

## «YOU HAVE FALLEN INTO ART-RETURN TO LIFE»: *IN THE HEART OF THE HEART OF THE COUNTRY* DE WILLIAM GASS

M.<sup>a</sup> Eugenia Díaz Sánchez

Desde su observatorio de St. Louis, siempre fiel a su amado Medio Oeste, William Gass<sup>1</sup> se ha labrado un nombre de prestigio dentro de la narrativa experimental americana desde el año 1958. Varias décadas de trabajo incesante han dado lugar a una obra de creación corta pero de alta calidad literaria, así como una más extensa obra en el campo de la filosofía literaria. William Gass, profesor de filosofía, hombre de una vasta cultura y dueño de una mentalidad agresiva y avanzada, se colocó desde el comienzo de su carrera al lado de los que luego serían denominados escritores postmodernistas. Junto a John Barth, Donald Barthelme, Robert Coover, Stanley Elkin y Ronald Sukenick aceptaba unos postulados estéticos que lo asimilaban a la que podemos denominar auténtica vanguardia americana, ya que América nunca contó con el exacto correlato de vanguardia de entreguerras como tuvo lugar en Europa.

La corriente postmodernista tenía su origen en la constatación de que el escritor norteamericano ya no se encuentra conectado a la vida del pueblo, no es atendida su voz como lo fue en el siglo XIX la de los escritores Transcendentalistas, y en absoluto lo pretende, muy al contrario, en los años 60 y 70 la Guerra Fría es el implacable denominador común de la vida moral y del subconsciente ético del hombre americano. El escritor no cuenta ya con ningún papel de shaman, no ilumina nuestro paso por el mundo de lo posible sino que enfoca su luz hacia reinos de lo imposible. Esto dice William Gass:

<sup>1</sup> En España conocemos a William Gass por la entrevista publicada en la *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 8 que realizó el Prof. Enrique García Díez en 1984, págs. 161-167 con el título «The Writer's Community in the USA: An Interview with William Gass» y por el artículo del Prof. Félix Martín aparecido en el libro de Enrique García Díez y Javier Coy, *La novela postmodernista norteamericana*, (SGEL, Madrid, 1986), págs. 129-142. Ana Antón Pacheco llevó a cabo una excelente y mimada traducción de su libro de relatos *En el corazón del corazón del país*, (Alfaguara, Madrid, 1985), lo que constituyó la puesta de largo de W. Gass ante el público español. Posteriormente también ha visto la luz *La suerte de Omensetter* en esta misma editorial.

The contemporary American writer is in no way a part of the social and political scene. He is therefore not muzzled, for no one fears his bite; nor is he called upon to compose. Whatever work he does must proceed from a reckless inner need. The world does not beckon, nor does it greatly reward. This is not a boast or a complaint. It is a fact. Serious writing must nowadays be written for the sake of the art<sup>2</sup>.

Gass confiesa en la introducción de *In the Heart of the Heart of the Country* que no tenía un especial mensaje que transmitir en estas historias, su origen es autónomo. El rechazo a emitir juicios morales sobre la vida es una característica de la narrativa experimental que Gass explica con decisión: «I don't distrust the artist as artist at all. I distrust people, including artists, who make pretentious claims for literature as a source of knowledge. This was the half of Plato's complaint against the poets which I accept. I see no reason to regard literature as a superior source of truth, or even as a reliable source of truth at all. Going to it is dangerous precisely because it provides a sense of verification (a feeling) without the fact of verification (the validating process)»<sup>3</sup>. Sin embargo a lo largo de estas páginas observaremos cómo una línea muy fuerte de conceptos teóricos y por tanto creativos, unifica los cinco relatos del libro. La reflexión de Gass es extremadamente introvertida, su libro ofrece uno de los ejemplos más claros de la que podríamos llamar fabulación autoconsciente y por tanto no está orientado básicamente a complacer a un público determinado. De hecho incluso niega que tuviera en cuenta la existencia de lectores, lo que abunda en la idea, como ya nos ha dicho Gass, de que el arte por el arte es completamente autónomo:

I wrote these stories without imagining there would be readers to sustain them, they exist now as if readerless (strange species indeed, like the flat, pigmentless fish of deep seas, or the blind, transparent shrimp of coastal caves), although a reader now and then lets light fall on them from that other, less real world of common life and pleasant ordinary things. (xix)

En estos relatos experimentales, la capacidad creadora de Gass se inicia desde lo cotidiano para transformar los objetos y las vivencias más habituales en algo nuevo, su norma es nunca mencionar un objeto si no es para darle vida como algo único. Cada ser, cada objeto, es irrepetible, su forma no es física sino una construcción mental que se interpone entre nuestro deseo de conocer la realidad y nuestra ansia por descubrir nuevos mundos. Gass crea objetos imposibles como la Sra. Mean, o el ama de casa que colecciona insectos, pero el objetivo de su escribir no termina en el papel. Todos los escritores postmodernistas exigen al posible lector, un esfuerzo mayor, un ejercicio intelectual añadido al tiempo que le solicitan la venia para confundirlo, equivocarlo, para agredirlo y al final para jugar

<sup>2</sup> William Gass, *In The Heart of the Heart of the Country*, Nonpareil Books, Boston, 1989, pág. xviii. (1.<sup>a</sup> ed. 1968, Harper and Row, Nueva York). Las próximas referencias a este libro se indicarán en el texto entre paréntesis.

