UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Filología Inglesa

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DE *RABBIT, RUN*

Tesis doctoral que presenta

LAURA PALOMA ALONSO GALLO

Realizada bajo la dirección del profesor

DR. FÉLIX MARTÍN GUTIÉRREZ

Madrid, 1994

ÍNDICE

ABREVIATURAS 6

INTRODUCCIÓN 7

1. *RABBIT, RUN:* INVITACIÓN A LA LECTURA 13

2. "THE RIDDLE BEHIND PHENOMENA" SEGÚN JOHN UPDIKE 22

3. FORMA DE LA NOVELA: LAS TÉCNICAS DE UPDIKE 38

3.1. La forma de novelar 38

3.1.1. La fábula y sus elementos 43

3.1.2. Aspectos del texto 44

3.1.3. La narración 61

3.2. Las técnicas narrativas 66

3.2.1. Narración objetiva 76

3.2.2. Expresión de la voz interior 80

3.2.3. Actos de habla 87

4. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES 90

4.1. Harry Angstrom: Harry el conejo y Harry el hombre 98

4.1.1. Harry en la narración objetiva 181

4.1.2. Expresión de la voz interior de Harry 185

4.1.3. Actos de habla de Harry 194

Diálogo Harry-niños 208

Diálogo Harry-Janice 213

Diálogo Harry-Tothero..... 231

Diálogo Harry-Ruth..... 260

Diálogo Harry-los Eccles..... 288

Diálogo Harry-Jack Eccles..... 309

4.2. Los personajes femeninos: su voz interior.

Monólogo de Ruth..... 332

Monólogo de Lucy..... 358

Segundo monólogo de Ruth..... 368

Monólogo de Janice..... 376

CONCLUSIÓN..... 435

APÉNDICE

Una trama en zigzag..... 445

La transacción biográfica..... 449

Glosario de términos de pragmática..... 461

Monólogos..... 464

BIBLIOGRAFÍA..... 486

ABREVIATURAS.

Las siguientes abreviaturas aparecen entre paréntesis en el texto para identificar las ediciones que empleo de las recopilaciones de artículos críticos escritos por John Updike. Para facilitar la comprensión y consulta de las referencias se especifica en cada caso la página de las obras de Updike. En cambio, las referencias a *Rabbit, Run* se indicarán a lo largo del trabajo solamente con el número de página entre paréntesis y nunca con abreviatura.

HS *Hugging the Shore.* London: Penguin Books, 1985.

SC *Self-Consciousness.* New York: Fawcett Crest, 1990.

AP *Assorted Prose.* New York: Alfred Knopf, 1979.

PP *Picked-Up Pieces.* New York: Fawcett Crest, 1989.

OJ *Odd Jobs.* New York: Alfred A. Knopf, 1991.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN.

John Updike es uno de los grandes escritores contemporáneos. Lo demuestran las legiones de sus lectores, su atractivo para los guionistas de cine, la proliferación de estudios críticos sobre su obra, la categoría de los premios literarios que engalanan su carrera o incluso el que su nombre haya sonado varias veces para el Nobel. Updike es un escritor popular, pero además en los departamentos de las universidades se le estudia con interés, a menudo con verdadera devoción. No es un escritor de vanguardia: las características de sus novelas —su gusto por la observación y el detalle, su habilidad para llenar de psicología a sus personajes, su interés por la trama, su atención a los problemas del hombre medio— le enlazan con el realismo tradicional, y quizá sea esto lo que mejor explique su éxito fuera de la universidad. Pero la calidad de su prosa y la maestría de su construcción narrativa, por ejemplo, no serían las mismas sin los experimentos que otros han ensayado en la novela; y es esto, o la hondura de contenidos que sólo una lectura atenta de sus novelas hace ver, lo que más atrae a los estudiosos.

Desde el año 1959, cuando publica su primera novela, Updike se ha dedicado de lleno a la literatura. Del año 1994 es la novela más reciente, *Brazil*, que pese a conservar la brillantez de su prosa, tanto en su mensaje como en el enigma que plantea carece del atractivo de otras anteriores. Por sus muchos ensayos críticos, relatos, novelas, obras de teatro, poesía, e incluso piezas de literatura infantil, merece Updike

sin duda el adjetivo de prolífico; es más, desde 1968 han visto ya la luz varias bibliografías de los trabajos críticos que otros han dedicado a su labor literaria. Sin embargo, antes que crítico, antes que dramaturgo, antes que poeta, Updike es novelista. Sin perjuicio de su forma, la novela contiene elementos de los demás géneros —lenguaje poético y diálogos a la manera dramática— que dan al escritor oportunidad de construir una narración. Y es aquí donde intervienen las cualidades de Updike, pues al verter su talento lingüístico en la composición de una trama estructurada y en una armoniosa combinación de diversas técnicas narrativas da cuerpo a la novela y la edifica.

La mejor forma de estudiar a fondo la construcción narrativa en la obra de John Updike es acotar el campo de estudio y centrarse en una sola novela. Hemos elegido *Rabbit, Run*, su segunda novela publicada, la más conocida y la que más se ha estudiado. Precisamente, ¿qué puede decirse de *Rabbit, Run* que no se haya dicho ya? Pues precisamente todo lo que atañe a la forma de hacer la novela. Se ha escrito mucho sobre lo que quiere decir esta novela, y casi siempre se ha destacado *lo bien que lo dice*; pero no se ha estudiado suficientemente cómo lo dice, ni la manera en que ese *cómo* condiciona el *qué*. Este es el objeto de nuestro trabajo.

Hoy *Rabbit, Run* encabeza una tetralogía sobre un hombre normal que se llama Harry Angstrom. Pero entonces, en 1959, cuando Updike concluyó la novela, no pensaba en segundas partes. La novela nació con vocación de plena autonomía; sólo el éxito que la acompañó desde el principio —y también quizá una íntima identificación del autor con su personaje— explica las otras tres novelas. Esto justifica que se prescinda de estudiarlas aquí: lo que se ganase en conocimiento del personaje central —y sin duda de su autor— se perdería en conocimiento de la forma narrativa, lo que aquí nos interesa.

Rabbit, Run se abre con un título escueto y con el epígrafe de Pascal que condensa el pensamiento de la novela; también este trabajo empieza ahí, en esos dos *signos del novelar*, indicios del contenido que invitan a la lectura. Tal vez ya en esos dos signos puedan encontrarse ciertas claves de la construcción narrativa.

A continuación va a estudiarse el contenido de la novela para poder estudiar después cómo de ese contenido se conforma una narración. El simple relato de los hechos ha de ocultar las preocupaciones vitales que incumben al escritor, tanto como para tejer toda una novela: detrás de tantos fenómenos tiene que haber un enigma. Habrá que ver aquí lo que Updike piensa que debe contar una novela, y lo que quiso decir cuando escribió ésta. Lo que Updike *piensa* y lo que Updike *quiso*: nos interesarán menos las interpretaciones ajenas. Sólo lo que él *quería* decir condicionó esa organización consciente de contenidos en que consiste una construcción narrativa.

La forma de la novela será pues el principal objeto de estudio en este trabajo. Se habrá de ver la manera en que Updike hace de la historia o fábula de *Rabbit, Run* un discurso, es decir, construye un texto y con ese texto construye una narración. Se analizarán las técnicas de que se vale Updike para ello: habrá de comprobarse si esas técnicas justifican el calificativo de *realista* que suele aplicarse a su forma de novelar y si, como parece en una primera lectura, estas técnicas se utilizan indistintamente para cada personaje o situación, o por el contrario se emplean de modo selectivo. Se trata de ver quién narra y desde qué punto de vista. Pero no sólo eso: hay diálogo además de narración. Y para analizar los diálogos entre los personajes hace falta un aparato teórico que dé cumplida cuenta del intercambio comunicativo que todo diálogo es. Para ello se usará la teoría pragmática del lenguaje, que ha acreditado su eficacia en el análisis de los actos de habla y que ha sido objeto de alguna aplicación provechosa en

el campo de la literatura, pero que todavía tiene mucho que decir en el análisis práctico de la obra narrativa.

La caracterización de los personajes es el aspecto de la construcción formal de la narración en que habremos de centrarnos; los demás aspectos de la forma —espacio, tiempo y ritmo, punto de vista y voz— están a su servicio en la obra de Updike, porque sus novelas son sobre todo novelas de personajes. El protagonista es en ésta, ya se ha dicho, Harry Angstrom, a quien llaman *Rabbit*. Pero ese *Conejo* no es sólo un apodo: se va a demostrar algo en que otros no han reparado, el modo en que la caracterización de Harry como un verdadero conejo condiciona el espacio y el tiempo, el ritmo, el punto de vista, la voz, el lenguaje mismo de la novela toda. Se ha de ver también cómo este y algunos otros personajes se caracterizan por el lenguaje, bien en su diálogo con otros bien en el discurrir de su voz interior.

En un apéndice final se incluyen cuatro secciones que de haberse insertado en el cuerpo del trabajo hubiesen perjudicado la claridad de su armazón. La primera sección ofrece un resumen de la trama de *Rabbit, Run* en que se aprecie, libre del discurso de su autor, la estructura sobre la que se construye el relato. Ocupa la segunda sección una sucinta biografía de Updike en la que se recogen los aspectos de su vida que tienen relación directa con la novela y que permitan al lector atento descubrir paralelismos, a veces sorprendentes, entre vida y obra; se acudirá para ello a las memorias de Updike y a las referencias biográficas diseminadas en sus trabajos críticos, y sólo marginalmente a las escasas alusiones de otros estudiosos. La tercera sección incluye un glosario de aquellos términos de la pragmática que se han de emplear en el análisis de los actos de habla. La cuarta sección del apéndice reproduce las tres partes de la novela que contienen los monólogos que van a estudiarse en este trabajo; aunque no sean piezas de puro monólogo, aparecen bajo este sencillo

marbete. Todo ello facilitará la consulta y beneficiará la comprensión del análisis que desarrollo.

* * * * * * *

Por todo lo que ha significado en mi vida este trabajo deseo expresar mi agradecimiento sincero a las personas que han hecho de mi vocación y de mi afán un camino de esperanza.

Agradezco a mi director de tesis, el Dr. Félix Martín Gutiérrez, la paz y la confianza que me ha regalado calladamente. A Françoise su simpatía y su voz siempre amable.

Gracias a mis compañeros y alumnos de Duke University en Carolina del Norte, que durante años me han apoyado sin reservas, han estimado en mí dones que no conocía y han comprendido mis encierros voluntarios en la biblioteca Perkins. De mi estancia en Dartmouth College, en New Hampshire, recuerdo con afecto a amigos y colegas que tanto me dieron para vivir una experiencia humana y profesional inolvidable.

No puedo sino sentirme en deuda con Javier Feás Costilla, preparador y ordenancista tremendo. Ignoro si seré capaz de expresar una gratitud tan honda por todo su tiempo, su dedicación, su paciencia y su fe. Alles im Übermaβ, Chiron.

La alegría y el servicio insensatos y sin mesura durante la redacción de esta tesis tienen un nombre de amiga incomparable y de compañera. Gracias, gracias siempre, María Losada Friend.

Mi agradecimiento también a Andrew Regensburg, incondicional y atento en la distancia, querido compañero en las adversidades. A Juan Pablo Mora Gutiérrez, discreto y desinteresado lector, lingüista admirado, sorprendente amigo.

Multiplicáis la dicha. Gracias a muchísimos amigos por la presencia, cuidado y cariño. Pablo Zambrano, de miércoles y de todos los días, Juan, Angelita, Blanca, Chema, Jose Manuel, John, Andrés, Mª José, Soco, Antonio, Marisa, Bob. Y a dos que son mucho más, Carmen y Alfonso. Entusiasmo y animosidad os debo a todos.

A mi madre y a mi padre, gracias. Porque me han dado el germen más valioso para levantar este trabajo: la pasión por aprender. Gracias por haberme hecho comprender que la lucha siempre tiene sentido. Que nada es imposible, ¿cierto?. Gracias doy también a mis hermanas, Aixa, Carmen y Luisa, porque nunca han dejado de creer.

La última gratitud, la más entrañable y especial, la inefable, a mi hermano Manolo. Sin él la palabra no sería hermosa ni el sentir posible. My beloved, to you I present this piece of life.

RABBIT, RUN: INVITACIÓN A LA LECTURA

1. *RABBIT, RUN*: INVITACIÓN A LA LECTURA.

El título de esta historia es *Corre, Conejo.*[1] Y si el título de la novela es el nombre, el epígrafe —uno de los *Pensées* de Pascal— será el apellido: el nombre la identifica, y el apellido le da carácter e historia. Con el título y el epígrafe, la novela *se presenta* ante el lector. Estos dos signos formales son también las puertas que abren paso a una sólida construcción llena de promesas, indicios de lo que la novela contiene puertas adentro.

El título.

El título es un imperativo, una orden a un conejo para que corra. Es probable que a la hora de dar nombre a su historia, Updike recordara una canción llamada *Run, rabbit, run* de que nos ha hablado Anthony Burgess para referirse, anecdóticamente, a la recepción que tuvo la novela en Gran Bretaña:

---

[1] *Rabbit, Run.* (New York: Fawcett Crest, 1991). Las subsiguientes citas de la novela que aparecen en el texto pertenecen a esta edición.

Corre, Conejo es el título de la traducción de Baldomero Porta con que se conoció en España esta novela de Updike (*Corre, Conejo.* Barcelona: Seix Barral, 1965); la misma editorial publicará años después con el mismo título otra traducción, ésta de Enrique Hegewicz (*Corre, Conejo.* Barcelona: Seix Barral, 1984). La única traducción disponible comercialmente hoy en España es la de Jordi Fibla (*Corre, Conejo.* Barcelona: Tusquets Editores, 1990).

> Updike became very well-known in England for his novel *Rabbit, Run*. The title probably has false connotations for us: there was a popular song in 1939 called 'Run, rabbit, run,' later—when war broke out—parodied to 'Run, Adolf, run.' God knows what English people thought they were buying when they picked up this novel from railway bookstalls.[2]

Pero esta connotación no es lo más importante del título. En aquella época, Jack Kerouac y otros representantes del movimiento *beat* animan a los jóvenes a echar a correr para dejar atrás las cargas sociales que constriñen al individuo. En 1959, cuando Updike escribe *Rabbit, Run*, su idea es publicar la novela en un solo volumen juntamente con la que sería *The Centaur* para enfrentar la propuesta de Kerouac y otra propuesta que se le opone, la del sacrificio por los demás:

> . . . it would illustrate the polarity between running and plodding, between the rabbit and the horse, between the life of instinctual gratification and that of dutiful self-sacrifice [because] . . . . Kerouac's *On the Road* was in the air . . . and the price society pays for unrestrained motion was on my [Updike's] mind. (*HS* 849-50)[3]

---

[2] Anthony Burgess, "Language, Myth and Mr. Updike." En William Macnaughton, *Critical Essays on John Updike* (Boston: G.K. Hall and Co., 1982) 55-56.

[3] *The Centaur*, entonces sólo en proyecto, se publicará separadamente en 1963, también por el editor Alfred Knopf.

El éxito de *Rabbit, Run*, que da a Updike la fama (*HS* 849), justifica que a la sombra de esta novela de 1959 escriba, con una periodicidad exacta de diez años (1969/1979/1989) entre cada una (*OJ* 871), las otras tres novelas de la *tetralogía Rabbit*, no concebidas en el plan original (*HS* 858) y publicadas respectivamente en 1971, 1981 y 1990: *Rabbit Redux, Rabbit is Rich* (National Book Critics Circle Award de Ficción 1981, Pulitzer de Ficción 1982 y American Book Award de Ficción 1982) y *Rabbit at Rest* (National Book Critics Circle Award de Ficción 1990 y Pulitzer de Ficción 1991).

La novela de Kerouac se ha publicado dos años antes, en 1957, y Updike no sólo la ha leído, sino que incluso en la misma época en que está escribiendo *Rabbit, Run*, Updike publica en *The New Yorker* un breve texto titulado *On The Sidewalk* (*After Reading, At Long Last, "On The Road," by Jack Kerouac*), parodia de la novela del escritor *beatnik* (*AP* 24-27). También a Updike le ha gustado Kerouac, pese a la diferencia de estilos (*PP* 495); pero la novela que Updike escribe quiere ser una réplica a la propuesta de Kerouac, la advertencia de que echarse al camino puede ser una solución, pero a costa del dolor de otras personas (*PP* 483).[4] Ya en el solo título, por tanto, se sugieren los problemas de fondo que se verán más en detalle en el siguiente capítulo de este trabajo.

El título, sin embargo, no nos habla sólo del contenido: también nos da ya pistas sobre la forma de la novela: la aliteración en erre que aparece en éste y en todos los títulos de la tetralogía anticipa los muchos juegos de lenguaje que se han de encontrar en *Rabbit, Run*; pero sobre todo el *Run* del título avisa de que la novela va a ser una construcción dinámica, en la que es de esperar una sucesión rápida de imágenes en espacios diversos. Hay un conejo que corre, y la novela *corre* tras él. En el capítulo tercero de nuestro estudio se verá cómo esta carrera de imágenes no se corresponde con una sucesión rápida de acontecimientos, sino que por el contrario, la trama tiene un ritmo lento: en la película que es *Rabbit, Run*, la cámara que sigue al protagonista no está fija y los planos se suceden a gran velocidad, pero la historia en sí avanza despacio.

---

[4] Updike también tendrá en mente *On The Road* algunos años después, cuando atribuya al escritor de su invención Henry Bech un libro de éxito, *Travel Light* (*PP* 486).

El epígrafe.

John Updike ha destacado en una ocasión, en entrevista de Jeff Campbell, que el epígrafe tiene una importancia considerable en una novela para sugerir *significados* y *formas*, aunque sea un elemento prescindible:

> *Campbell*: How important do you see the epigraphs as suggesting the meanings or the shapes of the novels?
>
> *Updike*: Quite important, really, and I've read very few reviews or critical articles that seemed to me to take the clues that the epigraphs meant to offer. I tend to discover the epigraphs at some point in the work in progress. I don't think a book has to have an epigraph—*War and Peace* doesn't have one, and so on—a book should be its own. On the other hand, I've enjoyed other people's epigraphs, and if I find a quote that seems to me to hit it, as a sort of mystical offering given to me, I use it. (Campbell 277)

El epígrafe de *Rabbit, Run* es el pensamiento 507 de Pascal: "The motions of Grace, the hardness of the heart; external circumstances." No es que esta novela deba leerse según la filosofía del solitario de Port Royal, porque cuando escribe *Rabbit, Run*, el conocimiento que de Pascal tiene Updike es más bien superficial: simplemente encontró la cita y le cuadró para las puertas de la novela (Campbell 279). Lo verdaderamente importante, pues, no es interpretar esta oscura reflexión de Pascal, tarea en que se han aplicado varios de los estudiosos de Updike, sino simplemente encontrar lo que el epígrafe le decía al escritor y la relación de epígrafe y relato.

Para Updike, los movimientos de la Gracia son las llamadas en el alma a la transcendencia —aclaramos nosotros: en relación con el problema de la apertura del

corazón a la Gracia, relacionado a su vez con la matización del puritanismo a la predestinación calvinista, que nos recuerda el propio Updike (*PP* 133), en el sentido de que el corazón, por indigno que sea, puede prepararse a recibir esa Gracia; la dureza de corazón es uno de los aspectos del ser hombre, y está relacionada con aquellos movimientos —relación ya vista, que queda expresada en la yuxtaposición con una coma ortográfica, añadimos nosotros; y las circunstancias exteriores son el mundo —añadimos nosotros, en una relación más de contraposición, expresada por el punto y coma:

> I think what struck me was that those things describe, in a way, our lives. The external circumstances are everywhere, in this case the pregnancy and family responsibilities and financial necessities. The motions of grace represent that within us which seeks the good, our non-material, non-external side. And the hardness of heart? Clearly Rabbit shows hardness of heart, and there's a way in which hardness of heart and the motions of grace are intertwined. I was struck as a child, and continue to be struck, by the hardness of heart that Jesus shows now and then in the New Testament, advising people to leave their families, driving the money-lenders out of the temple in quite a fierce way. And I think there seems to be an extent to which hardness of heart is tied in with being alive at all. (Campbell 278)

El contenido religioso de la novela, que el título aún no sugería, queda así prefigurado; y en efecto, la lectura religiosa de *Rabbit, Run* puede ser muy fructífera, como se verá en el capítulo siguiente.

La forma de la novela, al igual que ocurría con el título, queda también indicada en el epígrafe. Ya en él se nos habla de movimiento ("motions"), de un dinamismo dentro-fuera ("heart"/"external circumstances"), de un dinamismo abajo/arriba

("heart"/"Grace"). Pero es que además se nos sugiere qué forma dibuja ese movimiento; el propio Updike resalta la estructura en zigzag de epígrafe y novela: ". . . in a way, the epigraph in its darting, fragmentary, zigzaggy form fits the book, which also has a kind of zigzaggy shape, settles on no fixed point" (Campbell 279). En efecto, ese mismo ir y venir que transparenta la propia estructura sintáctica del epígrafe es el zigzag de la estructura general de *Rabbit, Run*. En realidad, una imagen formal es en todas sus primeras novelas el inicio de la construcción narrativa: "I really became with some kind of solid, coherent image, some notion of the shape of the book and even of its texture. *The Poorhouse Fair* was meant to have a sort of Y shape. *Rabbit, Run* was a kind of zig-zag. *The Centaur* was sort of a sandwich" (*PP* 481). La historia narra cómo en apenas tres meses, Harry Angstrom escapa de su vida familiar y se dirige a una tierra soñada. El miedo le hace regresar a la única tierra que conoce y se establece en otro hogar, con Ruth. De este nuevo hogar parte a la vida familiar anterior, y de ahí al hogar que había formado con la prostituta. Otra vez regresa a la familia y la abandona al poco tiempo. Vuelve con Ruth y finalmente toma un rumbo desconocido. El resto del zigzag queda abierto, inconcluso. La novela en sí, tal como se pensó, mantiene el movimiento perpetuo, como el péndulo del reloj que no tiene más remedio que oscilar. El resultado es la incertidumbre, así que el lector levanta los ojos de las páginas tratando de establecer un sentido que, en todo caso, le es más imperioso que llegar a la conclusión concreta de la historia. Como dice Updike, en estos tiempos de carencia de fines las novelas finalizan, pero no tienen un fin:

> The characteristic movement of modern narrative is of prolongation, of postponemet. Novels end but do not *have* an end. . . . In an age of waiting (of, Christian eschatology would have it, a between-times), we find our loss of teleological sense reflected in

> books whose intricate energy, like that of barbarian designs, is essentially static. (*PP* 354-55)

El final de *Rabbit, Run* es muerte, es culpa, es decisión, es circunstancia, es miedo; pero también todos sus contrarios: vida, justificación, duda, esencia, valor. Como en todas sus novelas, encuentra Updike que ésta termina con una falsa muerte, una semimuerte ("All my novels end with a false death, partial death" *PP* 483), y pone a Rabbit en el camino para ir al encuentro inevitable de otras muchas muertes.

El título y el epígrafe de *Rabbit, Run*, en suma, son los signos del novelar con que Updike ha jugado en su papel de creador. Como un pequeño dios, Updike pone al hombre en el mundo, le viste de naturaleza y le concede el peligro de la libertad. "Rabbit, run" es una oración imperativa, en contraste con el presente de indicativo con que se construye la novela; en el título el autor ordena o aconseja, en la novela simplemente cuenta ("At any rate, the title is a piece of advice, in the imperative mode, though the man giving it was sitting at a desk . . . " *HS* 851). El creador alienta a su criatura a hacer lo que le exige su interior aunque sabe que en ello estriba el riesgo de la pérdida: la pérdida de lo propiamente suyo y de la llamada del creador. Tothero, el maestro disfrazado de villano, lo declara así: "'Do what the heart commands. The heart is our only guide'"; y explica que cabeza, corazón y cuerpo son los tres instrumentos que se han entregado al hombre para la vida: la cabeza idea la estrategia, el corazón se afana por dar todo lo que tiene y el cuerpo corre, corre sin cesar. A su manera, Rabbit emplea los tres: la cabeza no puede obedecer mas que a los dictámenes de su corazón, el movimiento físico es sólo una proyección de su

inquietud interna y el corazón es su arma más potente. Y es ese movimiento, ese estar vivo, el que puede llegar a abrirnos a la Gracia de que habla el epígrafe. El título y el epígrafe son una invitación a la vida, comoquiera que sepamos vivirla.

"THE RIDDLE BEHIND PHENOMENA" SEGÚN JOHN UPDIKE

2. "THE RIDDLE BEHIND PHENOMENA" SEGÚN JOHN UPDIKE.

Updike cita a Kierkegaard: "Yo como lechuga, es cierto, pero sólo me como el corazón; las hojas, en mi opinión, son ideales para los cerdos", y a continuación ironiza sobre el excelente apetito de cierta autora por los detalles (*PP* 230). Si es así como piensa Updike, ¿por qué es él tan exhaustivo, agotador casi, en el detalle? La respuesta tiene que estar en algo detrás de esos detalles, un enigma que se oculta tras los fenómenos —"the riddle [lurking] behind phenomena" de que nos habla Updike en la reseña a una novela del siglo pasado (*PP* 156).

Hay un enigma detrás, y Updike lo ha ocultado deliberadamente, como lo oculta también esa realidad que su novela imita: "A novel imitates reality in, among other aspects, a certain opacity, a proud opacity" (*HS* 857). No es sólo, por tanto, que la realidad sea de suyo inabarcable: también se busca de intento la ambigüedad, en una nueva forma de realismo más acorde con la realidad cambiante de las cosas, un realismo que renuncia a la nitidez del mensaje y se acomoda en la reticencia, tan ambiguo y opaco como la vida misma:

> . . . how dare one confess that the absence of a swiftly expressible message is, often, *the* message; that reticence is as important a tool to the writer as expression . . . that what he makes is ideally as ambiguous and opaque as life itself. (*PP* 47)

Tiene que haber un enigma detrás de la variedad de vidas que se pintan en *Rabbit, Run*, ya que para Updike cualquier novela concreta en ellas las cuestiones abstractas que plantea ("[The novel] reduces general issues to the faceted confusion of private lives, with their undoctrinaire mixing of personal quirk, conscious intention, and elementary biology" *PP* 397). Pero ¿cuál es este enigma escondido? Lo averiguaremos de la mano del propio Updike, con quien comprobaremos que las varias interpretaciones de *Rabbit, Run*, todas enteramente compatibles, pueden no tener la misma importancia en el plan original del autor. Muchos han hecho su personal lectura de *Rabbit, Run*, pero esto nos interesará menos, porque sólo las preguntas que Updike se hace, las mismas que en el momento de sentarse a escribir quiere que los demás se hagan, sólo esas van a afectar al plan de su obra. Las interpretaciones menos relevantes para el autor nos irán conduciendo paso a paso hasta las más relevantes; aparecerán muchos enigmas que resolver, pero sólo uno será *el enigma*. Así, iremos deshojando una a una las lecturas posibles de *Rabbit, Run* hasta llegar a descubrir el corazón de la novela.

A. Interpretación política.

Updike reconoce que *Rabbit, Run* es un *Eisenhower book* (*PP* 482), una novela de su tiempo, en que era Eisenhower el presidente de los Estados Unidos. Como ha destacado Ristoff en una obra excelente sobre la relación de la entonces trilogía *Rabbit* con la historia contemporánea de los Estados Unidos, los últimos días de la administración Eisenhower, con su interés por preservar la actitud anticomunista en el americano medio, son el telón de fondo del relato, que asoma por ejemplo en las noticias que Harry oye en la radio durante su primera escapada:

> The understanding of Updike's selection of news and, for the matter, of Rabbit's story in *Rabbit, Run* largely depends on the understanding of the corporate-oriented anti-communist national mood during the time in which his story takes place (49).

Pero la era Eisenhower importa también porque su espíritu, el espíritu de la sociedad del momento, informa la novela y es otra de las razones de que el presente, en un sentido no sólo lingüístico, sea el tiempo de esta novela. Los personajes de *Rabbit, Run* recuerdan el pasado a fin de paliar la angustia y el sofoco de su ahora y de su hoy, y todos ellos, hijos de la Historia, son producto de un pasado concreto. Sin embargo, nadie niega su presente en *Rabbit, Run*: el presente es el único modo de existencia posible y los personajes se establecen sobre él irremediablemente. El futuro es una zona inexistente, ni esperada ni temida. Este anclaje en el tiempo presente es expresión de la filosofía de la época Eisenhower, según Greiner:

> Rabbit reacts to every stimulus, every emotion as if they exist only in the present without developement from the past or reverberation toward the future. In this sense he is an extreme product of the placid, hermetic Eisenhower years, a kind of historical artifact (1984: 49-50).

Rabbit, Run es un *Eisenhower book* por todo esto, pero también porque Eisenhower era un típico hombre de Pennsylvania, "another lover of the middle way and the opportune evasion" (*PP* 491). Interesa más a Updike el hombre que el político; y es que esa cuestión del camino de enmedio por donde fugarse en el momento oportuno es el centro de las preocupaciones sociales del autor.

B. Interpretación social.

Según Updike, la juventud de los cincuenta no era conformista, como suele pensarse, pero su desprecio por las instituciones la paralizaba: el Holden Caulfield de Salinger, por ejemplo, hace un diagnóstico acertado pero sabe que las cosas no pueden ser de otro modo (*PP* 396). El caso de Harry Angstrom es justamente el contrario: ni desprecia ni entiende, pero intenta que en su vida las cosas sean de otro modo; lejos de haber parálisis, hay movimiento continuo. La realidad, al cabo, termina por imponerse. Y es que en su conservadurismo, en su respeto por las instituciones (*PP* 489), Updike acepta en principio la parálisis, que desde luego es menos peligrosa para el orden social que el movimiento:

> I don't want to say that being passive, being inactive, being paralyzed, is wrong in an era when so much action is crass and murderous. . . . [since] many evils are done in the name of righteousness, so perhaps one doesn't want it back. (*PP* 484)

El movimiento de huida aparece en gran parte de la prosa primera de Updike. En sus novelas *Rabbit, Run*, *The Centaur* y *Of The Farm* y los relatos de *Pigeon Feathers* —varios de ellos situados en la ficticia región de Olinger—, Updike reconoce claramente una imagen de huida —y con ella la carga de la culpa— provocada por la búsqueda de nuestra individualidad. Pero también distingue el escritor otra imagen opuesta: el sacrificio. La vida en sociedad implica una cierta claudicación de ese individuo que persigue ser fiel a su esencia; las necesidades de los demás, entonces, se sitúan en un lugar privilegiado y el hombre necesariamente ha de hacer una renuncia parcial a su primera meta y ha de hallar nuevos caminos para equilibrar las necesidades propias y ajenas:

> . . . a central image of flight or escape or loss, the way we flee from the past, a sense of guilt . . . The sense that in time as well as space we leave people as if by volition and thereby incur guilt and thereby owe them, the dead, the forsaken, at least the homage of rendering them. The trauma or message that I acquired in Olinger had to do with suppressed pain, with the amount of sacrifice, I suppose, that middle-class life demands, and by that I guess I mean civilized life" (*PP* 479-80)

Esta imagen sustantiva de la huida, que condensa el contenido de la novela, y esa otra imagen formal del movimiento en zigzag evidentemente coinciden: se trata de la huida en zigzag del hombre cobarde que rehuye como un conejo su responsabilidad moral. "Estamos ante el *Everyman* americano, en un camino que hace del 'conejo' corriendo un símbolo de inestabilidad emocional" (Pérez Gállego: *Historia...* 354).

Así, la novela destroza la mítica idea que se tiene de la libertad, como bien apunta la hermana Tate: "*Rabbit, Run* shatters the myth 'that happiness and freedom are synonomous with concupiscence and irresponsibility'" (Macnaughton 9).[1] Como ocurrirá en *Rabbit Redux*, el coste lo paga una niña (*HS* 859) — y nótese que la muerte de la hembra tiene connotaciones de esterilidad social, ya que se niega implícita y simbólicamente la evolución de ese baldío donde vive el hombre cualquiera que es Harry Angstrom.. El castigo recae al menos indirectamente sobre quien ha violado las normas, así que Harry pierde a su hija Rebecca y experimenta el dolor más intenso de su vida. En las dos novelas siguientes, la historia de Harry Angstrom continuará marcada por esta experiencia; de ello hasta se sorprende el mismo autor: "Ever since his girl baby drowned in *Rabbit, Run*, Harry has been looking for a daughter. It's the theme that has been pressing forward, without my willing it or understanding it exactly, through these novels" (*HS* 871).

---

[1] Sister Judith Tate. "Of Rabbits and Centaurs." *Critic*, February/March 1964: 44-51.

Por eso, porque la vida en sociedad es una exigencia moral, la desobediencia de las normas sociales tiene su castigo. Si hay huida y no sacrificio aparece la culpa, y donde hay culpa tiene que haber responsabilidad: la interpretación moral aparece detrás de la interpretación social.

Por eso, porque la vida en sociedad es una exigencia moral, la desobediencia de las normas sociales tiene su castigo. Si hay huida y no sacrificio aparece la culpa, y donde hay culpa tiene que haber responsabilidad: la interpretación moral aparece detrás de la interpretación social.

C. Interpretación moral: *the yes—but quality* y el sexo en *Rabbit, Run.*

Todos los libros de Updike plantean la bondad del hombre como tema a partir de un problema moral concreto:

> My books are all meant to be moral debates with the reader, and if they seem pointless —I'm speaking hopefully— it's because the reader has not been engaged in the debate. The question is usually, 'What is a good man?' or 'What is goodness?' and in all the books an issue is examined (*PP* 483).

Las cuestiones que Updike considera son de índole moral: bendición, aprobación, perdón... ("It's a little hard for me to see my work from the outside, as it were, but I do notice a recurrence of the concept of a blessing, of approval, or forgiveness" *PP* 483). Si el conflicto es la esencia de la trama para Updike (*AP* 289), en su caso el conflicto es *moral*. En el concepto de Updike, sin conflicto moral no

hay novela: "Good, greedy, guilty, quasi-Christian people: without them, where are the moral tension, the irony, the retribution that give a novel its tug and design?" (*PP* 389).

La interpretación moral de *Rabbit, Run* queda así justificada por el propio Updike, y ha dado hasta la fecha mucho y buen fruto. También *Rabbit, Run* plantea la pregunta de ¿Qué es un hombre bueno? o ¿Qué es la bondad?; y el problema concreto es la moralidad de la propuesta *beat* de huir las responsabilidades sociales:

> Rabbit is the hero of this novel, but is he a good man? The question is meant to lead to another —What is goodness? Kerouac's *On the Road* was in the air, and a decade of dropping-out about to arrive, and the price society pays for unrestrained motion was on my mind. In the end, the act of running, of gathering a blank momentum 'out of a kind of sweet panic,' offers itself as containing a kernel of goodness; but perhaps a stone or a flower at rest holds the same kernel. (*HS* 850-51).

Ya se ha visto en el capítulo anterior que desde el mismo título de la novela está haciendo referencia Updike al ideario *beat*. Pero estamos viendo aquí que la huida excluye el sacrificio y hace que la culpa nazca. ¿Huir de la esposa, como querrían los beatniks? Sí, pero a sabiendas de que esa huida causa dolor, lo que plantea un verdadero dilema moral:

> Take Harry Angstrom in *Rabbit, Run*: there is a case to be made for running away from your wife. In the late Fifties beatniks were preaching transcontinental travelling as the answer to man's disquiet. And I was just trying to say: "Yes, there is certainly that, but then there are all these other people who seem to get hurt." That qualification is meant to frame a moral dilemma (*PP* 483)

Es decir, no hay sólo un *problema* moral, sino un verdadero *dilema*, porque cualquiera de los dos términos de la alternativa conduce a una solución insatisfactoria: es lo que el propio Updike ha llamado 'la cualidad del *sí, pero...*' En la entrevista de Jane Howard "Can a Nice Novelist Finish First?", Updike destaca en sus libros algo que impide que gusten enteramente a nadie, y ese algo es lo que llama 'the *yes—but* quality' (*PP* 484). En otra entrevista explica que con ello quiere referirse a una cierta ambivalencia moral de sus novelas; en el caso de la que aquí se estudia, hay un *sí* a las urgencias del individualismo, *pero* también una advertencia de que ello conduce al colapso social: "Yes, in *Rabbit, Run*, to our urgent inner whispers, but —the social fabric collapses disastrously" (*PP* 484).

Por eso, porque la ambivalencia moral es característica de la obra de Updike, no se busque en *Rabbit, Run* o en las demás novelas respuesta a los problemas morales —la crueldad, el sexo y la muerte, el sacrificio, el premio, la degeneración...; no se busque respuesta, porque no habrá de encontrarse. Updike dice, no sentencia; diagnostica, no receta:

> Domestic fierceness within the middle class, sex and death as riddles for the thinking animal, social existence as sacrifice, unexpected pleasures and rewards, corruption as a kind of evolution —these are some of the themes. My work is meditation, not pontification. (*PP* 496-97)

El hecho de que exista en él este problema moral es lo que hace de Rabbit un hombre, porque la insatisfacción, la tensión dialéctica, es lo que hace al hombre *hombre*:". . . a person who has what he wants, a satisfied, a content person, ceases to be a person. Unfallen Adam is an ape. Yes, I guess I do feel that. I feel that to be a

person is to be in a situation of tension, is to be in a dialectical situation" (*PP* 485). En suma, es este problema moral lo que hace de Rabbit un hombre y no un animal, un simple conejo ("A truly adjusted person is not a person at all —just an animal with clothes on" *PP* 485). En esta tensión radica el verdadero humanismo, frente al *humanismo fácil* que deja de lado el conflicto moral, que se olvida de las exigencias de la vida en sociedad para dar al hombre todo lo que quiere, para dejarle ser todo lo que es:

> Every human being who is more than a moron is the locus of certain violent tensions that come with having a brain. In fact there is an easy humanism that insists that man is an animal which feeds and sleeps and defecates and makes love and isn't that nice and natural and let's all have more of that. But this is omitting intrinsec stresses in the human condition —you foresee things, for example, you foresee your own death. You have really been locked out of the animal paradise of unthinking natural reflex. . . . The general social contract —living with other people, driving cars on highways— all this is difficult, is painful. It's a kind of agony really —the agony vents itself in ulcers internally, rage externally. . . . In short, all of our institutions —of marriage, the family, your driver's license— everything is kind of precarious, and mantained at the cost of tension. . . . [Easy humanism lies in] . . . taking humanity as some kind of moral index, saying that to be human is to be good and our problems all arise from not being human enough. I think I take a rather darker view. We must of necessity lose our humanity all the time. (*PP* 489-90)

Un animal que come, duerme, defeca y hace el amor... Pero ¿no es el hombre también *eso*?. Updike denuncia que la novela suele minusvalorar lo que en el hombre hay de animal, para no ocuparse más que incidentalmente de ello: "It is strange to realize how incidentally narrative fiction treats the physical base of human existence;

food is an occasion for conversation, sleep an interval of action, elimination a joke" (*PP* 223). Sí, el hombre es *también* eso; también, pero *no sólo*. Esos actos son inseparables de las cuestiones de su vida en sociedad; y en particular el sexo, el amor, es lugar privilegiado donde florecer el dilema moral. Según Updike, amor y vida son casi sinónimos para el lector de novelas, y por eso hay amor en la novela, desde cualquier novela barata hasta las obras maestras de Proust, Joyce o Nabokov:

> Erotic love then becomes a symbol, a kind of code for all the nebulous, perishable sensations which we persist in thinking of as *living*. Living and loving: the titles of two novels by the splendid Henry Green, and an equation, but for one transposed vowel, to which all novel readers consent —the housewife reading away the dull afternoon, the schoolboy concentrated amid the stupid family din, the banker sitting prim in the homeward commuting train. All are members of a conspiracy to preserve the secret that people *feel*. Please do not suppose that I am describing only penny fiction, trash. The most elegant and respectable of modern novels, from *Remembrance of Things Past* to *Lolita*, enlist in this conspiracy with all the boldness of their virtuosity. Even as all —including an unyielding a masterwork as *Ulysses* is finally about lovers; Leopold and Molly Bloom are great lovers, great in compassion and fidelity, fidelity to each other and to their inner sensations, their authentic sentiments. Perhaps the reason Stephen Dedalus is slightly tedious in this novel is that he is not in love. Not to be in love, the capital N Novel whispers to capital W Western Man, is to be dying. ("The Future of the Novel," en *PP* 36)

Por tanto, sin amor no hay novela. Y el amor es para Updike una cuestión estrechamente, inseparablemente unida a esa otra del sexo, por lo que en definitiva, sin sexo —explícito o latente, directo o disfrazado— no hay novela. Sólo en la organización sexual de la sociedad burguesa tiene sentido la novela:

> The bourgeois novel is inherently erotic, just as the basic units of burgeois order —the family unit built upon the marriage contract— is erotic. Who loves whom? Once this question seems less than urgent, new kinds of novels must be written, or none at all. If domestic stability and personal salvation are at issue, acts of sexual conquest and surrender are important. If the issue is an economic reordering, and social control of the means of production, then sexual attachments are . . . irrelevant, and the fewer the better. (*PP* 389)

Las cuestiones de estabilidad doméstica y salvación personal, ya se ha visto, son en *Rabbit, Run*precisamente *la cuestión*, y por ello la conquista y la rendición sexuales han de estar presentes en esta novela, según las ideas del autor; *Rabbit, Run* reduce aquel dilema entre individuo y sociedad, en buena medida, al problema del sexo.

El sexo en *Rabbit, Run*.

En esta novela abundan Hay las referencias implícitas al sexo: por citar sólo algunas, la sensación de caída, que es como un éxtasis (20 y cfr. 83); el peine clavado en las cerdas del cepillo en la vivienda de Tothero (46, 53); el hambre obsesiva de que hace gala el entrenador (49-56); los balones que en la memoria de Rabbit constantemente se encestan y atraviesan el aro y la faldita de la red (28, 40, 64, 65, 123-24, 283), incluso con susurros femeninos (9-10); la atención a las jovencitas que sorben sus refrescos (36, 135); el bosque como lugar del sexo clandestino (72, 105, 139)... Las citas podrían multiplicarse, pero a riesgo de llegar más allá de la intención del autor. Y es que, como recuerda el propio Updike: ". . . a cigar, as Freud said, can

be just a cigar" (*PP* 454); o como cuenta que le respondieron una vez a una pregunta capciosa en este sentido: "'This dome?' he at last said. 'It has no significance. It is a *dome*'" (*PP* 60). Pero también son muchas las referencias directas al sexo en *Rabbit, Run*, más de las habituales en las novelas de la época.

A principios de los setenta, Updike registra el cambio del tratamiento del sexo en la novela contemporánea después de *Rabbit, Run*, en el sentido de que lo que se ha ido perdiendo en magia se ha ido ganando en explicitud:

> Specifically, is the eating of semen a natural kiss, caress, and engulfment of the beloved, or a perverse defilement? Recent American fiction traces a swift secularization of this magical act since the days, scarcely more than a decade ago when the young author of *Rabbit, Run* reverently, reluctantly reduced Ruth to her knees and Nabokov, his flamboyant archness making virtue of the necessity for euphemism, had Lolita pronounce "in all insouciance really, a disgusting slang term which, in a literal French translation, would be *souffler*." (*PP* 426)

Las cosas han cambiado en poco tiempo ("The frontier of sexual explicitness, where *Lolita* was once an outpost, has been rolled way back" *PP* 208). En opinión de Updike, antes de *Rabbit, Run* el sexo explícito era cosa de la pornografía; sólo podía citar a D.H. Lawrence y Henry Miller como excepciones dignas en el ámbito literario (*PP* 485). Ello explica lo poco explícito que es Updike en algunos aspectos de la actividad sexual en la novela, como es el caso del sexo oral, según se verá por extenso en el estudio del monólogo de Ruth; esta *timidez* puede parecer sorprendente en un autor que sólo ocho años después —en su novela *Couples* de 1968— es bien explícito en la descripción del mismo acto, ya sin connotaciones de humillación ("In *Rabbit, Run* what is demanded, in *Couples* is freely given" *PP* 485) y que en *Roger's*

Version (1986), en su descripción de un acto de sexo oral abarca ya varias páginas. Y es que la primera edición de *Rabbit, Run* fue censurada por el propio autor después de escrita atendiendo las sugerencias de los abogados del editor, en unos tiempos en que se estaba ya marcando una nueva frontera: *Lolita* y la edición no recortada de *Lady Chatterley's Lover* estaban recién publicadas en Norteamérica, y *Tropic of Cancer* vería allí también la luz el año siguiente (*OJ* 845-46). Las ediciones posteriores incluyen los detalles que habían sido sacrificados en la primera, aunque después, en pleno auge de la revolución sexual, el propio Updike verá cierto encanto en la eliminación de estos y otros detalles (*OJ* 846).[2]

Norman Mailer nada menos ha animado a Updike a cultivar el tema —"[to] go deeper into the literature of sex"[3]; por el contrario, el jesuita Hunt, según el cual no se puede negar que Updike se ha hecho famoso —o infame— por lo explícito de su tratamiento del sexo, tiene muy mala opinión sobre los logros artísticos de Updike cuando escribe de sexo: "Perhaps the greater irony . . . is that the sexual scenes in his novels often constitute those novel's weakest sections, that is, the least artistically integrated, the most dramatically unrealized, the least likely to be tempered by wit" (7). Lo cierto es que en *Rabbit, Run* el sexo ocupa un lugar importante; sin el sexo no se comprende ni al animal ni al hombre que hay en Angstrom. La anhelada comunión de Rabbit con Ruth la primera noche, el orgullo egoísta de él al humillarla por el sexo, la necesidad que tiene Harry de saciar con su mujer el deseo físico, la constante búsqueda de posesión de la hembra, la pérdida del apetito sexual en Rabbit cuando muere la hija... todo se debate entre lo biológico y lo espiritual. Por otra

---

[2] Para una breve historia de "the rapidly expanding American anthology of fellatio" (*PP* 208), vid. John Updike, "An Interesting Emendation" (in the Text of *Mr. Sammler's Planet*, by Saul Bellow) *Picked-up Pieces* (New York: Fawcett Crest, 1989) 423 ss.

[3] En William Macnaughton, ed. *Critical Essays on John Updike* (Boston: G.K. Hall and Co., 1982) 7

parte, la ausencia de sexo en la relación que mantienen Eccles y Lucy, la desmitificación que hace Ruth del sexo durante su monólogo y la decepcionante y errónea concepción que Janice tiene de él son trazos de la pintura realista que se presenta en *Rabbit, Run.* Subrepticias o explícitas, todas las referencias al sexo que ofrece la novela, tienen fundamento: el hombre es un ser sexuado, ¿por qué no ser fiel a la realidad?; y por otro lado, muchas de las cuestiones morales que Updike desea plantear con su literatura brotan inequívocamente del aspecto sexual de la naturaleza humana, ¿por qué evitarlas?. Hemos comprobado que Updike es consciente de ello; de ahí la presencia del sexo en la novela, que cuando se lleva a los hechos es en ocasiones despreciable —recuérdese la humillación de Ruth y el intento de Rabbit de satisfacer su lascivia con una Janice en cuarentena— y otras veces, sin embargo, es una presencia hermosa —el acto de amor entre Rabbit y Ruth la primera noche y los recuerdos gratos que tiene el protagonista de los comienzos de su matrimonio.

Pero Updike mismo opina que la presentación del sexo en la literatura ha de tener un límite:

> . . . our sexual natures, even in this age of competitive license and Freudian sanction, do ask limits, for their own protection. The angel of disgust guards the seeds of life. Sexual excitement arises from an arcanum; some stimuli must be kept in safe deposits. Just as moral prohibitions have as their end our own safety, some boundary to the exploration of the bodies of others, some economy in knowledge, is asked for, that potency be conserved (*PP* 429).

Sexo en la literatura: *yes, but...* ¿Cuál es entonces el sentido de la presencia del sexo, continua, insistente, en *Rabbit, Run* y en toda la obra de John Updike? Ya se ha dicho: el sexo es *real.* Pero es que además, del sexo nace el problema moral; y sobre

todo, la sexualidad tiene un alcance religioso: como destaca Galloway, Harry necesita del sexo para manifestar su peculiar *santidad* no cristiana, santidad que le emparenta con el catálogo de héroes del absurdo que inauguró Camus (18, 31-32, 35). Esto nos lleva de la mano a la cuestión teológica en *Rabbit, Run.*

D. Interpretación religiosa.

Para Updike, todo problema moral aquí, en el mundo, remite a lo transcendente. Si su oficio de escritor consiste en plantear el dilema moral, tendrá que empezar o que terminar —y él lo sabe, y lo pretende— por poner en relación la realidad inmanente y esa otra realidad:

> I think that initially art was tied in with theology and has to do with an ideal world: the artist is in some way a middleman between the ideal world and this, even though our sense of the ideal —and I'm speaking really of our gut sense, regardless of what we think we believe— is at present fairly dim. It may not always be so. And I find I can not imagine being a writer without wanting somehow to play, to make these patterns, to insert these secrets into my books, and to spin out this music that has its formal side. (*PP* 480-81).

Puesto que ese mundo de lo ideal tiene para Updike verdadera existencia, es *real*, y puesto que —ya se ha ido viendo— es la realidad el objeto de su creación literaria, se puede decir con propiedad que es el de Updike no un realismo chato, no un realismo *mágico*, sino un *realismo teológico.* El dilema moral que se ha visto informa su narrativa es en último término un problema religioso, el problema del dolor en el mundo y del Dios omnipotente que lo permite:

> I've never really understood theologies which would absolve God of earthquakes and typhoons, of children starving. A god who is not God the Creator is not very real to me, so that, yes, it certainly is God who throws the lightning bolt and this God is above the nice god, above the god we can worship and empathize with. I guess I'm saying there's a fierce God above the kind God . . . (*PP* 485)

Rabbit, Run admite sin violencias esta interpretación teológica, justificada ya desde el epígrafe mismo que abre la novela, según se ha visto en el capítulo primero de este trabajo. Judie Newman reconoce que la plétora de lecturas cristianas de la novela evidencia un énfasis legítimo que ha producido excelentes estudios críticos, aunque advierta también que esta interpretación no debe hacer que se pierda la perspectiva de otras posibles (2-3); ya antes, incluso Hunt, autor del mejor trabajo sobre la religión en Updike, advierte contra un reduccionismo teológico de la obra de este autor, y por ende contra ciertas tentaciones en que ha caído más de un crítico en relación con ese riesgo: "a covert baptism of many unregenerate elements, a simplistic reduction of art to the theologically stateable, an overly precious attention to one tree at expense of the forest" (4). La *culpa* la han tenido los Hamilton por su excelente estudio de 1970, pionero en estas cuestiones. El mismo Updike ha refrendado esta línea de interpretación inaugurada por los Hamilton, aunque insistiendo en que él plantea preguntas y no ofrece respuestas (Campbell 289).

