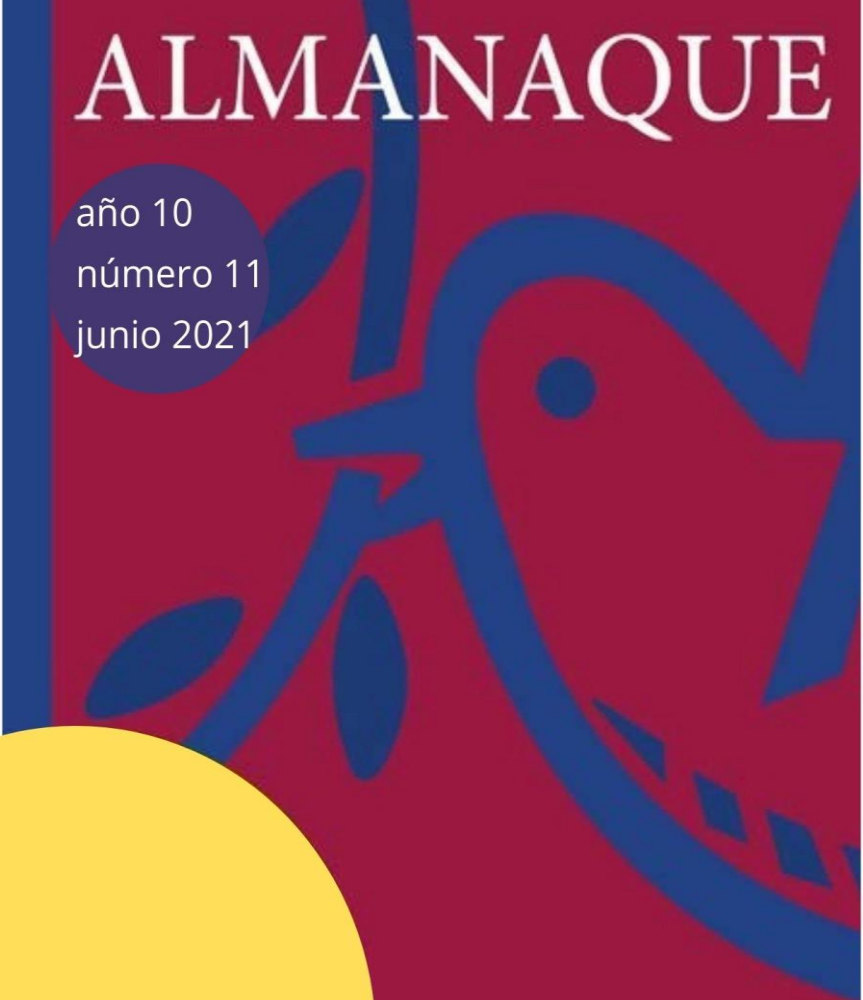


ALMANAQUE

A large, stylized blue graphic of a bird, possibly a dove, holding an olive branch in its beak. The bird is facing right. The background is a deep red. In the bottom left corner, there is a large yellow semi-circle.

año 10

número 11

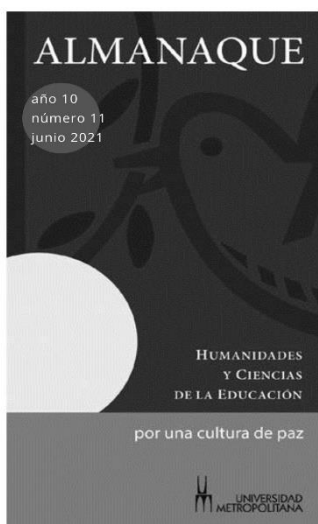
junio 2021

HUMANIDADES
Y CIENCIAS
DE LA EDUCACIÓN

por una cultura de paz



UNIVERSIDAD
METROPOLITANA



Autoridades Universitarias

Luis Miguel da Gama
Presidente del Consejo Superior

Benjamín Scharifher
Rector

María del Carmen Lombao
Vicerrectora Académica

María Elena Cedeño
Vicerrectora Administrativa

Mirian Rodríguez de Mezoa
Secretario General

Comité Editorial de Publicaciones de apoyo a la educación

Prof. Roberto Réquíz

Prof. Natalia Castañón

Prof: Mario Eugui

Prof. Rosana París

Prof. Alfredo Rodríguez Iranzo (Editor)

Los derechos de divulgación, comercialización y publicación
de las obras han sido cedidos por sus autores
a la Universidad Metropolitana.

Hecho el depósito legal de ley
Depósito Legal: PP201102DC3976
ISSN: 2244-8276



La imagen femenina como falsificación en la novela
Desayuno en Tiffany's, de Truman Capote.

Prof. Ana María Velázquez Anderson 7

En el camino, de Jack Kerouac: un viaje en busca
de una perla.

Prof. Kelly Martínez Grandal 22

Escribir contra el caos:
Cuando la escritura es una puerta abierta al dolor anónimo. 29

Aglaia Berlutti

Sylvia Plath: matar el ama de casa, revivir la poeta.

Yoyiana Ahumada 35

Sobre pioneros, mapas y fronteras: Sal
Paradise, Ned Merrill y Don Draper

Ana Teresa Rodríguez De Riera 56



UNIVERSIDAD METROPOLITANA

La imagen femenina como falsificación en la novela *Desayuno en Tiffany's*, de Truman Capote

PROF. Ana María Velázquez Anderson*

amvelazquez@unimet.edu.ve



* Magister Duoda Centro de investigación de mujeres, Universitat de Barcelona, España. Licenciada en Letras, Universidad Central de Venezuela. Profesora e Investigadora de Literatura multicultural femenina, Universidad Metropolitana desde el 2006. Escritora. Mención especial Poesía del XIX Premio José Antonio Ramos Sucre, Venezuela, Premio Internacional de Poesía Latin Heritage Foundation, Washington, Estados Unidos. Cinco libros publicados. Sus ensayos de investigación, poemas y textos han sido publicados además en Barcelona, España, Santiago de Chile, Rosario, Argentina, Aguascalientes, México, Cuenca, Ecuador, Heidelberg, Alemania, y en la República Checa.

Holly Golightly es una de las más logradas protagonistas en la narrativa de Truman Capote. Representa la idea de la vida como falsificación. La joven, pero compleja, aspirante a actriz, se esconde detrás de una cuidada imagen. Es bella, sofisticada, va siempre a la moda y se dedica a ser “dama de compañía”, escort de caballeros adinerados de mundo, eso le permite poder sobrevivir en la alta sociedad en Nueva York. El hecho de ser aspirante a actriz y de haberse cambiado el nombre a uno más sugestivo, lleno de vida, frívolo y de espíritu alegre, su apellido “Golightly” significa literalmente en español “andar ligero”, apunta a la crítica del autor a las sociedades modernas donde la esencia del ser humano está negada y sólo se acepta la máscara ajustada a las circunstancias.

La ciudad de Nueva York, entre el otoño de 1943 al de 1944, del siglo XX, es el escenario de la novela. La ciudad aparece como una urbe espléndida, en constante bullicio, fiesta, ascenso económico y social, después de la gran crisis de la



bolsa ocurrida la década anterior. Para las chicas como Holly Golightly, la vida en la gran ciudad era una aventura interminable, una fiesta eterna, pero que no conducía a ninguna parte, un viaje inconcluso en el cual se ganaba o se perdía, pero nunca se alcanzaba ningún puerto seguro.

La tranquilidad, la calma, los valores tradicionales que representaban el arquetipo de lo femenino en la época, “la buena ama de casa”, siempre atenta a su hogar y a su familia, imagen del éxito material promovido en esos años, no existía para los marginados como ella. De ahí la necesidad de fabricarse una máscara diferente que la ayudara a sobrevivir en ese mundo sofisticado, pero, a la vez, hostil. Holly pronto ve la necesidad de “re-inventarse”, de “re-hacerse” a sí misma, de refrenar sus emociones e incluso esconder sus problemas íntimos bajo dosis de seconal, un calmante de la época, y de olvidar todo vínculo con su precario pasado en un pueblo olvidado del sur de los Estados Unidos.

La chica pronto olvida la vida rural sureña y se transforma a sí misma en una glamorosa mujer que hechiza a todos por sus finos modales y su elegancia. De la “Lulamae Barnes” que tocaba la guitarra con nostalgia, cantando tristes canciones de Oklahoma, en las tardes, a la sofisticada Holly Golightly que habla francés y no tiene ya ni rastro del acento sureño al hablar inglés, hay un gran abismo. Sólo Fred, su vecino y amigo, del edificio de apartamentos del Upper East Side, el aspirante a escritor, conoce la verdad sobre Holly, su tormentoso pasado, sus problemas psicológicos, su vulnerabilidad casi infantil. Ni siquiera ha alcanzado la madurez, pero quiere aparentar ser mujer de mundo tras unos lentes oscuros y un lujoso collar de perlas sobre su negro y estilizado vestido de fiesta.

Surge entre estos dos personajes extraviados una peculiar amistad, que nunca fue de tipo amoroso, en la que ambos establecen un diálogo que le permite a Fred conocer la ciudad, puesto que también es un recién llegado, ver sus fallos, porque ella le hace notar que es un escritor muy formal, y entrar en el alto mundo social de una mujer tan fantástica como Holly.

En ese otoño en que se conocen, una época del año a la que el autor le da una cualidad de fines, pero también de nuevos comienzos, porque es cuando comienza de nuevo toda la vida

cultural y social, medio paralizada en verano, el viaje de la vida se convierte en un viaje iniciático para ambos personajes. Ambos tantean la vida y sus posibilidades, sabiendo, en el fondo, que cada quien tomará un rumbo distinto una vez obtenidos sus sueños más preciados.

En Holly no hay ningún sentido de pertenencia y aquellos paseos que hace con Fred por Nueva York la conectan, de alguna forma, con la ciudad. Es el sitio que llega a amar, aunque sea para ella un lugar de paso, como lo han sido los demás lugares en su vida. Hay un pasado de niña rural sureña una pobreza que prefiere olvidar para evitar que esos recuerdos tortuosos incidan en sus planes en el presente y en el futuro de millonaria que sueña. El autor, originario él mismo del sur, conoce esa pobreza, esa carencia que no sólo es material sino también afectiva. No hay tiempo de amar a la familia mientras se trabaja duro por el sustento. Así, hace una crítica a las sociedades modernas que desconectan al ser humano de sí mismo, de su historia personal, de su esencia, de sus raíces, de sus afectos, y transforma todo eso en angustia, en necesidad de refrenar las emociones y en fingir una falsa felicidad.

Truman Capote fue uno de los escritores más importantes de los Estados Unidos del siglo XX. Comenzó a publicar en 1948 y prosiguió hasta su muerte en 1984. Desde muy joven publicó cuentos en revistas literarias y trabajó en la revista *The New Yorker*. Fue el padre del llamado “periodismo literario”, un género que unía lo testimonial con lo ficcional. Escribía desde lo real que ficcionalizaba para darle una dimensión diferente. *Desayuno en Tiffany’s* se considera su novela más cercana a lo autobiográfico porque recrea parte de su historia de cuando llegó muy joven a vivir en una de las brown stone houses, características nuyorkinas, a tratar de escribir y hacerse un lugar en el mundo de la literatura.

La novela fue publicada por la editorial Random House en 1958 y, por sí misma, hubiera bastado para consagrar al autor. Impresionó por el uso del lenguaje con una naturalidad impresionante como si estuviera contando un cuento ligero, pero con una estructura perfecta. Un personaje de una joven mujer, Holly, que se dedicaba a acompañar a hombres ricos a restaurantes y bares de la ciudad, sin arraigo y sin que le importara arraigarse ni hacer una vida de familia “normal” fue un riesgo para la censura de la época. El autor se expuso a



la crítica puritana al tocar este tema. No sólo él sino los productores que compraron los derechos de autor para hacer la película. Tal fue el miedo a la censura que, cuando la novela fue llevada al cine, en 1961, los productores tuvieron que cambiar el desparpajo de la joven Holly y esta se convirtió en una estilizada y delgadísima modelo, protagonizada por Audrey Hepburn, quien le dio cierto aire más “aceptable” ante el gran público y ante los censores. Sin embargo, seguía siendo una mujer libre bajo una máscara de sofisticación, sin que hallara un lugar en el mundo que le diera seguridad más que ir a desayunar a Tiffany’s, la famosa tienda de plata y joyas ícono de la ciudad de Nueva York, cuando “le daba la mala”, como ella llamaba a su angustia depresiva.



Audrey Hepburn protagonizó una versión muy romantizada de la protagonista, que era mucho más compleja y oscura en la novela. Truman Capote sugirió que fuera Marilyn Monroe quien representara a Holly, pero la misma Monroe parece que rechazó un papel que la acercaba mucho al arquetipo de la mujer fácil que ella ya no quería interpretar.

A través de este personaje femenino, el autor exploró las dificultades, las oscuridades y las hipocresías sociales en cuanto a las mujeres, en las grandes urbes industrializadas donde las masas humanas van diariamente a trabajar y regresan a minúsculos apartamentos a doparse con la televisión, el alcohol u otras drogas, para no pensar en la mediocridad de sus vidas, siempre repitiéndose sin cesar. Para el autor, estas sociedades producen seres complejos y escindidos y padecen de la angustia existencial que planteó Jean Paul Sartre en su obra *El existencialismo es un humanismo*, publicada en Francia en 1946. (Sartre)

Para el ser existencial el único “capital” es el sí mismo y, por tanto, toda acción conducirá a su fracaso o a su logro, pero dependerá sólo de sí y de ningún otro factor. Holly, desde

muy joven, había comprendido que a través del trabajo fuerte y sostenido jamás llegaría a la cumbre del éxito que, para ella, era la riqueza fácil. Primero abandonó un hogar muy pobre para irse con su hermano, luego, a la deriva, se encuentra con un médico veterinario, con quien se casa a los trece años para ayudarlo a cuidar de sus hijos y al que abandona a los catorce años para ir a probar suerte en Hollywood.

Un manager la encuentra a los quince años viviendo con un jockey y, reconociendo en ella la cualidad de representación y falsificación que necesita una actriz, comienza a prepararla para la actuación. La inscribe en cursos de actuación, de dicción, en cursos de francés, la única forma que hubo para que después “reaprendiera” el inglés sin su fuerte acento sureño. La inicia como actriz en Hollywood y, justo cuando ya había Holly conseguido su primer papel importante, esta abandona todo y se marcha a Nueva York dejando una breve nota para su manager.

El abandono parece ser su destino, su pathos, su enfermedad. Sus acciones siempre la conducirán al fracaso, pero ella no lo ve, envuelta como está en un sueño irrealista. Lo femenino en esta novela desaparece tras un discurso de falsificación. Deja detrás el mundo de la creación y el trabajo artístico, que también, de paso, la estaba anulando como mujer, para hacer su “gran representación” en el teatro de la vida. Excepto por su amigo Fred y por “gato”, un gato que ha recogido de la calle y al cual no le ha dado nombre “para no apegarse”. Holly está completamente olvidada de sí misma, de su alma y de su esencia femenina. Ella es lo que los demás esperan que ella sea.

En la época de mediados del siglo XX, muchas mujeres eran anuladas en pro del éxito de los hombres. Y eso lo plantea el autor con este personaje, esta joven perspicaz y vivaracha que lo ha comprendido y está dispuesta a sacar el mayor provecho posible de la situación. Truman Capote narra esta historia con la mayor delicadeza posible, alejado de la mentalidad patriarcal que sin duda era, en esa época, más crítica con las mujeres como Holly y la enjuiciaría como trepadora, inmoral, prostituta, adicta y hasta socia de criminales. El autor sólo quiere destacar su impostura, el mundo de falsedad en todos los seres humanos al que obliga la supervivencia en las grandes urbes y la anulación del ser en medio de las masas. A



Holly le otorga una cierta complejidad, destaca en ella más el aspecto de su frívola máscara, su glamour, su sofisticación, y muestra tras bambalinas los motivos oscuros que la empujan al engaño y al fingimiento.

Nada parece importarle a Holly quien, también para sustentarse, mantiene tratos con un mafioso que estaba en la prisión de Sing Sing, y que ella visitaba semanalmente para llevarle información de un abogado, datos necesarios para proseguir con sus negocios turbios. De esos negocios, ella no sabía nada. Sólo sabía que el abogado del mafioso le pagaba muy bien y, con eso, ella pagaba la renta de su apartamento y se daba ciertos lujos, como comprar ropa cara e ir a las cuadras de caballo de la Sesenta y seis Oeste.

El problema al que apunta el autor es a la disolución de una estructura interna sana y vigorosa que pueda diferenciar entre el bien y el mal. A través de la falsificación y de la impostura de otra personalidad distinta a la propia, el “no ser” toma el lugar del “ser”. La “autenticidad” no es posible en la complejidad de las sociedades actuales, simplemente, “la verdad” no es “sofisticada” ni cosmopolita ni nadie pretende ir por la vida mostrándola.

