

## LA OBRA DE WILLA CATHER

Uno de los mayores problemas con los que se han enfrentado los estudiosos de Cather es su emplazamiento dentro del movimiento modernista que domina las primeras décadas del siglo xx en la literatura norteamericana. Para Philip Gerber, establecer esa relación resulta crucial para un mejor entendimiento de su obra, a la luz del rechazo que muchos críticos contemporáneos muestran a incluir a la escritora en la nómina del modernismo:

por el contrario, esos críticos la clasificarían como una archiconservadora cuyas novelas eran demasiado simples, nada experimentales, y lejos de ser un desafío intelectual. Desde esa perspectiva, Cather aparece como irrelevante para el modernismo, ya que rechazó el presente a cambio de enfocar persistentemente sobre su propia nostalgia por un pasado heroico y perdido (Gerber, 116).

Esta posición, sin embargo, es rechazada por otros críticos, que ven en la obra de Cather la quintaesencia del modernismo norteamericano. En esta línea, el estudio de Jo Ann Middleton, *Willa Cather's Modernism* (1990), argumenta que, desde sus comienzos como escritora, Cather fue experimentalista, convirtiendo los silencios y las ambigüedades de su narrativa en instrumento eficaz para involucrar al lector en la escritura del texto que está leyendo, ya que le fuerza a rellenar los numerosos espacios en blanco según su propio criterio. Para Middleton, ahí reside la esencia modernista de la escritora. A lo largo de estas páginas se señalarán algunas características que apoyan la posición de Middleton.

En 1933 el crítico marxista Granville Hicks publicó un artículo, «The Case Against Willa Cather» («El caso contra Willa Cather»), en el que denunciaba el «romanticismo su-

pino» de la escritora, así como su alejamiento de las tendencias «significativas» del momento. Para Hicks, las tendencias modernas en América se encontraban en el mundo urbano, la tecnología y la producción en masa: el mundo de Theodore Dreiser, Frank Norris y John Dos Passos. Cather, por el contrario, permanecía ajena al cambio del campo a la ciudad y la industria que había sufrido la civilización norteamericana y se empeñaba en ambientar su obra en espacios de frontera, por lo que resultaba desfasada y nostálgica (Reynolds, 7). Durante los años 30, la obra de Cather fue objeto de frecuentes comentarios en la misma línea, que subrayaban la fuerte tendencia al escapismo de la escritora. Ya en la década anterior, Ernest Hemingway había criticado el atrevimiento de Cather por escribir una novela sobre la Primera Guerra Mundial, *One of Ours* (1922), que además había recibido un Premio Pulitzer<sup>17</sup>. El comentario de Hemingway resulta muy significativo de la atmósfera dominante en el panorama literario del momento, que parecía dejar muy poco espacio para que una mujer escribiera sobre temas tradicionalmente masculinos, abandonando el ámbito doméstico al que la literatura femenina parecía estar condenada.

Esa pretendida actitud escapista resulta, sin embargo, contradictoria con el contacto directo que la escritora hubo necesariamente de tener con la actualidad de su tiempo. Como ya hemos visto, en 1906 Cather es contratada como editora por la revista *McClure's*, una publicación señera para los numerosos movimientos radicales que surgen en ese pe-

---

<sup>17</sup> En una carta a Edmund Wilson, Hemingway escribía: «Pues mira *One of Ours*. Un premio, grandes ventas, la gente tomándosela en serio. Tú estuviste en la guerra, ¿verdad? ¿No era estupenda la última escena en el frente? ¿Sabes de dónde procedía? La escena de la batalla en *Nacimiento de una nación*. Identifiqué episodio tras episodio. Catherizados. La pobre mujer tenía que sacar su experiencia bélica de algún sitio» (citado por Rosowski, 25).

riodo. Ocupa allí la vacante dejada por Lincoln Steffens, autor de una serie de artículos sobre la realidad norteamericana que, bajo el título genérico de *La vergüenza de las ciudades*, habían aparecido en las páginas de la revista. En esos artículos, Steffens resume los principios básicos de los denominados *muckrakers*, «rastrilladores de porquería» o, en feliz traducción de Alfonso Sabán, «periodistas de denuncia» (Sabán, 20), que sería el término equivalente en la actualidad. Periodistas que, efectivamente, denuncian la cruda realidad de las ciudades, víctimas de la especulación salvaje y la corrupción generalizada, así como el poder siniestro de las grandes compañías y los monopolios. Tampoco pudo Cather ser ajena a obras como *La jungla*, de Upton Sinclair, máxima expresión literaria del movimiento *muckraker*, que por sí sola consigue que se regule de forma estricta la caótica industria cárnica de Chicago, y que se publica también en 1906. Sus innumerables artículos periodísticos testimonian, además, su perfecto conocimiento de la obra de otros naturalistas destacados, norteamericanos y europeos, a los que, sin embargo, critica abiertamente por su falta de rigor artístico.