En este capítulo no se han descuidado esas otras lecturas posibles de *Rabbit, Run*, pero está claro que todas nos han ido remitiendo a esta lectura teológica. Aquí estaba, por tanto, el enigma, *the riddle behind phenomena*: tanta realidad en un libro para remitir a *otra* realidad, como también ha visto Novak (59-60); detrás de los fenómenos, de la inmanencia más absoluta, estaba escrito el enigma de la transcendencia. Descubrirlo y descifrarlo es la invitación de John Updike a la libertad del lector.

FORMA DE LA NOVELA: LAS TÉCNICAS DE UPDIKE

3. FORMA DE LA NOVELA: LAS TÉCNICAS DE UPDIKE.

3.1. La forma de novelar.

La forma de una novela es inseparable de su contenido. El pecado de la crítica más tradicional ha sido quedarse en el contenido; el pecado del estructuralismo, olvidarse de él por mejor estudiar la forma. Hoy los pecados pueden ser otros, pero sabemos que forma y contenido no pueden estudiarse la una sin el otro, cualquiera que sea la opinión que se tenga sobre el alcance de sus relaciones:

> Structuralists interested in analyzing narrative form and technique thought that it was possible to undertake such analysis without knowing beforehand what stories mean. If general agreement about literary interpretation were a prerequisite for discussion of literary conventions, the latter would never begin because the former would never be achieved. Those who hold that interpretation is the only purpose of reading are opposed to this purely formal analysis of literary structure. They may argue that it cannot tell us anything interesting or useful about literature; they may accuse the structuralist of the primal sin in criticism—the separation of form and content. . . . The most significant challenges to formal analysis have been those interpreters who argue that narrative writing disrupts all codes and conventions that might give it unified form

> and meaning (J. Hillis Miller); or that form and meaning are always in a reciprocal relationship, creating and deforming each other (Frank Kermode). (Martin 27-28).

Nosotros ya conocemos el contenido de *Rabbit, Run* por el capítulo anterior, y vamos a centrarnos a partir de ahora en la forma de esta novela, que es el ámbito propio de la crítica literaria. Lo otro es cosa de la crítica política, social, ética, filosófico-religiosa... La realidad de que se nutre la obra de arte ha de someterse a ciertas técnicas para organizar, representar y construir sus significados de un modo concreto:

> Modern criticism has shown us that to speak of content as such is not to speak of art at all, but of experience; and that it is only when we speak of the *achieved* content, the form, the work of art as a work of art, that we speak as critics. The difference between content, or experience, and achieved content, or art, is technique. When we speak of technique, then, we speak of nearly everything." (Mark Shorer, en Martin 16).

Sorprendentemente, sin embargo, la forma de *Rabbit, Run* es el aspecto menos atendido en la bibliografía crítica sobre esta novela. Esto se debe paradójicamente a que la belleza subyugante de la prosa de Updike es intuida de inmediato por el lector, por lo que desde la publicación de la novela la categoría de su estilo parece una verdad evidente, de esas que no necesitan demostración. Ya en 1962, Arthur Mizener escribe: "John Updike is the most talented writer of his age in America (he is thirty today) and perhaps the most serious. . . . His love of words and ideas is almost Joycean . . . . Verbal brilliance of this kind, however, can be a danger for a writer of

fiction" (Macnaughton 45).[1] En 1968, habiendo dado Updike pruebas suficientes con cinco novelas publicadas, Michael Novak no tiene reservas en sus juicios:

> No American writer, with the possible exception of Norman Mailer, has greater gifts: a more exquisite and poignant poetic sense, an almost absolute command of descriptive language, an inner voice that sings through resistant sentences as genius sings. No one esteems the little beauties of our life as Updike does: to delight in the rose-white shell of a hardboiled egg upon a blue saucer in the breakfast sun, in the scores of colors in our ever-changing skies, in the many different pressures, intensities and scents of our breezes. I do not believe that any American writer's senses have been more alive.[2]

Pero quizá lo que decide que los estudios de *Rabbit, Run* se decanten definitivamente por los aspectos del contenido es que ya desde el principio se diga de Updike que escribe demasiado bien para lo poco que tiene que decir. Ésta es la crítica de Anthony Burgess,[3] y también de otros muchos: "[Updike] is a writer who has very little to say" (Podhoretz 251); "He relies, apparently, in language rather than thought, sense rather than sensibility, wit rather than wisdom —all of which afford only temporary harbor" (La Course 513); "No thinking occurs, and none is described. There is merely a flood of images, then action: Rabbit begins to run. . . . The subjects

---

[1] Arthur Mizener. "Behind the Dazzle Is a Knowing Eye." En Macnaughton, ed. *Critical Essays on John Updike* (Boston: G.K. Hall and Co., 1982) 45.

[2] Michael Novak, "Updike's Search for Liturgy." *Commonweal* 10 May (1963). En Eiland and Thorburn, eds. *John Updike: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979) 59.

[3] En "Language, Myth and Mr. Updike," Anthony Burgess nos recuerda su opinión sobre *Rabbit, Run*: ". . . that Updike was guilty of a sort of democratic heresy in pouring the riches of language on characters and situations so trivial. The exactness of the writing was at the opposite pole to the exactness of the writing of Hemingway: where Hemingway strips language of its literary connotation, Updike makes us aware of the whole history of language —not so much in vocabulary, perhaps, as in rhythm and sentence organization." En Macnaughton , ed. *Critcal Essays on John Updike* (Boston G.K. Hall and Co., 1982) 55-56.

he [Updike] chooses to write about seem undeserving of his scrupulous care" (Ward 33); "This dedicated . . . man of letters says very little, and says it very well" (*Time Magazine* 1962: 86).[4]

A partir de ese momento, el reto para la crítica va a ser la demostración de que Updike tiene mucho que decir... con olvido de lo bien que lo dice. Aquí se va a estudiar en detalle esa gran olvidada de la bibliografía sobre *Rabbit, Run*. Para este estudio se utilizará lo mejor de las teorías narratológicas, aprovechando que en la crítica literaria no hay paradigmas inservibles arrumbados para siempre por las nuevas teorías, sino que la ciencia de la literatura es un saber acumulativo:

> Unlike 'progressive' sciences, literary study has never succeeded in a discarding old theories because they are demonstrably less adequate than those that replace them. It is a cumulative discipline to which new knowledge is added, but unfashionable ideas that have long been dormant may at any time prove their relevance to new critical concerns or creative methods. . . . If recent theories of narrative are judged on the premise that only one of them can be true, they are likely to prove unsatisfactory. But if judged on the basis of the insights they can provide into particular narratives, their variety is an advantage . . . (Martin 30).

---

[4] Anónimo de la revista *Time:* "Put and Take". *Time* (March 16) 1962, 86.

Fábula, texto y narración.

Según la clasificación narratológica más común, en la novela hay que distinguir entre *fábula* (o *historia*) y *discurso*.[5] Esta disposición, que arranca de las teorías de los formalistas rusos en general y de aquellas que Vladmir Propp estableció para analizar el cuento popular, ha desembocado en la actualidad en un acertado método de observación e interpretación del texto narrativo. Fábula (Mieke Bal) o historia (Toolan) se define como la descripción básica de los acontecimientos fundamentales de una historia en su orden cronológico natural que llevan a cabo o experimentan los personajes. Genette dividió a su vez el discurso, que es la técnica empleada para presentar la historia, en *texto* y *narración*. Así también Bal, Rimmon-Kenan y Chatman, aunque emplean diferente terminología, conciben el texto como un conjunto de factores: la composición de acontecimientos en un orden temporal y espacial concreto (no tienen que seguir necesariamente el orden cronológico natural), la elección del ritmo y sus posibles alteraciones, las opciones estilísticas para presentar detalles y personajes, la perspectiva o focalización para exponer los hechos o describir situaciones y actitudes. La narración, por otra parte, integra las relaciones entre el narrador y el texto narrado.[6]

---

[5] Michael J. Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (London: Routledge, 1991); Gérard Genette, *Narrative Discourse* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980); Shlomith Rimmon-Kennan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Methuen, 1983); Mieke Bal, *Teoría de la narrativa* (Madrid: Cátedra, 1985); Roland Barthes, "Introduction to the structural analysis of narratives" (*Image-Music-Text*, London: Fontana, 1977); S. Chatman, *Story and Discourse* (Ithaca: Cornell University Press, 1978).

[6] Emplearé la terminología más extendida (Toolan y Rimmon-Kenan entre otros), esto es, fábula o historia, texto y narración, en lugar de la utilizada por Bal que corresponde a fábula, historia y texto respectivamente. Para contrastar las diferentes terminologías, vid. Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative* (Ithaca: Cornell University Press, 1986) 108-13.

3.1.1. La fábula y sus elementos.

El material que constituye la fábula se divide básicamente en cuatro elementos: *acontecimientos*, que suelen ser mutables, y *actores*, *tiempo* y *espacio*, que tienden a ser fijos.[7] Se puede decir, de manera sucinta, que la fábula de *Rabbit, Run* consiste en las andanzas de un hombre joven que huye de las diferentes situaciones de su presente y en el modo en que afecta su comportamiento a las personas que le rodean. Los actores de esta fábula son objetos, como la angustia o la búsqueda de equilibrio, y son sujetos, como la sociedad, la familia, Ruth, Eccles o Harry. El tiempo cronológico bajo el que está organizada la fábula es de unos tres meses, los meses de primavera —desde el veinte de marzo de 1959 (cfr. Ristoff 40-41) hasta el comienzo del estío. Brewer —sus distintos espacios físicos—, y brevemente Virginia Occidental, son los lugares en que se desarrolla esta historia.

---

[7] Vid. Mieke Bal, *Teoría de la narrativa* (Madrid: Cátedra, 1985).

3.1.2. Aspectos del texto.

Lo más destacable de la composición del texto de *Rabbit, Run* se refiere a su *orden cronológico*, *ritmo*, *personajes*, *espacio* y *focalización*. El análisis de estos aspectos del texto hará que se comprenda mejor la estructura narrativa general y justificará la relación que se establece entre forma y contenido. De acuerdo con Wallace Martin, los materiales que alimentan el trabajo de ficción son abstractos, pero las palabras y las técnicas se hallan sujetas a variación; por ello es necesario hacer concretas tales abstracciones a fin de comprender el modo en que se cuenta una fábula:

> The materials [of the fabula] are an abstract 'constant' in fiction-making; the words and techniques used can vary. There are obvious reasons for this distinction. We can't discuss the 'how' of storytelling without assuming a stable 'what' that can be presented in various ways. (107-08)

A. Orden cronológico.

En primer lugar hay que decir que el texto está organizado linealmente, así que su *orden* es paralelo al curso cronológico de los acontecimientos de la fábula; ésta, a su vez, comienza *in media res* —Harry Angstrom sale de su trabajo una tarde de marzo— y tiene un final abierto —Harry huye de la ciudad calle abajo, sin destino fijo. También es preciso que se analicen la *dirección* y la *distancia* comprendidas en ese orden cronológico, pues ambas reflejan la firmeza con que domina el presente y el peso que tiene el pasado en la historia.

La dirección se refiere a las *anacronías*, que en *Rabbit, Run* son siempre hacia atrás, es decir, retrospectivas. En esta novela los acontecimientos no se presentan de modo farragoso o desconcertante, no hay confusas violaciones de la secuencia cronológica, porque no se quiere dar impresión de caos o desorden general. Por el contrario, las retrospecciones son relatadas en un discurso narrativo interno y se caracterizan por su orden lógico y su claridad; la simplicidad de la vida que se expone en *Rabbit, Run* se manifiesta también en este aspecto técnico. Se trata de anacronías subjetivas o *irreales*, ya que reproducen el contenido de la conciencia de un personaje y por ello están fuera del texto: no son exactamente visiones del personaje, sino sus recuerdos de visiones anteriores. Harry, por ejemplo, acude mentalmente a su pasado en ciertas ocasiones; por él obtiene el lector información de la vida de este personaje —relaciones con su familia y con su novia, educación, espíritu de lucha, satisfacciones, etc.—, pero siempre bajo la subjetividad de su conciencia y no bajo la objetividad de un narrador desapegado de los hechos.

Por otra parte, la distancia que separa la anacronía del presente narrativo en *Rabbit, Run* suele abarcar un intervalo pequeño, así que el lector no pierde jamás el sentido del tiempo. La acción de la novela se interrumpe eventualmente con estos cortos intervalos, que duran el tiempo del recuerdo en las secciones de monólogo e incluso llegan a aparecer en la narración psicológica protagonizada por Rabbit. Habitualmente las anacronías de *Rabbit, Run* son *puntuales*, esto es, se limitan a relatar con la extensión justa un suceso de importancia para la historia y el personaje. También se dan las anacronías *durativas*, que aprovechan de las formas progresivas de la lengua inglesa el efecto prolongador y dilatan el lapso que ocupa la anacronía; en el recuerdo de Janice este efecto es mucho más frecuente, como se habrá de comprobar en el análisis de su monólogo. Las anacronías de esta novela, además, son

externas, ya que remiten a un tiempo que se halla fuera de la fábula. Así, en el caso de Harry, las referencias pertenecen a sus años de jugador de baloncesto, a su infancia, a la primera experiencia matrimonial con Janice o a su noviazgo: ninguna de ellas se incluye en el tiempo cronológico que ocupa la novela. Janice y Ruth también recuerdan momentos anteriores a la historia que se narra, pero a diferencia de Harry además evocan sucesos contenidos en el tiempo cronológico del relato, por lo que sus retrospecciones son tanto *externas* como *internas*. La diferencia se puede interpretar por el carácter instintivo de Harry y el carácter racional de ambas mujeres, lo que se verá en el capítulo siguiente. Rabbit se acoge al pasado más remoto —y siempre agradable— para aliviar un presente que se le hace insoportable, mientras que Janice y Ruth reviven momentos del pasado próximo para justificar su conducta y analizar las razones que les obligan a tomar una u otra postura a fin de obtener lo que quieren: un Harry sometido.

B. Ritmo.

A la relación entre la cantidad de tiempo que ocupan los acontecimientos de una fábula y la cantidad de tiempo que dura su presentación se le ha llamado *ritmo*. El tratamiento del ritmo en *Rabbit, Run* tiene que ver con el énfasis que el autor desea poner en ciertos momentos del relato. Ya se ha dicho que el tiempo interno (o tiempo narrado) de *Rabbit, Run* son aproximadamente tres meses, y el tiempo narrativo que recrea ese lapso es en ocasiones ligero y otras veces muy denso. La *elipsis* u omisión en el texto de una parte de la fábula se manifiesta en *Rabbit, Run* a fin de evitar la repetición de ciertos sucesos que no se consideran significativos. En cambio, en esta novela se presta atención a acciones que se evitan en otro tipo de narraciones y se

hacen *escenas* de ellas: son las estancias en el cuarto de baño, la preparación de una comida o los sueños.

El *resumen* también aparece en *Rabbit, Run*, y de modo muy sutil, para indicar el paso del tiempo sin que apenas note el lector la interrupción del ritmo narrativo. Rabbit y Ruth, por ejemplo, viven juntos durante dos meses y en el texto sólo se narran las actividades que llevan a cabo en dos días; tras esta especificación, los hechos se reducen —por *resumen*— a un breve recuento de actividades (ir al cine, jugar a los bolos, etc.) que hace mentalmente el protagonista. El lapso más resumido de la novela corresponde también a estos dos meses, pero lo hace el narrador: "Sun and moon, sun and moon, time goes. In Mrs. Smith's acres, crocuses break the crust. . . . Funny, for these two months he never has to cut his fingernails" (127-28). Se deduce de la cita que es una época rutinaria, y por el texto sabemos que son momentos de equilibrio en la vida del protagonista —momentos a los que el narrador no concede importancia y que, por tanto, no representan un clímax dramático en la novela; sin embargo, la poca importancia que se le da a este tiempo queda compensada por la intensidad con que el protagonista demuestra vivirlo.

La *pausa* ejerce el efecto contrario al *resumen* porque retiene elementos que no ocupan tiempo, como las descripciones de objetos y situaciones, nunca procesos. Es muy asidua, por ejemplo, la concentración en el paisaje de *Rabbit, Run*; espacios y objetos son representados al detalle y adquieren por ello una decisiva importancia para la interpretación de la historia. No es sólo el vivir la sensación, el instante presente, sino también la alienación y la esterilidad que representa la tierra en que nacen y existen los pobladores de *Rabbit, Run*.

Los acontecimientos a través de los que el autor desea que comprendamos la novela poseen ciertamente el ritmo adecuado. El encuentro de Harry con Ruth y las primeras relaciones sexuales que ambos mantienen proporcionan una nueva visión del protagonista y de la prostituta: en el caso de Harry, el lector descubre una dedicación exclusiva, casi un culto a la unión sexual; en lo que se refiere a Ruth, se detecta su acritud y su reticencia a sentirse sentimentalmente ligada a alguien. Otro ejemplo es la muerte de Rebecca, uno de los momentos más trágicos de la novela; el énfasis temporal del suceso está puesto sobre el estado mental de la madre con mucha más fuerza que sobre el accidente en sí, ya que éste ocupa relativamente poco tiempo. El intento de Rabbit por seducir a su esposa con ayuda del alcohol, la violencia verbal y la incomunicación, así como la escena del funeral, la desorientación y el agobio que experimenta el protagonista en el bosque y la decisión que ha de tomar frente a Ruth, poseen también un ritmo proporcional a la relevancia que estos hechos tienen en la novela.

La *deceleración* es notoria en el monólogo de Ruth, cuando el punto de mira previamente puesto sobre un objeto se sustituye por la retrospección subjetiva de la mujer. El paso del tiempo se ralentiza, de modo que lo que podría durar unos segundos se retarda y se extiende hasta convertirse en un largo momento de cavilación. Más por desahogar su irritación que por satisfacer su curiosidad, Ruth hace a Harry una pregunta mientras se hallan en la piscina pública de Brewer, pero inmediatamente la mujer vuelve la cara hacia su toalla en un gesto que mezcla la propia aflicción y el desprecio por Rabbit; es el momento preciso en que el texto fija la atención en las lágrimas de Ruth y enfoca con rapidez al estado interior de la mujer, de forma que se pasa de un objeto a la mente de un sujeto. El ritmo narrativo sufrirá una deceleración, pues el monólogo va a extenderse durante varias páginas mientras que el tiempo real es apenas un abrir y cerrar de ojos de la mujer a la espera de la

respuesta de Rabbit. Los monólogos de Janice y Lucy contrastan también con el ritmo anterior y posterior a ellos, pero si se han de comparar con el caso de Ruth, en la narración retrospectiva de la mujer de Angstrom la deceleración no es tan repentina y en la de Lucy el tiempo de deceleración es mucho más corto.

C. Personajes.

Un aspecto, fundamental para comprender del todo *Rabbit, Run* es la idea de *personaje*. Como actor que va más allá de la función estructural y que adquiere una unidad semántica completa, el personaje está caracterizado por una serie de rasgos distintivamente humanos aunque no posea una psique real; pero si partimos de la afirmación de que la literatura es *mimesis* de la vida, entonces el personaje ha de ser necesariamente la representación psicológica e ideológica de seres en los que el autor quiere infundir vida. El peligro estriba en permitir, como ha hecho la escuela más tradicional, que los personajes se reduzcan a puros elementos de la estructura, que no alcancen la altura que les corresponde en el nivel de la *narración* por desligarlos completamente del resto de los componentes del texto y entenderlos como un bloque independiente. El estructuralismo se sitúa en el extremo opuesto a la visión anterior y parece comportar un riesgo igualmente negativo: que los personajes se conciban como agrupaciones de palabras y expresiones, meras entidades estáticas sin esencia ni posibilidad de desarrollo. Ninguna de estas nociones de *personaje* hace justicia a la literatura realista. La primera se ajusta al método clásico de dar autonomía completa a unos individuos que, al cabo, no son sino entidades dependientes de los demás elementos de la obra; la autonomía que se les concede no es sino formal, porque de hecho no pueden sobrevivir sin el resto de los elementos: no *son* por sí solos, sino que necesitan de todas las circunstancias en que el lector los ha conocido y sentido.

Propp, Barthes y Tomashevsky salieron en defensa de una visión contraria a ésta, la misma que defendió Henry James cuando dijo: "I cannot imagine composition existing in a series of blocks [plot, character, setting, and point of view]. . . What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character?".[8] La segunda noción de personaje, la noción estructuralista, no tiene en cuenta la relación entre ficción y realidad y niega toda cualidad humana en la representación de un individuo, por muy coherente y completa que ésta sea.

No obstante, como se comprueba en los escritos de Rimmon-Kenan y Chatman, es posible conciliar las dos teorías: distinguir la idea de personaje de los demás elementos del texto, sin concebirlos como independientes, y a la vez emplear los métodos del estructuralismo para darles carácter. Chatman arguye que rechazar la idea de personaje como criatura en la que infundimos *personalidad* es negar la experiencia estética de la novela, por ello el método de análisis ha de asumir esta idea *humana* del personaje: ". . . characters as narrative constructs do require terms for description, and there is no point in rejecting those out of the general vocabulary of psychology, morality, and any other relevant area of human experience" (138). Situándonos en el nivel del *texto*, los personajes que pueblan una novela como *Rabbit, Run* pueden ser *estáticos* o *dinámicos*. Los primeros mantienen un comportamiento fijo en la historia, funcionan como elementos básicos en el curso de la acción pero sin composición psicológica y se les suele identificar con un solo rasgo; por el contrario, los personajes dinámicos sufren cambios o evoluciones a lo largo del relato y se les pueden atribuir motivaciones y una psicología más o menos definida.[9] Debido al

---

[8] Henry James, "The Art of Fiction" (1888). Citado en Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative* (Ithaca: Cornell University Press, 1986) 116.

[9] Las teorías de Jacques Lacan, Frederic Jameson y Thomas Docherty, entre otros, permiten interesantes interpretaciones psicoanalíticas, filosóficas y sociológicas de los personajes dinámicos. Vid. Wallace Martin (op. cit.) para una rápida referencia y David Galloway, *The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron,*

espacio que ocuparía darles hechura psicológica y con objeto de que la atención se concentre en los personajes principales, los personajes estáticos son habitualmente personajes menores.

Existe un marco de referencia, previo a cualquier conocimiento por el discurso, que emplaza al personaje en una categoría de individuo o sencillamente le asigna alguna característica deducible por *alusión*. Aunque no puede aplicarse a todos los autores, bien puede decirse de los personajes de Updike lo que escribió el novelista William Gass: "A character, first of all, is the noise of his name."[10] En el caso de *Rabbit, Run*, las alusiones se cumplen en los nombres propios; así, los habitantes de esta novela poseen nombres alusivos a alguna de sus peculiaridades, que además están en relación directa con la mitología, como se verá detalladamente en el capítulo siguiente de este trabajo. Hunt hace una síntesis interesante:

> Rabbit's first name is that of a harried Harry; his last name Angstrom (a stream of anxiety in German) describes his plight. He is trapped like a rabbit by his marriage to a Springer; his boyhood mentor was Tothero, who is now, effectively, a *Tod* or dead hero; he briefly revives by meeting a sad and sorrowful Ruth, who lives in Summer St. in a house where the Pellegrins (pilgrims) live; upon leaving her, he becomes Ruth-less and eventually Mr. Death, being indirectly responsible for his daughter's death. On his opening 'pilgrimage' he flees the shadows of Mt. Judge, which he sees as part of a City of Destruction, and travels —literally at first and then symbolically— through towns like Bird-in-Hand, Intercourse, Paradise, New Providence, Mechanics Grove, Unicorn

---

Bellow and Salinger (Austin: University of Texas Press, 1966) para la aplicación del método filosófico a la novela *Rabbit, Run* y obras de otros autores norteamericanos contemporáneos.

[10] William Gass, "The Concept of Character in fiction", en *Fiction and the Figures of Life* (New York: Alfred Knopf, 1970).

> in search of a mandala-like Sun of the south, only to realize that he is traveling in a circle and is, in fact, returning. (1980: 41-42)

Aparte de su nombre, la descripción física de un personaje invita también a una primera caracterización, fundada en datos externos y no relativos a la psicología; aventurarse a ello puede resultar fructífero, ya que en muchas ocasiones el atuendo que acostumbra a llevar un personaje o sus rasgos físicos tienen puntos en común con sus cualidades psicológicas. Por señalar un caso, el protagonista es descrito como un hombre de nariz nerviosa, pálidas pupilas azules, cara ancha y dientes semejantes al conejo; un hombre que se encorva a menudo para *agazaparse*, lo mismo que este animal.

Como destaca Rimmon-Kenan, la novela del siglo veinte es proclive a presentar a los personajes de modo indirecto, esto es, a mostrar al personaje para que el lector lo evalúe y lo cree según se deduzca de su comportamiento; la presentación directa, es decir, aquella en la que un narrador explica o cuenta cómo es el personaje, parece haberse abandonado (60-61). Y según Bal, los datos acerca de un personaje ya presentado, sobre los que elaborar su carácter, pueden combinarse por *repetición*, *acumulación*, por *relación* con otros y por *transformación*.

Así, Harry Angstrom es presentado en la primera página de la novela como un hombre joven, alto y rubio. Sin embargo, estas características no se repiten tanto como aquellas referencias a su instinto, que en la primera huida son abundantes. La *repetición* de la palabra "instinto" o de expresiones relacionadas como "el animal que habita en Harry", "algo en él le dice...", "algo en él le insta a...", etc. hace que el lector asocie al personaje de Harry con una naturaleza más instintiva que racional. Asimismo, la insistencia en la piel oscura de Janice y en lo enjuto que es su cuerpo

aporta información relevante para caracterizarla como una mujer ajada y falta de vida; por otro lado, varias menciones a la gordura de Ruth hacen que el lector le otorgue el carácter de mujer acomplejada y viciada por una costumbre ansiosa. De manera simbólica funcionan también, como se verá en el capítulo siguiente, las repeticiones acerca de las sucias camisas de Jack Eccles, las pecas traviesas de Lucy, o la corta estatura de Tothero y sus deformidades físicas.

La *acumulación* de datos en torno a la figura de Harry, por ejemplo, es una buena forma de demostrar cómo el lector va constatando la animalidad de este personaje, que se estudiará también en el capítulo siguiente. La frecuente y variada percepción sensorial que Harry experimenta a lo largo del texto hace que pongamos la atención en la realidad exterior, es decir, no sólo en cómo percibe Harry, sino también en lo que percibe. La acumulación de sus reacciones ante diferentes estímulos externos no aparece explicada en el texto, así que el lector debe adentrarse en el modo en que están narradas las percepciones para darse cuenta de que esta recurrencia es significativa. Poco nos dice el narrador explícitamente acerca de la animalidad de Rabbit, tan sólo las repetidas referencias al instinto que se han visto arriba. Harry ve, oye, toca, gusta y huele de manera compulsiva; y en esas percepciones se basa su bienestar o malestar emocional. El almacenamiento de cada sensación hace que forjemos, si no todo, una buena parte del carácter de este personaje.

Por las relaciones entre los personajes se aprehenden también características y formas de sentir de estos. El texto ofrece la posibilidad de observar cómo ve internamente un personaje a otro, pero además cómo ese personaje se ve a sí mismo. En *Rabbit, Run* conocemos las opiniones de Harry respecto de todos los demás personajes, o simplemente sus sentimientos al tratar con ellos, lo cual nos ofrece una amplia visión del carácter del protagonista. La excepción es el ministro luterano

Kruppenbach, con quien nunca coincide el protagonista; este hecho no deja de tener su importancia, pues se trata del único personaje de la novela que no parece estar corrompido por la degeneración moral del sistema. Otro caso singular es el de Jack Eccles, un hombre que vive de las apariencias y que, por participar activamente en la hipocresía de la sociedad en que vive, es víctima de ella. En su relación con Harry, Jack cumple el cometido que le asigna su profesión al ministerio eclesiástico, así que se presenta ante los ojos del lector como un ser justo y cabal. No obstante, en sus relaciones con Lucy y con su hija Joyce, Jack revela ciertas debilidades y defectos, como la soberbia; también en los pasajes de introspección, cuando Jack se observa interiormente, descubrimos su extraordinaria falta de fe. Son tres facetas de este personaje que se desgranan de sus relaciones con el resto de los personajes y de la visión que tiene de sí mismo.

La *transformación* que experimenta un personaje en el curso del relato dice también mucho de su psicología. El cambio más evidente que existe en *Rabbit, Run* se da en Harry; sin llegar a alterar su esencia de manera sustancial, el protagonista aprende por la experiencia que su comportamiento puede dar lugar a consecuencias funestas. En buena medida Harry se culpa de la muerte de su hija Rebecca y su espíritu despreocupado llega a deprimirse; a partir de ese momento tan decisivo incluso se plantea cuestiones espirituales, aunque de manera superficial y breve. Pese al cambio que sufre, Rabbit es fiel a su naturaleza y continuará anclado en la sensación y no en la reflexión. Ruth cambia, y es también el suyo un cambio leve; la prostituta sufre una transformación porque Harry le impone unas pautas de comportamiento, así que subordina su voluntad a la de su amante. Del monólogo de Ruth aprendemos que Harry repudia su vida y su actividad de prostituta y le exige ser una mujer fiel, discreta y hacendosa. No se da en ningún personaje de *Rabbit, Run* una evolución psicológica substancial; únicamente se aprecian alteraciones de comportamiento que

producen transformaciones poco profundas, lo cual es coherente con el tiempo de desarrollo de la fábula —tres meses—, tiempo en el que una transformación integral sería poco verosímil. Janice, Tothero, Lucy y Eccles no experimentan cambio alguno; de principio a fin de la novela se mantienen en el mismo estado de infelicidad y disgusto.

Sobre los personajes resta delimitar y comentar el concepto de *héroe*. En lugar de héroe, para la novela moderna se ha acuñado el término *antihéroe*, que designa al ciudadano de este nuestro siglo: hombre despojado de gloria y de arrojo, víctima de la incomunicación, corriente y frustrado.[11] Como Leopold Bloom, Harry Angstrom carece de las cualidades del mítico Ulises; y sin embargo, al contrario que a Bloom, le llamamos héroe porque a su modo y en su tierra Harry tiene madera de adalid, de sembrador de esperanza. Se puede decir que cualquiera de los personajes de *Rabbit, Run* está espiritualmente vencido, desalentado, abatido; Rabbit conserva el don de la vida y lo utiliza con entusiasmo —bien o mal, de acuerdo con unas normas sociales.

Bal propone un índice de cinco características para determinar si el título de héroe puede aplicarse a los personajes de una historia. La *calificación*, que informa sobre la apariencia, la psicología, la motivación y el pasado del individuo es mayor en Harry que en otros personajes de la novela, pero parece indiscutible que Ruth y Janice compiten con el protagonista, si no en cantidad de datos, sí en la atención e intensidad que se pone en ellos. El concepto de *distribución,* o frecuencia con que aparece el personaje en el texto y sobre todo en los momentos cruciales, obliga a que apostemos por Rabbit como héroe, aunque haya momentos clave en esta novela en que el protagonista no aparece, como en el accidente que causa la muerte a Rebecca y en el encuentro de Jack Eccles con el temible Kruppenbach, encuentro que muestra una de

---

[11] Vid. Sean O'Faolain, *The Vanishing Hero* (Boston: Little, 1957).

las motivaciones del autor: poner dos modos de fe protestante en tela de juicio. La *independencia*, que exige la soledad del personaje o que tenga monólogos, se hace más evidente en Harry que en otros personajes, ya que la corriente de su pensamiento, como se ha de ver, abarca largos periodos narrativos. En la llamada *función,* acciones valerosas en la lucha, el antihéroe queda excluido por definición. Harry no desenmascara a los traidores ni vence —al menos no por decisión propia— a los oponentes que encuentra en su vida: Eccles y Tothero, hipócritas que acosan a Rabbit con una falsa moralidad, se delatan ellos mismos con el pensamiento, la palabra y el acto; pero si hemos de catalogar de oponente a la corrupta e infértil sociedad que recrea la novela, entonces Harry es el héroe de esta historia. Las *relaciones*, por último, confirman definitivamente la categoría de Angstrom como héroe, ya que es quien mantiene más contacto con los demás personajes.

D. Espacio.

El lugar, como se ha visto más arriba, es un elemento de la fábula; es el espacio geográfico en que se sitúa a los actores y se desarrollan los acontecimientos. La posición geográfica de *Rabbit, Run* es Brewer: sus alrededores, Mt. Judge, el bosque, la montaña, la vecina Virginia Occidental, el campo de golf, el apartamento de Janice y Harry, las casas de los Angstrom, los Eccles y los Springer, la iglesia, el piso de Ruth, etc. Updike nos hace oler, ver y palpar los lugares en que se desarrolla la historia gracias, en primera instancia, a la observación de Rabbit, pero especialmente a la gran sensibilidad de éste hacia los elementos naturales y los objetos que forman parte de este escenario.

Como es sabido, el lugar en que se enmarca una historia puede tener una función simbólica. Así, Brewer no es sólo el lugar donde ocurren los hechos de esta novela, sino que también recrea la idea de esterilidad, de tierra yerma donde la naturaleza se ha desvirtuado; el ocaso moral de la civilización se aprecia en el paisaje lo mismo que en sus habitantes: la enfermedad del alma de Eccles, la imposibilidad de regeneración de Tothero, la muerte de Rebbeca, la hibernación de Janice y Ruth, la negación de la primavera en que presumiblemente tiene lugar la historia. Esta geografía no es sólo, pues, el marco de los sucesos, sino que es objeto de presentación por sí misma y portadora de información. En los estados de ánimo de Rabbit tiene una decisiva influencia el espacio: su apartamento es causa de ahogo espiritual y engendra en él la violencia, el edénico jardín de Mrs. Smith hace que en Rabbit estalle la felicidad, el bosque le aturde y le paraliza, el restaurante de Virginia Occidental le colma de esperanza, el hospital le hace enfrentarse con la muerte y las calles le hacen sentirse vivo. Estas y otras relaciones de carácter simbólico surgen del espacio físico en que se desenvuelve la novela.

E. Focalización.

El ángulo desde el que se presentan los acontecimientos de la historia se ha dado en llamar *focalización*. En ella estriba exactamente la relación entre lo que se ve, la visión real y el agente que ve. La *focalización externa* se sitúa en un punto exterior a la historia, es decir, no se asocia con ningún personaje; la *focalización interna*, en cambio, se ubica en el espacio donde se dan los acontecimientos y casi siempre suele involucrar a un personaje (Toolan 67-74). La focalización sobre un objeto o personaje proporciona información tanto acerca de ese objeto o personaje como sobre el agente que los enfoca. Además, el objeto de enfoque puede ser real o

imaginario. Según los niveles de observación del agente, se distinguen tres tipos de focalización: *sensorial*, que capta espacios; *psicológica*, que comprende los aspectos cognitivo y emotivo del individuo hacia la realidad; y la focalización *ideológica*, que contiene una evaluación explícita o implícita de ciertos hechos o categorías (Rimmon-Kenan 71-85). Estos apuntes advierten ya del intrincado armazón que puede llegar a componer una novela. En *Rabbit, Run* domina la focalización interna en lo que se refiere a la sensación, la psicología y las cuestiones ideológicas. Habitualmente es Harry el agente focalizador, así que el lector percibe, siente y comprende *desde* la mente del protagonista, no sólo cuando se trata de objetos exteriores y de otros personajes, sino también cuando Rabbit enfoca su propio interior. Janice, Ruth, Lucy y Eccles también son agentes focalizadores, pero sus intervenciones son más limitadas. A la vez, en un nivel de presentación, existe una focalización externa: es el narrador de *Rabbit, Run,* que se hace cargo de enfocar las escenas y los movimientos de los personajes. Puesto que el narrador suele delegar en Rabbit o en otro personaje su función de focalizador, el conocimiento de la realidad está limitado, es decir, se reduce a la incompleta y subjetiva visión de un personaje. Esto es lo que crea el suspense en *Rabbit, Run* y en cualquier otra novela: según la información de que disfrute, el lector puede elaborar hipótesis, extraer conclusiones o interrogarse sobre los hechos; todo depende de la información que se le revele, la que se le oculte, la que se le disfrace, la que se le diga a medias, incluso la que, por venir de un personaje, sea errónea.

Updike es bien consciente de todos estos aspectos del texto, y como toda buena novela, *Rabbit, Run* es un sistema repensado. Updike sabe que la novela es ante todo *organización*, organización que además el lector ha de sentir ("the sense of organized emotion that differentiates art from life and fiction from reporting" *HS* 857). La novela caracteriza personajes, pero hay más cosas:

> . . . narratives should not be *primarily* packages for psychological insights, though they can contain them, like raisins in buns. But the substance is the dough, which feeds the story—telling appetite, the appetite for motion, for suspense, for resolution. The author's deepest pride, as I have experienced it, is not in his incidental wisdom but in his ability to keep an organized mass of images moving forward, to feel life engendering itself under his hands. But no doubt fiction is also a mode of spying; we read it as we look in windows or listen to gossip, to learn what other people *do*. (*PP* 497)

Hay por tanto una intriga de los hechos, las ganas de saber qué diablos va a pasar con el protagonista; pero también una intriga más honda, una intriga que arraiga en la profundidad del corazón del hombre y que eleva a la novela de peso bien lejos por encima del folletín. La distinción aparece más clara en un texto poco conocido de Updike, casi al final de una reseña suya a la novela inacabada de un escritor fallecido; tres o cuatro frases que parecen escritas a vuelapluma pero que pueden resultar enormemente fructíferas con su distinción entre esas dos clases de intrigas a las que respectivamente llama *suspense circunstancial* y *suspense gnóstico*:

> Fiction captures and holds our interest with two kinds of suspense: circumstantial suspense—the lowly appetite, aroused by even comic strips, to know the outcome of an unresolved situation—and what might be called gnostic suspense, the expectation that at any moment an illumination will occur. Bald plot caters to the first; style, wit of expression, truth of observation, vivid painterliness, brooding musicality, and all the commendable rest pay court to the second. Gnostic suspense is not negligible—almost alone it moves us through those many volumes of Proust—but it stands to the other rather like charm to sex in a woman. We hope for both, and can even be more durably

> satisfied by charm than by sex (all animals are sad after coitus and after reading a detective story); but charm remains the ancillary and dispensable quality. (*PP* 225)

Para Updike, entonces, la fábula de *Rabbit, Run* constituye el *suspense circunstancial*, y los contenidos de la novela se van mostrando a los ojos del lector de una forma concreta mediante todos los recursos de estilo, expresión, realismo, musicalidad... que conforman el *suspense gnóstico*, ese algo misterioso que en *Rabbit, Run* nos atrae con la compulsión de un deseo.

3.1.3. La narración.

Tres preguntas se han de responder a fin de analizar la forma narrativa de una novela. Estas preguntas son: ¿quién habla?, ¿quién ve? y ¿qué se ve?. El lenguaje, que crea la perspectiva y la cosmovisión, es la prueba de que existe un hablante que lo codifica y lo emite (Bal 127). Por ello, antes que nada, debemos identificar al narrador primero de la historia. El narrador nos sitúa en el ángulo desde el que se expone la acción y nos permite el acceso a la conciencia de los personajes. La fábula adquiere carácter propio gracias a los recursos que emplea el narrador para contarla. Por ello, narrador y focalización, unidos, determinan la narración. En *Rabbit, Run,* un agente narrador cuenta una historia. Este agente jamás relata hechos sobre sí mismo: no es el sujeto del que trata la historia sino quien la presenta a los ojos del lector por diversos medios.

En todo texto, como es sabido, hay un *autor*, un *autor implícito* y un *narrador*. El artista que escribe una novela adopta una forma de ser al componer la obra: asume el papel de un autor implícito cuya conciencia gobierna la obra entera. Este autor implícito puede plantear problemas morales o descubrir ideologías que no le definen necesariamente como individuo (Rimmon-Kenan 86-87); pero a diferencia del narrador, que tiene voz propia y también un lenguaje propio que constituye el lenguaje de la narración, el autor implícito está privado de voz —lo vemos como una parte inseparable de ese todo que es el texto; Chatman incluso lo designa como "it" y no mediante un sujeto personal:

> Unlike the narrator, the implied author can *tell* us nothing. He, or better, *it* has no voice, no direct means of communicating. It instructs us silently, through the design of the whole, with all the voices, by all the means it has chosen to let us learn. (148)

¿Quién habla en *Rabbit, Run*?. Habla un narrador. En la oración "Yo digo que Rabbit observa a los chiquillos que juegan en el callejón" la presencia de un narrador sería obvia ("yo digo"); pero la novela no la hace explícita, al menos de esta manera. Dejando a un lado el lenguaje, se puede decir que la presencia del narrador es apenas perceptible, si bien ocasionalmente se delata como focalizador. La omnisciencia de que disfruta el narrador de *Rabbit, Run* es discreta, así que principalmente se limita a exponer los hechos desde una perspectiva específica, dirigir los diálogos y filtrarse en la conciencia de los personajes; el lector *siente* más la historia a través de los personajes que a través del narrador. No obstante y como se ha de ver en seguida, hay una clara omnisciencia *editorial* en dos ocasiones, es decir, hay dos momentos en que el narrador emite juicios de valor sobre las circunstancias del relato. Estas dos salvedades no impiden que califiquemos de *objetivo* al narrador de *Rabbit, Run* cuando ejerce exclusivamente el oficio de enfocar las escenas, informar sobre el tiempo, otorgar la palabra a los personajes y revelar sus conciencias. Durante todo el curso del relato, este narrador se mantiene desapegado de las emociones y pensamientos de sus personajes, no participa en ellos; su función radica en presentar. La pregunta "¿quién habla?" se puede responder, por lo tanto, diciendo que habla un narrador que no se encarna en ningún personaje; un narrador que se reconoce por el lenguaje y que en contadas ocasiones se desliza en la escena, bien porque emite una apreciación, bien porque declara su existencia como focalizador.

¿Quién ve en *Rabbit, Run*?. En esta historia narrada en tercera persona, el narrador, que goza de un completo conocimiento de hechos y personajes, es el

focalizador primero; él *ve* y narra cuanto *ve*. Sin embargo, la focalización no permanece en el narrador por largos periodos, ya que éste delega en los personajes —generalmente en Harry— para narrar la historia desde múltiples perspectivas. Por ejemplo, cuando Harry percibe, el narrador *cuenta* que Harry percibe y es el protagonista quien pasa a ser focalizador de aquello que él mismo ve, oye o siente. A continuación se emplean dos estrategias para construir la narración: que el narrador medie en la conciencia del personaje sólo para poner el lenguaje con que expresar las emociones de éste, y la segunda, que el narrador no intervenga y deje que el lenguaje mental o verbal (diálogos) del personaje fluya libremente. Así pues, cuando la historia se narra desde la perspectiva de un personaje y el lenguaje empleado en esta narración no le pertenece a él sino al focalizador externo (narrador), hablamos de *narración psicológica*. Por otra parte, cuando el focalizador es un personaje y el lenguaje de la narración es propio de ese personaje, hablamos de *monólogo narrado* y *monólogo citado* (según dicten los lazos gramaticales) para referirnos al lenguaje mental, y hablamos de diálogos —*actos de habla*, en términos de pragmática— para referirnos al lenguaje verbal, a su dicción real. Se insistirá en todo ello más adelante. Pero no sólo cede el narrador a los personajes la ocasión de focalizar, sino que para hacer el relevo completo, les pasa también el testigo de la palabra: el sujeto focalizado se convierte entonces en sujeto focalizador y a la vez narrador.

En el análisis de la construcción narrativa de *Rabbit, Run*, para referir a la *focalización* voy a emplear los términos *perspectiva* y *punto de vista*; si bien ambos pertenecen a una tradición más antigua, no sugieren ni más ni menos percepción visual que aquella que sugiere la *focalización* y, al igual que ésta, se extienden a puntos de percepción tanto físicos como psíquicos. Bal reconoce esta equivalencia, aunque se queja del valor erróneo que la tradición narratológica ha dado a los términos *perspectiva* o *punto de vista*: con ellos se ha designado casi siempre tanto al narrador

como a la visión, a pesar de que pueden estos ser diferentes (109). Cada vez que sea preciso, sin embargo, en este trabajo sobre *Rabbit, Run* indicaré qué función realiza el narrador, quién ve, a quién pertenece la visión y qué se ve. No estimo necesario, por ello, emplear constantemente la terminología *focalizador-personaje*, *focalizador-narrador*, *personaje focalizado*, *objeto focalizado*, etc. En líneas generales, como se ha dicho, el narrador enfoca la escena de acuerdo con las coordenadas de tiempo y espacio, y seguidamente otorga la visión a Harry; el protagonista, entonces, se convierte en focalizador y así permanece en el texto y se desarrolla la narración. Jack Eccles también tiene función de focalizador, específicamente en la segunda parte de la novela, cuando Harry está ausente; ello da más amplitud de miras al lector, que contempla el universo de la historia desde otros ojos. Los objetos enfocados suelen ser personajes y entorno físico. Janice, Ruth y Lucy también reciben, momentáneamente, la oportunidad de ser focalizadoras, pero de inmediato su expresión se sumerge en el monólogo —que es, tal como lo define Bal, un texto intercalado no narrativo (153-54).

¿Qué se ve en *Rabbit, Run*?. Esta pregunta se ha contestado ya prácticamente. Un paisaje que tiene una función más simbólica que de emplazamiento físico, unos acontecimientos, las actitudes y esencias de diversos personajes que viven y sienten. Interesa sobre todo el modo en que se plasma ante el lector este paisaje, estos hechos y el mundo interior de estos personajes. Como se ha dicho arriba, es tanto la focalización (o punto de vista) como el narrador lo que determina la narración. Con la referencia de tercera persona se presenta la historia de *Rabbit, Run*, y la ilusión de que esta historia es real se logra por diversas formas de representación del discurso. En primer lugar, el *resumen* —breve y ocasional— que elabora el narrador. En segundo lugar, el *discurso directo*, que es pura cita de la expresión verbal del personaje. En tercer lugar, el *discurso indirecto libre*, una combinación de discurso

directo e indirecto. Por último, lo que se ha llamado *discurso directo libre*, que es el discurso mental del personaje despojado de marcas tipográficas y de verbos de habla introductorios, es decir, el monólogo interior (Rimmon-Kenan 109-10).

En el *resumen* y en el *discurso directo* hablan, respectivamente, el narrador y los personajes. En el *discurso directo libre*, la expresión verbal pertenece al personaje y no al narrador, mientras que en el *discurso indirecto libre* ambos participan. En *Rabbit, Run* el *resumen* o comentario del narrador se suele sustituir por la representación dramática (diálogos y monólogos), y dado que el personaje principal carece de la competencia lingüística adecuada para relatar la historia, el narrador opta por cederle las palabras que expresen sus inequívocos sentimientos y percepciones. El *discurso indirecto libre*, además de ser un tipo de discurso narrativo, es un medio de representación del universo mental, un medio que contiene diversas categorías. Es excelente el estudio de Dorrit Cohn del discurso indirecto libre; para analizar los modos de representación de la conciencia de los personajes en *Rabbit, Run* me acogeré a su terminología y conceptos.[12] Así, la *narración objetiva* corresponde al discurso del narrador; los *actos de habla* en las secciones de diálogo representan la expresión verbal de los personajes; y por último, *narración psicológica*, *monólogo narrado* y *monólogo citado* designan distintos modos de expresión de la voz interior de los personajes[13].

---

[12] Dorrit Cohn, *Transparents Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978).

[13] Los estudios de Friedman y Humphrey acerca de la corriente de conciencia ya manejan el concepto de voz interior. Vid. Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method.* (New Haven: Yale University Press, 1955) y Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley: University of California Press, 1954.)

3.2. Las técnicas narrativas.

Las técnicas de Updike son las propias de un escritor realista que conoce muy bien la literatura de su tiempo: es hijo del modernismo y heredero de su evolución —el postmodernismo.[14] Jamás apegado a los extremos y sin caer en la extravagancia o en la osadía técnica, Updike, entre otras cosas, invita al lector a *crear* la obra, se oculta tras las voces de sus personajes y se exime de aleccionar o moralizar. El lenguaje, además, ocupa en su ficción un lugar central: es un medio poderoso que no sólo comunica significados, también los produce y los expresa plásticamente. Así pues, el lector interviene de manera activa en las tareas de descifrar, descodificar, relacionar y ordenar; pero no sólo en lo relativo al lenguaje, sino también a la estructura del texto: ". . . forcing the reader to a degree to 'experience' what in realist fiction is 'told', and therefore at a different kind of remove" (Alexander 10). Meterse en la piel de los personajes es uno de los retos que se nos brindan porque el autor deja que hablen en su propio lenguaje —interior y verbal—, y el escritor sólo media técnicamente. Ya inauguró el modernismo la idea de la desaparición del artista en el texto, es decir: ". . . the text [is] seen as an impersonal artifact, comparable to other art forms . . . This in turn meant that the position of the author —by convention, the mediator of meaning within the novel— demanded to be re-defined" (Alexander 6-7). El autor quiere ahora pasar desapercibido—aunque en ocasiones hace muy obvia su presencia—, ocultándose tras las voces de los personajes y haciendo uso de diversas técnicas narrativas. Updike se disuelve en la realidad de cada personaje y en la forma

---

[14] Para un encuadre de John Updike dentro de un postmodernismo moderado, vid. en relación con otros textos Laura Alonso Gallo, "Conquista de Mujer. Análisis de un relato de John Updike." *Miscelánea de estudios filológicos.* Luis Gómez Canseco, ed. Huelva: Universidad Hispanoamericana Santa María de La Rábida, 1992. 19-35 y "Consideraciones lingüístico-estilísticas en torno a un relato: el caso postmodernista." *V Encuentros Complutenses en torno a la traducción.* Madrid: Universidad Complutense, 1994. (en prensa).

de sentir de cada uno de ellos, en sus actos y en el curso natural de sus pensamientos. Por otra parte, *Rabbit, Run* no enseña ética ni alecciona moralmente a los lectores, como ya se ha visto: Updike expone y deja que los juicios corran por cuenta individual. Porque eso sí, a Updike le gusta plantear paradojas, dilemas y preguntas.