Por otra parte, el viaje de la vida en la modernidad aparece como un viaje lineal, permanente, siempre cambiante y sin retorno. Lo contrario al concepto clásico del viaje circular del héroe que fue el gran legado griego a la cultura occidental, ese héroe que debía superar varias pruebas y encuentros con el mal y lo desconocido para al final regresar a casa, a la seguridad de los suyos y de su tierra natal y así recuperarse a sí mismo.

Para los griegos, no había recuperación posible del yo sino en el país de pertenencia. En el mundo contemporáneo ya no hay “país” donde regresar porque el país está en cualquier lugar. La sensación de pertenencia queda relegada ahora al plano de la memoria, a los recuerdos de otros tiempos: “cuando yo era”, “cuando yo fui”, “cuando yo tuve”. No trasciende al mundo de la realidad inmediata porque el ser humano se encuentra solo y atado como una marioneta a las fuerzas desconocidas de la misma vida, fuerzas intangibles que lo van a llevar en una dirección u otra, sin que él, o ella, tenga mayor control sobre las circunstancias.

Así que la única acción inteligente para la supervivencia es el ajuste de la máscara, el “hacerse” a uno mismo, el crearse a sí mismo como se crea una obra de arte. Estos aspectos están en primer plano ahora precisamente por el tema de las grandes migraciones que implican rupturas y escisiones enormes y difíciles de sobrellevar. Así mismo, el mundo de las redes sociales obliga a mostrar lo mejor de cada uno para poder insertarse en las nuevas comunidades virtuales. La “reinención” ya no es “falsificación pura” sino necesidad y aparece hoy como símbolo de nuestro tiempo.

Fred y Holly pasean por la ciudad, Fred ama la alegría bulliciosa y contagiosa de su amiga y hace lo que ella le pida con tal de mantenerla contenta. Un día Holly lo hace entrar a la tienda Woolworth y se roban unas máscaras. Este episodio es significativo, primero porque ella le confiesa a Fred que, desde muy joven, tuvo que aprender a robar para sobrevivir y él conoce un poco más la parte sombría de su amiga; segundo, porque hay una metáfora del uso necesario de “las máscaras” para poder sobrevivir. Ella le está enseñando a Fred el necesario mundo del fingimiento en sociedades tan hostiles.

Las máscaras cumplen una doble función: esconden, protegen del mundo y, a la vez, permiten entrar en relación y diálogo con el mundo del afuera.

El concepto de máscara (persona, en latín, prósopon, en griego) proviene de la Tragedia griega donde los actores se presentaban vestidos con largas túnicas y usando máscaras con expresiones estáticas, de ira, dolor, tristeza, espanto, para representar al personaje, al “agonista” de la obra (el “proto-agonista, el deuterio-agonista), su ethos, su carácter, en el sentido griego, la forma de ser del personaje, y cuál sería su pathos, su destino. La asociación del autor con el teatro griego remite a la vida contemporánea como a un gran teatro, al gran teatro de la vida o a la vida como representación, donde cada quien está llamado a representar un rol, un modelo, un papel. Todo, en la vida moderna, “se interpreta”. El ser humano se convierte, inconscientemente, en un gran falsificador de la realidad y eso es lo que lo sustenta o, por el contrario, lo destruye.

Si Holly se esconde tras su perfectamente fabricada máscara, Fred, por su parte, como escritor va a entrar también en el



mundo de la representación y de las imágenes, porque son estas la materia prima de trabajo como escritor.

La existencia empuja al cambio y lo inteligente es no resistirse. Hoy en día, el ser humano se ha acostumbrado a ser un viajero eterno, sin puerto seguro adonde regresar, con el conocimiento de varios espacios o ciudades a los que llama hogar, con la confluencia de varios idiomas y culturas dentro de sí con la cuales se identifica alternativa o simultáneamente. Las migraciones contemporáneas están exponiendo la experiencia de las culturas híbridas o una “transculturación”. (Rodríguez Larreta)

“Miss Hollyday Golightly, Viajera”. (Capote) Así dice la tarjeta de presentación de la protagonista. Es una viajera que migra constantemente, fuera, pero también dentro de sí misma. Nunca cuenta a nadie de dónde ha venido ni hacia dónde va. Fred descubrirá parte de sus secretos, pero callará por fidelidad. Ha comprendido que nadie jamás sabrá por cierto quién es Holly Golightly y tampoco importa porque ella es una viajera de la vida y nada más.

En las sociedades modernas no importa la meta ni el origen sino el simple transitar, los eventos que van ocurriendo a diario en el recorrido y cómo “solucionar” a cada paso. Holly, a su manera, le enseña esa forma de vivir a Fred, un amigo un tanto apegado al pasado y a las costumbres, le muestra que el pasado siempre quedará atrás y está irremediablemente perdido y el futuro existirá o no, pero tampoco habrá que preocuparse tanto. No hay que regresar a ninguna parte porque el anhelo de regreso, ese antiguo nostos de los héroes griegos, deseosos de regresar al hogar para contar sus hazañas de la lejana Troya, a veces complica las situaciones y hasta puede llegar a hacer daño. Igualmente, tampoco habrá que hacerse muchas esperanzas porque nada en el futuro es seguro.

Un día, Fred descubrió que había un hombre extraño rondando el apartamento de Holly. Preocupado, la alerta, pero ella, con la mayor tranquilidad le dice que debe ser su hermano que la anda buscando. Resultó ser el doctor Golightly, el médico veterinario con quien se había casado a los trece años. El veterinario rural no encajaba en la nueva vida de Holly, sin embargo, ella lo rechaza con suavidad y con algo de cariño y le hace ver que ella “siempre será su

esposa”, aunque lo había abandonado muy pronto para irse a Hollywood, pero que ahora está ocupada en “otros asuntos”. Así hace que el veterinario regrese feliz a Texas con promesas que ella no tiene ninguna intención de cumplir. Fred descubre que ella no está divorciada y le hace ver que, si llegara a casarse con el diplomático brasileiro con el que estaba manteniendo una relación en ese momento, cometería adulterio. Adúltera o libre, más allá de las leyes de la ciudad, despreocupada o loca, a Holly no le importan ni las normas ni las leyes sino sólo seguir adelante con su proyecto.

Para cualquier problema hay dosis de seconal y la tienda Tiffany's y su tranquila y serena elegancia, frente a la cual amanece algunas veces Holly en las madrugadas, de regreso de las fiestas, para ordenar el caos interno que la abruma en ciertos monumentos.

“Ya lo he probado. También he probado con aspirinas. Rusty opina que tendría que fumar marihuana, y lo hice, una temporada, pero sólo me entra la risa tonta. He comprobado que lo que mejor me sienta es tomar un taxi e ir a Tiffany's. Me calma de golpe, ese silencio, esa atmósfera tan arrogante; en un sitio así no podría ocurrirte nada malo, sería imposible, en medio de todos esos hombres con los trajes tan elegantes, y ese encantador aroma a plata y a billetero de cocodrilo. Si encontrase un lugar de la vida real en donde me sintiera como me siento en Tiffany's, me compraría unos cuantos muebles y le pondría nombre al gato”. (Capote)

La tienda es la imagen de la seguridad que busca Holly y, a la vez, es un reflejo de ella misma que se ha adueñado de la elegancia de la ciudad. La estilizada y elegante silueta de Holly es la imagen de una nuyokina perfecta. Donde quiera que se gire la cabeza, parece estar Holly con sus cortos cabellos, su traje negro ajustado, sus perlas y sus grandes lentes de sol, sofisticada y elegante, remitiendo a la misma elegancia de una ciudad que impone el lujo como forma de vida. Holly se hace parte de la ciudad y desde la película de 1961 su imagen es un icono de la misma.

Su pequeño apartamento del Upper East Side, es el lugar donde da grandes fiestas hasta altas horas de la noche, sin importarle que moleste a sus vecinos. Ella busca siempre recrear el espíritu alegre de la ciudad más sofisticada de Norteamérica. Va al “21”, al “Pierre”, al “Plaza”. Es



individualista y dispuesta al disfrute y, por tanto, no se disuelve en la masa anónima que transita a diario por la gran ciudad. “Amo Nueva York, aunque no sea mía, de modo que en algo tiene que serlo, un ángel, una casa o una calle, algo de todas maneras, que me pertenece porque yo le pertenezco”. (Capote)

La ciudad es el espacio psíquico donde ocurren los procesos de reconexión para Fred y de desconexión para Holly. Así mismo, es interesante resaltar que los personajes quedan atrapados en sus roles sociales. En el mundo de las “falsas realidades”, paradójicamente, cada quien se construye su propia “jaula” de la que no puede escapar. Aunque haga como Holly y se escape a última hora de la ciudad en la que ha vivido con tanta intensidad, aunque sea sólo para cambiar un sueño por otro, volverá a construirse otra jaula a su medida, en otro lugar, donde repetirá exactamente las mismas experiencias que en la ciudad que dejó atrás, aunque crea que son nuevas experiencias. El tema de la libertad para Truman Capote es complejo y tiene aristas sombrías y limitantes.

La novela es muy móvil, los personajes están siempre yendo y viniendo por las calles de la ciudad, entrando y saliendo de bares y restaurantes, bajando y subiendo las escaleras en su edificio. Es un recordatorio del flujo natural de la existencia que implica constantes cambios, entradas y salidas en pro de la adaptación del momento.

Nueva York es el lugar “bisagra” de la vida, donde se encuentran estos dos extraños en una encrucijada. Se produce un encuentro de casi un año, y, luego, cada uno de ellos va a proseguir su camino, dejando al otro, profundamente marcado.

Las calles de la ciudad son los inicios que recordarán para siempre, pero que nunca más se repetirán. Holly se irá para nunca más regresar y Fred triunfará y se mudará a vivir a otra parte de la ciudad donde pocas cosas le recuerden a Holly. Esa encrucijada fue importante para ambos porque marcó el paso de un estado de conciencia a otra. Esa breve amistad que se da entre ambos personajes, los transforma al final, sobre todo a Fred, quien va a experimentar la vida de una manera distinta, más ligera y más abierta al cambio, lo que redundará en beneficio para su escritura que pronto comenzará a ser publicada.

Truman Capote, en su novela, describe una Nueva York moderna y vivaz que, sin duda, él llegó a amar. Toda su narrativa es un homenaje a Nueva York y a su belleza. Holly y Fred hacen largas caminatas que terminan en el bar de Joe Bell, en Lexington avenue, otra clase de “hogar” para los solitarios. El bar de Joe Bell y Tiffany’s, para Holly, les otorgan a los personajes una cualidad simbólica y, por tanto, los humaniza. Siempre habrá algo que “simbolice” algo importante y acerque al ser humano a su inconsciente y a su necesidad de estructuración. “La actividad inconsciente del hombre moderno no cesa de presentarle innumerables símbolos, y cada uno tiene un mensaje que transmitir, una misión que cumplir, con vistas a asegurar el equilibrio de la psique o a reestablecerlo”. (Eliade)

El hecho de que sea Tiffany’s el lugar donde la protagonista encuentre de nuevo la calma convierte a esta tienda en un lugar mágico, transformador y vivificador, un símbolo que la salva del caos. Parafraseando a Mircea Eliade, el hombre y la mujer actuales, sin religión institucional, que viven en las sociedades modernas sin la presencia de un dios que los ampare, siguen encontrando salvación a la fragmentación a través de su actividad inconsciente y de su capacidad de activar símbolos para buscar soluciones a sus propias dificultades internas. (Eliade)

Holly sobrevive sin tener un empleo fijo en una ciudad muy difícil, hace maromas, no muy honestas, para obtener dinero. Al final, por su condición de informante del mafioso de la cárcel de Sing Sing, la policía comienza una persecución judicial contra ella y tiene que huir de la ciudad. Vuelve a aparecer el tema de la huida como salvación. Huyó de Hollywood, le cuenta su manager a Fred, porque estaba “mal de la cabeza” y ni siquiera los psiquiatras habían podido hacerla mejorar. Era “una farsante”, pero una “farsante auténtica”, le dice, pero que seguramente terminará en el fondo de un frasco de seconal, su última gran huida.

“No es una farsante porque es una farsante auténtica. Se cree toda esa mierda en la que cree. No hay modo de convencerla de lo contrario. Lo he probado de todas las maneras, hasta llorando. Pruébelo algún día. Pídale que le explique todas esas cosas en las que cree. Aunque -dijo- esa niña me gusta. Le gusta a todo el mundo, pero hay mucha gente que no la



soporta. A mí me gusta. Esa niña me gusta, de verdad. Porque soy una persona sensible. Hay que tener sensibilidad para poder apreciarla en lo que vale, un ramalazo de poeta. Pero le diré la verdad. Por mucho que se rompa la cabeza tratando de ayudarla, ella sólo le devolverá un chasco tras otro. Le daré un ejemplo: viéndola hoy, ¿quién diría que es? Pues ni más ni menos que una chica que saldrá en los periódicos cuando llegue al fondo de un frasco de Seconal”. (Capote)

Holly es un ser existencial que vive el aquí y el ahora apegada a su accionar y sin cuestionar nada. La inestabilidad es la única certeza de la existencia y, a medida que avance en la vida, ella se irá haciendo a sí misma, que es, por demás, el sueño de todo pionero norteamericano.

“El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después y será tal como se haya hecho. Así pues, no hay naturaleza humana, porque no hay Dios para concebirla. El hombre (la mujer) es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se concibe después de la existencia, como él se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre (la mujer) no es otra cosa que lo que él se hace”. (Sartre)

Después del fracaso predecible “del sueño americano”, de no poderse casar con su millonario diplomático brasilero, quien huyó de inmediato ante el escándalo, y de perder un embarazo de él que apenas comenzaba, Holly se da cuenta de que tiene que desaparecer del panorama si no quiere acabar de compañera del mafioso en la cárcel. Solo tiene a Fred. Los demás amigos y amigas, apenas Fred los llama para pedir ayuda, cuelgan el teléfono. Así que llama a su manager, quien le da instrucciones para que ayude a Holly a salir del país. La prensa se había ensañado contra ella, toda su cuidadosa imagen, construida con esmero, se vino abajo con un solo artículo de prensa. Es llamada a declarar en la Comisaría junto con el abogado del mafioso:

“Mr O’Shaughnessy, un fornido pelirrojo, se ha negado a hablar con la prensa y le ha propinado una patada en los riñones a uno de los fotógrafos. En cambio, Miss Golightly, frágil y despampanante, aunque vestida como un muchacho, con vaqueros y chaquetón de cuero, no parecía en absoluto

preocupada. "A mí no me pregunten de qué diablos va todo esto" les dijo a los periodistas. "Parce que je ne sais pas, mes chers" (Porque yo no lo sé, amigos), añadió". (Capote)

Ante las dificultades, Holly no pierde la calma. Al verse rodeada de fuerzas oscuras que amenazaban con hacerla sucumbir, no luchó, sino que huyó hacia delante. Eligió el exilio antes que la confrontación. El viaje debía continuar por siempre porque era la única forma de supervivencia posible. En el complejo mundo moderno, para personas sin asidero en la vida, la única salvación consiste en comenzar de nuevo una y otra vez, tantas veces como sea necesario, en cualquier momento, en cualquier lugar, en cualquier situación.

De ahí que el autor señale la necesidad de “viajar ligero” (golightly) para poder hacer el tránsito permanente sin muchas complicaciones y llevar anclas sin problemas cuando haya que cambiar de rumbo.

Con respecto al “sueño americano”, este concepto fue creado por la sociedad norteamericana del siglo XX y proviene de los pioneros y de su búsqueda de riqueza. Todo el mundo tiene derecho a un sueño, aspirar a levantarse por encima de su situación y lograr alguna ganancia en la vida gracias a su esfuerzo o a su dedicación o talento. Sin embargo, no siempre eso es posible. He aquí la crítica más profunda del autor. Él nos habla de la falsedad de ese sueño, de lo imposible que fue para Holly el logro del sueño porque al final siempre va a pasar algo o alguien va a fallar, o las condiciones no están dadas y todo fracasará.

Holly logra huir del país y, meses después, le escribe a Fred que finalmente también tuvo que salir de Brasil, adonde había ido en busca del diplomático brasileiro, y que ahora estaba en Argentina, que “en algún momento” le enviaría su nueva dirección. Nunca lo hizo.

Pasan los años y un día Joe Bell, del bar de Lexington avenue, cita a Fred, quien ya ha logrado publicar sus primeros cuentos, para mostrarle una extraña foto de una escultura africana que le dio un turista. La escultura se parecía mucho a Holly. Además, le había dicho el turista, que algunas personas le habían dicho que habían visto a aquella mujer de la estatuilla en algún remoto lugar de cacería del continente negro. Ambos dejaron correr su imaginación y



pensaron que Holly estaba en un safari en África acompañando a algún millonario. No supo Fred nunca más de ella ni se atrevió a indagar sobre la muchacha que había sido su amiga. Se dio cuenta de que Holly nunca viviría una vida convencional y todo lo que él pudiera pensar sobre ella no sería más que especulaciones. El mundo estaba lleno de falsas historias que no era posible encajar en ninguna parte, pero eso es también parte de la condición humana.

