstream* de las letras nacionales. La tendencia ‘natural’ de un sistema capitalista de mercado masivo será a la promoción del consumo de una producción cultural masiva. A contrapelo de ello, la teoría de la literatura nacional anglosajona resulta ser ‘aristocratizante’ en su respetuosa mirada a Europa en busca de legitimación. Así se forma el canon literario estadounidense, buscando prestigio en una ‘Historia de la Literatura Universal’ medido desde parámetros no inherentemente adecuados a la realidad de la incipiente nación: los del Canon Occidental Europeo. La Nación necesita su propia Alta Literatura que mostrar al mundo. Pero ¿qué representatividad estadística con respecto al todo puede tener esa pequeña franja de obras literarias ‘de elite’ producidas en un mercado que funciona bajo un formato democrático? Otros opinan que el criterio evaluativo de la cultura debería estar en poder de la mayoría.

La literatura masiva posee una lógica y una praxis funcional completamente diferentes a las del campo literario. Implica un completo aparato de producción, distribución, promoción, propaganda y consumo. La literatura masiva, casi toda ella ficción, tiene dos palabras clave: industria y entretenimiento. Sin embargo, sus consumidores siguen la mística del autor y la palabra ‘fan’ da una idea clara de toda la energía social, consciente y profunda, que por ella circula<sup>21</sup>.

La tercera palabra clave es género. Las etiquetas genéricas determinan no sólo el contenido supuesto de la obra, sino también qué editorial la publica, a través de qué circuitos del mercado

---

<sup>19</sup> “The Dream of the New” en Madden David. *American Dreams, American Nightmares* Southern Illinois University Press. p. 19-27

<sup>20</sup> Ver Max Horkheimer y Theodor Adorno “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” En Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, *Dialéctica del Iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

<sup>21</sup> Mientras que la crítica académica separa nítidamente al ‘autor literario’ del ‘sujeto real’, en la literatura masiva el autor puede llegar a ser objeto de una enfermiza devoción, como, *in extremis*, ficcionaliza Stephen King en su novela *Misery*.

circula, quiénes la consumen y quiénes la evalúan<sup>22</sup>. Cada género y su producción funciona a su vez como un campo con sus propias distribuciones y sus luchas internas por la legitimidad y el prestigio, y la definición misma del género, es decir, su política exterior con respecto a la academia.

Sin embargo, un evento interesante ocurre en este siglo que crea alarma en las instituciones académicas. Desde comienzos de los 2000s escritores masivos como Stephen King y Ray Bradbury, reciben galardones a nivel nacional, por su contribución a las letras nacionales. Estos premios son otorgados por instituciones oficiales como la *National Book Foundation* que congrega a casas editoriales, escritores, editores y críticos y son entregados por el presidente de la nación en ceremonia oficial, en nombre de los ciudadanos. Hasta entonces, los autores premiados habían pertenecido siempre al *mainstream* literario nacional.

La respuesta de la academia a este evento ha sido en general adversa. Harold Bloom considera a Ray Bradbury como un “gran entretenedor”, pero con respecto a King ha sido inexorable. Cuando se le confirió el premio, Bloom publicó un artículo en *Los Angeles Times* y el *The Boston Globe* titulado “Estupidizando al lector estadounidense<sup>23</sup>”.

Esta reacción se debe a que esta nueva expansión del territorio de la literatura nacional pone en juego los criterios que teóricos democratizadores del canon como Paul Lauter impulsaran durante los 1990's, pero que ahora implican una amenaza a la institución literaria. Con la propuesta de Lauter, la teoría de formación del canon nacional abandona el criterio autónomo de *lo literario* y lo reemplaza por un criterio de representatividad en el campo político y cultural de la nación: el de grupos de interés.

John Guillory<sup>24</sup> en su estudio de formación de canon *Capital Cultural* sostiene que una sociología de grupos de interés que compiten entre sí por posiciones de poder en el campo político y cultural de la nación es una de las convenciones principales de una forma de cultura política típicamente estadounidense: el pluralismo de tendencia centro izquierda que naciera de las convulsiones universitarias de los años 1960's.

La alarma de Bloom se debe a que esto comporta un desafío. La noción de *grupos de interés* hace que la *representatividad literaria* en el canon sea reemplazada por la *representatividad política* en la cultura y eso abriría las puertas a la influencia del mercado en las instancias decisorias del canon literario poniendo severamente en cuestión la autonomía misma del campo. Lo que teóricos prestigiosos como Bloom critican es esa *condescendencia* de ciertas instancias decisorias del canon, como la *National Book Foundation*, ante grupos de interés, la industria de los géneros masivos, que según la tradición académica moderna nada tienen que ver con las reglas del Arte y están contaminados por lo comercial.

Por cierto, la calidad de la producción cultural en una república democrática está en directa relación con las políticas educativas a través de la historia de la nación<sup>25</sup>, las cuales, por la tendencia

---

<sup>22</sup> E incluso, cuánto se paga a los escritores: una obra etiquetada editorialmente como “Literatura” es más prestigiosa y mejor paga que si es etiquetada como “Ciencia Ficción”. Una queja recurrente de escritores de este último género es que autores como William Burroughs y Kurt Vonnegut, Jr., de manera arbitrariamente, ha sido considerados como *literarios* y no como de *ciencia ficción*, por tanto, automáticamente incluidos en la literatura nacional y estudiados como tales.

<sup>23</sup> “Dumbing down American readers.” *The Boston Globe* 9/24/2003

<sup>24</sup> *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. The University of Chicago Press, 1993.

<sup>25</sup> La política educativa estadounidense, desde mediados el S. XIX, ha tendido a satisfacer las necesidades prácticas ‘reales’ de los ciudadanos en el sistema sociopolítico y económico estadounidense. La masiva escolarización de los ciudadanos durante el S. XIX. llega en cierto modo a su clímax durante lo que se considera la Edad de Oro de la Nación, los años 1950. En la inmediata posguerra, a instancias del Estado, los estudios superiores se hicieron mucho más accesibles al ciudadano medio, pero, con el tiempo, eso llevó a la estandarización de los niveles educativos, los cuales

misma del sistema a la minimización de la intervención del Estado en el mercado donde operan los ciudadanos libres y soberanos, esas políticas no pueden ser totalmente independientes del funcionamiento del mismo. La lógica del impulso básico en el funcionamiento del mercado a producir lo que más se venda y a impulsar por todos los medios (ahora masivos) la demanda estandarizada produce a su vez la estandarización de los formatos, de los ‘estilos’, de los modos de producción y de los sujetos (escritores y lectores *profesionalizados* por género, editores, fans, etc.). Sin embargo, en el imaginario promedio, lo que hace a la obra y al sujeto ‘diferentes’, ‘únicos’, está en la confianza en la individualidad combinatoria única del sujeto escritor y por tanto de su expresión (la obra). Es decir, pone su ‘afecto’ en el sujeto real detrás del nombre de sus autores preferidos y, con la firme creencia en que detrás de esa escritura hay un ‘identidad única real’ (y no un sujeto construido mediáticamente), humaniza la estandarización mediante la diferencia.

Es así que sorprender y encantar al lector medio es una tarea mucho más fácil que lograr la admiración de sujetos, que por haber estado toda su vida cotidianamente expuestos a las producciones estéticas acumuladas en Europa, necesitan estímulos altamente sofisticados y complejos. Por eso, según Poe<sup>26</sup> sería erróneo medir esas producciones literarias utilizando la categoría romántica, típicamente moderna, de novedad u originalidad absolutas. Es una evaluación contraria a la naturaleza de la demanda (a la gente promedio le parecen originales muchas cosas que al sujeto ‘culto’ le resultarían una insoportable repetición) y constituye sólo un criterio evaluativo externo a la lógica de la producción cultural. Y, en última instancia, eso debe obedecer a decisiones políticas en el sistema democrático.

Poe concibe a la originalidad como un efecto compositivo del texto que produce una impresión intensa sobre la psique del lector promedio, concentrada en las ocupaciones y preocupaciones cotidianas. Si la literatura sólo sirve como entretenimiento<sup>27</sup> de gente más atenta a los avatares del trabajo, el comercio y la política, se les debe sacar de su concentración de un tirón. Un cuento o poema breve es para Poe un aparato que saca al lector de la realidad cotidiana por el tiempo que su concentración y obligaciones le permitan (2 horas como mucho) y lo lleva en un crescendo estructural a un efecto adrenalínico final que queda reverberando en la mente del lector como un pequeño chispazo. A Poe intuía que ese ‘chispazo’ de estímulo haría que el lector ‘recuerde’ al autor que lo ha entretenido y vuelva a consumir su obra.

Finalmente, lo que actualmente continúa es un debate acerca de la *cultura literaria* (y *artística*, por extensión) y la *cultura masiva*, su respectiva representatividad simbólica en la cultura de la nación y por tanto su legitimidad y prestigio. Pero además, lo que aquí se pone en juego es qué imagen de cultura nacional los Estados Unidos quieren producir para el Mundo y para la Historia.

---

parecen haber sufrido un severo empobrecimiento en las últimas décadas, a consecuencia de políticas educativas de las recientes administraciones, sobre todo las republicanas.

<sup>26</sup> En sus artículos sobre Hawthorne.

<sup>27</sup> Muchos intelectuales en la historia estadounidense (entre ellos Thomas Jefferson, el padre de la patria estadounidense que redactó la Declaración de Independencia, incluyendo en ella, por primera vez en la historia de la modernidad la idea de que la búsqueda de la felicidad es un derecho civil y constitucional) opinaban que la literatura era nociva a los ciudadanos porque daba, entre otras cosas, una idea falsa de la realidad y al entretener hacía perder el tiempo.

## Canon literario blanco (anglo)

Entre los documentos que muestran el recorte de lo canónico están los programas de enseñanza de la literatura a nivel secundario y universitario, y las ‘Antologías de literatura estadounidense’ las que registran el recorte académico y lo llevan a la realidad de la educación. Los programas son confeccionados a nivel local pero a partir de recortes de corpus, crítica y teorías literarias producidas en la academia. Por su parte, históricamente, las antologías han sido editadas por intelectuales de la educación y/o de la crítica literaria académica, no por autores literarios consagrados.

En la post-guerra civil (1860-65) se inicia una tendencia expansiva en el corpus canónico nacional que se prolonga hasta la Segunda Guerra Mundial. En 1873, John Seely Hart publica una antología que incluye literalmente a cientos de escritores y escritoras blancos; entre ellos novelistas, poetas, científicos, teólogos, historiadores y políticos, e incluso, textos de canciones y poemas populares.<sup>28</sup> Durante las primeras década del S.XX se publicaron antologías similarmente inclusivas. La de Fred Pattee<sup>29</sup> de 1922 incorpora cien escritores en lo que considera “una interpretación del espíritu estadounidense por aquellos que han sido nuestros líderes espirituales y nuestras voces”, pero cuya lista, aunque contiene muchas mujeres, se restringe a escritores siempre blancos, incluyendo políticos, ministros, humoristas, historiadores; y también textos de canciones y baladas. Esa expansión se hace máxima en la Gran Depresión de la década de 1930 en la que Louis Untermeyer edita una antología de poesía agregándole al panorama de las antologías anteriores, afro-americanos y nativos.

Es en el período de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría cuando el canon literario sufre su mayor reducción. Siguiendo a Andreas Huyssen,<sup>30</sup> se podría proponer como una de las causas de esa restricción a la hegemonía en la academia europea y estadounidense del paradigma discursivo de la Gran Divisoria entre el *Arte Alto* y la *cultura de masas*, que el autor diagnostica como un problema de ansiedad de contaminación. En Estados Unidos, se imponen grupos como la Nueva Crítica cuyo formalismo autonomiza los criterios de análisis de la literatura de todo biografismo y contextualización histórico-ideológica en busca de lo propia y legítimamente literario.

Concomitantemente, a partir de 1950, se fundan los departamentos de *American Studies* uno de cuyos promotores intelectuales, F. O. Matthiessen, había compuesto en 1941 un canon de cinco autores blancos protestantes de ascendencia anglosajona<sup>31</sup>: Emerson, Whitman, Thoreau, Hawthorne y Melville, lo cual produjo a su vez una ola de estudios académicos que se convirtieron también en los clásicos de la teoría literaria nacional.

Aún en 1962, Perry Miller, en una actitud paradigmática de la academia moderna, declara que la literatura estadounidense no tiene territorio propio sino que ya está establecida “como una subdivisión respetable e indiscutible de los *English Departments*” por tanto, pertenece a esa tradición y ya no es necesario ser tan amplios e inclusivos en su representación. Dice Miller:

En tanto la era del descubrimiento y del mapeo elemental comienza a cerrarse, la era de la evaluación se abre (...). Nos incumbe a nosotros poner en claro cuáles son los pocos picos y cuáles las muchas colinas. (...) Debemos separar lo que pertenece a la

---

<sup>28</sup> La categoría “Literatura” en la historia intelectual estadounidense ha abarcado un gran espectro de discursos más allá de lo exclusivamente literario, en lo formal y lo estético.

<sup>29</sup> *Century Readings for a Course in American Literature*.

<sup>30</sup> *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press, 1986.

<sup>31</sup> *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. New York and London, Oxford University Press, 1941.

literatura mundial de lo que meramente pertenece al patriotismo local (o, lo que es peor, regional).

Para Miller, el criterio evaluativo del canon debe sustentarse en valores literarios universales y no en la representatividad de las diferencias culturales dentro de la nación. Miller y sus co-editores arman un canon de 28 escritores blancos<sup>32</sup> y, similarmente, a mediados de la década de los 1960s, Leon Edel publica su propia antología reduciendo a 18 los “autores maestros de nuestra tradición nativa.”<sup>33</sup>

### **Textos relevantes en la historia del debate sobre la cultura y la literatura nacional (S. XIX y XX hasta los 1970's)**

***Jean de Crèvecoeur*<sup>34</sup>. *Cartas de un granjero norteamericano*. (1782) *Carta III: ¿Qué es un norteamericano?***

¿Qué es entonces el norteamericano, este nuevo hombre? O es un europeo, o descendiente de europeos, de esa mezcla extraña de sangre que no se encontrará en ningún otro país. Yo podría señalarle a usted una familia cuyo abuelo era inglés, la esposa, holandesa, el hijo se casó con una francesa, y sus actuales cuatro hijos tienen cuatro esposas de naciones diferentes. Es norteamericano aquél que deja detrás suyo todos los antiguos prejuicios y costumbres y recibe nuevos de un nuevo modo de vida que él ha abrazado, del nuevo gobierno al que obedece, del nuevo rango al que pertenece. (...) Aquí los individuos de todas las naciones se funden en una nueva raza de hombres<sup>35</sup>, cuyo esfuerzo y cuya posteridad causarán un día grandes cambios en el mundo. (...) El norteamericano es un hombre nuevo<sup>36</sup>, que actúa según nuevos principios, y debe por tanto considerar nuevas ideas y formarse nuevas opiniones. Él ha pasado de una involuntaria holgazanería, una dependencia servil, penurias, y trabajo inútil, a esfuerzos de una naturaleza diferente, recompensado por la amplia subsistencia. Esto es un norteamericano.

***Philip Freneau*<sup>37</sup> (1788)**

(...) Las producciones de las imaginaciones más brillantes son, en el mejor de los casos, meras flores hermosas que pueden entretenernos en una caminata a través de un jardín en una hermosa

---

<sup>32</sup> *Major Writers of America*. Tomo I: Bradford, Taylor, Franklin, Edwards, Irving, Cooper, Bryant, Poe, Emerson, Thoreau, Hawthorne, Longfellow, Lowell, Melville, & Whitman. Tomo II: Dickinson, Mark Twain, James, Adams, Crane, Dreiser, O'Neill, Frost, Anderson, Fitzgerald, Hemingway, Eliot, Faulkner.

<sup>33</sup> Masters of American Literature

<sup>34</sup> Michel Guillaume Jean de Crèvecoeur (1731-1813), escritor francés nacido cerca de Caen y educado en Francia e Inglaterra. Participó en la fase norteamericana de la guerra de los Siete Años a las órdenes del comandante francés marqués de Montcalm y viajó por las colonias británicas de Norteamérica. En 1765 adoptó la nacionalidad británica y en 1769 se estableció en el condado de Orange, en Nueva York. Vivió en Francia entre 1780 y 1783. Más tarde fue nombrado cónsul francés en Estados Unidos y vivió en Nueva York entre 1783 y 1790. Regresó a Francia en 1790, donde permaneció hasta su muerte. Bajo el seudónimo de J. Hector St. John escribió una serie de ensayos en inglés, *Cartas de un granjero americano* (1782), en los que ofrece asombrosos detalles sobre la vida colonial durante los primeros años de la independencia de Estados Unidos. [N. del T.]