La obra de T.S. Eliot puede haber influido en el contenido de *Rabbit, Run* por las afinidades ideológicas de Eliot y Updike —religiosidad tradicional, visión conservadora de la realidad, un cierto pesimismo ante el baldío que el mundo es— , pero su forma literaria tiene ecos en *Rabbit, Run.* Desde luego que no puede decirse de Updike que cumpla con el ideal de Eliot, que él cita: "The maximum emotional effect with the minimum verbal decoration" (*PP* 256); pero sí es muy de Eliot "the aloof, the cryptic, the ominous, the wry, the weary" que tanto atrajo a la generación de Updike (ibid.) y que también está en su propia obra o en esta novela.

James Joyce, ya se ha visto, ha sido término de comparación constante para Updike por parte de la crítica. Abundan en *Rabbit, Run* ciertos guiños al *Ulysses* joyceano: algunas pinceladas del personaje de Harry que recuerdan a Leopold Bloom, quien es un hombre gris con oficios cambiantes —en una ocasión vendedor como aquél—, que tiene una hija pero que perdió un hijo recién nacido, que a la vuelta de su corta peregrinación intenta en vano hacer el amor a una esposa que entonces le da la espalda y que luego monologa, con la que vive en el número 7 de la calle Eccles; coincidencias de algunos nombres, como el Joyce de la niña de los Eccles o un pueblo llamado Bird in Hand; el entramado de direcciones en el viaje iniciático, al igual que del *Ulysses* y de su *cansina copia* el *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante ha hablado el propio Updike de "wandering itineraries are mapped street by street " (*PP* 355)... Del *Ulysses* de Joyce habla Updike en estos términos:

> . . . eclecticism is itself a borrowed method by now. *Ulysses*, static and claustrophobic enough, is energized throughout by the tactful, evocative prose of a master short-story writer, and it draws for its allusions upon the immense perspective of European culture since Homer. (*PP* 358).

La narración objetiva de actos de habla y de hechos y actitudes del personaje nos dice de su psicología tanto o más que el monólogo interior; como apunta Eliot a propósito del *Ulysses* y recuerda el propio Updike, "this new method [the interior monologue] of giving the psychology . . . doesn't tell as much as some casual glance from outside often tells" (*PP* 315). Los movimientos de los personajes, su percepción de los fenómenos externos, los escenarios y los diálogos en *Rabbit, Run* también construyen, por tanto, la psicología.

El monólogo interior y la narración psicológica son otro modo de expresar esa psicología de los personajes. Cuando la literatura comenzó a experimentar con los contenidos de la psicología, jugó con el estilo indirecto libre y con la técnica de *stream of consciousness* para hacer verosímil la actividad mental de los personajes. La crítica bautizó a las nuevas formas de representar la consciencia con los nombres de *narración psicológica* y *monólogo interior* —*narrado* y *citado*. Updike emplea las tres técnicas en *Rabbit, Run*. La narración psicológica es el modo en que el narrador representa la intimidad de un personaje, porque penetra en su pensamiento y lo pone en palabras. Indiscutiblemente, es el método más apropiado para dar cuenta del mundo interior del protagonista de esta novela; Rabbit es un hombre falto de expresión, despierto pero limitado en la comunicación de sus sentimientos y percepciones. Su naturaleza animal impide la reflexión y la articulación de todo lo que siente.

> Rabbit is belabored by a permissive society. Without prescribed values, he not only lacks guidelines for action, but also, Updike more importantly suggests, he reverts to animalistic responses both in crises and in normal situations. . . . when in danger he runs. But Updike equates his hero with the animal through more than just their escapism. The novel is unified around Rabbit's impulse for the natural and the consequences of this impulse.[15]

Por este motivo, el narrador elabora el discurso para Harry; el lenguaje es ajeno, pero la forma de sentir es del protagonista en toda su pureza. Lo más loable es que el narrador consigue adaptarse a esa forma de sentir que tiene un hombre tan instintivo; así, los cinco sentidos llenan las páginas de la novela y desembocan en sensaciones intensas. El lenguaje se ajusta admirablemente a la esencia de Harry Angstrom, que en materia de emociones aventaja a cualquiera de los personajes de la novela: "If nervous systems, like brains, could be measured for their appropriate quotients, Rabbit would have a high e.q.[emotion quotient]" (Lyons 385).

Updike emplea la técnica de monólogo narrado para dar carácter a la persona de Harry, pero se extiende también a otros personajes. Este tipo de monólogo reproduce el discurso mental de un personaje que el narrador se encarga de hilvanar y sujetar desde la referencia de tercera persona narrativa. El monólogo citado, que transcribe el pensamiento directo, es más escaso en *Rabbit, Run,* dado que se acerca a la técnica dramática y no puede sostenerse por largos periodos si el narrador desea mantener el control de la narración. Estas dos formas de monólogo moldean al personaje, y el lector después conjetura y termina de crear su psicología con la imaginación.

---

[15] Gerry Brenner, "*Rabbit, Run*: John Updike's 'Criticism of the Return to Nature.'" En William Macnaughton, ed. *Critical Essays on John Updike* (Boston: G.K. Hall and Co., 1982) 91.

El monólogo, además, tiene un tinte inconfundible de Joyce, especialmente en el personaje de Ruth. Para Markle, tanto el monólogo de Ruth como el de Janice marcan distancia y aislamiento respecto de los demás personajes: "Both Ruth and Janice stress separateness in their Joycean monologues —monologues whose stream-of-consciousness form implies emotional isolation" (57); asimismo, Allen ve una semejanza temática entre los monólogos de Molly Bloom y Ruth, y apunta: "Updike rarely considers a woman's point of view. But both Janice and Ruth are shown on occasion through interior monologues, Ruth's being reminiscent of Molly Bloom's as she recalls in detail her many sexual experiences" (118). El monólogo, como técnica, tiene ya significado en la narración porque implica interioridad, aislamiento temporal, egocentrismo. No es de extrañar, entonces, que en *Rabbit, Run* el sexo cobre sentido también a través de esta técnica; la soledad y la incomunicación parecen emanar del alma para proyectarse en el cuerpo en forma de onanismo:

> There is the thematic implication that all men are esentially alone. . . . Even the sexual scenes are increasingly touched by this sense of isolation. . . . Rabbit's sexual relations with Ruth and with Janice are masturbatory. Ruth can seldom reach climax, and the description stresses his separation from her. . . . His last sexual encounter with Ruth is cruel and disregards his reluctance for his own pleasure. It is parallel with the only sexual encounter we see with Janice in which she is similarly not a partner but an unwilling masturbatory object. (Markle 59)

El lenguaje, pues, se levanta en método para alcanzar expresión de la consciencia y de la realidad exterior. Esta novela se ha construido en "the clashing of dictions" de que habla Ellmann como método del *Ulysses* de Joyce, en frase feliz al

decir de Updike (*PP* 164). El lenguaje, en fin, es el artífice fundamental del entramado narrativo.

Es, pues, en el eclecticismo, en ese *choque de dicciones* de donde nace una novela tan coherentemente organizada como *Rabbit, Run.* No sólo en la dicción de cada uno de los personajes en sus monólogos y diálogos, sino también en la expresión de los acontecimientos acaecidos en un lugar y un tiempo concretos, y en las emociones que surgen de seres tan vívidamente construidos.

El tiempo de presente: la técnica cinematográfica.

En *Rabbit, Run* no hay futuro. Es una novela anclada en toda la extensión del presente, un presente que se abre en espacios y sensaciones variadas y donde concurren felicidad y tragedia. El pasado interfiere e infecta, pero en la mente de los personajes. La novela nos da a entender que los hombres son lo que su pasado ha hecho de ellos, que se conforman con su suerte, así que en los personajes de *Rabbit, Run* no hay un afán idealista. Por eso el presente *está haciendo* al personaje, lo está modelando para que luego *sea.* Updike explica: "[In my books]. . . there is an interest in the past, but in a way the past is all we have. The present is very thin, it's less than a second wide, and the future doesn't exist" (*PP* 483). Harry fue una estrella del baloncesto y un adolescente feliz —*un hijo de la mañana*, le llama Eccles (141)—, y de ello le queda el recuerdo y un saber sentirse bien. El recuerdo voluntario, los cortos viajes hacia el pasado en la mente de Harry sirven de alivio cuando su presente es insoportable. Asimismo, las imágenes del pasado que surgen de manera involuntaria en la mente del protagonista afectan a su presente y le producen angustia. El pasado está ahí, inevitable.

La novela se subtituló originalmente "A Movie", pero Updike sólo quería hacer una película en forma de novela, y no un guión: "This doesn't mean, though, that I really wanted to write for the movies. It meant I wanted to make a movie. I could come closer by writing it in my own book than by attempting to get through to Hollywood" (*PP* 478). La novela se alimenta de esta técnica cinematográfica de narración en presente —"The cinematic art knows no tense but the present" (*HS* 850)— y produce efectos que van más allá de la mera correlación de imágenes porque el medio es la palabra: estamos hablando de literatura y no sólo de cine.

Así pues, el uso del tiempo presente en la novela pretendía ser en parte el equivalente del modo cinematográfico de narración; y así, la secuencia inicial del partido de baloncesto la imaginaba durante los títulos de presentación del film (*PP* 478). Curiosamente, no se hizo así en la versión cinematográfica de la novela, que no llegó a satisfacer a Updike porque se quedó en los fenómenos (*PP* 478) y no llegó a penetrar el enigma que existía tras ellos, ese *riddle behind phenomena* que se ha visto en el capítulo anterior. Unos años después confirmó su decepción:

> The film medium, a superb mirror of the invisible furniture of our lives, cannot show the shadow of moral ambiguity. Without this impalpable novelistic substance, this unspoken but constant discussion between reader and author, the action makes insufficient sense. (*HS* 850)

La relación con el cine de la novela modernista y postmodernista en general, y de *Rabbit, Run* en particular, no confunde sin embargo a Updike. Él es consciente de las diferencias entre su arte narrativo y lo que desde Canudo se llama el *séptimo arte*; y también de las diferencias de la novela con la pintura, el otro símil preferido de la crítica a la hora de acercarse a la obra de Updike, entre otras cosas influidos los

críticos por la insistencia que en las reseñas biográficas se hace de su educación en artes plásticas (Uphaus ix, 8). Diferencias, pues, de la novela con el cine y la pintura, sin tomarse al pie de la letra ciertas falsas analogías. El lector nunca tendrá la esclavitud del espectador, el novelista nunca tendrá la libertad del pintor:

> The analogies [of the art of narrative] are with the cinema and modern painting. The 20th-century novelist finds himself in competition with a mode of storytelling — motion pictures— that is astonishing in the directness with which it presents and manipulates imagery and virtually tyrannical in its possession of the viewer's attention and in its power to compel emotion. The novel, rooted in the historical past tense of the histories, legends, journals, and epistles from which it is descended, cannot but envy this constant present that does not tell but simply *is*, dancing and slicing through space, juxtaposing in montage landscapes and faces, swords and roses, violence and stasis —a new poetry, a wordless vocabulary that engulfs us like an environment. *Ulysses* was one of the first attempts, and remains the noblest, to appropriate to prose fiction some of the new medium's properties —the simultaneous intimacy and impersonality, the abrupt shifts from close-up to boom shots, the electric shuttle of scenes. Joyce immerses these effects in an orgy of literariness; Robbe-Grillet's fiction is almost exclusively cinematic. . . . The trouble is that prose does not inherently possess the luminous thereness of a projected image, . . . A man sitting with a book in his lap is a creature quite different from a man sitting hypnotized in a dark theatre. The mind translates verbal imagery into familiar images innocent of a photograph's staring actuality; it seizes on a single detail and enshrouds it in vague memories from real life. An image, to have more than this hazy recollective vitality, must be weighted with a momentum beyond itself, by that movement of merged relevance that Aristotle called an "action" . . . (*PP* 347-48)

El pintor, para Updike, es más afortunado porque su obra permanece intacta en la hechura, mientras que el libro pierde el atractivo de su manuscrito:

> Here we have the second false analogy —with painting. The practitioners of literature can hardly escape the impression that painting is the century's heroic, dominant art, the art that has won the allegiance of the rich, the art more productive of manifestos, credos, saintliness, and fresh waves of innovation. Above all, it is painting that has purified itself of content . . . Naturally, novelists seek to attain to this lordly independance of circumstance, this sacerdotal self-sufficency. . . . A page of print can never, like a rectangle of paint, lift free of all reference to real objects; it cannot but be some kind of shadow. Further, a painting is from the painter's hand, whereas a book has passed through a mechanical process that erases all the handwriting and crossing-out that would declare the author's presence and effort. (*PP* 348-49)

Sin embargo, lo que de pintura permanece en *Rabbit, Run* es la descripción detallada y precisa —los trazos nítidos— y el sentido que adquieren todas las pinceladas que aquí y allá parecen ser simplemente anecdóticas. Para Pérez Gállego, el dibujo adquiere tonos fascinantes gracias a esta técnica: "El absurdo de la vida cotidiana se mitifica, todo queda sometido a una extraña fascinación que con el ritmo narrativo, en presente de indicativo, adquiere una mayor eficacia" (Pérez Gállego 1982: 1).

Y en verdad el empleo en la novela del tiempo verbal de presente se aviene perfectamente al sentido del relato porque su instintivo protagonista vive de la sensación y no de la reflexión. Por ello son efímeras las pocas reflexiones —y naturalmente, todas las sensaciones— que elabora Rabbit: porque el presente les arrebata la estabilidad. Si el autor no quiere cansar al lector con el tiempo de

presente, que es de por sí poco flexible, ha de insistir en el movimiento. El tiempo verbal de presente pone en marcha al animal que hay en Harry Angstrom, le lanza a correr, le cerca y le atrapa, le sitúa en toda la anchura de sus sensaciones. Updike reconoce haberse inspirado para ello en Joyce Cary:

> To emphasize how thoroughly the zigzagging hero lived in the present, it was written in the present tense —a piece of technical daring in 1959, though commonplace now. The only precedent, to my knowledge, was Joyce Cary's *Mr. Johnson* (1939). (*HS* 850)

La justificación de Cary a su uso del presente en *Mr. Johnson*, citada por Updike, se puede aplicar también a *Rabbit, Run*, con su vértigo de inseguridad y extravío y su cuestionamiento de la propia identidad:

> "It can give to a reader that sudden feeling of insecurity (as if the very ground were made only of darkness) which comes to a traveller who is bushed in unmapped country, when he feels all at once that not only has he utterly lost his way, but also his own identity." (*HS* 850)

3.2.1. Narración objetiva.

John Updike emplea en la novela *Rabbit, Run* una rica variedad de técnicas que permiten retratar un mundo singular y complejo, dar caracterización a los personajes, enmascarar al mito y desarrollar ciertos temas políticos, sociales, morales y religiosos que le interesan.

La narración de la novela parte de una perspectiva de tercera persona. El narrador dirige la acción de la trama y los diálogos, y detiene el curso lineal de la narración para explorar el interior de los personajes. La narración en tercera persona permite al autor manejar el punto de vista múltiple, de forma que el lector conoce el pensamiento de los personajes principales en el transcurso de la acción. De este modo, la novela se nutre tanto de hechos objetivos como de reacciones psicológicas por parte de los personajes que participan de tales hechos.

El narrador omnisciente dirige siempre la acción. Él es quien describe los hechos y los movimientos de los personajes, y quien les otorga el punto de vista —percepción, emoción, pensamiento— y la palabra —actos de habla.

Por un lado, la narración objetiva expone los hechos y los movimientos de los personajes. El narrador se hace cargo de informar sobre el tiempo interno y el espacio, así como de describir los movimientos físicos de cada cual. Así, en este relato de un periodo de tres meses, la voz del narrador marca temporalmente el curso de la acción: da a conocer las fechas y encuadra los lapsos con mayor o menor precisión. Todas las escenas son emplazadas en lugares reales —Brewer, Mt. Judge, las casas, la iglesia, la piscina, el bosque— a excepción de los dos sueños que tiene el

protagonista, de cuya localización también se ocupa el narrador. Asimismo, los hechos exteriores y movimientos de los personajes son descritos objetivamente —sale el sol, amanece, los chiquillos juegan, Harry camina, Janice coge el teléfono, Ruth toma la calle de la derecha— por el mismo narrador omnisciente.

Por otro lado, el narrador invita a los personajes a exponer su pensamiento, su voz interior, por tres medios que no son el diálogo y que se verán más adelante por extenso. Ya se ha dicho que la referencia de tercera persona hace posible que el punto de vista sea múltiple, de manera que Harry, Janice, Eccles, Lucy y Ruth muestran su interior con más o menos detenimiento. Así, por medio de los verbos de pensamiento —*pensar*, *creer*, *imaginarse*, *estar seguro*, *considerar*— el narrador introduce el acto mental.

Por último, el narrador ofrece también al personaje la oportunidad de emplear la palabra en los actos de habla que conforman el diálogo. Los verbos de habla —*decir*, *exclamar*, *añadir*, *corregirse*, *argüir*— anuncian la expresión oral de cada personaje. De este modo, cada uno de ellos se expresa con su propia dicción. La base teórica del acto de habla se considera también más abajo.

La perspectiva de tercera persona, sin embargo, no se ajusta completamente al modelo de narrador omnisciente tradicional. Éste, como explica J. Raban, podría pecar de entrometido y cansar al lector con sus juicios y comentarios:

> . . .[the traditional omniscient narrator] would be a tiresome guide through a novel. He would be forever suppressing his intrusively obvious knowledge of the outcome of the plot and would reveal so much of the characters that they would be uninteresting. The majority of so-called 'omniscient narrators' are merely efficient spies. (33-34)

Si bien el narrador de *Rabbit, Run* se halla en una situación de control sobre la acción, no se inmiscuye de una manera absoluta en el interior de los personajes; es más un director de la acción que otorga la palabra y el pensamiento a uno u otro personaje, sin llegar a interpretar sentimientos ni razones. Este papel de interpretación lo asume el lector, quien ha de establecer juicios y llegar a conclusiones propias acerca de los motivos y padecimientos internos de cada uno de los personajes. Técnicamente, pues, en esta novela el narrador es omnisciente en cuanto se hace presente en la trama para dirigir la acción, no para interpretarla.

Sin embargo, no siempre el narrador omnisciente se mantiene al margen de los hechos. Son esporádicos los casos en que el narrador filtra en la trama su pensamiento; brevísimos paréntesis en que una escena comienza o finaliza, y que el narrador aprovecha para hacer algún comentario. Tal comentario se halla fuera del pensamiento de los personajes y no pone sino una nota ligeramente subjetiva al momento que encuadra la cámara. Así, en la primera escena de la novela, el narrador introduce en la descripción del juego callejero su punto de vista por unos instantes: Rabbit parece un *conejo inverosímil para su altura* —dice— y *a pesar de ser un adulto*, se detiene a observar a los niños (9). Asimismo, se encarga de elaborar la opinión de la chiquillería en un solo punto de vista, de modo que expresa con su lenguaje y bajo su interpretación el pensamiento de los seis niños (9).

Otro caso es el momento en que abandonan el restaurante chino Ruth y Rabbit. La cámara se queda fija en los camareros, que permanecen en el interior del local, y los pasos de Ruth y Harry se pierden momentáneamente. El narrador, entonces, se inmiscuye en la acción diciendo: "But his [the Chinese waiter's] gratitude does not even last until they are out of sight" (71). También al enterarse Harry de la muerte de

su hija Rebecca, el narrador habla por sí mismo antes de encuadrar la escena o de reproducir el pensamiento del protagonista: "When you twist a rope and keep twisting, it begins to lose its straight shape and suddenly a kink, a loop leaps up in it" (248). Casi de manera imperceptible, el narrador omnisciente elabora juicios y los presenta sin emplear la mediación de ningún personaje. A excepción de estos casos, la voz de tercera persona narrativa en *Rabbit, Run* logra ser perfectamente objetiva.[16]

16 Para una discusión sobre la objetividad narrativa en la novela moderna, vid. Feliciano. Delgado, *El lenguaje de la Novela* (Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988) 32-36.

3.2.2. Expresión de la voz interior.

Las técnicas por las que se hace expreso el flujo del pensamiento interno de un personaje se necesitan allí donde termina la narración objetiva por la que el autor da cuenta de los hechos y diálogos; allí donde, sujetos a la referencia de tercera persona, intervienen los personajes cuya subjetividad va a dar cuerpo a la novela. Y su mente se abre al lector gracias a tres técnicas narrativas diferentes: narración psicológica, monólogo narrado y monólogo citado. Estas tres técnicas expresan su interioridad cada vez que el narrador les concede el punto de vista.

A. Narración psicológica.

La narración psicológica es la técnica menos fiel al lenguaje del personaje, y sin embargo, en el caso de *Rabbit, Run*, es la que expresa su pensamiento con más detalle y belleza narrativa. Probablemente el autor ha preferido hacer uso del lenguaje del narrador para dar forma a la mente del protagonista, ya que a Harry le faltan recursos expresivos, según se estudia en el capítulo siguiente.

La técnica de narración psicológica pone en palabras del narrador el sentir inconfundible de Harry (o de otro personaje); incluso puede llegar a darse un *contagio estilístico* por el cual el discurso del narrador se *infecta* de expresiones o palabras que son propias de la forma de hablar del personaje (Cohn 32-33). En cambio, para la expresión de la voz interior, como se verá más abajo, el narrador no media con su lenguaje.

La narración psicológica se utiliza en *Rabbit, Run* para caracterizar principalmente a Harry, según se estudia en el siguiente capítulo, pero también a otros personajes. Mientras se reproducen los diálogos, la narración psicológica se ajusta al punto de vista de los personajes que hablan y muestra sus reacciones internas. De entre los personajes que se someten a esta técnica —Ruth, Eccles, Lucy y Janice—, es Jack Eccles quien está más intensamente caracterizado por ella.

Sin embargo, el lenguaje que emplea el narrador para expresar el mundo interior de Harry es distinto al que emplea para otros personajes. Si, como se ha de ver, la mente de Harry se exhibe ante el lector con un lenguaje eminentemente sensorial —detallista en olores, gustos, texturas, imágenes y sonidos—, el interior de Eccles se reproduce con un lenguaje más intelectual, más sobrio en el tono.

La voz del reverendo se hace notable en la segunda sección de la novela y, de modo más breve, al inicio de la tercera. En estos dos momentos del relato Harry Angstrom está ausente, por lo que el escritor otorga el relevo del punto de vista al pastor protestante. El cambio queda justificado por exigencias de la trama, de modo que el lector obtiene un panorama nuevo. Por una parte, accede más directamente al interior de Eccles, a quien hasta ahora conoce sólo desde la perspectiva de Harry. En segundo lugar, mientras el clérigo visita en su domicilio tanto a los Angstrom como a los Springer, se hace partícipe al lector de las opiniones familiares sobre el comportamiento de Rabbit, libres las familias de la coacción que podría representar la presencia de éste. Por último, la visita de Eccles al pastor luterano Fritz Kruppenbach muestra el enfrentamiento de dos estilos eclesiásticos, a saber, la fe cristiana orientada a la reforma social y la fe cristiana orientada a la adoración de Dios. En los tres casos, Eccles aparece caracterizado por la técnica de narración psicológica.

Los sueños y los recuerdos en *Rabbit, Run* también se narran con el empleo de esta técnica. El narrador expresa en detalle lo que llega a la mente del personaje con su voluntad o sin ella. La narración del material onírico en la novela es menos psicológica que la de los recuerdos o el momento presente; es, no obstante, más descriptiva porque relata principalmente hechos. Y es, como afirma Cohn, el modo apropiado de presentar los sueños:

> . . . a dreamer does not tell himself his dream while he dreams it, any more than a waking person tells himself his experiences while they are in progress. Within the confines of third-person fiction, where a narrator's magic power allows him to see into sleeping minds quite as readily as into waking ones, dreams are a form of mental life particularly in need of indirect mediation. (52)

Updike no ha introducido sueños en exceso surrealistas, así que los de Harry se pueden *contar*. Incluso en este espacio tan subconsciente, el lenguaje del narrador sigue cumpliendo su función narrativa.

B. Monólogo interior.

El monólogo, ya narrado ya citado, es una técnica narrativa que pretende reproducir de la forma más realista posible el lenguaje mental del personaje. Cohn ha expuesto la polémica al respecto, debida sobre todo a que en verdad la literatura no casa con la ciencia de la psicología cuando pretende registrar la corriente interna del pensamiento (76-88). Cada autor escoge un modo de expresar este lenguaje silente, y a menudo el realismo que se persigue queda supeditado a una visión particular y no es tan comprobable como en el acto oral. Así, Cohn explica:

> Unlike fictional dialogue, which imitates a readily observable aspect of human behavior, fictional monologue purports to imitate a concealed linguistic activity whose very existence cannot be objectively attested. This does not mean, however, the inner language is purely imaginary: writers and readers alike know it exists, even though they have heard it spoken only by their own inner voices. The *audition* of another voice in another head is one of the conventions of third-person fiction, and partakes in the larger conventions of the transparency of fictional minds. But that inner voice *itself* is a generally accepted psychological reality, and by no means a literary invention. (77).

En *Rabbit, Run*, Updike ha usado de esta técnica, pero sin que parezcan importarle las cuestiones más estrictamente científicas: si la voz interior fluye linealmente o aglomerada, si se presenta en imágenes o en palabras... En los pasajes largos de la novela, eso sí, la voz interior puede ser desorganizada e inconexa como quiere la psicología; pero lo que importa a Updike es el lenguaje, de modo que en su respectivo monólogo Janice, Ruth o Lucy, Eccles o Rabbit empleen cada uno su propio estilo, sintaxis y léxico.

B.1. Monólogo narrado.

El monólogo narrado expresa el fluir mental del personaje con su lenguaje propio *pero por boca del narrador*. El narrador se desentiende de la expresión y se limita a mediar entre el personaje y el lector. Así, aunque el personaje emplea su propio vocabulario y su propia sintaxis, el sujeto "she" o "he" permanece, y esta referencia en tercera persona es el hilo conductor durante todo el discurso, por

precaria que sea la emisión. Para esta técnica se prescinde de los verbos de pensamiento necesarios en la narración psicológica. Las oraciones que formula el personaje poseen siempre un tono directo, por lo que el lector adquiere un visión más cercana de su interior.

Searles ha apuntado que Updike aprovecha el empleo del punto de vista de tercera persona para combinar graciosamente la dicción de Rabbit y la del narrador; el crítico refiere a monólogo narrado con el término clásico *estilo indirecto libre,* pero no va más allá en el análisis de esta técnica. Escribe, acertadamente:

> Although the events described [in *Rabbit, Run*]. . . are obviously presented in the third person, the implied value judgments are clearly Rabbit's own, as is much of the diction. Indeed, whole sentences must be read as Rabbit's although Updike purposely omits quotation marks and attributing phrases. . . . Through this delicate balancing of voices —sometimes called the 'free indirect style' of narration— Updike is able to reveal character by giving Harry his say, while maintaining a polished effect and the privileges of omniscience. (Searles 115)

En *Rabbit, Run,* tanto a Lucy como a Ruth y Janice, a estas dos más largamente, se les concede la ocasión de mostrar su mundo interno por medio de esta técnica. Los momentos de monólogo narrado de ambas mujeres forman bloques homogéneos y no se combinan con la narración psicológica tan frecuentemente como suele suceder con Harry.

Cohn habla de que el monólogo narrado no se extiende durante largos periodos: "The narrated monologue is . . . essentially an evanescent form, dependent on the narrative voice that mediates and sorrounds it, and is therefore peculiarly dependent

on tone and context" (116). En esta novela, Updike emplea la técnica de monólogo narrado para mostrar las mentes de unos personajes que no tienen el protagonismo de Harry, pero cuya importancia estriba en que plasman una realidad que Rabbit ni siente, ni ve, ni comprende. Esta realidad —la psicología de las tres mujeres y las debilidades de Eccles— invita al lector a componer la pintura social y moral de *Rabbit, Run* con más justicia, ya que siente, ve y comprende los padecimientos internos de otros personajes.

B.2. Monólogo citado.

El monólogo citado reproduce *verbatim* el pensamiento del protagonista, pero la referencia de tercera persona desaparece por completo. Habitualmente escueto en *Rabbit, Run*, este tipo de monólogo consigue dar el tono más directo y el lenguaje más parecido al acto de habla del personaje. Es, como afirma Cohn, "the mimesis of a real language" (77), la expresión más pura de la actividad mental desde el punto de vista lingüístico.

La ausencia de marcas tipográficas —comillas o cursivas— que indiquen estos actos de pensamiento se explica, como advierte Cohn citando a Breon Mitchell, por la influencia de Joyce: "The presence of quoted monologues without explicit signals of quotation in a third-person context is a touchstone for the influence of *Ulysses* on the novels that followed in its wake" (63). Sin embargo, únicamente algunos fragmentos de monólogo citado de Harry Angstrom aparecen indicados en cursiva; son pensamientos de diversa índole de que trataremos en el próximo capítulo. Para el resto de los personajes estas marcas distintivas no se emplean, así que el discurso

muestra un aspecto tipográfico uniforme donde en ocasiones incluso se mezclan las tres técnicas.

Lejos de reproducir una sintaxis oscura o confusa, los ejemplos de monólogo citado en la novela muestran pensamientos comprensibles; si en ocasiones son incompletos o se superponen con otros —el caso de Janice Angstrom—, el monólogo narrado o la narración psicológica con que se combinan les sirven de guía y conducen al equilibrio.

De este modo, la caracterización de los personajes en *Rabbit, Run* se logra gracias a estas formas de expresar el universo mental de cada uno. Bien con el elaborado lenguaje del narrador bien con el lenguaje propio del personaje, ya con narración en tercera persona ya con la pura cita como un acto de habla, la caracterización del personaje por el monólogo siempre es un desafío para el autor. Y también para el lector: como cuadra a un texto que lleva al extremo la estética modernista, el lector participa activamente, combina información, completa con su imaginación, intuye y adivina.

3.2.3. Actos de habla.

El lenguaje articulado de los personajes de *Rabbit, Run* aparece en los diálogos. El narrador omnisciente dirige las conversaciones, según se ha dicho, de modo que da la palabra a uno u otro personaje con verbos de habla. El diálogo en sí, despojado de la narración psicológica que suele circundarlo, es también un medio para caracterizar a los personajes.

Como es sabido, la pragmática, muy desarrollada en los últimos años, estudia el lenguaje desde otra perspectiva que la sintaxis y la semántica: si la sintaxis se ocupa de las relaciones de las palabras en la frase y la semántica de las relaciones entre las palabras y los conceptos, la pragmática invita al emisor y al receptor a formar parte integral de la relación entre signos y significados. El *acto de habla* por el que la lengua abstracta encarna en signos concretos es lo que, entre otras cosas, estudia la pragmática: interesa sobre todo conocer el tipo de oraciones que se emiten y las condiciones en que se produce la emisión, para lo cual la teoría de los actos de habla ha codificado las normas y los principios que rigen el intercambio comunicativo. Estas normas y estos principios son las reglas del juego de la comunicación, y el modo de respetarlas o burlarlas pone al descubierto actitudes y formas de ser de los participantes. Mary Louise Pratt reconoce la importancia del estudio de los actos de habla en literatura; aunque se refiera específicamente a la comunicación entre lector y texto, sus argumentos bien pueden aplicarse a los diálogos entre los mismos personajes que aparecen en la obra literaria:

> . . . speech-act theory provides a way of talking about utterances not only in terms of their surface grammatical properties but also in terms of the context in which they are

> made, the intentions, attitudes, and expectations of the participants, the relationships existing between participants, and generally, the unspoken rules and conventions that are understood to be in play when an utterance is made and received. There are enormous advantages to talking about literature in this way, too, for literary works, like all our communicative activities, are context-dependent. (86)

Sin embargo, no sólo son escasas las aplicaciones prácticas de la pragmática en el análisis de la construcción de obras concretas, especialmente de obras narrativas, sino que ni siquiera contamos aún con una teoría completamente satisfactoria sobre los actos de habla en la literatura. Para analizar los diálogos de la novela he aplicado por ello lo que mejor me aprovechaba de varios pragmáticos, principalmente J.L. Austin y J. Searle, H.P. Grice, R. Lakoff, Geoffrey Leech, Penelope Brown y Stephen Levinson. He seleccionado los conceptos, principios e instrumentos de la pragmática que me interesaban para tal fin, pero no caprichosamente, sino con un respeto escrupuloso por la coherencia de estas teorías: los principios que yo uso tienen exactamente el mismo sentido y alcance que en los sistemas de que proceden, aunque en mi trabajo formen un todo coherente con valor propio.

Para aplicar este método he resuelto disponer los diálogos de la novela en la forma dramática tradicional —si bien enumero cada intervención—, de modo que prescindo de cualquier fragmento narrativo que pueda interferir en el acto de habla. Haré, no obstante, una salvedad para cubrir las respuestas no verbales de los personajes y también para describir sus movimientos físicos; añadiré a modo de acotaciones los fragmentos de la narración que se ajusten a estos casos en concreto.

En la novela, la voz interior de un personaje ha de ser necesariamente expresión de una conciencia aislada y autónoma; por el contrario, la expresión verbal implica de

por sí comunicación, es decir, los personajes salen de su aislamiento y se ponen a merced de un intercambio de pensamientos o emociones. El análisis de un diálogo invita a explorar, además de los diferentes significados que puede entrañar el mensaje, las intenciones del hablante al formularlo y la reacción del oyente al recibirlo. En una situación comunicativa el personaje encubre y descubre facetas de su individualidad que no tienen por qué aparecer en el curso de un monólogo. Los diálogos de *Rabbit, Run* son muestra del realismo que persigue su autor y merecen examen sin las interferencias del discurso narrativo. La narración psicológica, que habitualmente acompaña a los diálogos, proporciona una información que no coincide siempre con aquella que se deduce por el análisis de actos de habla. Y por otra parte, hay muchos detalles significativos en las actitudes y las intenciones de los personajes que están más allá de los propios contenidos temáticos del acto de habla. Por ello es menester estudiar el modo en que se emiten tales actos de habla y cómo se plantea tanto la cooperación como la cortesía en el intercambio comunicativo. Mi empleo de la pragmática —el estudio del intercambio comunicativo—, por tanto, ha perseguido un fin más literario que lingüístico: interpretar la psicología de los personajes para completar el análisis de la novela.

CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

4. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES.

La narración objetiva en *Rabbit, Run*, como se ha dicho, dirige la acción y los diálogos. El punto de vista múltiple que se obtiene por la referencia de tercera persona, así como las técnicas que expresan la voz interior, invitan al lector a adentrarse en el universo mental de los personajes. De esta guisa adquieren carácter los habitantes de esta novela. Updike, como individuo, dice muy poco: es su narrador quien presenta y otorga, y son sus personajes los que hablan en *Rabbit, Run.* En los diálogos hay más información y más psicología de las aparentes. En el monólogo, la Janice obtusa y simple, por ejemplo, se muestra al lector en su aislamiento mental; el curso de sus pensamientos deja ver una personalidad que, de otro modo, sólo quedaría reflejada en las opiniones que el protagonista tiene de ella. Sin embargo, Updike dice muy bien lo que sus personajes no son capaces de articular o expresar. Cuando Harry no sabe poner nombre a sus padecimientos o a sus gozos, Updike pone palabras para expresarlos de un modo que se aviene a su condición de hombre de clase media, ignorante, tímido, sentidor; ni pensador ni elocuente. Así, cuando Lyons compara a Rabbit con el personaje de otra novela, el Seymour Glass de J.D. Salinger, encuentra que la principal diferencia entre ambos estriba en que la inteligencia de Seymour le permite comprender sus sentimientos y expresarlos, mientras que Harry es incapaz de dar forma verbal a los suyos (". . . Rabbit's relative inarticulateness causes suffering because he cannot verbalize feelings either to others or himself" 386).

¿Cómo ha construido Updike los personajes de la novela? Esto es lo mismo que preguntarse cómo ha construido Updike la novela misma, por ser ésta una novela de personajes. Sin duda, Updike ha comenzado por el personaje central: decide escribir sobre un hombre medio, acosado por la angustia, y nace así Harry Angstrom. Su angustia es en buena parte la angustia de su autor, un hombre de la misma edad y en parecida situación familiar: así como *The Poorhouse Fair* se ha construido alrededor de la figura de su abuelo, Hartley Titus Updike (*PP* 477), y *The Centaur* se va a construir a partir de la figura de su padre, Wesley Updike (*PP* 480), *Rabbit, Run* es la novela del propio John Updike. Por ello, cuando se trata de dar vida al personaje de Harry, Updike le regala su pasado de niño y adolescente de un pueblo mediano de Pennsylvania y la experiencia no vivida de un exitoso jugador de la liga juvenil de baloncesto, protagonista de un relato y un poema anteriores.[1] Para convertir en universal al protagonista, lo carga de referentes míticos que lo hagan más reconocible como tipo; ya tenemos el Harry hombre. Pero a fin de resaltar su condición de animal asustado, el escritor decide atribuirle los rasgos de un auténtico conejo: ha nacido Rabbit. Para mejor definirlo, Updike le rodea de otros personajes, a los que también llena de mitología. A Harry y a cada uno de los demás personajes se les beneficia con el lenguaje que se adecua a su respectiva caracterización, y que ayuda a que el lector la aprehenda. El resto de la construcción del texto narrativo se explica por esa caracterización de los personajes, sobre todo de Harry.

Para la caracterización de los personajes, por tanto, la novela recrea el mito; un mito que se disfraza de anécdota y suceso banal y que hay que rebuscar entre las

---

[1] *The Same Door* incluye un relato titulado "Ace in the Hole" que cuenta la historia de un joven casado y con un hijo, estrella del baloncesto; en este relato ha detectado la crítica el antecedente de la novela *Rabbit, Run*. También *The Carpentered Hen* contiene un poema —"Ex-Basketball Player"—que ofrece vestigios del tema central de su segunda novela. Vid. Alice and Kenneth Hamilton, *The Elements of John Updike* (Grand Rapids, Michigan: W. B. Eerdmans, 1970) 41 ss.

fibras del entramado narrativo. El escritor, de hecho, considera esencial el mito para la literatura: "I don't think that without the myth you'd have a book" (*PP* 480). Updike parece acatar aquella recomendación de Eliot comentando el *Ulysses,* recomendación que el propio Updike nos ha recordado: que la novela vuelva a contar los viejos mitos (*PP* 189).

La importancia del mito en la literatura de John Updike es traducción de la importancia que para él tiene el mito en la vida real: "The mythology answers to my sensation that the people we meet are *guises*, do conceal something mythic, perhaps prototypes or longings in our minds" (*PP* 481). Esta profesión de fe en el credo de Carl Jung justifica su matización respecto de *The Centaur*: "It seemed to me that there was something mythical about the events. It's an experiment very unlike that of *Ulysses*, where the myth lurks beneath the surface of the natural events. In a way, the natural events in my book are meant to be a kind of mask for the myth" (*PP* 480).

En el caso de *Rabbit, Run* puede decirse lo mismo que del *Ulysses*: el mito está escondido bajo la superficie de los hechos, oculto tras los fenómenos. No sólo el mito clásico—grecolatino o germánico—, sino también el mito de la cultura bíblica y cristiana —incluido el ciclo del Grial—, el mito de la cultura precolombina o de una literatura infantil más o menos antigua; también por tanto el mito moderno, éste o aquél personaje de la cultura popular de nuestros días. Así, el ratón Mickey, a quien Updike ha calificado de "folk hero" (*PP* 394), que precisamente emite en la novela un consejo clave; así y sobre todo, el Peter Rabbit de Beatrix Potter: "Peter Rabbit under *Rabbit, Run*. Sometimes it is semi-conscious; for example, only lately do I see that Brewer, the city of brick painted the color of flowerpot is the flowerpot that Mr. McGregor slips over Peter Rabbit" (*PP* 482). Es el cuento infantil del conejillo que desobedece a la madre y entra en el huerto de Mr. MacGregor para comer a su

antojo, olvidando la advertencia materna; como nuestro Rabbit, Peter es fiel a sus instintos y cuando ha satisfecho su apetito se da cuenta de que no sabe salir del huerto. El dueño le persigue e intenta darle caza, de modo que se esconde en uno de los tiestos, pasa miedo y logra escapar de chiripa. Pierde en la aventura sus ropas nuevas, que Mr. MacGregor emplea para vestir al espantapájaros y naturalmente, en el pecado de desobedecer llevará la penitencia de perder su atuendo. De manera similar, el pecado de Harry implica la penitencia de echarse a un camino sin rumbo.

El personaje de Harry Angstrom concentra otras varias figuras míticas aparentemente incompatibles. De un lado, la figura del héroe mesiánico que trae vida y esperanza a la tierra yerma, al Brewer dejado de la mano de Dios; Harry no sigue las normas establecidas por la sociedad y por ello, aunque involuntariamente, no sólo redime a una prostituta —Ruth, con quien además, para la crítica Markle, parece tener una relación mística (52)— y hace revivir a una anciana—Mrs. Smith—, sino que también demuestra al descreído Eccles que el encuentro con el dios cristiano está más allá de las obligaciones parroquiales y sociales. No en vano sitúa el autor a Harry en la cima del Monte del Juicio (Mt. Judge), donde le vemos buscando una prueba sensible del mundo transcendente (107-08); tampoco parece muy casual que en el peregrinaje de Rabbit y Ruth hacia la cima del monte, él tenga una reacción insólita para su acostumbrado comportamiento: el protagonista se descalza para acompañar a Ruth y sentir el mismo dolor que ella siente en los pies (106). De otro lado, Rabbit representa el ángel caído, un Luzbel que trae la muerte y la destrucción —"Mr. Death" lo llama Ruth en las páginas finales de la novela (279); el crítico Doner lo identifica con Pedro Botero por la coincidencia de su nombre (Old Harry) y afirma que encarna tanto la figura de Cristo como la de Satán (32).[2] Para la mitología

---

[2] Dean Doner. "Rabbit Angstrom's Unseen World" en Thorburn and Eiland eds. *John Updike: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs , New Jersey: Prentice Hall Inc., 1979) 32.

precolombina, Harry es Trickster y es Hare; ambos fueron inicialmente animales, pero adquieren forma humana al dominar las ansias instintivas y llegar a un estado adulto (Trickster) y después transformador o redentor (Hare).[3] Para la mitología egipcia, el protagonista es Horus, necesitado de su madre y de su hermana (Gasca 39 ss.); para la clásica, Harry es el Hermes caminante y vigoroso en el sexo. Otras coincidencias con Hermes hablan del gusto de Updike por lo anecdótico: el dios protector del comercio se relaciona con un Rabbit vendedor de peladoras o de coches usados; el griego mediador entre Zeus y los hombres tiene su réplica en un hombre que obedece a sus llamadas internas y no a las regulaciones sociales; el dios de la gimnasia se identifica con la estrella del baloncesto que ha sido Harry Angstrom.

Marty Tothero, un maestro del lenguaje y consejero al estilo del dios egipcio Tot; enano grotesco como los habitantes de los bosques germánicos; cojo como Hefesto y como él desgraciado en sus relaciones con las mujeres; forjador de las armas de Aquiles, como Vulcano. Tothero ha sido el entrenador de la estrella del baloncesto Rabbit Angstrom; formula también varios consejos, entre ellos el de saber emplear los *instrumentos* que le son dados al hombre desde su nacimiento (61-62); aparece descrito con deformidades físicas —y una falta de salud debida sin duda a esa fiebre del baldío que remite directamente a T.S. Eliot (44, 56, 196-98, 257-58); además, por ser infeliz en su matrimonio —con la que fue una mujer muy hermosa, como la misma Afrodita— mantiene relaciones sexuales de carácter masoquista con prostitutas (66, 77). Estos rasgos coinciden en Tothero para retratar a una divinidad malsana y desvirtuada.

---

[3] Vid. Eduardo Gasca. *La literatura de la tierra baldía* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1969) 38-41.

Janice ya en su nombre sugiere frialdad: "Jan" de *January* —un mes de la fría estación invernal— y "ice" de hielo. En numerosas ocasiones, el aspecto y atuendo de la mujer de Angstrom aparecen relacionados con formas de media luna y colores oscuros de tono amedrantador (15, 92, 259); la divinidad lunar que parece recrear en cada una de sus apariciones es fiel a su presagio de muerte. Ello explica que en presencia de Janice el protagonista sienta una opresión constante y cambie su humor, volviéndose irritable y hasta violento; asimismo, en manos de Janice morirá la pequeña Rebecca. El nombre de Janice recuerda, como apunta Gasca, a "Jana y a su proyección Diana, divinidad lunar . . . [que] protege el embarazo y las uniones legítimas" (58); así, como le sucede a Janice, Jana muda su humor con facilidad, debido a la influencia de ese lado oscuro de la luna que encarna Jano, su hermano mellizo. La asociación que hace Gasca de Janice y la luna es muy interesante: "Janice repite, en su preñez, el ciclo lunar (creciente-embarazo, luna llena-parto, menguante-muerte). Y Conejo participa de un antiguo ritual cuando invoca a la luna en los momentos que anteceden al parto" (59). Efectivamente, no parece casual el rezo que Rabbit dirige a la luna llena antes de entrar en el hospital donde su esposa está dando a luz: "*Make it be all right*, he prays to it" (180).

Ruth, como Janice, se relaciona con la fertilidad (Diana), ya que en la novela ambas mujeres engendran un nuevo ser en esta tierra baldía. En su faceta de lealtad al cónyuge, Ruth recuerda a su homónima bíblica, la mujer fuerte que se entrega sin medida y venera al esposo muerto en la persona de la suegra; en la novela, Ruth ama a un hombre vivo que, sin embargo, no parece haber cortado el cordón umbilical que le une a la madre (266). Mrs. Angstrom, por su parte, se inclina por la mujer ilegítima de su hijo y la defiende —fiel como la suegra de Ruth en la Biblia—, ya que en ella percibe amor y no la destrucción que observa en Janice (153-54, 210).

Jack Eccles, a quien Gasca atribuye también características de divinidad grecolatina (54-55), parece un San Juan Bautista predicando en el desierto que Brewer es. Su cabeza parece asomar en lo alto de su automóvil con un tajo en el cuello; significativamente, el narrador la describe como si se hallara encima de *una bandeja* (121). Miriam, la hermana de Rabbit, le trata con un desprecio que puede explicarse sólo por el aire *sarraceno* que tiene la joven Angstrom —una Salomé contemporánea que se maquilla en exceso pero que todavía lleva aretes en las orejas, *como un muchacho árabe* (25, 155-56). Pero el Bautista en *Rabbit, Run* juega al golf, se sirve del teléfono para ejercer su ministerio y es objeto de mofa de su familia; no prepara el camino del hijo de Dios con fe, sino que lo niega con la proclamación de la culpa y de la responsabilidad social; es un santo impostor cuya doctrina carece de fundamento (144). Así, vemos al pastor ofreciendo a Rabbit cigarrillos que son como *hostias de arrepentimiento* (182) y llevando camisas sucias (113, 124) —manchadas de su propia impureza apostólica.

Mrs. Smith, como viuda de Horacio y habitante de ese su jardín privado y paradisíaco, recuerda a la Sibila que elogia al héroe y que vaticina un suceso; esta hija de campesinos le dice a Harry que él tiene el don de la vida y a continuación le advierte que su hijo Nelson tiene un orgullo peligroso (207). Además ofrece al pequeño Nelson de una licorera en forma de grial un bombón, lo desenvuelve y se lo pone en la boca; el niño termina por expulsar este singular objeto de comunión no consagrada (206-07).

La pequeña Rebecca, que parece purificar el hogar de los Angstrom como *un cofrecillo de incienso* (215), gime y llora desesperadamente cuando lleva varios días en el apartamento; según la narración, su llanto se asemeja a *una puerta que se cierra con violencia* (224). Lo curioso es que la niña perece, del mismo modo en que

pereció la Rebecca de Hilaire Belloc; pero mientras la niña del cuento "Rebecca Who Slammed Doors for Fun and Perished Miserably" encontró la muerte como castigo a sus portazos insistentes y perniciosos (Belloc 63-68), Rebecca Angstrom es víctima inocente de las funestas acciones de sus padres.

Los personajes de *Rabbit, Run*, estos y otros, combinan características de diversas figuras mitológicas cuyo estudio exhaustivo no tiene cabida en el sistema de este trabajo; características que se ocultan tras el lenguaje actual, las situaciones verosímiles y la recreación realista de los escenarios. Pero aquí vamos a conocer a los personajes por el análisis del lenguaje —el suyo propio o el del narrador. A Harry Angstrom lo conoceremos en su faceta más animalesca porque la narración objetiva, su voz interior y sus actos de habla le retratan como un conejo asustado; su faceta más espiritual surge de una forma de sentir apegada del todo a las sensaciones, y es por ello que dejará de parecernos simplemente un hombre irresponsable. Se completa el conocimiento de Harry por los diálogos que mantiene con otros personajes y por los monólogos de las dos mujeres vinculadas a él en la historia. Asimismo, por estos diálogos y monólogos se va a descubrir la psicología de los demás personajes, a quienes la narración objetiva y la psicológica prestan menos atención.

4.1. Harry Angstrom: Harry el conejo y Harry el hombre.

La caracterización del personaje de Harry Angstrom, la más detallada de la novela, resulta ser doble. Harry Angstrom es desde luego un hombre. Es más: Updike ha querido representar en él, tanto por los méritos y defectos que tiene como por los que deja de tener, al varón de la clase media norteamericana —y por extensión, al Hombre con mayúscula, el verdadero héroe de sus novelas ("Now either nobody is a hero or everyone is. I vote for everyone" *PP* 498).