Willa Cather experimentó una evolución notable, personal y artística, a lo largo de su vida, aunque desde los inicios de su carrera aparecen una serie de temas y motivos que van a determinar su escritura posterior. Cather manifiesta desde muy pronto un gran interés por la literatura y el periodismo —las dos grandes pasiones de su vida—, y sus primeros escritos dejan ya entrever lo que serán las líneas maestras de su obra. La primera de ellas es la importancia de los elementos autobiográficos como materia prima de la literatura. La segunda es la atracción, cada vez más intensa, por la frontera y los tipos humanos que habitan en ella, así como la fascinación por la influencia que el paisaje ejerce sobre el hombre. La tercera, la fluidez estilística y la aparente falta de rigor formal, que se acentuaría con los años. Existe un grupo de relatos tempranos, que la escrito-

ra intentó después eliminar por todos los medios de su legado artístico —afortunadamente no lo logró— en los que esas características ya se manifiestan, a pesar de la lógica inmadurez. En ellos se pone de relieve, además, la pericia de Cather con el retrato —una de las cualidades inequívocas del genio literario—, y su interés por lo cotidiano y familiar.

Willa Cather creció como escritora bajo la influencia determinante de Henry James, entonces el patrón indiscutible de las letras estadounidenses. Una influencia que queda patente en narraciones como *Alexander's Bridge* (1912), novela de aprendizaje, un tanto irregular, donde Cather utiliza las convenciones y las técnicas que en aquel tiempo parecían inexcusables para la composición de una buena novela:

    Mi primera novela, *Alexander's Bridge*, era muy similar a lo que los pintores denominan un cuadro de estudio. Fue el resultado de conocer a algunas personas interesantes en Londres. Como la mayoría de los escritores jóvenes, pensaba que un libro debía hacerse con «material interesante», y en aquel tiempo encontraba lo nuevo más excitante que lo familiar. Las impresiones que intentaba plasmar en el papel eran genuinas, pero carecían de profundidad [...] Se consideraba que el salón era el escenario apropiado para una novela y los únicos personajes sobre los que merecía la pena leer eran personas despiertas o inteligentes. Henry James y Edith Wharton eran nuestros novelistas más interesantes, y la mayoría de los escritores jóvenes imitaban su estilo, sin tener sus aptitudes (de «My First Novels», WCOW, 91-93).

Poco a poco, sin embargo, Cather articula una voz propia y un estilo cada vez más alejado de James, aunque conserva un interés permanente por la dimensión psicológica de los personajes, verdadero escenario de la acción narrativa, que será la gran herencia que reciba del novelista. Entre

sus modelos literarios se incluye, además, Mark Twain, a quien Cather conoció en vida y por el que sentía profunda admiración; Nathaniel Hawthorne, cuya *Letra Escarlata* Cather consideraba la gran obra del romanticismo americano; y, por supuesto, Edgar Allan Poe, tras James y Hawthorne, el tercer gran maestro de la literatura nacional<sup>18</sup>. Con Poe, Cather comparte posturas estéticas y circunstancias vitales, ya que ambos fueron profesionales del periodismo y conocían muy bien el panorama literario de su tiempo. La escritora Sarah Orne Jewett fue su amiga y mentora, además de una influencia determinante en el oficio de Willa Cather. En cuanto a Whitman, resulta significativo que Cather titule su primera novela sobre Nebraska *O Pioneers!*<sup>19</sup>, en alusión explícita al poeta de Long Island. Basta leer cualquier reseña crítica de las muchas que Cather publicó para comprender la solidez de los principios estéticos de la autora, como en seguida veremos.