<sup>35</sup> Esta es una de las primeras expresiones de la doctrina del “crisol de razas” en los Estados Unidos, doctrina que ha sido reemplazada por la categoría de ‘patchwork’ o ‘quilt’ tomada de la teoría feminista que plantea más una juxtaposición que una fusión de razas [N. del T.]

<sup>36</sup> A su vez, ésta es también una de las primeras expresiones que llevaría a R. W. B. Lewis a categorizar el “Adán americano”, como el carácter nacional estadounidense. Ver apunte de cátedra sobre el Sueño Americano.

<sup>37</sup> Poeta y propagandista de la Revolución Estadounidense, trató toda su vida de vivir como escritor y editor, pero periódicamente se veía forzado a ir al mar como capitán para sostenerse a sí mismo y a su familia. En 1788 describió irónicamente la situación literaria en su país en un artículo llamado “Consejo a los autores” firmado por el “fallecido” Mr. Robert Slender (=delgado), al cual pertenece el texto citado. [N. del T.]

tarde, pero no puede de ninguna manera esperarse que comprometamos en ellas mucho del tiempo que Dios y la naturaleza nos designó para que lo usemos en diferentes actividades. En un país que hace dos siglos atrás estaba poblado sólo por salvajes, y donde desde el primer establecimiento del hombre blanco en estos lares, el gobierno, de hecho, no ha sido otra cosa que republicano<sup>38</sup>, es realmente una maravilla que deba haber autores originales, en cualquier género, especialmente si consideramos que de acuerdo al curso normal de las cosas, cualquier nación o pueblo dados deben llegar al meridiano de su opulencia y refinamiento, o más bien haberlo pasado, antes de que consideren a los profesores de las bellas artes bajo cualquier otra luz que no sea la de que son un estorbo para la comunidad. (...)

(...) [Los escritores nacidos en Inglaterra e Irlanda que escriben en EE.UU. y critican a los escritores autóctonos] son, sin embargo, excusables al tratar a los autores estadounidenses como inferiores, ya que la independencia política y literaria de nuestra nación son dos cosas diferentes: la primera fue lograda en siete años, la última no se completará, quizás, en ese número de siglos. (...)

[Luego exige impuestos para las obras literarias importadas] (...) meramente para enseñarles que nuestros fabricantes<sup>39</sup> naturales deben ser fundamentalmente protegidos y alentados.

### ***Walter Channing<sup>40</sup> Ensayo sobre idioma y literatura estadounidenses (1815)***

Una literatura nacional parece ser el producto, el legítimo producto, de un idioma nacional. Las peculiaridades literarias e incluso la originalidad literaria son, las primeras poco más que peculiaridades del idioma, la segunda el resultado de ese ejercicio descontrolado de la mente que la esclavitud con respecto a una lengua común casi necesariamente obstruye.

(...) ¿Por qué es este país deficiente en literatura? Respondería, en primer lugar, porque posee el mismo idioma que una nación completamente diferente en casi todos los aspectos; y en segundo lugar, se deleita más en la adquisición de literatura extranjera que en el ejercicio laborioso e independiente de sus propios poderes intelectuales.

¿Cuán domesticado aparecerá el idioma de quien describa las cataratas del Niágara en un idioma adecuado a las cascadas del puente de Londres, o que intente expresar la majestad del Mississippi en ese idioma que fue hecho para el Támesis?

Desafortunadamente, este país no posee ningún carácter nacional, a menos que su ausencia constituya uno; (...)

En su idioma original<sup>41</sup> tenemos nombres de lugares y de cosas que se debilitan al traducirlos al nuestro, es decir, al inglés. Sus palabras descriptivas son o derivadas de incidentes, y por lo cual son famosas por transmitir sus ideas con mucha exactitud, o son formadas de manera de transmitir su significado en sus sonidos, y aunque parezcan tan ridículas en su atuendo inglés que resultan una nueva razón para la sátira y la diversión inglesas, son en sí mismas el lenguaje mismo de la poesía, porque están hechas sólo para la expresión, y sus objetos son el elemento mismo de la poesía.

El idioma del indio no es menos peculiar que sus modales. En él, al igual que en todos los otros seres, el idioma no es sino la expresión de la costumbre. Fue hecho para expresar sus emociones durante la observación de la naturaleza, y estas emociones les fueron enseñadas en una escuela en la

---

<sup>38</sup> Dicho en el sentido teórico político de forma de gobierno, sin nada que ver con el posterior partido republicano.

<sup>39</sup> Observar la concepción del arte como producto y no como creación del genio de un individuo extraordinario. Una concepción democrática de la literatura debe acentuar el trabajo del individuo común, de allí la imagen del escritor profesional típica de la cultura estadounidense.

<sup>40</sup> Crítico literario estadounidense hermano del transcendentalista William Ellery Channing. [N. del T.]

<sup>41</sup> Se refiera al idioma de los indios. [N. del T.]

cual el maestro fue la naturaleza; y un corazón muy sofisticado fue el erudito. (...) En la literatura oral del indio, incluso cuando es traducida a un idioma debilitado por el excesivo refinamiento, todos han encontrado genuina originalidad.

***Sydney Smith, Edinburgh Review, Edimburgo, Inglaterra, 1820***

En los cuatro cuartos del globo, ¿quién lee un libro estadounidense?

***John Neal<sup>42</sup>. Prefacio a su novela The Down-Easters (1824)***

No me digan que las representaciones fieles del carácter nativo, las cuales no se proponen como ejemplo ni se ofrecen a la imitación, son inútiles. Ellas *son* útiles. Hacen que los extranjeros conozcan lo que estamos más ansiosos de ocultar: la *verdad*; y lo que es más, nos hacen conocernos a nosotros mismos, con nuestras propias peculiaridades y nuestras propias faltas.

(...) Todo el mundo a mi alrededor *habla* un idioma, y *escribe* otro.<sup>43</sup>

***William Cullen Bryant<sup>44</sup>, “La sociedad estadounidense como campo de acción” Reseña en la revista North American Review<sup>45</sup> (1825)***

(...) Dondequiera que haya naturaleza humana y sociedad, habrá temas para el novelista. Las pasiones y los afectos, la virtud y el vicio, no pertenecen a ningún país en especial. (...) ¿Quién, entonces, intentará decir que la mano del genio no pueda bocetar unas pocas escenas actuadas en nuestro vasto país, y entre nuestra gran población, que no interesen y deleiten al mundo?

Es un escritor nativo quien solamente debe y puede hacer esto. (...)

Se ha objetado que los hábitos de nuestros compatriotas son demasiado activos y prácticos, que están universal y continuamente demasiado enfrascados en los cuidados y las ocupaciones de sus negocios como para tener el ocio que produce la intriga, los argumentos y las conspiraciones necesarios para que una novela sobre la vida real tenga suficiente grado de acción y de eventos. Se dice que necesitamos para este propósito una clase de hombres cuyas condiciones de vida los ubique por encima de la necesidad del ejercicio activo, y que sean conducidos a la práctica de la intriga porque no tienen nada más que hacer. Sin embargo, tiene que probarse todavía que una considerable porción de este ingrediente sea necesaria para la composición de una novela exitosa. (...)

(...) Si bien nuestro país no es un país de intrigas, al menos es el país de la empresa; y en ningún lugar los grandes objetos que, como corresponde, interesan a las pasiones y llaman a los esfuerzos de los hombres son perseguidos con más devoción y perseverancia. La acción del azar no está confinada a las costas de Europa; nuestros compatriotas no han logrado el suficiente grado de certeza en sus cálculos como para excluirla de las nuestras. Nos parece a nosotros que estas dos fuentes, junto con esa bendita cualidad de la intriga que incluso el panorama menos favorable de nuestra sociedad nos permitirá, son abundantemente fértiles en sucesos interesantes para todos los propósitos del novelista. (...)

---

<sup>42</sup> Cuáquero del estado de Maine que por un tiempo fue competidor literario de James Fenimore Cooper. [N. del T.]

<sup>43</sup> Estamos en los comienzos del debate acerca del uso de la lengua vernácula en la literatura en vez del inglés en la literatura británica que se llevaría a la práctica recién en 1885 con la aparición de *Las aventuras de Huckleberry Finn* en la cual Mark Twain utiliza por lo menos siete dialectos de la zona del país donde se desarrolla la trama. Todos los escritores originalmente canónicos escribían en un inglés más bien neutro, aunque claramente culto y literario.

<sup>44</sup> William Cullen Bryant (1794-1878), poeta y periodista estadounidense, nacido en Massachusetts y formado en leyes. [N. del T.]

<sup>45</sup> Prestigiosa revista literaria estadounidense durante el S. XIX. [N. del T.]

### **Noah Webster<sup>46</sup>, Prefacio al primer Diccionario Estadounidense (1828)**

El lenguaje es la expresión de las ideas; y si el pueblo de un país no puede preservar la identidad de ideas, no puede retener la identidad del lenguaje. Ahora bien, la identidad de ideas depende materialmente de la igualdad de las cosas u objetos con los cuales los pueblos de diferentes países estén familiarizados. Sin embargo, en dos lugares remotos el uno del otro de la tierra, no se puede encontrar tal identidad. Incluso los objetos físicos deben ser diferentes. Empero, las diferencias principales entre el pueblo de este país y el de todos los otros surgen de las formas diferentes de gobierno, de las leyes, instituciones y costumbres diferentes. Así, la práctica de la cetrería y la caza, la institución de la heráldica, y el sistema feudal de Inglaterra originó términos que formaron, y algunos de ellos forman ahora, una parte necesaria del idioma de ese país. Sin embargo, en los Estados Unidos, muchos de esos términos no son parte de nuestro actual idioma; y no pueden serlo, ya que las cosas que expresan no existen en este país. (...) Por el otro lado, las instituciones de este país que son nuevas y peculiares, dan origen a nuevos términos o nuevas aplicaciones de viejos términos, desconocidos para el pueblo de Inglaterra; las cuales no pueden ellos explicar ni insertar en sus diccionarios, a menos que las copien de los nuestros. (...)

### **James Fenimore Cooper<sup>47</sup>. Nociones sobre los estadounidenses (1828)**

En cuanto a la autoría, no hay mucho que decir. Comparados con el total de los libros impresos y leídos, los de origen nativo son, de hecho, pocos. La razón principal de esta pobreza de

---

<sup>46</sup> Noah Webster (1758-1843), lexicógrafo estadounidense, más conocido por ser el editor del primer *American Dictionary of the English Language* y por su lucha en defensa del uso estadounidense del inglés. [N. del T.]

<sup>47</sup> James Fenimore Cooper (1789-1851), novelista, autor de libros de viajes y crítico social estadounidense, considerado como el primer gran autor de la narrativa de su país. Es famoso por sus historias repletas de acción y por su vívida e idealizada descripción de la vida en los bosques y montañas de Estados Unidos. Nació en Burlington (Nueva Jersey), el 15 de septiembre de 1789, pero creció en Cooperstown, una ciudad en el interior del estado de Nueva York, fundada por su padre. Muchos de los conocimientos del autor sobre los bosques y la vida de los indios de los Estados Unidos proceden de sus propias experiencias dado que pasó una larga temporada en esa región, aún poco explorada. Después de estudiar tres años en la Universidad de Yale, Cooper se alistó en la Marina de su país. Abandonó su servicio a la Armada en el año 1811, para casarse con Susan DeLancey, junto a la cual se dedicó a administrar durante unos años sus propiedades en el condado de Wetchester (Nueva York). Cooper no comenzó a escribir hasta la edad de 30 años. Lo hizo movido por el deseo de demostrar a su esposa que él era capaz de escribir una novela mejor que la que le estaba leyendo. Su primer libro, *Precaución* (1820), una novela bastante convencional acerca de las costumbres británicas, que imitaba las obras de Jane Austen, no obtuvo ningún éxito. Para su segunda novela, eligió un tema más cercano a su vida. Aunque se basaba en otro modelo británico, el *Waverley* de sir Walter Scott, *El espía* (*The Spy*) (1821), una historia que se desarrolla en el estado de Nueva York durante la revolución contra los británicos, obtuvo un notable éxito. En 1823 escribió *Los pioneros* (*The Pioneers*), la primera de cinco novelas que se hicieron muy populares, y que forman los *Leatherstocking Tales*. Los otros cuatro, *El último de los mohicanos* (*The Last of the Mohicans*) (1826), *La pradera* (*The Prairie*) (1827), *El explorador* (*Pathfinder*) (1840) y *The Deerslayer* (1841), continúan narrando las aventuras en los bosques del explorador Natty Bumppo, uno de los personajes más famosos de la literatura estadounidense. *El piloto* (*The Pilot*) (1823) fue el primero de una serie de cuentos ambientados en el mar. La primera obra que Cooper publicó a su vuelta a los Estados Unidos fue *Carta a sus compatriotas* (1834), uno de sus numerosos trabajos de crítica social en los que ponía de manifiesto su actitud conservadora frente a la democracia. Las sátiras *Los monikin* (1835) y *El demócrata americano* (1838) continúan la misma línea. A pesar de los ataques que le dirigió la prensa criticando su esnobismo y su actitud antidemocrática, sus obras no perdieron popularidad, ni siquiera los dos volúmenes de *Crónica de Europa* (1837-1838), en los cuales describe sus viajes por el extranjero. Cooper murió el 14 de septiembre de 1851 en Cooperstone, Nueva York. Su personalidad continúa siendo bastante controvertida actualmente. Se le ha leído mucho en Europa, donde los *Leatherstocking Tales* contribuyeron de manera definitiva a la percepción romántica de la vida en la Norteamérica salvaje. Novelistas ingleses de la talla de Joseph Conrad y D. H. Lawrence alabaron su obra. En cambio, entre los escritores estadounidenses existe una diversidad de opiniones respecto a ella. Así, mientras Herman Melville admiraba los cuentos de Cooper ambientados en el mar, Mark Twain cuestionó su conocimiento de la supervivencia en las tierras inexploradas y ridiculizó su uso de los personajes y los diálogos. Muchos críticos de hoy valoran positivamente el temor que expresó Cooper durante toda su producción de que la naturaleza pudiera llegar a ser destruida por el imparable avance de la civilización. [N. del T.]



escritores originales se debe a las circunstancias de que los hombres todavía no viven de su ingenio. Los Estados Unidos son la primera nación que poseyendo instituciones, y, por supuesto, opiniones distintivas propias, fueron siempre dependientes de un pueblo extranjero para su literatura. Al hablar la misma lengua los ingleses, y por mucho tiempo en el hábito de importar sus libros de la madre patria, la revolución no efectuó ningún cambio inmediato en la naturaleza de los estudios, o en los entretenimientos mentales.

(...) La única peculiaridad que puede o debe esperarse en su literatura es la que está conectada a la promulgación de sus opiniones políticas distintivas. (...)

La literatura de los Estados Unidos tiene, de hecho, dos poderosos obstáculos que superar antes de que pueda (para usar una expresión mercantil) entrar en los mercados de su propio país en términos de perfecta igualdad con la literatura de Inglaterra. Las obras de genio solitarias e individuales pueden, de hecho, sacarse ocasionalmente a la luz bajo los impulsos de los altos sentimientos que las han concebido; pero, me temo, un buen sostén pecuniario, saludable, lucrativo y continuo es el aplauso que el talento más fervientemente desea. El hecho de que un editor estadounidense pueda traer una obra inglesa sin pagar nada, deberá, por unos pocos años más (a menos que la protección legislativa se extienda a nuestros propios autores) tener la tendencia a reprimir la literatura nacional. Nadie va a pagar a un escritor por una epopeya, una tragedia, un soneto, una historia, o una novela, cuando puede conseguir una obra de igual mérito sin pagar nada.

El segundo obstáculo contra el cual la literatura estadounidense tiene que luchar es la pobreza de materiales. Hay escasamente mineral alguno que contribuya al bienestar del autor que se encuentre en vetas tan ricas aquí como en Europa. No hay anales para el historiador; no hay insensateces (más allá de las más vulgares y ordinarias) para el satirista; no hay costumbres para el dramaturgo; no hay oscuras ficciones para el escritor de romances; no hay ofensas fuertes y duras en contra del decoro para el moralista; ni hay cualesquiera de los ricos auxiliares artificiales de la poesía. (...) Sé muy bien que hay teóricos que suponen que la sociedad y las instituciones de este país son, o deberían ser, particularmente favorables a la novedad y la variedad. Pero la experiencia de sólo un mes en estos estados es suficiente para mostrarle a cualquier observador la falsedad de esta posición. El efecto de un conjunto mezclado [de gente de diferente origen] por todos lados es el de crear un standard de conducta y una libertad grande permite a todos apuntar a ese logro. Nunca he visto una nación semejante en mi vida al pueblo de los Estados Unidos, y lo que es más, no sólo se parecen entre todos, sino que notablemente les gusta aquello a lo que el sentido común les dice deben parecerse. (...) En resumen, no es posible concebir un estado social en que se encuentre mayor cantidad de atributos del buen sentido llano, o menor cantidad de absurdos artificiales de la vida, como aquí. No hay traje típico del campesino (apenas hay campesinos en absoluto), ni peluca para el juez, ni bastón de mando para el general, ni diadema para el magistrado en jefe. (...)