<sup>3</sup> Bellamy, Joe David, *The New Fiction. (Interviews with Innovative American Writers*, University of Illinois Press, Urbana), 1974, p. 36.

con él. Gass teme que el lector no tenga la paciencia suficiente para asumir el juego que se propone en la lectura de estos relatos y como ya antes había hecho John Barth, «The Literature of Replenishment», prepara a sus lectores con indicaciones sobre cómo leer el libro:

yet the reader must not succumb to the temptations of simple location, but experience in the rising, turning line the wider view, like a sailplane circling through a thermal, and sense at the same time a corkscrewing descent into the subject, a progressive deepening around the reading eye, a penetration of the particular. (xxxviii)

La alusión insistente en los ensayos de Gass a la penetración en el texto y al placer que éste origina la sitúa Gass en un plano paralelo a la penetración en el coito, y esta metáfora la desarrolla con maestría e ingenio en la fabulosa novela corta titulada *Willie Master's Lonesome Wife*. En este libro publicado originalmente sin paginar<sup>4</sup>, con papel de colores que terminaban con el rojo de la culminación del placer sexual, se hilaba una fina trama de juegos verbales que envuelven al lector en una experiencia mixta: sexual y metafórica. Las fotografías de la mujer desnuda, a veces en el acto de besar o comer las palabras del relato, e incluso las marcas de la taza de café sobre el texto, son ejemplos del mecano lúdico que Gass es capaz de construir. En este sentido la literatura como práctica del juego del lenguaje donde la palabra ejerce un poder mágico y autónomo y los estudios de Wittgenstein (que fue profesor suyo en Cornell) especialmente de *Philosophical Investigations* constituyen la base de la filosofía personal de Gass. Su libro titulado *On Being Blue* (aludiendo a «El cuaderno azul» de Wittgenstein)<sup>5</sup> es todo un ejercicio de prueba de la «gramática profunda»<sup>6</sup> o «lógica subyacente del lenguaje» que descubre la importancia del juego del lenguaje en la creación contemporánea:

En su interacción con el Mundo 3<sup>7</sup> el hombre tiene la oportunidad de formarse a sí mismo, de trascender sus orígenes y su propia autoexpresión. En su interacción y contribución con este mundo, el hombre puede crear y hacerse con el universo que va mucho más allá de la particularidad de su nacimiento y de sus in-

<sup>4</sup> En la edición de *TriQuarterly Supplement*, N° 2 el libro tenía tapas duras y papel de diversos colores, pero en la edición de Dalkey Archive de 1989, todo el libro está impreso en blanco y negro perdiendo de este modo gran parte de la simbología que aportaba el original diseño.

<sup>5</sup> En *On Being Blue* juega con los títulos de obras que llevan el término «blue» en ellas para así descodificarlas, busca sus orígenes latinos, etc. para terminar diciendo no que «blue» conlleva todos estos significados sino: «So a random set of meanings has softly gathered around the word the way lint collects. The mind does that. A single word, a single thought, a single thing, as Plato thought. We cover our concepts, like fish, with clouds of net. Cops and bobbies wear blue». *On Being Blue*, (David Godine, Boston), 1976, pág. 7.

<sup>6</sup> La «gramática profunda» de Wittgenstein no se corresponde con la «gramática profunda» de Chomsky.

<sup>7</sup> Se refiere con Mundo 3 al mundo de la inteligencia o el conocimiento objetivo.

fluencias tempranas [...] entrar en diálogo con el Mundo 3 es esencialmente, un proceso de descubrimiento y no un proceso de expresión sin más»<sup>8</sup>.

Debido al énfasis de la prosa de Gass en el acto de descubrir, observamos cómo estos relatos que a continuación estudiamos tienen todos un punto común en el acto de descubrir nuevos estados de intelecto que nos transporta a realidades desconocidas hasta entonces. Los postulados de Gass coinciden con las ideas que, originándose en Nabokov y Borges, investigan en los mundos de lo fantástico y del juego para dar lugar a la crisis de la novela y el nacimiento de la fabulación. El movimiento postmodernista giró en torno a los años 60 y 70 y ha visto el fin de sus días con la publicación de novelas tales como *Bluebeard* de Kurt Vonnegut o *Letters* de John Barth que constituían la retirada de los últimos soldados del frente antirrealista para someterse dócilmente a la estrategia del realismo tradicional y hasta costumbrista. Al contrario que en la época realista, el postmodernismo nos conduce a la provisionalidad de la mentalidad contemporánea en la que todo se cuestiona y la verdad absoluta es irreconocible. La literatura explora posibilidades, no verdades, crea marionetas, robots, no hombres, todo se parece a otra cosa pero es en realidad un objeto nuevo un artefacto creado por la mano del artista. El orden pierde su preeminencia, se disipa para dar lugar a un cosmos estético a una confluencia de colores que en el caso de W. Gass se aproxima a la combinación armoniosa y feroz de la época más colorista de Kandinski. Los colores toman las riendas pero los objetos se resisten a aparecer, la creación es más importante que el objeto real. Cuando Kandinski escribe su ensayo «De lo espiritual en el arte» en 1910 (publicado en 1912) expone con agudeza los principios de su indagación hacia lo abstracto a través de lo lírico y expresivo. Plantea su principio artístico en los siguientes términos «La armonía de los colores y de las formas debe basarse únicamente en el principio de conmover adecuadamente al alma humana» Del mismo modo Gass cree en la capacidad de sus historias para conmover al lector sin que para ello sea necesario que emanen conceptos morales, mensajes aleccionadores. Su obra tiene por tema poético el espacio, un espacio continuo, simultáneo e infinito. La ausencia de referencialidad es una de las claves sobre la que pone el énfasis este escritor y lo que constituye el aspecto más significativo de su obra:

What you want to do is create a work that can be read nonreferentially. There is nothing esoteric or mysterious about this. It simply means that you want the work to be self-contained. A reader can do with a work what he or she wants. You can't force interpretations and you can't prevent them<sup>9</sup>

Esta intención del escritor resulta completamente inaceptable para los escritores que siguen la línea tradicional de escribir literatura que ilumine la vida con conceptos morales. Uno de estos escritores fue John Gardner con el cual Gass

<sup>8</sup> William Warren Bartley III, *Wittgenstein*, (Cátedra, Madrid, 1982), traducción de Javier Sádaba, p. 213.

<sup>9</sup> Tom LeClair & Harry McCaffery (eds.), *Anything Can Happen, Interviews with Contemporary American Novelists*, (University of Illinois Press, Urbana, 1983), p. 164.

mantuvo una conocida polémica en revistas especializadas respecto a este tema. Uno de los conceptos básicos del postmodernismo radica en la idea de que el artista crea un objeto nuevo y no representa un objeto, este es el abismo que separa a Gardner de Gass. Relacionado con lo anterior está esa falta de propósito en la acción de los personajes: por ejemplo, la sección dedicada a Jethro Furber en *Omensetter's Luck*, donde la acción no tiene como objeto el desarrollo hacia algún nuevo sentido; su ambigüedad y la ausencia de propósitos claros es una de las eternas reticencias que expresa el heterodoxo del postmodernismo, John Gardner. Un ejemplo de lo profundo y visceral de esta polémica lo tenemos en que John Gardner utiliza la metaficción en su novela *Freddy's Book* para elaborar en la obra la polémica que había tenido lugar en el mundo académico y en su libro *On Moral Fiction*. La búsqueda del diablo por parte de sus dos personajes Lars-Goren y Brask aparece como un rito de pasaje ancestral que tiene por objeto iniciarlos en el conocimiento del más allá a través de una prueba de valor, pero el autor ha querido situarla paralelamente a la lucha del artista por conseguir la auténtica obra de arte. La postura moralizante viene representada por Lars-Goren que habla en nombre de John Gardner y Brask que al hablar en palabras de William Gass no cree en el moralismo y se ríe de su amigo llamándolo «pretty Jesus!» aludiendo a su mesianismo: «Mere habitual language. That's the chief source of our illusions. Habitual language. What we have words for, we imagine exists. We walk all our lives through a mad dream constructed of language. We invent the word *love*, and from then on we moan a sign over love. Who knows if it exists or has the slightest significance in nature?»<sup>10</sup>. Como contrapartida, la figura de Lars-Goren representa al hombre comprometido con la vida, incluso llega a estar próxima al Cristo redentor y es por supuesto quien vence al diablo. A pesar de la polémica ambos fueron, hasta la muerte de John en 1982, buenos colegas y amigos.

Mi intención es explicar a continuación algunas características propias de la literatura de vanguardia tal y como las presenta la creatividad propia de William Gass para descubrir cómo funcionan los recursos creativos en su libro de relatos *In the Heart of the Heart of the Country*.

La amistad que William Gass y John Gardner cultivaban en los años 1960 tuvo como consecuencia la publicación de la primera obra de creación de William Gass, «The Pedersen Kid» en *MSS*<sup>11</sup>. Más que un relato se trata de una novela corta con tres partes. Se percibe inmediatamente el mimo que Gass derrocha en la estructura de esta obra, pero también es evidente la minuciosidad en la observación de la que será su obra más próxima a moldes tradicionales en cuanto es

<sup>10</sup> John Gardner, *Freddy's Book*, (Knopf, Nueva York), 1981, p. 231.

<sup>11</sup> Cuando John Gardner tiene problemas con los editores de la revista en que colaboraba, *Selection*, funda una revista para jóvenes escritores *MSS*, de la que se publicaron en una primera fase tan sólo tres números (1961, 1962 y 1964), pero que alcanzó un alto prestigio debido a los nombres que en ella publicaron sus primeras obras: Joyce Carol Oates, William Gass, John Hawkes, Howard Nemerov, George P. Elliott y William Palmer.

capaz de transmitir un mínimo argumento, aunque matizado por su consciencia omnipresente de la metaficción como elemento implícito en toda obra de creación.

Esta historia está teñida de un intenso sentimiento de interiorización, una espiral de la tormenta de nieve de Dakota del Norte nos arrastra desde el esfuerzo de Big Hans por salvar al niño congelado cerca de su granero, hacia el subconsciente de Jorge Segren, dejando en el camino muchos cabos sueltos sobre el paradero de los demás personajes. El misterio de la procedencia e identidad del hombre de los guantes amarillos queda sin resolver. La admiración que Gass siente por Faulkner se transparenta aquí en la amalgama de naturalismo con la ostentación del lenguaje, con la tentación de iniciar un misterio que luego será seccionado en el punto de mayor interés y peligro. Este abandono del argumento en favor del monólogo interior es la mejor prueba de la voluntad irrealista de William Gass.