Cather representa la simbiosis perfecta de tradiciones literarias diversas, puente entre Europa y América en una época en que los escritores emigran a París en busca de una atmósfera cultural y artística de la que en casa carecen.

---

<sup>18</sup> En una conferencia pronunciada en 1895, Cather afirmaba: «Con la excepción de Henry James y Hawthorne, Poe es nuestro único maestro de la prosa pura».

<sup>19</sup> En su ensayo «Walt Whitman», Cather manifiesta su admiración por Whitman, aunque reconoce la calidad desigual de sus poemas: «Si alguna vez existió un poeta sin más ética literaria que la naturaleza, ése fue él [Whitman]. No era bueno ni malo, del mismo modo que los animales que siempre admiraba y envidiaba. Era un poeta sin un sentido exclusivo de la poesía [...]: era el poeta del montón de estiércol tanto como de la montaña, lo que en teoría es admirable pero en la práctica resulta insostenible [...] La tarea del poeta suele ser seleccionar lo poético. Whitman nunca se molesta en hacerlo, coge cualquier cosa del universo, desde el excremento de las moscas a las estrellas fijas. Sus *Hojas de hierba* es una especie de diccionario de la lengua inglesa que contiene los nombres de todas las cosas del mundo colocadas con gran reverencia pero sin ninguna conexión especial» (*Stories, Poems, and Other Writings*, 902).

Porque Cather es coetánea de la denominada por Gertrude Stein «generación perdida» de escritores dislocados, existencial y literariamente, por la Primera Guerra Mundial, y con ellos comparte el sentimiento de orfandad que ese conflicto les produce a todos. Junto a su actividad creativa, Willa Cather desarrolló una intensa actividad crítica y ensayística que aún no se conoce en su totalidad, como ya se ha señalado en las páginas anteriores. Algunos de esos ensayos aparecen recogidos en el volumen *Not Under Forty* (1936), única colección de prosa de no ficción publicada en vida de la autora y que, según Cather, «será de poco interés para personas por debajo de los cuarenta» (del «Prefacio»), de ahí su título. Los seis ensayos que componen la colección nos proporcionan claves muy útiles sobre su personalidad y su obra, además de constituir en sí mismos verdaderas piezas literarias. En «A Chance Meeting» («Un encuentro casual»), rememora cómo conoció a Caroline Grout<sup>20</sup>, la sobrina huérfana que Gustave Flaubert había adoptado como hija y que entonces tenía una edad muy avanzada, si bien conservaba sus virtudes intelectuales intactas. Para Cather, fue uno de esos raros momentos en los que la literatura trasciende la página impresa y se encarna en personas y lugares. Caroline Grout era la memoria viva de una época profundamente admirada por la escritora; conversar con ella sobre Turguénev, Anatole France, Balzac, el propio Flaubert —del que atesoraba tantos recuerdos—, le enseñó a leer la literatura europea bajo otra luz.

El segundo ensayo, «The Novel *Démeublé*», ya mencionado, es el más breve de la colección, apenas cuatro páginas, y, sin embargo, constituye lo que la crítica coincide en señalar como el manifiesto literario de Willa Cather, ya que

---

<sup>20</sup> Caroline Grout era la destinataria de las numerosísimas cartas recogidas en *Lettres de Flaubert à sa Nièce Caroline*, volumen que para Cather adquirió un significado especial después de haber coincidido con ella en un hotel francés durante el verano de 1930.

formula en él los principios básicos que rigen su narrativa. Para Cather, la novela ha estado durante mucho tiempo sobrecargada de decoración, de elementos materiales acumulados sin criterio y presentados de forma minuciosa, pero gratuita. Cualquier discusión de la novela debe aclarar si se refiere a ella como forma de diversión o como forma artística, ya que sus propósitos y sus recursos son muy diferentes: «Uno no quiere que el huevo que se desayuna, o el periódico de la mañana, estén hechos del mismo material que la inmortalidad» (834). La novela que se confecciona para entretener a multitudes hay que considerarla igual que un jabón o un perfume baratos, fabricados para un público que consume compulsivamente y sin miramientos. Existe para Cather la superstición popular de que el «realismo» se manifiesta a través de catálogos interminables de objetos, con explicaciones prolijas sobre procesos mecánicos y los modos de funcionamiento de fábricas o empresas, todo ello acompañado de detalladas descripciones físicas. Este concepto de realismo deriva en gran medida de Balzac, el escritor que llevó la literalidad de la novela hasta sus extremos. Por otra parte, Tolstói, tan amante de las cosas materiales como el propio Balzac, supo, sin embargo, establecer un lazo afectivo entre los múltiples objetos y lugares que pueblan su obra y los personajes que los habitan y usan:

Las ropas, los platos, los interiores sobrecogedores de esas viejas viviendas moscovitas, son siempre una parte tan íntima de las emociones de las personas que están perfectamente sintetizadas: parecen existir, no tanto en la mente del autor, como en la penumbra emocional de los personajes mismos. Cuando se funde así, la literalidad deja de ser tal, es simplemente parte de la experiencia (836).

La novela es una forma de arte imaginativo, por lo que no puede al mismo tiempo ser una forma de periodismo. La novela debe saber seleccionar el material eterno del arte entre la materia básica que nos ofrece la realidad del presen-

te. Un material que debe presentarse por medio de la insinuación más que la enumeración. Los procesos artísticos superiores son siempre procesos de simplificación: «El novelista debe aprender a escribir, y después debe desaprenderlo; igual que el pintor moderno aprende a dibujar y aprende luego a ignorar lo aprendido, cuando se trata de subordinarlo a un efecto más elevado y verdadero» (836). La literalidad resulta tan poco efectiva en la presentación de sensaciones y reacciones físicas como en la presentación de objetos materiales: una novela sobrecargada de sensaciones se convierte en un catálogo, igual que la habitación abarrotada de mobiliario:

Sería maravilloso que pudiéramos tirar todos los muebles por la ventana, y con ellos todas las reiteraciones inútiles sobre sensaciones físicas, todos los viejos y aburridos patrones, y dejar la habitación tan desnuda como el escenario del teatro griego, o como la casa sobre la que descendió la gloria de Pentecostés: dejar el escenario desnudo para la actuación de las emociones, grandes y pequeñas —puesto que el cuento de niños, no menos que la tragedia, se arruina por la amplitud sin gusto—. Dumas el viejo enunció un gran principio cuando dijo que para hacer un drama, un hombre necesita una pasión y cuatro paredes (837).

Los principios narrativos que Cather expone en este y otros ensayos, especialmente «On The Art of Fiction» (1920), resultan muy cercanos a los postulados estéticos sobre la poesía y el cuento que Edgar A. Poe había formulado en ensayos como «The Poetic Principle» (1842), «The Philosophy of Composition» (1846), o en su reseña de los *Twice Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne (1842); postulados que son una influencia patente en el pensamiento literario de la escritora. Poe fue el primero en comprender la peculiaridad del relato corto como género a medio camino entre la prosa y la poesía lírica, por lo que requiere una técnica y una actitud muy diferentes a la novela, un género fallido por-

que es incapaz de conseguir el «efecto de totalidad» que debe perseguir toda obra artística. El cuento debe conseguir un «efecto único» sobre el lector, y todos los elementos del texto deben apuntar hacia ese efecto. El argumento debe, además, ser una estructura diseñada de tal modo que la alteración de alguno de sus componentes supondría el fracaso de la totalidad. Este principio de simplificación argumental, de ecos claramente aristotélicos, reaparece en el pensamiento de Cather:

El arte, me parece a mí, debería simplificar. Ahí reside verdaderamente casi todo el proceso artístico superior: encontrar de qué convenciones formales y de qué detalles podemos prescindir sin alterar el espíritu del conjunto, de tal modo que todo lo que se ha suprimido y recortado esté allí ante la consciencia del lector tanto como si estuviera impreso en la página (WCOW, 102).

Es muy posible que las ideas de Willa Cather sobre el arte literario sean el resultado de su largo aprendizaje como escritora de cuentos, género donde alcanzó tanta excelencia como en su producción novelística. El cuento requiere una economía extrema en los materiales, una condensación intensa de todo lo accidental para acceder así a la esencia de las cosas. Es un arte exigente que somete al escritor a una severa disciplina de renuncia continua, pues no hay lugar para los excesos. Los primeros relatos de Cather son ejercicios de aprendizaje que sin embargo contienen, como ya he señalado, los rasgos esenciales de su escritura posterior, y hoy constituyen una parte importante del canon de la autora. A lo largo de su vida publicó tres colecciones de cuentos: *The Troll Garden* (1905), que habla de la experiencia de los colonos de Nebraska y de las dificultades del artista; *Youth and the Bright Medusa* (1920), que incluye algunos relatos escritos durante sus años en *McClure's* junto con otros ya publicados en la primera colección; y por último, *Obscure Destinies* (1932), que contiene algunos de sus me-