### ***Alexis de Tocqueville<sup>48</sup>. La democracia en América<sup>49</sup>***

#### ***Capítulo XIII: Características literarias de los tiempos democráticos***

Cuando un viajero entra en la tienda de un librero en los Estados Unidos y examina los libros americanos en los estantes, el número de trabajos parece muy grande, mientras que el de autores conocidos parece, al contrario, sumamente pequeño. Encontrará primero una multitud de tratados elementales, destinados a enseñar los rudimentos del conocimiento humano. La mayoría de estos libros se escribieron en Europa; los norteamericanos los reimprimen, adaptándolos a su propio uso. Luego viene una cantidad enorme de trabajos religiosos, Biblias, sermones, anécdotas moralmente

---

<sup>48</sup> Alexis Charles Henri Maurice Clérel de Tocqueville (1805-59), político, escritor político y estadista francés. [N. del T.]

<sup>49</sup> Primera edición en francés en 1835, primera edición estadounidense traducida al inglés en 1838.

## Literatura Norteamericana

edificantes, controversias religiosas, e informes de sociedades caritativas; por último aparece el largo catálogo de folletos políticos. En los Estados Unidos, los partidos no escriben libros para combatir las opiniones mutuas, sino folletos que circulan por un día con rapidez increíble y luego expiran.

En medio de todas estas oscuras producciones del cerebro humano aparecen los trabajos más notables de un número pequeño de autores cuyos nombres son, o deberían ser, conocidos por los europeos.

Aunque América es quizás en nuestros días el país civilizado en que se atiende menos a la literatura, todavía un número grande de personas allí muestran interés por las producciones de la mente y hacen de ellas, si no el estudio de sus vidas, por lo menos el encanto de sus horas de ocio. Pero es Inglaterra la que proporciona a estos lectores la mayoría de los libros que ellos requieren. Casi todos los libros ingleses importantes son vueltos a publicar en los Estados Unidos. El genio literario de Gran Bretaña todavía lanza sus rayos en los huecos de los bosques del Nuevo Mundo. Apenas hay una choza de pionero que no contenga unos pocos volúmenes de Shakespeare. Recuerdo que leí el drama feudal *Enrique V* por primera vez en una cabaña de troncos.

Los norteamericanos no sólo utilizan constantemente los tesoros de la literatura inglesa, sino, la verdad sea dicha, ellos encuentran que la literatura de Inglaterra crece en su propia tierra. La mayoría de ese número pequeño de hombres en los Estados Unidos que están comprometidos en la composición de trabajos literarios es inglesa en substancia y aún lo es más en forma. Así ellos transportan al centro de la democracia las ideas y las modas literarias actuales en la nación aristocrática que han tomado como modelo. Pintan con colores prestados los modales extranjeros, y ya que casi nunca representan el país en el que nacieron realmente como es, raramente son allí populares.

Así, los ciudadanos de los Estados Unidos están convencidos de que no es para ellos que se publican libros. Antes de que puedan tomar una determinación acerca del mérito de uno de sus autores, generalmente esperan hasta que su fama sea ratificada en Inglaterra; de la misma manera que en pintura se le da el derecho al autor de un original a juzgar el mérito de una copia.

Los habitantes de los Estados Unidos no tienen, entonces, en la actualidad, propiamente hablando, ninguna literatura. Los únicos autores quienes reconozco como norteamericanos son los periodistas. Ellos no son de hecho grandes escritores, pero hablan el idioma de su país y se hacen oír. Otros autores son forasteros; son con respecto a los norteamericanos lo que los imitadores de los griegos y romanos fueron para nosotros en el renacimiento del aprendizaje: un objeto de curiosidad, no de simpatía general. Ellos divierten la mente, pero no influyen en las costumbres de su pueblo.

Ya he dicho que este estado de cosas está lejos de originarse sólo en la democracia, y que las causas deben buscarse en varias circunstancias peculiares independientes del principio democrático. Si los norteamericanos, reteniendo las mismas leyes y la condición social, hubieran tenido un origen diferente y se hubieran transportado a otro país, no cuestiono que habrían tenido una literatura. Así como son ellos, me convencen que tendrán una finalmente; pero su carácter será diferente de lo que marca las producciones literarias norteamericanas de nuestro tiempo, y ese carácter será peculiarmente propio. Tampoco es imposible rastrear este carácter de antemano.

Supongo que en un pueblo aristocrático entre los que se cultivan las letras, las ocupaciones intelectuales, así como los asuntos de gobierno, se concentran en la clase gobernante. La carrera literaria, así como la política, casi se confina completamente a esta clase, o a aquéllos más cercanos a ella en rango. Estas premisas bastan como clave para todo el resto.

Cuando un número pequeño de los mismos hombres están al mismo tiempo comprometidos en los mismos objetos, ellos conciertan fácilmente entre sí y están de acuerdo en ciertas reglas principales que los gobierna a cada uno y a todos. Si el objeto que llama la atención de estos hombres

es la literatura, las producciones de la mente serán sujetadas pronto por ellos a cánones precisos de los que ya no será aceptable apartarse. Si estos hombres ocupan una posición hereditaria en el país, se inclinarán naturalmente, no sólo a adoptar un cierto número de reglas fijas para ellos, sino a seguir aquéllas que sus antepasados dispusieron para su propia guía; su código será inmediatamente estricto y tradicional. En tanto ellos no necesitan preocuparse por los cuidados de la vida diaria (en tanto ellos nunca han tenido que hacerlo, no más que sus padres, durante varias generaciones) han aprendido a poner su interés en las labores de mente. Han aprendido a entender la literatura como un arte, a finalmente amarla por sí misma, y a sentir satisfacción casi académica en ver a los hombres conformarse a sus reglas. Esto no es todo: los hombres de quienes hablo empezaron y acabarán sus vidas en un estado de comodidad y abundancia; de ahí que hayan naturalmente concebido un gusto por las satisfacciones cuidadosamente escogidas y un amor por los placeres refinados y delicados. Es más, una especie de delicadeza de mente y corazón que frecuentemente contraen en medio de ese goce largo y pacífico de tanto bienestar, los lleva a apartar, incluso de sus placeres, lo que pudiera sobresaltarlos o resultara demasiado vivaz. Ellos prefieren ser entretenidos más bien que entusiasmados intensamente; desean estar interesados, pero no dejarse llevar muy lejos.

Ahora permítasenos imaginar un gran número de ocupaciones literarias ejecutadas por los hombres, o para los hombres, que acabo de describir, y prontamente concebiremos un estilo de literatura en la que todo será regular y organizado de antemano. La obra más trivial será cuidadosamente forjada en sus menores detalles; el arte y la labor serán notables en todo; cada tipo de escritura tendrá reglas propias, distinguibles de cualquiera otra y de las cuales no se permitirá desviarse. El estilo será considerado casi tan importante como el pensamiento, y la forma no será considerada menos que la materia; la dicción se pulirá, moderada, y uniforme. El tono de la mente será siempre el de la dignidad, raramente muy animado, y los escritores se cuidarán más de perfeccionar lo que producen que multiplicar sus producciones. A veces ocurrirá que los miembros de la clase literaria, viviendo siempre en compañía mutua y escribiendo sólo para ellos, perderán de vista completamente el resto del mundo, lo cual los infectará de un falso y elaborado estilo. Establecerán diminutas reglas literarias<sup>50</sup> para su uso exclusivo que insensiblemente los llevará a desviarse del sentido común y finalmente a transgredir los límites de la naturaleza. A fuerza de empeñarse en la búsqueda de un modo de lenguaje diferente del popular, llegarán a una clase de jerga aristocrática que apenas es menos remota del puro idioma que el dialecto tosco del pueblo. Tales son los peligros naturales de la literatura en las aristocracias. Cada aristocracia que se mantiene completamente apartada del pueblo se vuelve impotente, un hecho que es tan verdadero en la literatura como en la política<sup>51</sup>.

Permítasenos ahora volver el cuadro y consideremos su otro lado: permítasenos transportarnos en medio de una democracia preparada por las tradiciones antiguas y la cultura del presente para participar de los placeres de la mente. Las jerarquías allí se entremezclan y se confunden; ambos, el conocimiento y el poder están infinitamente subdivididos y, si puedo usar la expresión, esparcidos por todos lados. Aquí, entonces, hay una abigarrada multitud cuyas necesidades intelectuales deben ser atendidas. Estos nuevos devotos de los placeres de la mente no han recibido todos la misma educación; no se parecen a sus padres; no, ellos perpetuamente difieren de aquéllos, porque viven en un incesante estado de cambio de lugar, de sentimientos, y de fortuna. La mente de cada uno por

---

<sup>50</sup> Un ejemplo de estas reglas podría ser el *Arte Poética* (1674) de Nicolás Boileau que funcionó de preceptiva durante el Neoclasicismo francés del S. XVII.

<sup>51</sup> Todo esto es especialmente verdad de los países aristocráticos que han estado por largo tiempo apaciblemente sujetos a un gobierno monárquico. Cuando la libertad prevalece en una aristocracia, las jerarquías más altas están constantemente obligadas a hacer uso de las clases bajas; y cuando los usan, se les acercan. Esto frecuentemente introduce algo de un espíritu democrático en una comunidad aristocrática. Allí surge, es más, en el privilegiado cuerpo gobernante una energía y una política habitualmente intrépida, un gusto por el movimiento y la excitación que deben infaliblemente afectar todas las producciones literarias. (N. del A).

## Literatura Norteamericana

consiguiente no está unida a la de sus compañeros por tradición alguna o por los hábitos comunes; y nunca han tenido el poder, la inclinación, o el tiempo de actuar juntos. Es del corazón de esta masa heterogénea y agitada, sin embargo, que brotan los autores; y de la misma fuente brotan sus ganancias y su fama.

Puedo sin dificultad entender que bajo estas circunstancias debo esperar encontrar en la literatura de personas semejantes sólo algunas de esas reglas convencionales estrictas que son admitidas por lectores y escritores en tiempos aristocráticos. Si ocurriera que hombres de un período tal se pusieran de acuerdo sobre algunas de tales reglas, eso no significaría nada para el período siguiente, ya que en las naciones democráticas cada nueva generación es un nuevo pueblo<sup>52</sup>. Entonces, en tales naciones, la literatura no se sujetará fácilmente a reglas estrictas, y es imposible que regla alguna sea permanente.

En las democracias de ninguna manera se da el caso de que todos los que cultivan la literatura hayan recibido una educación literaria; y la mayoría de aquéllos que tienen algún tinte belletristico o están comprometidos en política o en una profesión que sólo les permite saborear de vez en cuando y con disimulo los placeres de la mente. Estos placeres, por consiguiente, no constituyen el encanto principal de sus vidas, sino que son considerados como una recreación pasajera y necesaria en medio de las labores serias de la vida. Tales hombres nunca pueden adquirir un conocimiento suficientemente íntimo del arte de la literatura para apreciar sus bellezas más delicadas, y las sombras menores de la expresión necesariamente se les escapan. Ya que el tiempo que le pueden consagrar a las letras es muy corto, buscan hacer el mejor uso de todo ello. Prefieren libros que pueden procurarse fácilmente, leerse rápidamente, y qué no exijan ninguna investigación erudita para entenderlos. Piden bellezas evidentes y de fácil disfrute; sobre todo, necesitan lo que resulte inesperado y nuevo. Acostumbrados a la lucha, las cruces, y la monotonía de la vida práctica, requieren emociones rápidas y fuertes, pasajes sorprendentes, verdades o errores lo suficientemente brillantes como para levantarlos y zambullirlos inmediatamente, como por la violencia, en medio del asunto.

¿Para qué decir más? ¿Quién no entiende lo que está a punto de seguir antes de que yo lo haya expresado? Tomada en conjunto, la literatura de las épocas democráticas nunca puede presentar, como lo hace en los periodos de la aristocracia, un aspecto de orden, regularidad, ciencia, y arte. La forma, al contrario, ordinariamente será desdeñada, a veces despreciada. El estilo frecuentemente será fantástico, incorrecto, sobrecargado, y suelto, casi siempre vehemente y audaz. Los autores apuntarán a la rapidez de ejecución más que a la perfección del detalle. Las producciones pequeñas serán más comunes que los libros voluminosos; habrá más ingenio que erudición, más imaginación que profundidad; y las actividades literarias llevarán la marca de un vigor de pensamiento inculto y rudo, frecuentemente de gran variedad y fecundidad singular. El objetivo de los autores será asombrar en lugar de agradar, y agitar las pasiones más que encantar el gusto.

De vez en cuando, de hecho, habrá escritores que indudablemente escogerán una huella diferente y que, si están dotados de habilidades superiores, tendrán éxito en encontrar lectores, a pesar de sus defectos o sus mejores cualidades; pero estas excepciones serán raras, e incluso los autores que así se alejaron de la práctica recibida en el asunto principal de sus obras siempre recaerían en ella en detalles menores.

Acabo de describir dos condiciones extremas, pero las naciones nunca saltan de la primera a la segunda; sólo la alcanzan por fases y a través de una infinita gradación. En el progreso que hace un pueblo educado de la una a la otra hay casi siempre un momento en que el genio literario de las naciones democráticas coincide con el de naciones aristocráticas, los dos buscan establecer el dominio conjunto sobre la mente humana. Tales épocas son pasajeras, pero muy inteligentes; ellos

---

<sup>52</sup> Ver carta de Jefferson a Madison en el apunte “Sueño Americano”, pág. 12.

son fecundos sin exuberancia, y animados sin confusión. La literatura francesa del siglo XVIII puede servir de ejemplo.

Diría más de lo que realmente quiero decir, si afirmara que la literatura de una nación siempre está subordinada a su estado social y su constitución política. Soy consciente de que, independientemente de estas causas, hay varias otras que confieren ciertas características a las producciones literarias; pero me parece que ésta es la principal. Las relaciones que existen entre la condición social y política de un pueblo y el genio de sus autores siempre son numerosas, quien conozca lo uno nunca será completamente ignorante de lo otro.

### ***Capítulo XIV: El comercio de la literatura***

La democracia no sólo infunde un gusto para las letras entre las clases comerciales, sino que introduce un espíritu comercial en la literatura.

En las aristocracias los lectores son exigentes y pocos en número; en las democracias son más numerosos y mucho menos difíciles de complacer. La consecuencia es que en las naciones aristocráticas nadie puede esperar tener éxito sin gran esfuerzo, y este esfuerzo puede lograr gran fama, pero nunca puede procurar mucho dinero; mientras que en las naciones democráticas un escritor puede felicitarse de obtener a un precio barato una reputación moderada y una gran fortuna. Para este propósito no necesita ser admirado; es suficiente que les guste.

La multitud en constante crecimiento de lectores y su deseo incesante de algo nuevo asegura la venta de libros que nadie le tiene mucha estima.

En tiempos democráticos el público frecuentemente trata a los autores como los reyes lo hacen con sus cortesanos; los enriquecen y luego los desprecian. ¿Qué más necesitan las almas venales que han nacido en cortes o son dignas de vivir allí?

La literatura democrática siempre se infesta con una tribu de escritores que miran en las letras como un mero comercio; y por algunos pocos grandes autores que las adornan, se pueden contar miles de traficantes de ideas.

### ***Ralph Waldo Emerson***

#### ***“El intelectual estadounidense” (1837)***

Leo con cierta alegría los alentadores signos de los días por venir en el resplandor que dejan entrever la poesía y el arte, la filosofía y la ciencia, la Iglesia y el Estado.