Pero además, Harry Angstrom es un verdadero conejo. Harry puede ser un santo o un pobre hombre, un egoísta o un héroe de nuestros días, pero sobre todo es Rabbit, el conejo. Cualquiera de las demás interpretaciones del personaje pueden enriquecer nuestra percepción de la novela, pero sólo su caracterización como un tímido animal doméstico condiciona su lenguaje y por ende, puesto que es el suyo el punto de vista dominante, el lenguaje de la novela toda.

Harry el conejo.

La forma en que Updike ha construido la novela y el lenguaje empleado por mor de esa forma adquieren significado y coherencia gracias a la condición animal de Harry. Si es cierta la afirmación de Elmer Suderman de que la misión del arte "is not to make profound observations about the meaning of life but to present the forms of feeling for our examination," entonces no hay más remedio que comprender *cómo* siente Harry; y Harry siente, ante todo y sobre todo, como un animal.[4] Los fugaces

---

4 Elmer Suderman, "Art as a Way of Knowing," *Discourse*, 12 (1968), 14.

arrebatos que muestra Harry por hallar transcendencia no se entienden del todo ni tienen valor si no apreciamos el animal instintivo que hay en Rabbit. Updike está exponiendo al hombre en el extremo más irracional para dar cuerpo a lo razonable de la fe; sólo si vemos al ser humano completamente despojado de su condición espiritual, comprenderemos la necesidad que de ella tiene.[5]

John Updike ha puesto especial énfasis en la naturaleza animal de Harry Angstrom; el autor juega con el apodo *Rabbit* para caracterizar al protagonista de su novela con los rasgos de un verdadero conejo. La intención, una vez más, transciende lo particular para hacerse universal: Harry interesa de nuevo como *tipo* del Hombre con mayúscula. "Man the domestic animal", como dice Updike en reseña a un poema de Auden; "his domesticity is felt as a consecration of his animality" (PP 247). El propio Updike se tiene por "a domestic creature", y admite en su obra un fuerte sentido de lo doméstico, al modo de la novela inglesa (PP 476).

Pero a lo doméstico se opone lo silvestre. Frente al animal doméstico está el animal salvaje; entre ellos, el animal domesticado y el animal asilvestrado, esto es, el animal salvaje que ha sido reducido a la domesticidad y el animal doméstico que escapa al estado salvaje de sus ancestros. En otro lugar Updike ha relacionado lo doméstico con lo femenino, y lo masculino con la tendencia a asilvestrarse; incluso el recurso del varón a la prostituta, con toda su apariencia de transgresión social, sirve para sujetarlo y en definitiva para reafirmar el orden establecido:

---

5 En la entrevista que le hizo Jane Howard y que el propio Updike editó después para dejar constancia de su declaración, el autor de *Rabbit, Run* dice: "I believe all problems are basically insoluble and that faith is a leap out of total dispair." Jane Howard, "Can a Nice Novelist Finish First?" (*Life* 4 Nov. 1966) y John Updike, *Assorted Prose* (New York: Alfred Knopf, 1989).

> Laws enforce a stability whose ultimate domestic unit is the woman herself; her physiology and psychology turn on the cultivation of inner space, while the man's role calls for the conquest of outer space, for thrust and adventure, for arrowing forms of outward assertion as various as rape and theology, as admirable as scientific exploration and as deplorable as war. The most common form of female criminality —prostitution— is, however masked in toughness, an act of submission, and keeps the peace. (*PP* 265-66)

Es evidente en la novela que Rabbit busca asilvestrarse, y Janice tira de Rabbit hacia lo doméstico; y aun Ruth, la prostituta-amante, aunque representa la transgresión del orden social, reclama para sí un Rabbit doméstico. Lo importante no es concluir si Rabbit es un conejo domesticado o un conejo asilvestrado, sino advertir esa tensión dialéctica entre la vida doméstica y la vida silvestre y cómo la naturaleza de este personaje se debate entre una y otra.

A. Características físicas del conejo

El conejo doméstico y el silvestre comparten ciertos rasgos físicos, que además permiten distinguir a ambos de la liebre, como el que tengan las patas delanteras más cortas que las de atrás pero no tanto como aquélla; uno y otro tienen también, por ejemplo, una dieta herbívora parecida. Sin embargo, hay diferencias entre el conejo silvestre y el doméstico. El doméstico es más corpulento, a veces de pelo más largo y sedoso, y como otros muchos animales sometidos a domesticidad su celo es más prolongado, a menudo durante todo el año; se cría en jaulas, que necesitan de una higiene extremadamente cuidada para evitar las infecciones y contagios a que es propenso, y duerme en un cajón de paja con una sola abertura; pero también puede

criarse en conejares abiertos, espacios más o menos grandes cercados de tela metálica o paredes, y entonces crece más rústico, tanto que a veces ha de emplearse el hurón si se quiere capturar. El conejo silvestre no es un animal solitario sino sociable, aunque las colonias en que vive están escasamente organizadas; plácido y tímido como el doméstico, es sin embargo muy astuto, y si se ve amenazado por otros animales o por el hombre huye velozmente, a menudo cuesta arriba y en zigzag, o se esconde en la madriguera. En ésta suele pasar oculto todo el día para salir al caer la tarde y no volver sino de madrugada, a veces tras pasar la noche en los claros del bosque, nunca en la espesura. Aparte de las trampas y lazos preparadas por el hombre, si el conejo está fuera se le caza con perro, pero para sacarlo de la madriguera es menester el hurón.[6]

Rabbit está caracterizado como un conejo cuyo modo de vida no se ajusta a su naturaleza: bien como un animal doméstico que se asilvestra, pero que extraña el hábitat en que ha crecido; bien como un animal domesticado que quiere volver a ser montaraz, pero que está ya definitivamente adaptado a lo doméstico. En cualquier caso, asilvestrado o domesticado, ya en la primera página de la novela el narrador describe físicamente a Harry con los rasgos conejiles que le valieron su apodo:

> "So tall, he seems an unlikely rabbit, but the breadth of white face, the pallor of his blue irises, and a nervous flutter under his brief nose as he stabs a cigarette into his mouth partially explain the nickname, which was given to him when he too was boy." (9)

---

6 Encyclopaedia Britannica (University of Chicago Press, 1967) y Enciclopedia Universal Ilustrada (Espasa Calpe, 1988).

Salvo esta referencia, que coincide con la presentación del protagonista, su semejanza física con el conejo no se menciona en toda la novela de modo expreso. Con todo, en varias ocasiones sí se dice de él que es un *animal* y se hace referencia a su *instinto* tanto en su escapada al sur como en su primera relación sexual con Ruth. Así, leemos frases como "deeper instincts flood forward, telling him he is right" (51); "that his instinct feels like a tongue probing a pulled tooth. The air tells him he must be motionless" (74); "his instincts cry out against it" (37); "if he'd trusted to instinct he'd be in South Carolina now. He wishes he had a cigarette, to help him decide what his instinct is" (39); "Rabbit's instinct was to freeze at first" (169); "he thought when he saw her, instinct would tell him what to do" (277). Y otras frases refieren a la condición animal de Harry, como "something animal in him knows he is going west" (35), "the animal in him swells its protest" (37) o "the muscles and lips and bones of her [Ruth's] expanded underside press against him as a new anatomy, of another animal" (82); y Harry confiesa: "Himself, he was not a water animal" (134), lo que concreta más dentro del concepto de animal.

Pero la semejanza física de Harry con el conejo no aparece sino en pequeños detalles subrepticios de la narración; son trazos anecdóticos de una pintura coherente y uniforme. Es cierto que se puede rastrear la referencia que hace algún personaje al apodo "Rabbit", y que el narrador mismo a menudo prefiere el apodo antes que el nombre; pero sobre todo es que hay referencias, expresiones, detalles del narrador tan significativos que demandan del lector la atribución de algún sentido; y este sentido solamente se puede encontrar en la condición de conejo del protagonista.

Ruth emplea en dos ocasiones el término *conejo* para referirse a Rabbit, pero con intención de destacar en este hombre aquello que su apodo significa literalmente. En una primera mención, Ruth otorga a la palabra *conejo* la connotación de

inofensivo. Cuando Harry confiesa a Ruth que Janice le atemoriza y que es una amenaza, la mujer replica: "*You're* the menace, I'd say." Harry lo niega inmediatamente, por lo que Ruth rectifica con cierto tono irónico: "Oh that's right. You think you're a rabbit" (92). Apenas un día después de haberlo conocido, Ruth intuye en Angstrom un aspecto peligroso; el protagonista, en cambio, se tiene por una persona inofensiva —"he knows there's no harm in him" (74). Además, la mujer expresa esta intuición —sin mencionar el término *conejo*— en su primer monólogo interior: "He was a menace, for all his mildness" (136). La segunda mención se hace a través de la narración psicológica, que desarrolla el punto de vista de Ruth durante el acto de sexo oral a que Rabbit la obliga. La mujer vislumbra en Harry una mansedumbre que no se aviene con la humillante petición que el protagonista le ha hecho; por ello, Ruth se atreve a preguntarle los motivos de tal petición: "This glimmer of her gentle rabbit emboldens her. 'May I ask what I've done?'" (173). Así pues, a través del personaje de Ruth se relaciona a Harry en la novela con el carácter manso de un conejo; sin embargo, primero la intuición de Ruth y después los hechos indican que Harry encarna una amenaza. Abandona su hogar, niega sus responsabilidades familiares y sociales y comete abusos en su relación con Ruth: aquí aparece la tensión entre lo doméstico y lo silvestre.

Las referencias, expresiones y detalles subrepticios que da el narrador sobre la semejanza física y de comportamiento entre Harry y el conejo se pueden clasificar según las características que se han dado arriba de este animal.

A.1. Patas y uñas de conejo.

Por haber sido entrenador de baloncesto, Marty Tothero se fija en el aspecto físico del que fue uno de sus jugadores, Harry, al reencontrarse con él. Rabbit recuerda incluso que mirar a sus muchachos en los vestuarios era una costumbre del viejo entrenador (47). Mientras Harry se viste para salir con Tothero a Brewer, el entrenador le presta una de sus camisas y repara en que ambos gastan la misma talla; Tothero advierte la corta longitud de los brazos de Harry: "'You have short arms for your height'" (50-51). Aun es más significativo el hecho de que ambos usen la misma talla porque, mientras Rabbit destaca por su altura, Tothero aparece caracterizado como un *enano*, un hombre a quien se le hubiera *reducido* de tamaño: "He looks like a big tired dwarf. He seems foreshortened . . ." (44). La mención de los cortos brazos de Harry se repite un poco más adelante, en la escena del restaurante chino; el protagonista hace eco de las palabras de Tothero cuando Ruth hace halago de sus brazos: "'Tothero says I have short arms'" (57).

El narrador emplea "to claw" para explicar la acción de romper el mapa que tanto ha confundido a Harry precisamente cuando ha intentado asilvestrarse, como si garras de animal fueran sus manos: "He claws at it [the map] and tears it; . . ." (39). En otro lugar, la oración "Funny, for these two months he never has to cut his fingernails" (127) desconcierta al lector; puede ser que Rabbit se desgaste las uñas debido al trabajo de campo que desempeña en el jardín de Mrs. Smith, pero también cabe un sentido figurado: por tratarse de los dos meses en que Rabbit trabaja como jardinero, cuando se siente pleno y en contacto con su hábitat, las necesidades de la

civilización no tienen poder sobre él; tomando el sentido de la oración como un símbolo, tales necesidades ni siquiera *suceden.*[7]

A.2. Pelo gris o marrón; suave en el conejo doméstico y áspero en las patas del silvestre.

Curiosa es también la referencia al vello claro de Harry y a su cambio de color y textura una vez que ha escapado de su domesticidad. Harry, en su primera carrera, huye en automóvil a Virginia Occidental y regresa a Brewer; Tothero le proporciona un lugar para dormir en el edificio del Athletic Sunshine Club. Una vez que despierta, el protagonista hace una observación con respecto al vello de sus piernas: "The hair on his legs, once a thin blond fur, is getting dark and whiskery" (49). Tras abandonar su vida doméstica, Rabbit se da cuenta de que el *pelaje* de sus piernas se está volviendo *oscuro* e *hirsuto,* tal como lo tienen los conejos silvestres.

A.3. Alimentación.

El hecho de que Rabbit se gane la vida haciendo demostraciones de un utensilio de cocina que sirve para pelar las verduras ya da qué pensar. Al protagonista no le gusta su trabajo, aunque demuestre adaptabilidad y dedicación; intenta mejorar su cometido como vendedor, por ejemplo, aprendiendo gestos y mensajes del ratón

---

7 Es curioso que Updike, en un artículo anterior en dos años a la novela, relacione las uñas recortadas con la civilización del hombre americano: "Unlike the Oriental mandarin, he [the American man] shaves his upper lip. Nor does he let his fingernails grow." John Updike, "The American Man: What of Him?" (*The New Yorker* Jan. 12, 1957). En *Assorted Prose*, 4.

Mickey —otro roedor— en la televisión (14-15). En un principio, como criatura que se adapta, Harry aprueba su labor:

> . . . getting the audience out front with you against some enemy behind, Walt Disney or the MagiPeel Peeler Company, admitting it's all a fraud but, what the hell, making it likable. We're all in it together. Fraud makes the world go round. The base of our economy. Vitaconomy, the modern housewife's Password, the one-word expression for economizing vitamins by the MagiPeel Method. (15)

Pero inconscientemente Harry rechaza la manipulación que subyace en su actividad como vendedor; entiende que ha de trabajar para vivir en sociedad, pero piensa que un empleo jamás puede ofrecer placer: "I don't supposse you're suppossed to like your job. If you did, then it wouldn't be a job" (221). Será su dedicación a la jardinería en la finca de Mrs. Smith de la que Rabbit gozará durante tres meses; es el contacto con el entorno natural que corresponde a un conejo. También cuando ha escapado de su ambiente doméstico se siente seguro al contacto con billetes de dólar que son lechuga, en el momento en que Rabbit paga el combustible al empleado de la gasolinera: "Fingering so much lettuce strengthens his nerves" (31).

Así pues, lejos del estado natural que urge a su condición de conejo, Harry está condenado a adaptarse a una vida civilizada. Harry no es vegetariano, como habría de corresponder a su naturaleza de conejo; come hamburguesas (33) y le gustan las chuletas de cordero y otros productos cárnicos (90). Ello se debe a la adaptación. Habituado a la ingestión de carne, el protagonista expresa su especial preferencia por las verduras en varios momentos del relato. Por ejemplo, cuando cena en el restaurante chino con Ruth, Tothero y Margaret, ante la visión de la comida Harry ensalza la calidad de las verduras, *robustos cuerpos verdes que invitan al deleite*

inocente de su apetito; también aprueba el sistema chino de trocear las carnes, de forma que no se aprecian *huellas repugnantes* de animales vivos:

> The Chinese food arrives. Delicious saliva fills his mouth. He really hasn't had any since Texas. He loves this food that contains no disgusting proofs of slain animals, a bloody slab of cow haunch, a hen's sinewy skeleton; these ghosts have been minced and destroyed and painlessly merged with the shapes of insensate vegetables, plump green bodies that invite his appetite's innocent gusto. Candy. Heaped on a smoking breast of rice. Each is given such a tidy hot breast . . . (62-63)

Por el contrario, la comida que prepara su esposa Janice le produce repugnancia: la grasa de las chuletas, las verduras despojadas de todo su contenido vitamínico:

> His mind nervously shifts away from the involuntary vision of Janice's meal sizzling in the pan, chops probably, the grease-tinted water bubbling disconsolately, the unfrozen peas steaming away their vitamins. He tries to think of something pleasant. (28)

En otra ocasión, este recuerdo involuntario y desagradable de la comida casera se presenta en realidad ante los ojos de Harry; los términos que la narración psicológica emplea para expresar la repulsión de Rabbit se asocian significativamente con muerte, tumbas y putrefacción:

> In the kitchen he discovers an odd oversight: the pork chops never taken from the pan, cold as death, riding congealed grease. He dumps them out in the paper bag under the sink and with a spatula scrapes crumbs of the stiff speckled fat after them. The bag, stained dark brown at the bottom, smells of something sweetly rotting. He

> puzzles. The garbage can is downstairs out back, he doesn't want to make two trips: He decides to forget it. He draws scalding water into the sink and puts the pan in to soak. The breath of steam is a whisper in a tomb. (94-95)

Es menester relacionar esta preferencia por las verduras frescas y los alimentos sanos con el constante desprecio que manifiesta Harry hacia el alcohol. No sólo le contraría que su mujer beba cócteles o whisky por lo que de ello resulta, es decir, la dejadez y esa impresión de hallarse sedada y falta de energía (13, 92, 123), sino por la bebida en sí: "he can feel the undertow of liquor sweep over her and is disgusted" (16). Harry explica a su antiguo entrenador que la causa de haber abandonado a su familia es el *alcoholismo* de Janice (44), e internamente reprocha también a su esposa el consumo de alcohol: "Indignation rises in him again at her missing the point of why he wanted to watch Jimmy, for professional reasons, to earn a living to buy sugar for her to put into her rotten old Old-fashioneds" (17).

Sin embargo, la repulsa por el alcohol se extiende más allá de su matrimonio. Harry percibe que tanto Tothero como el empleado de la gasolinera rezuman whisky, y ello provoca en él desconfianza y rechazo hacia ambos (32, 49). El protagonista concibe el alcohol como una auténtica prueba de artificialidad, el enemigo acérrimo de lo natural; por ello, como a la carne, lo relaciona con la muerte. Mientras él y Ruth alternan con Harrison y Margaret en el club Castanet, el protagonista relaciona interiormente este lugar con una funeraria por su decoración, colores, música y olor; le incomoda ya por todo cuanto este ambiente le aleja de la vida *doméstica* (86) —su convivencia con Ruth— y natural —su trabajo como jardinero. El fino olfato de Harry percibe los distintos olores del club Castanet, y ante el efluvio del alcohol —"the most inner secretive smell"— su aserción es implacable: "You drink it and then you're embalmed in it" (161); el participio "embalmed" sugiere que el alcohol,

paradójicamente, produce una muerte que perdura toda la vida. Harry cae incluso en la comicidad cuando confiesa que tiende a relacionar la profesión de camarero con la de empleado de funeraria: "Ever since a man down from them on Jackson Road lost his job as an undertaker's assistant and became a bartender, Rabbit thinks of the two professions as related; . . ." (161). Inevitablemente, el alcohol repele a la naturaleza animal de Harry.

A.4. Higiene.

Más que anecdótica parece la excesiva pulcritud que Rabbit manifiesta en numerosas ocasiones a lo largo del relato. Esto puede relacionarse con el afán en la limpieza del lado cuáquero de la educación de Updike (*OJ* 867), pero sobre todo con la caracterización de Rabbit como un conejo, que es un animal limpio; el conejo doméstico, además, requiere una esmerada higiene. El protagonista siempre se cuida de llevar ropa recién lavada y le produce desazón tener que usar la misma durante dos días seguidos; la atención que se da a estos detalles en la novela no puede ser casual. Después de pasar la noche en casa del reverendo Eccles, por ejemplo, Rabbit siente fastidio por tener que vestirse el mismo atuendo del día anterior; decide no ponerse la ropa hasta que se haya aireado, de modo que baja a la cocina en camiseta para desayunar con Mrs. Eccles:

> "He puts on the cocoa-colored trousers he wore last night and, displeased by the sense of these things being dirty, he carries his shoes and socks and shirt into the bathroom with him, postponing putting them against his skin, giving them another minute to air. Still foggy despite splashing water all around, he carries them out of the bathroom and goes downstairs in bare feet and a T-shirt. (191-92)

Decidido a instalarse en casa de Ruth tras su primera escapada, la urgencia de vestir pulcramente es tan intensa que Rabbit incluso regresa a su casa para recoger ropa limpia y objetos de aseo personal, pese a que le acomete el miedo de encontrar allí a Janice. Tanto a la selección que hace Harry de las prendas como al ambiente polvoriento y sucio del apartamento se les concede una atención especial en el pasaje:

> In frightened haste he takes clean Jockey pants, T-shirts, and socks from a drawer, three shirts in cellophane and blue cardboard from another, a pair of laundered suntans from a third, draws his two suits and a sports shirt from the closet, and wraps the smaller clothing in the suits to form a bundle he can carry. . . . he surveys. the apartment once more, and the furniture, carpeting, wallpaper all seem darkly glazed with the murk filming his own face; the rooms are filled with the flavor of an awkward job, and he is glad to get out. (95)

El protagonista se siente aturdido y atemorizado, como el conejo que se halla fuera de su entorno natural, cuando observa la lugubrez y el desorden de su apartamento; la narración describe a Harry en unos términos que evocan en el lector la imagen de un conejillo asustado, paralizado por la visión del interior de la casa:

> . . . the sight of that easy chair turned to face the television attacks his knees. Nelson's broken toys on the floor derange his head; all the things inside his skull, the gray matter, the bones of his ears, the apparatus of his eyes, seem clutter clogging the tube of his self; his sinuses choke, with a sneeze or tears, he doesn't know. (93-94)

También sorprende que, tras la muerte de su hija Rebecca, Harry pierda el apetito y sin embargo, no pierda su afán de aseo personal. La narración psicológica

explica que Harry no *se atreve* a secarse las manos con la toalla del baño de los Springer, y en cambio, se atreve a pedir a su suegro una camisa limpia: "He goes upstairs and with intense care washes his hands and face and neck. He doesn't dare use one of their fancy towels. Coming out with wet hands he meets Springer in the muted hallway and says, "I don't have a clean shirt." (265). Ya antes había estrenado incluso una camisa de Tothero (50), como se ha dicho, y aun la idea de acostarse en la cama usada y deshecha del entrenador le desagrada (47).

La limpieza es positivamente invocada por Harry en dos momentos. En ambos la sensación de limpieza es interior y remite de forma directa a la idea de expansión y de libertad. El primer momento se encuadra en su relación con Ruth: como la llegada a un terreno silvestre, la convivencia con la prostituta le hace sentirse limpio porque se ha alejado de la suciedad que impregna en su casa paredes, moqueta y mobiliario. Mientras va en busca de sus ropas, Harry piensa en la limpieza y halla la causa en el placer de esta nueva relación: "Under his rumpled dirty clothes his body feels clean, narrow, hollow. He is loved" (93); pero lo cierto es que esta sensación de limpieza tiene más que ver con la sensación de libertad que experimenta sin obligaciones familiares y sin soportar el ambiente de su casa. Así, su trabajo como jardinero y la convivencia con Ruth se erigen en paraíso para Harry. El segundo momento, por ello, tiene lugar en la piscina de Brewer, cuando Rabbit llega a la conclusión siguiente: "Clean, clean: it came to him what clean was. It was nothing touching you that is not yourself. Her in water, him in grass and air" (134). Nada más parecido a una exaltación del estado natural puro; hierba, aire libre y expansión hacen disfrutar a este conejo afortunado.

Por último, es interesante comparar las sensaciones tan dispares que tiene Harry al contacto con los cuerpos de Janice y Ruth. Su esposa, como ya se ha dicho, exuda

un olor a alcohol que Rabbit rechaza instintivamente cuando la abraza; en cambio, es embriagador para Harry el aroma a frescura y limpieza que despide Ruth. Compárense los dos casos:

> She [Janice] closes her eyes for a moment; he can feel the undertow of liquor sweep over her and is disgusted. . . . Rabbit goes to his wife and, putting his arms around her, has a vivid experience of her, her tear-hot breath, the blood-tinged white of her eyes. (16)

> Clean, she [Ruth] is clean, a big clean woman; he puts his nose against her skull to drink in the demure sharp scent (103).

Así pues, en la novela se ha hecho especial hincapié en mostrar en Harry tanto la natural necesidad de hallarse limpio como el rechazo a los ambientes enrarecidos.

A.5. Movimientos, madrigueras, huidas en zigzag y cuesta arriba.

Aparte del abundante verbo "to run", para la huida, un verbo que describe a Harry cuando se oculta en sus escapadas es "to crouch". Rabbit *se agazapa* como un conejo: "Rabbit crouches and runs raggedly" (272), "The small of his back aches from crouching" (274). También se mueve con sigilo —apreciando además el olor de las plantas— cuando advierte el acoso de la familia Springer: "He moves cautiosly in the sweet-smelling shadows under the trees in case the old lady is waiting inside . . ." (26). Es revelador el hecho de que el apellido a su familia política —"Springer"— signifique "perro de ojeo", el infalible cazador de conejos.

Como una madriguera, el coche le sirve de refugio cuando tiene miedo a que le descubran: "He climbs into his Ford distastefully, but its stale air is his only haven" (36); como una madriguera a su disposición en las calles de Brewer, el coche le aguarda en otra ocasión:

> His car is waiting for him on Cherry Street in the cool spring noon mysteriously; it is as if a room of a house he owned had been detached and scuttled by this curb and now that the tide of night was out stood up glistening in the sand, slightly tilting but unharmed, ready to sail at the turn of a key. . . . The car smells secure: rubber and dust and painted metal hot in the sun. A sheath for the knife of himself" (93).

El sustantivo "hutch" —"conejera"— incluso llega a usarse para designar expresamente al coche; la *noche* que le ha hecho perderse y la *trampa* que el acoso familiar representa sirven de complemento a la imagen del conejo asustado en su conejera:

> He feels the faded night he left behind in this place as a net of telephone calls and hasty trips, trails of tears and strings of words, white worried threads shuttled through the night and now faded but still existent, an invisible net overlaying the steep streets and in whose center he lies secure in his locked hollow hutch. (43)

En una tercera ocasión, Rabbit busca refugio no en el coche, sino en un bosque. Durante el entierro de su hija Rebecca, Harry comienza de nuevo a correr "uphill exultantly" (272) —hacia arriba, como huyen los conejos despavoridos—, y se dirige al bosque con la esperanza de hallar un claro ("cleared landscape" 273), otro de los lugares favoritos del conejo. Pero la espesura le abrumará y Harry pasará momentos de verdadero pánico: "the bears and nameless menaces that whisper through the forest

can see him clearly" (273). Su huida —insiste Harry— ha de ser necesariamente ascendente: "Only by going downhill can he be returned to the others" (273). En este bosque se vuelve verdaderamente un conejo asustado: insectos, sombras, oscuridad, hoyos, rocas, rumores, chasquidos, susurros, todo el bosque le amenaza. Varias páginas describen una angustiosa carrera en la que, primero el miedo a que le alcancen y después el terror que le produce la naturaleza salvaje, retratan con agudeza la criatura atemorizada que es Harry.

El movimiento zigzagueante del conejo se observa claramente en las huidas de Harry Angstrom, como se vio más arriba y ha advertido el propio Updike (*PP* 481, *HS* 850). Esto puede verse no sólo en la estructura total de la novela, sino también en las correrías de Rabbit. Habría que ser muy cuidadoso para trazar con exactitud el itinerario que sigue el protagonista en su primera huida a través de carreteras secundarias, caminos y direcciones de la autopista. Ya la narración proporciona datos suficientes como para comprobar que su recorrido es muy irregular; leamos algunas fragmentos que describen los movimientos físicos y muestran los cambios de orientación en el trayecto de Angstrom. La idea bien merece la longitud de la cita:

> His acts take on decisive haste. . . he goes down another block of Jackson. . . He cuts up Joseph Street, runs a block, strides another, and comes . . . He drives too fast down Joseph Street, and turns left, ignoring the sign saying stop. He heads down Jackson to where it uns obliquely into Central, . . . He is being drawn into Philadelphia. . . . If he is heading east, south is on his right. . . . ROUTE 100 WEST CHESTER WILMINGTON. . . . He doesn't drive five miles before this road begins to feel like a part of the same trap. The first road offered him he turns right on. . . . He drives to Lancaster . . . And from the map he's been traveling more west than south; . . . It takes him a half-hour to pick his way through Lancaster. On 222 he drives south . . . Shortly

> after Oakwood he comes to Route 1, . . . The farther he drives the more he feels some great confused system, Baltimore now instead of Philadelphia, reaching for him. . . . His problem is to get west and free of Baltimore-Washington, . . . Now he is somewhere here. Further on, then, a road numbered 23 will go off to his left —no, his right. That goes up and over and back into Pennsylvania but at this place, Shawsville, he can take a little narrow blue road without a number. Then go down a little and over again on I 37. There is a ragged curve then that this road makes with 482 and then 31 . Rabbit can feel himself swinging up and through that curve into the red line numbered 26 and down that into another numbered 340. Red, too; he is really gliding and suddenly sees where he wants to go. Over on the left three red roads stream parallel northeast to southwest; . . . Something animal in him knows he is going west. . . . He drives through Westminster. It takes forever to reach Frederick. He Picks up 340 and crosses the Potomac. . . . The land refuses to change. The more he drives the more the region resembles the country around Mt. Judge. . . . The animal in him swells its protest that he is going west. His mind stubbornly resists. . . . broad road leads off to the left, though it's unmarked, he takes it. . . . but there is a sudden patched stretch, and after that it climbs and narrows. . . . but there is a sudden patched stretch, and after that it climbs and narrows. . . . By now Rabbit knows this is not the road but he is afraid to stop the car to turn it around. . . . And shortly he seems to be in a park. . . . So the road of horror is a lovers' lane. (26-38)

Los nombres de elementos típicos del hábitat del conejo surgen en la mente de Rabbit. Cuando se ha alejado de Brewer lo suficiente como para no temer que le atrape la policía o su familia, Rabbit piensa que el lugar donde ha llegado es un campo por descubrir, ya le *huele* diferente. Se siente invitado por escondrijos —"nooks"— y cavidades —"pockets"— para husmear; el pensamiento de Rabbit delata su

naturaleza: "But it was far enough, this was another world. It smells differently, smells older, of nooks and pockets in the ground that nobody's poked into yet" (30).

A.6. Trampas y lazos, perros y hurones.

Para dar caza al conejo, el hombre emplea trampas y lazos. De trampas y lazos está llena la novela: los términos "net" y "trap" se refieren a las redes sociales que impiden la libertad de Rabbit. El mismo protagonista las reconoce en su vida familiar, en la persona del reverendo Eccles, en la dificultad de optar por adaptarse al sistema u obedecer a su naturaleza, en la angustia de no hallar correspondencia entre aquello que siente y aquello que *debe* sentir. Las reconoce pero no las nombra: es el narrador quien utiliza los sustantivos "net" y "trap" para explicar los atentados a la libertad de Angstrom, mientras que éste sencillamente es incapaz de dar sentido humano a sus sensaciones y aun de desatar lazos o deshacer trampas, porque su miedo cerval impulsa a su instinto de supervivencia solamente a sortearlos.

Así, la decrepitud de su casa, la suciedad y el desorden descritos al detalle son para Angstrom "like a tightening net," y percibe la trampa —"[he] senses he is in a trap. It seems certain" (19-20). Admira el campo de golf con los ojos de un conejo ávido de pasto y expansión, aunque los obstáculos de arena no le pueden engañar —"a golf course that at the distance could be a long pasture except for the yellow beans of sand: traps" (22-23). Cuando Harry se desorienta en su viaje hacia el sur, cuando la oscuridad le amenaza y las carreteras no le muestran lo que los hombres llaman *sur*, las ramas de los árboles de la carretera "make the same net," "indeed the net seems thicker" (37); "He doesn't drive five miles before [the] road begins to feel like a part of the same trap" (29). A un conejo le es inservible el mismo mapa porque es una

invención humana para dar orientación; a Harry no le puede guiar un entramado de líneas y números que necesitan del intelecto para ser interpretadas: "The names melt away and he sees the map whole, a net, all those red lines and blue lines and stars, a net he is somewhere caught in" (39). Asimismo, Rabbit entiende los mecanismos que posee la civilización para darle alcance —el teléfono, las comunicaciones, la policía— como redes inevitables: "He feels the faded night he left behind in this place as a net of telephone calls and hasty trips, trails of tears and strings of words, white worried threads shuttled through the night and now faded but still existent, an invisible net . . ." (43). Ya reinstalado en su casa, al cuidado de Nelson y aguardando la vuelta de Janice, los reflejos de luz que inciden sobre la cama hacen que el protagonista se sienta igualmente capturado: "On this net he lies down and steals the hour left before the boy comes to him, hungry and cold" (215). También cuando sospecha que Ruth va a emplear anticonceptivos en el acto sexual, Harry se siente amenazado —"He senses the trap" (76).

Al final del relato hay un reconocimiento de la *densa* trampa que es la sociedad en general; Rabbit, sin embargo, siente su propio ser imposible de capturar —"pure blank space"—, ya que en su última huida ha conseguido alcanzar la libertad. Pese a todas esas redes y lazos que han importunado su carrera silvestre y que han confundido a su naturaleza, Harry se siente libre: "He feels his inside as very real suddenly, a pure blank space in the middle of a dense net." La libertad de Angstrom tiene el precio de la incertidumbre más inquietante; la incertidumbre de creer sólo en lo que él es, una esencia fiel a sí misma: ". . . he doesn't know, what to do, where to go, what will happen, the thought that he doesn't know seems to make him infinitely small and impossible to capture" (283).

Además de trampas y lazos, aparecen simbólicamente en *Rabbit, Run* el perro de ojeo y el hurón. Ya se ha mencionado la correspondencia entre el apellido de la familia Springer, que rastrea al Rabbit huido, y la raza del perro de ojeo. El hurón es el otro hábil capturador de conejos, empleado por los cazadores para obligarles a salir de sus madrigueras; y éste es el papel de Eccles en la novela. Los Springer pertenecen a la iglesia episcopaliana a cuyo cargo está el ministro Jack Eccles; y es la familia política de Harry —perros de ojeo, cazadores furtivos— la que insta al reverendo a dar con las huellas de Harry (144-45).

Ya hay signos de *captura* en el primer encuentro entre el reverendo Eccles y Rabbit. Cuando Eccles le tiende la mano a modo de saludo, el protagonista percibe un peligro que en su mente adquiere la forma de *paredes húmedas* —como si se hallara bajo tierra; atribuye al ministro la *tenacidad* de un *cazador*, lo que incluso produce en Harry una curiosa *comezón en la piel*. Para el protagonista, pues, el encuentro tiene trazas de una captura similar a la que realiza un hurón:

> For an instant Rabbit fears he will never let go. He feels caught, foresees explanations, embarrassments, prayers, reconciliations rising up like dank walls; his skin prickles in desperation. He feels tenacity in his captor. (97)

Si bien la táctica de Eccles es conocerle primero —a través del golf (141)— para luego *salvarle* (156), el acto en sí de la caza es idéntico al procedimiento del hurón. Mientras Rabbit duerme en una de sus *madrigueras* —el apartamento de Ruth— le despierta una llamada telefónica. Es el reverendo Eccles, que ha conseguido el teléfono de Ruth Leonard por sus contactos sociales; Jack informa a Harry de que Janice está a punto de dar a luz y logra su propósito: sacar a Harry de su conejera. La narración psicológica da pruebas contundentes de esta estrategia del

hurón: "Eccles had reached for him, it felt like, out of the ground. Voice had sounded tinny and buried. Ruth's bedroom is dim; . . . " (177). Eccles ha dado alcance a Harry *desde el suelo* —"out of the ground"—, su voz a través del teléfono *enterrada* —"buried"— y *cascada* —"tinny". La coincidencia no es casual: el hurón, por lo tanto, ha penetrado en la *oscura* madriguera que es la alcoba de Ruth.

La reacción de Rabbit en el momento de esta *caza* se corresponde también con el comportamiento del conejo asustado; su nerviosidad está perfectamente expresada: "His body, his whole frame of nerves and bone, tingles, as if with the shaking of small bells hung up and down his silver skin" (177). Al comenzar a vestirse para salir de su refugio, las impresiones que recibe al contacto con su ropa se corresponden con sensaciones de naturaleza viva: "He finds his underclothes and trousers draped on a hair and fumbles with them; not only his fingers but his vision itself trembles in the luminous gloom. His white shirt seems to crawl, like a cluster of glow-worms in grass. He hesitates a second before poking his fingers into the nest, that turns under his touch to safe cloth, dead" (177-78). Enjambre de luciérnagas, nido, hierba, la acción de reptar, todo ello se vuelve tela inerte al tacto de Rabbit porque, finalmente, le han dado caza.

A.7. Hábitat

Brewer

El entorno natural que corresponde a un conejo silvestre es, como ya se ha dicho, el que Rabbit busca en su viaje al sur: "He wants to go south, down, down the map into orange groves and smoking rivers and barefoot women. . . . the stars above

in perfect health" (29). Angstrom no desea regresar al lugar donde vive, "that flowerpot city" (27).

Resuelto a abandonar Brewer, en su búsqueda de naturaleza, Rabbit sueña con una tierra virgen, un cielo limpio y un sol puro cuando emprende su viaje para alejarse de Mt. Judge. Nótese la diferencia entre lo que anhela y aquello que rechaza:

> He is being drawn to Philadelphia. He hates Philadelphia. Dirtiest city in the world, they live in poisoned water, you can taste the chemicals. He wants to go south, down, down the map into orange groves and smoking rivers and barefoot women. It seems simple enough, drive all night through the dawn through the morning through the noon park on a beach take off your shoes and fall asleep by the Gulf of Mexico. Wake up with the stars above perfectly spaced in perfect health. But he is going east, the worst direction, into unhealth, soot, and stink, a smothering hole where you can't move without killing somebody. (28-29)

> Bird in Hand, Paradise: his eyes keep going back to this dainty lettering on the map. He has an impulse, amid the oil-filmed shimmer of this synthetic and desultory diner, to drive there. Little plump women, toy dogs in the streets, candy houses in lemon sunshine. But no, his goal is the white sun of the south like a great big pillow in the sky. (33)

> He doesn't want to go down along the water anyway; his image is of himself going right down the middle, right into the broad soft belly of the land, surprising the dawn cottonfields with his northern plates. (35)

Rabbit establece oposiciones interesantes. Lo saludable ("health") aparece relacionado con el mundo que el protagonista se forja como meta, un mundo que recrea indiscutiblemente el ambiente pastoril: "orange groves", "smoking rivers", "barefoot women", "cottonfields" y "night", "dawn ,"morning", "stars", que aparecen en el texto sin adjetivos, lo cual es significativo en comparación con el estilo general de la prosa de Updike, rico en epítetos. Así, los sustantivos *noche, alba*, *mañana* y *estrellas*, privados de adjetivos, describen la naturaleza en su estado puro, sin las limitaciones impuestas por los calificativos. Por contraste, Rabbit vincula la civilización, lo malsano ("unhealth"), con "dirty", "poisoned", "chemicals", "soot", "stink" y "smothering". El agujero asfixiante que es la ciudad, "smothering hole", se opone a "beach" y a "broad soft belly of the land", playa y tierra edénicas. Frente a las idílicas mujeres descalzas ("barefoot women") las mediocres —aunque no despreciables para Rabbit— "plump women" de las pequeñas localidades a las que se siente impulsado a ir, tentado por los sugerentes nombres. "Lemon sunshine", por último, adquiere un tinte artificial en contraste con el espléndido sol que le aguarda ("white sun . . . like a great big pillow in the sky").

Sin embargo, Harry tiene que conformarse con Brewer, una ciudad de ladrillo y madera, urbanizada e iluminada por el neón, donde la naturaleza ha sido doblegada a las necesidades de la civilización, "the mother of a hundred thousand, shelter of love, ingenious and luminous artifact" (108). La ciudad se describe en numerosos pasajes de la novela y se da énfasis a su artificialidad. Los siguientes extractos, por ejemplo, ofrecen una vista panorámica de Brewer desde Mt. Judge. Los colores —rojo, rosado—, la bruma molesta y las huellas de civilización en los depósitos de gas, coches y casas no se avienen al concepto de naturaleza que tiene Harry:

> The city stretches from dollhouse rows at the base of the park through a broad blurred belly of flowerpot red patched with tar roofs and twinkling cars and ends as a rose tint in the mist that hangs above the distant river. Gas tanks glimmer in this smoke. Suburbs lie like scarves in it. (107-08)

De igual manera, una vez que Rabbit sale de la espesura del bosque al final del relato, asigna a la *alfombra* que es Brewer el mismo tinte artificial de colores rojos y rosados; el término *maceta* sugiere la idea de tierra cercada y apelmazada a la que cubre un polvo muy poco natural; Harry pone nombres campestres a las luces de neón —la margarita, girasol empequeñecido— y divisa una pureza por encima de las nubes que se ciernen sobre la ciudad:

> From the edge of the parking lot, Brewer is spread out like a carpet, its flowerpot red going dusty. Some lights are already turned on. The great neon sunflower at the center of the city looks small as a daisy. Now the low clouds are pink but up above, high in the dome, tails of cirrus still hang pale and pure. (277)

La segunda sección de la novela se abre con una intensa celebración a la madre tierra y a los ciclos naturales del universo. Harry se siente feliz en el jardín de Mrs. Smith, donde trabaja durante dos meses, hasta el final del verano; su complacencia radica en el contacto con un entorno natural, porque el cuerpo se encuentra en armonía. En una detalladísima descripción de árboles, flores, plantas, arroyuelos, pájaros e insectos, John Updike pinta el jardín fértil y rebosante de color donde Rabbit halla la paz. La crítica no suele mencionar este episodio, el cual, por cierto, ofrece elementos míticos y religiosos interesantes.[8]

---

8. Larry E. Taylor, quien califica la novela *Rabbit, Run* de sátira antipastoril, afirma que este trabajo de Harry como jardinero no se ajusta verdaderamente a su naturaleza rural porque los rododendros de Mrs. Smith no

E. Vargo sí señala el deseo que las flores despiertan en él. "As Rabbit watches the flowers go through their Spring cycles," afirma el crítico, "they take on the personality and brainless beauty of women he has desired" (66). De hecho, las flores adquieren cualidades femeninas en la percepción visual de Harry, quien fantasea complacido por el estado natural en que se halla; la generalidad de las jóvenes católicas que se erigen en su imaginación se concreta en una ("her face", "her perfume", "she") y la percepción olfativa, entonces, le transporta a un escenario ficticio:

> But when the hemispheres of blossom appear in crowds they remind him of nothing so much as the hats worn by cheap girls to church on Easter. Harry has often wanted and never had a girl like that, a little Catholic from a shabby house, dressed in flashy bargain clothes; in the swarthy leaves under the pert soft cap of five-petaled flowers he can imagine her face; he can almost smell her perfume as she passes him on the concrete cathedral steps. On inspection, each flower wears on the roof of its mouth two fans of freckles where the anthers tap. (129)

Esta afirmación apoya la idea de que Rabbit pertenece al mundo de las sensaciones corporales, al sexo y a los sentidos; de nuevo encuentra satisfacción en *la hembra*, ya real, ya imaginada. Aunque John Updike no haya querido prolongar el tiempo interno de estos dos meses ideales, es menester recalcar que es el periodo más largo de la novela en que Rabbit se halla estabilizado; su convivencia con Ruth (actividad sexual), los partidos de golf con el reverendo Eccles (ociosidad) y la

---

dejan de ser exóticos: ". . . in his occupation as a gardener, he works on a luxurious estate raising exotic rhododendrons. Thus, he never gets close to real farms and agrarians." *Pastoral and Anti-pastoral Patterns in John Updike's Fiction* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971) 77.

dedicación a este mundo natural que es su elemento (contacto con lo orgánico), le mantienen en puro equilibrio, como un conejo de campo. El siguiente extracto revela un pensamiento que se aparta del instinto que hasta ahora ha caracterizado a Rabbit en la novela; lejos de contradecir su condición animal, la confirma en el placer que le da el entorno vegetal:

> He loves folding the hoed ridge of crumbs of soil over the seeds. Sealed, they cease to be his. The simplicity. Getting rid of something by giving it to itself. God Himself folded into the tiny adamant structure, Self-destined to a succession of explosions, the great slow gathering out of water and air and silicon: this is felt without words in the turn of the round hoe-handle in his palms. (127-28)

La voz que enuncia el pensamiento pertenece obviamente al narrador; lo demuestra el lenguaje directo, sin comparaciones ni símiles, alejado de la alusión a sensaciones corporales. El dios cristiano aparece identificado con la deidad pagana que representa la tierra en su poder de regeneración y vida.

Incluso el cuerpo muerto de su hija Rebecca ha de tener un destino natural. Cuando informan a Rabbit de que la pequeña está depositada en un ataúd en la funeraria, el protagonista grita en su interior:

> Rabbit wants to cry out, it seems indecent, for the undertaker to be taking such a tiny body, that they ought to bury it in its own simplicity, like the body of a bird, in a small hole dug in the grass. (250)

Tan vinculado está Rabbit al mundo natural que estima *indecente* que no se dé a la tierra lo que es suyo, que los hombres no sigan la simplicidad de sus ciclos.

Falsa Naturaleza en Brewer

A pesar de que Harry es un conejo adaptado a su entorno civilizado, su apreciación de Brewer contiene numerosos elementos naturales. El paisaje de la ciudad es a los ojos del protagonista una interesante mezcla de naturaleza y civilización. Personajes, gestos y detalles del entorno pueblan las casas y las calles de Brewer según las percepciones de Harry; por medio de símiles y metáforas de la narración psicológica, la ciudad parece una campiña despojada de su esencia. La singular adaptación de Rabbit a este hábitat impropio explica de nuevo la condición de conejo del protagonista; Harry percibe la hermosura de la naturaleza incluso en la implacable realidad civilizada.

Las ventanas de las casas son como ojos de *animales* vigilantes y tristes, "two wan windows, wide-spaced like the eyes of an animal" (12); como *fogatas y cuevas* las luces de las casas, "the warm bulbs burning in kitchens, like fires at the backs of caves" (20); como un *arbusto* la boca de incendios y como *pétalos* las señales de las calles: "Tall two-petaled street sign . . . fire hydrant like a golden bush: a grove" (20); como *huevos azules* en sus *nidos* los aisladores de los postes telefónicos, "the insulators giant blue eggs in a windy nest" (20); como las *escamas* de un gran *pez* el tejado de la rectoría, "a slate roof that shines like the scales of a big fish" (110); cuando se siente desolado, la tierra se transforma en *caras* humanas que él pisa, "the ground turning into faces he is treading on" (214).

Como se ha dicho, también asocia Harry algunos personajes a elementos naturales. El cuerpo de Mary Ann —la novia de su adolescencia— es un *árbol* que se

alza como una armonía de *ramas* y *nidos* en el recuerdo de Rabbit: "Her body a branched tree of warm nests" (184); como una *mosca* quieta la vecina Miss Arndt: "her simple adherence to the pavement it seems, like a fly who stops walking on the ceiling to marvel at itself" (96); una *delicadeza floral* poseen las prostitutas Ruth y Margaret: "the girls waiting under crimson neon have a floral delicacy, like a touch of wilt the red light rims their fluffy hair" (55); como un *cangrejo* el grotesco entrenador: "Tothero is moving back and forth like a crab sideways" (55); como *palomas* los ancianos del parque: "fluffy old men sun like greater pigeons, dressed in patches of gray multiple as feathers" (105); como un *búho* joven el propio ministro Eccles: "Eccles, looking like a oung owl, awkward, cross, pops out of the kitchen" (117); y como *la corola de un lirio azul* el cuerpo de Ruth mientras le amaba: "Oh, how! when she got up on him like the bell of a big blue lily slipped down on his slow head" (83).

No sólo el aspecto de los personajes, también sus gestos y partes del cuerpo tienen para Harry valor vegetal o animal. Como una *enredadera* la mano de Mrs. Smith al contacto con el brazo de Harry: "Her hold is like that of a vine to a wall; one good pull will destroy it, but otherwise it ill survive all weathers" (129); o como el balanceo de los *abetos* la misma mano temblorosa asida a la muñeca del protagonista: "Her unsteady touch on his wrist bobs like the swaying tops of the giant spruces" (130); como *las lanas de un perro* el cabello de Ruth: "Her hair . . . is in fact many colors, red and yellow and brown and black, each hair passing in the light through a series of tints, like the hair of a dog" (58); como un *gato* el estornudo de un vagabundo: "A derelict . . . sneezes like a cat" (105); como un nido el modo en que las mujeres se sientan: "settling in, the way women do, fussily, as if making a nest" (57); como *frutas* brillantes los pechos de Janice cuando amamanta a Rebecca: "her breasts, braced high by the tension of their milk, jutting from her slim body like glossy

green-veined fruit with coarse purple tips" (216); como *peces* las pantorrillas de Ruth: "her foreshortened calves hang like tan fish" (59) y como el de un perro un movimiento de su cabeza: "she shakes her head crossly, like a dog with a scrap" (77); como ristras de *caracoles* las hipócritas lágrimas de Tothero: "the tear-trails appeared on Tothero's cheeks; there they are, like snail-tracks" (257).

El mismo Harry se compara con una *tortuga* en su *concha* al conciliar el sueño tras el nacimiento de su hija Rebecca, sumido en una profunda calma. El extracto describe su posición al dormir —contra la pared como lo hacen los conejos— y la metáfora de la *cueva* que lleva dentro, a salvo del las *garras del oso* que simboliza el mundo exterior:

> Thus curled near one edge, he draws backward into sleep like a turtle drawing into his shell. Sleep this night is not a dark haunted domain the mind must consciously set itself to invade, but a cave inside himself, into which he shrinks while the claws of the bear rattle like rain outside. (191)

Asimismo, cuando muere la pequeña Rebecca, Rabbit expresa a Tothero con un símil sus sensaciones personales; aturdido y triste, el mismo Harry confiesa sentirse como un *insecto*: "I've felt like a, like an insect ever since that thing happened" (257).

Por otra parte, esta naturaleza que Rabbit proyecta en su mundo civilizado puede poseer también un carácter especialmente amenazador. Animales y plantas hostiles para un conejo aparecen en la mente de Rabbit. En su viaje al sur, por ejemplo, el paisaje se vuelve cada vez más agreste, así que los elementos reales adquieren formas amenazantes: como un inmenso *pájaro negro* el campo que le amenaza en la noche, "the countryside dipping around the road like a continuous dark

bird" (28); como una *serpiente* la carretera, "this snake of a road" (37); el *fuego* también amenaza al conejo asustado, así que la espesura de los árboles parece convertirse en llamas: "The trees at a far bend leap like flame . . ." (38).