El protagonista del relato es el lenguaje: la acción y el lenguaje se unen para articular juntos la metáfora del frío. Las frases son cortas, se interrumpen con frecuencia para dejar un espacio en blanco semejante al que podría dejar una palabra. En mi opinión debemos interpretar estos espacios físicos como un escalofrío que exhala repetido y musical el ritual del lenguaje. La creación de lo abstracto entusiasma a Gass; lo que llama la mera sombra del empleo de la palabra es algo que se ha hecho literal en los espacios en blanco de «The Pedersen Kid» donde la palabra es sombra del vacío, tal y como apunta en su libro de ensayos *Fiction and the Figures of Life*:

The purpose of a literary work is the capture of consciousness, and the consequent creation, in you, of an imagined sensibility, so that while you read you are that patient pool or cataract of concepts which the author has constructed; and though at first it might seem as if the richness of life had been replaced by something less so —senseless noises, abstract meanings, mere shadows of wordly employment— yet the new self with which fine fiction and good poetry should provide you is as wide as the mind is, and musicked deep with feeling<sup>12</sup>.

Las numerosas metáforas que contienen los diálogos del pequeño e ignorante Jorge no pueden nunca ser tomados como reflejo de la realidad sino como construcciones autónomas que el autor impone. Gass justifica su elección con las siguientes palabras: «There are no descriptions in literature, there are only constructions»<sup>13</sup>. Así se sitúa a sí mismo junto a los formalistas cuando expresan su creencia en la concepción de la obra literaria como un objeto autónomo, independiente de la realidad exterior y como un artefacto listo para ser su propio referente. Esta concepción de la literatura identifica a William Gass con Robert Coover o Donald Barthelme sin mencionar al maestro John Barth. La historia nace de crear un mundo verbal no un mundo real o mimético. Gass sueña con que el lenguaje nos agarre con sus tentáculos y nos haga sus prisioneros sin que nos venza la tentación de profundizar en las palabras para llegar a temas como el hombre, la naturaleza o la moral.

<sup>12</sup> William H. Gass, *Fiction and the Figures of Life*, (Knopf, Nueva York, 1970), p. 33.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 27.

Jorge vive ensimismado en el solipsismo que se origina en la falta de cariño de sus padres. Se encuentra aislado del mundo exterior debido al odio que siente por sus padres e incluso arrastra su odio hacia el pequeño Pedersen hallado medio muerto entre la nieve. Mientras el niño muere de frío, el narrador muere de angustia sin que nadie le preste atención. El juego de la metáfora se teje en esta obra con telarañas de artesano pulcro y mientras Big Hans frota la piel del niño con nieve, se nos desatan imágenes del acto de amasar el pan hasta que el movimiento de Hans se identifica con la creación del hombre, arcilla amasada por las manos de Dios. Al pequeño Jorge le rodea la crueldad de su padre siempre borracho y la silenciosa pasividad de su madre: solo con Hans siente cierto calor humano. El papel de Hans es el de un salvador, ha recuperado al pequeño y después decide emprender un viaje peligroso para liberar a la familia Pedersen del hombre de los guantes amarillos.

La acción de Jorge no tiene nada que ver con la de los adultos, mientras que ellos tienen unos códigos marcados que siguen con interés, Jorge experimenta sensaciones animales de odio y venganza que no están limitadas por razonamientos de índole social. Jorge no entiende el deber de ayudar a un vecino, el respeto a los padres, la amistad; su único sentimiento es el odio y el deseo de aventura y de libertad. Al igual que Anse Bundren se libera de su vida de silencio y derrota con la muerte de Addie, Jorge se siente liberado de la sumisión a que le somete su familia con la muerte de Big Hans y su padre. Jorge repite la odisea del niño de los Pedersen, pero al revés: en lugar de huir de sus garras parece asociar sus ideales a los del asesino, en el que halla una posibilidad que no había intuido antes; pero incluso en un acto de extrema crueldad y siempre desde un monólogo interior Jorge invita al asesino a que visite su casa y le libere totalmente de sus parientes. Este final es por tanto un efecto inesperado tras el rito de iniciación que significa el trance en medio de la nieve que enfrenta a Jorge a la muerte:

There was need for me to grieve. I had been the brave one and now I was free. The snow would keep me. I would bury pa and the Pedersens and Hans and even ma if I wanted to bother. I hadn't wanted to come but now I didn't mind. The kid and me, we'd done brave things well worth remembering. The way that fellow had come so mysteriously through the snow and done us such a glorious turn-well it made me think how I was told to feel in church. The winter time had finally got them all, and I really did hope that the kid was as warm as I was now, warm inside and out, burning up, inside and out, with joy. (78-9)

El proceso vital debería formar al niño en las cualidades del hombre fuerte y honesto, pero en realidad lo deforma y hace nacer en él un ser despiadado. El final inesperado y confuso responde a una interiorización que desde el monólogo interior hace el narrador Jorge Segren y la sorprendente confusión que ha sembrado en su mente el suceso del asesino. Como sucederá con otros relatos la interiorización del protagonista funciona como el catalizador de datos concretos que tras una reacción imaginativa trastoca todos los datos y origina un nuevo cosmos en el que los detalles ya no son necesarios. Solo la fuerza de la nueva realidad tiene auténtica preeminencia. Esta transformación podríamos considerarla una

clave para entender la intención confesada de Gass de crear mundos liberados del engañoso reino de la verdad.