Uno de esos signos es el hecho de que el mismo movimiento que ha logrado la elevación en el Estado de la llamada clase baja<sup>53</sup>, ha alcanzado en la literatura un aspecto harto característico y favorable. En vez de lo sublime y de lo bello, se explora y poetiza lo cercano, lo humilde, lo común. La tierra que había sido hollada negligentemente por quienes se preparaban y se abastecían para largos viajes por países lejanos es descubierta de súbito como más rica que todas las regiones extranjeras. La literatura del pobre, los sentimientos del niño, la filosofía de la calle, el significado de la vida de hogar, son los temas de esta época. Se ha dado un gran paso. Es un signo de renovado vigor —¿no es cierto?— el que las extremidades se vuelvan activas, y el torrente de vida cálida circule por manos y pies. No pregunto qué es lo grandioso, lo remoto, lo romántico; qué se hace en Italia o en Arabia; qué es el arte griego o el trovadoresco canto provenzal; sólo estrecho entre mis brazos lo común, exploro y me inclino a los pies de lo familiar, de lo humilde. Si contempláis el mundo presente, tendréis también el antiguo y el futuro. ¿Qué es lo que en verdad deseamos comprender? La harina en el barril, la leche en el cuenco, la balada en la calle, las noticias del buque, la mirada del ojo, la forma y el andar del cuerpo: mostradme la razón última de esas cosas, mostradme la sublime

---

<sup>53</sup> Se refiere a la elección de Andrew Jackson como presidente en 1828.

presencia de la causa espiritual más alta y acechante, como acecha siempre en esos suburbios y confines de la naturaleza; dejadme ver cómo se eriza cada fruslería con la polaridad que la coloca al instante dentro de una ley eterna; y el taller, el arado y el libro mayor que se vinculan con la misma causa por la que la luz ondula y los poetas cantan; y entonces, el mundo no será más una aburrida miscelánea y una lóbrega bodega, sino que tendrá forma y orden. No habrá bagatela alguna, no habrá enigma, sino que un solo designio unirá y animará su más alto pináculo y su más profundo abismo.

### ***“El Poeta” (1844)***

(...) Todavía no tenemos un genio en los Estados Unidos (...), que conozca el valor de nuestros incomparables materiales, y que vea, en la barbarie y el materialismo de los tiempos, otro carnaval de los mismos dioses cuyo retrato él tanto admira en Homero; y en la Edad Media; y en el Calvinismo. Los barcos y las tarifas, el diario y la lucha política, el metodismo y el unitarismo, son chatos y aburridos para la gente aburrida, pero descansan en los mismos maravillosos cimientos que la ciudad de Troya, y que el templo de Delfos, y se desvanecen tan rápidamente como ellos. Nuestros deportes, nuestras tribunas políticas, nuestras pesca, nuestros negros, e indios, nuestros alardes, y nuestros repudios, la ira de los bribones, y la timidez de los hombres honestos, el comercio norteamericano, las plantaciones sureñas, el desmonte en el oeste, Oregón, Texas, están todavía sin cantar. Sin embargo, los Estados Unidos son un poema ante nuestros ojos; su amplia geografía deslumbra la imaginación, y no esperará mucho los metros. (...)

### ***Nathaniel Hawthorne***

#### ***Falta de materiales***

#### **Prefacio a *El fauno de mármol* (1860)**

Ningún autor puede concebir la dificultad de escribir un romance acerca de un país donde no hay sombras, ni antigüedades, ni misterio, ni pintorescas y melancólicas sinrazones, ni nada excepto una ordinaria prosperidad a la plena y simple luz del día, como es felizmente el caso de mi querida tierra natal.

#### ***El mercado literario y las escritoras de novela sentimental o doméstica***

##### **a) Opinión como competidor en el mercado:**

Los EE.UU. están en estos momentos totalmente entregados a una maldita chusma de mujeres escribientes, y yo no tendré ninguna oportunidad de éxito mientras el gusto público se mantenga ocupado con la basura que escriben, y me avergonzaría de mí mismo si realmente tuviera éxito. ¿Cuál es el misterio de estas innumerables ediciones de *The Lamplighter*<sup>54</sup>, y de otros libros ni mejores ni peores? Peores no pueden ser, y mejores no necesitan serlo, ya que venden cientos de miles de ejemplares. (Carta a William Ticknor, su editor, 1855)

##### **b) Opinión como escritor:**

He estado leyendo *Ruth Hall*<sup>55</sup> y debo decir que lo disfruté muchísimo. Esa mujer escribe como si el diablo la poseyera; y esa es siempre la única condición bajo la cual una mujer escribe algo que valga la pena leerse (...) ¿Puedes contarme algo acerca de esta Fanny Fern? Si la conocieras, desearía que le hagas saber cuánto la admiro. (Carta posterior a William Ticknor 1855)

---

<sup>54</sup> *The Lamplighter* (1854), novela doméstica o sentimental de Maria Susanna Cummins (1827-1866) publicada en forma anónima que vendió 40.000 ejemplares en dos meses.

<sup>55</sup> *Ruth Hall* (1855), novela de Fanny Fern (Sara Willis Parton) (1811-1872). Lo que Hawthorne admiraba de *Ruth Hall* fue que rompía la norma literaria femenina del S XIX que mostraba la “delicadeza femenina”. Fern satiriza la dominación masculina de las mujeres y los niños y expone su victimización económica y social. Fern fue también criticada por alabar *Hojas de Hierba* de Whitman.

### c) Su situación como escritor:

#### De los escritos de Aubépine<sup>56</sup> (Prefacio al cuento “La hija de Rappaccini” -1844)

No recordamos haber visto espécimen alguno traducido de la producción de M. de l'Aubépine; hecho que no causa sorpresa ya que su nombre mismo es desconocido para muchos de sus compatriotas, al igual que para los estudiosos de literatura extranjera. Como escritor, parece ocupar una posición desafortunada entre los Trascendentalistas (quienes, bajo un nombre u otro, aparecen en toda la literatura actual en el mundo<sup>57</sup>), y el gran cuerpo de hombres de tinta y pluma que se dirigen al intelecto y las simpatías de la multitud. Si bien no es demasiado refinado, de alguna manera resulta demasiado remoto, sombrío e insustancial en sus modos de elaboración, como para adecuarse al gusto de estas últimas clases, y no obstante, resulta demasiado popular para satisfacer los requisitos espirituales o metafísicos de las primeras arriba nombradas; de modo que se encuentra a sí mismos sin audiencia; excepto aquí y allá un individuo o, posiblemente, una camarilla aislada. Sus escritos, para hacerles justicia, no están completamente desprovistos de fantasía y originalidad; podrían haberle ganado una gran reputación si no fuera por un inveterado amor por la alegoría, la cual se hace apta para investirles a sus argumentos y personajes del aspecto de paisajes y gentes entre las nubes, y para robarle calor humano a sus concepciones. Sus ficciones son a veces históricas, a veces versan sobre los tiempos actuales, y otras veces, hasta donde se puede descubrir, hacen poca o ninguna referencia al tiempo o al espacio. De cualquier modo, generalmente se contenta a sí mismo con un bordado muy leve de las maneras y costumbres externas, —la falsificación más leve posible de la vida real—, y se esfuerza por crear un interés a través de alguna peculiaridad del tema menos obvia. En ocasiones, el aliento de la naturaleza, una gota de lluvia de *pathos* y ternura, o un destello de humor, llegan a encontrar su camino a través de la niebla de su imagería fantástica, y nos hacen sentir como si, después de todo, todavía estuviéramos dentro de los límites de nuestro planeta natal. Agregaremos sólo a esta sumaria nota, que las producciones de M. de l'Aubépine, si el lector tiene la oportunidad de considerarlas en exactamente el adecuado punto de vista, pueden entretener un momento de ocio tan bien como aquellas producciones de hombres más brillantes. En caso contrario, a duras penas dejarán de parecer excesivas tonterías.

Nuestro autor es voluminoso. Continúa escribiendo y publicando con verbosidad tan infatigable y digna de encomio, como si sus esfuerzos fueran coronados con el éxito brillante que con tanta justicia reciben las obras de Eugène Sue<sup>58</sup>. Su primera aparición fue a través de una colección de relatos, en una larga serie de volúmenes, titulada *Contes deux fois racontés*. Los títulos de algunos de sus más recientes trabajos (citamos de memoria) son los siguientes: “Le voyage celeste à chemin de fer”, 3 tomos, 1838. “Le nouveau Père Adam et la nouvelle Mère Eve”, 2 tomos, 1839. “Roderic; ou le serpent à l'estomac”, 2 tomos, 1840. “Le culte de feu”, un volumen en folio de tediosa investigación sobre la religión y los rituales de los antiguos Gabar<sup>59</sup> persas, publicado en 1841. “La soirée du Chateau en Espagne”, 1 tomo en 8vo, 1842, y “L'artiste du Beau; ou le Papillon Mécanique”, 5 tomos en 4to, 1843. Nuestra algo fatigosa lectura de este sorprendente catálogo de volúmenes ha dejado tras de sí cierto afecto y simpatía personales, aunque de ninguna manera admiración, por M. de l'Aubépine; y gustosamente haríamos lo poco que estuviera en nuestro poder

---

<sup>56</sup> La palabra *aubépine* se traduce del francés igual que la palabra *hawthorn* del inglés: es el nombre de un arbusto espinoso llamado en castellano *espino* o *marjoletto*. [N. del T.]

<sup>57</sup> Esto es un comentario en sorna del movimiento: la imposibilidad de precisar qué era el Trascendentalismo permitía incluirlo todo.

<sup>58</sup> Eugène Sue, nombre real Marie Joseph Sue (1804-57), Periodista parisino, llamado el “Rey de la novela popular”, uno de los escritores más leídos de ficción melodramática en la Francia del S. XIX. Ganó fama a través de la novela folletinesca: novela serial que adquirió su mayor popularidad en la prensa periódica francesa de la década de 1840. [N. del T.]

<sup>59</sup> Tribu iraní que profesaba el culto a Zoroastro o Zaratustra. [N. del T.]

para presentarlo favorablemente al público estadounidense. El relato a continuación es una traducción de su “Beatrice; ou la belle empoisonneuse”, publicado recientemente en “La revue anti-aristocratique”. Este periódico, editado por el conde de Bearhaven<sup>60</sup>, ha liderado, por algunos años, la defensa de los principios liberales y de los derechos populares, con una lealtad y una capacidad dignas de todo encomio<sup>61</sup>.

### ***Edgar Allan Poe y su pedido de independencia de la crítica literaria estadounidense.***

#### ***a) Marginalia (Broadway Journal, 4 de Octubre de 1845)***

Mucho se ha hablado, últimamente, acerca de la necesidad de mantener una apropiada nacionalidad en las Letras Estadounidenses; pero qué sea esta nacionalidad, o qué se gana con ella, nunca ha sido claramente entendido. Que un estadounidense debiera confinarse a los temas estadounidenses, o incluso preferirlos, es una idea más política que literaria; y en el mejor de los casos cuestionable. Debería tenerse bien en cuenta que “la distancia le presta encanto al panorama”. *Ceteris paribus*, en estricto sentido literario, es preferible un tema foráneo. Después de todo, el mundo en su totalidad es el único escenario legítimo del histrión autoral<sup>62</sup>.

Pero de la necesidad de esa nacionalidad que defienda nuestra propia literatura, que apoye a nuestros hombres de letras, que mantenga en alto nuestra dignidad, y que dependa de nuestros propios recursos, allí no puede haber ni sombra de duda. Sin embargo he aquí el lugar en donde somos más desiduosos. Nos quejamos de nuestra carencia de *copyright* internacional con la excusa de que esta carencia justifica que nuestros editores nos inunden con la opinión británica en libros británicos; y sin embargo, cuando estos editores, bajo su propio riesgo, e incluso pérdida obvia, publican un libro estadounidense, fruncimos nuestras narices con supremo desdén (esto es generalizado) hasta que (el libro estadounidense) ha sido etiquetado ‘legible’ por algún crítico *cockney*<sup>63</sup> alfabetizado. ¿Es

---

<sup>60</sup> Se refiere a John Louis O'Sullivan, (último conde de Bearhaven, un clan irlandés) editor de una importantísima revista del período previo a la Guerra Civil, llamada *Democratic Review*, de obvia ideología democrática.

<sup>61</sup> Las obras que se citan de este autor francés apócrifo son algunos de los cuentos de Hawthorne cuyos títulos han sido expresados en francés y que en realidad no pertenecen, como dice la reseña, a su libro *Twice-Told Tales* (1837) sino a su segundo libro de cuentos, *Mosses from an Old Manse* (1844): *Contes deux fois racontés*, es *historias dos veces contadas* (*Twice-Told Tales*); “Le voyage celeste à chemin de fer”, es “El ferrocarril celestial” (“The Celestial Railroad”); “Le nouveau Père Adam et la nouvelle Mère Eve”, “Los nuevos Adán y Eva” (“The New Adam and Eve”); “Roderic; ou le serpent à l'estomac”, “Egolatría, o la sierpe en el pecho” (“Egotism; or, The Bosom-Serpent”); “Le culte de feu”, “El culto del fuego” (“Fire-Worship”); “La soirée du Chateau en Espagne” [literalmente “La noche del castillo en España” o “La noche de los castillos en el aire”] viene del cuento “Monsieur du Miroir” traducible como “El señor del espejo”; “L'artiste du Beau; ou le Papillon Mécanique”, “El artífice de la belleza; o la mariposa mecánica” (“The Artist of the Beautiful”) y “Beatrice; ou la belle empoisonneuse”, “Beatriz, o la bella envenenadora” comúnmente traducida al castellano desde su título original en inglés como “La hija de Rappaccini” (“Rappaccini's Daughter”).

Los datos están tergiversados, sobre todo en la extensión de los relatos y su aparición de uno o varios volúmenes, quizás pretendiendo acentuar la idea de lectura tediosa que el texto de esta reseña fingida señala varias veces. La toma de distancia irónica con respecto a sus obras y su situación de escritor en el mercado y el sistema literarios estadounidenses en Hawthorne es una constante en sus prólogos y prefacios.

Comentario: Borges fue un muy buen lector de Hawthorne. Nótese en este prefacio varias de las típicas “estrategias” del escritor argentino, las cuales pueden ser leídas como “Borges y sus precursores”. Como una especie de ida y vuelta, Borges ha tenido muchísima influencia en los narradores de las últimas décadas en los Estados Unidos, sobre todo, en los llamados “postmodernos”. [N. del T.]

<sup>62</sup> Este sujeto escritor que compone Poe con los rasgos del autor y del actor parece un antecedente de cierto tipo de escritor profesional mediático que abunda en la actualidad. Esto da una pauta de la claridad analítica que Poe muestra en innumerables textos con respecto a la realidad material y cultural en la que debía situar su producción. El rigor de Poe en su análisis de las condiciones de la producción literaria en un sistema democrático de mercado capitalista ‘puro’ es comparable al de las teorías literarias y culturales del S. XX.

<sup>63</sup> La clase más baja de la estrictamente clasista sociedad del Imperio Británico.



demasiado decir que, entre nosotros, la opinión de Washington Irving, de Prescott, de Bryant, es mera nulidad en comparación con la de cualquier sub-subeditor anónimo del *Spectator*, el *Atheneum*, o el *London Punch*? Decir esto no es decir demasiado. Es un hecho solemne, un hecho absolutamente tremendo. Cada editor del país lo admitirá como un hecho. No hay espectáculo más desagradable bajo el sol que nuestra subordinación a la crítica británica. Es desagradable, primero porque es rastrero, servil, pusilánime; segundo, debido a su grosera irracionalidad. Sabemos que los británicos nos tiene entre ceja y ceja; sabemos que en ningún caso emiten ellos opiniones ecuanímenes acerca de los libros estadounidenses; sabemos que en los pocos ejemplos en que nuestros escritores han sido tratados con decencia en Inglaterra, estos escritores o han pagado abierto tributo a las instituciones inglesas, o han tenido asechando en el fondo de sus corazones un principio secreto en guerra con la Democracia; sabemos todo esto, y sin embargo, día tras día, sometemos nuestros cuellos al yugo degradante de la opinión más cruda que emana de la madre patria. Ahora bien, si debemos tener una nacionalidad, que sea una nacionalidad que nos quite este yugo.

(...) Demandamos la nacionalidad del auto respeto. En las Letras, como en el Gobierno, requerimos un Declaración de Independencia<sup>64</sup>.