En conclusión, en el mundo de las falsificaciones y de las apariencias, unos lograrán su objetivo si conocen y aceptan su realidad inmediata, si conocen la necesidad de cambio y trabajan sobre ella. Otros quedarán por siempre girando en una rueda de carrusel, como el fascinante personaje de Holly Golightly, sin jamás siquiera acercarse a tierra, como marionetas inspiradoras, pero no confiables, sujetas por siempre a los giros de la fortuna.

Trabajos citados

Capote, Truman. *Desayuno en Tiffany's*. Barcelona: Bruguera SA, 1980.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Bogotá: Editorial Labor SA, 1996.

Rodríguez Larreta, Enrique. «Cultura e Hibridación. sobre algunas fuentes latinoamericanas.» *Anales* (2004-2005): 107-124.

Sartre, Jean-Paul. *Es existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa, 2009.

Fotos

Trailer screenshot de Paramount Pictures,
Public Domain because they were never separately
copyrighted (for movies made before 1964)



UNIVERSIDAD METROPOLITANA

En el camino, de Jack Kerouac: un viaje en busca de una perla

PROF. Kelly Martínez Grandal*

kelly.m.grandal@gmail.com



**Kelly Martínez-Grandal (La Habana, 1980). Escritora, editora y curadora de fotografía. En 1993 emigró a Venezuela, donde vivió por veinte años. En el 2014 emigró nuevamente, esta vez a Miami, Florida. Es autora de los poemarios Medulla Oblongata (CAAW Ediciones, 2017) y Zugunruhe (Katakana Editores, 2020); de las plaquettes de poesía Paria (Editorial Alfa-Beta, 2019) y Una luna anacoreta (Petalurgia, 2021), además de antóloga de Todas las mujeres (fulanas y menganas) (CAAW Ediciones y Funcionarte Corp., 2018).*

Me gusta la palabra generación, sus varios sentidos: el conjunto de personas que pertenecen a un determinado tiempo y contexto, pero también el hecho de producir algo, de que algo se genere y hay, sin dudas (valgan todas las redundancias), generaciones que generan; capaces de transformar el panorama político y cultural y de renovar tradiciones. Ese es el caso de La Generación Beat. Para hablar de ella, para entenderla a cabalidad, habría que remontarse primero al final del siglo XIX y comienzos del XX; a los escritores que se dieron a la tarea de renovar el lenguaje, los temas y la estructura de la literatura estadounidense, arraigada en los cánones coloniales de buena escritura y buenas costumbres. Una literatura que necesitaba redefinirse, hallar una voz propia, insertarse en la ola impetuosa de la modernidad. Fueron Edgar Allan Poe, Emily Dickinson, Walt Whitman y Mark Twain (si queremos mencionar a los canónicos) quienes dieron los primeros pasos. Los continuaron los escritores de la primera postguerra: Hart Crane, Scott Fitzgerald, William Faulkner, Edna St. Vincent Millay, Ezra Pound, Ernest Hemingway y William Carlos Williams, quienes posteriormente serían

conocidos como la generación de la “literatura alcohólica”.

Si bien la Primera Guerra Mundial destrozó la confianza de los estadounidenses en esa nueva América por la que apostaba Whitman, la posguerra fue también un momento de ebullición cultural: las obras de las vanguardias se exhibieron en Nueva York y Freud dio sus primeras conferencias en la Clark University; se discutieron las ideas de Nietzsche, Bergson y Shaw en los círculos intelectuales. En Harlem, Countee Cullen, Langston Hughes y James Weldon Johnson fundaban el Harlem Renaissance y hablaban de poesía negra. Luego vinieron la Ley Seca y la Gran Depresión; la desolación, la ruina, el crimen organizado. Dorothea Lange, Walker Evans, Ben Shahn y el resto de los fotógrafos contratados por la Farm Security Administration dieron testimonio de un país desvencijado y triste. América no se sentaba ya en el *adamanto del tiempo*¹. Se había transformado en una larga y polvorienta carretera.

De todo ello también dio cuenta la literatura. El gran Gatsby, Santuario o Las uvas de la ira escandalizaron a la “buena sociedad” porque la vida y el país se mostraban sin afeites ni remilgos, lejos del costumbrismo edulcorado y aséptico del XIX. Se sentaron así las bases de un discurso volcado hacia lo social y hacia los pormenores de la fragilidad humana. Una denuncia hecha no desde lo panfletario, desde la gratificación instantánea (y a veces engañosa) que producen consignas y banderas, sino desde el escrutinio de las fisuras cotidianas de una nación; de sus mecanismos políticos, sus topografías y su gente. A su vez, fue también una ruptura con los usos de la literatura inglesa, con la pulcra arquitectura de sus oraciones y su sistema renacentista de versificación. Voces como la de Ezra Pound y especialmente la de William Carlos Williams fundaron un nuevo lenguaje, más cercano a lo cotidiano y lo oral. De ellos, bebieron las generaciones de escritores de la segunda posguerra, que hicieron del lenguaje poético y el lenguaje cotidiano una misma cosa.

Surgido a finales de la década del cuarenta, el Movimiento Beat² protestó contra todo aquello que se opusiera al pensamiento libre. En la época del crecimiento de los suburbios y los primeros centros comerciales, del rojo sobre rojo de Leo Burnett (una de las campañas publicitarias más exitosas de la segunda posguerra), de las pícaras, dulces pin-ups de Gil Evgreen —y, en general, de todo aquello que



permitiera la recuperación económica del país y celebrara el triunfo sobre la muerte—, los Beat hablaron de mentes en estado y de la tiranía de los mass media. No por mera rebeldía (como tanto se afirmó y todavía se afirma) ni por pretensión adolescente de oponerse al mainstream, sino por la preocupación genuina de que la multiplicidad de la vida se unificara y mecanizara (inevitable herencia romántica) y, especialmente, de que las secuelas y el trauma de la guerra no se enfrentaran y terminaran sepultados bajo capas de una inconsistente, artificial felicidad. Como Jaspers Johns con su bandera blanca, los Beat apostaron por desdibujar el mito de la identidad nacional, pero también el mito de la literatura. Se trataba, sobre todo y según Ginsberg, de hablar con la musa como quien habla con los amigos.

Acusados de comunistas o de *wild boys*, despreciados por académicos y medios de prensa, su literatura incomodó por su contenido y su forma. Se habló de discursos descentrados e incoherentes, de narrativas deshilvanadas y poemas faltos de lirismo. Se habló de una generación cuyo único objetivo parecía ser acabar con todo aquello que, a los ojos de una mayoría, resultaba esencialmente americano. *Quizás el error ha sido llamarla Generación Beat: en los tiempos en que Kerouac puso en movimiento todo este tinglado era sobre todo una generación “go” (yendo). Hacia dónde iban, no lo sabían con seguridad aquellos amables, insoportables, patéticos, insolentes hipsters de rostro angélico que zigzagueaban por los Estados Unidos.*³

Fue precisamente Jack Kerouac quien le diera el nombre de Generación Beat, una decisión que luego le pesaría mucho. Hijo de francocanadienses, nació en 1922, en Lowell, Massachussets y bajo el nombre de Jean-Louis Lébris de Kerouac. Lector ávido, descubrió en la obra de Joyce el flujo de la conciencia y, en la de Marcel Proust, el deber de asumir y conocer el propio tiempo. Aunque de formación católica (de la que nunca logró desprenderse completamente), fue practicante del budismo mahayana. Le interesaban, fundamentalmente, la primera y la tercera de las Cuatro Nobles Verdades del Sakyamuni: *Toda la vida es sufrimiento y Se puede alcanzar la supresión del sufrimiento porque el mundo no existe sino en la mente.* Ambas premisas serían el tema constante de su obra...*hablando siempre de gente que intentaba esquivar el sufrimiento y agarrarse a la vida bajo formas que no se dejaran trampear por él.*⁴ Así, sus

personajes aspiran a sobrepasarse a sí mismos, a despojar la vida de lo que tiene de ilusorio. Sin embargo, a pesar de todo, de las Nobles Verdades y del Buda, si hubiese que elegir una palabra para describir su obra, tal vez sea pasión, no solo como vehemencia sino también como padecimiento. En el fondo, el universo de Kerouac tienen mucho de crístico, está imbuido de una profunda conciencia amorosa, tiende incansablemente hacia la salvación y la trascendencia.

De toda esa obra, fue *En el camino* —que originalmente su autor pensó en llamar *En la carretera*—la que se convirtió en su novela icónica, el símbolo de una generación y de un momento específico de la literatura y la historia. Dividida en cuatro partes, narra una serie de viajes realizados por el escritor —quien aparecerá bajo el personaje de Sal Paradise— a lo largo y ancho del país (y por último a México) a finales de la década del cuarenta y en compañía de Neal Cassady (o Dean Moriarty en la novela), el héroe Beat por excelencia. Kerouac la escribió durante el verano de 1950, en poquísimas semanas y usando rollos de papel de teletipo; un manuscrito que es también una larga autopista. Tras varios intentos fallidos, finalmente vio la luz en 1957, con el sello Viking Press; una obra en la que el viaje terrestre no era sino la excusa para de ese otro viaje que es la vida, una imagen que reescribimos desde *La epopeya de Gilgamesh* y que encontró en La Odisea de Homero su piedra ancilar. *Yo era un joven escritor y quería viajar. Sabía que durante el camino habría chicas, visiones, de todo; sí, en algún lugar del camino me entregarían la perla.*⁵

La travesía se realiza con dificultades, pruebas que obligan a Sal Paradise a cuestionarse sus ganas de viajar. Sin embargo, viaja. ¿No es acaso el héroe aquel capaz de superar las pruebas? ¿No es Sal un héroe moderno, con sus Circes y lestrigones de carretera? Aparece, en estas páginas, la majestuosidad del paisaje americano; un país cuya extensión es prácticamente la de un continente; nombres de lugares (Amarillo, Sausalito, Potomac, New Jersey) que dan cuenta de una diversidad cultural y étnica. Aparece el vasto Mississippi (antes de Sal y Dean, estuvieron Tom Sawyer y Huckleberry Finn vagabundeando un poco por ahí) y otro paisaje, el humano, que abarca familias tradicionales, camioneros, mexicanos, jazzistas, campesinos, vagabundos, camareras y contradice la imagen blanca, heroica y sonriente del Estados Unidos de la postguerra. Este no es un libro sobre



el sueño americano. No puede serlo una novela en la que William Burroughs (o Bull Lee) sea un personaje o en la que se muestren las tristes, arruinadas formas de América.

Como toda novela de viaje, es también un recorrido por la transformación de quien viaja: un yo que se pierde y una identidad que se deconstruye. Perder el yo significa despojarse de cuanto idea teníamos de nosotros mismos, estar a la intemperie. Fuera de lo familiar aprendemos qué maderos nos construyen realmente. Y así como el viaje le ofrece a Sal Paradise la posibilidad de ser otro y, a la vez, reencontrarse con su yo verdadero, le ofrece también la posibilidad de encontrarse con el país detrás del país. Sal recorre el más trayecto más grande de su vida y también nosotros lo recorreremos., conocemos su América. También a nosotros se nos entregará la perla.

En el camino es también una reivindicación de los marginados, no a manera de idealización sino de dignificación, especialmente afroamericanos y mexicanos. Tal vez Kerouac amaba a los parias porque se sentía uno de ellos. Por supuesto, vista a la luz de nuestros tiempos, esa dignificación peca de una mirada exótica, pero es importante recordar el contexto histórico y el lugar donde que se escribió la novela; el riesgo que suponía convertir al Jim de Mark Twain en un personaje que no solo se admira, sino que se emula. Fue también una obra arriesgada como ejercicio formal y crítico. En esos paisajes móviles que vislumbramos desde la ventanilla se resume cierta una América. Pero es en el último viaje, el viaje a México, donde toda esa mirada a lo otro se condensa.

La carretera era una larga línea recta. No era como conducir a través del mundo por lugares donde por fin aprenderíamos a conocernos entre los indios del mundo, esa raza esencial básica de la humanidad primitiva y doliente que se extiende a lo largo del vientre ecuatorial del planeta desde Malaya (esa larga uña de China) hasta el gran subcontinente de la India, hasta Arabia, hasta Marruecos hasta estos mismos desiertos y selvas de México y sobre los mares hasta Polinesia, hasta el místico Siam del Manto Amarillo y así, dando vueltas y vueltas, se oye el mismo lamento junto a las destrozadas murallas de Cádiz, España, que se oye 20.000 kilómetros más allá en las profundidades de Benarés, la capital del mundo. Estos individuos eran

indudablemente indios y en nada se parecían a los Pedros y Panchos del estúpido saber popular americano...tenían pómulos salientes y ojos oblicuos y gestos delicados; no eran idiotas, no eran payasos; eran indios solemnes y graves, eran el origen de la humanidad, sus padres. Las olas son chinas, pero la tierra es asunto indio. Tan esenciales como las rocas del desierto son ellos en el desierto de la "historia". Y lo sabían cuando pasábamos por allí; unos americanos que se daban importancia y tenían dinero e iban a divertirse en su país; sabían quién era el padre y quién era el hijo de la antigua vida de la tierra y no hacían ningún comentario. Porque cuando llegue la destrucción del mundo de la "historia" y el apocalipsis vuelva una vez más como tantas veces antes, ellos seguirán mirando con los mismos ojos desde las cuevas de México, desde las cuevas de Bali, donde empezó todo y donde Adán fue engañado y aprendió a conocer. Estos eran mis pensamientos mientras conducía el coche hacia la ciudad de Gregoria, abrasada por el sol.⁶

Para Kerouac, las metáforas no son arquitecturas armadas en los límites del lenguaje y sus posibilidades. Su poética es la del lenguaje de la calle, una especie de inglés casero. Sin embargo, también nos devela el misterio de las cosas; lo cotidiano como si lo viéramos por primera vez. Traducen, como quería el autor, *la realidad del mundo a monólogo interior*.⁷ Por otro lado, es difícil establecer qué diferencia, realmente, a *En el camino* de otras novelas de viaje. Al fin y al cabo, repite el esquema clásico del viaje del héroe y tampoco se aleja de la narrativa estadounidense moderna. En *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos; *El gran Gatsby*, de Scott Fitzgerald o *Tortilla Flat* y *Las uvas de la ira*, de John Steinbeck, también hay personajes que entran y salen, van y vienen, beben, caminan, hablan, se duermen, se levantan. Tampoco es pionera en cuanto a la ruptura del lenguaje. Su gran mérito es otro y radica en haber llevado todo eso al paroxismo y en la escogencia de un símbolo: la carretera. Una novela que no solo forma parte de una tradición, sino que, sobre todo, la concentra.

Nada es permanente en este libro, también su narrativa es viajera: se mueve como se mueve la vida. Hablar de ella de manera orgánica, integrada, es difícil; difícil abarcar su totalidad y no querer detenerse en uno u otro episodio como quien se detiene a descansar durante el viaje. Novela fragmentaria, se compone de pedazos que brillan y estallan



ante los ojos del lector, aire fotográfico y cinematográfico. Más que en lectores, somos espectadores; testigos de una historia que, a su vez, atestigua. Inevitable que esa tierra recorrida no nos conmueva; que no nos conmueva la autenticidad de esa hermosa visión de un país. Me atrevo a decir que, con Kerouac, aprendimos una palabra y esa palabra es vasto. Para que se forme una perla, es necesario que un grano de arena penetre y hiera la carne de un molusco. ¿No es, precisamente, lo que hizo Kerouac: abrir la ostra del país? ¿No es esta novela una perla?

Pie de pág.

¹ A grand, sane, towering, seated Mother,/Chair'd in the adamant of Time. America, de Walt Whitman. Traducción de la autora.

² Resulta importante establecer una sumaria diferencia entre los términos beat y beatnik. Este último fue acuñado –de modo peyorativo– por el periodista Herb Caen para designar al grupo de jóvenes que se reunía en Playa Norte, San Francisco. Beat fue un término usado por Jack Kerouac en la novela *En el camino* y terminó definiendo a una generación de escritores entre los que se contaban Allen Ginsberg, William Burroughs, Neal Cassady y Lawrence Ferlinghetti, entre otros.

³ Fernanda Pivano. *Beat, hippie, yippie: del underground a la contracultura*. Madrid: Editorial Júcar. 1975. p. 47.

⁴ *Ib.* p. 139.

⁵ Jack Kerouac. *En el camino*. Barcelona: Editorial Bruguera. 1981. p. 22.

⁶ *Ib.* p. 366.