jores cuentos. Poco después de su muerte, Alfred Knopf publicó *The Old Beauty and Others* (1948), con tres relatos que por una razón u otra aún no habían visto la luz. Estas colecciones, sin embargo, no recogen sino una parte de la obra cuentística de la escritora, ya que algunos permanecen diseminados en publicaciones periódicas y no contamos con una edición verdaderamente completa de sus relatos; se han realizado, no obstante, importantes esfuerzos en este campo, como la edición de Virginia Faulkner, *Collected Short Fiction, 1892-1912*, que recoge muchos de los relatos tempranos de Cather, a pesar del probable disgusto que a ella le causaría verlos reimpresos. En 2006, la editorial Alba de Barcelona publicó el volumen *Todos los cuentos de Willa Cather*, en traducción de Olivia de Miguel, una adición bienvenida al corpus de Cather traducido al castellano, que se ha incrementado de forma notable en los últimos años, como veremos en el correspondiente apartado.

Se apuntaba al comienzo de estas páginas la fuerte herencia sureña de la escritora, factor que con frecuencia ha pasado desapercibido entre los críticos, que tienden a subrayar sus lazos estéticos y vitales con el Oeste, ya sean las praderas de Nebraska o los páramos de Nuevo México. A pesar de que Cather nunca dio importancia a su origen sureño, entorno donde rara vez ambientaba sus narraciones, lo cierto es que su obra comparte muchos rasgos con la producida por los escritores del denominado «Renacimiento del Sur», y sobre todo con William Faulkner, con quien la propia Eudora Welty relacionaba a Cather, ya que ambos anclan su literatura en un lugar y una historia muy concretos (McDonald, 3). De hecho, Cather comparte con sus contemporáneos sureños la misma tendencia regionalista, aunque ninguno de ellos aceptase de buen grado esa etiqueta. Comparte, además, el lamento por una Norteamérica desvirtuada en sus principios más básicos y entregada a la uniformidad y el conformismo. Añora, como ellos, un pasado de orden y sosiego frente al maquinismo brutal de la sociedad

contemporánea. De acuerdo con Joyce McDonald, el principal rasgo sureño de la obra de Willa Cather es el uso recurrente del modo bucólico, o pastoril, que caracteriza buena parte de esa literatura, cuyo referente fundamental es un pasado idílico que se identifica con la plantación y el sistema social que surge en torno a ella (McDonald, 4). McDonald no menciona, sin embargo, la importancia que el modo grotesco adquiere en la obra de Cather, y sobre todo en obras como *La muerte llama al arzobispo*, lo que la sitúa en posiciones muy cercanas a la de escritoras del Sur como Carson McCullers o Flannery O'Connor, para quienes el grotesco era la única forma viable de representar la realidad de su tiempo. Con Flannery O'Connor, además, Willa Cather comparte toda una serie de rasgos que las sitúan en posiciones muy cercanas, coincidencia en la que la crítica no parece haber reparado hasta el momento. Desde un punto de vista estilístico, ambas autoras practican una escritura desnuda donde abundan los símiles sorprendidos y las imágenes más inesperadas; formalmente, ambas desafían los esquemas tradicionales de la novela; temáticamente, las dos comparten una misma concepción de la historia y del papel que el individuo desempeña en ella; ambas recibieron similares acusaciones de tener una visión medievalista de la realidad y para ambas la religión se convierte en elemento aglutinador de su universo ficticio, aunque la dimensión religiosa hace aparición tardía en la obra de Cather, mientras que en O'Connor es patente desde el principio; por último, ambas escritoras nutren su narrativa de una región muy concreta y sus gentes, siendo el componente costumbrista el sustento fundamental de sus relatos. Todas estas coincidencias parecen avalar el interés de un estudio más profundo de dos escritoras que hicieron de la literatura la única razón de sus vidas<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Los lectores interesados pueden ampliar la información sobre Flannery O'Connor en la edición de *Sangre sabia* publicada en esta misma colección.