### ***b) De “Marginalia,” Graham's Magazine, Diciembre de 1846***

Cualesquiera sean en general los méritos o deméritos de la literatura de revistas en Norteamérica, no puede cuestionarse ni su extensión ni su influencia. El tema, pues, tiene cierta importancia. Dentro de pocos años se verá que esta importancia habrá aumentado en progresión geométrica. La tendencia global de la época apunta a las revistas. Las revistas trimestrales<sup>65</sup> jamás fueron populares. No sólo son demasiado afectadas (para mantener la debida dignidad), sino que por la misma razón se imponen como deber el discutir solamente tópicos inabordables para la mayoría y que en su generalidad son poco interesantes aun para la minoría. Estas revistas aparecen a intervalos demasiado grandes; sus temas, pues, se enfrían antes de ser servidos. En una palabra, su pesadez no guarda ya relación con el *ímpetu* de nuestra época. Lo que pedimos hoy es la artillería ligera del intelecto; necesitamos lo breve, lo condensado, lo agudo, lo fácilmente difundible, en vez de lo verboso, lo detallado, lo voluminoso, lo inaccesible. Por otra parte, la liviandad de la artillería no debería degenerar en la mera cerbatana —término con el cual cabe designar el carácter de la gran mayoría de la prensa, y sobre todo de los diarios; el único objeto legítimo de esa artillería liviana debe ser la discusión de cosas efímeras de una manera efímera. Cualquier talento que domine hoy en nuestros diarios —y en muchos casos ese talento es grandísimo— la imperiosa necesidad de atrapar, *calamo currente*, cada tema mientras pasa volando ante el ojo del público, tiene naturalmente que reducir en gran medida los límites de su poder. El volumen y la periodicidad de las revistas mensuales parece adaptarse exactamente, si no a todas las necesidades literarias del día, por lo menos a las mayores y más imperiosas, así como a su porción más transcendente.

---

<sup>64</sup> Así como Emerson en “El intelectual estadounidense” había propuesto la Declaración de la Independencia Cultural y Literaria estadounidense, Poe, un poco más de ocho años después, en textos como éste, propondría la Declaración de la Independencia de la Crítica Literaria Estadounidense, una crítica que circularía en revistas y sería básicamente periodística. Los estudios en cultura masiva (*Popular Culture*) lograron status académico recién después de la Segunda Guerra Mundial.

<sup>65</sup> Los *Quarterly* (cuatro ediciones por año) era el formato típico de las revistas académicas.

**Theodore Parker<sup>66</sup> – Sermones**

***Sermón del 22 de noviembre de 1846***

“No tenemos ninguna literatura estadounidense que sea permanente. Nuestros libros cultos son sólo una imitación de un modelo extranjero. (...) Todo es el reflejo de esta clase que es la más poderosa. Las verdades que ellos dicen, y las mentiras.”

***Sermón del 8 de agosto de 1849***

“Tenemos una serie de producciones literarias que nadie podría haber escrito más que estadounidenses, y sólo aquí: me refiero a las vidas de esclavos fugitivos. Pero como no se trata de la obra de hombres de cultura superior, difícilmente justifican el esfuerzo del académico. Pero en ellas está todo lo romántico de América, no en las novelas del hombre blanco.”

**Herman Melville “Hawthorne y sus Musgos” (1850)<sup>67</sup>**

También quiero decir que si Shakespeare no ha sido igualado, con el tiempo, es seguro que será superado, en un hemisferio o en el otro. Ni tampoco servirá decir que el mundo se está volviendo viejo y canoso ya y que ha perdido el fresco encanto que tuvo antaño y en virtud del cual los grandes poetas del pasado se convirtieron en lo que pensamos que son. No, el mundo sigue siendo tan joven como cuando fue creado, y este rocío matutino en Vermont se siente tan húmedo a los pies, como el rocío del Edén a los de Adán. La Naturaleza no fue saqueada por nuestros progenitores hasta el punto que no quedaron encantos y misterios para ser descubiertos por las generaciones posteriores. Lejos de eso: no se ha dicho ni la trillonésima parte; y todo lo que se ha dicho tan sólo multiplica las avenidas de lo que queda por decir. No es la escasez sino la sobreabundancia de material lo que parece incapacitar a los autores modernos.

**Daniel Webster. “La dignidad y la importancia de la Historia<sup>68</sup>” 23 de Febrero, 1852**

(...) Pero todavía falta un relato social y doméstico completo de nuestros ancestros ingleses, es decir, una historia que trace el progreso de la vida social en las relaciones entre los hombres; el avance de las artes, los diferentes cambios en los hábitos y las ocupaciones de los individuos; y esas mejoras en la vida doméstica que han prestado atención a la condición y han mejorado las circunstancias de los hombres en un lapso de años. Todavía no tenemos los medios de aprender cómo nuestros ancestros ingleses, en sus hogares, y en sus casas, se alimentaban, y vivían, y vestían, y cuáles eran sus empleos cotidianos. Queremos una historia de las reuniones junto a la chimenea; queremos saber cuando los reyes y reinas cambiaron sus colchones de paja por colchones de pluma, y cuando dejaron de desayunar bife y cerveza. Queremos ver más y saber más de los cambios que tuvieron lugar hasta en las granjas más humildes. (...) <sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> Theodore Parker (Agosto 24, 1810 – Mayo 10, 1860) trascendentalista estadounidense y ministro reformista de la Iglesia Unitarista. Con un discurso profundamente abolicionista sus ideas influyeron en intelectuales posteriores como Abraham Lincoln y Martin Luther King, Jr.

<sup>67</sup> “Hawthorne and His Mosses” editado en la revista *The Literary World* en los números del 17 y el 24 de agosto de 1850

<sup>68</sup> “The Dignity and Importance of History”

<sup>69</sup> Esto resulta un antecedente muy valioso de la tendencia historiográfica actual hacia las Historias Privadas.

### *Henry James<sup>70</sup>, Hawthorne (1879)*

(...) se podría enumerar los ítems de la alta civilización, tal como existe en otros países, que están ausentes de la textura de la vida estadounidense, hasta que resultaría una incógnita saber qué es lo que queda. No hay estado, en el sentido europeo de la palabra, e incluso escasamente un nombre nacional específico. No hay soberanía, ni corte, ni lealtad personal, ni aristocracia, ni iglesia, ni clero, ni ejército, ni servicio diplomático, ni caballeros terratenientes, ni palacios, ni castillos, ni mansiones, ni viejas casas de campo, ni rectorías, ni pequeñas iglesias normandas; ni grandes universidades ni escuelas públicas -ni Oxford, ni Eton, ni Harrow-, ni literatura, ni novelas, ni museos, ni cuadros, ni sociedad política, ni clase deportiva -ni Epsom, ni Ascott... La observación natural, a la luz casi pálida de tal acusación, sería que si estas cosas faltan, falta todo. El estadounidense sabe que queda mucho; qué es lo que queda —ése es su secreto, su broma, se podría decir. Sería cruel, en esta manera terrible de desnudarlo, negarle el consuelo de su don nacional, ese “humor estadounidense” del cual hemos oído tanto estos últimos años<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Henry James (1843-1916), escritor estadounidense auto-expatriado, cuya narrativa magistral aúna la inocencia americana y la experiencia europea en una obra intensa y psicológicamente compleja. Henry, hermano menor del distinguido filósofo William James, nació el 15 de abril de 1843 en Nueva York. Estudió en Nueva York, Londres, París y Ginebra. En 1875, se estableció en Inglaterra y en 1915 obtuvo la nacionalidad inglesa. Recién cumplidos los veinte años comenzó a publicar cuentos y artículos en revistas de Estados Unidos. La obra de James se caracteriza por su ritmo lento y la descripción sutil de los personajes, más que por los incidentes dramáticos o los argumentos complicados. Sus libros principales, modelos de la novela objetiva psicológica, tratan del mundo ocioso y afectado que conoció de cerca mientras vivió en Europa. En sus primeros relatos y novelas, James manifiesta el impacto que la vieja cultura europea causó en los americanos que viajaban o vivían en el viejo continente. Ejemplos de esta fase, escritos entre 1875 y 1881, son *Roderick Hudson* (1876), *El americano* (*The American*) (1877), *Daisy Miller* (1879) y *Retrato de una dama* (*Portrait of a Lady*) (1881). Después exploró los tipos y costumbres del carácter inglés, como en *La musa trágica* (*The Tragic Muse*) (1890), *Los despojos de Poynton* (*The Spoils of Poynton*) (1897) y *La edad ingrata* (*The Awkward Age*) (1899). En sus últimas tres grandes novelas, *Las alas de la paloma* (*The Wings of the Dove*) (1902), *Los embajadores* (*The Ambassadors*) (1903) y *La copa dorada* (*The Golden Bowl*) (1904), vuelve al esquema del contraste entre las sociedades europea y americana. En general, el estilo de sus últimas obras es complejo, revelando oblicuamente los motivos y conducta de sus personajes por medio de sus conversaciones y a través de las observaciones minuciosas que se hacen entre sí. A pesar de que el diálogo significativo es característico de su estilo literario, sus obras de teatro fracasaron, aunque varias de ellas fueron dramatizadas o llevadas al cine con éxito, incluyendo dos de sus muchos relatos, *Los papeles de Aspern* (*The Aspern Papers*) (1888) y *Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*) (1898), además de *Washington Square* (1881), una de sus novelas más famosas. James murió el 28 de febrero de 1916, en su casa de campo de Rye, Sussex. Fue un autor prolífico y a lo largo de los 51 años de su carrera escribió 20 novelas, 112 relatos y 12 obras de teatro, lo que significa que publicó uno o más libros al año hasta el final de su vida. Su obra incluye, además de la ficción, un gran volumen de crítica literaria en el que pone de manifiesto su admiración por los novelistas George Eliot y Honoré de Balzac. La reputación de James como figura clave en las literaturas inglesa y estadounidense no llegó a consolidarse hasta la década de 1940. La detallada descripción de la vida interior de sus personajes le convierten en uno de los precursores del monólogo interior. [N. del T.]

<sup>71</sup> James se refiere aquí a la tradición de relatos humorísticos que se publicaban en algunos diarios estadounidenses desde mediados del S XIX, los cuales fundan una tradición literaria baja que es proclamada desde el comienzo como genuinamente estadounidense y a la que adhieren desde el Mark Twain de *Las aventuras de Huckleberry Finn*, pasando por la versión expurgada e ingenua de los dibujos animados de Walt Disney hasta, en nuestros días, Laurie Anderson.

Los héroes y anti-héroes del humor de la frontera sudoeste de Estados Unidos, a pesar de sus orígenes humildes y comunes, dieron a luz personajes y actitudes estadounidenses perdurables (uno sólo necesita observar la jactancia de los actuales *raperos* o de Hollywood para ver su legado hoy). Las historias más tempranas expresaron excelentemente una ambivalencia en estos personajes; ellos (las historias y sus protagonistas) eran obscenos, violentos, y toscos. Las intenciones de sus autores también entraban en conflicto; algunos celebran a los habitantes taimados y fuertes de frontera mientras que otros atacaban las masas incultas que apoyaron figuras nacionales populares pero originales como Andrew Jackson y David Crockett. Esta ambivalencia persistió a lo largo de la era en que prosperó este género de humor y en tiempos de los autores del color local (otro género derivado de este género). Eventualmente, sin embargo, una clase de acuerdo general surgiría; y sobre todo en los personajes de Mike Fink y Davy Crockett, los estadounidenses adoptaron una serie de iconos que ayudaron a establecer lo que puede llamarse un carácter estadounidense. Estos dos eran figuras admiradas si no emuladas; su destreza verbal y su alarde, su fuerza y habilidad cazando y luchando, y sus rápidas e

### ***Van Wyck Brooks<sup>72</sup>, La adultez de los Estados Unidos (1915)***

(...) La “literatura”, (...), es, en las universidades estadounidenses, algo que se considera concluido (...) cuya cualidad que la hace literatura surge, como la calidad de los vinos, con la edad.

Ahora bien, supongo que la mayoría de los novelistas estadounidenses de nuestros días son universitarios que han aprendido a considerar a la literatura como un compuesto augusto de Browning, Ben Johnson y Hesíodo y, consecuentemente, cuando comienzan a escribir, lo hacen en un espíritu de verdadera humildad pensando que se abocan a la composición de basura bien recompensada económicamente. Estoy seguro de ello: la modestia que subyace al “best-seller” y el espectáculo de estos escritores considerándose a sí mismos comerciantes tiene cierto encanto. Sin embargo, la concepción de la literatura como algo elevado y mustio, por así decirlo, le da al oficio de la autoría en los Estados Unidos una amplitud como el de la moralidad en los países católicos: en tanto las virtudes celestiales son mantenidas en lo alto, las virtudes mundanas pueden moverse a sus anchas. En una palabra, los escritores son liberados de sus responsabilidades, y, mientras su conciencia ética permanece bastante a salvo, se absuelven a sí mismos de cualquier conciencia artística. Y lo peor de todo es que precisamente estos escritores de basura irredimible son a menudo las almas brillantes, vigorosas e intuitivas que podrían producir literatura a partir de la vida estadounidense. ¿Se ha considerado alguna vez cuánto conocimiento de los hombres, qué dones psicológicos de primer orden implica el incomparable logro de la popularidad de estos escritores?

---

ingeniosas respuestas verbales los transformaron en héroes y hasta cierto punto en fuerzas elementales del desierto estadounidense. Los EE.UU. se forjaban en sus hazañas y en sus logros, porque proviniendo de orígenes humildes habían luchado, e incluso hecho trampa, en su camino hacia el respeto y la prominencia. Sus aventuras y bufonadas son tan perturbadoras como aquéllas de cualquier otra figura del folklore del sudoeste —en un cuento Fink le arranca el talón a un hombre negro de un disparo porque lo ofende— sin embargo, y de importancia mayor para su público, ellos habían llegado a la fama y al poder en la frontera. Fink ganó fama primero como explorador al oeste de Pennsylvania mientras todavía era un muchacho joven, luego como botero en el Río Missouri, y finalmente emigró a las montañas Rocallosas donde eventualmente lo mataron; los cuentos que lo rodeaban exageran sólo ligeramente muchas de sus habilidades. Podía luchar bien y se ganó el título de “Rey de los Boteros”; se mostraría experto con un rifle disparándole a tazas colocadas sobre las cabezas de sus amigos; y sin embargo, en tanto su reputación crecía, varias leyendas empezaron a relacionarse con su nombre. Lo más probable es que no fuera “medio hombre, medio caimán” como éstas eventualmente lo proclamaban, sin embargo se volvió un héroe popular porque era una manifestación de todas las cosas que la vida de frontera exigía. Las hazañas de la vida real de Crockett están documentadas pero son igualmente emocionantes; de la frontera se fue a Washington, D.C. y luego dio su vida en la batalla de El Alamo. Aunque su vida también fue inflada a las proporciones sobrehumanas típicas de los relatos populares, indudablemente resultó una presencia curiosa en el Capitolio y probablemente recibió apoyo basado en sus proezas en la frontera. Si bien Tocqueville se ha burlado de la jactancia y el alarde del tipo estadounidense, actuar ese personaje ha resultado esencial al éxito en el Sudoeste: el tiro al blanco supera de lejos en importancia a la filosofía en el Río Missouri. Finalmente, las reacciones negativas de Tocqueville no tomaron la forma de una crítica abierta sino de advertencias contra los excesos. El humor del sudoeste, sin embargo, se relame en estos excesos: sugerencias groseras; violencia sádica; mujeres indecentes; embriaguez; engaños a los inocentes; jactancia física y verbal. ¿Por qué entonces los estadounidenses se sentían atraídos por esta literatura, una literatura que ostensiblemente se burlaba de ellos? Las publicaciones deportivas como *Spirit of the Times* ayudaban a diseminar ampliamente esta ficción (y ciertamente los cuentos mejoraron la circulación de los diarios) lo cual explica parte de su popularidad. La conexión entre un interés por la caza, entre otras cosas, y las hazañas de alguien como Davy Crockett parece clara. Las afinidades políticas también existieron entre los autores y su público; muchos de los cuentos, como “El candidato de pie,” de John Robb hacían blanco de los políticos de la frontera, probablemente incluso de Andrew Jackson. Los dialectos del oeste de los EE.UU. y los personajes tontos eran estereotipos entretenidos para muchos lectores, pero trágicamente exactos (cf. la serie televisiva de los ’60, ‘Los Beverly Ricos’). En algunos de estos relatos está la llave para entender este género: mientras pudieron haber empezado como burla terminaban diciendo verdades. Como observara Tocqueville, de hecho los estadounidenses se estaban moviendo constantemente hacia el oeste tratando de prosperar, y en la frontera estos rasgos podrían propulsarlo a uno al éxito. Celebrar este carácter estadounidense, sobre todo ante la crítica, parecía algo natural entonces. Era esencial para domar el desierto y los habitantes nativos, y a pesar de su ocasionales bufonadas, estos héroes eran más que capaces de respaldar sus jactancias.

<sup>72</sup> Van Wyck Brooks (1886-1963), crítico literario y editor estadounidense nacido en New Jersey, y educado en la Universidad de Harvard. [N. del T.]