Significativo es también que después del sexo, Ruth yazca en la cama como un *animal muerto*: "She lies there like some dead animal" (179). Incluso las letras que forman su nombre en el buzón asustan a Harry cuando sale furtivamente de su casa tras haber recogido la ropa que necesitaba; esta vez, la amenaza es un sonido, un *grito*, que invade el espacio: "His name on the mailbox seems to call at him as he sweeps past; its letters of blue ink crowd the air like a cry" (95). El movimiento de una de las faldas de Janice cuando ésta la arroja al aire con enfado es para Angstrom un *murciélago*: "She . . . jerks her legs out of the skirt and flings it, great twirling bat, acroos the room" (262).

Además, las formas naturales llegan a distorsionarse, y se tornan incluso míticas cuando Harry siente temor o desconfianza. Por ello, su antiguo entrenador aparece descrito como un *gnomo* al entrar en su *cueva*: "a gnome at the mouth of his cave" (57). Las mujeres que vio en la cafetería de Virginia Occidental se le figuran *sirenas* de cabellos anaranjados, sueltos como algas: "the girls with orange hair hanging like seaweed or loosely bound with gold barrettes like pirate treasure. . . . that diner full of mermaids" (36-37); por ello, en los cruces de las carreteras oye *voces de sirena* — "false intersections with siren voices" (35). Por último, la autopista que le abruma se extiende por delante de él como un *perro bicéfalo*: "Baltimore-Washington, which like a two-headed dog guards the coastal route to the south" (34).

Naturaleza desvirtuada en Brewer

Cuando Harry Angstrom recuerda su infancia en algunos pasajes de la novela, el entorno tiene un lugar central. El mundo natural en el que recuerda haber crecido se compone de bosque, calles y hogar. Del hogar, ya se ha dicho, recuerda el pequeño Rabbit las discusiones de sus padres. Es significativo que sea el jardín que rodea a la casa lo que el niño evoca, aunque fuera precisamente el jardín el principal motivo de disputa entre sus progenitores.

Las calles de Brewer y los árboles que decoran los paseos tienen un lugar en la memoria del Harry niño. Si bien ambos elementos componían la única porción de naturaleza a que Harry se aferraba, el hecho es que no le resultaba suficiente. En una ocasión, por medio de la narración psicológica, Angstrom compara su sensación de angustia —"a big bubble"— con la de aquel tiempo. El protagonista reconoce que la limitación del mundo a esas calles y árboles le producía un especial ahogo; un ahogo que no se comprende si prescindimos de la naturaleza animal que caracteriza a este personaje:

> A big bubble, the enormity of it, crowds his heart. It's like when he was a kid and suddenly thought, coming back from somewhere at the end of a Saturday afternoon, that this —these trees, this pavement— was life, the real and only thing. (68)

A pesar de esta singular adaptación del protagonista a su entorno civilizado, Rabbit no se siente lo bastante a gusto. Aunque percibe naturaleza en un mundo despojado de ella, Angstrom siente instintivamente que no pertenece a Brewer. Su tendencia a ver, respirar y palpar el entorno puramente natural es compulsiva; Harry

sufre sin saber las causas y busca el hábitat que le corresponde sin conocer los motivos que le impulsan a ello.

Rabbit ve la artificialidad del paisaje de Brewer como si de naturaleza se tratara —aunque desvirtuada—, ya que el hollín es como *musgo negro*, la oscuridad es como un *río* y las luces de neón son rosadas como *el crepúsculo* en la mente de Rabbit, elementos naturales despojados de toda su virtud:

> . . . walls of blackened stone soft with soot like moss through the center of the city, threads of metal deep below in a darkness like a river, taking narrow sunset tints of pink from the neon lights of the dives along Railway Street. (180)

De entre todos, el lugar más siniestro e impuro para Harry es su hogar. El apartamento donde vive el matrimonio Angstrom siempre aparece descrito en términos de decrepitud y suciedad, un lugar donde la ausencia de naturaleza es total; el protagonista percibe el ambiente y los objetos que llenan su casa siempre de un modo negativo. En el siguiente extracto la narración psicológica muestra las percepciones del protagonista por medio de una enumeración de objetos:

> Old-fashioned glass with its corrupt dregs, the choked ashtray balanced on the easy-chair arm, the rumpled rug, the floppy stacks of slippery newspapers, the kid's toys here and there broken and stuck and jammed, a leg of a doll and a piece of bent cardboard that went with some breakfast-box cutout, the rolls of fuzz under the radiators, the continual crisscrossing mess—clings to his back like a tightening net. (19)

Harry percibe también el olor a putrefacción al entrar en su hogar y aunque conscientemente no lo rechaza, a su instinto le repele claramente. No es de extrañar, por ello, que Harry huya la primera vez sin un plan previo: "There is that smell which is always the same but that he can never identify; sometimes it seems cabbage cooking, sometimes the furnace's rusty breath, sometimes something soft decaying in the walls" (12). Cuando Rabbit regresa tras la muerte de su hija, vuelve a identificar el persistente hedor: "He climbs Wilbur Street and goes in his old door and up the stairs, which still smell faintly of something like cabbage cooking" (255).

Por contraste con la ciudad, Harry no asigna a su apartamento ningún elemento natural. La impresión de cárcel y atosigamiento se da en la mente del protagonista por medio de términos artificiales, jamás naturales. El exterior, por ello, le invita a salir de esta casa que él mismo llegará a llamar "damn hole" (229); la sensación de estar *malgastando* la belleza natural que proporciona el cielo en su "wide queenly state" es opresiva para Harry:

> . . . the wreckage of the Sunday paper, inside the apartment, whose walls sweat like the walls of a prison. Outside, the sky holds a wide queenly state, blue through the hours, and Rabbit is further panicked by the thought that on such a day his parents used to take them on long pleasant walks, that they are wasting a beautiful Sunday. (255)

El bosque

El bosque se halla en el recuerdo de Harry como un lugar misterioso e inexplorado. Sentimientos de atracción y de miedo hacia aquella espesura se combinaban en su mente infantil. Cuando en la primera parte de la novela Harry se

dirige a casa de sus padres para recoger a Nelson, la memoria del protagonista expone las sensaciones revividas al atravesar el bosque. El miedo que se aprecia en esta exposición mental muestra al Harry niño, asustado a causa de su edad. No sólo la vegetación, sino también el silencio del bosque le producen temor:

> But in long Patches of forgotten pine plantation the needle-hushed floor of land glides up and up, on and on, under endless tunnels of dead green and you seem to have passed through silence into something worse. (22)

Ni siquiera el claro del bosque le resultaba un lugar seguro al chiquillo porque conservaba huellas humanas —"some brave and monstrous settler centuries ago"— y se sentía amenazado por la animación de los elementos naturales. Sólo los sonidos de la civilización parecían tranquilizar a Harry:

> And then, coming upon a patch of sunlight the branches neglect to keep out or upon a softened stone-filled cellar pit dug by some brave and monstrous settler centuries ago, you become vividly frightened, as if this other sign of life will call attention to yourself, and the menace of the trees will become active. Your fear trills like an alarm bell you cannot shut off, the louder the faster you run, hunchbacked, until distinctly, with a gasp of the clutch, a near car shifts gears, and the stumpy white posts of the guard fence dawn behind the pine trunks. Then, safe on the firm blacktop, you can decide whether to walk back down home or to hike up to the Pinnacle Hotel for a candy bar and a view of Brewer spread out below like a carpet . . . (22)

El pasaje anterior explica las sensaciones infantiles de Harry Angstrom. De niño, Harry hallaba seguridad en la civilización —la carretera, el hotel Pinnacle, Brewer—, y su miedo al bosque era similar al de los otros niños. La descripción que

hace Harry de la ciudad en su memoria tiene elementos artificiales; en ellos ya hay atisbos de alienación —"the only color of cities":

> . . . a red city, where they paint wood, tin, even red bricks red, an orange rose flowerpot red that is unlike the color of any other city in the world yet to the children of the county is the only color of cities, the color all cities are. The mountain brings dusk early to the town. (22).

Harry llega a reproducir este pensamiento explícitamente. El hecho de reconocer —al principio del relato— que el mundo civilizado es el responsable de esta alienación anuncia ya un desajuste en Rabbit; él mismo, con tristeza y resignación, se siente parte del paisaje urbano:

> You're out, and sort of melt, and keep lifting until you become like to these kids just one more piece of the sky of adults that hangs over them in the town, a piece that for some queer reason has clouded and visited them. (11)

Si bien el extracto anterior explica la resignación inicial del protagonista, a lo largo del relato la llamada de sus instintos produce un cambio radical en su pensamiento: Harry encuentra cada vez menos sentido en el entorno domesticado, un entorno ajeno al mundo vegetal que le corresponde, a diferencia de lo que ocurría en su infancia, tiempo en que Rabbit era menos consciente de que necesitaba libertad y naturaleza pura.. Cuando el protagonista huye por última vez de su entorno civilizado y se pierde en el bosque, se aprecia el contraste entre el Rabbit niño y el adulto:

> He struggles against his impulse to keep turning his head, to see what is behind him; there is never anything, just the hushed, deathly life of the woods, but his fear fills the

> winding space between the tree-trunks with agile threats, that just dodge out of the corner of his eye each time he whips his head around. He must hold his head rigid. He's terrorizing himself. . . . As a kid he often went up through the woods. But maybe as a kid we walked under a protection that has now been lifted; he can't believe the woods were this dark then. They too have grown. (274)

En veintiséis años Harry no ha llegado a hacer conscientes las necesidades que urgen a su naturaleza. La única diferencia entre el miedo que sentía de pequeño en el bosque y el que siente como adulto es que ahora se hace más consciente de los peligros que le acechan—"a protection that has now been lifted". Los peligros, como sus instintos, *también han crecido.*

En el bosque se mezclan animales y vegetales a los que el pensamiento de Harry tiñe de muerte y amenaza. Así, su naturaleza de conejo se muestra vulnerable a *osos y susurros* misteriosos que son reales, "the bears and nameless menaces that whisper through the forest can see him clearly" (273); a la oscuridad, que compara con un *mono silencioso*, "a darkness in defence of the broad daylight whose sky leaps in jagged patches from treetop to treetop above him like a silent monkey" (274); a los *túneles susurrantes*, "a whisper that fills the brown tunnels all around him" (27) troncos *podridos* o troncos *como garras*, "trunks hold intrincate claws around the path . . . rotting trunks (273); incluso árboles que, aun *muertos*, conservan su extraño *pelaje*, "the hairy bodies of dead trees" (274); *espectros* de la *huella humana*, la misma idea que de niño le asustaba también, "that this land was tramped an cleared and known, blackens the air with gohsts that climb the ferny bank toward him, like children clambering up from a grave" (275); jejenes, insectos, pinaza, y todo lo que llena un bosque llena también el pánico de Harry.

Mientras se halla perdido en la espesura, Rabbit anhela el encuentro con la civilización, "the sorrounding trees are too tall for him to see any sign, even a remote cleared landscape, of civilization" (273); la civilización, sin embargo, no le salvará.

La naturaleza silvestre a que acudió en su viaje al sur no hizo más que desorientarle, así que volvió a su entorno doméstico de Brewer. En la ciudad, la readaptación al entorno parece satisfactoria en el tiempo de su relación con Ruth, pero no dura mucho porque los instintos de Rabbit afloran otra vez (los celos, el enfado, la humillación sexual). Así, en su misma madriguera —la casa de Ruth— los perros de ojeo y los hurones —Mrs. Springer y Eccles— hacen su oficio, y Harry regresa al conejar —su propia casa. Pero la adaptación al entorno más decrépito y artificial es inútil: sus instintos vuelven a percibir el desajuste entre hábitat y mundo interior.

El relato termina y Harry no se conoce como hombre; sólo conoce lo que su naturaleza animal exige de él. Cuando abandona el apartamento de Ruth, el contacto con el asfalto de las calles de Brewer le complace. Aunque las luces son artificiales y el final de Summer Street no se divisa, el pavimento de la calle le invita a pisarlo, como una alfombra de *nieve*. La calle lateral se torna *río* en la imaginación de Rabbit y las casas adquieren animación, "[they] seem to twitch and shift in the corner of his eye, alive." Su carácter animal necesita de la naturaleza —"He wants to travel the next patch of snow":

> There is light, though, in the streetlights; muffled by trees their mingling cones retreat to the unseen end of Summer Street. Nearby, to his left, directly under one, the rough asphalt looks like dimpled snow. . . . Rabbit comes to the curb but instead of going to his right and around the block he steps down, with as big a feeling as if this little side

> street is a wide river, and crosses. He wants to travel the next patch of snow. Although this block of brick three-stories is just like the one he left, something in it makes him happy; the steps and the window sills seem to twitch and shift in the corner of his eye, alive. This illusion trips him." (283-84)

Así, el conejo perceptivo se guía una vez más por la *sensación*, su única certidumbre. "Illusion" y "feeling" se imponen, pues, como las categorías a las que Rabbit se entrega. Sin razonamientos ni análisis profundos, sólo a partir de la habitual asociación de percepciones, Rabbit arriba a una conclusión definitiva para su existencia: el único camino para sentirse vivo es desentenderse de responsabilidades sociales. No es posible que su instinto natural le lleve por otro sitio.

A.8. Animal prolífico, en celo todo el año.

A sus veintiséis años, Harry tiene ya tres hijos de dos mujeres —aunque de los tres, uno muere y otro está por venir. A Rabbit le gusta saberse fértil: no entiende que Janice se avergüence de su embarazo (16), y cuando descubre que Ruth está encinta celebra la belleza de la mujer —en general— durante el embarazo: "He loves women when they're first pregnant; a kind of dawn comes over their bodies" (282). Pero el deseo sexual de Harry no se limita a estas dos mujeres, sino que se extiende a muchas. Nada más ilustrativo que el modo en que Harry calibra la potencia de una hembra: la enfermera que le conduce a la sala donde se halla su hija recién nacida Rebecca; viéndola desde atrás, el protagonista piensa: "He goes down the hall after her; her square hips swing under the starched white. From just the thickness of her neck he figures her for a good solid piece: haunchy" (201). Es muy significativa también la ocasión en que el protagonista conoce a Ruth; Harry le da quince dólares

como pago anticipado por su trabajo, y tras observar el volumen físico de la mujer, Rabbit calibra mentalmente: "Like a great green fish, his prize, . . . A dime a pound" (71). Dos tasaciones que inducen a pensar en Harry Angstrom como un ser de fuertes instintos.

Los elementos de comparación que emplea Harry para definir las dos diferentes actitudes que según él tienen las mujeres son de un lado la *planta* y del otro la *piedra*, ambos elementos naturales, lo cual pone de manifiesto una vez más su inclinación por el mundo vegetal: "With women, you keep bumping against them, because they want different things, they're a different race. Either they give like a plant, or scrape, like a stone" (89). El compuesto "good-natured", aplicado a Ruth, aunque posea un significado literal de *bondadosa* o *amable*, se ajusta léxicamente al contexto. Asimismo, Rabbit hace una primera evaluación física —muy instintiva— de Ruth y explica su gusto por las mujeres simplemente complacientes— "good-natured":

> The thing about her is, she's good-natured. He knew it the second he saw her standing by the parking meters. He could just tell from the soft way her belly looked. . . . In all the green world nothing feels as good as a woman's good nature." (89)

De hecho, Harry confunde amor y deseo sexual; en la mente del protagonista son una misma cosa, así que el término que generalmente utiliza para expresar su apetito sexual es "love". Janice, Ruth Leonard y Lucy Eccles son objeto de deseo sexual del protagonista; y son *objeto* porque Harry las utiliza para su satisfacción. Como un conejo en celo, Rabbit no puede dominar la fuerza de su instinto:

> She has got an unreal idea of what love is. She exaggerates its importance, has imagined it into something rare and precious she's entitled to half of when all he wants

> is to get rid of it so he can move on, on into sleep, down the straight path, for her sake. It's for her sake (229)

Pese al temor que le infunde su mujer (16, 92, 259), pese al concepto de *tonta* (16, 17, 28, 45, 50, 68, 92, 123, 228) y de *boba* (100, 178, 271) que tiene de ella y al dolorido estado en que se encuentra ella después del parto, Harry no puede sofocar su deseo: "I love you too much," le dice. Es un domingo, y tras rehacer la vida familiar, Harry intenta satisfacer su apetito sexual con Janice; la mujer, aún en cuarentena, rehúsa los intentos de su marido. Rabbit insistirá con la palabra y la acción: "Just a touch, Jan. Just let me touch you. . . . I love you too much. Just hold still. . . . Please, baby, I'm almost there . . . Roll over" (228-29). La narración psicológica en combinación con el monólogo narrado exponen la visión que Rabbit tiene de su mujer mientras amamanta a la pequeña Rebecca y describen su deseo. Reaparece el término "love" para referir al deseo sexual y "milk" para el esperma, del que le urge deshacerse; el conocimiento de Rabbit—"he knows she's [Janice] a bleeding wound"—no es tan poderoso como el instinto:

> . . . a machine, a white, pliant machine for fucking, hatching, feeding. He, too, leaks; thick sweet love burdens his chest, and he wants her—just a touch, he knows she's a bleeding wound, but just a touch, just enough to get rid of his milk, to give it to her. (216)

Con Ruth también siente Harry ese especial *amor*. Apenas se conocen, tras unas horas en el restaurante chino, el protagonista sale a la calle con Ruth y ya *la ama*: "he is gay, and skips once, to get in step with this girl he loves" (71). Lo mismo sucede un poco después en el apartamento de la mujer; su deseo sexual es tan intenso que declara a Ruth: "I just love you too much" (80). Además, la reticencia de Rabbit

a emplear anticonceptivos se comprende porque, en su aspecto de conejo, estos recursos van *contra natura*. En las páginas finales, cuando Harry descubre que Ruth está encinta, siente deseos de ella nada más que para tranquilizarse: "If he can just once more bury himself in her he knows he'll come up with his nerves all combed" (282). Lejos de entender las relaciones sexuales como una comunión, el conejo que hay en Harry sólo quiere calmar sus nervios.

En cuanto ha cruzado unas palabras con Lucy Eccles, Harry, como es habitual, *la ama*. La seguridad en sí misma que manifiesta Lucy hace comprender a Rabbit que no puede someterla fácilmente a su manipulación; sin embargo, el protagonista osa darle una palmada en las nalgas —un acto instintivo que muestra su falta de disciplina en su apetito sexual— y piensa: "—what a bitch, really. Yet with a nice low flame in her, lighting up her legs. Those bright white legs. She'd have an anxious little edge and want her own. Cookie. A sharp vanilla cookie. In spite of herself he loves her" (117). Rabbit no llega a tener relaciones sexuales con la mujer del reverendo Eccles, pero el protagonista siente un fuerte deseo sexual por ella y llega a imaginar que Lucy también lo tiene (223). Harry hace de Lucy la figura central de sus fantasías onanistas; como en el caso de Ruth, Mrs. Eccles le sirve para aplacar sus nervios y su miedo, esta vez durante la masturbación (214). Por medio de la narración psicológica, sabemos que Harry reconoce agradablemente de su promiscuidad; el protagonista se siente "tall and elegant and potential . . . Eccle's wife has jazzed him, and he reaches the apartment clever and cold with lust" (224).

Sin embargo, no sólo los hechos manifiestan este constante e intenso apetito sexual de Harry. Cuando el protagonista marcha hacia el sur, sus anhelos se componen de naturaleza pura y de hembras con quienes llenar su paraíso. En el monólogo citado del siguiente extracto, Rabbit emplea su propio lenguaje mientras

piensa en las mujeres. Por un lado, pinta a las mujeres como una fuente de placer inagotable, ya que las compara con grandes cantidades de dinero; las divide por estratos sociales y llega a la conclusión de que no hay diferencia entre las pobres y las ricas —"just women after all"—; las imagina deseosas de actividad sexual e interesadas por un miembro viril erecto; concibe el trato con ellas como un juego al que las hembras responden físicamente. Todos estos pensamientos hablan por sí solos de un apetito sexual que se impone por instinto:

> A barefoot Du Pont. Brown legs probably, bitty birdy breasts. Beside a swimming pool in France. Something like money in a naked woman, deep, millions. You think of millions as being white. Sink all the way in softly still lots left. Rich girls frigid? Nymphomaniacs? Must vary. Just women after all, descended from some old Indian-cheater luckier than the rest, inherit the same stuff if they lived in a slum. Glow all the whiter there, on drab mattresses. That wonderful way they have of coming forward around you when they want it. otherwise just fat weight. Funny how the passionate ones are often tight and dry and the slow ones wet. They want you up and hard on their little ledge. The thing is play them until just a touch. You can tell: their skin under the fur gets all loose like a puppy's neck. (29)

Por último, Rabbit no oculta su orgullo por ser un buen amante. El poseer a la hembra le satisface, por lo que piensa: "She [Janice] submits to this maneuver and he is filled with the joyful thought that he has brought her to his fullness. He is a good lover" (228). También se lo declara verbalmente a Ruth en una ocasión anterior: "I am. I am a lover" (74). Finalmente, Janice elogia a Harry por ser un buen amante, lo que ella relaciona con el carácter prolífico de su marido: ". . . you're a good lover you've given me a baby" (190).

A.9. El desarrollo sensorial.

John Updike ha querido negar a Harry el desarrollo intelectual afín a su condición de hombre y a su edad. Sin embargo, puesto que le ha concedido una naturaleza animal, permite que realice asociaciones con los estímulos que percibe. Por ello, Harry razona, pero sus razonamientos son muy básicos; de ahí que el protagonista evalúe sus percepciones bajo categorías de *bueno* o *malo*, sin matices, siempre en los extremos. Asimismo, Updike ha ampliado generosamente la dimensión sensorial de Angstrom. Como conejo que es, percibe por los sentidos, incansablemente, y en todo momento tiene conciencia de cada una de sus sensaciones.

La sensibilidad que tiene Rabbit en sus cinco sentidos corporales aventaja a la de cualquier hombre. Updike agota la riqueza del campo léxico referido a los cinco sentidos corporales; la variedad de olores, texturas, sabores, sonidos e imágenes visuales no es casual en la novela. Las percepciones del sentido de la vista son muy abundantes, pero por el hecho de ser las más explotadas por el hombre sorprenden menos que las que captan los otros cuatro sentidos. Así, el léxico que abarca el campo de los sentidos se manifiesta profusamente en el relato y prueba la condición animal de Harry, quien confía más en sus percepciones que en su intelecto.

La sensación, por lo tanto, se antepone siempre a la reflexión. Para modelar en palabras las sensaciones de Rabbit, el narrador, cuando no describe su forma natural, se sirve de símiles o imágenes. La mayoría de los ejemplos que se han dado más arriba para probar la condición de conejo de Harry ilustra este procedimiento del narrador. La narración psicológica expone las sensaciones naturalmente porque el protagonista *ve*, *oye*, *huele*, *gusta* y *toca* los elementos que componen su realidad; o

también se describe la apreciación del entorno mediante los símiles e imágenes que surgen en la mente de Rabbit: "the warm bulbs burning in kitchens, like fires at the backs of caves" (20), "it smells differently, smells older, of nooks and pockets in the ground" (30), "he obscurely feels lit by a great spark" (126), "he feels underwater, caught in chains of transparent slime" (184).

Miedo o seguridad, disgusto o satisfacción, todas las sensaciones de Harry tienen su origen en la percepción sensorial. Cualquiera de los cinco sentidos corporales es suficiente; el pensamiento no le sirve de consejero. Las percepciones sensoriales —vista, oído, olfato, gusto y tacto— desencadenan en Rabbit sentimientos, pero curiosamente también pensamientos, como se verá más abajo cuando se analice su condición de hombre.

La vista.

Los ojos de Harry lo captan todo con una minuciosidad extrema; recogen hasta los más insignificantes detalles de paisajes urbanos y naturales. Mientras camina, corre o conduce el automóvil, Harry fija la vista en el entorno y las escenas llegan al lector como si de una filmación se tratara; el uso del tiempo verbal de presente acentúa esta impresión cinematográfica. El protagonista reproduce lo que percibe sin más, sin reflexionar sobre ello. Si acaso, en ocasiones la contemplación de un paisaje o de un lugar hacen retroceder a la mente de Harry al pasado; la visión actual le lleva a recordar el aspecto que ese mismo lugar tenía cuando él era niño. El siguiente extracto describe el paisaje que Rabbit ve mientras avanza en su coche; ya la extensa primera oración enumera cuidadosamente los elementos:

> He comes into Brewer from the south, seeing it in the smoky shadow before dawn as a gradual multiplication of houses among the trees beside the road and then as a treeless waste of industry, shoe factories and bottling plants and company parking lots and knitting mills converted to electronics parts and elephantine gas tanks lifting above trash-filled swampland yet lower than the blue edge of the mountain from whose crest Brewer was a warm carpet woven around a single shade of brick. Above the mountain, stars fade. He crosses the Running Horse Bridge and is among streets he knows. He takes Warren Avenue through the south side of town and comes out on 422 near City Park. He drives around the mountain in company with a few hissing trailer trucks. Sunrise, an orange strip crushed against a far hill, flares between their wheels. As he turns left from Central into Jackson he nearly sideswipes a milk truck idling yards out from the curb. He continues up Jackson, past his parents' house, and turns into Kegerise Alley. Suddenly cool pink pallor tinges the buildings. He glides past the old chicken house, past the silent body shop, and parks the car in front of the Sunshine Athletic Association, a few steps from the boxed-in entrance, . . . (41-42)

La meticulosidad en las descripciones de objetos se extiende incluso al reino de los sueños, y la visión es capaz de producir un sentimiento concreto. Rabbit tiene una pesadilla cuando duerme la primera noche en el apartamento de Ruth; el trozo de hielo que observa en su sueño cobra animación, así que a partir de la percepción visual, el protagonista es presa del miedo. La fotografía que hacen los ojos de Harry de la pieza de hielo es perfecta:

> . . . delicate rhinoceros gray, mottled with the same disease the linoleum has. Having leaned closer he sees that under the watery skin are hundreds of clear white veins like the capillaries on a leaf, as if ice too were built up of living cells. And further inside, so ghostly it comes to him last, hangs a jagged cloud, the star of an explosion, whose

> center is uncertain in refraction but whose arms fly from the core of pallor as straight as long eraser-marks diagonally into all planes of the cube. The rusted ribs the cake rests on wobble through to his eyes like the teeth of a grin. Fear probes him; the cold limp is alive. (84-85)

El narrador también ofrece todo lujo de detalles cuando Harry posa su mirada en el aspecto físico, ademanes y expresiones de las personas que le rodean. En el hospital, el protagonista ve a su hija Rebecca a través de la luna de cristal; Harry capta detalles insignificantes que componen un retrato extraordinariamente hermoso de la pequeña:

> The baby is held by the nurse so her profile is sharp red against the buttoned white bosom of the uniform. The folds around the nostril, worked out on such a small scale, seem miraculously precise; the tiny stitchless seam of the closed eyelid runs diagonally a great length, as if the eye, when it is opened, will be huge and see everything and know everything. In the suggestion of pressure behind the tranquil lid and in the tilt of the protruding upper lip he reads a delightful hint of disdain. She knows she's good. What he never expected, he can feel she's feminine, feels something both delicate and enduring in the arc of the long pink cranium, furred in bands with black licked swatches. Nelson's head had been full of lumps and frightening blue veins and bald except at the base of the neck. Rabbit looks down through the glass with a timidity in the very act of seeing, as if rough looking will smash the fine machinery of this sudden life. (201-02)

De la misma manera que la visión de su hija hace a Rabbit sentir, recordar e imaginar —establecerse en la magia del momento—, la visión de Ruth durante su primer encuentro sexual representa un placer similar: "he moves away and sits on the

corner of the bed and drinks in the pure sight of her" (79). Rabbit contempla, satisfecho, y la contemplación le da más que una simple imagen bella: le invita a disfrutarla por completo, a *beberla.*

El oído.

Harry Angstrom tiene un oído muy fino. Updike filtra cuidadosamente este hecho en la narración, sin otorgarle una atención especial. Sin embargo, en la escena que tiene lugar en el club Castanet, el narrador lo revela explícitamente: "His ears are so good he hears, as he rounds the bar, Junior explain to her, in a voice husky with cowardice, 'He's in love with you'" (170). Incluso al otro lado del bar y pese a la ronca voz del joven, Harry distingue nítidamente sus palabras. También le ocurre en la rectoría, mientras aguarda a Eccles en la sala; desde allí sigue perfectamente la conversación que mantienen en la cocina el reverendo, su esposa Lucy y la pequeña Joyce (117). En otra ocasión, mientras cena con las dos prostitutas y Tothero en el restaurante chino, Harry distingue la melodía que ha seleccionado en el aparato de música; el protagonista aguza el oído para escuchar la música y, significativamente, localiza el lugar de procedencia:

> "He . . . strains to hear the final bars of the song . . . In this Chinese place he can just make out a hint, coming it seems from the kitchen, of the jangling melody that lifted him up last night in the car." (61)

Lo más singular de Harry es que se detiene a *aguzar* el oído a fin de identificar sonidos, cosa poco frecuente en un hombre que viva en un entorno urbano; los demás personajes de la novela *oyen*, pero no se paran a escuchar y localizar sonidos como lo

hace Rabbit. Un ejemplo lo hallamos cuando Harry espera en la antesala del hospital a que termine el parto de su mujer: su deseo es oír a su nuevo hijo llorar, así que *aguza* el oído. Como no percibe el sonido que aguarda, el protagonista comenzará a tener pensamientos de muerte. Rabbit, además, resume su larga espera con la enumeración de ruidos que ha percibido durante ese tiempo:

> To the distant music of pans, wagons, and doors, one day turns through midnight into another. . . . Rabbit strains his ears to catch the cry of his child somewhere deep in the hushed hospital maze. Often he thinks he hears it; the scrape of a shoe,a dog in the street, a nurse giggling—any of these are enough to fool him. (183)

También son sonoros sus recuerdos; cuando recurre a algún momento del pasado que le es placentero, en su mente percibe las imágenes, pero también el sonido: "He remembers the mountains around him . . . He hears the footsteps tappering behind him on the asphalt, and sees the couple running . . ." (214-15).

Se ha dado también a Harry el don de hacer agudas distinciones de sonidos y voces. En la hija de Jack Eccles, por ejemplo, identifica el mismo timbre "spaced" y "testing" de su madre: "Her voice has a spaced, testing quality; Rabbit heard this note of care in her mother's voice too, when she was teasing the same man" (115).[9] Cuando juega al golf con Eccles, también distingue Harry un sonido que le es nuevo; lo aprecia y voluntariamente busca su calidad: "The sound has a hollowness, a singleness he hasn't heard before" (126). Significativamente, la pelota que produce este sonido al choque con el palo de golf será la que se pierda en el horizonte y dé

---

9 La segunda intención de Updike es poner de manifiesto la dominación que sobre Jack Eccles ejercen las hembras de su casa. Vid. Judie Newman, *John Updike* (New York: St Martins Press,1988) 39.

explicación a Rabbit sobre la transcendencia; sonido y visión se aúnan para iluminar al animal que hay en Harry.

A través de la percepción auditiva, a Harry le invade una sensación de ligereza o libertad: "The music on the radio is soothing now, lyrical and unadvertised, and . . . makes a beam he infallibly flies in on" (40). También se producen en él impresiones de ataque o peligro; la voz de Eccles, por ejemplo, parece darle caza físicamente: "These words, spoken as hard as steel, strike a flurry of sparks off Rabbit's heart" (211); "His words are coming back to him, little hooks and snares are being fashioned" (100).

La voz de Ruth, por otra parte, produce un efecto de sensualidad en Rabbit. El protagonista habla de la agradable sensación de contacto físico que adquire su nombre en labios de la mujer: "His name in her mouth feels like a physical touch" (80); "Her using his own name enters his ears with unsettling warmth" (67). La charla de Mrs. Springer adquiere el sonido de un riachuelo que le arrulla:

> His mother-in-law's talk laves his ears like the swirling mutter of a brook. Lulled, he lets his lids lower . . . and drowses now on the grassy breadth of day, idly blissful . . . (109-10)

Las percepciones auditivas se combinan constantemente en el relato con las visuales. La descripción del campo visual de Harry mientras camina acompañado de Lucy Eccles alterna con la enumeración de singulares sonidos. Al revelar las percepciones de Harry, la narración psicológica demuestra la atención que el protagonista pone en su entorno a cada momento:

> Sunshine quivers through the trees; in the streets and along unshaded sections of the pavement it leans down with a broad dry weight. It has lost the grainy milkiness of morning sun. Mica fragments in the pavement glitter; the hoods and windows of hurrying cars smear the air with white reflections. Lucy pulls off her hat and shakes her hair. The church crowd thins behind them. The waxy leaves, freshly thick, of the maples planted between the pavement and curb embower them rhythmically; in the broad gaps of sun her face, his shirt, feel white, white; the rush of motors, the squeak of a tricycle, the touch of a cup and saucer inside a house are sounds conveyed to him as if along a bright steel bar. (221)

El olfato.

El olfato también es una guía digna de confianza para Rabbit; las impresiones olfativas le producen sensaciones tan vívidas como la seguridad, el placer o el desconcierto. Si, por ejemplo, el contacto con la mano que le tiende Eccles —percepción táctil— provoca en Harry desconfianza y advertencia de peligro, el olor que desprende el automóvil del reverendo contrarresta estas sensaciones negativas: "The interior has that sweet tangy plastic new-car smell; he takes a deep breath of it and it cools his fear" (98). Como ya se dijo, Rabbit percibe el gesto de Eccles como el movimiento de un hurón en la madriguera —"like dank walls; his skin prickles in desperation. He feels tenacity in his captor" (97). Pero inmediatamente, el olor a automóvil nuevo libera la sensación de amenaza y *enfría su temor*, lo disuelve.

Este sentido también puede introducir sensaciones figuradas que no son físicamente olfativas, como la muerte, el enojo o la edad. Harry atribuye a Janice un curioso olor a muerte —"that strange scent of death Janice breathed" (185)— que,

junto a los significativos hedores que impregnan el apartamento de ambos (12; 255), explica el rechazo del protagonista a su vida familiar. La madre de Harry rezuma olores que el protagonista asocia con *enfado* y *vejez*: "His mother is angry about something; her anger hits his nostrils as soon as he's in the door, like the smell of age on everything" (210).

En la novela abundan los olores vegetales. Rabbit es experto en la distinción de aromas florales o herbáceos, y su percepción le complace. Dondequiera que esté el protagonista, distingue los olores admirablemente: "The Norway maples exhale the smell of their sticky new buds" (20), "the sweet-smelling shadows under the trees" (26), "there is just a lavender touch of light in the air" (41), "a furtively bitter smell breathes from the fresh walls of green" (132), "canted panes of glass lift the smells of summer into the room" (197). Incluso durante el funeral de la pequeña Rebecca, el olor de las plantas disipa su angustia: "At places where a hole has been opened up in a roof of evergreen, berrying bushes and yellow grasses grow in a hasty sweet-smelling tumble, and midges swarm" (273). No hay ni que mencionar la felicidad que produce a Harry el aspirar los aromas que desprende el jardín de Mrs. Smith; las percepciones visuales, olfativas y táctiles de ese entorno natural proporcionan al protagonista equilibrio y plenitud que perviven aun cuando se aleja:

> The flowerbeds, bordered with bricks buried diagonally, are pierced by dull red spikes that will be peonies, and the earth itself, scumbled, stone-flecked, horny, raggedly Patched with damp and dry, looks like the oldest and smells like the newest thing under Heaven. . . . All the way back to Brewer in the bus he smells the warm ashes. (127)

Esta sensación de plenitud que tiene Harry cuando se halla en contacto con los olores naturales contrasta fuertemente con la *ranciedad vegetal* que percibe en el cabello del entrenador enfermo: "The old man's big head breathes a distressing scent, not so much medicine as a sweet vegetable staleness" (258).

La sensualidad emerge en Rabbit también por los olores. No sólo en el recuerdo agradable de la Janice joven, cuya piel "smelled of fresh cotton" (18) e invade la memoria del protagonista. También en el perfume de Ruth, que Harry percibe inmediatamente; además de percibirlo durante el primer encuentro de ambos, Rabbit localiza su origen —"behind her ears"— y distingue su calidad —"store-bought scent":

> Ruth slips off her short whitecoat and gives it to Rabbit; soft, bunched cloth. The motion stirs up a smell of perfume on her. . . . The prickly smell of her hair stitches the store-bought scent behind her ears. (57)

Durante el primer acto sexual, Harry se reconoce *al margen de toda dimensión*, exultante, cuando entra en contacto con el olor del sexo de Ruth:

> As unexpectedly, he bends his face into a small forest smelling of spice, where he is out of all dimension, and in a dark land, where a tender entire woman seems an inch away, around a kind of corner. (78)

Harry goza tanto con los olores que llega a aspirar voluntariamente la cabeza de Ruth para *beber* el aroma: "he puts his nose against her skull to drink in the demure sharp scent" (103). Tal como hizo con la visión del cuerpo de la mujer, Rabbit sacia su sed de sensaciones agradables *bebiendo* por los sentidos.

Al entrar en casa de los Eccles por primera vez, Rabbit aprecia dos olores de inmediato: el bizcocho horneándose —"From far off comes the warmer odor of cake baking"— y el de lugar cerrado —"The room smells coldly kept" (111)—; la segunda vez que visita la rectoría el protagonista detecta el mismo olor a cerrado: "The front hall smells like a closet" (191). Además, es tan fino su olfato que Harry intenta incluso distinguir de entre una variedad de olores aquel que realmente detecta en la rectoría: "There is a tangy scent in the hallway of, spot cleaner? new varnish? mothballs? old wallpaper? He hovers among these possibilities" (116-17).

El tacto.

Harry afianza también sus sensaciones y sentimientos en la textura de los objetos. Mientras corre por las calles de Mt. Judge, por ejemplo, busca en el tacto de los árboles una prueba de su materialidad, como si el contacto le revelara la verdad de estar vivo: "He now and then touches with his hand the rough bark of a tree or the dry twigs of a hedge, to give himself the small answer of a texture" (20).

El siguiente fragmento ilustra una vez más cómo el cerebro de Harry es un mero perceptor de estímulos donde la reflexión no habita. El tacto proporciona a Rabbit una sensación intensa, magníficamente expresada en la comparación *como si su piel pensara*. El contacto con el volante le produce la sensación de tocar los engranajes y mecanismos del automóvil:

> His brain feels like a frail but alert invalid with messengers bringing down long corridors all this music and geographical news. At the same time he feels abnormally

> sensitive on the surface, as if his skin is thinking. The steering wheel is thin as a whip in his hands. As he turns it lightly he can feel the shaft stiffly pivot, and the differential gears apart, and the bearings rotate in their sealed tunnels of grease. (41)

En su piel recibe también la impresión de malestar de modo figurado, pero muy acorde con su condición de animal; Rabbit siente que el enfado se mueve *a contrapelo* en su interior: "it rubs Harry's inner hair the wrong way. It kind of clings. . . . The prickly sensation makes his lips sticky" (121).

En el extracto siguiente, Harry compara su sensación de agobio familiar anterior a su primera huida con la nueva sensación de libertad, la cual adquiere una calidad táctil. Todos los estímulos quedan al nivel de la superficie; la liviandad de las sensaciones, no obstante, adquiere un sólido significado para Harry. Los instintos le *dan* seguridad, la libertad *se compara* con oxígeno, el desorden del mundo *se vaporiza*, la agradable sensación *acaricia* su piel, la felicidad se mide por *átomos*:

> He had missed Janice's crowding presence, the kid and his shrill needs, his own walls. . . . But now these reflexes, shallowy scratched, are spent, and deeper instincts flood forward, telling him he is right. He feels freedom like oxygen everywhere around him; . . . So perfect, so consistent is the freedom into which the clutter of the world has been vaporized by the simple trigger of his decision [his leaving home], that all ways seem equally good, all movements will put the same caressing pressure on his skin, and not an atom of his happiness would be altered . . . (51)

El coito con Janice también se expresa en términos táctiles en la memoria de Harry: "And then with a shiver come as soon as he was in, her inside softly grainy, like a silk slipper" (18). Del mismo modo, Rabbit asigna a las imaginarias mujeres Du

Pont una calidad táctil concreta cuando se figura el contacto: "their skin under the fur gets all loose like a puppy's neck" (29).

El gusto.

Harry degusta el sudor de Ruth con complacencia, la misma con que percibe por los otros sentidos: "Rabbit hops up to Ruth's step and kisses her, hugs her hot bulk, tastes the salt in the sweat on her face, which is unresponsive" (107) También el sabor salado del sudor se halla presente en su relación sexual con esta mujer, combinado con la impresión que ejercen en Rabbit el olfato y el tacto de la piel de Ruth:

> Lovely wobbly bubbles, heavy: perfume between. Taste, salt and sour, swirls back with his own saliva. She rolls away, onto her back, the precious red touch breaking, twists, giving him cool new skin. (81)

Por el sentido del gusto Rabbit expresa muchas de sus sensaciones negativas. Consciente del sabor que tiene en la boca, Harry muestra nerviosidad cuando el gusto es de paja —"Rabbit's heart rises and a taste of straw comes into his throat" (27)— y desazón cuando es seco —"a mild dry taste comes into his mouth" (118). El sabor a paja en la boca también está asociado con el gusto del tabaco, que repele el organismo de Harry —como el alcohol (44)— cuando más vinculado se siente con la naturaleza circundante: "The cigarette tastes rough, a noseful of straw. He puts it out. Never again" (60); en las primeras páginas de la novela, por ejemplo, Rabbit arroja el paquete de cigarrillos a un cubo de basura porque siente en el aire primaveral la renovación de la vida:

> The month is March. Love makes the air light. Things start anew; Rabbit tastes through sour aftersmoke the fresh chance in the air, plucks the pack of cigarettes from his bobbling shirt pocket, and without breaking stride cans it in somebody's open barrel. (11-12)

El disgusto brota a menudo en la garganta de Rabbit ("distaste stains his throat" 54) o se manifiesta en la pura percepción de su saliva: "But he tastes his own saliva saying it. It makes his life seem cramped, that Ruth can be mentioned out of his mother's mouth" (210).

La aguda percepción sensorial que tiene Harry Angstrom es, tal como se ha visto, la guía de su comportamiento. Su vida se basa en el *sentir*, e instintivamente rechaza el *pensar*. Como conejo que es, percibe por los sentidos, incansablemente, y en todo momento tiene conciencia de cada una de sus sensaciones.

Harry el hombre.

En un texto dos años anterior a la novela *Rabbit, Run*, y que puede tenerse por representativo de su opinión en la época, Updike caracteriza por extenso al varón americano, quizá con un punto de ironía cariñosa:

> What is it that distinguishes the American Man from his counterparts in other climes; what *is* it that makes it so special? He is religious. He is quietly affirmative. He is trustworhty, loyal, helpful, friendly, courteous, kind, obedient, cheerful, thrifty, brave, clean, and reverent. He carries his burdens lightly, his blessings responsibly. . . . The American Man has his faults, too. He loves speed. . . . tends to swagger—understandibly. He enjoys bowling. . . . But he is big, *big*—a big man—and he does things in a big way. He smokes too much and laughs too hard. The popcorn alone that he devours every year would outweigh Mont Blanc. . . . The American Man can be proud of his sex. In the home, though still docile, he cunningly gets his way.[10]

Buscar las correspondencias entre los caracteres de esta lista y los que en Harry pueden inducirse de la novela sería labor no poco interesante, incluso por los que no coinciden. Pero habiendo conocido al Harry conejo, lo que más importa destacar ahora de él es precisamente lo que le hace más humano: su insólita reflexión. Algunos acontecimientos hacen que Harry se detenga momentáneamente y se plantee preguntas o emita resoluciones. Contra lo que muchos defienden, Rabbit no busca, sino que encuentra sin buscar. No busca de manera voluntaria una creencia o un fundamento, pero precisa dar explicación a ciertos hechos de su vida —normalmente forzado por las exigencias sociales. El protagonista no busca incansablemente, sino que *siente* incansablemente; no a todo lo que le sucede necesita darle explicación. Sólo en algunas ocasiones Harry se interroga o arriba a conclusiones impropias de un ser instintivo —pero siempre ante hechos ya acaecidos; Rabbit nunca hace planes. Son razonamientos *a posteriori*, deducidos de la experiencia, y efímeros; como el animal que es, lo único que permanece en Rabbit es el básico, el simple conocimiento de aquello que *le hace bien* o *le hace mal* (281). El crítico Doner habla de la

---

10 John Updike, "The American Man: What of Him?" (*The New Yorker* Jan. 12, 1957). En *Assorted Prose*, 4.-5.

intuición de Rabbit para el mundo *invisible* o transcendente: ". . . the unseen world . . . can be glimpsed [by Harry] only in the briefest moments—or can, as it name implies, not be glimpsed at all but only felt, only intuited" (23). La reflexión tiene lugar en Harry porque es hombre; pero en el animal la reflexión no habita, así que por supuesto es imposible que perdure. Las preguntas o las resoluciones de Harry no tienen valor de ciencia ni de filosofía, ni siquiera de experiencia para rectificar una actitud futura; con la misma rapidez con que surgen en su mente, se disipan y perecen. El animal que hay en Harry es incapaz de sostener la reflexión humana por más tiempo del que ha empleado para componerla. Que se dé en un ser tan poderosamente sensorial el fenómeno de la reflexión sólo se comprende porque en él la vía de acceso a la reflexión son precisamente las sensaciones.

A través de recuerdos de la niñez que aparecen en la mente del protagonista, se advierte en seguida su retraimiento y su carácter asustadizo. Rabbit evoca con horror las discusiones de sus padres cuando él contaba once años; su memoria reproduce incluso las palabras exactas de su madre, lo que prueba cuán intensamente le marcaron ciertas experiencias. El simple empeño de su madre por no cortar la franja de césped que lindaba con la casa vecina provocaba diferencias entre ella y su marido; estas y otras diferencias al Rabbit niño le parecían fuertes disputas. Según nos dice, *le fallaban las fuerzas y huía al último rincón de la casa*; los términos "dreaded", "guilty" y "frightened" describen sus sentimientos:

> That Saturday when she was in Brewer shopping, Pop got the sickle out of the garage and chopped all the weeds down and Harry pushed the lawnmower back and forth across the stubble until it looked as trim as the Methodist's half, though browner. He felt guilty doing it, and was frightened of the fight his parents would have when Mother came back. He dreaded their quarrels: when their faces went angry and flat

> and words flew, it was as if a pane of glass were put in front of him, cutting off air; his strength drained away and he had to go to a far corner of the house. (24-25)

El niño tímido crece y se esfuerza por llegar a conseguir la perfección en algo que le gusta: el baloncesto. Mr. y Mrs. Angstrom, por su parte, recuerdan la tenacidad de Harry en su adolescencia:

> "But they didn't know how he had worked at that. Out back every evening banging the ball way past dark; you wondered how he could see." "From about twelve years old on," Angstrom says, "he was at that night and day. I put a pole up for him out back; the garage wasn't high enough." "When he set his mind to something," Mrs. Angstrom says, "there was no stopping him." . . . "He wanted to be best at that and I honestly believe he was." (152)

Después de conseguir ser un jugador de baloncesto famoso en la región, Harry se casa con Janice Springer al quedar ésta encinta, pero su timidez le acompaña aun en su matrimonio. Harry, curiosamente, se muestra menos retraído con Ruth que con su propia esposa. Él mismo confiesa que la presencia de su mujer le produce temor: "He feels frightened. When confused, Janice is a frightening person" (16). Asimismo, reconoce ante Ruth: "There's something about her [Janice]. She's a menace" (92). Harry parece sentirse más seguro con esta otra mujer, Ruth Leonard. En la relación que ambos mantienen, las tensiones surgen del lado de Ruth; Rabbit, sin embargo, se siente pleno y feliz. Con ella, el protagonista llega incluso a componer un pequeño discurso que revela parte de su oculto mundo interior, su conciencia de que seguir el instinto individualista causa dolor a los otros —una de las ideas centrales de la novela, como se vio en el capítulo segundo de este trabajo: "When I ran from Janice I made

an interesting discovery. If you have the guts to be yourself, other people'll pay your price" (140).

La sociabilidad de Angstrom es evidente, ya que prefiere vivir en contacto con otros a estar solo; de hecho, Harry no soporta la soledad por mucho tiempo en su primera escapada y vuelve a su *colonia*. El contacto con Ruth le satisfará, además, por lo que de retorno a su hábitat supone —hábitat desvirtuado, ya se sabe. La irreflexión característica de los seres instintivos impide que Angstrom comunique más de lo que ya comunica: sus sensaciones de bienestar o de malestar. Los pensamientos requieren ya una reflexión que a Rabbit falta. La timidez y la pobreza de su expresión le conducen, de modo inevitable, a la incomunicación; la fidelidad que profesa a sus instintos, por otra parte, le impide llegar a una transacción con el sistema que gobierna su mundo civilizado.

A. El presente de Harry.

Este norteamericano de clase media vive una vida sin transcendencia. Vida, como afirma Mrs. Smith, es lo que tiene Harry: "That's what you have, Harry: life. It's a strange gift and I don't know how we're suppossed to use it but I know it's the only gift we get and it's a good one" (207). Por extraño que parezca, Mrs. Smith ignora *cómo* ha de emplearse el don de la vida, aun siendo una mujer anciana y por tanto habiendo vivido lo suficiente como para saberlo. La frase tiene valor de vaticinio; es una especie de oráculo de la anciana que ha proporcionado a Rabbit dos meses de intensa felicidad. Ahora, en la despedida, la mujer advierte al protagonista. La frase no aparece por casualidad: Updike desea recalcar que el protagonista de su

novela tiene, sencilla y llanamente, vida; es, además, el *único* don que tienen los hombres.

Por ello Harry Angstrom disfruta de su don en el presente. En la novela *Rabbit, Run* no hay miradas hacia el futuro: no existe el porvenir. Que la narración se halle asentada sobre el tiempo de presente y que no sea posible para el protagonista otro paisaje distinto de Brewer informan ya de unas coordenadas inamovibles. El idílico viaje al sur representa la única salida de estas coordenadas, pero el deseo es frágil y el destino adverso, así que Rabbit debe regresar a su propio entorno. Harry está *condenado a vivir*, tal como interpreta H. Harper a la luz de Sartre (171). Pero el animal que habita en Harry se aferra a su presente con el gozo más sincero; vive por sus sentidos y, mientras se siente *bien*, la vida es un camino de rosas ("smooth path" 202). Cuando Harry se siente *mal* es por causa de las responsabilidades o censuras que impone la sociedad en que se desenvuelve. El protagonista soporta los momentos de angustia de su presente por medio de los recuerdos gratos; recurre a su pasado voluntariamente para distraer el agobio, para aliviarse.