⁷ Jack Kerouac. *Credo y técnica de la prosa moderna*. México: Revista Nexos. nexos.com.mx/p3532.

UNIVERSIDAD METROPOLITANA

Escribir contra el caos:

Cuando la escritura es una puerta abierta al dolor anónimo

Aglaia Berlutti*

astor.blutti78@gmail.com



**Aglaia Berlutti nace en Caracas (Venezuela) en 1981, ciudad en la que aún reside. Abogada, fotógrafa y escritora, ha dedicado buena parte de su trabajo profesional en ambas disciplinas a la profundizar en la iconografía femenina, con especial énfasis en la mujer que crea y la divinidad femenina. En el año 2016 publica su primer libro "Bruja Urbana" (ficción) con la editorial FB Libros de Caracas y en 2019 el segundo, "Ophelia Ignota" con la editorial Taller Blanco Ediciones. También es una prolífica escritora para medios como Vanidades México (versión impresa), Canino Mag (España), Huffpost (España), en los que desarrolla y analiza el papel de la mujer en la sociedad en nuestra época. Actualmente se desempeña como profesora de Autorretrato, fotografía en Film e historia de la fotografía en Venezuela en la Escuela Foto Arte, fotógrafa independiente y editora en la revista dedicada a la temática del horror Penumbria de México.*

Redes Sociales:

Twitter: @Aglaia_Berlutti

Facebook: AglaBerlutti

Instagram: @Aglaia_Berlutti

David Foster Wallace estaba empeñado en subvertir el sistema, pero a diferencia de Bret Easton Ellis o Chuck Palahniuk, no creaba ficción rebelde o contracultura basada en el comentario político como una entidad viva. En lugar de eso, el escritor tomó la decisión de construir un universo detallado que pudiera demostrar con hechos, que la vida es un intercambio de información intelectual destinada a la



derrota de la comprensión. Todos estamos solos porque lo que creemos, aspiramos o deseamos; jamás nada de lo que necesitamos tiene un sentido real, sino que se sostiene sobre algo más elaborado y aspiracional que pocas veces llega a ocurrir.

Foster Wallace estaba convencido que el mundo estaba a punto de derrumbarse, ya fuera por una conflagración, la erosión del sistema político o algo tan simple como una caída en el desastre de algo más elaborado, temible y doloroso. No había por qué tomarse en serio el mundo, porque en realidad no estaba destinado a perdurar, no era más que una ilusión de perpetuo presente, que se deconstruía a medida que el tiempo avanzaba de forma acelerada hacia una conclusión que no llegaba. Y Foster Wallace, por supuesto, era el gran testigo de ese cambio hacia la nada, esa búsqueda de identidad, esa versión sobre la realidad que se desmoronaba minuto a minuto.

Claro está, la depresión era parte de esa idea general de un colapso inminente de la realidad. El escritor mismo lo reconocía: cualquier hecho del país, de la cultura, la sociedad, el planeta entero, le parecía ridículo en incluso, carente de sentido. “Pequeños fragmentos de nada colgados de una pared en blanco”. Tal vez por ese motivo, *La broma infinita* tenga un perdurable aire de experimento que no llega a completarse, al que le faltan algunas páginas y que, sin duda, se relaciona con la necesidad del autor de narrar el mundo como lo ve desde el centro mismo de las sombras. “Para un depresivo, el mundo gira a su alrededor, por lo que todo lo que concluye, se basa en su depresión” escribió, aunque por supuesto, no hablaba de su trastorno: hablaba de la condición psiquiátrica como un conjunto de datos y comprobaciones. Incompletas, por supuesto, que no terminaban nunca de encajar en ninguna parte.

Por eso, la noción de la obra inacabada en la que el autor insistía con frecuencia — y que se comprobó con una publicación póstuma hace cinco años — se basaba en un recorrido por su insistencia al considerar que nada era definitivo. Sus narraciones eran circulares, un destello de su mente hiperactiva en una rápida y detallada descripción de la realidad. Los críticos a menudos suelen decir que su obra se extiende de libro en libro, de tema en tema. Que, en lugar de un objetivo literario, se trataba de la mente de Foster Wallace

en plena ebullición. Micros pensamientos y elaboradas concepciones sobre lo que vivió, aspiró o creyó que se extienden como un espiral de un lado a otro de una narración continúa.

Con un método como el de Wallace — escribir hasta que el agotamiento le hacía detenerse — las obras que no llegaban jamás a la conclusión definitiva eran parte de la idea general sobre su trabajo. Pero en realidad, si había una buena colección de obras, ensayos y novelas que el autor deseaba completar — a la manera tradicional — y no lo logró. Del '96 en adelante y en especial luego del éxito de *La broma infinita* comenzó a trabajar en una tercera novela que no llegó a terminar, aunque por primera vez, estaba construida para llegar a un punto específico, para contar una historia concreta o al menos, para alejarse de la especulación filosófica en estado puro. Su agente y editor Michael Pietsch le llamó “la cosa perdida” a falta de mejor nombre; un extenso relato sobre la vida y la muerte, que podría parecer una despedida premeditada a no ser porque sólo era otro de los juegos mentales del escritor. La novela avanza hacia la posibilidad de vivir sin esperanzas y al final, morir por propia decisión, aunque solía ocurrir con la obra de Foster Wallace, no se relacionaba en absoluto con su propia historia ni parecía pensada para serlo. También había cajas de borradores de relatos cortos y largos sobre una variedad de temas imposible de clasificar y al final, un ensayo sobre el dolor “imposible” de contener.

Casi todos los relatos, ensayos y el borrador del libro, tenían fechas y coincidían con momentos muy específicos de la vida del escritor. A finales de los años '80 y cuando no pudo lidiar a solas por más tiempo con la depresión, comenzó a tomar Nardil, un antidepresivo con un variedad muy preocupante con todo tipo de efectos secundarios, que provocó que Foster Wallace tuviera que lidiar no sólo con los estragos de un trastorno psiquiátrico, sino con los síntomas que le producía un medicamento que durante más de treinta años había recibido críticas por tener pocos efectos positivos en comparación a la variedad de estragos que causaba. De hecho, el escritor estaba realmente convencido que las altas dosis que debía tomar, influía en su forma de escribir, de modo que abandonó el medicamento. Cuando lo hizo, comenzó a escribir con muchísima más frecuencia, de manera más ordenada y con más persistencia, en un intento de contar



el tráfico incesante de información que sostenía su mente. No obstante, la depresión se convirtió también en el “monstruo blanco”. Una criatura incontrolable que terminó por sacudir su estilo de vida, modo de comprenderse y finalmente, su escritura hasta los cimientos.

Las historias muertas.

La monumental novela *La Broma Infinita* empezó a gestarse a principios de los noventa y Foster Wallace envió unas cuatrocientas mil palabras a Pietsch, que leyó los extraños fragmentos informes y en apariencia sin sentido, con la asombrada curiosidad de un espectador que contempla un mundo nuevo. No sólo estaba deslumbrado por lo que se anunciaba como un ejercicio de filosofía, postmodernismo y algo más extraño, sino por el hecho que Foster Wallace tuviera la capacidad para escribir una obra semejante con aparente facilidad. “Es una novela hecha de fragmentos, casi como si la historia fuera algo roto de lo que alguien está recogiendo los pedazos” respondió al escritor y cuando este último le advirtió que apenas se trataba de menos de la cuarta parte del libro, el editor le animó seguir escribiendo. Siguió haciéndolo hasta que la novela se convirtió en una monstruosa epopeya moderna de casi 1400 páginas.

Ya por entonces, Foster Wallace comenzó a escribir a través de sus experiencias. Pequeñas, amplias, extrañas, dolorosas sin duda incompletas y acrecentó su fama de escritor en busca de una forma de comunicar ideas complejas que no tenían una forma real de ser expresadas, a no ser en medio del caos. Por supuesto, no era un ejercicio desconocido. Ya Paul Auster insistió en el '85 que escribir es un oficio “de recuerdos desordenados”. Antes, Jorge Luis Borges había dicho algo semejante, con sus “historias imposibles y primigenias”. No obstante, la literatura del siglo XX parece mucho más una combinación de dolores, pulsiones y esperanzas, convertidos en una forma narrativa. David Foster Wallace es quizás el mejor ejemplo de eso y sobre todo, una expresión formal sobre los alcances de la literatura convertida en una noción sobre lo contemporáneo, sus mutabilidad y su existencialismo sin sentido y en ocasiones, sin verdadera belleza. Porque para Foster Wallace, la literatura — el arte de narrar — era una expresión continúa, indetenible, impulsada por una evolución de la forma.

La prosa de una sola oración, la mezcla de todo tipo de referencias pop con teorías matemáticas que construyeron una perspectiva sobre la filosofía de lo contemporáneo tan novedoso que le sobrevivió. E incluso sobrevive a su mito. Inquieto, imaginativo, desordenado, meticuloso, obsesionado con la palabra como una vía de escape al miedo y a la búsqueda del significado, Foster Wallace renovó la percepción la infelicidad literaria hacia algo más extraño y complejo pero sobre todo, amplió los alcances del quehacer literario como una forma de innovar sobre lo obvio. También ponderó sobre el postmodernismo y el existencialismo pero lo hizo desde cierta vulgaridad con tintes académicos que aún sorprende. Wallace escribió sobre todo tipo de temas, los elaboró desde una perspectiva insólita, los profundizó hasta que se convirtieron en pequeños teoremas del absurdo. Desde el estrés que le provocaba la espera del traficante de turno hasta detalles perturbadores y estadísticos sobre el porno, escribió sobre el mundo moderno desde la periferia, lo marginal y lo doloroso. Y lo hizo bien.



Sylvia Plath: matar el ama de casa, revivir la poeta.

Conferencia performativa/ Monólogo teatral

Yoyiana Ahumada*

laahumada@gmail.com



*Yoyiana Ahumada Licea (Caracas 1964). Magister Literae. Periodista, Guionista de TV, Dramaturga, poeta, locutora, docente y actriz. Autora del poedrama Polvo de Hormiga Hembra (2016-2017), Nominado al Premio Isaac Chocrón (2016) Autora y directora de los espectáculos El poste (Cultura Luz, 2020). Creadora, guionista y directora de #Telacuentoy Historias de Artigas para El Pitazo (Selección Oficial Festival Festimujer RD 2021) Cabrujas: la voz que resuena, Cabrujas por siempre (Cultura Chacao, 2011- 2012) Cabrujas : el estruendo de la memoria (Julio 2018) Autora del poedrama Polvo de Hormiga hembra (2013- Editorial Eclepsidra) Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas (Ebook-2012) ; Portugal y Venezuela: 20 testimonios (Fundación para la Cultura Urbana- 2011) y el ensayo Alucinados, visionarios e irreverentes, la idea escénica en Venezuela en los 70 (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano,Ecuador,2001) Compiladora El mundo según Cabrujas (2009) Coautora Revista Brevilla (2020) ¿Qué pasa Venezuela? (2020) Bid & CO Universidad Austral de Chile Poesía Venezolana en Voz Alta (edición digital, 2019) (Mujeres Todas) Fulanas y Menganas Antología Poética de Funcionarte Corp 2018; 75 años CVA (2016); 100 mujeres contra la violencia en Venezuela (2015), 102 poetas Jamming (2014) Aproximación a nuestra cultura (2008). Nuevas Voces (Celarg 1989) Guionista de telenovelas (Venevisión) (1992-1995) RCTV (2004-2005); (2007-2009) y Telemundo (2011-14-16) Colaboradora de diarios, revistas y sitios web:poético: standupoetry, la Parada Poética, y aliciagallegospoeta.blogspot.com, poemame.com Ha participado en recitales: Jamming poético, 12 años del Liceo Poético de Benidorm Venezuela, Poesía Venezolana en Voz Alta y Pasión País Poesía. Ha dictado una serie talleres y conferencias sobre la obra de José Ignacio Cabrujas, escritura de televisión, dramaturgia e iniciación al Teatro infantil. Escribe para El Estímulo, Climax entre otros portales, tiene publicaciones en Academics. Dictó la materia Ética y Teatro en el Diplomado Escénica del Centro de Artes Integradas de la Universidad Metropolitana. Actualmente es profesora de las Cátedras Literatura Española I y II en la Escuela de Idiomas Modernos de la Universidad Central de Venezuela y hace parte de las anclas del programa Librería Sonica (RCR 750 AM) y es miembro de Avencrit (Asociación Venezolana de Crítica Teatral) y del Círculo de Escritores de Venezuela.

Datos: 04142773138 / @yoyiahu IG @cuartaparedsoy



Resumen: Una variación performativa, sobre la vida y obra de la poeta estadounidense Sylvia Plath.

Palabras clave: Poesía estadounidense, Poesía Femenina, feminismo, Literatura Norteamericana, Poesía Confesional, Suicidio, Lorca, Teoría y juego del duende.

La siguiente propuesta se sostiene en el concepto de performance – una manifestación artística que ocurre en el momento frente al público, combinando distintos medios expresivos.

ESCENA 1 INTERIOR. ESTUDIO DÍA.
UNA ESCRITORA ESTA SENTADA ANTE SU LAPTOP.
TERMINA LA FRASE Y LA LEE.

- Hoy Sylvia Plath cumpliría 80 años. Es 27 de Octubre y llega al mundo. Está escribiendo una obra sobre Sylvia Plath.

(CONTINUA) LA ACTRIZ QUE HACE DE SYLVIA SE ACERCA DE MANERA TRANQUILA AL SET DE GRABACIÓN. VISTE UN HERMOSO TRAJE, EL QUE VESTIRA ESA NOCHE, LA DE LA CEREMONIA DE LOS PREMIOS PULITZER. SE SIENTA EN UNA SILLA, DETRÁS DE ELLA UNA CAMARA Y OTRA SILLA VACIA.

Sylvia:

- Buenas noches. Me llamo Sylvia Plath y vengo de la muerte (SE SIENTA)

Nací el 27 de Octubre de 1932 en Boston, Massachussets, la ciudad del Freedom Trail. La ciudad universitaria de Estados Unidos de América con 52 institutos de educación superior.

La de los grandes centros de producción de pensamiento. Nacer en los años 30 en los Estados Unidos y en el mundo en general, era encarnar en el averno. Una soberana estupidez. Veníamos del crack del 29, hambrunas, desempleo, se conjugaba la palabra crisis en todos los tiempos verbales. Nacer en el periodo de entreguerras era venir marcado. El auge de los extremismos, la tensión internacional y en un abrir y cerrar de ojos el nacimiento del nazismo y nuevamente la guerra. La Segunda Guerra Mundial. Destrucción y caos. Un mundo sin horizonte ni razón. Aunque el sueño de la razón instrumentalizada fue el que produjo los monstruos del nazismo.

Mis padres eran inmigrantes alemanes: mi padre Otto Plath era profesor universitario y entomólogo y mi madre Aurelia Shubert profesora de idiomas.

Nacer mujer en los años 30 era un despropósito. Vivir tu temprana juventud en los 50, siendo mujer era experimentar una regresión. Claro, ustedes me dirán pero el voto llegó para ustedes en los años 20... Si ciertamente pareciera que habíamos conquistado el derecho a ser sujetos civiles... pero de pronto la guerra produjo un constreñimiento, como si el espacio público conquistado desde finales del siglo XIX se hubiera constreñido al salón de la casa.

En uno de mis diarios escribí:

“Tengo celos de los hombres: es una envidia sutil y peligrosa capaz de corroer, me temo, cualquier relación. Es una envidia que nace del deseo de ser activa y hacer cosas, de no querer ser pasiva y limitarme a escuchar”

Esas líneas las redacté cuando recién entraba en la veintena y era estudiante universitaria en los Estados Unidos en los años 50, y esa idea -la de vivir en un cuerpo que a veces me resultaba una cárcel- no dejó de perseguirme. "Las mujeres también desean. ¿Por qué tienen que quedar relegadas a la



posición de quien controla las emociones, cuida de los hijos, alimenta el espíritu, el cuerpo y el amor propio de los hombres? (...) Haber nacido mujer es mi tragedia. Desde el momento en que fui concebida quedé condenada (...) a que la esfera entera de mis actos, mis pensamientos y mis sentimientos quedara estrictamente limitada por mi feminidad inexorable".

Para quienes no lo saben o no lo recuerdan me suicidé en nuestro departamento en Primrose Hill en Londres en la madrugada del 11 de Febrero de 1963. Antes de que la primera mujer Valentina Tereskova fuera lanzada al espacio.

Mis restos descansan en el cementerio Heptonstall, West Yorkshire. Las causas de mi deceso: asfixia por inhalación de gas metano. En palabras bastardas: introduje mi cabeza en el horno. El suicidio con monóxido de carbono provoca la llamada muerte dulce, es rápido. Un sopor te va tomando el cuerpo. Incluso podría hablar de una mórbida placidez. Al inhalar monóxido de carbono se produce una paralización en las piernas. Una suerte de regreso a lo estatuario y de allí al cálido vientre materno. ¿Cuántas horas estuve expuesta a la inhalación? No lo sé, pero una persona expuesta a un ambiente contaminado con 600 partes por millón de CO puede fallecer en tres horas.