El odio <sup>14</sup> sigue manifestando su capacidad creadora en el segundo relato del libro. Mrs Mean es el nombre que le otorga el narrador a su vecina, por la cual no siente aprecio alguno, muy al contrario, su odio por esta mujer es inconmensurable, aunque no tiene motivos claros para ello sino que se trata de un sentimiento espontáneo. Desprecia ya en un principio la misma casa en la que vive la Sra. Mean, pequeña y sin árboles que la protejan, y la compara con su propia casa, grande, rodeada de vegetación. Incluso la confrontación con la vecina la cifra el narrador en la incapacidad de la Sra. Mean para vivir la placidez del ocio ya que su actividad es incansable todo el día: «She is never idle. She crowds each moment with endeavor [...] Intertia enraged her. She thrust her pods away, pouring her lap in a jar, «Begin, begin», she would shout then, jumping up, displaying the watch» (82). Disfrutar del ocio, en cambio, es el objetivo que preside la vida del narrador. Un escritor debe hacer uso de su ocio para alcanzar la reflexión y la inspiración necesaria pero quién puede esperar que un ama de casa aprecie el placer de la ociosidad. La intención de Gass se centra en el aspecto de la autoconsciencia. Estamos leyendo una historia sobre un ser que existe pero al que arrastramos a una interpretación ficticia y el propio narrador nos confiesa que no le importa lo que en realidad sea esa mujer porque su original construcción es el objetivo último: «My wife maintains that Mrs. Mean is an immaculate housekeeper and that her home is always cool and dry and airy. She's very likely correct as far as mere appearance goes but my description is emotionally right, metaphysically appropriate» (105). Como vemos, cuando su esposa le sugiere que el interés despertado por la Sra. Mean podría solventarse con el establecimiento de lazos de amistad para conocer así mejor su vida y su carácter real, el narrador rechaza esta sugerencia porque la verdad que está construyendo es coherente y por tanto tan real como la propia de su vecina.

Con este relato Gass se plantea ya claramente sus tradicionales posturas con respecto al arte. La narración presenta unas características que vienen heredadas de «The Pedersen Kid» y continúan el peculiar relato de la frialdad social que, a pesar de la negación que hace William Gass del dato de que su ficción sea típicamente del Medio Oeste, presenta. La frialdad dentro de la casa semeja la frialdad del pasaje nevado en North Dakota. El frío no es solo físico se traduce en una relación distante de repulsa entre el narrador y sus vecinos. El tema de la inhóspita relación humana se contagia también a las relaciones familiares, en este caso entre los cuatro niños y la Sra. Mean. Gass vuelve a presentarnos un narrador con apariencia de ocioso ciudadano, ausente voyeur desinteresado por lo que realmente sucede y más atento a su particular punto de vista o su capacidad para modelar su otra realidad interior. Ajeno a los condicionamientos que impone la cos-

<sup>14</sup> William Gass dice en una entrevista que el odio es una fuerza propulsora de ficciones: «I suspect that in order for me to produce my best work I have to be angry. At least I find that easy. I am angry all the time [...] I write because I hate. A lot. Hard». Tom LeClair & Harry McCaffery (eds.), *op. cit.*, pág. 155.

tumbre en el trato de los vecinos, el narrador de Mrs. Mean es ante todo un creador, dedicado a desentrañar su propia verdad.

Se establece aquí la tradicional autoconsciencia del narrador en la novela post-modernista, donde la clásica mentira del hacer creer a un lector que le estamos descubriendo el mundo pasa a convertirse en la voz sincera y auténtica del narrador explícito que confiesa que esas palabras escritas sobre el papel no son sino producto de su imaginación.

Este relato presenta muchas semejanzas con «Life-Story» de John Barth. El escritor hace explícita su labor y pone el énfasis en su autoridad todopoderosa e incuestionable. La historia de Mrs. Mean, su vida, su presencia que tanto molesta, no es sino un producto del ingenio del creador que, a su vez, trata de confundirnos más aún intercalando la frase «I don't exist», lo que nos sitúa en un plano de inseguridad ontológica digno del gran Nabokov en *Pale Fire* y de su maravillosa Zembla.

El poder de manipulación del narrador también se hace patente en la burla a la que arrastra a Mr. Wallace. A causa de la exagerada superstición del viejo, logra convencerle para que estudie los granos de su mujer y le haga, de este modo, una descripción pormenorizada de su aspecto y posición en el cuerpo, confesiones pornográficas que luego él simula interpretar con relación a predicciones de la salud. La maldad del escritor le reduce a un simple bufón ocioso.

El círculo vicioso de la narración desordenada de las impresiones que origina Mrs. Mean son un anticipo de lo que en el relato «In the Heart of the Heart of the Country» se convertirá en un auténtico collage. La Sra. Mean es en última instancia una coartada para establecer premisas teóricas envueltas en sugerencias sexuales de repulsa y atracción constante, de observación placentera del impotente que odia a su vecina porque no puede poseerla. Necesita dominar las vidas de sus personajes para sentirse poseedor de algo, dueño de las voluntades ajenas aunque tan solo se trate de personajes en un relato. Las últimas frases del narrador en este sentido son inequívocas:

My stomach turns and turns. I am terribly and recklessly impelled to force an entrance to their lives, the lives of all of them; even, although this is absurd, to go into the fabric of their days, to mote their air with my eyes and move with their pulse and share their feeling; to be the clothes that lie against their skins, to shift with them, absorb their smells. Oh I know the thought is awful, yet I do not care. To have her anger bite and burn inside me, to have his brute lust rise in me at the sight of her sagging, tumbling breasts, to meet her flesh and his in mine or have the sores of Mr. Wallace break my skin or the raw hoot of his wife crawl out my throat...I do not care... The desire is as strong as any I have ever had: to see, to feel, to know, and to possess! (118-19)

La creación de Mrs. Mean y de Mr. Wallace responde a una necesidad de poseer hasta la más íntima voluntad de estos seres; la autoconsciencia del acto creativo se reafirma de nuevo.