Así, las dos veces en que Harry se siente más angustiado, su voz interior expresa, en forma de monólogo citado o por la narración psicológica, dos fórmulas similares: "Think of things pleasant" (214), "he tries to think of something pleasant. . . . There must be something" (28). La primera vez Harry viaja hacia el sur; cuando se ve lejos de su hogar —lo que ha obedecido a un impulso y no a un plan premeditado—, imágenes de Janice y Nelson le acometen de modo amenazador. En la mente de Rabbit, Janice no aparece como persona; son las comidas de su esposa cuajadas de grasa, que le repugnan, lo que se le figura. A Nelson le imagina feliz en casa de los abuelos Angstrom —donde le ha visto por última vez—, pero el niño aparece sumido en llanto. Las dos imágenes encuadran el presente del protagonista, y

tan asfixiante le resulta que acude al tiempo dichoso de su pasado: un pase de baloncesto, el agua que corría desde la fábrica de hielo, Janice cuando eran novios y su hermana Mim, compañera de juegos en la infancia (28). Estos recuerdos calman la ansiedad de Rabbit hasta que sus sentidos comienzan a abrirse a la nueva realidad que le rodea. La segunda vez en que Rabbit recurre voluntariamente al pasado para espantar la angustia, él se halla de vuelta en casa, aguardando la llegada de Janice del hospital. Toda una maraña de complicaciones familiares, sociales y morales se abate sobre Rabbit, que se siente hostigado por *presencias humanas* y sufre profundamente. El miedo a que Nelson muera, las silenciosas amonestaciones de su madre, el regreso a su desastrado apartamento, la muerte que le sugiere el pensamiento de Tothero o Ruth, el espanto que le produce Janice... El protagonista intenta distraerse con actividades hueras (212), y esta vez, no obstante, los recuerdos agradables —el baloncesto, el cuerpo de Ruth y Virginia Occidental— sostienen el consuelo sólo momentáneamente. La imagen de Lucy Eccles sirve a Harry para soportar el presente; el protagonista seduce en sus fantasías sexuales a la mujer del ministro, de modo que el onanismo —el placer por los sentidos— cambia su ánimo.

Todo lo que implica la responsabilidad de tener una familia —trabajar, convivir con la esposa, educar al hijo— tal como lo dispone la sociedad a que Harry pertenece, está reñido con las necesidades que apremian al protagonista. Mientras está con Janice en el hospital, Harry se delata al pensar: "The bed is almost as high as his shoulders when he sits down, and he enjoys being in this strange relation to a woman—as if he's carrying her on his shoulder but without the weight" (201). La buena voluntad de Harry por adaptarse a una vida que no cuadra con su modo de *sentir* —no ya de pensar— termina en deserción. Rabbit irá a la iglesia, hará esfuerzos por comportarse como un buen marido, trabajará en el negocio de su suegro; pero su naturaleza —el instinto— es más poderosa que sus propósitos —la

razón. La invitación sensual de la vida no se halla para Rabbit en "the straight path" (202-29).

Así pues, Harry vive una existencia mediocre —"that [second-rate] little thing Janice and I had going" (101)— en una ciudad mediocre —"this town, a dull suburb of a thid-rate city" (261). Su gloria como jugador de baloncesto es pasado. Tanto su espíritu como su racionalidad se hallan eclipsados por la fuerza superior del instinto —ya se ha visto cómo su comportamiento tiene como guía las sensaciones físicas. Pero hay ciertas experiencias que le impiden ser tan libre como le insta su interior; entonces el protagonista se interroga. Son ocasiones contadas que surgen del interior de Harry y revelan su parte humana. A veces intuye una transcendencia y otras veces la niega; pero siempre la percibe —o intenta percibirla— por los sentidos.

B. La irreflexión.

Se ha comprobado cómo Rabbit percibe con una singular intensidad los estímulos exteriores por medio de cualquiera de los sentidos corporales; su cerebro, que procesa los mensajes, se detiene en la valoración de los mismos en el nivel de las sensaciones, así que la reflexión intelectual es poco profunda. Las percepciones del protagonista suelen dar lugar a sensaciones llanas, sencillas; carecen de la complejidad que es inherente a la reflexión. Las sensaciones, por ello, provocan reacciones extremas: miedo o seguridad, disgusto o placer, rechazo o deseo, trampa o libertad.

Un claro ejemplo de la falta de profundidad en sus reflexiones se presenta en las páginas finales de la novela. Cuando Ruth formula enérgicamente su ultimátum —que Rabbit se aleje de ella o que se divorcie de Janice—, el protagonista oye las

palabras de la mujer, pero se halla muy lejos de reflexionar sobre el mensaje que encierran. "In fact, he has hardly listened," reconoce Harry. El protagonista observa a una Ruth alterada que exige de él una respuesta, pero a Rabbit sólo le alcanza el pensamiento a distinguir aquello que *no le gusta* —"he doesn't like people who manage things"— y aquello que *le gusta* —"he likes things to happen of themselves." Al percibir la mirada inquisidora de Ruth, Harry se pone nervioso y su mente se desliza hacia una realidad concreta y tangible —"the vision of a sandwich":

> The wall she is fighting for control of herself repels him; he doesn't like people who manage things. He likes things to happen of themselves. He has nervously felt her watching him for some sign of resolution inspired by her speech. In fact he has hardly listened; it is too complicated and, compared to the vision of a sandwich, unreal. (281)

El caso ilustra cómo Rabbit necesita aferrarse a las percepciones sensoriales. La reflexión es excesivamente *complicada* para un hombre cuya guía son las sensaciones. Al salir del apartamento de Ruth, el mero acto de girar el pomo de la puerta es ya algo ajeno a la naturaleza de Harry, cuánto más el hecho de reflexionar sobre todos los elementos que habrían de formar parte de su decisión. Rabbit resume la complejidad de decidir como "the mere engineering of it", y la sola idea le aturde físicamente. Como el conejo que trata de escapar de un entorno extraño y artificial, Harry corre y jadea; toca el pomo de la puerta y, por suerte, éste cede. El pasaje describe con agudeza cómo lo abstracto —responsabilidad, culpa, coste económico, abogados— y las imágenes que surgen en la mente de Harry, se transforman en sensaciones físicas:

> As he goes down the stairs worries come as quick as the click of his footsteps. Janice, money, Eccles' phone call, the look on his mother's face all clatter together in sharp

> dark waves; guilt and responsibility slide together like two substantial shadows inside his chest. The mere engineering of it—the conversations, the phone calls, the lawyers, the finances—seems to complicate, physically, in front of his mouth, so he is conscious of the effort of breathing, and every action, just reaching for the doorknob, feels like a precarious extension of a long mechanical sequence insecurely linked to his heart. The doorknob's solidity answers his touch, and turns nicely. Outside in the air his fears condense. Globes of ether, pure nervousness, slide down his legs. The sense of outside space scoops at his chest. (282)

El protagonista, finalmente, sorteará posibilidades; el pensamiento de que tanto Janice como Ruth tienen padres que cuiden de ellas será suficiente para que Harry se libere de la opresión de reflexionar. Guiado por sus sensaciones, Rabbit escogerá, de todos los caminos, el desconocido; pero lo escogerá únicamente porque le aleja del peligro que representan los otros. Así, descarta "the right way" —el matrimonio con Janice que le exige la sociedad—, "the good way" —la vida placentera y feliz con Ruth— y "the way to the delicatessen" —el sometimiento a una naturaleza desvirtuada. Harry elige "the other way," aunque este camino figure en su mente como un terreno yermo; de hallar peligro, para el animal asustado que hay en Rabbit siempre cabe escapar:

> Ruth and Janice both have parents: with this thought he dissolves both of them. Nelson remains: here is a hardness he must carry with him. On this small fulcrum he tries to balance the rest, weighing opposites against each other: Janice and Ruth, Eccles and his mother, the right way and the good way, the way to the delicatessen—gaudy with stacked fruit lit by a naked bulb—and the other way, down Summer Street to where the city ends. He tries to picture how it will end, with an empty baseball field, a dark factory, and then over a brook into a dirt road, he doesn't know. He pictures a huge vacant field of cinders and his heart goes hollow. (282-83)

C. Las certezas de Rabbit: los momentos de reflexión por vía de las sensaciones.

En el curso del relato, pues, Harry llega a considerar ciertos hechos y arriba a conclusiones de carácter existencial. La asociación que hace Harry entre lo tangible y lo intangible es singular; si su naturaleza animal le mantiene apegado a las sensaciones como se ha dicho —"everything seems unreal that is outside of his sensations" (183)—, son las sensaciones la vía de contacto con la transcendencia. Un olor o un sonido, por ejemplo, llegan a provocar en Rabbit profundos —pero escasos— pensamientos de transcendencia que son claves de la novela; es como si lo tangible fuera la única fuente de transcendencia para Harry, las sensaciones corporales la vía fiable para el conocimiento de lo eterno. En esta línea de pensamiento, Joyce Markle habla de la relación entre Rabbit y el mundo físico: "This sympathetic and vitalizing relationship with physical things seems to give them a nonphysical significance for Rabbit" (58); "a physical detail," continúa Markle, "has meaning in a nonphysical matter" (59).

A.1. La prueba visual de la transcendencia.

El vértigo, la sensación de no tener donde asirse físicamente, traduce la falta de creencia espiritual. Cuando Ruth pregunta a Rabbit si cree en el más allá, el protagonista responde afirmativamente. Sin embargo, Harry vacila por un instante y el pensamiento que expresa la duda está directamente asociado al vértigo: "he wonders if he's lying. If he is, he is hung in the middle of nowhere, and the thought

hollows him, makes his heart tremble" (87). La sensación de vértigo se apodera de él y desde la ventana busca con la mirada entre la gente que sale de la iglesia; "are they walking on air?"— se pregunta Harry. Necesita una prueba sensible, y la ve por sus ojos: los parroquianos llevan sus mejores ropas porque es domingo, día de celebración religiosa: "it seems a visual proof of the unseen world" (87).

En la segunda parte de la novela, reunidos Harry y Janice en su casa tras el parto de Rebecca, acuerdan que él irá a la iglesia episcopaliana el domingo como tributo de gratitud al reverendo Eccles (216). Cuando Harry acude y se ve rodeado de gentes vestidas para la ceremonia religiosa, vuelve a entender que existe un más allá por la prueba visual que componen los feligreses. Harry dice *detestar* a las personas cuyo atavío cotidiano en domingo delata su falta de creencia, y en cambio *amar* a aquellas que se visten con primor para ir a misa, porque trajes de chaqueta y flores en los sombreros "give substance and respectability to his furtive sensations of the invisible":

> He hates all the people on the street in dirty everyday clothes, advertising their belief that the world arches over a pit, that death is final, that the wandering thread of his feelings leads nowhere. Correspondingly he loves the ones dressed for church: the pressed business suits of portly men give substance and respectability to his furtive sensations of the invisible, the flowers in the hats of their wives seem to begin to make it visible; and their daughters are themselves whole flowers, their bodies each a single flower, petaled in gauze and frills, a bloom of faith, so that even the plainest walk in Rabbit's eves glowing with beauty, the beauty of belief. He could kiss their feet in gratitude, they release him from fear. (217)

La cándida credulidad que encierra este pensamiento delata a un hombre sin fe religiosa, pero satisfecho de aplacar sus miedos respecto de la muerte; Harry no *cree* sino en la creencia de los demás—"He could kiss their feet in gratitude, they release him from fear"— y no tanto en su credo como en la demostración física de ese credo. Rabbit carece de la fe, que es hermosa —"the beauty of belief"— y que niega el sinsentido de su vida y la realidad última, implacable, que trae la muerte: "that the world arches over a pit, that death is final, that the wandering thread of his feelings leads nowhere."

Tan efímera como este pensamiento es la gratitud que siente Rabbit por la fe que aparentan cuando menos los parroquianos. Dentro de la iglesia, Harry se deleita en la contemplación de las mujeres, especialmente de Lucy Eccles, a quien ha reconocido en uno de los bancos. El reverendo Eccles le parece falso y su ceremonia aburrida (218); Harry vuelve a pensar y reconoce que "[he] has no taste for the dark, tangled, visceral aspect of Christianity"; la *paradoja* del cristianismo —la muerte que se convierte en vida y el sufrimiento como camino— es excesivamente contradictoria para Harry, no obedece las leyes de la lógica natural:

> . . . suffering, deprivation, barreness, hardship, lack are all an indispensable part of the education, the initiation, as it were, of those who would follow Jesus Christ. . . . Harry has no taste for the dark, tangled, visceral aspect of Christianity, the *going through* quality of it, the passage *into* death and suffering that redeems and inverts these things, like an umbrella blowing inside out. He lacks the mindful will to walk the straight line of a paradox. His eyes turn toward the light however it glances into his retina. (219)

El protagonista aparta los ojos de la visión de Eccles y los dirige hacia la realidad más evidente y real: la luz. A continuación, Lucy Eccles será el centro de sus pensamientos. Una de sus impresiones es que "there is something sexed in her stillness in the church, in her obedience to its man-centered and rigid procedure. He flatters himself that her true attention radiates backward at him" (219). El deseo sexual empieza a despertarse en Rabbit. El disfrute de las sensaciones del cuerpo es algo que la fe no puede proporcionarle.

A.2. Gustar, ver y oír la transcendencia.

En otra ocasión, el protagonista intenta con tres de sus sentidos percibir *la verdad.* Cuando él y Ruth divisan Brewer desde la montaña Mt. Judge, Harry recuerda la sensación de vértigo que sufría de adolescente. La voz interior de Rabbit hace la pregunta que va a introducir el tema de la transcendencia: "A frightening view, remembered from boyhood, when he used to wonder if you jumped would you die or be cushioned on those green heads as on the clouds of a dream?" (107). El tema de Dios surge de inmediato y Harry abre sus labios para *gustar* el sabor que puede tener el Creador de la inmensa ciudad que divisa a sus pies:

> . . . he opens his lips as if to force the lips of his soul to receive the taste of the truth about it, as if truth were a secret in such low solution that only immensity can give us a sensible taste. Air dries his mouth. (108)

Pero el sabor no llega —"air dries his mouth"— y a Harry le irrita que no se pueda percibir aquello que le han enseñado a creer: "why did they teach you such things if no one believed them?" (108). En forma de monólogo citado, es decir, con su propia

voz interior, Rabbit razona lo siguiente: "It seems plain, standing here, that if there is this floor there is a ceiling . . ." (108); así que Rabbit lo intenta con la *vista*. Busca con la mirada el alma —como objeto material— de un anciano que por naturaleza haya de morirse; y su empeño por ver la muerte materializada en alma que él pueda percibir por la vista le hace figurarse la ascensión de un mono por una cuerda: "He moves his eyes to find the spot; perhaps he can see the cancer-blankened soul of an old man mount through the blue like a monkey on a string" (108). "Ceiling" y "blue" se refieren a un reino eterno donde a Rabbit le han dicho que ascienden las almas después de la muerte; "soul" es un concepto demasiado abstracto para un hombre que vive por sus sensaciones. Comoquiera que la vista no le proporciona la imagen, acude al oído, y lo aguza—desea buscar el *sonido* que produce el alma al ascender—pero el silencio es su sola respuesta: "He strains his ears to hear the pang of release as this ruddy illusion at his feet gives up this reality. Silence blasts him" (108). Gusto, vista y oído le fallan, no le confirman que después de la muerte hay vida, la vida en la que enseñan a las personas a creer. Las sensaciones corporales le niegan una prueba de la transcendencia, así que Harry vuelve a sentir el vértigo que tanto pánico le causa —"what is he doing here, standing on air?". El miedo al vacío le acomete y pide a Ruth que le abrace para poder asirse a algo tangible y corpóreo.

A.3. Pruebas auditivas y visuales del poder de una fuerza oculta.

También el sonido por sí sólo puede ser para Rabbit fuente de significado. Mientras juegan al golf, el protagonista explica al reverendo Eccles, con su pobre expresión verbal, la razón de haber abandonado a su familia: "there was this thing that wasn't there" (125). Antes han estado hablando de cuestiones teológicas, un terreno en el que Harry se reconoce ignorante; sin embargo, demuestra ser intuitivo cuando

afirma que detrás del paisaje urbano de Brewer *debe* de haber una verdad oculta: "I do feel, I guess, that somewhere behind all this there's something that wants me to find it" (120). Lo más interesante es que mientras dice esto, Harry pone los ojos en los linderos del campo de golf y el terreno urbanizado; señala casas de madera y ladrillo, árboles jóvenes, setos y triciclos que componen un paisaje nada atractivo para el protagonista: "the un-grandest landscape in the world" (120); es el hábitat de Harry, pero es también un lugar hostil para su naturaleza. Angstrom ya intentó escapar de Brewer a un lugar absolutamente natural donde disfrutar de la tierra virgen, pero volvió a la *colonia*; el razonamiento del protagonista, una vez más, sigue pautas muy simples; un razonamiento que se extrae de su formulación anterior: si Brewer es el único lugar habitable, entonces el secreto de su felicidad ha de estar necesariamente en Brewer. Pero el reverendo Eccles se mofa de su esperanza, así que Rabbit queda turbado y no insiste. Tras algunos intentos fallidos, Harry realiza un lanzamiento de extraordinaria fuerza y la pelota se pierde en el horizonte; es un momento significativo para el protagonista, quien aprecia en el contacto del palo con la pelota un *sonido* inusitado: "The sound has a hollowness, a singleness he hasn't heard before" (126). *Cielo* —"the beautiful black blue of storm clouds"— y *línea recta* —"a line straight as a ruler-edge"— son símbolos para Rabbit, y el poder de lo invisible se está demostrando delante de sus ojos:

> His arms force his head up and his ball is hung way out, lunarly pale against the beautiful black blue of storm clouds, his grandfather's color stretched dense across the east. It recedes along a line straight as a ruler-edge. Stricken; sphere, star, speck. It hesitates, and Rabbit thinks it will die, but he's fooled, for the ball makes his hesitation the ground of a final leap: with a kind of visible sob takes a last bite of space before vanishing in falling. "That's it !" he cries and, turning to Eccles with a smile of aggrandizement, repeats, "That's it." (126)

Harry aprecia ya en el *sonido* una prueba. Que la pelota se pierda en el cielo, trace una línea recta y se desvanezca como por encantamiento componen otra prueba —esta vez *visual*— para Rabbit.

A.4. Vista, olfato y oído demuestran la ley de los ciclos naturales.

Vista, olfato y oído son los sentidos por los que Harry llega a una de las reflexiones más descorazonadoras de su historia. En la segunda parte de la novela, Rabbit cuida de Nelson unos días mientras esperan que Janice vuelva del hospital. Padre e hijo visitan a Mrs. Smith, a la familia Springer y a la familia Angstrom, limpian el apartamento y acuden a un partido de *softball* y al parque infantil. Son días tranquilos para el protagonista, pero vive momentos de absoluta angustia, especialmente cuando se halla dentro de su apartamento o cuando su propia madre expresa rechazo por Nelson, pues lleva la sangre de los Springer; según dice Mrs. Angstrom, "[Nelson] can't [be a ballplayer like his dad], . . . He has those little Springer hands" (211). Pero incluso antes de que ocurra este incidente, en el parque infantil, la voz interior de Harry expresa deseperanza cuando ve a los niños jugar, huele los mismos olores de su infancia y oye las voces de la chiquillería. La combinación de narración psicológica y monólogo narrado exponen la *verdad* a la que Harry llega: "He feels the truth: the thing that has left his life has left irrevocably; no search would recover it. No flight would reach it." Ni búsqueda ni huida parecen ser el modo de recuperar el sentido que tuvo su vida —"that thing"— en un tiempo anterior a su matrimonio; la experiencia, que ha llevado a Harry de vuelta a la vida familiar, le dice que aquello que tuvo en el pasado ha quedado sepultado para siempre "beneath the town, in these smells and these voices, forever behind him." El

protagonista pone en la infancia y la adolescencia una felicidad que cesa y cobra su rescate cuando el hombre tiene hijos, cuando participa del ciclo natural que significa la procreación. La creencia en la madre tierra, en la lógica de la naturaleza más pura, es la base de este tremendo pensamiento de Harry: una planta florece y da su fruto, y el fruto perdurará en semilla y será germen de nueva vida. Pero la planta original ha de morir irremediablemente; se consume en la procreación porque se hace impotente, y luego se seca: "The fullness ends when we give Nature her ransom, when we make children for her. There she is through with us, and we become, first inside, and then outside, junk. Flower stalks." Esta reflexión surge cuando Rabbit percibe las imágenes, los olores y los sonidos que le rodean. El mensaje invita a varias lecturas, pero en sí niega la posibilidad de la transcendencia, del espíritu y de la vida perdurable:

> Over at the pavilion the rubber thump of Roofball and the click of checkers call to his memory, and the forgotten smell of that narrow plastic ribbon you braid bracelets and whistlechains out of and of glue and of the sweat on the handles on athletic equipment is blown down by a breeze laced with children's murmuring. He feels the truth: the thing that has left his life has left irrevocably; no search would recover it. No flight would reach it. It was here, beneath the town, in these smells and these voices, forever behind him. The fullness ends when we give Nature her ransom, when we make children for her. There she is through with us, and we become, first inside, and then outside, junk. Flower stalks. (208)

A.5. Los sentidos perciben la muerte.

Harry advierte una diferencia en el aspecto de la piel de su hija Rebecca cuando la pequeña se encuentra ya en la casa. "Gray", "yellow" y "blue" son los colores que sustituyen al rojo brillante —"bright red"— que él recuerda haber apreciado en las mejillas de la criatura en el hospital; el protagonista halla incluso un punto de comparación entre la piel veteada de la hija y su propia piel cuando él *se encuentra mal*:

> When Rabbit goes over to look at her [Rebecca], to reassure himself that she is there, he sees her somehow dimly, as if the baby has not gathered to herself the force that makes a silhouette. Her averted cheek, drained of the bright red he glimpsed at the hospital, is mottled gray, yellow, and blue, marbled like the palms of his hands when he is queasy; when Janice suckles Rebecca, yellow spots well up on her breast as if in answer to the fainter shadows of this color in the baby's skin. (215)

Updike ha querido otorgar a la apreciación de Rabbit un tono de presagio, de agüero desfavorable referido a la vida de Rebecca. El apartamento de los Angstrom vuelve a tener carácter destructivo y la leche con que alimenta Janice al bebé parece envenenar a la pequeña porque proviene de un miembro de la familia Springer. El presagio se cumple. Rabbit distingue estos mismos colores —amarillo y azul— en el techo de su alcoba cuando la pequeña ya ha muerto; el gris, sin embargo, aparece de modo simbólico en el agua de la bañera que ahogará a la niña. El saludable rojo de las mejillas de Rebecca permanecerá en el recuerdo:

> He goes into the bathroom and the water is still in the tub. Some of it has seeped away so the top of the water is an inch below a faint gray line on the porcelain but the tub is

> still more than half full. . . . He opens his eyes to look at the ceiling and the darkness is mottled with an unsteady network of veins like the net of yellow and blue that mottled the skin of his baby. He remembers seeing her neat red profile through the window at the hospital and a great draft of horror sweeps through him, brings him struggling out of bed to turn on the lights. (255)

Cuando Harry observa en la bañera el agua intacta desde el accidente, la tristeza le hace pensar en la fragilidad de la vida. Es como si Rabbit percibiera sólo muerte por sus sentidos: el agua parece estar cubierta de *polvo* y su quietud produce la impresión de una *piel muerta* en la superficie; su volumen es pesado y quieto, *sin olor, sin sabor, sin color*. La muerte que sugiere el agua, por lo tanto, hace que vista, olfato y gusto sean tres sentidos inútiles:

> A heavy, calm volume, odorless, tasteless, colorless, the water shocks him like the presence of a silent person in the bathroom. Stillness makes a dead skin on its unstirred surface. There's even a kind of dust on it. He rolls back his sleeve and reaches down and pulls the plug; the water swings and the drain gasps. He watches the line of water slide slowly and evenly down the wall of the tub, and then with a crazed vertical cry, the last of it is sucked away. He thinks how easy it was, let in all His strength God did nothing. Just that little rubber stopper to lift. (255)

Harry otorga a Dios el poder físico de levantar el tapón de la bañera y dejar correr el agua que ha ahogado a su hija, tal como lo acaba de hacer él. La narración psicológica muestra la ingenua fe religiosa del protagonista, ya que no comprende cómo Dios se ha podido negar a hacer algo tan sencillo como *levantar un tapón*. Desde este momento hasta la escena del funeral de Rebecca, Rabbit va a sufrir el

impacto de la muerte sin acertar con una lógica que explique el papel de Dios en los asuntos humanos.

En el cementerio Harry se lamenta de la muerte de su hija, y por los sentidos del oído, la vista y el tacto toma conciencia de la pérdida sufrida: no poder *oír* su llanto, ni *ver* el color de su piel ni *tocar* su cuerpo. El hecho de que no existan pruebas tangibles de la presencia de la hija hace real la muerte:

> Shepherd, lamb, arms: Harry's eyes fill with tears. It is as if at first the tears are everywhere about him, a sea, and that at last the saltwater gets into his eyes. His daughter is dead; June gone from him; his heart swims in grief, that had skimmed over it before, dives deeper and deeper into the limitless volume of loss. Never hear her cry again, never see her marbled skin again, never cup her faint weight in his arms again and watch the blue of her eyes wander in search of the source of his voice. Never, the word never stops, there is never a gap in its thickness. (269)

Para un ser que se aferra a lo inmediato, la palabra *nunca* se extiende de manera dolorosa a toda la vida que es capaz de imaginar: el presente. El protagonista piensa en la rotundidad de la palabra "never" y la sitúa en un contexto de presente, como ha hecho con la muerte: "Never hear . . . never see . . . never cup . . . never watch . . . Never, the word never stops, there is never a gap in its thickness." Así pues, Rabbit llega a comprender que la muerte es irrevocable, que su capacidad de apreciación queda limitada a lo físico. Frente a la muerte los sentidos se hacen inútiles, ya que donde no hay vida la apreciación sensorial carece de sentido. La muerte no se ve, ni se oye, ni se gusta, ni se toca, ni se huele: para Harry, la negación de lo sensible es la negación de todo lo que existe.

A.6. Los sentidos no pueden negar la muerte.

A Harry le aterra la idea de la muerte. Hacer la visita a su antiguo entrenador, que sufre una parálisis, le produce una claustrofobia que no es sino pavor: "He feels claustrophobic, as if he's inside Tothero's skull" (199). El protagonista, en su afán de entender el alma como algo material, presume percibir en Tothero una fuerza invisible e inodora: "Yet in the first moments of the silence a certain force flows forth, a human soul emits its invisible and scentless rays with urgency" (198); enfrentarse a la mera posibilidad de la muerte le aturde tanto que abandona la habitación del entrenador apresuradamente.

También había temido la muerte de su mujer mientras ésta daba a luz. Esta vez es la imaginación, no los sentidos, la propulsora de su miedo. Pero el olor que recibe le conducirá al desespero y finalmente se aliviará con la percepción visual. Es un momento muy significativo en la novela, pues del miedo brota el arrepentimiento en Harry. Sentado en la sala de espera del hospital, las vívidas imágenes que surgen en su mente le producen un profundo desaliento; el olor de productos antisépticos provoca el pensamiento más sorprendente: "He is certain that as a consequence of his sin Janice or the baby will die" (182). Las imágenes son muy descriptivas: Janice gritando, la cabeza del bebé, las manos y el rostro del cirujano, las fosas nasales de Janice. Después, el olor conduce a Rabbit a imaginarlo todo cubierto de sangre, *la sangre* que está fuera del cuerpo, de su medio, y parece contaminar y morir al mismo tiempo; la idea abstracta del *conglomerado de huida, crueldad, obscenidad y engreimiento* se transforma en elementos reales pero desfigurados: *grumo* y *coágulo*:

> His mind can't keep with the words but keeps skidding up and branching away and flowering into little soft visions of Janice screaming, of the baby's head blooming out of blood, of the wicked ridged blue light Janice must be looking into if she's conscious, if she's conscious Eccles said, of the surgeon's red rubber hands and gauze face and Janice's babyish black nostrils widening to take in the antiseptic smell he smells, the smell running everywhere along the whitewashed walls, of being washed, washed, blood washed, retching washed until every surface smells like the inside of a bucket but it will never come clean because we will always fill it up again with our filth. A damp warm cloth seems wrapped around his heart. He is certain that as a consequence of his sin Janice or the baby will die. His sin a conglomerate of flight, cruelty, obscenity, and conceit; a black clot embodied in the entrails of the birth. (182)

El único modo de combatir estos pensamientos de culpa y destrucción no es, para Harry, la fuerza que representa Jack Eccles como hombre de fe. Rabbit tiene a Eccles sentado junto a él, pero lo rechaza voluntariamente; el protagonista prefiere aliviarse con la fotografía de una revista, una imagen de algo más real que el mismo Eccles. Harry nos recuerda que "[Eccles] seems unreal to [him], everything seems unreal that is outside of his sensations" (183). No deja de ser cómico, sin embargo, que en un momento de tal tormento interior, el alivio de Harry consista en la lectura de la receta de unas *deliciosas truchas fritas*:

> "Though his bowels twist with the will to dismiss this clot, to retract, to turn back and undo, he does not turn to the priest beside him, but instead reads the same sentence about delicious fried trout again and again. (182-83)

En la misma antesala del hospital, tras cambiar unas palabras con Eccles, Rabbit aguza el oído a fin de identificar el llanto que pueda emitir su hijo, ya que Janice está

alumbrando. En la búsqueda de este sonido, el protagonista recapacita sobre su actitud y presiente que será víctima de algún castigo porque ninguna de sus acciones ha tenido fundamento; Harry se siente culpable por haberse comportado de un modo impulsivo. "*There is no God; Janice can die*" y que la criatura que va a nacer "will be a monster of his making" son tres pensamientos que le conducen a la desesperanza. "Thrust", "perverted", "contortions", "grotesque poses", "ghosts" y "urgent ejaculations" son términos con que la voz interior de Harry define su propia vida; la idea de *escupir* el fruto de su lujuria en *suaves cuerpos femeninos* revela un gran desprecio por sí mismo. El hecho de no captar el llanto —la prueba física— del hijo que va a nacer conduce a Rabbit a una momentánea depresión. Pero por ser el hombre sensorial que es, el posterior encuentro con la criatura y con la madre a salvo disipará inmediatamente tales pensamientos. Leamos sus reflexiones:

> Rabbit strains his ears to catch the cry of his child somewhere deep in the hushed hospital maze. . . . He does not expect the fruit of Janice's pain to make a very human noise. His idea grows, that it will be a monster, a monster of his making. The thrust whereby it was conceived becomes confused in his mind with the perverted entry he forced, a few hours ago, into Ruth. Momentarily drained of lust, he stares at the remembered contortions to which it has driven him. His life seems a sequence of grotesque poses assumed to no purpose, a magic dance empty of belief. *There is no God; Janice can die*: the two thoughts come at once, in one slow wave. He feels underwater, caught in chains of transparent slime, ghosts of the urgent ejaculations he has spat into the mild bodies of women. His fingers on his knees pick at persistent threads. (183-84)

A.7. El dolor como fuente de conocimiento.

La reflexión más intensa de Harry se halla en las páginas finales de la novela. Preguntas sobre el sentido de la vida surgen del pensamiento del protagonista, pero inicialmente él no las sabe contestar: "What kind of second-rate grief is it that permits them to walk? . . . Why does anyone live here? Why was he set down here . . .?" Pensamientos y sensaciones se entremezclan en la narración, y es que lo más humano de Harry comienza a despertar: la conciencia de hallarse entre el ser y la nada. Las observaciones de Rabbit recuerdan algunos temas de la filosofía de Pascal: la naturaleza no permite que el hombre conozca sólo mediante el instinto y el sentimiento; la razón ha de intervenir necesariamente. Y ha de intervenir para descubrirse a sí mismo limitado y finito, una criatura expuesta a los accidentes de su propio medio; la incertidumbre y la inestabilidad son, como afirma Pascal, inherentes a la persona humana (*Pensées*, 282).

Rabbit formula la pregunta esencial —"Why am I me?"— y al hacerlo, la antigua sensación de vértigo se apodera de él: "he feels detached, as if at last he is, what he's always dreaded, walking on air." El vértigo es la separación del mundo físico, una sensación que otras veces ha logrado sofocar. Pero ahora los sentidos no proporcionan a Harry pruebas suficientes para constatar lo que el sentimiento le dicta: que no tiene entidad, que se halla fuera de sus propias sensaciones. La razón tampoco le proporciona explicaciones, así que Harry confiesa ser *nada*, y esa negación de sí mismo no surge sino de una reflexión: Rabbit ha llegado al conocimiento de su finitud por medio del dolor. Sin embargo, él no puede llamarlo *finitud*, y la narración psicológica, que continuamente se adapta al modo de sentir del protagonista, lo llama "refraction, vibration within [a body]." La voz interior de Harry dice así:

> What kind of second-rate grief is it that permits them to walk? The sense of their thick bodies just going on, wrapping their hearts in numbness and small needs, angers him. They walk with their child through streets they walked as children. The gutter along Potter Avenue where the slime-rimmed ice-plant water used to run is dry. The houses, many of them no longer lived in by the people whose faces he all knew, are like the houses in a town you see from the train, their brick faces blank in posing the riddle, Why does anyone live here? Why was he set down here, why is this town, a dull suburb of a third-rate city, for him the center and index of a universe that contains immense prairies, mountains, deserts, forests, cities, seas? This childish mystery—the mystery of "any place," prelude to the ultimate, "Why am I me?"—ignites panic in his heart. Coldness spreads through his body and he feels detached, as if at last he is, what he's always dreaded, walking on air. The details of the street—the ragged margin where the pavement and grass struggle, the tarry scarred trunks of the telephone poles—no longer speak to him. He is no one; it is as if he stepped outside of his body and brain a moment to watch the engine run and stepped into nothingness, for this "he" had been merely a refraction, a vibration within the engine, and now can't get back in. He feels he is behind the windows of the houses they walk by, watching this three-cornered family stroll along solidly with no sign that their universe has convulsed other than the woman's quiet tears. (260-61)

Harry Angstrom siente que no pertenece a Brewer; se ha dado cuenta de que su mundo es baldío: "The gutter along Potter Avenue where the slime-rimmed ice-plant water used to run is dry." Surge así un paralelismo entre el ser y el mundo. La pregunta *¿por qué sólo conoce una parte de todo lo que existe?* —"why is this town . . . for him the center and index of a universe that contains immense prairies, mountains, deserts, forests, cities, seas?"— sugiere una pregunta paralela: *¿por qué*

conoce sólo una parte de todo lo que él es? Harry descubre por vez primera que existe un *enigma* detrás de todo lo tangible, y lo descubre porque la percepción ya ha dejado de proporcionarle sentimientos satisfactorios: "The details of the street . . . no longer speak to him." Así que instinto y sentimiento dejan paso a la razón; y es la razón la que plantea la pregunta esencial: "Why am I me?" El mismo Harry se responde con absoluta convicción: "He is no one." La incertidumbre del ser se presenta ante Rabbit; siente, por fin, la inestabilidad de su condición de hombre de un modo racional: el vértigo físico se ha convertido en vértigo espiritual, en angustia.

De esta manera, Harry el conejo se transforma en Harry el hombre. El Rabbit instintivo, el vividor del presente más efímero sólo acertaba a comprender la realidad —tanto física como transcendente— a través de las sensaciones y el sentimiento. Pero la razón termina por imponerse y Harry *comprende* la realidad cuando intenta dar una explicación a su dolor. Las diversas experiencias que ha tenido a lo largo de la historia de *Rabbit, Run* le han conducido a descubrir la parte que de hombre hay en él.

Relacionando todo esto con el epígrafe de la novela, de que ya se ha tratado en el capítulo primero de este trabajo, se puede afirmar que Harry ha intuido la *Gracia* en muchas de sus vivencias; por medio de las sensaciones físicas se ha planteado cuestiones espirituales. *La dureza del corazón* ha sido como una puerta cerrada a los movimientos de esa Gracia, ya que Rabbit no es divino sino humano, y por ende, apegado a la materia. *Las circunstancias exteriores* no son sino el sistema social en el que le ha tocado vivir; un sistema que pudiendo abrirle el camino a la Gracia, se lo ha cerrado con responsabilidades, obligaciones y falta de caridad. Ni siquiera el reverendo Eccles, que dentro del sistema social habría de ser quien mostrara el camino a Rabbit, tiene capacidad para cumplir su cometido. Es Eccles quien devuelve

a Harry al terreno baldío: "With my Church, I believe that we are all responsible beings, responsible for ourselves and for each other" (143); es Eccles quien se mofa de la intuición de Rabbit y le niega finalmente la existencia de una Gracia superior: "I don't think that thing exists in the way you think it does" (259). La responsabilidad, la armonía social parece estar por encima de la creencia espiritual incluso para el pastor episcopaliano. Para Pascal, la Gracia es lo único que puede proporcionar al hombre estabilidad, un asidero que no es tangible ni demostrable. Si Updike ha querido probar que el hombre es dicótomo en su naturaleza, que no importa cuánto pese su materialidad porque tiende a encontrar transcendencia en su vida, lo ha conseguido. La sociedad más despojada de espíritu no impide que incluso el hombre más apegado a sus instintos llegue a plantearse el enigma de la existencia. Rabbit no lo resuelve, no se redime, ya que termina por marcharse obedeciendo a su instinto; pero es precisamente el instinto lo que le empuja, en las últimas páginas de la novela, a rechazar la oferta de Ruth Leonard —otra forma de compromiso social— y lanzarse a otras circunstancias exteriores, tal vez rebosantes de Gracia. El final abierto de la novela deja la cuestión así.

4.1.1. Harry en la narración objetiva.

Todo lo que sobre la caracterización de Harry se ha visto hasta aquí amalgamando narración objetiva, voz interior y actos de habla influye, por tanto, en la construcción de la novela, en cada uno de los aspectos del texto narrativo que se han estudiado en el capítulo anterior: no sólo en la construcción de los demás personajes, sino también en el espacio, el tiempo y ritmo, el punto de vista y la voz. La narración objetiva en *Rabbit, Run* se ve por tanto condicionada por las caracterización que el

autor ha hecho de Harry como hombre y, sobre todo y más decisivamente, como conejo. Pero precisamente por ser Harry un conejo, la narración objetiva se ve condicionada de forma muy distinta a la narración psicológica, que expresa la propia voz interior, y a los actos de habla. La narración objetiva puede ser idónea para cumplir con algunos aspectos del texto narrativo, pero hay aspectos que necesitan de las otras técnicas.

Los personajes que rodean a Harry se caracterizan a partir de su condición de comparsas del protagonista. Ningún otro de los personajes de la narración tiene el peso de Harry: no hay coprotagonistas, no hay tampoco un antagonista individual de pareja envergadura... Los personajes restantes son tipos que, aunque con identidad psicológica propia, se insertan en el texto según las necesidades de delimitación del protagonista: Harry ha de ser un conejo perseguido, luego es necesario darle unos perseguidores en la persona de los Springer y de Eccles; Harry es un varón, luego es necesario que aparezca una mujer como Janice, pero puesto que además necesitamos del conflicto añadamos una mujer antagonista de la primera en la persona de Ruth; Harry ha de estar abierto a la Gracia, luego enfrentémosle a un Eccles que a pesar de ser ministro de la iglesia esté cerrado a Ella... Los personajes van construyéndose así, con este servilismo respecto de la construcción del personaje de Harry, aunque su avezado sentido de la economía narrativa permita a Updike atribuir a un solo personaje más de un valor o función —es el caso de Eccles, por ejemplo—, y su fina penetración psicológica le haga rematar personajes de algún interés —como los tres personajes femeninos que gozan del privilegio del monólogo interior. Pero es en el estricto ámbito de la narración objetiva donde esta dictadura de Rabbit sobre los demás personajes tiene su dominio propio: en su voz interior y en sus actos de habla, los personajes están más libres de esa tiranía. Por seguir con el ejemplo de Eccles, puede que esté en la novela para hacer las veces de hurón tras el Harry conejo y de

descreído frente al Harry hombre, y que sus actos, objetivamente descritos por el narrador, estén al servicio de esa idea; pero desde luego, ni su voz interior ni sus actos de habla evidencian las limitaciones que resultarían de una caracterización completa como un hurón, ni su descreimiento se revela más que en ciertos chispazos de voz interior (144, 150, 156-57).

El espacio de la novela es, también se ha visto, un hábitat natural en el que Harry se crece, y en contraposición, un espacio civilizado en que se ahoga. La narración objetiva insiste por ello en los elementos del paisaje y en distinguir los naturales de los artificiales, y aun en ocasiones con connotación positiva para aquellos y negativa para estos; detalla asimismo si el espacio en que se halla Harry es limpio o sucio, abierto o cerrado, vacío o lleno, etc.

El tiempo de la novela también está condicionado por el protagonismo de Harry, e igualmente más por su condición animal que por su humanidad. El orden de sucesión de los hechos en la novela es lineal, porque los saltos cronológicos son sólo posibles si partimos de un hombre, que puede volver sobre el pasado y que puede anticipar lo venidero; además de que la novela vive en presente como el conejo vive en presente, sin más referencia al pasado que la inmediata del reflejo aprendido.

El ritmo de la novela es también el ritmo de Harry el conejo: unas veces lento y parsimonioso, que remolonea en el detalle, rezagado en las descripciones visuales y de los demás sentidos. Otras veces, en cambio, el ritmo se contagia de la rapidez de su carrera: un ágil discurrir de imágenes donde calles, árboles, edificios, objetos se suceden a la par de sus percepciones.

El punto de vista de la novela es casi siempre el de Rabbit: Harry Angstrom es el protagonista de la novela, y como tal, la suya es la perspectiva dominante. Por ello, Brewer y todos los personajes que pueblan la novela —a excepción del ministro Kruppenbach, a quien nunca conoce Harry— aparecen interpretados fundamentalmente por él, y la narración objetiva se centra en los detalles que él vería, en perjuicio casi siempre de otros personajes.

La voz, sin embargo, es más del narrador que de Rabbit. Updike se sirve de la referencia de tercera persona para dar expresión al pensamiento de Angstrom; sin esta referencia, la exposición de la singular mente del protagonista se vería reducida a la pobreza expresiva de su lenguaje. Harry no podría narrar su propia historia por dos razones: porque es conejo, incapaz de interpretar sus sensaciones y de reflexionar sobre ellas (sólo cuando asume sus responsabilidades morales y vuelve a casa gana en pensamiento y hondura su consideración de la realidad, si bien con el mismo lenguaje atado a lo sensorial); y tampoco podría narrar porque como hombre es simple y poco formado, sin capacidad verbal para componer un discurso en primera persona que explique la complejidad de sus vivencias. Los que han visto esta característica del lenguaje de la novela parecen haber reparado sólo en esta segunda razón: así, Searles (" . . . Harry is simply too uncultivated and nonverbal to serve as an effective narrator strictly on his own" 115).

Sin embargo, precisamente la condición de conejo del protagonista recorta, en benificio de la narración psicológica, la validez y eficacia de la narración objetiva para dar voz a Harry. Corrobora esta idea la teoría de D. Cohn, que precisamente nos habla de los logros de la narración psicológica —*psycho-narration*— en el esfuerzo por expresar lo que esta autora ha llamado "sub-verbal states", los estados en que la

capacidad verbal del sujeto es deficiente, como sería el caso de niños o personas con minusvalías o, añadimos nosotros, de nuestro conejo:

> . . . one of the most important advantages of psycho-narration over the other modes of rendering consciousness lies in its verbal independence from self-articulation. Not only can it order and explain a character's conscious thoughts better than the character himself, it can also effectively articulate a psychic life that remains unverbalized, penumbral, or obscure. Accordingly, psycho-narration often renders, in narrator's knowing words, what a character "knows," without knowing how to put it into words. (46)

4.1.2. Expresión de la voz interior de Harry.

El lenguaje propio de Rabbit está en sus actos de habla; es su lenguaje oral, físicamente articulado. El lenguaje de su pensamiento aparece en los breves pasajes de monólogo citado y en los más extensos de monólogo narrado; este lenguaje, tal como lo concibe Updike, posee las características del lenguaje oral del protagonista. La técnica que más emplea el autor para exhibir el universo mental de Harry es la narración psicológica; con ella, la riqueza de percepciones, sentimientos y pensamientos del protagonista se describe fielmente. Pero no está en la narración psicológica el lenguaje propio de Angstrom; si bien se concede la perspectiva al protagonista, el lenguaje propiamente dicho pertenece al narrador. Estas diferencias lingüísticas de cada una de las tres técnicas de expresión de la voz interior —

monólogo citado o narrado y narración psicológica— pueden apreciarse en los extractos que ofrezco a continuación.

El primer extracto es representativo de la técnica de monólogo citado, aunque aparecen otras en combinación:

> Eccles with an effort drags his attention up for the game. He is absolutely in love with winning; *he is eating me up*, Harry thinks. . . . His [Harry's] putt slides past on the down side and goes two or three fucking feet too far. Four feet. Fuck. (124-25)

En la oración inicial de este primer extracto, el narrador omnisciente describe el movimiento físico de Eccles. La segunda oración reproduce el pensamiento de Rabbit haciendo uso del propio lenguaje del protagonista: "*he is eating me up.*" No sólo el cambio de tercera a primera persona prueba el paso de la narración de hechos a la cita directa del pensamiento, sino también la expresión "to eat up", que concierta con las características del lenguaje de Rabbit; en este caso, además, es inconfundible porque el autor lo ha marcado en cursiva. Hay aún otra muestra de monólogo citado en el extracto: "Four feet. Fuck." Pese a que no aparecen las cursivas ni referencias a primera persona en tan cortos enunciados, las dos expresiones son propias de Harry; ambas se toman directamente de su pensamiento y emplean su vocabulario. El narrador omnisciente se inmiscuye en la oración que precede a esta porción de monólogo citado; luego, la frase "His [Harry's] putt slides past . . ." describe una acción y mantiene la referencia de tercera persona; pero la expresión "two or three fucking feet too far" pertenece al campo léxico de Harry y no del narrador. Existe, pues, una combinación de técnicas incluso en unas pocas líneas.

El segundo extracto ilustra el empleo del monólogo narrado. El lenguaje del protagonista expresa sus pensamientos, pero es el narrador quien mueve los hilos de la narración; por ello, la referencia a la tercera persona se mantiene vinculada a la expresión del interior de Harry:

> He's asking *him*, him, the runner, the fornicator, the monster. He must be blind. Or maybe just being a father makes everyone forgive you, because after all it's the only sure thing we're here for. (187)

La eliminación de verbos de pensamiento consigue que de la mente de Harry fluyan las ideas libremente, sin lazos que lo aten al curso de la trama. Las características del lenguaje de Harry se aprecian por las contracciones, las formas adverbiales y el léxico —menos coloquial de lo acostumbrado porque Rabbit ha estado reflexionando sobre los errores de su vida. El cambio de tercera a segunda persona prueba que el narrador está dando a Harry vía libre para expresar su interior, de modo que el discurso se desliza de la referencia particular de "he" a una más general con "you"; y de esta segunda persona del singular se alcanza la generalización absoluta, de tono filosófico, con la forma de plural "we".

El tercer extracto expone el pensamiento de Harry por medio de la narración psicológica. El narrador, por tanto, es quien compone el discurso —no Harry— y expresa con mayor agudeza y penetración todo lo que bulle en la mente del protagonista. En cuanto a los hechos, es el narrador omnisciente quien los describe:

> He expects never to go to sleep and, awaking with the slant of sunshine and the noise of doors slamming downstairs, feels his body has betrayed his soul. He dresses in haste, more panicked now than at any time yesterday. The event is realer. Invisible

> cushions press against his throat and slow his legs and arms; the kink in his chest has grown thick and crusty. . . . He goes over to the Springers' and the tone of the house has changed; he feels everything has been rearranged slightly to make a space into which he can fit by making himself small. (255-56)

Es evidente que el léxico es demasiado rico para pertenecer a Rabbit; la sintaxis, igualmente, es más compleja. Rabbit cree que el dolor que le ha producido la muerte de su hija Rebbeca que le impedirá quedarse dormido; pero le rinde el sueño y al levantarse, siente que su naturaleza le ha traicionado: "He . . . feels his body has betrayed his soul." El narrador expresa en forma de sentimiento ("he feels") una idea que surge en la mente del propio Harry y que éste no es capaz de formular; el narrador, pues, se ajusta a la naturaleza sensorial del protagonista para dilucidar una idea. La narración psicológica da prioridad a la idea —la exposición del universo mental de Harry— sobre la reproducción del lenguaje que emplearía el personaje; el contenido se impone, por tanto, a la forma. Lo mismo ocurre con la oración "the tone of the house has changed." Esta técnica de la narración psicológica en *Rabbit, Run* se aviene armoniosamente al espíritu animal de Angstrom. El narrador conoce el mundo interior de Rabbit, y lo expresa con un lenguaje ajeno al personaje; pero busca los recursos para ser fiel a la forma de sentir de Harry. Las oraciones "Invisible cushions press against his throat and slow his legs and arms" y "the kink in his chest has grown thick and crusty" describen sensaciones físicas —el modo en que Rabbit percibe con mayor intensidad— y, en última instancia, expresan la angustia espiritual del protagonista.

Es preciso señalar aquí el empleo de la tipografía cursiva con que Updike asigna a Rabbit ciertas formulaciones; éstas se caracterizan especialmente por su espontaneidad y brevedad. Son casos de monólogo citado, así que el pronombre

sujeto "I" sustituye al de tercera persona de la narración psicológica o del monólogo narrado. Son enunciados que acercan al lector al sentir más auténtico de Harry, puesto que el lenguaje que emplea es suyo propio.