Cierro los ojos y revivo el momento. Inhalar para llevar aire a desde mis pulmones hasta los tejidos.

Aguantar la respiración. Contar 1, 2, 3..... Allí me veo contando himenópteros. Abejas. De atrás hacia adelante. Muy bien Sylvia eso. Ahora tus células intercambian el O₂ por CO₂ Dióxido de carbono. La hemoglobina tiene una afinidad altísima por este gas más que por el O₂. Detente. Ahora exhala. Ya estás tomada por el veneno. Comienzan a asfixiarse tus tejidos.

UNA PREGUNTA EN OFF LA SACA DEL ESTADO DE AHOGO Y ENAJENACIÓN.

¿Qué fue lo último que vieron tus ojos?

Canción de amor de la joven loca

Cierro los ojos y el mundo muere/
 Levanto los párpados y nace todo nuevamente/
 (Creo que te invente en mi mente)
 Las estrellas salen valseando en azul y rojo/
 Sin sentir galopa la negrura/
 Cierro los ojos y el mundo muere/
 Yo había sido meticulosa en cubrir cualquier posibilidad de fallo- Clausuré todas las salidas y entradas de aire. Cree una cámara de gas doméstica. Complete el viaje a Datchau que inició en el poema Daddy.
 Presintiendo mi epitafio, escribí en mi poema Lady Lazarus que hace parte de mi poemario Ariel
 Lo logré otra vez/
 Me las arreglo/
 Una vez cada diez años/
 Especie de fantasmal milagro, mi piel/
 Brillante como una pantalla nazi/
 Mi diestro pie/
 Es un pisapapel/
 Mi rostro un fino lienzo/
 Judío y sin rasgos/
 Descara la envoltura /
 ¡Oh mi enemigo! /
 ¿aterro acaso?/
 ¿La nariz, las cuencas vacías, los dientes?/
 El apestoso aliento/
 Se desvanecerá un día/
 Pronto, muy pronto la carne/
 Que la tumba devoró/
 Se sentirá bien en mi /



Y yo una mujer que sonríe/
Tengo solo treinta años/
Y como gato he de morir nueve veces/
Esta es la Número Tres/
Que desperdicio/
Eso de aniquilarse cada década/
Que millón de filamentos/
La multitud mascando maní se agolpa/
Para verlos/
Como me desenvuelven la mano, el pie/
El gran desnudamiento damas y caballeros/
Estas son mis manos/
Mis rodillas/
Soy tal vez hueso y pellejo/
Sin embargo soy la misma, idéntica mujer/
La primera vez que sucedió tenía diez/
Fue un accidente/
La segunda vez pretendí superarme/
Y no regresar jamás/
Oscilé callada /
Como una concha marina/
Tenía que regresar y llamar/
Recoger mis gusanos como perlas/
Pegajosas/
Morir
es un arte, como todo/
Yo lo hago excepcionalmente bien/
Lo hago para sentirme hasta las heces/
Lo ejecuto para sentirlo real/ Podemos decir que poseo el
don/ Es bastante fácil hacerlo en una celda/
Muy fácil hacerlo y no perder las formas
es el mismo retorno teatral a pleno día/
Al mismo lugar, mismo rostro, grito brutal
Y divertido
Milagro
Que me liquida
Luego una carga a fondo

Para ojear mis cicatrices, y otra
 Para escucharme el corazón
 De verdad sigue latiendo
 Y hay otra arremetida grande
 Por una palabra, por tocar
 O por un poquito de sangre

O por unos cabellos o por mi ropa
 Bien, bien está bien Herr Doktor
 Bien, Herr enemigo

Yo soy vuestra obra maestra,
 Soy pieza de valor
 La bebé de oro puro

Que se disuelve en un chillido
 Me doy vuelta y ardo
 No creas que no valoro tu gran cuidado

Ceniza, ceniza
 Ustedes atizan remueven
 Carne hueso, nada queda
 Una barra de jabón, una alianza de bodas
 Un empaste de oro

Her Dios, Her Lucifer
 Cuidado
 Cuidado
 Desde las cenizas me levanto
 Con mi cabello rojo
 Y devoro hombres como el aire
 Tan bien, que parece un infierno.
 Tan bien, que parece de veras.
 Supongo que cabría hablar de vocación.

Como digo en el poema, a la tercera va la vencida, lo que quiere decir que lo intenté en varias oportunidades. El 24 de



agosto de 1953 pensé que lo lograría. Cursaba mi primer año en el Smith College ¿Saben lo que es un electroshock”?

Electroshock contra el genio de lo femenino. Como en el lienzo de Leonora Carrington

Una furia contra las mujeres decididas a vivir su habitación propia. En los años 50 si eras hombre podías y estaba bien visto que fueras rebelde, pero si eras mujer tu familia te encerraba. Te clausuraba y te apartaba de la vida y de ti misma.

Hoy en día es obligatorio administrar relajantes musculares y anestesia antes de la terapia de Electro Shock, se han afinado las dosis para minimizar los daños y las convulsiones pueden provocarse mediante descargas eléctricas o una inyección de pentilentetrazol. Yo recibí las mías sin anestesia. Aquella clínica estaba ubicada en una de las casas del barrio residencial donde vivíamos.

Terapia Electro Convulsiva:

Con cada relámpago un gran estremecimiento me vapuleaba hasta sentir que se me romperían los huesos y que la savia se iba a derramar de mi como de una planta partida en dos.

Un castigo medioeval sin duda. Dio resultados: me gradué con honores y obtuve la beca Fullbright. Ven el demonio se encarrilaba.

TED HUGHES entra en mi vida.

Conocí a Ted en Cambridge. Nos casamos a los 4 meses de conocernos. Regresamos a Estados Unidos donde vivimos hasta 1959. En 1960 publico El coloso, mi único poemario que se editó en vida. En ese año nace mi hija Frieda. Yo florecía.

Pesadilla 1056 pm

Yo no esperaba ese chisporroteo de azules. Dentro de mi una batalla. Shhhhhss krrrrrrrr fffffffffffff. Hiiiiiiiiiiiiiii....achicharrada por mis secretos. Arden las mentiras. Y cuento todo como un vomito sobre la alfombra, la habitación amenaza con desplomarse- Soy Esther Greenwood, la chica que se aburría en Nueva York. Montañas de pruebas con el subjuntivo mal puestos caen sobre mí. Ellos creen que yo no sé pero les sigo el juego. ¡Soy vertical pero preferiría ser horizontal!

Ah perdón si, la pregunta... ¿ Mis temas? La naturaleza, la vida y la muerte. Me gusta la naturaleza porque no tiene conciencia ignora que está viva.

Me produce tedio que quieran hacerme parte de una tradición de poetas suicidas. Podría decirse es lo correcto. ¡Usted se quitó la vida! Sufría de depresión, trastorno bipolar lo llaman ahora. Baja autoestima. Tristeza, un cuerpo sobre el mio, espeso y pesado. Aunque maniaca solo cuando me asaltaban las ideas como conejos locos en mi cabeza. Entonces lo único que podía hacer era escribir. Cuando no publicaba era una poeta en reposo, pero dormía como poeta, como poeta... Ansiaba como poeta.

El suicidio está vinculado a la historia de la humanidad. Incluso bien visto por varias culturas como un ritual de dignidad y valor. El primer hombre en la cultura mesopotámica fue modelado con sangre y barro de un dios suicida, el Dios Bel. Los aztecas le rendían culto a una diosa del suicidio. Esa vocación de exterminio a la que pretenden reducirme tiene una contraparte dionisiaca en la teoría y juego del duende de ese poeta y dramaturgo español llamado Federico García Lorca con el que suelo tomar jerez algunas tardes a la semana.

Me gusta sentirme afiliada a esa teoría estética. Federico García Lorca es un poeta que ama la luna, los cuchillos, los gitanos, el destino fatal y a las mujeres. Escribo historias



maravillosas sobre la libertad de las mujeres. Murió fusilado. Era republicano. Andalúz. Yo siempre he dicho que tengo algo de gitana. De tráfuga, de no encajar en ningún lado. Un poeta popular y surrealista.

- ¡ Tu poema tiene duende Sivy, me gusta ! ¿Sabes lo que es el Duende? Es un obrar y no un pensar. El duende no llega si no ve la posibilidad de la muerte. El duende gusta de los bordes del pozo en una lucha franca con el creador. Lo reta. Todas las artes son capaces de duende pero donde este espíritu se desarrolla a sus anchas es en la música, la danza y la poesía: son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alcanzan sus contornos sobre el presente exacto.
- No soy poeta suicida. Tengo duende.

Canción Matutina:

Tu boca se abre limpia como la de un gato/

El cuadro de la ventana blanquea y se traga sus opacas estrellas

- No entiendo esa necesidad de clasificarlo todo, intervenir el caos para controlarlo. Me colma de ira- aun cuando soy solo luz- al menos eso leo en las cartas que mandan al cementerio- que digan que soy exponente de la poesía confesional junto a Anne Sexton. ¿Confesional? ¿Y acaso toda la poesía no lo es? Pienso en Emily Dickinson. La poesía es siempre la expresión de un mundo, o de una manera de ver el mundo. Un desahogo sublimado, pasado por fuego, por el tamiz del logos.... Después de ascender desde las entrañas.

Comencé escribiendo sobre hojas, flores y bichos. Había demasiados en mi mundo. Necesitaba acercarme a ellos. Mi palabra era esa fuerza de destrucción y resurrección. Los

nombraba y entraba en su mundo. Lo nombrado era fundado por mí. Y a la vez esa voz que salía era una certeza de continuidad, la cosa, no separada de lo que la nombra, de la palabra. La palabra crea y mi verso instauraba un reino de bichos. Al fin y al cabo era una niña a la que le gustaban la rima y la métrica. Mi primer poema lo escribí a los 8 años y me lo publicaron. Supongo que desde esa edad me convertí en una poeta profesional.

“Creo que la experiencia personal es muy importante, pero ciertamente no debería ser una especie de caja cerrada, una experiencia narcisista, de mirada al espejo y uno debe ser capaz de manipular esas experiencias “ dije en otra entrevista....

En la palabra encontré un hogar, eso me gustó cuando lo lei. También se afirmó que mi yo poético era una voz superior, solitaria y aislada. Una voz que luego se fue construyendo en compañía como en el poema Musas de 1957, donde aparecen tres musas-

Otros estudiosos sostienen que desde 1959 con el poema Point Shirley ese yo poético mítico comienza a poblarse de la relación con mi mundo familiar. Sonetos y sextinas a aparecen dentro de mis estructuras poéticas, por cierto debo decir que se lo debo a las sugerencias de Ted mi esposo. Ted Hughes, el laureado poeta. Cuyo poema Jaguar es más fiero aun que el de Rilke, eso dicen.

En 1960 con la publicación de *El Coloso*, comienzo a escribir los poemas de Ariel. Convoco una reunión de las abejas.

SYLVIA SE LEVANTA DE LA ENTREVISTA Y
EMPIEZA UNA COREOGRAFIA Y SE ACERCA A UN
HORNO QUE HAY EN LA ESCENA. ABRE LA PUERTA
Y HABLA, SE MUEVE EXTRAÑAMENTE.

Soñé con mi padre Otto. Saltaba dentro de un gran zapato



negro y yo le gritaba ; Papito! El me miraba con su mirada de ojos transparentes. Nos miraba porque Warren mi hermano aparecía en ese mismo momento. Mi madre recogía insectos. Los ponía en fila por orden de tamaño. Un orden tembloroso. Era un ritual seco con ruidos de muerte. Eran animales inanimados. Mi madre odiaba pinchar esos bichos y escribir extraños carteles. Orden, philum... ¿Un cicadidae del orden de los Hemípteros trae consigo la ternura de las cosas naturales? Viven enterradas en climas tropicales o templados. Son las cigarras que cantan hasta reventar.

Siempre preferí las abejas. Como mi padre era el rey de las abejas, si si una obsesión, Nada le interesaba solo las abejas. Hizo su tesis doctoral y un tratado. (RÍE NERVIOSAMENTE) Ted lo convirtió en dios de las abejas. Y por él nos hicimos apicultores. Mi poema Lamento es una elegía a mi padre, ese señor soberbio al que no podía alcanzar mi desesperación.

“Clamo al cielo rabiosa contra el hecho de que se llevaran a mi padre...Adoro con todas mis fuerzas, hasta su mente, su corazón, su rostro, cuando era un chico de 17... Lo habría amado y se ha ido....”

En 1962 escribí: “El día de tu muerte me hice una madriguera bajo tierra, en el hibernáculo sin luz donde duermen las abejas de rayas negras y doradas mientras pasa la ventisca como piedras hieráticas y el suelo es duro”

En La hija del apicultor, Sylvia o sea yo, se desposa con su padre, viejo. O sea yo su hija ejerciendo la Electra, Esposa del nuevo Rey de las abejas. Me convierto en la sacerdotisa del culto de a mi padre y esposa sagrada del dios.

¿Cómo no iba a escribir Electra en el camino de las azaleas en 1959? Tan distinto a la figura del dios caído de padre en mi poema Daddy

Papi

Ya no me quedas, no me calzas
 Zapato negro, nunca más.
 Allí dentro viví como un pie
 Durante treinta y tantos años, pobre y blanca
 Sin atreverme a respirar.
 Papi he tenido que liquidarte,
 Estabas muerto antes de que hubiese tenido tiempo
 Pesado como mármol, lleno de Dios
 estatua lúgubre de una sola pezuña parda
 Grande como un sello de San Francisco
 Una sola cabeza sobre el caprichoso Atlántico
 Donde derrama granos verdes sobre el azul
 Aguas afuera de la hermosa Nauset.
 Me acostumbre a rezar para que volvieras
 En la lengua alemana, en el pueblo polaco
 Raídos, nivelados por la aplanadora

Al vampiro que dijo ser tú
 Y bebió de mi sangre todo un año
 Siete años si quieres enterarte
 Papito, puedes descansar en paz ahora
 Hay una estaca en tu negro, burdo corazón
 A los aldeanos nunca les gustaste
 Están bailando y zapataendo sobre ti
 Siempre supieron que eras tú
 Papi, papi, bastardo, estas acabado...

Una puerta se desliza: ante mí el pozo. Algo más grande que yo está por atraparme.

¿Soy como dice Robert Lowell una poeta maldita?

- Soy maldita porque simulo ser buena. Simulo ser ama de casa, simulo ser una feliz profesora. Finjo. Es mi otra, la que



pretende engullirme. Solo cuando se allega la poesía encuentro el éxtasis. Aunque al final en mi escritura solo quería dedicarme a la posibilidad de ocuparme un cepillo de dientes. Ah y a la historia, cada día me interesa más.

¿Ah lo del cepillo? Es una respuesta. “Siento que en una novela permite introducir cepillos de dientes y toda la parafernalia que uno encuentra en la vida diaria. Es mucho más difícil poder hacer esto en la poesía”

Nunca tuve miedo de empezar un poema como John Donne y terminarlo como y Sylvia Plath. Estuve sorprendida y maravillada por Dylan Thomas, William B. Yeats o incluso Auden...

NUEVAMENTE SYLVIA ENTRA EN ESTADO DE ENSOÑACION SE LEVANTA Y DA VUELTAS ALREDEDOR DE LA SILLA.

El zapato negro de mi padre, impoluto, tomó el rumbo del tren hacia Datchau o Treblinka.

Mi padre. El pantzer. Mi padre el hombre, todos los hombres. ¿Cómo hace una niña para entender que su padre tenía solo un pie? Después de la amputación me preguntaba. ¿Cuántos zapatos habría que comprarle?

Ariel la editaron en 1966, tres años después de mi partida y Crossing the water en 1971. Ahora comprendo que la poesía se convierte “en un silencio de almas espantadas”

La vida no me calzaba. Si alguno de ustedes leyó La Campana de Cristal podrá recordar la primera oración. Empieza así “Era un verano sofocante.... El verano cuando electrocutaron a los Rosenberg” los acusaron de ser espías comunistas. Esther era una chica brillante, una escritora prometedora que gana un premio de la revista de modas en la que trabaja. Viajar a Nueva York y disfrutar del éxito y la vida social. Las paredes se le vienen encima y salvo la

comida, está ausente de eros.

Mi primer intento fue a los 20 años, tomé una gran cantidad de píldoras y me escondí en un agujero en el porche. Fui rescatada después de dos días de estar desaparecida. Me internaron en un hospital psiquiátrico, como a Esther en La Campana. ¿Quién es alter ego de quién? ¿El arte imita la vida o la vida imita al arte?