Estas dos actitudes han estado siempre expresadas en nuestro idioma vernáculo con los epítetos *highbrow*<sup>73</sup> y *lowbrow*<sup>74</sup>. He puesto estos términos a consideración de un ruso, un inglés y un alemán, preguntándoles a cada uno si en sus países había algo que se correspondiera con los conceptos implicados en ellos. En todos los casos ellos me sugirieron que esos términos eran completamente estadounidenses, auténticamente nuestros, y, debería agregar, sumamente sugerentes.

¿Qué aspecto de la vida estadounidense no es abarcado por esta antítesis? ¿Qué explicación de la vida estadounidense es más central e iluminadora? En todas las cosas se encuentra esta franca aceptación de valores mellizos que se supone no tienen nada en común uno con el otro: por un lado, la asunción preclara, completamente carente de hipocresía de la teoría trascendente (las “ideas elevadas”); por el otro, la simultánea aceptación de realidades vulgares. No hay nada en común, ningún amable lugar intermedio entre la ética universitaria y la ética de los negocios, entre la cultura<sup>75</sup> estadounidense y el humor estadounidense, entre el buen gobierno y la “mafia”, entre la pedantería académica y el lenguaje de la calle.

El énfasis mismo de las palabras “highbrow” y “lowbrow” implica una percepción instintiva de que éste es un estado de cosas insatisfactorio. Porque ambas son usadas en sentido despectivo. “Highbrow” es la persona superior cuya virtud se admite pero que se la siente como una virtud inepta y desabrida; mientras que la persona “lowbrow” es una buena persona con la que uno se lleva bien, pero por quien se siente cierto desdén así como también por sus obras. Y lo que es cierto de ellos como tipos es verdad de lo que simbolizan. Son igualmente indeseables, y son incompatibles; y, sin embargo, se dividen la vida estadounidense entre ellos.

(...) sin duda la teocracia puritana es el gran factor influyente en la historia de la mentalidad estadounidense. (...) Así es que desde los comienzos encontramos dos corrientes principales en la mentalidad estadounidense codo con codo pero que raramente se mezclan —una corriente de sobretonos y una de subtonos— y ambas igualmente antisociales. Por un lado, la corriente trascendente que se origina en la devoción de los puritanos, se transforma en filosofía en Jonathan Edwards<sup>76</sup>, pasa a través de Emerson, produce el fastidioso refinamiento y el retraimiento de los principales escritores estadounidenses<sup>77</sup>, y da como resultado la irrealidad final de la cultura estadounidense contemporánea. Por el otro, el vulgar oportunismo corriente, que se origina en mañas prácticas de la vida puritana, se transforma en filosofía en Franklin<sup>78</sup>, pasa a través de los humoristas estadounidenses, y da como resultado la atmósfera de nuestra actual vida de negocios.

Por tres generaciones<sup>79</sup> el carácter estadounidense prevaleciente permaneció compacto en un tipo único: el hombre de acción era al mismo tiempo el hombre de Dios. No fue sino hasta el siglo dieciocho que surgió la brecha y con ella la esencial distinción entre “highbrow” y “lowbrow”. Apareció en dos filósofos, Jonathan Edwards y Benjamin Franklin, los cuales compartieron el siglo

---

<sup>73</sup> *Highbrow* se podría traducir como pomposo, ampuloso, pretensioso, pedante, por supuesto, belletrístico en el caso de la literatura. [N. del T.]

<sup>74</sup> *Lowbrow* se puede traducir como vulgar, ordinario, chabacano, basto, y, en términos literarios, se refiere a la literatura baja. [N. del T.]

<sup>75</sup> El concepto de “cultura” aquí es el que se refiere a un conjunto de bienes simbólicos prestigiosos cuyo crédito está determinado por un grupo hegemónico. Este criterio se opone a aquél que, viniendo de la Antropología, define “cultura” como el conjunto total de bienes simbólicos producidos por un pueblo o grupo de población. [N. del T.]

<sup>76</sup> Jonathan Edwards (1703-58), Teólogo estadounidense y clérigo congregacionista cuyos sermones produjeron el renacimiento religioso estadounidense llamado el Gran Despertar. [N. del T.]

<sup>77</sup> Los escritores del canon.

<sup>78</sup> Benjamin Franklin (1706-1790), filósofo, político y científico estadounidense, cuya contribución a la causa de la guerra de la Independencia estadounidense y gobierno federal instaurado tras la misma lo situaron entre los más grandes estadistas del país. [N. del T.]

<sup>79</sup> Se refiere a las primeras generaciones de puritanos. [N. del T.]

dieciocho. En su singular pureza de tipo y en la aparente incompatibilidad de sus metas, ellos determinaron el carácter estadounidense como hecho racial, y tras ellos la Revolución se hizo inevitable. (...)

“Nuestro pueblo,” dijo Emerson, “obtiene su cultura intelectual de un país y sus deberes de otro”. ¡A cuántas esferas de la realidad se puede aplicar esta frase! La cultura disecada en un extremo y la cruda utilidad en el otro han creado un estancamiento en la mentalidad estadounidense, y toda nuestra vida va caóticamente a la deriva entre esos dos extremos. Consideren, por ejemplo, nuestro uso del idioma inglés. El inglés literario en Inglaterra es naturalmente una lengua viva que ocupa un lugar intermedio y expresa la carne y hueso de una raza que evoluciona. El inglés literario aquí es una tradición, igual que la ley anglosajona lo es para nosotros. No permanecen como expresiones normales de una raza, como la fibra esencial de lo que es permanentemente anglosajón, sino que a través del prestigio y el precedente, la voluntad y el hábito de una clase dominante muy fuera de contacto con la textura nacional inconscientemente toma una forma no escolástica. No sorprende que nuestro estilo literario sea “puro”, que nuestra tradición literaria, nuestra tradición especialmente en prosa oratoria y política, retenga el espíritu del siglo dieciocho. ¡Pero a qué costo! Al costo de expresar una vida popular que burbujea de energía y se esparce y crece y se desliza siempre más y más lejos del control de las ideas ya probadas, una vida popular “con los trapitos al sol”, que demanda una salida intelectual y encuentra una en el *slang*, el periodismo y la ficción ruda.

### ***Estudio y configuración del Canon en las décadas de 1940–1950***

**F. O. Matthiessen *El Renacimiento estadounidense (American Renaissance) (1941)*<sup>80</sup>**

El “Renacimiento estadounidense” no es un renacimiento de valores que hubieran existido previamente en los EE.UU., sino porque éstos produjeron un renacimiento al llegar a su primera madurez y al afirmar su herencia en la totalidad del arte y la cultura.

En el período que va desde 1850 a 1855 aparecen el ensayo *Hombres representativos (Representative Men)* (1850) de Emerson; las novelas *La letra escarlata (The Scarlet Letter)* (1850) y *La casa de los siete tejados (The House of the Seven Gables)* (1851), de Nathaniel Hawthorne; *Moby-Dick* (1851) y *Pierre o las ambigüedades (Pierre or the Ambiguities)* (1852), de Herman Melville; *Walden* (1854) de Henry Thoreau; y *Hojas de hierba (Leaves of Grass)* (1855) de Walt Whitman.

Estos cinco autores considerados por Matthiessen (Emerson, Whitman, Thoreau, Hawthorne y Melville) tienen un denominador común: “su devoción a las posibilidades de la democracia”. Sintieron que le incumbía a su generación realizar las potencialidades liberadas por la Revolución, proveer de una cultura a la medida de la oportunidad política de los EE.UU.

El granjero, y no todavía el hombre de negocios, como sería durante el siglo XX, era el estadounidense promedio. El término de la era agrícola en la historia de los EE.UU. se puede datar entre 1850 y 1865 ya que el ferrocarril, el barco de hierro, la fábrica y los sindicatos nacionales comenzaron a ser fuerzas dominantes por esos años forjando una nueva época.

Los años 1840’s dieron probablemente más movimientos de reforma que cualquier otra década en la historia de EE.UU. El triunfo de la nueva era fue ensombrecido por la fiebre del oro en California y el surgimiento de un feroz espíritu adquisitivo.

Los autores del canon tendieron a funcionar muy mal en términos del mercado literario. El ensayo *Naturaleza* (1836) de Emerson vendió 500 ejemplares y se reeditó recién en 1849. *Una semana en los ríos Concord y Merrimack (A Week on the Concord and the Merrimack)* (1849) de Thoreau cuatro años después había vendido 219 ejemplares. Whitman editó *Hojas de hierba (Leaves*

---

<sup>80</sup> Esta es una paráfrasis sumaria de los ítems más importantes del prólogo al libro de Matthiessen, no una traducción directa como en el caso de los artículos anteriores y posteriores a éste. [N. del T.]

of Grass) de su propio bolsillo. Mientras que Longfellow<sup>81</sup> vendió en su conjunto hasta 1857 300.000 ejemplares y *Fern Leaves from Fanny's Portfolio* de N. P. Willes<sup>82</sup> vendió en 1853, cien mil. *Historias dos veces contadas* de Hawthorne vendió en 1837 600 o 700 ejemplares antes de la crisis financiera de ese año. Hawthorne tuvo que esperar a *La letra escarlata* (1850) para alcanzar una mayor audiencia. Reflexionando en la moda triunfante de *The Wide, Wide World* (1850) de Susan Warner, *The Lamplighter* de Maria Cumming (1854) y el flujo incesante de Mrs. E.D.E.N. Southworth y sus 60 novelas<sup>83</sup>, escribió los comentarios en su carta a Ticknor, su editor, en 1855 que se cita arriba en la página 22.

### **Harry Levin. *El poder de la negrura (=oscuridad) (The Power of Blackness), 1958. [Prefacio]***

Comenzar un libro con una palabra personal, como he aprendido de Hawthorne, es más un acto de timidez que de jactancia<sup>84</sup>. Sería presuntuoso de hecho para mí aventurarme, sin los preliminares de la explicación o la apología, dentro de un campo que hoy está siendo cultivado tan experta y tan intensamente. Alguien que es por profesión un estudioso de la literatura, y por nacimiento ciudadano de los Estados Unidos, sería doblemente negligente si no estuviera agudamente interesado en la obra de los grandes escritores estadounidenses; sin embargo, la actual reorganización de los Estudios Estadounidenses<sup>85</sup> en una disciplina académica especializada lo podría disuadir de comentarlos en extensión. Esta es una consecuencia lógica y productiva del movimiento hacia el autoexamen y el redescubrimiento que ha estado en curso desde la Primera Guerra Mundial, y que ha ganado particular importancia desde la Segunda. Durante el curso de una discusión de cuarenta años, que ha reflejado sensiblemente el curso de la historia contemporánea, el tono ha tendido a cambiar gradualmente de la autocritica a la autocongratulación<sup>86</sup>. (...)

En la práctica, por supuesto, esto ocurrió hace cien años<sup>87</sup>. En la teoría, el retraso fue tan prolongado que, si se busca a Melville en los cuatro volúmenes de la *Cambridge History of American Literature* (1917–21), se encontrará que ocupa menos de cuatro páginas. Recientemente las casas de estudios superiores han dado lo máximo de sí para compensar ese descuido previo; y se podría decir que la investigación acerca de *Moby-Dick* ha reemplazado a la industria ballenera en Nueva Inglaterra. A través de la obra fundamental de estudiosos como M. C. Tyler y V. L. Parrington, la literatura estadounidense ha sido por mucho tiempo utilizada como fuente de documentación histórica. Sin embargo, para hombres de letras no académicos, más perceptiblemente en el caso de D. H. Lawrence<sup>88</sup>, ha estimulado el proceso de re-evaluación crítica. La contribución de F. O. Matthiessen se basó en su capacidad de abarcar las amplias áreas del conocimiento, asimilarlas a los

---

<sup>81</sup> El poeta 'romántico' más popular de entonces.

<sup>82</sup> Escritora de novela doméstica o sentimental.

<sup>83</sup> Todas escritoras de novela doméstica.

<sup>84</sup> Se refiere a la costumbre de Hawthorne de prologar todos sus textos con explicaciones justificadoras de su fracaso en el mercado literario, así como los diferentes ideas de teoría literaria.

<sup>85</sup> *American Studies*, junto con Popular Culture (Cultura popular, es decir, de masas), son dos disciplinas que surgen del nacionalismo cultural de la década de 1950 conectada a la necesidad de definición cultural ante el enemigo comunista durante la Guerra Fría, las cuales terminan siendo en la actualidad dos especializaciones curriculares y dos departamentos importantes de las universidades estadounidenses.

<sup>86</sup> Es decir, se pasó de una visión severamente crítica de la literatura estadounidense, cuya tradición se remonta al S. XIX, que la menospreciaba al juxtaponerla con la tradición literaria europea; a la sobrevaloración nacionalista de su importancia y calidad.

<sup>87</sup> Es notorio el hecho de que la crítica literaria estadounidense tomó conciencia de la singularidad y la calidad de la producción literaria de su país cien años después de que lo hicieran los propios escritores.

<sup>88</sup> El escritor inglés D. H. Lawrence escribió uno de los textos sobre literatura clásica estadounidense más influyentes en la historia de la crítica literaria estadounidense: *Studies In Classic American Literature*. Existe traducción castellana en biblioteca de la facultad.

hallazgos significativos de la investigación académica y la crítica estética, y darnos así nuestra visión más amplia de nuestros escritores clásicos, en su relación mutua y con su época. (...) Pero dejó fuera esa ‘visión del mal’ que ensombrecía la pintura esperanzada de vez en cuando (...).

### ***Philip Rahv*<sup>89</sup>. “Cara-pálidas y pieles-rojas” (*Paleface and Redskin*)**

Vistos históricamente, los escritores estadounidenses parecen agruparse a sí mismos alrededor de dos tipos polares. Quisiera llamarlos “cara-pálidas” y “pieles-rojas” a cada uno de ellos, y a pesar de ocasionales esfuerzos de reconciliación, no hay ningún afecto entre ellos.

Considérese el inmenso contraste entre las ficciones de salón de Henry James y los poemas al aire libre de Walt Whitman. Compárense las décadas de soledad de Melville, su trágico fracaso, con la exuberante carrera y dudoso éxito de Mark Twain. Por un lado está la literatura del mundo rudo y zafio en la frontera y las grandes ciudades. Por el otro, la cultura delicada, solemne, casi clerical de Boston y Concord<sup>90</sup>. El hecho es que la mente creativa en los Estados Unidos está fragmentada y es unidimensional. Esto se debe a que el proceso de polarización ha producido una dicotomía entre experiencia y conciencia, una disociación entre energía y sensibilidad, entre conducta y teorías de la conducta, entre la vida concebida como una oportunidad y la vida concebida como una disciplina.

Las diferencias entre ambos tipos se definen a sí mismas en todas las esferas. Así mientras el piel-roja se gloria en su *Americanismo*; para el cara-pálida, éste es fuente de interminables ambigüedades. Sociológicamente se pueden distinguir como patricios versus plebeyos, y en sus ideales estéticos uno es arrastrado a la alegoría y las destilaciones del simbolismo, mientras que el otro se inclina hacia un naturalismo basto y bullicioso. El cara-pálida es *highbrow*, aunque su mentalidad, como en el caso de Hawthorne y James, es a menudo del tipo que excluye y repele las ideas generales; es al mismo tiempo un poco más y un poco menos que un intelectual en el sentido europeo. Y el piel-roja merece el epíteto de *lowbrow*, debido no a que haya sido pobremente educado —lo cual puede ocurrir como puede que no— sino a que sus reacciones son fundamentalmente emocionales, espontáneas, y carentes de cultivo personal. El cara-pálida anhela continuamente las normas religiosas, tendiendo hacia un refinado extrañamiento con respecto de la realidad. El piel-roja, por otro lado, acepta su medio ambiente, por momentos hasta el grado de fundirse con él, incluso cuando se rebela en contra de una u otra de sus manifestaciones. En sus niveles más altos, el cara-pálida se mueve en una atmósfera moral exquisita; en sus niveles más bajos, es afectado, snob y pedante. Al darle expresión a la vitalidad y las aspiraciones del pueblo, el piel-roja expresa lo mejor de sí; pero en su peor aspecto es un vulgar anti-intelectual que combina agresión con conformismo y revierte hacia sus formas más crudas la psicología darwinista de frontera.

Henry James y Walt Whitman, quienes como contemporáneos no sintieron más que desdén el uno por el otro, son los ejemplos más puros de esta disociación. (...)