Distinguimos tres tipos. En primer lugar, las formulaciones íntimas de Harry que se erigen en forma de plegaria o rezo, en ocasiones a un dios cristiano, y otras veces a la luna o algún elemento natural que le inspire transcendencia. Leamos varios casos, de los que los dos últimos expresan pensamientos sencillos, sin tintes religiosos —el último, un reproche de Harry a su madre:

> . . . he sees the moon, and for a second stops and communes with its mournful face, stops stark . . . to look toward the heavenly stone that mirrors with metallic brightness the stone thet has risen inside his hot skin. *Make it be all right,* he prays to it, and goes in the rear entrance. (180)

> The thought of these people having the bold idea of leaving their homes to come here and pray pleases and reassures Rabbit, and moves him to close his eyes and bow his head with a movement so tiny Ruth won't notice. *Help me, Christ. Forgive me. Take me down the way. Bless Ruth, Janice, Nelson, my mother and father, Mr. and Mrs. Springer, and the unborn baby. Forgive Tothero and all the others. Amen.*(86-87)

> His life seems a sequence of grotesque poses assumed to no purpose, a magic dance empty of belief. *There is no God; Janice can die*: the two thoughts come at once, in one slow wave. (184)

> He wants to say to her, *What is this, anyway? You act like I've gone over to the other side. You're acting insane. Don't you know it's the right side and why don't you praise me?* (211)

En segundo lugar, las formulaciones que reproducen auténticos actos de habla de otros personajes, acaecidos en un momento del pasado y que Harry recuerda. Al recrearse un tiempo pasado, el curso habitual de la narración en forma verbal presente se altera para dejar paso a acontecimientos narrados en formas de pretérito, muy escasas en la novela. La introducción de formulaciones de este tipo, que trasladan el tiempo verbal al presente, produce una compensación y evita que se rompa el efecto cinematográfico propio de la narración. En el siguiente pasaje, el protagonista acude a casa de sus padres y la memoria le trae recuerdos de situaciones familiares anteriores donde abundan expresiones directas de la madre:

> His parents' home is a two-family brick house on the corner; but it is their neighbors, the Bolgers, who had the corner half, with a narrow side yard Mrs. Angstrom had always envied. *The Bolgers' windows getting all that light and here we sit wedged in. . . .* It was true there was something cold-blooded about Carolyn; when she reached schoolage, she never left the house without a smile on her little heart-face, swinging herself along as she owned the world, though the Angstroms had just heard her mother throw hysterics at her all through breakfast, the kitchen windows not six feet apart. *How does that poor man endure? If Carolyn and her mother don't settle their differences they're going to wake up some fair morning without a protector.* But Mom was never proved right in any of her predictions. . . .Mr. Zim, who worked outdoors rain or shine on weekends, *as if it's his only pleasure in life and I don't wonder*, had always cut it. The old Methodist cut always his half, one swath of a lawnmower,. . . when it would have been just as easy to push it back along the other half of the strip

> and not leave such a ridiculous job. *When I hear that old fool's wheels rattle along his walk so self-righteously, my blood pressure goes up so I hear my ears pop.* (23-24)

En tercer lugar, se emplean cursivas para aquellas formulaciones de actos de habla imaginarios y atribuidos a otros personajes. Son meras hipótesis que elabora la mente del protagonista, ya posibles consecuencias de una situación real dada, ya auténticas extravagancias de la imaginación de Rabbit. Los siguientes fragmentos ilustran cada uno de estos tipos: en el primero, el reverendo Eccles juega al golf con Harry, y el afán de éste por insertar la pelota en el hoyo le lleva a mantener una comunicación ficticia con los palos, que representan ora a Janice ora a Ruth; el segundo fragmento representa la posible pero no comprobable reacción de Lucy Eccles ante su marido tras haber recibido de Rabbit una palmada en el trasero:

> The irons, light and thin yet somehow treacherous in his hands, are Janice. *Come on, you dope, be calm; here we go, easy.* When the slotted clubface gouges the dirt behind the ball and the shock jolts up his arms to his shoulders, his thought is that Janice has struck him. *Oh, dumb, really dumb. Screw her. Just screw her.* . . . Anger turns his skin rotten, so the outside seeps through; his insides go jagged with the tiny dry forks of bitter scratching brambles, where words hang like caterpillar nests that can't be burned away. *She stubs fat she stubs the dirt* torn open in a rough brown mouth *dirt stubs fat*; with the woods the "she" is Ruth. Holding a three wood, absorbed in its heavy reddish head and grass-stained face and white stripe prettily along the edge, he thinks *O.K. if you're so smart* and clenches and swirls. . . . As the seven iron chops down *please Janice just once* awkwardness spiders at his elbows. . . (123-24)

> There must be a back stairs, because he next hears Eccles' voice in the kitchen, arguing Joyce into her sweater, asking Lucy if the cake was ruined, explaining, not knowing Rabbit's ears were around the corner, "Don't think this is pleasure for me. It's work."
>
> "There's no other way to talk to him?"
>
> "He's frightened."
>
> "Sweetie, everybody's frightened to you."
>
> "But he's even frightened *of* me."
>
> "Well he came through that door cocky enough."
>
> *This was the place for, And he slapped my sweet ass, that's yours to defend.*
>
> *What! Your sweet ass! I'll murder the rouge. I'll call the police.*
>
> In reality Lucy's voice stopped at "enough," and Eccles is talking about if so-and-so called, where are the golf balls? (117)

Hay en todo el texto un solo caso de conjunción de tipos —en particular, del primero y el tercero. En él, Harry atribuye ciertos pensamientos a su suegro Mr. Springer (tercer tipo), a la vez que emite juicios íntimos sobre éste, sin llegar al acto de habla físico (primer tipo). Curiosamente, Updike prescinde de las cursivas para las formulaciones asignadas a Mr. Springer en este pasaje, y las acota en paréntesis; las declaraciones internas de Rabbit, sin embargo, emplean las cursivas para el ataque directo a su suegro, y la tipografía regular para las preguntas que declaran su perplejidad íntima:

> Mr. Springer returns and passes through to the outside, bestowing upon his son-in-law a painfully complex smile, compounded of a wish to apologize for his wife (we're both men, I know), a wish to keep distant (nevertheless you've behaved unforgivably; don't touch me), and the car salesman's mechanical reflex of politeness. Harry thinks, *You crumb*; hurls the thought at the slammed door. *You slave*. Where is everybody going?

> Where are they coming from? Why can't anybody rest? Eccles comes back and feeds him another cigarette and goes away again. (186)

Es una técnica sencilla pero interesante, en la que se intercalan tres voces: la voz del narrador, que describe la acción; la voz imaginaria de Mr. Springer; y por último, la voz interior de Harry.

4.1.3. Actos de habla de Harry.

Harry Angstrom es un hombre y a la vez es un conejo. Es un hombre, y por ello goza del privilegio del verbo: puede hablar, se comunica con los demás por el lenguaje, es *comunicativo*. Pero la condición comunicativa que está en la esencia de todo hombre puede verse estorbada en su existencia por varias clases de accidentes. En el caso de Rabbit, los principales obstáculos a su vocación comunicativa no son un accidente de su existencia, sino que derivan de su misma esencia, de la condición de conejo que Updike ha querido atribuirle.

Como todo animal, Harry es irreflexivo: el animal percibe, no concibe. El animal que Harry es no puede formarse un concepto de las cosas, y por eso cuando habla comunica sensaciones, no pensamientos. Pero es que además es un conejo, un animal característicamente tímido. Rabbit quiere comunicar como hombre que es, por muchas trabas que a la comunicación imponga su animalidad; pero entonces su timidez de conejo le refrena y le impide comunicar tanto como desearía. Y ese comunicar *menos* conlleva también a la larga un comunicar *peor*. Por todo esto, la expresión verbal de Rabbit ha de ser necesariamente pobre. Lo más característico de su lenguaje se expone a continuación.

Por el análisis de los diálogos que mantiene con otros personajes se comprobará que Harry es un hombre de pocos recursos verbales; ello no está reñido con su talante comunicativo y sociable, tal como lo demuestran sus actos de habla. Abre un diálogo, por ejemplo, con los chiquillos en el callejón e intenta participar en su juego; en esa primera escena manifiesta gran perspicacia por emplear un lenguaje sencillo, apropiado para el juego y comprensible para la chiquillería. Cuando observamos las

características de su lenguaje en el diálogo con otros personajes, reparamos en que Rabbit adolece de una notable pobreza verbal.

A. Vulgarismos y juramentos, sintaxis sencilla, vocabulario pobre.

Participa en el diálogo con oraciones escuetas donde la entonación y las pausas juegan un papel distintivo, ya que la organización sintáctica de sus enunciados suele regirse por coordinación o por subordinaciones sencillas; el empleo de vulgarismos y juramentos se acompaña, además, de un vocabulario muy limitado. Los siguientes enunciados se han extraído de diferentes diálogos entre Rabbit y otros personajes, y en ellos se ilustran ambos aspectos.

Por una lado, la pobreza expresiva y la simplicidad sintáctica se concentran más en los siguientes enunciados:

—"What's your kick? I support you." (135)

—"Quit it. I don't care. Sit around all day reading mysteries. I'll support ja." (136)

—"Why should I? Her father is rolling on it." (136)

—"I don't know. I don't suppose you're supposed to like your job. If you did, then it wouldn't be a job." (221)

—"I can. I can but I don't want to, it's not the thing, the thing is how *I* feel. And I feel like getting out." (230)

—"I didn't kill the poor kid. Janice did. I got mad at her one night and came looking for you and she got drunk and drowned the poor kid in the bathtube." (279)

—"No, look. You're a doll, but I got this wife now." (223)

—"Whaddeya thinking?" (70)

—"She wasn't a prostitute, exactly. She just kind of slept around." (200)

Por otro lado, el empleo de vulgarismos:

—Oh Peggy Green. That moron. She married that hick Morris Fosnacht." (118)

—Ah Janice. Screw you. Just screw you." (17)

—"Well hell, I didn't know you have to keep your mind on *that* all the time. The trouble with you, kid, is you just don't give a damn. Really." (200)

—"What the hell ails you? Other women *like* being pregnant. What's so damn fancy about you? Just tell me. What *is* so frigging fancy?" (16)

—"No. Hell. Don't bother." (98)

—"Oh my God. . . . Son of a bitch. Son of a bitch. . . . Forget it. Just forget it. Just forget the whole frigging thing." (255)

—"For Chrissake, lay off." (211)

—"Well, I'm not going back to that little fatal dope no matter how sorry you feel for her. . . . Do you know what I was doing to support that bunch? I was demonstrating a Penny's worth of tin called a frigging MagiPeeler in five-and-dime stores!" (102)

Harry es incapaz de formular, más allá del nivel de la sagacidad (entendida como rapidez de entendimiento), las razones de su actitud de desapego y huida. Cuando intenta explicar los motivos que le empujan a abandonar a su familia y renunciar a su trabajo, su expresión se reduce a lo sensorial y los razonamientos son muy elementales. Los siguientes ejemplos muestran una evidente falta de hondura intelectual:

"Then all of a sudden it hit me how easy it was to get out, just walk out, and by damn it *was* easy." (100)

> ". . . I played first-rate basketball. I really did. And after you're first-rate at something, no matter what, it kind of takes the kick out of being second-rate. And that little thing Janice and I had going, boy, it was really second-rate." (101)

> "If you're telling me I'm not mature, that's one thing I don't cry over since as far as I can make out it's the same thing as being dead. . . . Well, I'm not going back to that little fatal dope no matter how sorry you feel for her. I don't know what she feels. I haven't known for years. All I know is what's inside *me*. That's all I have." (102)

Para el protagonista la realidad se mide por "what feels right" y bien acierta al decir que "all [he knows] is what's inside [*him*]." El siguiente ejemplo se ha extraído de la escena final de la novela, cuando Rabbit desea con vehemencia permanecer con Ruth; aquí el protagonista no se halla en situación de reservar explicaciones sino de darlas para conseguir que Ruth le acoja. Incluso en un momento tan decisivo, Rabbit no es capaz de ir más allá de esta expresión:

> "I don't know. I don't know any of these answers. All I know is what feels right. You feel right to me. Sometimes Janice used to. Sometimes nothing does." (281)

B. Inseguridad, expresión de gratitud y afán por comunicar.

En el diálogo que mantiene con Mr. Springer, por ejemplo, se observan tres características. Por un lado, la inseguridad que padece Rabbit se manifiesta en el intercambio porque necesita la constante aprobación de Mr. Springer. Harry emite uno o varios enunciados declarativos breves y busca, por medio de cortas preguntas

finales, un *apoyo* en su interlocutor. En tales enunciados —(1), (11) y (13)— Harry no expresa su propio criterio: lo curioso es que expresa precisamente el criterio de su suegro:

1 HARRY:

"You don't want me to stay here tonight, do you?"

2 Mr. Springer:

"Not tonight, Harry. I'm sorry. I think it would be better not tonight."

3 HARRY:

"O.K., sure. I'll go back to the apartment. Shall I come over in the morning?"

4 Mr. Springer:

"Yes, please. We'll give you breakfast."

5 HARRY:

"No, I don't want any. I mean, to see Janice when she wakes up."

6 Mr. Springer:

"Yes of course."

7 HARRY:

"You think she'll sleep the night through."

8 Mr. Springer:

"I think so."

9 HARRY:

"Uh—I'm sorry I wasn't at the lot today."

10 Mr. Springer:

"Oh, that's nothing. That's negligible."

11 HARRY:

"You don't want me to work tomorrow, do you?"

12 Mr. Springer:

"Of course not."

13 HARRY:

"I still have the job, don't I?"

14 Mr. Springer:

"Of course." (. . .)

15 HARRY:

"You're being awfully good to me." (254)

Por otra parte, con la oración del *turno* (15) Harry expresa gratitud, una gratitud basada en lo *bueno* —"good"—, que es el único modo que tiene Harry de juzgar. El protagonista es demasiado simple como para apreciar —o al menos expresar— los matices entre lo que es bueno y lo que es malo; su juicio, como constatan otros actos de habla, se basa siempre en estos contrarios. Finalmente, frente a las apáticas respuestas de Mr. Springer—"Yes of course" (6), "I think so" (8), "of course not" (12), "of course" (14)— Rabbit es comunicativo y abre el intercambio con distintos temas; de ello dan muestra todos sus turnos.

C. Importancia del contenido del mensaje, no de la forma.

Cuando la intención de Harry es declarar, sus enunciados son directos y simples, de manera que pone interés en el contenido del mensaje y no en el modo de emitirlo. Harry anuncia sus declaraciones mediante oraciones simples del tipo "I'll tell you", que llaman la atención del interlocutor y a la vez dan muestra de la voluntad declarativa que pone en el enunciado; o bien mediante muletillas o interjecciones —"hey", "well", "then"—que apoyan su expresión. Se ayuda también con fórmulas del tipo "kind of" para sostener su expresión, emplea la doble negación —"she didn't

expect nothing"— y el verbo "to guess" en declaraciones más serias, lo que vuelve a probar su inseguridad:

> —"I told ja. There was this thing that wasn't there." (125)
>
> —". . . my situation has kind of changed and I have to take another job." (296)
>
> —"Her? Oh, she can take care of herself. She didn't expect nothing." (210)
>
> —"Hey, I got a terrific idea. Let's go for a walk this afternoon. Let's walk up to the top of Mt. Judge from here. Yeah. Let's. Please." (90)
>
> —"Well I don't know all this about theology, but I'll tell you, I do feel, I guess, that somewhere behind all this there's something that wants me to find it." (120)
>
> —"Well then we're all more or less in it." (119)

En muchas ocasiones emplea el patrón condicional para formular sus razonamientos, lo que apunta a una lógica de base muy simple:

> —"I'll tell you. When I ran from Janice I made an interesting discovery. If you have the guts to be yourself, other people'll pay your price." (140)
>
> —"Because he [Harrison] stinks. And if Harrison is the same to you as me then I stink." (173)
>
> —"Well if they knew you were in a dump like this they'd have something else to talk about." (170)

D. Mejor preguntar que declarar su pensamiento: la oración interrogativa.

Cuando Harry se siente amenazado, se mantiene en comunicación pero con muchas reservas. La oración interrogativa es un patrón muy frecuente en los actos de

habla de Harry, de modo que es él quien abre los *pares* e insiste en continuar el intercambio comunicativo; en el *turno* (20) del siguiente diálogo, la oración enunciativa corrobora esta idea. Sin embargo, Harry prefiere preguntar a declarar su pensamiento. Este ejemplo recrea un momento en que el protagonista sencillamente está celoso y quiere averiguar los detalles de la relación entre Ruth y Harrison. Detrás de las abundantes formulaciones interrogativas se oculta la simple declaración de los celos; a todo lo más que llega el protagonista, tras el diálogo, es a conceptualizarlo como "a wall between [them]." Leamos la conversación:

1 HARRY:

"You've laid for Harrison, haven't you?"

2 Ruth:

"I guess. Sure."

3 HARRY:

"You guess. You don't know?"

4 Ruth:

"I said sure"

5 HARRY:

"And how many others?"

6 Ruth:

"I don't know."

8 HARRY:

"A hundred?"

9 Ruth:

"It's a pointless question."

10 HARRY:

"Why is it pointless?"

11 Ruth:

"It's like asking how many times you've been to the movies."

12 HARRY:

"They're about the same to you, is that it?"."

13 Ruth:

"No they're not the same but I don't see what the count matters. You knew what I was."

14 HARRY:

"I'm not sure I did. You were a real hooer?"

15 Ruth:

"I took some money. . . ."

16 HARRY:

"Did you pose for pictures?"

17 Ruth:

"You mean like for high-school kids? No."

18 HARRY:

"Did you blow guys?"

19 Ruth:

"Look, maybe we should say bye-bye."

20 HARRY:

"No I don't *want* to say bye-bye. I just want the answer to my question."

21 Ruth:

"The answer to your question is yes.

22 HARRY:

"Harrison?" (172-73)

E. El *foco* en su interlocutor y la *cortesía* ocultan su intención verdadera.

Es especialmente notable que en el trato con las mujeres se coloque Rabbit en un nivel de superioridad. En la siguiente sección del diálogo que mantiene con Janice se aprecia claramente una intención específica, oculta tras las oraciones interrogativas de (6) y las enunciativas de (4), que ponen el *foco* en Janice y no en él; de esta manera, su intención de conseguir el favor sexual de Janice se disfraza de interés por la mujer. Los verdaderos motivos que le empujan a comunicar nunca afloran. También en su defecto de comunicar el pensamiento, Rabbit combina formas verbales en imperativo con fórmulas de cortesía indirecta en muchos de sus enunciados. Evita, pues, la declaración directa, y así oculta su intención última tras actos de habla indirectos:

1 Janice:

"I'm dry" . . . "I'm dry. I just don't have anything to feed her [Rebecca]."

2 HARRY:

"Forget it" . . . "She'll conk out. Have a drink. There's some old whisky in the kitchen."

3 Janice:

"Say; what is this have a drink routine of yours? I've been trying not to drink. I thought you didn't like me to drink. All afternoon you've been smoking one cigarette after another and saying, 'Have a drink. Have a drink'."

4 HARRY:

"I thought it might loosen you up. You're tense as hell."

5 Janice:

"I'm no tenser than you are. What's eating you? What's on your mind?"

6 HARRY:

"What's happened to your milk? Why can't you give the kid enough milk?"

7 Janice:

"I've fed her three times in four hours. There's nothing there any more."

8 HARRY:

"Well have a drink of something."

9 Janice:

"Say, what did they tell you at church? 'Go on home and get your wife soused'? *You* have a drink if that's on your mind."

10 HARRY:

"I don't need a drink. . . . Don't you want a drink? . . . "Do you hurt? I mean down there." (225-26)

En este diálogo, Rabbit pone cuidado en la formulación de los imperativos; estos tienen un dejo cortés porque implican una invitación y se combinan con ofrecimientos. La causa que subyace es el apetito sexual de Harry, que le conduce astutamente a embriagar a Janice a fin de que la mujer se someta a sus deseos. No se sirve, por tanto, de la declaración directa para expresar a Janice sus sensaciones o propósitos; el deseo se halla en el interior de Rabbit y el protagonista no lo hace explícito, no lo comunica. Le complace que las cosas se hagan según su gusto, por lo que no tiene ningún reparo en manipular engañosamente a su esposa.

F. Actos volitivos, percepciones, sentimientos.

Acabamos de ver que Rabbit emplea fórmulas de cortesía para obtener unos resultados que no declara, o se limita a emitir un enunciado escuetamente. No es hombre de disquisiciones ni de complejas filosofías, por lo que los temas de sus

enunciados suelen enfocar actos volitivos y percepciones; de hecho, en sus actos de habla abundan las formas verbales "have to", "got to", "ought to", y "sense" y "feel." Cuando Harry declara sentimientos u opiniones, suelen carecer de matices, de forma que lindan en los extremos o son conceptos muy generales. Por ejemplo, cuando Ruth accede a que Harry se quede un día más en su casa, muestra alegría diciendo: "Well then, great. Hey. I love you" (92); su relación con Janice aparece descrita en un principio como "it was no good. . . . it was a mess as it was" (44) y tras la última huida, "this time is different. It's really bad" (277).

G. Las comparaciones y analogías.

También por causa de su deficiencia expresiva, emplea Rabbit comparaciones que explican de manera plástica sus sentimientos. Las comparaciones realzan la imagen mental de aquello que no sabe conceptualizar. En los siguientes casos, por ejemplo, Harry explica el sinsentido de su existencia. En el primero lo hace con la comparación "like I was glued in" y en el segundo, la imagen "you're in a coffin before they've taken your blood out" consigue gran plasticidad:

> "It's the truth. It just felt like the whole business was fetching and hauling, all the time trying to hold this mess together she was making all the time. I don't know, it seemed like I was glued in with a lot of busted toys and empty glasses and television going and meals late and no way of getting out". (100)

> "Well Jesus Janice. All you did was watch television and drink all the time. I mean I'm not saying I wasn't wrong, but it felt like I had to. You get the feeling you're in your coffin before they've taken your blood out." (199)

H. Las descripciones.

En las descripciones, Harry tampoco es muy explícito; las frecuentes elipsis y la sola mención de detalles son breves pinceladas que producen un efecto muy gráfico. Explica a Ruth qué aspecto tiene Harrison con: "Shortish guy with kinky hair. A little bitty limp" (64); define a Eccles como "Kind of creepy. Giggled a lot" (104), y a su esposa con un "She's about five-six. Sort of dark-complected" (68); y cuando Janice le pide que describa a Lucy Eccles, Rabbit se limita a decir: "About your height. Freckles" (199).

Su discurso, pues, se halla lejos de toda elocuencia. Aun siendo sociable y comunicativo, Harry Angstrom es un hombre irreflexivo y tímido. Siempre apoya la comunicación de sus interlocutores, pero la mayor parte de las veces evita dar expresión a su mundo interior. De ahí la brevedad de sus enunciados, la preferencia a participar con preguntas en el diálogo, las órdenes o invitaciones —que persiguen un fin que no declara. La pobreza expresiva de Rabbit no le ayuda en la comunicación, por sociable que sea. Harry vive, como él mismo declara, "safe inside his own skin, he doesn't want to come out" (118). Su naturaleza tímida frena la declaración abierta de su sentir o de su pensamiento. Su falta de reflexión, además, le impide poner en conceptos este sentir y este pensamiento.

A continuación se van a verificar todas estas características del lenguaje de Harry en el intercambio comunicativo. Para ello se examinarán al detalle todos y cada

uno de los diálogos de una cierta extensión en los que participa Harry, lo que nos permitirá descubrir otros rasgos lingüísticos y a la vez caracterizar a otros personajes. Se respetará el orden que sigue la trama en la presentación de los diálogos, excluidos aquellos en los que Harry no participa. De este modo el análisis, por un lado, adquiere mayor coherencia, ya que la evolución psicológica de los personajes está supeditada al desarrollo de los hechos en el relato; y por otro lado, se descubren por su relación con otros personajes nuevas facetas en Harry: su comportamiento con Ruth, Tothero, o cualquiera de los demás varía según la relación que mantenga con ellos y el momento en que tienen lugar las conversaciones. Con todo ello se completa el retrato de Harry Angstrom que venimos trazando.

Diálogo Harry-niños.

La primera escena de la novela encuadra un callejón de Mount Judge donde un grupo de seis niños juega a encestar una pelota en la red instalada en un poste de teléfono. Harry Angstrom se encamina hacia el lugar y se acerca para contemplar el juego. Los participantes de la comunicación serán, por un lado, los seis niños, y por otro, Harry.

El estado psicológico del protagonista es apacible y pensativo; el de los chiquillos, por el contrario, es de temor y desconfianza, ya que se sienten observados por un adulto. La narración se sitúa en la perspectiva de los niños y explica sus impresiones: "His standing there makes the real boys feel strange. Eyeballs slide. They're doing this for themselves, not as a show for some adult . . . Where's his car? The cigarette makes it more sinister still" (9). La pelota cae fortuitamente a los pies de Rabbit, así que éste la recoge, hace un lanzamiento y la encesta; su primer acto de habla es una interjección que muestra, según explica el narrador, un sentimiento de orgullo ("'Hey!' he shouts in pride" 10).

1 HARRY:

"Hey!"

2 ONE OF THE KIDS:

"Luck."

3 HARRY:

"Skill" . . . "Hey. O.K. if I play?"

4 KIDS:

(There is no response, just puzzled silly looks swapped.)

5 HARRY:

"Hey whose side am I on?"

6 KIDS:

(In a wordless shuffle two boys are delegated to be his.)

7 HARRY:

"O.K." . . . "The old man's going. Three cheers."

(To the boy on his side) "So long, ace." (10-11)

Conviene que se consideren dos circunstancias relevantes para el análisis del diálogo. La primera es la actitud de los niños, que recelan de Harry por participar en un juego al que no ha sido invitado, y aún más por tratarse de una persona adulta. En segundo lugar, la posición física entre éste y los chiquillos: se mantiene en una distancia media, lo cual no implica intimidación ni excesiva familiaridad.

A. Apertura de la comunicación.

La comunicación se abre con una interjección de Harry ("Hey!"), y funciona como un *sistema de intercambio abierto*, no *pre-determinado*; no hay presentaciones o contacto previo a la introducción del *tema*, lo que hace más fría la relación entre los interlocutores. Sin embargo, el hecho de que la interjección sea una categoría gramatical inherentemente exclamativa muestra una disposición favorable al diálogo; en este caso también representa una llamada a la atención de los chiquillos.

Uno de los niños apoya el acto comunicativo de Rabbit al dar una respuesta a su intervención, e inmediatamente el protagonista responde; la semejanza de los enunciados de ambos personajes —núcleos de sintagmas nominales— establece ya

comunicación en la que no existe una parte dominante. La ausencia de vocativos y pronombres hace que la comunicación sea directa, y el *tema* se afianza sin necesidad de preámbulos, de ninguna *introducción*. Así, "Luck" (niño) encuentra su correspondencia de igualdad en "Skill" (Rabbit), y sirve de plataforma para continuar la comunicación.

B. Desarrollo de la comunicación.

De las dos preguntas que Harry formula, sólo una obtiene *apoyo* en la comunicación. La construcción sintáctica en ambas preguntas es sencilla y correcta, si bien en la primera ha elidido el sintagma verbal principal, con lo que enfoca más directamente el contenido de su cuestión ("O.K. if I play?"). La actitud de perplejidad por parte de los niños es la única respuesta (*no verbal, sin turno de apoyo*) que obtiene Harry a su primera pregunta en (3); por mejor decir, no obtiene respuesta alguna. Aun así, el protagonista actúa como si la respuesta hubiera existido, y además hubiera sido afirmativa: participa en el juego, y vuelve a encestar el balón. Esta actitud pone a Rabbit en una situación de superioridad con respecto a los chiquillos, puesto que ha violado los términos de la comunicación, esto es, no ha respetado el rechazo de los niños a continuarla.

Sin embargo, Harry formula otra pregunta —(5)— en términos similares a la anterior; utiliza el mismo vocativo ("Hey") para atraer la atención de los niños, y no refuerza el énfasis ni muestra agresividad o exigencia a fin de obtener respuesta en esta ocasión. Esta vez la pregunta recibe *apoyo*, aunque no verbal, por parte de la chiquillería, que se organiza en dos equipos. Dicha respuesta no verbal hace que la comunicación se reestablezca, aunque solamente por medio del juego, en el que todos

participan. Pero sabemos por la narración que a Harry le incomoda que los niños se intercambien monosílabos entre ellos y no le dirijan la palabra ("Nobody keeps the score. The surly silence bothers him. The kids call monosyllables to each other but to him they don't dare a word" 10), el largo silencio que acompaña al juego y la nueva intervención de Rabbit nos revelan una información similar.

C. Cierre de la comunicación.

Rabbit, al igual que las dos veces anteriores, inaugura un nuevo *turno* en (7) (sólo él manifiesta interés por mantener una comunicación en mayor grado), pero ahora cierra con su acto de habla el intercambio. El "O.K." con que da comienzo a su enunciado habitualmente expresa un acuerdo acerca de un *tema* tratado en la conversación; al no existir aquí tal *tema*, pues la comunicación se ha mantenido sólo en la acción, el adverbio manifiesta que el personaje se resigna, y se anticipa con ese "O.K." su decisión de irse.

En la oración "The old man's going", Harry sustituye el pronombre sujeto "I" por "the old man", de modo que se identifica como adulto ante los niños; Rabbit emplea infantilmente el adjetivo "old", con lo que expresa su comprensión ante el hecho de que los chiquillos no quieran colaborar con él para sostener la comunicación. Por el narrador sabemos que Harry tiene veintiséis años ("he's twenty-six" 9), así que no puede juzgarse sinceramente *viejo*; este recurso que utiliza dice mucho de la perspicacia del personaje y de su conocimiento del mundo infantil.

Con este enunciado, además, Harry comunica su retirada del juego cordialmente; sin esperar respuesta, debido a las experiencias anteriores, cierra la

sección por medio de una cláusula nominal. "Three cheers" es una fórmula exclamativa, que expresa celebración, y sin embargo aquí carece de signos de admiración; pese a que es el único participante de la comunicación, Harry conserva su simpatía, aunque no su entusiasmo inicial.

Se despide también de manera individual de uno de los pequeños, a quien concede el vocativo de *campeón*; de la frase hecha de la despedida ("so long") no se puede obtener una conclusión singular por ser una fórmula instituida, pero el vocativo da muestras de acercamiento y, nuevamente, de simpatía.

D. Conclusión.

Harry ha sido conciso y directo en sus formulaciones: sin adjetivación, sin presentación de *marco*, con un lenguaje sencillo y comprensible para los chiquillos. Ha abierto y ha cerrado la comunicación, y en todo momento ha sido el único participante activo de ella; a pesar de no obtener *apoyo*, los actos de habla de Harry no han mostrado violencia o imposición, sino cordialidad, comprensión y simpatía.

Diálogo Harry-Janice

El siguiente diálogo tiene lugar en casa del matrimonio Angstrom. Harry llega al apartamento después de la jornada de trabajo, y de haber jugado con los chiquillos en el callejón; encuentra a Janice sentada frente a la televisión bebiendo un cóctel "Old-fashioned".

A. Apertura de la comunicación.

1 HARRY:

(. . . he sees his wife sitting in an armchair with an Old-fashioned, watching television turned down low.) "You're here." . . . "What's the door locked for?"

2 JANICE:

"It just locked itself."

3 HARRY:

"Just locked itself." . . . "Whaddeya afraid of? Whodeya think's gonna come in that door? Errol Flynn?"

4 JANICE:

(She doesn't answer.)

Tampoco esta vez se inicia el diálogo con una *introducción*, de modo que el *foco* se sitúa directamente sobre la escena y no sobre la disposición de ánimo de los personajes, que se haría a través del saludo. Harry se extraña de que la puerta se halle cerrada estando Janice en el interior del apartamento, por lo que abre el *par* con una primera oración declarativa ("You're here"). Formula a continuación una pregunta

directa y sin elementos verbales de cortesía o de afecto ("What's the door locked for?"); faltan también estos elementos en la respuesta (2) de Janice, lo que demuestra confianza y costumbre en los encuentros de ambos personajes.

Harry repite en (3) literalmente la respuesta de Janice, con la elipsis del pronombre sujeto, lo cual expresa su desaprobación ante la actitud de la esposa. A su vez, Janice viola la *máxima de cualidad* con su respuesta, puesto que el verbo "to lock" está sujeto a la voluntad y no es una cuestión de azar: la puerta sencillamente no puede haberse *cerrado sola* porque el pestillo necesita de la manipulación humana; la contribución de la esposa no demuestra, pues, ser verdadera. Ello pone de manifiesto el desinterés de la esposa tanto por la comunicación misma como por su *tema*.

La segunda parte del *turno* de Rabbit en (3) prueba que éste no acepta tampoco la respuesta de Janice como cierta, de modo que se burla de lo que subjetivamente cree ser el motivo de que la puerta esté cerrada: el miedo de Janice. Aquí la dicción de Harry se representa por medio de contracciones y asimilaciones fonéticas ("Whodeya think's gonna come . . .?"), incluso incurre en una desviación gramatical ("Whaddeya afraid of?"), pero sin llegar a violar la claridad que exige la *máxima de modalidad*; aunque este acto de habla se alza como una burla, la simpatía no se pierde, puesto que el hecho de mencionar a Errol Flynn como posible causante del temor de Janice tiñe de afecto la acusación —no menciona a una personaje amenazador o aterrador, sino a un atractivo actor de cine.

Sin embargo, la acusación de Harry en (3) provoca un *reto* en la mujer, quien rompe la comunicación al guardar silencio. El protagonista, entonces, introduce un nuevo *tema* a partir de otra pregunta en (5).

B. Primer desarrollo: el coche, el tabaco.

5 HARRY:

"If you're home where's the car? It's not out front."

6 JANICE:

"It's in front of my mother's. You're in my way."

7 HARRY:

"In front of your mother's? That's terrific. That's just the frigging place for it."

8 JANICE:

"What's brought this on?"

9 HARRY:

"Brought what on?" (He moves out of her line of vision and stands to one side.)

10 JANICE:

"Harry, do you have a cigarette? I'm out."

11 HARRY:

"Huh? On the way home I threw my pack into a garbage can. I'm giving it up."

12 JANICE:

"You threw it into a garbage can! Holy Mo. You don't drink, now you don't smoke. What are you doing, becoming a saint?"

13 HARRY:

(The big Mouseketeer has appeared [on television], . . . Rabbit watches him attentively . . .) "Shh."

Harry ha ensayado una nueva pregunta; su sorpresa e indignación ante la respuesta de Janice se hacen patentes cuando repite la respuesta, como hiciera en (3), esta vez con el énfasis añadido de la entonación interrogativa. A este tono se suma la agresividad que denota el empleo del adjetivo "frigging", vulgar y soez; asimismo, la

ironía que sugiere la oración "That's terrific" refuerza claramente el tono de sorpresa y de agresividad.

Aunque Janice apoye la comunicación con respuestas que respetan todas las máximas del *principo de cooperación*, uno de sus actos de habla interfiere en el desarrollo del *tema* ("You're in my way"), lo que corrobora de nuevo su falta de interés en la conversación. Janice está más interesada en el programa de la televisión que en el *tema* que Harry trata de discutir con ella. Por el contrario, en Harry se aprecia el *apoyo* al mantenimiento de la comunicación en (9) y (11).

Los *turnos* (8) y (9) son ambivalentes, opino que con toda intención por parte del autor. El "What's brought this on?" de Janice en (8)—*¿Y eso a qué viene?*— parece que se refiere al tono de Harry: *¿Y ese enfado a qué viene?*. Pero entonces no es demasiado lógica la respuesta de Harry en (9)—"Brought what on?"—, salvo quizá como *reto* debido al enfado (*¿A qué viene qué?*); lo que ya está fuera de toda lógica es que con su petición de un cigarrillo en (10) Janice esté rompiendo de súbito con el *tema* de importancia que ella misma ha inaugurado. De cualquier modo, está claro que Janice tiene la cabeza en otro sitio, y que la comunicación es más aparente que real.

En (10) —petición de un cigarro— el vocativo "Harry" actúa como una llamada de atención al marido sobre el nuevo *tema*, y su deseo de fumar es el *foco* de la comunicación; el protagonista responde con información, verdad, claridad y relevancia (*máximas de cooperación*). Janice, al enterarse de que Harry ha dejado de fumar, expresa en (12), por vez primera, emoción—aunque negativa—ante una respuesta de Harry. La indignación de la mujer es visible tanto en la oración exclamativa que repite la respuesta dada por Rabbit en (11) como en la interjección

"Holy Mo." Janice, además, evalúa satíricamente el comportamiento de su marido respecto de dos actividades que parecen afectar a ésta de modo personal: que Harry haya dejado de fumar y que no beba, en el acto de habla de Janice adquiere sentido de escarnio y no de celebración, o siquiera de indiferencia ("What are you doing, becoming a saint?").

En (13) de nuevo surge la indiferencia, en esta ocasión por parte de Rabbit, quien rompe la comunicación con una orden de silencio ("Shh") al interesarse por las imágenes de la televisión; el ataque y la sátira a que se acaba de ver sometido no parece impresionarle lo más mínimo.

Es evidente, por lo tanto, que hasta el momento los personajes se atacan mutuamente con similares burlas y con maniobras lingüísticas idénticas (repetición de la oración de la otra parte, a la que se añade un tono exclamativo que muestra indignación); además, debido a la ausencia de tratamiento de cortesía o apelativos afectuosos, la violencia verbal que tiñe la conversación es continua.

C. Segundo desarrollo: el niño.

14 HARRY:

"Where's the kid? "

15 JANICE:

"At your mother's."

16 HARRY:

"At *my* mother's? The car's at your mother's and the kid's at my mother's. Jesus. You're a mess."

17 JANICE:

"I was tired."

18 HARRY:

"No wonder" . . . "How many of those have you had?" (He gestures the Old-fashioned [cocktail] glass.)

19 JANICE:

"I left Nelson at your mother's on my way to my mother's to go into town with her. We went in her car and walked around looking at the spring clothes in the windows and she bought a nice Liberty scarf at Kroll's at a sale. Purply Paisley."

20 HARRY:

"What did you buy?"

Harry abre un *tema* nuevo en (14), un *tema* que se desarrolla en los mismos términos que los anteriores y bajo los mismos patrones lingüísticos para expresar indignación. Si anteriormente Janice ataca el comportamiento de su marido a través de una evaluación satírica, ahora Harry emplea idéntico procedimiento con su mujer, aunque acentúa dicha evaluación con la forma enunciativa y no interrogativa ("You're a mess"). Esta acusación directa y rotunda tiene el *apoyo* comunicativo de Janice, quien contesta con una justificación ("I was tired"); ello significa que la mujer admite y asume la acusación que le dirige Rabbit.

En (18) el protagonista prosigue su ataque, pero esta vez evita la mención directa de la afición de Janice a la bebida; por el hecho de emplear el pronombre deíctico "those" mientras señala físicamente el vaso de cóctel, Rabbit mantiene una distancia despectiva con respecto al alcohol. Pero además, este acto de habla de Harry no cumple la *máxima de cualidad*, ya que los cócteles son caseros y el

cansancio de Janice remite a un tiempo anterior a su estancia en la casa; por ello, Rabbit emite un enunciado que encierra una falsedad. Al incumplir la *máxima de cualidad*, Harry está desafiando a su esposa, en la que ha logrado crear una actitud sumisa con su último ataque; por ello, Rabbit, a sabiendas de que la mujer no va a rebelarse ante el nuevo ataque, se aprovecha de su propia posición de superioridad.

En (19), Janice no se da por enterada de la referencia al alcohol (incumplimiento de la *máxima de relación*), e intenta dar respuesta al *tema* propuesto y ya abandonado por Harry ("Where's the kid?"); pero aun siendo Janice fiel al *tema* anterior, no cumple la *máxima de cantidad* porque da más información de la necesaria, lo que puede tener su causa en el estado de ebriedad en que se encuentra. Harry, por su parte, apoya en (20) el *tema vinculado* que abre su mujer (las compras), en lugar de insistir en su acusación de alcoholismo.

Por tanto, ambos personajes muestran desinterés en la conversación: Janice, por causa de su ebriedad; Rabbit, por hastío en su matrimonio.

D. Tercer desarrollo: el bañador

20 HARRY:

"What did you buy?"

21 JANICE:

"A bathing suit.

22 HARRY:

"A bathing suit! Chh. In March?"

23 JANICE:

"It made it seem closer to when I could fit into it."

24 HARRY:

"What the hell ails you? Other women *like* being pregnant. What's so damn fancy about you? Just tell me. What *is* so frigging fancy? "

25 JANICE:

(. . . tears fill them [her eyes] . . . pink with injury . . .) "You bastard" (very thoughtfully).

El desvío en (19) y (20) del *tema* principal, desvío proclive a amainar la tensión, crea sin embargo un nuevo enfrentamiento. La afirmación de Janice en (22) de que ha comprado un bañador, en respuesta a la pregunta de Harry, una vez más provoca en él una reacción de indignación, manifestada por el mecanismo mencionado arriba ("A bathing suit!"). Janice, todavía en situación de inferioridad ante los reproches de Rabbit, se excusa de nuevo. El mensaje de Janice, el hecho de que ésta se compre un traje de baño porque le hace recordar el tiempo anterior a su embarazo, cuando la prenda se le ajustaba perfectamente al cuerpo, irrita a Harry.

Sin embargo, este hecho no es la razón fundamental de la tensión de los dos personajes, sino un pretexto que sirve para desencadenar el malestar entre ambos. Por ello, en el *turno* (24) la cólera que Harry ha ido generando internamente a lo largo del diálogo llega a su máximo, y la expresa a través de tres preguntas que se erigen en acusaciones contra Janice. Son tres preguntas diferentes que entrañan un mismo mensaje y que, asimismo, esperan una misma respuesta de la esposa: "What the hell ails you?", "What's so damn fancy about you?" "What *is* so frigging fancy?" Los vulgarismos que contienen, además, muestran la agresividad de Rabbit. Pero no sólo las tres preguntas exigen de Janice una respuesta, también lo hace el acto de habla *ilocutivo* "Just tell me", carente de elementos de cortesía; por ser un acto *directivo*

inquiere una reacción. La fuerza de ambas exigencias de Harry en este *turno* intimida definitivamente a la mujer, quien rompe en llanto e insulta a su marido con extrema dureza (25). Janice no responde a las exigencias verbales de Rabbit; su acto de habla, por el contrario, supone un *reto* al romper todas las expectativas de comunicación. El estado psicológico de Janice ha pasado de agresividad a sumisión, y finalmente a abatimiento, marcado este último por la formulación enunciativa, carente de signo de exclamación del insulto "You bastard." El diálogo, como se aprecia, ha alcanzado altas cotas de violencia verbal y muestra una relación matrimonial deteriorada e irrespetuosa donde los cónyuges se atacan, se recriminan e insultan.

E. Cuarto desarrollo: reconciliación momentánea.

26 HARRY:

(Rabbit goes to his wife, and [puts] his arms around her . . .) "OK. You bought a bathing suit."

27 JANICE:

"Don't run from me, Harry. I love you."

28 HARRY:

"I love *you*. Now come on, you bought a bathing suit."

Harry, con la apertura de un nuevo *turno*, es quien propone la reconciliación de modo indirecto en (26); además, el protagonista avanza hacia Janice y la abraza, por lo que el contacto físico entre los dos personajes facilita el intercambio comunicativo. Al introducir su enunciado con el adverbio "O.K." y repetir la información que les ha llevado al enfrentamiento final ("You bought a bathing suit"), Harry establece una

reapertura de tono sereno y pacífico por la que invita a su esposa a continuar su relato.

Sin embargo, en (27) Janice no ofrece *apoyo* a la comunicación, ya que no atiende a la sugerencia de Rabbit de que continúe su historia y establece un nuevo *tema* a partir de dos actos de habla. El primero es un enunciado que cumple el *principio de cortesía* mediante una estrategia *abierta y directa*, por la cual Janice expresa su deseo con claridad y precisión: "Don't run from me, Harry"; la fórmula se centra en el contenido del mensaje y no en la forma en que éste puede afectar al interlocutor. Con el uso del vocativo "Harry" Janice también crea un clima de acercamiento. El enunciado revela una rendición por parte de Janice, quien, ya abatida y llorosa tras experimentar la cólera de su marido, arriba a un estado de temor; la sola idea del abandono de Harry le hace formular una petición cuya construcción la deja a ella de sujeto pasivo y a Harry de sujeto activo. Así pues, la intimidación de Harry en el curso del diálogo ha surtido efecto.

El segundo enunciado ("I love you") enfoca el reconocimiento de los sentimientos de Janice, y es informativo e independiente del anterior. Harry hace eco de este segundo enunciado en su nuevo *turno* (28), de modo que se establece una identificación de sentimientos.

F. Quinto desarrollo: retomado el *tema* del bañador.

28 HARRY:

"I love *you*. Now come on, you bought a bathing suit."

29 JANICE:

"Red" . . . "With a strap that ties behind your neck and a pleated skirt you can take off for the water. Then my varicose veins hurt so much Mother and I went into the basement of Kroll's and had chocolate sodas. They've redone the whole luncheonette section, the counter isn't there anymore. But my legs still hurt so Mother brought me home and said you could pick up the car and Nelson."

30 HARRY:

"Your legs hell, they were probably her legs."

En este nuevo *turno*, el protagonista insiste en la *reapertura* de *tema* que hiciera en (26), volviendo a invitar a la esposa a narrar su historia a través de la misma oración ("you bought a bathing suit"); esta vez, además, el enunciado se intensifica con una fórmula de insistencia ("Now come on"). La importancia del *tema* de las relaciones queda contrarrestada por la anécdota.

En (29) Janice da *apoyo* a la invitación verbal de Harry, por lo que se reanuda el tratamiento del *tema* también por parte de la mujer, quien lo había interrumpido en (25) y (27) al claudicar en la discusión por abatimiento primero, y después por miedo. Recordemos que el *tema central* del intercambio era la causa de que Nelson se halle en casa de los abuelos Angstrom; el *tema vinculado* que inauguró Janice por inclumplir la *máxima de cantidad* funciona como lazo de unión con el *tema principal*, de modo que la mujer explica sus actividades. Así, de nuevo da más información de la necesaria (violación de la *máxima de cantidad*) y cae en la falta de relevancia (violación de la *máxima de relación*) al traer a colación más temas secundarios que se alejan del *tema* central. Janice describe su traje de baño, relata las andanzas con su madre, da detalles sobre el centro comercial al que ambas acudieron y finalmente explica que su dolor de piernas le hizo volver a casa sin el niño. A la figura de Mrs.

Springer corresponde en realidad la autoría de la decisión; ello se aprecia en la oración "Mother . . . said you could pick up the car and Nelson", en estilo indirecto.

Rabbit no da por cierta en (30) la declaración de Janice sobre su dolor de piernas; aquí el protagonista está atacando a Mrs. Springer y a la vez a su propia esposa. A Rabbit no parece importarle que su mujer falte a la verdad, sino que Mrs. Springer se imponga sobre la voluntad de la hija, permitiendo que las decisiones de la madre afecten a la vida del matrimonio. El hecho de no conceder a Janice credibilidad se entiende como una falta de respeto a la mujer, quien, sin embargo, no lo recibe como una ofensa. Aunque su marido está de hecho desacreditándola, Janice acepta la acusación; ese conformismo revela su falta de dignidad personal y de respeto a sí misma.

G. Sexto desarrollo: comunicación y malentendido.

31 JANICE:

"I thought you'd be home before now. Where were you?"

32 HARRY:

"Oh, clowning around. I Played ball with some kids down the alley." (They have parted.)

33 JANICE:

"I tried to take a nap but I couldn't. Mother said I looked tired."

34 HARRY:

"You're supposed to look tired. You're a modern housewife"

35 JANICE:

"And meanwhile you're off in the alley playing like a twelve-year-old?"

La reacción de Janice en (31) prueba la total aceptación del descrédito, ya que sencillamente abre un nuevo *tema* en un tono sereno, sin tintes de acusación o recriminación, y sin hacer ningún comentario sobre el juicio despectivo de Rabbit en (30). Harry, con su respuesta, apoya la comunicación, la cual vuelve a la normalidad durante los *turnos* (32), (33) y (34) en un intercambio de información sobre sus actividades del día. Pero inevitablemente el sosiego del diálogo se interrumpe de nuevo cuando Janice, malinterpretando el enunciado de Harry en (34), descarga sus reproches sobre éste.

El acto ilocutivo (afirmativo) de Rabbit sobre el cansancio del ama de casa no contiene ningún elemento ofensivo; es perfectamente *cortés*, ya que muestra su *simpatía* por la mujer, y apoya con sinceridad el intercambio comunicativo, como bien precisa el narrador. No obstante, Janice lo entiende como una ironía de Rabbit sobre su debilidad e incompetencia, o quizá incluso sobre su ebriedad si se tiene en cuenta que el *tema* del cansancio, que antes pareció no haber oído Janice, en el *turno* (18) denotaba alcohol. El cansancio de Janice nada tiene que ver con que Rabbit llegue a casa más tarde de lo habitual, por lo que la mujer hace a su marido un reproche infundado con el que parece hacerle en parte responsable de su agotamiento físico.

H. Séptimo desarrollo: enfrentamiento.

35 JANICE:

"And meanwhile you're off in the alley playing like a twelve-year-old?"

36 HARRY:

"Well what's the difference if you're sitting here watching a program for kids under two?"

37 JANICE:

"Who was *shushing* a while ago?"

38 HARRY:

"Ah, Janice" . . . "Screw you. Just screw you."

39 JANICE:

(She looks at him clearly a long moment.) "I'll get supper"

La agresividad se engendra una vez más en los *turnos* (35), (36) y (37), donde los dos personajes se intercambian reproches a través de oraciones interrogativas que no aguardan respuesta. Harry concluye este trueque alternativo de recriminaciones mediante un fuerte insulto dirigido a Janice: "Screw you. Just screw you." La reacción de la esposa ante este ataque es nuevamente de aceptación; sin replicar o mostrarse ofendida, Janice se limita a mirar a Rabbit y a continuación abre un nuevo *tema*. El natural sometimiento de la mujer a un insulto tan duro sugiere que situaciones parecidas a ésta son habituales en la pareja; la comunicación prosigue indolentemente, sin cuidado de los sentimientos.