Nunca he sido una mujer completa. Escindida

En estos días leí una obra de Philippe Brenott, acerca de la locura y el arte ¿Cómo puede explicarse si es que tiene alguna explicación, la enorme frecuencia de los trastornos mentales en el mundo de la literatura y sobre todo entre los poetas?

El carácter predeterminado de los trastornos bipolares del humor, que aparece con frecuencia en la literatura, puede sugerir que la estructura cíclica del humor es la que elige la literatura como modo de expresión y no la literatura la que elige sus personalidades, pero también cabe pensar que el literato, y especialmente el poeta, despierta mecanismos generadores de poesía, susceptibles de desestabilizar una estructura de personalidad frágil de por sí” Dirá André Breton

“Y que quede claro que no se trata de un simple reagrupamiento de las palabras o de una redistribución caprichosa de las imágenes visuales, sino de la recreación de un estado que no tiene nada que envidiar a la alienación mental” El poeta es vidente. Penetra hasta el fondo de sí mismo y busca lo que vive allí

Para acceder al corazón de las cosas, el poeta no puede sino deshacer el ovillo de la vida, ese hilo que la neurosis ha tejido pacientemente para continuar viviendo... “



“ Ya no me sirves, ya no me sirves más zapato negro” Como escribió Julieta Fombona Sucre, para mí el mundo no es trágico, no es absurdo, es irrecuperable. Como el reino de las abejas de mi padre. No tiene sentido. Es un decorado, una construcción e incluso una simulación de lo vivo.

Una convulsión porque la palabra apenas logra representar lo inefable. Esa mediación que hace inalcanzable la totalidad ¿Si digo rosa, entonces no está contenida la rosa?

¿De verdad creen que Ted Hughes fue la causa de que terminara con mi vida el 11 de Febrero de 1963 cuando recién acababa de publicar *La Campana de Cristal*?

Inglaterra nos fascinó. Era un lugar apto para que dos poetas, artistas pudieran tener una vida más cónsona con esa sensibilidad. Adoré sus taxis negros como largos carruajes fúnebres. Sus carnicerías donde todas las piezas tenían su peso y su valor exacto. La cortesía y saber que estaba allí en la tierra donde empieza todo. Shakespeare, Dickens...

Nos conocimos en Cambridge fue repentino nos casamos casi sin conocernos.

Fue muy hermoso estar casada con el poeta laureado y fue feroz: me golpeó la noche antes de que abortara mi segundo hijo. Fue natural. Si tuvo un romance con una amiga mía, la también poeta Assia Well, romance que no negó y que cuando yo decidí morir, ya había dado frutos. Si es cierto, ella esperaba un hijo de mi marido. Ellos Assia y su esposo vinieron a ver la casa. Mi exmarido, porque nos divorciamos, el gran poeta laureado Ted Hughes, laureado porque es una distinción que entregan a los poetas en Inglaterra los Reyes y solo hay unos 20 que la han recibido, laureado porque dicen que su poema *Jaguar* es mejor que el de Rilke. Creo que esto ya lo dije. Usted me disculpará son los ansiolíticos. Ted mi

amor, el que en varias oportunidades con esa voz de trueno me dijo que deseaba profundamente que yo estuviera muerta. Assia moriría junto a su pequeña años más tarde. ¿La causa? Suicidio. Modalidad inhalación de gas metano. Ted repite el daño. No puede escapar. Nuevas infidelidades de Ted. En 1980 publico mis diarios.

En 1962 le escribí una carta a mi madre.

-Ayer fui a Londres a ver al abogado. Una experiencia desgarradora pero necesaria. Sin saber dónde está Ted. Espero que él llegue a un arreglo amistoso y me acuerde una pensión. Las leyes por supuesto son atroces, a la mujer se le asigna una tercera parte de las entradas de su marido y si el no paga la demanda es larga y costosa y si la esposa gana algo, se incluye su entrada en la de él y ella termina pagando por todo. La humillación de estar sin un centavo y tener que pedir prestado a oídos sordos es demasiado. Con coraje, tener que invertirlo todo durante un año en el chalet y escribir como loca. Este año ganamos juntos cerca de 7000 dólares. Un salario estupendo ganando yo la tercera parte. Ahora todo esto se acabó. Me multarán por ganar y si no gano tengo que pedir.

Si es cierto destruyó al menos uno de los cuadernos que recogían la bitácora de los dos últimos meses de mi vida para proteger a los niños.

El resto de los papeles quedó en el Smith College y en 1975 se publicaron en Inglaterra mis diarios desde los 18 años. De 1950 a 1962. 23 diarios y otros textos peregrinos e incluso los materiales que desveló Ted antes de morir en 1998. Según se -uno aquí lo sabe todo- se han reeditado varias veces y son leídos con interés. Diarios Completos, Mary Ventura y el noveno reino, La campana de cristal, La caja de los deseos, Niño de piedra con Delfin, Las hijas de Blossom. También que han publicado y siguen publicando toda mi obra, incluso



la que escribo para niños y jóvenes.

Un inciso, el cielo o como quiera que esto se llame también tiene sus jerarquías y sus compartimientos. No me he topado con Ted, creo que podría sacarle los ojos. O matarlo aunque ya esté muerto. De manera que los suicidas no comparten espacios con los que mueren de muerte natural. Si me dirán que tampoco los poetas que mencioné antes se suicidaron pero es que todo es misterio y este lugar no escapa de ese manto. Este lugar es tan bipolar como fui yo, tan depresivo como yo, tan escalofriante como la posibilidad de “quedarme sola con mi propia mente” y a la vez tan numinoso y sereno como un espejo de agua. Me he ocupado de los panales. La miel apenas un dulzor eterno.

Yo no me muevo/ La escarcha forma una flor/ El rocío forma una estrella/ Están tocando al muerto/ Alguien está en las últimas”

La manera en que morí no me parece digna de ser recordada: por fin había aprendido a hacer : *buxty* . Una suerte de pastel de patatas irlandés sin mayor encanto que de ser de patatas pero aburridamente irlandés. De manera que el horno se había convertido para mí en un aliado de esa otra yo a la que destestaba pero que a la vez me brindaba pequeños recodos de alegría como cuando le escribía a mamá o a Warren, miraba los ojos de mi Nic y los cabellos al viento de mi Frida.

Al igual que Esther a quien la crítica llama mi alter ego de mi novela La Campana de Cristal, mi conexión con el instinto viene del paladar. Me gustaba ¿En realidad me gustaba? Hacer platillos, uno que otro postre. Cuando no tenía que estar tratando de explicar el uso de la metáfora en HG Wells. Acabo de enterarme que me dieron el premio Pulitzer póstumo...Todo es absurdo allá en ese reino de lo vivo. Me siento confortable aquí. Al final toda vida es una tragedia con pequeños recodos. Todos venimos a cumplir un sino fatal. Supongo que me faltó eso que Nietzsche llama amor fati. En

este lugar soy el poema. Bebo café con Armando Rojas Guardia, un poeta venezolano al que acabo de conocer y que me ha enseñado la poesía es un pan que se comparte.

“El temperamento es destino le digo”

Finalmente. Aquella mañana cuando le preparé el desayuno a mis dos pequeños Nic y Frieda lo decidí. Asesinaría al ama de casa, a la mujer abnegada de insulsos pasteles de patatas que se consumía ante el desprecio de su marido. Que iba perdiendo su sentido en el mundo.

Como le escribí a mi madre Aurelia Schober Plath y a mi hermano Warren

Mi tumba en el cementerio recibe miles de visitas e incluso cartas que suelo contestar con mucho entusiasmo. Un detalle, un grupo de lectoras feministas decidió eliminar el nombre de Ted de la esquila en mi lápida por considerarlo culpable de mi muerte. Cuando en realidad fue un acto de mi libre albedrío.

Maté al ama de casa, maté a la profesora que no soportaba ser, maté a la mujer que sufría por las infidelidades de su esposa y a la mujer presa en la cárcel de su cuerpo. La liberé. Decidí ser ese espejo de agua. La niña que no pregunta por el zapato faltante de su padre. La Mary que no acepta el viaje de ese tren infausto.

Al Alvarez el poeta, ensayista y gran crítico que se convirtió en mi lector y gran amigo, me dedica un capítulo en El Dios Salvaje de forma crítica ante quienes me han clasificado como a una de las abejas de mi padre. Desconfía y cuestiona esa lectura de mi obra y mi ser poético, que se centra en el suicidio y que la define como una "víctima pasiva":

"Ese mito desecha por completo su vivacidad, su apetito



intelectual y su ingenio áspero, los grandes recursos de su imaginación, la vehemencia de sus sentimientos, el control que podía aplicarles. Sobre todo, deja de lado el valor con que supo transformar el desastre en arte. La pena no es que haya un mito de Sylvia Plath; es que el mito no sea, simplemente, el de una poeta de talento enorme a quien la muerte le llegó por descuido, por error, y demasiado pronto". Ya lejos del mito, entonces, queda la poesía.

¡Me llamo Sylvia Plath y a pesar de mi desesperación amo la vida!

Referencias:

- Álvarez Al: El Dios salvaje. Editorial Emece Editores, 2003
- García Lorca, Federico: Teoría y Juego del Duende, Ediciones Caezar, 1998.
- Plath Sylvia: Diarios completos, Ediciones Universidad Diego Portales, Chile. Desde 1950- 1962. Edición de Karen V Kukil.
- La Campana de Cristal. Ediciones Edhasa, España 2012
- Entrevista en el canal thefieldwheredie en youtube.
- Poemas de Ariel (1966) y Crossing ther water (1971)
- Traducción Julieta Fombona, Fundarte, Caracas 1981.



UNIVERSIDAD METROPOLITANA

Sobre pioneros, mapas y fronteras: Sal Paradise, Ned Merrill y Don Draper

Ana Teresa Rodríguez De Riera*



* Caracas, Venezuela. Estudios: Colegio Mater Salvatoris, Caracas (Primaria y secundaria). Universidad Católica Andrés Bello (Licenciatura en Letras). Universitat Oberta de Catalunya (Master en Humanidades: Literatura, Arte Cultura Contemporáneos). Diplomado de edición. Dictado por CAVELIBRO y la UCV. Actividades de investigación: La narrativa norteamericana y su contexto cultural e histórico. Periodo: siglo XX, (desde octubre 2013). Escultura pública y conmemorativa en Latinoamérica. Siglo XX: el Monumento de Carabobo (desde 2007). Publicaciones: Código Íntimo Volumen de narraciones de ficción editado por PEN Club de Venezuela (1991). Antonio Rodríguez del Villar: escultor de Carabobo. (Publicaciones UCAB, 2009). “Uno de los dos olivos”. En: 12 grados de latitud norte: Antología de Ciencia Ficción venezolana. Ediciones Ubikness, 2015. “El Monumento de Carabobo como discurso de la memoria”. En: IV Seminario internacional sobre Arte Público. (GEAP-Latinoamérica, Universidad de Buenos Aires). (pp. 305-319). “El saber más allá de la información: pruebas, evidencias y testimonios”. En: Cambio Universitario, Revista Académica de la Universidad Central de Venezuela, Vol. 2, No. 3 (2017). ““El nadador”” de John Cheever: entre el puritanismo real y la naturaleza fantástica. En: Cambio Universitario, Revista Académica de la Universidad Central de Venezuela, Vol. 4, No. 1 (2019). Experiencia profesional: Profesora del idioma español como segunda lengua. Redactora y creativa publicitaria (Crea 80, ARS). Correctora editorial de pruebas (Biblioteca Ayacucho, UCAB). Profesora universitaria (Letras, Educación, Comunicación Social y Filosofía) de Lenguaje, Metodología e Investigación, Escritura Creativa, Procesos Editoriales y Literatura Norteamericana Contemporánea (UCAB, UCV, UMA). Profesora de Bachillerato Internacional (IB) de Lenguaje y Literatura en la Escuela Británica de Caracas. Participación en Simposios de Arte y Literatura, nacionales e internacionales. Realización de charlas, cursos y talleres de Literatura Norteamericana y Literatura de Ciencia Ficción.

Uno ha de ser ‘Hip’ o ‘Square’—alternativa que cada nueva generación que se adentra en la vida americana está empezando a sentir—, uno es rebelde o uno se conforma, uno es un fronterizo en el lado más salvaje de la noche norteamericana o es una celda cuadrada (“square”), atrapado, lo quieras o no, en el conformismo si deseas tener éxito”. El Negro Blanco, Norman Mailer, 1957

En el año 2014 finalizó una de las series televisivas más célebres de todos los tiempos —yo le agregaría los calificativos de impecable e inteligente—. Ambientada en la década de 1960, más allá de un guion artístico e ingenioso y unos personajes espectacularmente trazados, su propuesta esencial consiste en invitarnos a reflexionar sobre las bases de la cultura contemporánea norteamericana. El nombre de la serie es *Mad Men*, y su protagonista, Don Draper, es un pionero. Un pionero neoyorkino que durante la mayoría de sus apariciones usa traje y corbata. Él es un triunfador ejecutivo publicitario pero, como hemos dicho, es un pionero.

La palabra nos lleva inevitablemente a pensar en los peregrinos que, a bordo del *Mayflower*, llegaron a Norteamérica en 1620 y fundaron New Plymouth en la Nueva Inglaterra; sin embargo entender al pionero norteamericano es un asunto aún vigente de mapas y de fronteras; no en balde, los pioneros son llamados *frontiersmen*, ellos “pionerizaban” porque padecían el hambre insaciable de transgredir fronteras. El Mito de la Frontera, tal como lo bautizó Jackson Turner, es un elemento esencialmente norteamericano; y es que aquí no hablamos de fronteras europeas, demarcadas como líneas limítrofes que separan poblaciones sino de “el borde exterior de la ola —el punto de encuentro entre lo salvaje y la civilización” (Jackson Turner, 2016: 2)

Los transgresores de la frontera, a través de la historia de los Estados Unidos, establecían las conexiones que ampliaban el mapa a diversas velocidades; así, la apertura de una frontera a través de un traficante de pieles se extendía en líneas de fuga diferentes a las que se trazaban a partir de una familia de agricultores; el primero, por ejemplo, entablaba relaciones comerciales con los indígenas sin buscar un sentido de permanencia, la segunda buscaba establecerse y ser parte de un asentamiento, un poblado en crecimiento que podría



convertirse, al pasar el tiempo, en un espacio agrario o una ciudad. El movimiento de las fronteras se llevaba a cabo de diversas formas, es por ello que entendemos el mapa de los Estados Unidos como una multiplicidad que cambia de naturaleza a medida que aumentan sus conexiones.

Más que de fronteras, podríamos hablar, incluso, de una gran extensión ramificada hacia todas las direcciones, líneas de fuga en constante dinamismo, sin principio ni fin –tal como podría explicarse a través del “rizoma” de Gilles Deleuze–; esta particular cualidad de la frontera norteamericana es la que tienta a Don Draper para que abandone sus conquistas neoyorkinas y termine fugándose al Oeste, a la conquista de su propia integridad para terminar alcanzando el Big Sur del que habla Jack Kerouac, el pionero transgresor de las fronteras literarias.

Los pioneros norteamericanos han adquirido imágenes diversas puesto que diversas son las fronteras a transgredir, desde Daniel Boone fundador de Boonesborough en Kentucky, en el siglo XVII, hasta Steve Jobs que, en vez de negociar con pieles de animales, comerciaba con tecnología; sin olvidar los mitos de la cultura pop como el célebre Capitán Kirk de la nave Enterprise cuya misión –como expresaba en la presentación de cada capítulo en la serie televisiva de los años 60– era buscar la “Frontera Final donde ningún hombre ha llegado antes”. El llamado a transgredir la frontera continúa vigente con el pasar del tiempo, animado por el pacto que aquellos primeros colonos puritanos hicieron con Dios.

Este llamado que incita a la fuga hacia las fronteras –“The Call”–, esta disposición imperiosa define a todos los frontiersmen norteamericanos en busca de la conquista del indomable paisaje norteamericano: a los pioneros de verano que cruzan las fronteras de los estados para ir de camping y hacerse la idea de que conquistan la naturaleza. A los pioneros sentimentales que se fugan de sus cotidianidades ciudadanas –temporal o permanentemente– para buscar consuelo en la casa familiar en el campo o para conquistar una nueva vida. A los pioneros poéticos que transgreden reglas y preceptos estéticos, artísticos, intelectuales o espirituales para conquistarse a sí mismos en un libro, en un lienzo, en una pieza musical o, simplemente, en una forma diferente de enfocar su propia vida. Los hay científicos,

técnicos, políticos. Pueden ser célebres o anónimos; pero los más conmovedores son los pioneros urbanos que transgreden las fronteras en el patio trasero de su casa, en una plaza, en un parque o que experimentan lo sublime que puede estar velado en la más pequeña porción de wilderness instalada en la esquina de una calle transitada.