La personalidad del protagonista de «Icicles», Charley Fender despliega el ya consabido desencanto del ser de las ficciones de William Gass con la realidad. La incapacidad para asumir un mundo que es cruel y restrictivo. La frialdad del

ambiente laboral que rodea a Fender como corredor de fincas le lleva a desarrollar una capa protectora de hielo mediante la cual se aísla del venenoso trasunto mercantil de su jefe Mr. Pearce. La rutina deshumanizante le perturba y le debilita, para lo cual se refugia en su obra de arte personal, aunque sus cualidades artísticas no superen lo meramente aceptable. La vida de Fender semeja a los carámbanos, esa es la metáfora que desarrolla el relato. Como el hielo acumulado en los tejados, la vida de Fender no es consistente, no tiene raíces. Cuando le preguntan por su biografía responde que no recuerda los datos de su vida y no nos sorprende que el último censo también se haya olvidado de él. Pearson trata de convencer a Fender de que el negocio de la inmobiliaria es una actividad creativa y que existe una similitud entre los bienes que vende y las personas. La distancia de Fender de su entorno no se convierte en trascendencia de la cotidianidad sino en alienación.

Como sucede muy a menudo en Gass, el nombre del personaje es a la vez una definición de su especial obsesión<sup>15</sup>; en este caso Fender ejecuta fielmente su papel de parachoques que protege la ingrata tarea de vender propiedades a base de intimidar a sus clientes. Fender odia su trabajo, el invierno, toda su vida en general y retrocede ante ella con miedo. La existencia del vendedor es dura y al final no deja nada que pueda ser objeto de satisfacción personal, es la trayectoria de Willy Loman, el viajante suicida de Arthur Miller. En uno de los párrafos del relato las palabras de Fender parecen describir con total exactitud la situación desesperada de Loman: «And Fender —Charlie Fender— of such and such a number, such and such a road, in such and such a town and state, has quit, is fired, is out, at his age, after so, so many years... Yes, he thought, I do not even occupy myself». (157)

Ciertas connotaciones sexuales se encuentran en el mismo uso de la metáfora del carámbano. Fender relaciona la belleza de la vida con la del carámbano pero teme que su futuro sea incierto y abocado a la destrucción: al derretirse las formaciones de escarcha la potencia sexual que sugerían, desaparece también. Este artista retraído y recluso tras el cristal de su ventana es otra víctima atrapada por las múltiples telas de araña que teje la realidad de su propia ficción. Crea un mundo, lo colorea casi siempre de gris y mueren prendidos sus miembros a las traidoras trampas de la tela. Todo el libro de relatos podría interpretarse como una versión de la pastoril americana del siglo XX cuyo centro no es el amor y el bien sino el mal. Enrique García, que dedicó la mayor parte de sus investigaciones al estudio del postmodernismo norteamericano, dice lo siguiente al respecto: «La presencia del mal en las cosas destruye la posibilidad del idilio con la naturaleza. Eso explica que el *locus amoenus* de la pastoril americana esté encantado por presencias extrañas, y sea, en verdad un *locus terribilis*»<sup>16</sup>. Estas palabras se cumplen escrupulosamente en el caso de este libro de William Gass.

<sup>15</sup> No solo Gass sino también otros novelistas experimentan practican este recurso: recordemos a Word Smith, Oedipa Maas, Benny Profane, J. Henry Waugh (JHVH = Jahveh), Ada (léase «ardor»), etc.

<sup>16</sup> Enrique García Díez y Javier Coy, eds., *La novela postmodernista norteamericana*, (SGEL, Madrid, 1986), pág. 33.

Con «Order of Insects», nos enfrentamos a uno de los más antologizados relatos de estas últimas décadas y, al mismo tiempo, con una de las obras favoritas del autor. Este relato guarda una armonía en el tiempo narrativo y en el crescendo de la acción que lo convierte en una obra maestra de la metaficción. Esta brevísima obra, con cierta carga de humor, tiene como protagonista a una mujer, ejemplar ama de casa, hacendosa, ordenada y rigurosa en sus responsabilidades, que se obsesiona con la molesta y perturbadora presencia de unos insectos que aparecen muertos cada mañana. Perfecta armonía con las teorías de Gass de la ficción como creadora de nuevos niveles de la realidad, nuestra ama de casa no elimina los insectos, pero sí consigue crear otro mundo personal y único en el que logra que los insectos se integren con absoluta armonía en el orden general de su casa.