Los cara-pálidas dominaron la literatura a lo largo del siglo diecinueve, pero en el veinte fueron derrocados por los pieles-rojas. Una vez que el continente estuvo domado y la burguesía plebeya tomó completa posesión del bienestar nacional, y el puritanismo estuvo gastado, degenerando en mera respetabilidad, fue objetivamente posible y socialmente permitido satisfacer ese deseo de experiencia y emancipación personal que hasta entonces había sido sistemáticamente frustrado. La era de la acumulación económica había terminado y había llegado la del consumo<sup>91</sup>. Disfrutar la vida

---

<sup>89</sup> Philip Rahv (1908-1973). Crítico estadounidense de origen ucraniano, cofundador de la importante revista de crítica literaria y social *The Partisan Review*. Lo citado aquí pertenece a su libro de ensayos *Image and Idea*. [N. del T.]

<sup>90</sup> Massachusetts, pueblos, ahora ciudades, donde residieron los Transcendentalistas y todos los escritores del canon, excepto Whitman, que era de Long Island, ahora cerca de Nueva York.

<sup>91</sup> En estas observaciones, el crítico está considerando el período de historia estadounidense que va desde la Era Jacksoniana hasta fines del S. XIX. [N. del T.]



era ahora una de las funciones del progreso –una función para la cual los cara-pálidas estaban temperamentalmente descalificados. Esto le dio a Mencken<sup>92</sup> su oportunidad de emerger como el ideólogo del disfrute. Novelistas como Dreiser<sup>93</sup>, Anderson<sup>94</sup>, y Lewis<sup>95</sup> –y, de hecho, la mayoría de los escritores del período de “experimentación y liberación”– se levantaron en contra de las convenciones que la sociedad misma estaba comenzando a abandonar. Ellos ayudaron a “liquidar” la brecha entre las enormes riquezas de la nación y su moral de la abstención. Los neo-humanistas estaban entre los últimos de la progenie de los cara-pálidas, y perecieron en el quijotesco intento de restablecer los viejos valores. T. S. Eliot<sup>96</sup> abandonó su tierra nativa, mientras que unos pocos cara-

---

<sup>92</sup> H(enry) L(ouis) Mencken (1880-1956). Periodista, crítico y ensayista estadounidense, cuyos análisis de la vida y la literatura estadounidense, perceptivos y a menudo controvertidos lo transformaron en una de los críticos más influyentes de los años 1920s y 1930s. [N. del T.]

<sup>93</sup> Theodore Dreiser (1871-1945), novelista y periodista estadounidense perteneciente a la escuela naturalista. Dreiser nació el 27 de agosto de 1871 en Sullivan (Indiana). Fue reportero del *Chicago Daily Globe* (1892), crítico teatral y enviado especial del *St Louis Globe Democrat* (1892-1893) y del *St Louis Republic* (1893-1894). Su carrera como novelista se inicia en 1900 con *Nuestra hermana Carrie* (*Sister Carrie*), que escribió mientras trabajaba para varias revistas. La enérgica protesta pública contra la novela por su tratamiento realista de los problemas sexuales obligó al editor a retirarla de las librerías. Sus libros siguieron provocando controversias. En *El financiero* (*The Financier*) (1912) y *El titán* (*The Titan*) (1914), retrató con crudeza un tipo de hombre de negocios sin escrúpulos. En *El genio* (*The “Genius”*) (1915), analiza el temperamento artístico en una sociedad mercenaria. Esta novela incrementó su influencia entre los escritores jóvenes estadounidenses que le aclamaron como líder de una nueva escuela de realismo social. Pero fue en 1925, con *Una tragedia americana* (*An American Tragedy*), cuando se le consagró como el gran maestro del naturalismo norteamericano. La novela, basada en un caso real de asesinato, trata de los esfuerzos de un joven débil por escapar de una pobreza piadosa y entrar en la sociedad elegante, fue llevada al teatro y posteriormente al cine. Dreiser fue un escritor controvertido en su tiempo, tanto por sus temas como por la cadencia lenta de su estilo, pero nunca nadie le discutió que fuera un innovador de la literatura estadounidense. El escritor Sinclair Lewis elogió *Nuestra hermana Carrie* como “la primera novela libre de la influencia literaria inglesa”. Hacia el final de su carrera, Dreiser, miembro del Partido Comunista de Estados Unidos, se dedicó a promulgar sus opiniones políticas. Visitó la Unión Soviética y en *Una mirada de Dreiser a Rusia* (*Dreiser Looks at Russia*) (1928) ofrece un retrato favorable del país. Sus últimas novelas, *El baluarte* (*The Bulwark*) y *El estoico* (*The Stoic*), aparecieron póstumamente en 1946 y 1947. Murió el 28 de diciembre de 1945 en Hollywood (California). [N. del T.]

<sup>94</sup> Sherwood Anderson (1876-1941), escritor estadounidense, nacido en Camden, Ohio. Dejó la escuela a los catorce años y trabajó en diversos empleos hasta 1898. Fue soldado en Cuba durante la Guerra Hispano-estadounidense, y después de la contienda fue a Chicago, donde empezó a escribir novelas y poemas. El talento de Anderson no fue ampliamente reconocido hasta la publicación del conjunto de relatos *Winesburg, Ohio* (1919), que trata de la lucha instintiva de personas normales y corrientes para afirmar su individualidad frente a la homogeneidad impuesta por el mecanicismo de la época. Notable por su realismo poético, su penetración psicológica y su sentido de lo trágico, Anderson también contribuyó a establecer un estilo narrativo sencillo, conscientemente ingenuo. Entre sus demás obras hay novelas, relatos y ensayos. [N. del T.]

<sup>95</sup> Sinclair Lewis (1885-1951), novelista estadounidense muy imitado por escritores posteriores, tanto en su estilo naturalista como en su temática. Lewis cambió la tradicional visión romántica y complaciente de la vida estadounidense por otra mucho más realista, e incluso amarga. Nació en Sauk Center (Minnesota), el 7 de febrero de 1885 y estudió en la Universidad de Yale. De 1907 a 1916 trabajó como reportero y editor literario. En *Calle mayor* (*Main Street*) (1920), Lewis desarrolla por primera vez un tema que se convertirá en *leitmotif* de sus principales obras: la monotonía, la frustración emocional y la falta de valores espirituales e intelectuales de la clase media estadounidense. Su novela *Babbitt* (1922) ofrece un retrato despiadado del arquetipo del hombre de negocios de una ciudad pequeña que acepta ciegamente los valores sociales materialistas y éticos de su entorno. La palabra ‘Babbitt’, que designa a este tipo de persona, ha pasado a formar parte de la lengua común. [N. del T.]

<sup>96</sup> Thomas Stearns Eliot (1888-1965), poeta, crítico literario y dramaturgo inglés nacido en Estados Unidos. Premio Nobel de Literatura y autor del famoso poema *La Tierra Baldía* (*The Waste Land*) (1922), una de las obras más discutidas e importantes de comienzos del siglo XX. Sus obras de teatro, basadas en el empleo coloquial del verso sin rima, intentan revivir el drama poético para el público contemporáneo. Sus métodos de análisis literario han tenido una influencia muy importante en la crítica inglesa y estadounidense. Eliot nació en Saint Louis (Missouri) en una distinguida familia de Nueva Inglaterra. Hijo de un hombre de negocios y de una poetisa, estudió en las universidades de Harvard, la Sorbona y Oxford. En 1915 se hizo residente en Londres y adquirió la nacionalidad inglesa en 1927. Su primer poema importante fue “Canción de amor de J. Alfred Prufrock” (“The Love Song of J. Alfred Prufrock”) (1915). En su primer libro de poemas, *Prufrock y otras observaciones* (*Prufrock and Other Observations*) (1917), empleó imágenes de la vida

pálidas que se las ingeniaron para sobrevivir en casa se aferraron a formas de escritura académicas, o lo que es más, a formas “superiores” y relativamente impopulares. Sin embargo, los novelistas, que controlaban la vía principal de la literatura, eran, y aún son, casi todos pieles-rojas nacidos en chozas de tipo indio<sup>97</sup>.

### ***Leslie Fiedler “El sueño de lo nuevo” (“The Dream of the New”) (1970)<sup>98</sup>***

Los grandes libros estadounidenses que dan cuerpo a la creencia de que en algún lugar todo es nuevo son aquellas obras sin forma, oníricas, que parecen no tener ni límites ni centro: *Moby-Dick* de Melville, *La narración de Arthur Gordon Pym* de Poe; *Las aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain; *¡Absalón, Absalón!* de Faulkner.

Pero, sin embargo, tienen el resabio europeo de lo belletrístico. La tradición estadounidense, la tradición de lo nuevo, es precisamente anti-literaria, subversiva; desde el comienzo lo que más tarde fue denominado **arte popular o de masas**, es producto de la tecnología en vez de objetos estéticos.

Sólo el *best-seller* representa lo que es realmente nuevo acerca de la novela, su rechazo a una perduración mayor que lo que dura un sueño. El libro de bolsillo de tapas blandas de producción y distribución masivas es el formato ideal, o la versión condensada del *Reader's Digest*, o el libro de historietas que re-cuenta en imágenes, o quizás mejor de todo, el abandono total de la página impresa en favor de la cinta magnetofónica<sup>99</sup> poniendo así a la novela donde pertenece, lado a lado con la música popular más que con las épicas en verso o las tragedias.

Y más allá de un cansancio del estilo, una falla de carácter o una exigencia del mercado, esto es producto de una especie de necesario acto final de destrucción del pasado, requerido por aquéllos que pertenecen a la tradición de lo Nuevo. El escritor estadounidense debe liberarse de todos los posibles pasados, no sólo de los grandes libros del canon, sino de los *best-sellers*, de sus maestros inmediatos, y finalmente de sus viejos yoes. Mediante este acto de autodestrucción el novelista

---

urbana en un contexto de intensidad poética. Los poemas carecen de forma fija o de un patrón regular, y la rima sólo aparece ocasionalmente. Durante los años veinte Eliot desarrolló opiniones muy decididas sobre temas literarios, religiosos y sociales. Su largo poema de cinco partes, *Tierra Baldía* (1922), una obra erudita que expresa vivamente su idea de la esterilidad de la sociedad moderna en contraste con las sociedades del pasado, se convirtió en un hito de la modernidad. Eliot influyó profundamente en los principios de la crítica literaria escribiendo ensayos sobre los dramaturgos isabelinos, los poetas metafísicos ingleses y el poeta italiano Dante. En su libro *El bosque sagrado* (*The Sacred Wood*) (1920) sostuvo que el crítico debe poseer un hondo sentido histórico para juzgar la literatura desde una perspectiva rigurosa, y que el poeta debe ser impersonal en el ejercicio creativo de su oficio. Como fundador y director de *The Criterion* entre 1922 y 1939, proporcionó un foro para muchos escritores importantes contemporáneos. Desde 1925 fue también director de la editorial Faber and Faber, donde reunió una lista de poetas que representaron el movimiento moderno de la poesía británica. En su libro de ensayos *Para Lancelot Andrewes* (1928) expuso su posición como la de un clasicista en literatura, un monárquico en la política y un anglocatólico en religión. En los años treinta, la serenidad y la humildad religiosa empezaron a ser primordiales en su poesía, sobre todo en *Miércoles de ceniza* (*Ash Wednesday*) (1930), *La roca* (1934) y su larga obra en verso, *Asesinato en la catedral* (1935), basada en el martirio de santo Tomás Becket en el siglo XII. *Cuatro cuartetos* (1943), considerado por muchos críticos como su mejor obra, expresa un trascendental sentido del tiempo en versos emotivos. Recibió el Premio Nobel de Literatura y la Orden del Mérito en 1948, así como la medalla presidencial de la libertad de Estados Unidos en 1964. Su fama como dramaturgo data del éxito del estreno de *El cóctel* (1949), comedia moderna de salón que analiza el tema de la salvación. Otras obras dramáticas de tema religioso y moral son *El secretario particular* (1954) y *El viejo estadista* (1958). Destacan también *El libro práctico de los gatos* (1939), libro de poesía para niños que fue adaptada al teatro musical; las obras *Sweeney Agonistes* (1932) y *Reunión de familia* (1939), y los ensayos *La idea de una sociedad cristiana* (1940) y *Notas para la definición de la cultura* (1948). [N. del T.]

<sup>97</sup> Autores que no aparecen en la lista de Rahv, pero que son representativos de su categoría de piel-roja son Mark Twain y los escritores beatniks de los 1950s: Jack Kerouak, Allen Ginsberg, etc.

<sup>98</sup> Esta es una paráfrasis de los ítems desarrollados por el artículo. [N. del T.]

<sup>99</sup> Se refiere a los audio-libros en cassette que tienen gran mercado en los Estados Unidos.

estadounidense hace de su ficción un sueño en vez de arte, algo que pasa en vez de durar, una experiencia casi tan satisfactoriamente transitoria como la televisión misma.

El Arte de lo Nuevo es totalmente nihilista, pero gozosamente, lo cual explica por qué los libros estadounidenses más auténticos, sin importar cuán trágicas sean las vidas de sus autores, resultan, si bien no despreocupados, al menos graciosos.

### ***Henry Nash Smith Democracia y novela (Democracy and the Novel) (1978)***<sup>100</sup>

El horizonte intelectual y cultural de los novelistas estadounidenses del S. XIX estaba dominado por las eminencias de Walter Scott y Charles Dickens, pero también incluía contemporáneos e inmediatos predecesores ahora olvidados que aunque sin consecuencia estética son altamente útiles como índices de las actitudes prevalecientes en los lectores en general.

A diferencia de Emerson, Thoreau y Whitman, los otros dos escritores del canon de Matthiessen, Hawthorne y Melville, dependían de su trabajo para subsistir y por ello tuvieron que prestarle atención a las preferencias del público que compraba libros.

Es sorprendente la solidez, durabilidad, y la impermeabilidad de la fe secular o ideología que subyace a la cultura popular estadounidense. Estos escritores terminan chocando contra ella. Hawthorne desafiaba la prevaleciente filosofía del sentido común que daba por garantizada la existencia de un universo estable fuera de la mente completamente independiente de la conciencia y sin embargo detalladamente cognoscible por cualquier observador normal.

Para comienzos de la Guerra Civil estadounidense<sup>101</sup>, Hawthorne y Melville habían sido rechazados por el público lector devoto de lo que Hawthorne llamaba irónicamente “una prosperidad vulgar a plena luz del sol”. La extrema confusión en las letras hacia fines de dicha guerra llevó a los historiadores literarios a postular una completa brecha entre el *romanticismo* de pre-guerra y el *realismo* de posguerra.

Según Perry Miller<sup>102</sup>, en el momento mismo en que Hawthorne y Melville alcanzaban el pico de sus logros como artistas, estaban “siendo aplastados por la fuerza inexorable de la novela”, con el resultado de que “cayeron”, aunque con “la enseña del Romanticismo aun flameando”. Estos hombres no inauguraron un “renacimiento” en la literatura estadounidense sino que pronunciaron una oración fúnebre a los sueños de juventud, entonaron una elegía a la decepción.

En 1850 y 1855 el género de la novela sentimental o doméstica tenía como su personaje central a una niña pre-adolescente cuyas experiencias (mayormente dolorosas) hasta la edad núbil a los 18 más o menos, daba ocasión a extraordinarias cantidades de lágrimas y rezos. Mientras que *La letra escarlata* vendió unos 5000 ejemplares en los primeros 6 meses, *El ancho, ancho mundo* de Susan B Warner tuvo 13 reediciones en 2 años, fue reimpresa 67 veces, y para fines de siglo había vendido medio millón de ejemplares, sólo en Estados Unidos, sin tener en cuenta su popularidad en Inglaterra.

En las primeras décadas del siglo diecinueve se suponía que el escritor estadounidense se dirigía a un lectorado relativamente homogéneo con gustos definidos por los clérigos y los abogados residentes en las ciudades de la costa este, junto con algunos caballeros terratenientes. Existía un único standard sostenido por la creencia en que la facultad del gusto era universalmente válida. Pero durante los 30 años que preceden a la Guerra Civil<sup>103</sup>, el dominio de la vieja cultura patricia fue

---

<sup>100</sup> Como en el caso del libro de Matthiessen, y el ensayo de Fiedler, este texto es también una paráfrasis de las ideas propuestas en el prólogo titulado “Las cuestiones” (“The issues”). [N. del T.]

<sup>101</sup> Más conocida en castellano como la Guerra de Secesión, 1861-65.

<sup>102</sup> Crítico y estudioso de la cultura y la literatura puritanas y trascendentalista.