Entonces, Estados Unidos es un mapa en plena construcción: el precario mapa del reverendo William Hubbard, realizado cuarenta años después de la llegada del Mayflower a la Costa Este; los mapas no oficiales de los frontiersmen que entendían el territorio a medida que avanzaban impulsados por sus intereses comerciales; el primer mapa oficial realizado por Abel Buell en 1784 –efímera representación de un territorio en abrumador crecimiento hacia el Oeste-; el mapa que surgió a partir de la expedición que, durante dos años (1804-1806), realizaron Lewis y Clark; el mapa que más de cien años después representaba la serie de Guías sobre América, realizadas a través del Proyecto de Escritores Federales (FWP) impulsado bajo el gobierno de F. D. Roosevelt; el mapa apocalíptico que recorren el hombre y el niño en La carretera de Cormac Mc Carthy, el que trazaron los millones de gotas de color que quedaron impresas en el taller de Jackson Pollock, el mapa sinfónico que Aaron Copland creó de los Montes Apalaches o el que se realizara a partir de la imagen que, desde el espacio, obtuvieron los astronautas norteamericanos. Los Estados Unidos son todos esos mapas y muchos otros más que han hecho guionistas de cine, economistas, filósofos, arquitectos... Son los mapas que han trazado políticos, comerciantes, científicos, deportistas, educadores... porque la geografía norteamericana no es un asunto exclusivo de topógrafos, cartógrafos o geógrafos, ni siquiera es asunto del gobierno, del Estado o de ese ente vacío y difícil de definir que se denomina patria; tal como expresan Deleuze y Guattari, el mapa “puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación” (2004: 18); el mapa norteamericano es, entonces, una obra colectiva de los pioneros.

Pensar en un mapa constantemente adaptable, es una idea que cobro vida, originalmente, al enfrentarse el hombre a una naturaleza agreste y exuberante, siempre virgen y abierta a la conquista, inspiradora de ese constructo tan norteamericano en el que el hombre hace simbiosis con el paisaje: wilderness,



palabra imposible de traducirse a ninguna otra lengua; lo que denominaría Deleuze: el hombre que deviene paisaje... y ese devenir paisaje, esa transgresión puede tener diferentes vertientes: Huck Finn deviene Mississippi, Dean Moriarty deviene carretera, David Foster Wallace deviene viento, en uno de sus célebres ensayos; y así podríamos hacer una lista interminable porque como afirma el profesor Cronon: “Lo que queremos decir cuando utilizamos la palabra “naturaleza” dice tanto de nosotros mismos como de las cosas que etiquetamos con esa palabra” (1996: 25).

“Pionerizar”, como expresa J. Turner, es no solo parte importante de esta cultura, es el deseo que define a la literatura caracterizada por la incesante búsqueda de fronteras para transgredir, de paisajes para conquistar; su historia es una historia de pioneros en fuga de la, para ellos, tan incómoda semejanza con Europa. Tan esencial fue la conquista de una identidad propia para los primeros colonos como lo fue para Sherwood Anderson, Mark Twain, William Faulkner, Willa Carter o John Dos Passos, esto por solo nombrar algunos autores del siglo XX; así como lo ha sido para los contemporáneos como Charles Bukowsky, Raymond Carver, Thomas Pynchon, David Foster Wallace y tantos otros. Cada pionero/autor ha recorrido su ruta a su propio ritmo alcanzando sus conquistas individuales porque a “las fronteras de los comerciantes, las fronteras de los rancheros o las fronteras de los mineros y de los granjeros”(2016: 10), de las que Turner habla en su estudio, habría que agregar las fronteras de cada uno de los escritores, y no de las tendencias o estilos que podrían definirlos, limitarlos, enmarcarlos. La fuga de los pioneros tiene la particularidad de desdibujar espacios preconcebidos, es por ello que las fronteras norteamericanas son móviles, son creaciones individuales cuya única justificación es ser transgredidas, en el caso de la literatura, en busca de los logros y conquistas que representa cada pieza literaria.

“¿Sabías que los pájaros europeos no tienen ni la mitad de melodías que los nuestros?” , esta afirmación de Abigail Adams –esposa e inteligente consejera de su esposo, el presidente John Adams–, funciona, también para las voces de la literatura norteamericana; sus autores demostraron, desde siempre, ser ajenos a la imposición de reglas y consensos; al parecer, esta determinación sigue viva y llena de salud entre los autores de Estados Unidos.

Deleuze y Guattari, proponen la definición de la literatura norteamericana a través de una pregunta: “¿No será el destino de la literatura norteamericana el franquear límites y fronteras al hacer pasar los flujos desterritorializados del deseo, pero acarreado siempre territorialidades moralizantes, fascistas, puritanas y familiaristas?” (1973: 287). Y esas “territorialidades”, ese apego cultural a la tierra del que les es imposible escapar ¿no es el precepto que los solidariza y los define como escritores norteamericanos? ¿No son esas territorialidades las que permiten a John Cheever, exquisito escritor de los suburbios aristocráticos, y a Jack Kerouac beat y outsider transgresor de reglas –literarias y existenciales– “ser arrastrados por el río Americano” del que habla Allen Ginsberg, en su poema “Aullido” – “Howl” –

Así como cada escritor, cada libro que “solo existe gracias al afuera y al exterior” (Deleuze y Guattari, 2004: 10), transgrede, también, su propia frontera. Cada obra, se convierte en multiplicidad que lanza sus líneas de fuga y establece sus conexiones para devenir mundo; cada relato, cada personaje es el cartógrafo del mapa hacia su conquista individual.

Los pioneros son, entonces, una constante en la Literatura norteamericana, es evidente que la habitan y la crean porque incluso los escritores, como hemos dicho antes, son pioneros ansiosos de transgredir sus propias fronteras: “Yo me celebro a mí mismo, y canto a mí mismo/ Y lo que yo asumo tú debes asumirlo/ Cada átomo que me pertenece también te pertenece (Whitman, s.f.: Libro I). En busca de sus propias conquistas, pareciera que cada uno de estos pioneros-escritores se compromete con su aventura personal liberada de ataduras y de prejuicios estéticos con el fin de establecer contacto con el lector en esa identidad de “átomos”, donde uno asume lo que asume el otro. Esta “celebración de sí mismos”, Alfred Kazin la califica de un “arrogante individualismo que fue fomentado entre nuestros escritores por Emerson, el ‘padre de todos nosotros’” (Kazin, 1993: 11-12); yo diría que la “self reliance” –seguridad en sí mismo–, difundida por R. W. Emerson (1803-1882), filósofo trascendentalista, sustenta este “individualismo literario” que aleja a los autores norteamericanos de las tendencias generalizadas. La literatura de los Estados Unidos, como ya hemos dicho, posee multiplicidad de “melodías” –como los pájaros de los que



habla Abigail Adams—.

En su impulso hacia la transgresión de la frontera abandonan el peso de estructuras predeterminadas. Los define una atemporalidad estilística que convierte a los libros en mapas del deseo, guías que orientan las líneas de fuga hacia el espíritu del lector, que lo invitan a seguir sus coordenadas hacia “un mundo que fluye, desesperado por aclarar definiciones sabiendo que en lo estático reside la negación de, más que camino hacia, el significado en una sociedad casada con la idea de lo posible, siempre con la posibilidad de ser sin concretarse nunca” (Bigsby, 2006: I). Son *fontiersmen*-transgresores porque “la imaginación literaria de los Estados Unidos ha estado imbuida más frecuentemente en el *zeitgeist* en lugar de reflejarlo” (Kazin, 1993: 36) y ese espíritu de la época convierte a los escritores en traductores, en cartógrafos de su momento y de su entorno; la finalidad de los libros radica en convertirse en mapas de la sociedad norteamericana. Esa individualidad de la literatura en los Estados Unidos se entiende y se consolida cuando comprobamos que, como hemos dicho, el libro solo “existe gracias al afuera y en el exterior” (Deleuze y Guattari, 2004:10), ya que sus líneas de fuga innumerables lo conectan como “máquina literaria” a la plural y compleja cultura norteamericana.

En su ensayo “What, then is the American?”, Christopher Bigsby explica que Norteamérica “es un lugar, también, donde realidad y ficción, mito y realidad bailan una curiosa danza . Es una sociedad nacida de sus propias creaciones imaginarias” (2006: I) La cultura norteamericana se pasea en un rango amplísimo donde no solo se solapan diversas culturas sino donde lo posible, con solo cumplir con la condición de ser verosímil, se impone frecuentemente a lo real; y a la vez, conceptos tan simples y tradicionales como la frontera, pueden adquirir categoría de mito , y “los conceptos míticos sobreviven mientras una cultura encuentre la forma de infundirles y reinfundirles energía. Los mitos nunca están completamente formados, están siempre en el estado de ser creados” (Ross; 2016: 19). En esta sociedad diversa y difícil de definir por su permanente fluidez, ¿cómo entender, entonces, a qué nos referimos cuando hablamos de un momento específico en la cultura norteamericana si “los años veinte constituyeron la Era del Jazz, excepto para aquellos que movían sus pies a ritmos diferentes. Los años sesenta

eran sobre drogas y rock and roll excepto para la mayoría para quienes no lo eran”? (Ibídem). La conclusión que podemos obtener de esta reflexión la expresa Bigsby con simplicidad: “Norteamérica es un país construido sobre contradicciones”; esta afirmación va acompañada de ejemplos tan coloridos como el hecho de que estamos frente a una “cultura puritana enamorada de la pornografía” (Ibíd)– aseveración que el autor sustenta con números y datos precisos–. Cultura mainstream y outsiders –o fellaheem –, ¿Quién define la “cultura oficial”? ¿Cómo territorializar una cultura “realmente” norteamericana si entendemos que el territorio del que se apropia esa cultura debería tener más que ver con la realización de los deseos de sus habitantes que con un “mandato” o resolución gubernamental acerca de las tierras que deben ocuparse y cómo deben ocuparse tal como ocurrió a finales de los años cuarenta al iniciarse la cultura de los suburbios? Sin embargo, fue este el patrón sobre el que se definió la cultura mainstream norteamericana durante los últimos cincuenta años del siglo XX. De esta manera la American Way of Life dictaría pautas que, probablemente se iniciaron con los Padres peregrinos y que viajaron a través de los siglos.

La estructura reguladora de la vida de la mayoría de la población, ansiosa por establecerse y pensar en el futuro, escondía en sí las posibilidades de explotar, más temprano que tarde. Poco a poco, la presión de las circunstancias reales iba socavando los sólidos muros sobre los que se levantaba esta sociedad perfecta, esta cultura de los suburbios. Sin embargo, más allá de las presiones sociales y culturales, la descomposición natural y el desgaste del tiempo, existía un detonante silencioso que, de hecho, amenazaba esa paz romántica: la Guerra Fría. Su influencia fue determinante en las diferentes expresiones de la contracultura norteamericana durante más de treinta años. Para la cultura outsider, el concepto de la vida y de la muerte cambió radicalmente: una amenaza atómica inminente hacía que cada día que se vivía pudiese ser el último. Quienes “pensaban”, se rebelaban, deslastrándose de la engañosa seducción de la sociedad ideal construida sobre una estabilidad y prosperidad que trataban de ocultar la verdad.

“Es en esta desolada escena que el fenómeno apareció; el existencialista norteamericano –el hipster el hombre que sabe que nuestra condición colectiva es vivir con la muerte



instantánea por la guerra atómica (...) o con una muerte lenta por conformidad con todo” (Mailer, 1957: nro. 45). Era esa la otra cara de la cultura norteamericana, mas que contracultura personificaba la complementariedad del todo que representa la sociedad de este mapa de contradicciones. Efectivamente, existen dos realidades opuestas, sin embargo ambas no solo convivían sino que definían a los Estados Unidos esencialmente entre los años cincuenta y principios de los sesenta, cuando los blancos de los suburbios iban a los salones de baile a escuchar las grandes bandas interpretando swing, mientras los hípster, conocidos como beats gracias a Jack Kerouac, escuchaban jazz, bebop: eran “blancos-negros”. Mientras los blancos de los suburbios bebían socialmente, aunque en exceso, en sus fiestas y barbecues, los hijos de la llamada contracultura norteamericana utilizaban drogas para realizar viajes interiores y conocerse a sí mismos. El consumismo que acompaña a la cultura “mainstream” de los Estados Unidos desde los comienzos de la etapa del progresismo a inicios del siglo XX, era un asunto aborrecible para esos jóvenes beats que desafiaban las reglas convencionales de una sociedad en la que un trabajo estable, una casa en los suburbios y una bella esposa que cocinara bien y criara niños era lo más cercano al paraíso. La huella de esos años se ha hecho indelebe y determinante para lo que sería Norteamérica a partir de ese momento.

¿Por qué iniciar este texto con un personaje de televisión cuando nuestro tema es la literatura? En primer lugar, diría que esta posmodernidad o posposmodernidad o sobremodernidad o modernidad líquida que nos toca vivir ha convertido el conocimiento en una especie de patchwork quilt o manta de parches –tan propia, por cierto, de la cultura norteamericana- en la que diferentes estampados y tipos de tela se unen para formar un todo aparentemente homogéneo: como si elaboráramos una y otra vez una manta de parches de conocimiento hemos llegado a la conclusión de que nos es imposible estudiar cualquier parcela del quehacer humano sin establecer conexiones: plantearnos un análisis de la literatura, por ejemplo, no se escapa de la política, la filosofía, la música, la pintura, el cine, la televisión ... además de las expresiones populares que, como satélites incasables orbitan alrededor de todas y cada una de estas disciplinas.

Mad Men es un fenómeno cultural, yo diría que mas que una serie es un constructo, cada capítulo es un rizoma que lanza

puntos de fuga hacia la historia contemporánea de los Estados Unidos; y la historia de la cultura, a su vez, se conecta con cada personaje, cada diálogo, cada escena, cada aviso publicitario creado por Draper. Verla, es entender, sin libros de historia, cómo funcionó el rompimiento de los años 60 en los Estados Unidos, es comprender que desde comienzos del siglo XX, Arte, Música y Literatura no se habían sujetado a tendencias o movimientos. Tal como afirma el profesor Bill Bigsby: “Norteamérica es un país construido sobre contradicciones”: en la última escena del último capítulo, Draper acepta, también, que es un hombre contradictorio, es Dick el huérfano miserable y acomplejado criado en un prostíbulo y es Don, el publicista triunfador, el guapisimo seductor incansable. Ciudadino impecable, de corbata y sombrero, Don Draper sería el personaje ideal de un relato de John Cheever, el escritor de los suburbios; como él, Draper, vive en el Ossining real de Nueva Inglaterra, pero en la inexistente calle Bullet Park (1969), donde se desenvuelven varios de los relatos de Cheever. Sin embargo, en la última a la que nos referimos, el personaje se ha desterritorializado de la ciudad y cual pionero legendario se encuentra conquistando el Oeste, se ha lanzado a la carretera transgrediendo sus fronteras personales como un Sal Paradise maduro y cansado que en vez de conquistar lo sublime escuchando jazz en un bar se sienta a meditar, en un retiro New Age, ubicado en un paisaje ideal –en el Big Sur de Hemingway y de Kerouac- mientras se integra a la naturaleza y deviene wilderness : ¡Ommmmm!

“Norteamérica es siempre un proyecto en proceso” (2006:12), expresa Bigsby; por su parte, Turner escribe: “El movimiento ha sido su factor dominante (...) la energía norteamericana continuamente demandará un campo más amplio para su existencia” (s.f.: 26); curiosamente, a estas dos afirmaciones las separa un siglo de diferencia; la primera es del siglo XXI y la segunda fue hecha a principios del siglo XX; podemos entender, entonces, que el mapa norteamericano, siempre en construcción, se está trazando constantemente y quienes lo hicieron, lo hacen y lo harán, no siguen más indicadores cartográficos que las líneas de fuga que los sacan constantemente de la inactividad, de la permanencia. Detengámonos, entonces, a observar de cerca esa multiplicidad norteamericana a través de dos autores esenciales, ambos se complementan para ofrecernos una visión más creíble de lo que eran los Estados Unidos en los



años 50 y 60 del siglo XX: Jack Kerouac y John Cheever; ambos en fuga de la seguridad y la certidumbre que proporciona la linealidad; ambos transgrediendo las estructuras convencionales, quebrándolas desde lo más íntimo.

En esa segunda posguerra, la voz del establishment, la voz de la autoridad, prevenía a quienes quisieran ir más allá de los límites que establecía la sociedad, el Estado. Quienes cuestionaban podían convertirse en parias –fellaheen– o ser declarados “comunistas” por el macartismo. Más que prevenir, eran amenazados ante cualquier tipo de transgresión; no es difícil que encontremos, en este momento, semejanzas entre estas voces autoritarias y aquella del reverendo Cotton Matter que, más de dos siglos antes, alertaba a los colonos puritanos sobre los dragones, hordas de demonios y terribles serpientes voladoras que encontrarían tras los Montes Apalaches si se atrevían a transgredirlos porque más allá, el espacio de lo desconocido lo ocupaba la terrible wilderness. ¿Cartografiaban, también, los outsiders del siglo XX, los desterritorializados, su mapa hacia wilderness? Desde luego, las líneas de fuga apuntaban a la conquista de la libertad.