La primera impresión que recibe al ver los animales es de repulsa: «Two prongs extend like daggers from the rear. I suppose I'll never know their function. That kind of knowledge doesn't take my interest. At first I had to screw my eyes down, and as I consider it now, the whole change, the recent alteration in my life, was the consequence of finally coming near to something. It was a self-mortifying act, I recall, a penalty I laid upon myself for the evil-tempered words I'd shouted at my children in the middle of the night». (167) Ese terror que no la deja dormir por las noches se transforma en su imaginación en una admiración por esos animales. Tras la observación atenta durante largo tiempo, el ama de casa descubre que los insectos son seres llenos de belleza, de equilibrio. Incluso alcanza el deseo de que esos insectos sean suyos e inicia una colección donde cada insecto conlleva una personalidad única, forma parte de un cuadro incompleto: «When I examine my collection now it isn't any longer roaches I observe but gracious order, wholeness, and divinity...My handkerchief, that time, was useless... O my husband, they are a terrible disease». (169) La sensación de aceptación del mundo de los insectos hace que esta mujer descubra un mundo nuevo que no conocía ni con sus hijos ni con su marido. Ahora comprende que su miedo a los insectos sea injustificado y, en cambio, su temor se vuelca hacia su vida cotidiana triste y anodina: «Am I grateful now my terror has another object? From time to time I think so, but I feel as though I'd been entrusted with a kind of eastern mystery, sacred to a dreadful god, and I am full of the sense of my worthiness and the clay of my vessel». (169) Ese nuevo estado que se apodera de ella, la obsesión por el estudio y la colección de todo tipo de insectos, le da un nuevo y auténtico sentido a su vida. La monotonía diaria se transforma en pasión por encontrar nuevas arañas y un lugar confortable para los gusanos. Su nueva afición ha sido aceptada por su marido, pero sus hijos sienten miedo de los animales y no comprenden el cambio de percepción de su madre. El horrible descubrimiento de los insectos es ahora algo comprensible y natural, bello y científico: «It is a squat black cockroach after all, such a bug as frightens housewives, and it's only come to chew on rented wool and find its death absurdly in the teeth of the renter's cat». (171)

Un cambio luminoso se abre paso ante la mujer que se siente capaz de grandes hazañas. La capacidad de crear nuevos órdenes que suplan carencias, la hace sentirse un dios y por tanto capaz de crear más allá de su pequeño mundo de mo-

nótona actividad; su papel de mujer reduce su posibilidad de cambiar, de evolucionar: «I could go away like the wise cicada who abandons her shell to move to other mischief. I could leave and let my bones play cards and spank the children...Peace». (171) Pero esa posibilidad no está al alcance de un ama de casa, es algo que puede hacer un hombre pero no una mujer con hijos: «How can I think of such ludicrous things —beauty and peace, the dark soul of the world—for I am the wife of the house, concerned for the rug, tidy and punctual, surrounded by blocks». (171)

No es posible la salida, la imaginación puede crear orden del desorden pero la realidad es terca y no nos permite tales escapadas, como se nos dice en *Willie Master's Lonesome Wife*: «You have fallen into art-return to life»<sup>17</sup>.

El último relato del libro que, a su vez, da título a la obra «In the Heart of the Heart of the Country», presenta el problema de la detallada descripción que el autor hace de «B» y que parece contradecir sus postulados irrealistas. Gass confiesa:

The only time I ever used a «model» in writing was when, as a formal device, and to amuse myself, I chose to get the facts about «B» in «In the Heart of the Heart of the Country» exactly right. Models interfere with the imagination. Which is better—to play train with a square wooden block or a scale model? If you have a model, whether a person or a scene, even an idea, you tend to find yourself bent by that model when the work you are doing at any time should be obedient only to itself. Of course writers get ideas from models all the time and, occasionally, so do I, but they have to be able to leave the given behind. I generally take no chances and work «in the dark»-modelless»<sup>18</sup>.

Esta confesión deja bien claro que no fue el afán mimético lo que le animó sino el descubrir algo realmente existente en lugar de inventarlo, lo cual no aporta ninguna posibilidad de verosimilitud. Gass tiene aquí un ejemplo de cómo su creación de «B», a pesar de ese cúmulo de datos, no es sino una elaboración verbal que adquiere su significado en la yuxtaposición de palabras. Gass ama las listas de palabras. Confiesa a menudo su gusto por el ejercicio de acumular sinónimos o palabras del mismo campo semántico. Al igual que el ama de casa coleccionaba insectos y se convertían para ella en un microcosmos de un universo perfecto, inalcanzable. Del mismo modo, las múltiples posibilidades de asociación que ofrece una lista de palabras también configura un mundo sugerente e irrepetible en su multiplicidad de interpretaciones. La clave del relato radica en la autonomía de las palabras, en la fuerza de la expresión verbal y la defensa del papel creador del poeta. Lo más expresivo de este relato se esconde en aquello que se omite. Es la falta de datos sobre el estado anímico del autor y sus razones para tanta melancolía lo que despierta nuestra curiosidad. El ámbito de lo espiritual se asoma por entre las líneas de los fríos datos. El contraste es efectivo. El autor

<sup>17</sup> William H. Gass, *Willie Masters' Lonesome Wife*, (Dalkey Archive Press, 1989, 1st ed. 1968), sin numeración de páginas.