<sup>103</sup> Es decir, de 1830 a 1860.

desafiado y sus valores masculinos y aristocráticos fueron suplantados por influencias niveladoras ejercidas por incrementos rápidos en la población y el bienestar, por la expansión de la escuela pública y gratuita, por el movimiento evangélico, y especialmente por la influencia cultural de las mujeres, que por primera vez disponen de suficiente ocio para tener tiempo de leer y educación suficiente para disfrutar y producir libros.

Se podría ubicar a estas escritoras como *middlebrow*<sup>104</sup> en tanto que Hawthorne y Melville se ubican como *highbrow*. Ned Buntline<sup>105</sup>, el escritor preferido de Tom Sawyer, sería *lowbrow*.

Las ventas totales de la ficción *lowbrow* eran las mayores, pero individualmente los escritores *best-seller middlebrow* superaban a aquéllos. La ficción *lowbrow* parece haber sido consumida por niños y hombres apenas alfabetizados.

Los novelistas del S. XIX que se valoran en el canon resistieron las demandas de la nueva audiencia *middlebrow*, pero sin excepciones sus obras fueron visiblemente influidas por la lucha. El acomodamiento a la audiencia tomó diferentes formas. Hawthorne desconfiaba de su potencial audiencia desde el comienzo. Discute su dificultad en la comunicación con un extenso público ya en 1844, en el burlesco prefacio a “La hija de Rappaccini”<sup>106</sup>.

El título de *La letra escarlata* (*The Scarlet Letter*) fue impreso en tinta roja, algo de cuyo buen gusto Hawthorne dudaba pero que podía ser apropiado y atrapante para el lectorado que se pretendía abarcar.

Melville atesoraba la idea de que autor y editor ejercían una conspiración para engañar al público. En *Hawthorne and his Mosses*<sup>107</sup> (1850) sostenía que Hawthorne, como Shakespeare, ocultaba bajo su blanda superficie una “oscuridad” de verdad espiritual que sólo algunos lectores percibirían. Así, Hawthorne en “The Custom House” (La Aduana) dice que se dirige a “los pocos que lo entenderán” más que a los muchos que dejaron de lado su libro.

Melville respondió a la desaprobación general de la crítica con respecto a sus novelas *Mardi* y *Moby-Dick* de ser “alegorías y dramas” con la novela *Pierre or the Ambiguities* (*Pierre, o las ambigüedades*), una novela que respetaba las convenciones de la ficción masiva semanal pero que en el fondo planteaba implicaciones subversivas repudiando los artículos básicos del sistema de valores dominante. La crítica fue feroz y Melville perdió su reputación de por vida, desapareció totalmente del sistema literario estadounidense hasta su “redescubrimiento” por la crítica de comienzos del siglo veinte.

Mientras que Hawthorne tendía a creer que competía con las mujeres “escribientes” por el favor de un lectorado único y homogéneo, Melville suponía que la audiencia estadounidense de ficción se dividía en dos segmentos distintos, la masa indiscriminada de lectores *middlebrow* y una elite intelectual y moral que aproximadamente tenía un gusto equivalente al actual *highbrow*.

El predicamento del escritor estadounidense tal como Melville lo representa en *Pierre* tiene dos aspectos diferentes: 1. los problemas de la verdad acerca del canon, acerca de la moral, acerca de la sociedad que había encontrado una vez que se dio cuenta de que escribir podía ser más que un

---

<sup>104</sup> Con este término, por supuesto, Smith plantea una instancia intermedia entre las categorías recreadas por Van Wyck Brooks de *highbrow* y *lowbrow*, partiendo ambos de un modelo de clases (alta, media y baja).

<sup>105</sup> Aventurero extraordinario que realmente existió y fue el precursor de la novela de diez centavos con más de 400 novelas. Vivió una vida mucho más fantástica que la de sus propios personajes.

<sup>106</sup> Ver arriba pág. 23.

<sup>107</sup> “Hawthorne y sus musgos”, reseña literaria “tardía” del libro de cuentos de Hawthorne *Mosses from an Old Manse* (*Musgos de una vieja rectoría*) (1844) que marca el importante encuentro de Melville con la literatura de Hawthorne. [N. del T.]

entramado de relatos acerca de aventuras exóticas<sup>108</sup>. 2. La cuestión de si una novela tenía que ver apropiadamente con temas sociales e intelectuales en última instancia o si por definición requería ser simplemente lo que los ingleses llamaban “una buena lectura”, una recreación más que una ocupación seria.

La exitosa escritora inglesa Margaret Oliphant opinaba en 1855 que Hawthorne malinterpretaba el carácter de la novela. Se había puesto a estudiar la “naturaleza interior de las personas” y se dirigía a “una audiencia intelectual”, mientras que la “verdadera audiencia del novelista es la gente común, la gente de comprensión ordinaria y cotidianas simpatías, no importa el rango en que estuvieran.” El ataque de Oliphant va directo a lo que Hawthorne pretendía establecer como un reino de la verdad imaginativa en la ficción, una verdad de *romance* distinta de la mera imitación de la realidad externa. La cultura popular en Inglaterra y EE.UU., si bien aceptaba el arte (en cantidades moderadas) como entretenimiento o como adorno para una enseñanza moral, rechazaba la noción de que pudiera encarnar una verdad no accesible a través de los procesos comunes de la observación y la interpretación. La versión estadounidense, además, incorporaba un nacionalismo ingenuo. Santayana<sup>109</sup> lo describía así: “El mundo (...) era un lugar seguro, custodiado por un Dios bondadoso que no exigía nada excepto alegría y buena voluntad de parte de sus hijos; y la bandera estadounidense era una especie de arco iris en el cielo<sup>110</sup>, prometiendo que todas las tormentas habían concluido. O si las tormentas llegaban, tal como la Guerra Civil, no serían más difíciles de capear que lo necesario para probar el espíritu nacional y elevarlo a una nueva eficiencia.”

El credo político dominante sostenía que los EE.UU. eran la última y mejor esperanza de la humanidad: el repositorio de la libertad, el abanderado del progreso, la tierra de la oportunidad. Los estadounidenses estaban convencidos de que la religión era necesaria para mantener a las instituciones en su lugar, mantener el orden público, y preservar la santidad de la propiedad privada. La historia era el desenvolvimiento de un vasto plan providencial. Se tomaba por dado una sociedad claramente estratificada pero al mismo tiempo se declaraba que el trabajo duro y una vida limpia llevarían infaliblemente al éxito económico y al ascenso en el mundo. La fortuna secular era en algún sentido evidencia de los bienes religiosos de su poseedor, de hecho, la opinión pública tendía a identificarlos.

El fuerte compromiso con el progreso nacional y el éxito individual requería la supresión de cualquier sugerencia de que el fracaso podría ocurrir excepto como castigo por los malos actos. Sobre todo, la introspección era desalentada como si se temiera que sondear la vida interior de los hombres y mujeres comunes pudiera traer a la superficie perversidades impensables.

Aunque la cultura estadounidense se basaba en una metafísica realista, abrazaba una teoría idealista del arte (especialmente de la literatura<sup>111</sup>). Así, la función del arte era presentar imágenes de la belleza y la nobleza de manera de inspirar la emulación. Se esperaba que el escritor le ofreciera a los lectores oportunidades de identificarse a sí mismos con personajes virtuosos y atractivos. La tragedia podía justificarse considerando al mal y la maldad como la condición necesaria para mostrar la belleza moral del héroe o heroína, pero en la práctica el modo del idealismo no se encargaba de la tragedia, sino que tendía a fomentar el melodrama. De allí que los *romances* psicológicos de

---

<sup>108</sup> Las primeras novelas de Melville, *Typee* y *Omoo*, novelas dentro del género de travesías por mar a tierras extrañas, muy de moda en la primera mitad del siglo diecinueve (Poe, Cooper, Dana son ejemplos importantes), obtuvieron buena recepción de crítica y público. Pero el encuentro de Melville con las obras de Shakespeare y Hawthorne le hicieron cambiar completamente el rumbo de su novela *Moby Dick*, transformándola en una obra compleja y difícil de encasillar en los géneros conocidos para el público lector general. [N. del T.]

<sup>109</sup> George Santayana (1863-1952), filósofo, poeta y novelista estadounidense de origen español cuya amplio rango de especulación filosófica se expresaba en un estilo discursivo *highbrow*. [N. del T.]

<sup>110</sup> En el Viejo Testamento, el arcoiris representa la alianza de Dios con su pueblo.

<sup>111</sup> Se refiere fundamentalmente a los autores *highbrow* del canon. [N. del T.]

Hawthorne que trataban de “la verdad del corazón humano” perturbaba profundamente a los lectores estadounidenses e ingleses.

Cuando la vida de la fantasía del hombre estadounidense común, y especialmente de la mujer, estuvo disponible a la inspección en la ficción preferida del público lector repentinamente expandido, quedó claro que tanto Hawthorne como Melville, al explorar el lado oscuro y bajo de la psique, se habían estado moviendo directamente en contra de la cultura popular. La ficción concebida como penetración del inconsciente parecía amenazadora a la nueva y locuaz clase media que rogaba no ser desafiada sino reasegurada. El propósito común no reconocido y no enunciado de las novelas *best-seller* de los 1850's era aliviar las ansiedades surgidas de la rápida movilidad social ascendente, especialmente el temor al fracaso, y proveer de seguridad acerca de que el universo es manejado para beneficio del hombre.

### ***John Updike*<sup>112</sup> *Panorama de una periodización histórica.***

Pregunta—¿Es cierto que usted representa el alma de los norteamericanos *w.a.s.p.*<sup>113</sup>?

J.U. —Hasta 1900 todos los escritores norteamericanos eran *w.a.s.p.* Después, en el siglo XX, nos convertimos en uno de los tantos grupos étnicos y hoy, aunque estamos muy lejos de habernos extinguido, casi ninguno de nosotros elige la carrera de escritor. Yo mismo crecí en la era dominada por los autores judíos metropolitanos, Bellow, Malamud, Roth, Mailer, y recuerdo haberme sentido siempre como un marginal, como un jugador de basket blanco en un equipo de negros. Ahora estamos en la fase postjudía de la literatura norteamericana, en la que hispanos, negros, italianos, indígenas y asiáticos tienen igual peso y voz.

P. —¿Qué efecto produce ser un *w.a.s.p.* en los Estados Unidos del *melting pot* [crisol de razas]?

J.U. —Cuando vengo a Nueva York, nadie en la calle se parece a mí. Pero de ningún modo se trata de una experiencia desagradable. Todo lo contrario. Nosotros, protestantes nor-europeos, tuvimos nuestro largo y próspero reino y ahora es hermoso saber que los principios de los padres fundadores sirven para satisfacer los deseos de todas las razas y las religiones.

P. —¿En su largo período como colaborador en el *New Yorker* encontró alguna vez nuevos talentos?

J.U. —Recientemente me han pedido que encontrara un nuevo talento y yo descubrí a la afroamericana ZZ Tucker, de 25 años, que escribe sobre su experiencia de negra, pero no de una manera visceral como Richard Wright o James Baldwin. ZZ encarna a la más reciente generación de escritores negros, que no se suben al podio para decir: “Estás en deuda conmigo y ahora debes resarcirme”. Tiene más humor y es hasta más brillante que Toni Morrison y lleva su negritud con mucha mayor levedad.

---

<sup>112</sup> “John Updike: Salir de la propia piel” Entrevista de Alessandra Farkas. *La Nación*, Suplemento ‘Cultura’, 16 de agosto de 2003. [Nueva York, 2003. *Corriere della Sera* (Traducción de Hugo Beccacece)]

<sup>113</sup> Sigla formada por las iniciales en inglés de blanco, anglosajón y protestante. Como se plantea en página 4 de este apunte el canon literario estadounidense es de origen *wasps*.

# Literatura Norteamericana

## Índice

<b>LITERATURAS ESTADOUNIDENSES .....</b>	<b>1</b>
<b>CANON NACIONAL, MULTICULTURALISMO Y GÉNEROS MASIVOS .....</b>	<b>1</b>
INTRODUCCIÓN .....	1
CANON LITERARIO Y LA TEORÍA DE LA CORRIENTE PRINCIPAL (MAINSTREAM) .....	2
PLURALISMO, MULTICULTURALISMO Y LA TEORÍA DE LAS LITERATURAS ESTADOUNIDENSES .....	4
MAINSTREAM SEGÚN MARC CHENETIÉR .....	5
LITERATURAS MASIVAS .....	9
<b>CANON LITERARIO BLANCO (ANGLO).....</b>	<b>12</b>
<b>TEXTOS RELEVANTES EN LA HISTORIA DEL DEBATE SOBRE LA CULTURA Y LA LITERATURA NACIONAL (S. XIX Y XX HASTA LOS 1970'S) .....</b>	<b>13</b>
JEAN DE CRÈVECOEUR. CARTAS DE UN GRANJERO NORTEAMERICANO. (1782) CARTA III: ¿QUÉ ES UN NORTEAMERICANO?.....	13
PHILIP FRENEAU (1788).....	14
WALTER CHANNING ENSAYO SOBRE IDIOMA Y LITERATURA ESTADOUNIDENSES (1815) .....	14
SYDNEY SMITH, EDINBURGH REVIEW, EDIMBURGO, INGLATERRA, 1820.....	15
JOHN NEAL. PREFACIO A SU NOVELA THE DOWN-EASTERS (1824) .....	15
WILLIAM CULLEN BRYANT, “LA SOCIEDAD ESTADOUNIDENSE COMO CAMPO DE ACCIÓN” RESEÑA EN LA REVISTA NORTH AMERICAN REVIEW (1825) .....	15
NOAH WEBSTER, PREFACIO AL PRIMER DICCIONARIO ESTADOUNIDENSE (1828).....	16
JAMES FENIMORE COOPER. NOCIONES SOBRE LOS ESTADOUNIDENSES (1828) .....	17
ALEXIS DE TOCQUEVILLE. LA DEMOCRACIA EN AMÉRICA .....	18
<i>Capítulo XIII: Características literarias de los tiempos democráticos.....</i>	<i>18</i>
<i>Capítulo XIV: El comercio de la literatura.....</i>	<i>21</i>
RALPH WALDO EMERSON.....	22
“El intelectual estadounidense” (1837).....	22
“El Poeta” (1844).....	22
NATHANIEL HAWTHORNE.....	23
<i>Falta de materiales .....</i>	<i>23</i>
Prefacio a <i>El fauno de mármol</i> (1860).....	23
<i>El mercado literario y las escritoras de novela sentimental o doméstica .....</i>	<i>23</i>
a) Opinión como competidor en el mercado:.....	23
b) Opinión como escritor:.....	23
c) Su situación como escritor: .....	23
De los escritos de Aubépine (Prefacio al cuento “La hija de Rappaccini” -1844) .....	23
EDGAR ALLAN POE Y SU PEDIDO DE INDEPENDENCIA DE LA CRÍTICA LITERARIA ESTADOUNIDENSE.....	25
a) <i>Marginalia</i> ( <i>Broadway Journal</i> , 4 de Octubre de 1845).....	25
b) De “ <i>Marginalia</i> ,” <i>Graham's Magazine</i> , Diciembre de 1846 .....	26
THEODORE PARKER – SERMONES .....	26
<i>Sermón del 22 de noviembre de 1846 .....</i>	<i>26</i>
<i>Sermón del 8 de agosto de 1849.....</i>	<i>26</i>
HERMAN MELVILLE “HAWTHORNE Y SUS MUSGOS” (1850) .....	27
DANIEL WEBSTER. “LA DIGNIDAD Y LA IMPORTANCIA DE LA HISTORIA” 23 DE FEBRERO, 1852.....	27
HENRY JAMES, HAWTHORNE (1879) .....	28
VAN WYCK BROOKS, LA ADULTEZ DE LOS ESTADOS UNIDOS (1915) .....	29
ESTUDIO Y CONFIGURACIÓN DEL CANON EN LAS DÉCADAS DE 1940–1950 .....	31
<i>F. O. Matthiessen El Renacimiento estadounidense (American Renaissance) (1941) .....</i>	<i>31</i>
HARRY LEVIN. EL PODER DE LA NEGRURA (=OSCURIDAD) (THE POWER OF BLACKNESS), 1958. [PREFACIO] ...	32
PHILIP RAHV. “CARA-PÁLIDAS Y PIELS-ROJAS” (PALEFACE AND REDSKIN) .....	33
LESLIE FIEDLER “EL SUEÑO DE LO NUEVO” (“THE DREAM OF THE NEW”) (1970).....	35
HENRY NASH SMITH DEMOCRACIA Y NOVELA (DEMOCRACY AND THE NOVEL) (1978).....	36
JOHN UPDIKE PANORAMA DE UNA PERIODIZACIÓN HISTÓRICA .....	39
ÍNDICE .....	40