Al igual que Don Draper, Sal Paradise y Ned Merrill pionerizan en sus relatos: *On the Road* y *El Nadador*, respectivamente. Las líneas de fuga que parten de ambas narraciones tienen que ver con el estadounidense contemporáneo a pesar de que entre los autores de estas obras existen abismales distancias sociales, culturales, intelectuales y particularmente literarias; en su *Diario*, John Cheever, refiriéndose a Kerouac se expresa de esta manera: “Lo encuentro vulgar (...) No hay casi ningún punto en el que nuestras emociones y nuestros asuntos correspondan” (2009: 97); sin embargo la territorialidad que los define a ambos trasciende todas estas diferencias, porque la tierra los asimila y define como pioneros literarios; por ello es imposible describirlos sin comprender el alcance de sus “expediciones”: ambos son vecinos del río Hudson, un río que baña la historia de Nueva Inglaterra de manera más directa y entrañable que ese “río Americano” y poético del que habla Ginsberg en su “Aullido”: el “río Dios” del que antes habla Elliot. El Hudson recorre la ciudad de Kerouac y los suburbios de Cheever aunque para ambos sus aguas no son las mismas –como diría Heráclito–, así como no lo es el concepto que uno y otro

tienen de la vida y de la literatura. Entender que ambos escribían para la misma generación –de la segunda posguerra– pareciera inconcebible en otra cultura que no fuese la norteamericana.

Leer apenas unas líneas de ambos autores es experimentar sus viajes de transgresión de fronteras, nos sugieren aquellas conquistas de los colonos y los frontiersmen: unos animados de un espíritu de responsabilidad y compromiso con su ética puritana en busca de establecerse y alcanzar la Tierra Prometida; los otros, comerciantes ansiosos hambrientos de aventura, en movimiento de fuga y conquista constante, siempre renovadas: otra vez nos tropezamos con la perenne contradicción norteamericana: por un lado, Cheever, puritano de los suburbios “disfraza” sus verdades desgarradoras a través de una prosa elegante y diáfana que se caracteriza por su opulencia léxica; en sus escritos cada palabra, cada signo ha sido reflexionado cuidadosamente en busca de un preciosismo cuya finalidad pareciera el alcanzar la perfección. Por otro lado, Kerouac plasma su incomodidad de manera vehemente, convirtiendo su relato en experiencia pura, desnuda; transgrediendo, incluso, los mandatos del lenguaje: “La oración inglesa convencional (...) tan ferrea en sus reglas, tan inadmisible como referencia al genuino formato de mi mente (...) que no podría expresarme a mí mismo a través de esa forma nunca más” (Kerouac, 1998, 145). Truman Capote, decía de él que no escribía sino que tipeaba, y es que el tono acelerado, el estilo certero y apremiante de Kerouac marca el ritmo y las palabras, como una pieza de jazz, a veces apegado a la melodía, a veces transgrediendo en improvisaciones y en digresiones poéticas; nuestra experiencia como lectores es la suya como pionero; el poder vertiginoso de la acción no se detiene en extensas descripciones, metáforas excesivas o complicadas, y a pesar de que prevalecen las sensaciones y la inmediatez de la experiencia, así como las transgresiones abruptas y prosaicas, terminamos por entender que hemos trazado junto a Sal Paradise, las coordenadas del viaje poético sin límites ni márgenes que llenó el larguísimo rollo de papel que fue, en su origen, la obra.

Kerouac el artista que “se halla en pleno sueño de la gran América” (1972: 287) como afirma Gilles Deleuze, se enfrenta a una cultura mainstream que le es ajena, y la crítica. Es incapaz de territorializarse y convertirse en un ciudadano



convencional norteamericano, es el pionero que desde afuera observa, analiza pero no se integra, pasa de largo después de echar una ojeada al territorio. Sal Paradise –tal como lo hizo Jack Kerouac una década antes de la publicación de esta novela– se prepara para sus viajes atravesando el país de Este a Oeste, “observando mapas de los Estados Unidos (...) durante meses, incluso leyendo libros de los pioneros” (Kerouac, 1976: 10) ¿Podríamos pensar que son, en parte, estas leyendas las que, en algo, quijotizan a este aventurero que, en vez de leer sobre Tirante el Blanco, se anima a seguir los pasos del legendario Daniel Boone? Las “andanzas” de Sal están destinadas a trascender ese “calco” que representa una reproducción cartográfica en papel o un plano de carreteras. A partir de cada transgresión, su compromiso con la conquista de la wilderness definirá esa entrega que el personaje repite una y otra vez durante sus cuatro viajes, asimilándose a cada espacio geográfico, a cada territorio –territorializándose– para luego fugarse, de nuevo: desterritorializándose. Sal encarna la insaciable transgresión y conquista porque, en él, el movimiento del deseo fluye incansable: “No había donde ir sino a todas partes, seguir rodando bajo las estrellas, generalmente las estrellas del oeste” (Kerouac, 1976: 26)(TP) . El suyo no es un mapa de puntos estáticos en un papel: un calco: sino un mapa que se irá recreando a través de sus líneas de fuga. Sal Paradise encarna el dinamismo que caracteriza al Mito de la Frontera.

Neddy Merrill, protagonista de “El nadador”, vive en el selecto vecindario de Bullet Park -podríamos asumir que es vecino de Don Draper-. Hombre práctico y convencional, se reúne con sus vecinos a beber y compartir el obligado y muy social barbecue de los domingos; Merrill no lee historias sobre pioneros. Más pragmático que trascendentalista, urgido repentinamente por llevar a cabo su fuga existencial, imagina su propio río, lo inventa para que se ajuste convenientemente a su viaje. La expedición que realizará a través de las piscinas de sus vecinos lo convierte en cartógrafo del territorio que está a punto de recorrer ya que los “únicos mapas y planos de los que disponía para seguir eran los que recordaba o imaginaba pero eran suficientemente claros” (Cheever, 1990, 777). En su deseo por comenzar el recorrido “le parecía ver, con el ojo de un cartógrafo esa hilera de piscinas, esa corriente casi subterránea que recorría el condado” (Cheever, 1990: 777), cual colono se sintió en la libertad de bautizar ese nuevo río y lo llamo Lucinda, como

su esposa. Su viaje no responde, como el de Sal Paradise, a un impulso de recorrer y conquistar espacios nuevos o desconocidos. Cartografiar un mapa de piscinas residenciales es la forma de transgredir sus propias fronteras existenciales para las que el tiempo cronológico deja de tener sentido. Es un mapa elaborado a través de líneas de fuga circulares, en busca de lo esencial, de los orígenes, en dirección hacia su reterritorialización: la conquista de sí mismo.

Don Draper no escucha jazz como Sal, tampoco parece muy aficionado a las grandes bandas presentes en algún salón de baile -a lo Cheever- al que asiste con Betty su esposa; sin embargo la serie está llena de música popular que como un narrador en off describe o reflexiona sobre alguna situación o un personaje. El arte al que se hace alusión solo aparece fugaz en storyboards o carteles publicitarios pero cientos de escenas de soledad al permanecer estáticas son posibles cuadros de Edward Hopper. Toda la serie en sí es una fuga del mainstream narrativo de las series de televisión: más que un “contar”, *Mad Men* es un “experimentar”: ¿Un relato de Cheever orquestado por Kerouac?

En la escena final, *Mad Men* parece cerrar con Don meditando en colectivo, sentado en posición de loto, ojos cerrados, luciendo una sonrisa de triunfo-satisfacción-placer; se encuentra en una colina espectacularmente verde al borde del Pacífico donde, geográficamente, está situado en una especie de “frontera final” y existencialmente parece haber logrado conquistarse a sí mismo. Entonces, sobre esta imagen, escuchamos los primeros acordes de una de las cuñas más famosas de la historia de la publicidad: “Coca Cola is the real thing”. Corte, y aparece en pantalla –también en una montaña– primero una chica y poco después un coro, casi una secta, de chicos con ropas regionales de varios países en el inolvidable comercial de 1971 “invitando al mundo a una Coca Cola”, cumpliendo todos ellos, como los antiguos pioneros, con el mandato de expandir la frontera porque Coca Cola, indudablemente, es otra de las formas de conquista que Estados Unidos ha extendido al mundo. La conquista económica, así como la cultural y la ideológica vienen empacadas, selladas y disfrazadas tras íconos de consumo universal como el béisbol, el Jazz, la celebración internacionalizada de Halloween o el consumo de Coca Cola. Don encuentra entonces la forma de pionerizar más allá, transgrediendo la crítica frontera de los años 60 y



aceptándose como dualidad: ha logrado integrar al temeroso Dick y el soberbio Don; así como Coca Cola es la ciudad –en una cafeteria o en un hogar– pero es también wilderness en medio del paisaje y es capaz, incluso, de trascender al mundo entero a través de una reunión global de chicos sonrientes... Norteámerica, la contradictoria es Sinatra y es Elvis, el campo y la ciudad, los beats y la aristocracia de los suburbios, los puritanos y las sectas satánicas, los cyberpunk y los movimientos en defensa de la naturaleza, los consumidores de pizzas y de Mc Donald's y los celíacos, veganos y anoréxicos... Al igual que la cuña de Coca Cola, la Literatura norteamericana –nativa, latina, afro, femenina, yidish...- también es diversa y dinámica, de allí su definitoria cualidad de intimista, experimental y plural: Junot Díaz, Sherman Alexie, Sandra Cisneros, Isaac Asimov, Yoshiko Uchida, Isaac Bashevis Singer, Olaudah Equiano, autores que casi podemos imaginar como los chicos de la multicultural propaganda en la que el popular refresco deviene naturaleza convirtiéndose en wilderness.

Finalmente, recurriendo una vez más a Deleuze encontramos que “la multiplicidad no debe designar una combinación de los muchos y el uno, sino una organización que pertenece a los muchos como tales, que no tiene ninguna necesidad de unidad para formar un sistema” (1994, p. 182), esta es una adecuada descripción filosófica para comprender el asunto que nos ocupa; sin embargo recomendando convertirnos en pioneros y que cada quien cartografie su propio mapa, y transgreda sus propias fronteras recorriendo la múltiple Literatura norteamericana, seguramente la aventura les proporcionará, repetidamente, una sonrisa tan placentera como la de Don Draper en su última imagen.

Referencias:

Bigsby, c. (Ed.) (2006) The Cambridge Companion to Modern American Culture. N.Y.: Cambridge University Press.

Bloom, H (2009) La religión americana. Bogotá: Taurus

Brinkley, D. (Ed.) (2007) Kerouac. Road Novels 1957-1960. N.Y.: The Library of America.

Cronon, W (Ed.) (1996) Uncommon Ground. Rethinking the Human Place in Nature. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc.

Cheever J. (2008) The Journals of John Cheever. New York: Vintage international, Random House Inc.

----- (1990) Collected Stories . London: Vintage. Random House.

Deleuze, G. (1994) Diferencia y repetición. Madrid: Amorrortu Editores

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004) Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. 6ª Edición. Valencia: Pre-Textos.

----- (1993) ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Anagrama.

----- (2004) El anti-Edipo. Barcelona: Paidós.

Elliot, E. (ed.) (1991) Historia de la Literatura Norteamericana. Madrid: Cátedra.

Elliot Morrison, S.; Steele Commager, H. Y Leuchtenburg, E., W (2003) Breve historia de los Estados Unidos. México: Fondo de Cultura Económica.

Emerson, R. W. (s.f.) Nature (Edición Kindle).

Ginsberg, A. (1955) “Howl”. Edición Kindle.

Howard, L. (1964) La literatura y la tradición norteamericana.



México: Editorial Novaro-México S.A.

Jackson Turner, F. (2016) *The Frontier in American History*. Harvard University.

Johansen Richoux, M. (2012) *Frontiers in the American Mind. How ideas about the Past, the Present and the Future are Dominated by Hollywood Frontier Narratives*. Tesis para el Departamento de Literatura. Universidad de Oslo.

Jones, H. M (1968) *Teoría de la Literatura Norteamericana*. Buenos Aires: Editorial Oveja Negra.

Kant, I. (2011) *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime and Other Writings*. Nueva York: Cambridge University Press.

Kazin, A. (1993) *En tierra nativa*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kerouac, J. (1976) *On the Road*. New York: Penguin Books.

----- s. f. Dharma Bums.
<http://m.litread.in/read/181174/113760-114986?> Consultado:
 29/04/2017

Kerouac Road Novels 1957-1960. New York: The Library of America.

Klinkowitz, J. (1983) *Evolución de la narrativa norteamericana*. Buenos Aires: Marymar Ediciones.

Literatura norteamericana de hoy (poesía-teatro-novela) (1963) Madrid: Gredos.

Mad Men (2009-2015) Weiner, M. (Prod.). Estados Unidos: AMC Chanel; Lionsgate (92 episodios)

Mailer, N. (1957) *The White Negro*. (Edición Kindle).

Miller, P (1984) *Errand into the Wilderness*. Mass.: The belknap Press of Harvard University.

Panetta, R (Ed) (2006) *Westchester. The American Suburb*. New

York: Fordhand University Press.

Ross, P (2006) *The Spell Cast By Remains. The Myth of Wilderness in Modern American Literature*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, LLC.

Tuan, Y.-F. (1979) *Landscapes of Fear*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

----- (1990) *Topophilia. A Study of Enviromental Perception, Attitudes and Values*. N. J. : Columbia University Press.

Very highbrow: Writing Advice: John Cheever on How To Write a Short Story. Extraído de <https://veryhighbrow.com/2010/09/24/writing-advice-john-cheever-on-how-to-write-a-short-story> (17/04/2017).

Waldman, A. (1996) *The Beat Book. Poems and Fiction from the beat generation*. Boston: Shambala.

Weiskel, T (1986) *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psicology of Trascendence*. Prólogo: Harold Bloom. Maryland: The Johns Hopkins University Press.

Whitman, W (s.f.) *Leaves of Grass* (1855) (Edición Kindle)







COMITÉ ORGANIZADOR.
UNIVERSIDAD METROPOLITANA

COORDINADOR GENERAL:
MSC. PURA ZAVARCE ARMAS

MIEMBROS:
DRA. YSAMARY ARENAS
MSC. CAROLINA YANES
ESP. MARÍA ENRIQUETA AQUIQUE
ESP. DANIELA MENDOZA
MSC. YOSMAR CAMPOS
MSC. IRENE MOULEDOUS
DRA. JAZMÍN SAMBRANO
MSC. DANIELA LEAL
BACH. SARAÍ ESCALONA

COMITÉ ACADÉMICO.
UNIVERSIDAD METROPOLITANA

MSC. PURA ZAVARCE ARMAS
DRA. ELENA FRANKLIN DE MARTÍNEZ
DRA. YSAMARY ARENAS
MSC. ELIZABETH CORDIDO



NORMAS BÁSICAS PARA LA ELABORACIÓN DE LA REVISTA ALMANAQUE





Los artículos provienen de trabajos de investigación académica que, por sus conclusiones, ameritan su divulgación a un público especializado. Los artículos son arbitrados y, apoyándose en las fuentes, contienen aportes originales en sus conclusiones.

- 1) Salvo los casos que lo ameriten particularmente, no recomendamos artículos con más de 30.000 caracteres (incluyendo los espacios en blanco).
- 2) Los textos deben ser elaborados en Word, en tipografía Arial o Times en mayúsculas y minúsculas. Por favor, NUNCA destacar títulos, intertítulos, etc., colocándolos TODOS EN MAYÚSCULAS. No forzar cortes entre párrafos ni “formatearlos” con sombras, inclinaciones de textos, subrayados, etc.
- 3) Se debe entregar SIEMPRE una versión impresa del artículo, además de la digital, resaltando en ella si hay algunos párrafos que deberían ser destacados, llamadas especiales, etc.
- 4) En cuanto a las imágenes, no son recomendables las tomadas en internet, son de baja resolución y de dimensiones insuficientes para reproducción profesional.
- 5) Los cuadros o gráficos no deben incorporarse al texto como “imágenes” sin entregar los correspondientes archivos originales elaborados en EXCEL.
- 6) Se recomienda a los autores entregar imágenes que puedan servir como ilustraciones en sus artículos.

NOTA: Los archivos de imágenes de POWER POINT son excelentes para presentaciones, pero no son adecuados para ser reproducidos. Los equipos profesionales de SELECCIÓN DE COLOR que tienen las imprentas NO RECONOCEN ESTAS IMÁGENES.

PARA COLABORAR
CON LA REVISTA ALMANAQUE
FAVOR CONTACTARNOS EN
arodriguez@unimet.edu.ve

TODOS LOS ARTÍCULOS SON ARBITRADOS



Humanidades y Ciencias de la Educación