<sup>18</sup> Joe David Bellamy, *The New Fiction. Interviews with Innovative American Writers*, (University of Illinois Press, Urbana, 1974), pág. 37.

se ha recluido en este pueblo «in retirement from love» como un oscuro campesino, este profesor sin trabajo ha preferido volver a la tierra, a las raíces, para recuperar su equilibrio perdido. La observación de la realidad exterior es una falacia, en realidad la narración trata de una profundización de la observación hacia el interior de sí mismo, hacia su pasividad y su recuerdo doloroso a través de los objetos. La prueba de que el texto se interna más y más radica en la atmósfera claustrofóbica del libro. Aquí, de nuevo, a pesar del falso viaje por «B», el autor no sale de sí mismo. El recuerdo de su amada surge inesperadamente entre el más absoluto desorden y es entonces cuando descubrimos que ese tema está presente continuamente en su mente: «Lost in the corn rows, I remember feeling just another stalk, and thus this country takes me over in the way I occupy myself when I am well...completely-to the edge of both my house and body. No one notices, when they walk by, that I am brimming in the doorways. My house, this place and body. No one notices, when they walk by, that I am brimming in the doorways. My house, this place and body, I've come in mourning to be born in. To anybody else it's pretty silly: love. Why should I feel a loss? How am I bereft? She was never mine; she was a fiction, always a golden tomgirl, barefoot, with an adolescent's slouch and a boy's taste for sports and fishing, a figure out of Twain, or worse, in Riley. Age cannot be kind». (179)

El sentimiento de derrota por la pérdida de su amor borra toda esperanza. No hay felicidad posible dentro de sí mismo, no hay paz, solo escepticismo y soledad, por tanto lo único que es ajeno a su sufrimiento es la vida exterior. El pueblo se presenta desde diversas posibles descripciones: históricas, económicas, físicas. La necesidad de captar científicamente la estructura del pueblo y de sus habitantes contrasta con la incapacidad del autor por ordenar sus propios sentimientos o su vida que confiesa así: «I must organize myself. I must, as they say, pull myself together, dump this cat from my lap, stir-yes, resolve, move, do. But do what? My will is like the rosy dustlike light in this room: soft, diffuse, and gently comforting. It lets me do...anything...nothing». (182)

La parálisis es una constante que aparece en todo el libro. Gass nos acerca a la especulación creativa, a la palabrería, al juego verbal, pero nos aleja de la acción, del tomar partido. «In the Heart of the Heart of the Country» es ante todo una imagen bucólica atrapada en una vasija griega, una mirada de esperanza, un poema. La acción no tiene interés para el autor. Gass prefiere la continuidad desde *As I Lay Dying* y *The Sound and the Fury* donde la fragmentación del texto en breves apartados es la marca de una forma poética innovadora. El narrador también tiene en mente el mundo creado por Faulkner, Yoknapatawpha, cuando denomina a los pobres campesinos del Medio Oeste «Snopes». (181) Las influencias literarias del relato alcanzan también a Yeats. El crítico Frederick Busch fue el primero en reconocer en las líneas iniciales del relato «So I Have sailed the seas and come...to B...a small town fastened to a field in Indiana» (172) una alusión al poema de Yeats «Sailing to Byzantium», donde el autor dibuja a un artista maduro que viaja a esa ciudad para descubrir allí el símbolo del arte y de la belleza y escapar de sí mismo hacia la redención del arte.

Desde la huida de crear un relato tradicional con argumento y personajes hasta la huida de la explicación de sus propios móviles vitales, este relato es un ejercicio magistral de metaficción y de irrealismo y uno de los más bellos relatos adscritos al movimiento postmodernista.

En definitiva, este libro de William Gass es un hermoso collage de notas que apuntan hacia las diversas posibilidades de creación elaborando elementos de la realidad hasta que la transformación que sufren es completa y se origina un nuevo objeto que únicamente la ficción podría crear. La huida del realismo de Dickens le conduce a un pasadizo primero oscuro y gris para luego convertirse en un paraíso de colores metálicos con seres mutantes que desafían las leyes naturales del comportamiento humano. El odio de Jorge Segren en «The Pedersen Kid» crece con las circunstancias adversas hasta que su mente es la de otro ser completamente distinto: un asesino.

En «Mrs. Mean» son los prejuicios los que minan la imaginación del narrador y llevan a que el mundo de la vecindad se convierta en un macabro esperpento de seres perversos y deformes. Con «Icicles» la monotonía del trabajo cotidiano de Fender y su propia frustración le llevan a crear un mundo estético propio que utilizar como escudo ante el mundo exterior. En todas las obras de W. Gass la metáfora del escritor enfrentándose a la ardua, pero liberadora, tarea de crear un espacio propio se transparenta en el esfuerzo que hacen sus narradores u otras veces sus protagonistas por evadirse de sus problemas cotidianos. De este modo el relato adquiere un valor regenerador por el que la creación más arriesgada y atrevida, el mundo del arte de vanguardia, suple los inexplicables contratiempos de nuestra existencia con otro nuevo modo de existir. Esta concepción del arte se refleja con total claridad en «Order of Insects» que ejemplifica el cambio de percepción de un mismo hecho y la capacidad imaginativa hasta desbordar sus más íntimos resortes. Por otro lado, si los relatos se sitúan en el mismo orden en el que fueron escritos, también presentan una gradación en el alejamiento de los moldes realistas. En «The Pedersen Kid» existe un relato minucioso de objetos y acontecimientos que crean un escenario preciso y existe también un argumento que sigue el lector con interés gracias a la intriga originada por el caso del asesino de los guantes amarillos. Cuando llegamos a la última historia, la que da nombre al libro, ya no existen ni personajes sin tiempo, la ficción es más que nunca lo que Robert Scholes denomina fabulación: una conjunción de elementos narrativos que no tiene por qué seguir normas establecidas en términos de argumento. La gradación de los relatos supone una evolución hacia el irrealismo, un ensimismamiento del mundo de la ficción hasta aislarse definitivamente y crear su propia y original visión del mundo.