I. Cierre—con amagos de reapertura.

39 JANICE:

(She looks at him clearly a long moment.) "I'll get supper"

40 HARRY:

"I'll run over and get the car and bring the kid back. The poor kid must think he has no home. What the hell makes your mother think my mother has

nothing better to do than take care of other people's kids?" (She moves into the kitchen, . . . she drops something metal, a pan or cup.) "Think you can make it without burning yourself?" (He goes to the closet and takes out the coat . . .)

41 JANICE:

"Are you still here?" . . . "And honey pick up a pack of cigarettes, could you?" (in a normal voice . . .) (12-19)

Habiendo descargado su agresividad en Janice, Rabbit se muestra apacible—arrepentido, al decir del narrador—en (40), donde da *apoyo* a la ilocución afirmativa de Janice en (39); si bien extendido por coordinación, emplea el mismo patrón sintáctico que la mujer ("I'll get supper/I'll run over and get the car and bring the kid back"). Este calco sintáctico sitúa a ambos al mismo nivel en la comunicación, pues expresa un acuerdo tácito por parte de Rabbit; éste, además, enfoca el *tema* hacia Nelson a fin de evitar otro enfrentamiento.

No obstante, la insatisfacción de Harry permanece en él, y vuelve a expresar violencia verbal en su siguiente acto de habla: "What the hell makes your mother think my mother has nothing better to do than take care of other people's kids?" En esta ocasión el protagonista cambia el blanco de sus críticas hacia Mrs. Springer, a quien ya dirigió indirectamente su ataque en (30); la agresividad del enunciado se hace patente en su introducción, y al mismo tiempo degrada a Nelson, que se convierte en un móvil de la censura.

Una vez que Janice ha marchado a la cocina la comunicación se mantiene, aunque permanece en términos de ataque por parte de Rabbit; cuando oye ruidos en la cocina, éste formula una pregunta a Janice en (40) por la que indirectamente satiriza la torpeza de la mujer al preparar la cena.

Por último, el enunciado de Janice en (41) expresa con claridad la actitud comunicativa de ambos personajes. Por un lado, al no distinguir las palabras de Rabbit por la distancia física entre la cocina y la sala, la mujer muestra desinterés por el enunciado de Harry, y en lugar de pedirle que lo repita, sencillamente inquiere: "Are you still here?" Por su parte, Rabbit tampoco muestra interés por hacer llegar a Janice su enunciado; éste es una mera expresión de su irritación interna. La comunicación, pues, se ha disuelto con la misma indolencia con que se disolvieran los reproches entre ambos.

El último acto de habla de Janice en (41) es una petición cortés *abierta* e *indirecta*, y acompañada del vocativo afectuoso "honey;" ésta cierra el diálogo por completo, mostrando la naturalidad con que se aceptan los insultos, los reproches y las ofensas. La petición del paquete de cigarrillos cumple adecuadamente el *principio de cortesía*, lo que contrasta con el tratamiento agresivo de otros asuntos de la pareja.

J. Conclusión.

El diálogo que mantiene el joven matrimonio Angstrom se caracteriza por la violencia verbal y la censura mutua. Ninguno de los dos personajes se detiene a analizar la causa de las diferencias entre ellos, de modo que el conflicto queda sin resolver; ninguno muestra interés por discutir con una actitud adulta los temas que surgen, así que los continuos ataques van creando distancia y hostilidad. Ambos avivan la agresividad, de forma que la disputa llega a centrarse en temas incluso pueriles. El desenlace del diálogo, a pesar de todo, únicamente muestra indolencia; el

intercambio comunicativo no construye ni destruye, sino que activa la agresividad y pone en letargo las diferencias entre los cónyuges.

Harry, especialmente en la primera mitad del diálogo, alterna una actitud paciente y pacífica con la irritación expresa; sin embargo, su agresividad se despliega en los actos de habla a través de insultos, ironías y acusaciones crueles. Su voluntad, no obstante, es de comunicar, ya que cumple siempre las máximas del *principio de cooperación* y con frecuencia es él quien inaugura temas o apoya el intercambio.

Janice, a diferencia de su marido, es poco participativa, si bien combina dos diferentes modos de seguir el diálogo. Por un lado, la parquedad de respuestas está relacionada con su estado de ebriedad, aunque leve, y con su ensimismamiento; ello explica el desinterés por la comunicación en la parte inicial del diálogo, donde se limita a apoyar la comunicación con una cooperación mínima. En segundo lugar, la profusión de detalles superfluos y la irrelevancia en sus enunciados pone de manifiesto su carácter infantil, enajenada de los conflictos reales de su vida matrimonial. Cuando Rabbit le dirige críticas indirectas a través de la ironía, Janice contraataca también indirectamente, haciendo de la disputa un simple intercambio de recriminaciones; cuando el ataque es frontal, sin embargo, la mujer se somete y muestra debilidad. Los únicos enunciados en que Janice abandona su acostumbrada desidia y muestra expresividad, refieren a asuntos tan triviales como el tabaco o las compras que hace con su madre; ello contrasta con su impasibilidad ante los conflictos con su marido.

Es de sumo interés que en todo el diálogo la única acción de que es sujeto Janice sea la de dejar al niño en casa de sus suegros, en (19); el resto son formulaciones exentas de sujeto personal de primera persona o refieren a estados, como en (17). Significativamente, la única acción que tiene a Janice por sujeto es la

razón fundamental del enfrentamiento entre Harry y ella; pero además, al ir en busca de Nelson repara Harry en que el hijo del que se siente responsable es más feliz en casa de los abuelos, que pese a las peleas que tanto le afectaban cuando niño, ese hogar es más feliz que el propio ("Harry's boy is being fed, this home is happier than his, . . ." 26), por lo que en última instancia no sólo la pasividad sino también la acción misma de Janice serán la causa de que Harry decida salir corriendo.

Diálogo Harry-Tothero.

Cuando Harry regresa de su primera escapada en automóvil a su anhelado sur, acude al edificio del Club Atlético Sunshine, donde sabe va a encontrar a su antiguo entrenador Marty Tothero. En cuanto el entrenador pasa cerca del coche, Harry le llama y solicita de él consejo y cobijo. El viejo Tothero se alegra de ver a Rabbit y le conduce al interior del edificio, donde el protagonista duerme unas horas; al cabo Tothero le despierta y le propone para esa noche un plan con mujeres. Toman el coche de Rabbit y acuden al lugar de la cita; Ruth Leonard y Margaret Kosko se unen a los dos hombres para cenar en un restaurante chino próximo al lugar del encuentro.

A. Apertura.

1 HARRY:

(Rabbit jumps from the car, puts on his coat, and runs after him.) "Mr. Tothero! Hey Mr. Tothero!"

2 TOTHERO:

"Harry" . . . " wonderful Harry Angstrom." (He puts out his hand for Harry to seize and with the other squeezes the boy's arm in a clasp of rigor.)

3 HARRY:

"I need your advice" . . . "What I really need is a place to sleep."

El primer *par* del diálogo funciona como *marco*, ya que ambos personajes se reconocen y se saludan. Harry trata a su viejo entrenador con respeto, pues le llama *señor* Tothero. El entrenador, por su parte, se dirige a Angstrom por su nombre de

pila; pero a continuación pronuncia su nombre completo acompañado del calificativo "wonderful", a modo de título. Por esta forma de reconocimiento, Tothero parece ir hacia atrás en el tiempo, a los pasados días de gloria del baloncesto. El calificativo, además, es una muestra de cortesía por parte de Tothero, dado que recibe la presencia de Harry con *simpatía*. Por ello, Rabbit se siente cómodo ante Tothero e introduce enseguida el *tema*, prescindiendo de cualquier *turno* de *foco*.

B. Petición: consejo y cobijo.

3 HARRY:

"I need your advice" . . . "What I really need is a place to sleep."

4 TOTHERO:

(Tothero is silent before replying.) . . . "What's happened to your home?"

El protagonista dirige una petición en (3) directa y abierta que viola el *principio de cortesía* porque produce un *coste* sobre Tothero, sin llegar tampoco a compensarlo con fórmulas de *cortesía relativa*; Rabbit no parece ser un hombre de formalismos sociales, y pese a su deferencia en el tratamiento a su antiguo entrenador, su petición carece de preámbulos que expresen una actitud dubitativa o humilde. Por el contrario, Harry *solicita* con la naturalidad de quien se siente merecedor. Tothero, en consecuencia, siente sorpresa ante una petición tan directa.

C. Interrogatorio de Tothero a Harry.

4 TOTHERO:

(Tothero is silent before replying.) . . . "What's happened to your home?"

5 HARRY:

"Well, it kind of went."

6 TOTHERO:

"How do you mean?"

7 HARRY:

"It was no good. I've run out. I really have."

8 TOTHERO:

(Another pause.) "That doesn't sound like very mature behavior."

9 HARRY:

"It was a mess as it was."

10 TOTHERO:

"What sort of mess?"

11 HARRY:

"I don't know. My wife's an alcoholic."

12 TOTHERO:

"And have you tried to help her?"

13 HARRY:

"Sure. How?"

14 TOTHERO:

"Did you drink with her?"

15 HARRY:

"No sir, never. I can't stand the stuff, I just don't like the taste."

16 TOTHERO:

"Perhaps you should have" . . .

Tothero, siguiendo el orden de las peticiones de Rabbit (consejo y cobijo), concreta su reacción en la pregunta: "What's happened to your home?" Por ella deducimos que el entrenador quiere comprender la situación de Harry para poder proporcionarle consejo; el *tema* del cobijo que de él solicita el protagonista queda momentáneamente aplazado. De inmediato, pues, Tothero se interesa por los problemas de Harry antes de ofrecerle un lugar para dormir.

Corrobora esta idea el hecho de que el entrenador continúe preguntando sobre el mismo *tema* en sus siguientes *turnos*; a excepción del enunciado (8), en el que evalúa negativamente el comportamiento de Harry, si bien la ruptura de *la máxima de aprobación* se atenúa con el empleo de la construcción verbal "to sound like," menos censuradora que, por ejemplo, "to be". Así, Tothero no llama a Harry *inmaduro*, pero afirma sentenciosamente que su comportamiento *no parece muy maduro*.

En los *pares* (4)-(5), (6)-(7), (10)-(11) y (12)-(13), el entrenador pregunta y Harry responde a cada cuestión con información relevante, breve y verdadera. Por el análisis general de los actos de habla de Harry en diálogos con otros personajes, se deduce inmediatamente que es una persona de comprensión rápida y de respuestas directas; sin embargo, en este particular diálogo que mantiene con Tothero, ni la cantidad de información que contienen sus enunciados ni su calidad son suficientes. Ello indica, más que incapacidad o desconfianza, falta de comprensión de sus propios problemas.

Cuando Tothero pregunta a Rabbit qué tipo de conflicto tiene en su casa para acudir a él en busca de cobijo, el protagonista explica en (5): "Well, it kind of went." Este enunciado es poco preciso y carece de rotundidad, y no ofrece sino una vaga respuesta que enfoca el tiempo pretérito para comunicar el final de *algo* ("it") indeterminado; este *algo* sólo se intuye gracias al contenido de la pregunta del entrenador ("home"), por lo que éste pide a Harry más detalles.

En (6), por tanto, el entrenador requiere de él una explicación más concreta. Harry responde en (7) con tres enunciados breves que prueban su falta de reflexión acerca de su situación personal: "It was no good. I've run out. I really have." Con esta información fragmentada, Rabbit revela en primer lugar una visión negativa, muy imprecisa, de su vida matrimonial (el pronombre "it" sigue remitiendo a "home"); en segundo lugar, su situación actual de deserción ("I've run out"); y en tercer lugar, su decisión de no regresar con Janice, implícitamente expresada por el adverbio "really." Tampoco su acto de habla en (9) sirve de gran ayuda: "It was a mess as it was"; el sustantivo "mess" sólo complementa la valoración negativa que Rabbit afirmó en (7).

Uno de los enunciados del *turno* (11) —"My wife's an alcoholic"— añade información para conocer el pensamiento del protagonista sobre sus problemas matrimoniales; tras declarar que ignora en qué consiste el *desastre* de su hogar ("I don't know"), Harry culpa Janice. Esta primera respuesta concreta que Rabbit ofrece permite ya a Tothero formular un primer consejo, pues hasta ahora el interlocutor no había obtenido suficientes datos.

D. Cobijo y no consejo.

16 TOTHERO:

"Perhaps you should have." . . .

"Perhaps if you had shared this pleasure with her, she could have controlled it." . . . "It's Janice Springer, isn't it?"

17 HARRY:

"Yeah. God she's dumb. She really is."

18 TOTHERO:

"Harry, that's a harsh thing to say. Of any human soul."

19 HARRY:

"I thought maybe I could sleep a couple hours somewhere in the Sunshine. Otherwise I might as well go home. I've had it."

20 TOTHERO:

(Tothero becomes all bustling action, taking his elbow, steering him back along the alley . .) "Yes of course, Harry, you look terrible, Harry. Terrible." . . . (Tothero's voice, too, having turned precise, hasty, and gay) . . . "You asked me for two things" . . . "Two things. A place to sleep, and advice. Now, Harry, I'll give you the place to sleep provided, provided, Harry, that when you wake up the two of us have a serious, a long and serious talk about this crisis in your marriage. I'll tell you this now, it's not so much you I'm worried about, I know you well enough to know you always land on your feet, Harry; it's not so much you as Janice. She doesn't have your coordination. Do you promise?"

21 HARRY:

"Sure. Promise what? "

22 TOTHERO:

"Promise, Harry, we'll thrash out a way between us to help her."

23 HARRY:

"Yeah, but I don't think I can. I mean I'm not that interested in her. I was, but I'm not."

24 TOTHERO:

(Tothero opens the door with a key he has. The place is empty) . . . "I don't believe it. I don't believe that my greatest boy would grow into such a monster."

25 HARRY:

"I'll try to think when I get some sleep."

26 TOTHERO:

"Good boy. That's all we want." (Tothero leads him to a door he has never entered; they go up a steep flight of attic stairs) . . . "Here's my mansion."

27 HARRY:

"Is there a men's?"

28 TOTHERO:

"Downstairs, Harry." (Tothero's enthusiasm has died; he seems embarrassed. While Rabbit uses the toilet he can hear the old man's fussing around upstairs . . .)

El consejo del entrenador se presenta en el *turno* (16); en sus dos *turnos* anteriores—(12) y (14)—Tothero dirige a Rabbit dos preguntas que anticipan de modo evidente el contenido de este consejo: "And have you tried to help her? "Did you drink with her?" El entrenador sabe perfectamente adónde quiere llegar con estas singulares preguntas; es una estrategia del viejo para dar valor a su enunciado, ya que crea la intriga en su interlocutor. Estas dos preguntas que anticipan el consejo también ponen de manifiesto su elocuencia; el entrenador posee una especial capacidad de persuasión que utiliza ostensiblemente a lo largo del diálogo. De este modo, Tothero defiende que la forma de ayudar a la esposa alcohólica consiste en

beber con ella; sus razonamientos se basan en el compartir y en el entender la bebida como un placer: "Perhaps if you had shared this pleasure with her, she could have controlled it."

Pese a que esta argumentación predica la caridad y la comprensión, el entrenador construye una oración condicional que no se orienta al futuro, es decir, no proporciona solución; por el contrario, el enunciado expresa una sanción o un lamento por lo que Harry *no ha hecho* y *debería haber hecho* (el primer acto de habla es, precisamente, "Perhaps you should have [drunk with her]"). Sin embargo, con sólo el análisis de este consejo no podríamos dar caracterización al personaje; por lo pronto, Tothero parece interesado en aconsejar y se presenta como un hombre analítico y comprensivo, y también es respetuoso.

La caridad vuelve a aflorar en su enunciado (18), cuando reprende a Harry por calificar a Janice de *tonta* en (17). El protagonista, ante la mención de su esposa, dice: "God she's dumb. She really is"; Tothero inmediatamente dictamina: "Harry, that's a harsh thing to say. Of any human soul." El empleo del vocativo para atraer la atención de su interlocutor, la evaluación que hace del enunciado anterior de Harry por medio del adjetivo "harsh", la pausa que divide la oración y que marca el límite entre lo particular —respeto por Janice— y lo general —respeto por la humanidad; todo ello consigue dar al enunciado del entrenador un tono categórico y presenta a Tothero como una persona respetuosa, y a su doctrina, como caritativa.

Pero esto no parece afectar a Harry, quien retoma su inicial solicitud de cobijo del *turno* (3), de modo que reta la comunicación por primera vez en (19): "I thought maybe I could sleep a couple hours somewhere in the Sunshine. Otherwise I might as well go home. I've had it." Esta reacción de Harry no pone de manifiesto una

disposición positiva para la comunicación; el protagonista quiere dormir y no análisis de su comportamiento o máximas caritativas. Aun más, Harry está dispuesto a regresar a su casa —con ello niega la declaración que hizo en (7)— si el entrenador no le proporciona un lugar para dormir; su petición contiene elementos de cortesía ("I thought", "maybe", "I could", "a couple of hours", "I might", "as well") que contrastan con su enunciado directo y abierto (3) del principio del diálogo.

La comunicación, por tanto, se ve amenazada por la declaración de Rabbit, pero el entrenador apoya el acto del protagonista y se reanuda en seguida. El enunciado (20) de Tothero cumple a la perfección la máxima de simpatía, ya que reconoce la necesidad de descanso que tiene Rabbit: "Yes of course, Harry, you look terrible, Harry. Terrible." Este enunciado, además, revela cierto nerviosismo en el entrenador, patente en su estructura fragmentada, en las repeticiones, y en su pobre contenido —frente a la sabiduría que poseían sus actos anteriores.

Tothero vuelve a tratar el *tema* del consejo —la crisis de la relación entre Janice y Harry— en el resto de los enunciados del *turno* (20), y de nuevo usa reiteradamente los vocativos (tres veces en el *turno*) y repite —aquí de manera más exagerada— ciertos términos y sintagmas ("two things", "provided", "serious", "it's not so much"). Por otra parte, Tothero se sitúa en un nivel de superioridad con respecto a Harry, ya que en su discurso deja claro a su interlocutor que le está prestando ayuda: "You asked me for two things . . . A place to sleep, and advice. Now, Harry, I'll give you the place to sleep . . ." Esta forma de expresión tan retórica, además, contrasta con la llaneza y espontaneidad habituales en los enunciados de Rabbit. El entrenador se hace definitivamente director de la conversación y establece pautas que seguir.

Tanto es así que Tothero impone una condición a cambio del cobijo que va a proporcionar a Harry: "I'll give you the place to sleep provided, provided, Harry, that when you wake up the two of us have a serious, a serious and long talk about this crisis in your marriage." Dicha condición adquiere tintes de trato porque el entrenador cuida la cortesía de sus enunciados. Por una parte, las máximas de aprobación y simpatía se cumplen en el modo en que ensalza a Harry; los enunciados "she [Janice] doesn't have your coordination" y "you always land on your feet" expresan tanto reconocimiento como celebración de las dotes del protagonista. Y por otra parte, Tothero se hace partícipe del problema de Harry al expresar su preocupación en el enunciado siguiente: "it's not so much you I'm worried about . . . it's not so much you as Janice." Esto, junto a su insistencia en hablar seriamente con Harry a fin de hallar solución a los problemas de éste, dan un carácter solidario y generoso al entrenador.

Al final de su larga intervención, Tothero quiere garantizarse la aprobación de Rabbit, obtener su *apoyo*; para ello formula la pregunta: "Do you promise?" Pero Harry parece haberse perdido en la retórica del entrenador; en (21) responde: "Sure. Promise what?" aunque Harry está dispuesto a colaborar a colaborar —afirma el trato antes de saber en qué consiste— ignora qué tipo de promesa le está pidiendo su interlocutor; parece por tanto distraído y alejado de las palabras del viejo. Por otra parte, el empleo de la expresión "sure" para asentir —turnos (13) y (21)— se acompaña, después de pausa, de una pregunta que contradice el asentimiento: "Sure. How?" y "Sure. Promise what?". Ello revela también una falta de reflexión en Harry, que primero admite y después demanda explicación.

El intercambio comunicativo continúa durante varios *pares* bajo la dirección de Tothero, que formula la propuesta en (22), y juzga y evalúa a Rabbit en (24) y (26).

El protagonista, por su parte, se somete al calificativo de *monstruo* que le dirige cortésmente el entrenador en (24) y lo apoya, por lo que se asienta definitivamente en un plano inferior: "I'll try to think when I get some sleep." La reacción de Tothero en (26) es curiosa porque a través de la cortesía —refuerza los *lazos de camaradería* (Lakoff) al emplear el pronombre plural de segunda persona —"we"— asigna a Harry la voluntad de querer solucionar sus problemas, cuando el propio Rabbit acaba de declarar en (23) que no tiene el menor interés en hacerlo. Así, el entrenador dice: "Good boy. That's all we want." Finalmente, los dos hombres entran en la habitación de Tothero y éste, que tenía la palabra en el *turno* (26) cambia el *tema* para presentar a Harry su cuarto; la discusión, entonces, queda zanjada una vez que el entrenador ha impuesto sus condiciones.

E. Disparidad de sentidos.

29 TOTHERO:

"Harry! Harry!" (The voice is plucking at his [Harry's] shoulder rumpling his hair. He [Harry] rolls away from the wall, squinting upward into vanished sunshine. Tothero sits in the shadows . . .) "Harry, I've got a girl for you!"

30 HARRY:

"Great. Bring her in." (The old man laughs . . .) "You mean Janice?"

31 TOTHERO:

"It's after six o'clock. Get up, get up, Harry; you've slept like a beautiful baby. We're going out."

32 HARRY:

"Why?" . . . "Where?"

33 TOTHERO:

"To eat, Harry, to dine. D-I-N-E. Rise, my boy. Aren't you hungry? Hunger. Hunger." . . . "Oh Harry, you can't understand an old man's hunger, you eat and eat and it's never the right food. You can't understand that." (He walks to the window and looks down into the alley.)

34 HARRY:

(Rabbit slides back the covers, angles his naked legs over the edge, and holds himself in a sitting position.) "Whatsis girl business?"

35 TOTHERO:

"What is it, yes, what is it? Cunt" . . . "No. I have an acquaintance, an acquaintance in Brewer, a lady-love perhaps; whom I stand to a meal once in a blue moon. But it's nothing more than that, little more than that. Harry, you're so innocent."

36 HARRY:

(He stands up in his underclothes.) "I think I just better run along."

37 TOTHERO:

"Oh Harry, Harry" (Tothero cries in a rich voice mixed of pain and affection, and comes forward and hugs him with one arm.) "You and I are two of a kind." . . . "You and I know what the score is, we know—" . . . "We know." (and [Tothero] removes his arm.)

38 HARRY:

"I thought we were going to talk about Janice when I woke up."

39 TOTHERO:

"We will, we will" . . . "the moment our social obligations are satisfied." (A pause.) "Do you want to go back now? You must tell me if you do."

40 HARRY:

"No. God."

Tothero entra en la habitación, donde Rabbit se encuentra todavía dormido, y le llama para despertarle. El entrenador, además, anuncia a Harry que *le ha conseguido una chica.* El protagonista, dormitando, apoya espontáneamente en (30) el *turno* de su interlocutor ("Great. Bring her in"); pero de inmediato parece recordar la conversación que mantuvo con Tothero, en la que éste insistía en su reencuentro con Janice, ya que pregunta: "You mean Janice?"

Aunque Tothero apoya la comunicación —porque responde a Harry— su respuesta no cumple la máxima de relación, puesto que la información que proporciona carece de relevancia con respecto a la pregunta del protagonista. Así pues, en (31) Tothero notifica la hora, formula una orden en tono exclamativo que aparece suavizada por el vocativo y el sintagma "beautiful baby", y anuncia la decisión que él ha tomado por los dos: "We're going out."

La excitación de Tothero se hace patente en el *turno* (33), con un enunciado compuesto de sintagmas y vocativos que se repiten ("To eat, Harry, to dine. . . . my boy. . . . Hunger. Hunger. . . . you eat and eat. . ."), donde incluso deletrea la palabra "dine" ("D-I-N-E") e incluye una interjección ("Oh Harry"); además, tras conseguir que Rabbit siga el *tema* que él ha enfocado —el *tema* de salir a cenar y no el asunto de Janice— el entrenador relaciona metafóricamente el hambre de comida con el hambre de *otro* tipo: ". . . you can't understand and old man's hunger, you eat and eat and it's never the right food."

Harry no es perspicaz, no comprende la invitación que le hace Tothero —el entrenador ha conseguido una cita con dos prostitutas— así que en el *turno* (34) *apoya* el *tema* que ha planteado Tothero con una ingenua pregunta que pide una

especificación de Tothero: "Whatsis girl business?" El hecho de que el entrenador responda en (35) haciendo parcialmente eco de la pregunta de Harry, también en forma interrogativa, prueba que el viejo continúa en su estado de excitación y un tanto azorado por la explicación que debe dar a Harry ("What is it, yes, what is it?"); al contestar su propia pregunta, sin embargo, es sucinto y directo: "Cunt." La plasticidad de la imagen sorprende en este personaje tan elocuente.

La introducción del adverbio "no" al principio de su acto de habla siguiente sugiere cierto arrepentimiento, ya que niega la rotundidad de la expresión que acaba de utilizar para definir la ocupación de *la chica que ha buscado* para Harry. Tothero es sincero en su explicación, pero la habitual repetición de sintagmas y los atenuantes que emplea ("perhaps", "once in a blue moon", "nothing/little more than that") para disimular su relación con una prostituta exhiben una intención de salvaguardar su honra ante Rabbit: "No. I have an acquaintance, an acquaintance in Brewer, a lady-love perhaps; whom I stand to a meal once in a blue moon. But it's nothing more than that, little more than that."

Para terminar de justificarse, Tothero reafirma la idea que ya defendió en el *turno* (33): que Harry no puede comprender sus necesidades. Aquí, el entrenador emite un juicio sobre Harry —"you're so innocent"— que tiene relación directa con el enunciado "you can't understand an old man's hunger" de (33). La diferencia, pues, parece estribar en la edad, pero el entrenador no explica en qué consiste. En (36) Rabbit expresa su deseo de marcharse y de no acudir a la cita que ha organizado Tothero, pero el caso es que el entrenador no presta atención a este enuncido de Rabbit, está sumido en su pensamiento. Por ello, el siguiente enunciado de Tothero en (37) parece una continuación del anterior, pero muestra una contradicción con aquél, pues afirma que sólo Harry es capaz de comprenderle: "You and I are two of a

kind. You and I know what the score is, we know—We know." El sentido del enunciado es poco claro y rompe las expectativas de Harry, quien acaba de informar de su marcha y no obtiene *apoyo* comunicativo.

Rabbit, a su vez, tampoco apoya este último enunciado de Tothero, y en (38) recuerda al entrenador la promesa que le obligó a hacer antes de irse a dormir. La reacción de Tothero en (39) es muy significativa. Su anterior insistencia en hallar una solución a los problemas maritales de Harry ha perdido toda su fuerza; el viejo promete hablar del *tema*, aunque bajo una condición: "We will, we will, the moment our social obligations are satisfied." Existe un gran contraste entre la definición que da el entrenador en (35) para *la chica* asignada Harry —"cunt"— y las "social obligations" de este enunciado; aquí suaviza irónicamente la actividad que ha planeado para la noche. Pero Tothero es un hombre despierto y sabe usar las palabras; por una parte, altera el trato, es decir, decide no hablar de Janice una vez que Rabbit se ha despertado, sino después de salir con las dos prostitutas; por otra parte, no pregunta a Harry si quiere hablar de sus problemas en ese momento, así que no le ofrece la ayuda prometida, sino que le invita a elegir entre marcharse con Janice o acudir a la cita con él. Reclamando de Harry una respuesta ("you must tell me"), el viejo Tothero le pregunta directamente: "Do you want to go back now?" Para su alivio, en (40) Rabbit contesta negativamente y con una interjección que expresa firmeza ("No. God"). Con este enunciado se reestablece la comunicación, antes alterada; porque mientras ambos personajes hablaban entre sí, cada uno ponía un sentido diferente en su declaración —Harry el sentido literal y Tothero el sentido figurado.

F. Consejo y no cobijo.

41 TOTHERO:

(Tothero is overjoyed.) "Well then, well then; get dressed. We can't go to Brewer undressed. Do you need a fresh shirt?"

42 HARRY:

"Yours wouldn't fit me, would it?"

43 TOTHERO:

"No, Harry, no? What's your size?"

44 HARRY:

"Fifteen three."

45 TOTHERO:

"Mine! Mine exactly. You have short arms for your height. Oh, this is wonderful, Harry. I can't tell you how much it means to me that you came to me when you needed help. All those years" (. . . taking a shirt from the bureau made of beer cases and stripping off the cellophane . .) "all those years, all those boys, they pass through your hands and into the blue. And never come back, Harry; they never come back." . . . "It does my heart good.". . . "Youth before the mirror. How long has it been, Harry, now tell me truly, since you had a good time. A long time?"

46 HARRY:

"I had a good time last night" . . . "I drove to West Virginia and back."

47 TOTHERO:

"You'll like my lady, I know you will, a city petunia" . . . "The girl she's bringing I've never met. She says she's fat. All the world looks fat to my lady—how she eats, Harry: the appetite of the young. That's a fascinating knot, you young people have so many tricks I never learned."

48 HARRY:

"It's just a Windsor." (. . . Tothero drifts to the window.) "Is my car still there?"

El viejo entrenador vuelve a mostrar excitación cuando recibe de Harry en (40) la respuesta que aguardaba: salir con él. La inicial interjección repetida ("Well then, well then"), así como el modo en que apremia a Rabbit para que se vista, pasando de orden ("get dressed") a explicación ("We can't go to Brewer undressed") y después a pregunta ("Do you need a fresh shirt?") muestran a un hombre ansioso.

El *turno* (45) también revela esta excitación, ya que sus actos de habla contienen exclamaciones ("Mine! Mine!") y adjetivos celebratorios ("wonderful"); además, la excitación se manifiesta en los diversos temas que plantea, desde el asunto de la camisa en el principo de este *turno* hasta la gratitud hacia el protagonista, desde el olvido de los demás muchachos hasta su complacencia por disfrutar de la juventud de Harry. Por otro lado, el enunciado evaluativo "I can't tell you how much it means to me . . ." es una manera enfática de mostrar gratitud a Harry y da al discurso del entrenador una gran fuerza expresiva. Como se ha mencionado, Tothero describe, con su acostumbrado estilo reiterativo y un dejo de tristeza, el olvido que le profesan todos los deportistas a los que ha entrenado; sin embargo, distingue en Rabbit el mérito de acudir a él cuando necesitaba ayuda, aunque el tipo de ayuda que le está ofreciendo no entre en las iniciales expectativas de Harry, como se aprecia en el *turno* (38) de éste.

Al final del *turno* (45), el entrenador formula dos preguntas a Rabbit, así que el protagonista vuelve a participar en el intercambio. Pero la respuesta de Rabbit en (46) confirma que no comprende a lo que se refiere su entrenador con la expresión

pasarlo bien: "How long has it been, Harry, now tell me truly, since you had a good time? A long time?" Rabbit responde espontáneamente en (46) diciendo que lo pasó bien haciendo el viaje a Virginia Occidental; no obstante, el enunciado siguiente de Tothero hace obvio que la diversión para el entrenador está fundada en el sexo.

Una vez más, Tothero ha formulado una pregunta sin aguardar la respuesta, y mientras Harry responde, permanece abstraído en el pensamiento de su enunciado anterior y lo desarrolla en el *turno* siguiente (47). Esta tendencia a no prestar atención a las intervenciones de su interlocutor y de completar en sus *turnos* siguientes las ideas anteriores manifiesta el afán declarativo de Tothero; se revela como una persona a quien le gusta hablar y ser escuchado, que concede más importancia a sus propios juicios que a los de su interlocutor. Aunque dé cortésmente la oportunidad de proseguir el diálogo mediante preguntas directas a Harry, el entrenador se delata al retomar sus ideas previas y desarrollarlas. El continuo uso de vocativos para atraer la atención del interlocutor y el carácter solemne de sus pequeños discursos en el diálogo prueban también su gusto por que le escuchen.

Así pues, Tothero relaciona la diversión con las dos prostitutas con las que van a reunirse; en este *turno* (47) habla de ellas y de nuevo trata uno de sus temas favoritos: la juventud. Esta admiración por la juventud, presente también en un enunciado de (45), así como el hecho de reconocerse en (35) incomprendido por Harry debido a la vejez, sugieren una frustración por parte del entrenador. Tanto el contenido de sus enunciados como las conclusiones que se extraen de su comportamiento retratan a un inadaptado, un hombre que se resiste a asumir su vejez; la excitación y alegría que experimenta por la compañía de Harry, el hecho de reconocer en (33) que su hambre es insaciable y en (35) de tener una relación —

extramatrimonial, como habrá de verse después— con una mujer joven se ajustan a este retrato.

G. Intereses de Tothero.

48 HARRY:

"It's just a Windsor." (. . . Tothero drifts to the window.) "Is my car still there?"

49 TOTHERO:

"Your car is blue. Yes. Put on your shoes."

50 HARRY:

"I wonder if anybody saw it there. While I was asleep, did you hear anything around town?"

51 TOTHERO:

"No" . . . "But then of course I didn't go where there would have been talk of you."

52 HARRY:

"I should have gone to work today" . . . "Saturday's my big day."

53 TOTHERO:

"What do you do?"

54 HARRY:

"I demonstrate a kitchen gadget called the MagiPeel Peeler in five-and-dime stores."

55 TOTHERO:

"A noble calling" (Tothero . . turns from the window.) "Splendid, Harry. You're dressed at last."

56 HARRY:

"Is there a comb anywhere, Mr. Tothero? I ought to use the can" (Under their feet the men in the Sunshine Athletic Association laugh . . .) "Say, should everybody see me?"

57 TOTHERO:

"What are you afraid of, Harry? That poor little Janice Springer? You overestimate people. Nobody cares what you do. Now we'll just go down there and don't be too long in the toilet. And I haven't heard any thanks from you for all I've done for you, and all I *am* doing" (He takes the comb stuck in the brush bristles and gives it to Harry.)

58 HARRY:

"Thanks."

(They go downstairs. . . . and they leave the place . . . Tothero gets into his car . . . Rabbit slides in behind the wheel . . .)

En los siguientes *pares* de esta sección, el intercambio comunicativo vuelve a ser fluido; Harry pregunta en (48) y (50), y Tothero sigue fielmente el *principio de cooperación*. Sin embargo, aunque el entrenador da respuesta a la pregunta de Harry en el *turno* (49), también le hostiga para que termine de verstirse; el brusco cambio de *tema* en uno y otro enunciado expresa la ansiedad de Tothero: "Your car is blue. Yes. Put on your shoes." Un mecanismo idéntico se opera en los actos de habla de (55). Tothero ha preguntado a Harry a qué actividad profesional se dedica, y cuando recibe la información apoya el enunciado de Rabbit; pero su *apoyo* pierde autenticidad porque inmediatamente enfoca el *tema* del aseo de Harry. Así, Tothero halaga el quehacer de Harry diciendo: "A noble calling;" y en seguida celebra que Harry haya terminado de vestirse: "Splendid, Harry. You're dressed at last."

La ansiedad del viejo llega a su punto álgido en el *turno* (57), donde además de descubrirse el deseo del entrenador por acudir a la cita sin más dilación, se aprecia cierto carácter impositivo. Rabbit es pausado en su aseo personal, lo que exaspera al viejo, así que en el *turno* (57) comienza por apremiarle y termina por reprenderle. El apremio se expresa por medio de una orden, suavizada primero por el uso del pronombre "we", en el que se incluye Tothero ("We'll just go down there"), pero después dirigida exclusivamente a Rabbit ("and don't be too long in the toilet"); la reprensión está expresada de forma indirecta, pero aun así contiene bastante agresividad y llega a intimidar a Rabbit: "And I haven't heard any thanks from you for all I've done for you, and all I *am* doing." Tothero es impositivo, gusta de dar órdenes —a lo que está habituado por su profesión— pero también se aprovecha de la superioridad en que se ha situado con respecto a Harry en el encuentro; su estrategia ha consistido en convencer a Harry de que su ayuda es inestimable, de que es una gran persona por mostrar preocupación por sus problemas matrimoniales y por haberle dado cobijo cuando lo necesitaba. La razón de obligar al protagonista a darle las gracias no tiene más fundamento que el de mantener a Harry bajo una disciplina concreta: su voluntad.

Por su parte, Rabbit se muestra preocupado porque la noticia de que ha huido de casa haya podido extenderse por la ciudad; en el *turno* (50) pregunta abiertamente a Tothero sobre ello. El *turno* (56) revela su naturaleza tímida e insegura, puesto que quiere evitar ser visto por cualquier persona que pueda reconocerle: "Say, should everybody see me?"

H. Vuelve la disparidad de sentidos.

59 HARRY:

"So you think I should've drunk with Janice."

60 TOTHERO:

"Do what the heart commands" . . . "The heart is our only guide."

61 HARRY:

"Into Brewer?"

62 TOTHERO:

(There is no answer.) . . . "The ladies we're going to meet, now Harry, I have no conception of what the other one will be like, but I know you'll be a gentleman. And I guarantee you'll like my friend. She is a remarkable girl, Harry, with seven strikes against her from birth, but she's done a remarkable thing."

63 HARRY:

"What? "

64 TOTHERO:

"She's come to grips. Isn't that the whole secret, Harry; to come to grips? It makes me happy, happy and humble, to have, as I do, this very tenuous association with her. Harry?"

65 HARRY:

"Yeah?"

66 TOTHERO:

"Do you realize, Harry, that a young woman has hair on every part of her body?"

67 HARRY:

"I hadn't thought about it."

68 TOTHERO:

"Do" . . . "Do think about it. They are monkeys Harry. Women are monkeys." (He says it so solemn, Rabbit has to laugh. . . . Tothero laughs too, and comes closer on the seat.) "Yet we love them, Harry, don't we? Harry, why do we love them? Answer that, and you'll answer the riddle of life." (He is squirming around, crossing and uncrossing his legs, leaning over and tapping Rabbit's shoulder and then jerking back and glancing out the side window and turning and tapping again.) "I am a hideous person, Harry. A person to be abhorred. Harry, let me tell you something." . . . "My wife calls me a person to be abhorred. But do you know when it began? It began with her skin. One day in the spring, in nineteen forty-three or four, it was during the war, without warning it was hideous. It was like the hides of a thousand lizards stitched together. Stitched together *clumsily*. Can you picture that? That sense of it being *in pieces* horrified me, Harry. Are you listening? You're not listening. You're wondering why you came to me."

69 HARRY:

"What you said about Janice this morning kind of worries me."

70 TOTHERO:

"Janice! Let's not talk about little mutts like Janice Springer, Harry boy. This is the night. This is no time for pity. The real women are dropping down out of the trees." (With his hands he imitates things falling out of trees.) "Plip, plip, plippity!" . . .

Ya al salir del edificio, es Harry quien vuelve a mostrarse interesado en tratar el *tema* de su matrimonio; por ello, recuerda a Tothero en (59) lo que éste le dijo al principio de su encuentro en (16): "So you think I should've drunk with Janice." Pese a que el entrenador apoya el *turno* de Harry con una de sus máximas solemnes ("Do

what the heart commands. The heart is our only guide"), su intención de colaborar en la discusión del *tema* no va más allá de estas palabras. Este enunciado de Tothero en (60) se alza como conclusión del asunto; el entrenador incumple parcialmente el *principio de cooperación* en la *máxima de relación*, no porque su contribución diste de ser relevante, sino porque responde de manera demasiado general a una cuestión muy concreta. El resultado es un corte de la comunicación; impide que Rabbit, por su timidez, vuelva a situarse en el nivel particular o se atreva a remontarse a la filosofía del nivel general. Por ello, hasta el *turno* (69) Harry no vuelve a hablar de este *tema* que planteó su entrenador, pues la idea de *compartir la bebida* con Janice le ha impresionado más de lo que Tothero preveía.

En el *turno* (61) Harry formula una pregunta —sobre la dirección que han de tomar una vez en el coche— a la que el entrenador no contesta; el viejo sigue abstraído en sus pensamientos, y en lugar de apoyar a Rabbit, vuelve a enfocar el *tema* de las prostitutas en (62). De nuevo el efecto de los vocativos en su charla atrae la atención de Harry, a quien no deja distraerse en ningún momento; además, la construcción del último acto de habla de este *turno* despierta la curiosidad de su interlocutor, pues plantea una incógnita sobre su amante, Margaret: ". . . but she's done a remarkable thing." A Rabbit, por lo tanto, no le queda otra salida que preguntar qué es eso *tan admirable* de Margaret. De nuevo Tothero contesta en (64), extendiéndose en sus explicaciones; formula preguntas retóricas que él mismo termina por contestar, lo cual, una vez más, pone de manifiesto su gran interés por ser escuchado. Al terminar su pequeña disertación en (64), Tothero vuelve a reclamar la atención de Harry para asegurar su escucha, así que prosigue en el *turno* (67) tras recibir el *apoyo* de Rabbit, quien en los últimos *pares* se está limitando a escuchar.

En los *turnos* (66) y (68), Tothero continúa inaugurando temas, vinculados al de las dos prostitutas; llena sus actos de habla con filosofismo sobre las mujeres y el amor y hace, finalmente, algunas consideraciones acerca de su vida personal. Los mecanismos que utiliza el entrenador para elaborar su discurso nos son ya conocidos: empleo reiterado de vocativos, preguntas retóricas a las que a veces él mismo contesta, planteamiento de enigmas para mantener al oyente en vilo y repeticiones de sintagmas. Tothero habla de los temas que él escoge y, si bien guarda la cortesía, el interés que para él tiene el intercambio comunicativo es sencillamente la declaración, no la escucha.

En el *turno* (68) el entrenador da a conocer la mala situación de su matrimonio; explica haber despreciado a su esposa a causa de la vejez de ella (otro síntoma de la no aceptación de su edad) y reconoce que es tan *despreciable* como asegura su mujer, aunque no le faltan motivos para justificarse: "It began with her skin. . . . It was like the hides of a thousand lizards stitched together" Para Tothero la piel avejentada de su mujer parece ser mayor afrenta que el saberse despreciable.

Al final de este *turno* (68), Tothero comienza a percibir la distancia de Harry en el diálogo; el entrenador pregunta "Are you listening?" y, sin dejar contestar a su interlocutor, responde por él con seguridad, e incluso adivina el pensamiento que distrae a Harry: "You're not listening. You're wondering why you came to me." Esta muestra de suspicacia da a Rabbit oportunidad de participar en el diálogo; como ya se dijo, el protagonista sigue apegado a la idea del compartir el alcohol con su esposa. Sin embargo, Tothero no le da—ahora que se presenta la ocasión—la ayuda prometida; la hipocresía del entrenador se hace notoria en el *turno* (70), no sólo porque se opone a que la conversación gire en torno a este *tema*, sino también por el modo en que califica a Janice: "Let's not talk about little mutts like Janice Springer. . .

. This is no time for pity. The real women are dropping down out of the trees." El fuerte contraste entre la caridad que predicaba su *turno* (18) y el desprecio que este *turno* muestra es suficiente para caracterizar al entrenador como una persona falsa. Cuando Harry llama *tonta* ("dumb") a Janice en su *turno* (17), Tothero replica: ". . . that's a harsh thing to say. Of any human soul;" por ello incluso califica al joven de *monstruo* ("monster") en (24). No existe gran diferencia entre *little mutt* y *dumb*, sin embargo. Además, la justicia que parecía perfilar moralmente a este personaje no se aplica a su propia situación personal: Harry, dentro de su error, pone en el alcoholismo de Janice el fracaso de su matrimonio, pero Tothero —un adulto de edad— pone en el aspecto de la piel de su esposa el fracaso del suyo. La falta de coherencia de Tothero es evidente.

I. Intercambio de cuatro personajes.

71 TOTHERO:

(They park the car off Weiser Avenue and meet the girls in front of a Chinese restaurant. . . . Tothero introduces Margaret.) "Margaret Kosko, Harry Angstrom, my finest athlete, it's a pleasure for me to be able to introduce two such wonderful young people to one another."

72 MARGARET:

(Scarcely moving her lips . . .) "This is Ruth Leonard. Marty Tothero, and you, whatever your name is."

73 HARRY:

"Harry" . . . "Or Rabbit."

74 TOTHERO:

"That's right!" (Tothero cries.) "The other boys used to call you Rabbit. I had

forgotten."

75 RUTH:

"Well you're a big bunny."

76 HARRY:

"Just big outside."

77 RUTH:

"That's me too."

78 HARRY:

"God I'm hungry."

79 TOTHERO:

"Hunger, hunger" . . . "Where shall my little ones go?"

80 HARRY:

"Here?" (43-56)

Este estilo de diálogo, descompensado a causa de las largas intervenciones de Tothero y las breves de Rabbit, da a su fin cuando ambos personajes se reunen con las dos prostitutas frente al restaurante chino. El entrenador hace las presentaciones de Harry y Margaret, y ésta, a su vez, presenta a Ruth Leonard. Tothero conserva su tono solemne incluso en esta actividad; así, en el *turno* (71), el entrenador emplea para la presentación una fórmula rica en elementos de cortesía que otorgan un carácter ceremonial a la actividad: "it's a pleasure for me to be able to introduce two such wonderful young people to one another."

La solemnidad de Tothero contrasta con la vulgaridad de Margaret Kosko, quien, en el *turno* (72) presenta despectivamente a Rabbit y Ruth: ". . . and you, whatever your name is." Harry no muestra ofensa, sin embargo, y revela a Ruth su nombre primero y luego su apodo; la buena disposición del protagonista para la

comunicación, pues, no se coarta por los abusos de Tothero ni por la negativa actitud de esta nueva interlocutora. Asimismo, su timidez vuelve a manifestarse en este corto intercambio, pues la presentación que ha hecho Tothero de él ("my finest athlete") no le enardece ni le impulsa a la presunción; en los actos de habla que dirige a Ruth en (73) y (76) se muestra modesto, ya que ni se presenta por su apellido ni se jacta de su grandeza como atleta. Harry se limita a decir en (73): "Harry. Or Rabbit" al presentarse, y tras el comentario de Ruth en (75) ("You're a big bunny"), el protagonista participa en el juego de palabras en (76) remitiendo a su aspecto físico y no a su valía como jugador de baloncesto: "Just big outside." Lo mismo ocurre con Ruth, que muestra nobleza en (77) al reconocer su excesivo volumen físico en el mismo momento de la presentación: "That's me too."

Por último, Tothero vuelve a hacer mención de la juventud en el *turno* (79); establece una separación entre él y los tres jóvenes, y además emplea el posesivo "my" para referirse a sus acompañantes: "my little ones," lo que realmente le otorga un carácter paternalista. La excitación permanece en sus actos de habla, que son exclamativos y contienen las repeticiones ya habituales en este personaje: "That's right!" en (74) y "Hunger, hunger" en (79), por ejemplo.

J. Conclusión.

Como conclusión, pues, Harry se revela tímido, respetuoso y participativo en la comunicación. Sus actos de habla son breves, debido a la situación de inferioridad en que se encuentra frente a su antiguo entrenador. Su espontaneidad diverge del ampuloso tono de Tothero, y por ello su sinceridad se hace más verosímil que la de su entrenador. Aun así, el principio del diálogo revela que Harry es una persona

irreflexiva, un hombre que no se ha detenido a analizar las causas de sus problemas; es capaz de discernir entre *lo que está bien* y *lo que está mal*, pero no se ha parado a pensar un porqué. Despierto y rápido en el intercambio comunicativo, a Harry lógicamente le aturde la poca participación que le brinda Tothero. Del mismo modo, le sorprende la incoherencia de su interlocutor respecto a sus promesas incumplidas o falsamente planteadas; a pesar de todo, Rabbit no comprende el engaño ni la hipocresía que percibe en Tothero.

Tothero es experto en la manipulación de las personas a través de las palabras; su capacidad de persuasión y convencimiento se expresa en unos actos de habla bien dispuestos. Por un lado, siembra la curiosidad en su interlocutor con preguntas intrigantes y retóricas, da valor absoluto a su opinión y controla el curso del diálogo desde un nivel superior al de Harry. Su hipocresía y su frustración, por otro lado, se manifiestan tanto en el contenido como en la forma de sus enunciados; las manifestaciones de cortesía del entrenador enmascaran una voluntad por demostrar a Harry una preocupación y un mérito que en realidad no tiene. Así pues, Tothero se revela como un hombre de palabras, un hombre que gusta de predicar su pensamiento, aunque éste no se avenga con la ocasión; el valor de sus consejos queda, no obstante, eclipsado por su egoísmo.

Diálogo Harry-Ruth

En la primera parte de la novela, una vez que Harry ha regresado de su frustrado viaje al sur, su antiguo entrenador Marty Tothero le presenta a Ruth Leonard. Después de cenar, Rabbit paga quince dólares a la mujer para que vayan al apartamento de ella. Así pues, Harry y Ruth abandonan el restaurante chino donde han cenado con Margaret y Tothero, y caminan por las calles de Brewer hasta la casa de Ruth; allí mantienen relaciones sexuales y pasan juntos la noche. Por el diálogo entre ambos se descubre a un Rabbit espontáneo y contento; Ruth, por su parte, revela amargura y dureza, aunque hay momentos en que sus actos de habla expresan más templanza debido sin duda a los esfuerzos de Harry por conseguir la armonía comunicativa.

La comunicación es fluida en todo momento; tanto por medio de *apoyo* como de *reto*, ambos personajes mantienen interés por los temas que se desarrollan en el diálogo. Los comentarios cumplen de manera adecuada el *principio de cooperación*, de modo que los enunciados son relevantes, verdaderos, claros y lo suficientemente informativos. Las preguntas que formula uno u otro personaje obtienen respuesta del interlocutor; la excepción que se observa en (53) no conduce a tensiones, sino que representa más bien una descarga de la tirantez previa. A pesar de la aspereza que caracteriza a Ruth, la comunicación no desemboca en agresividad ni violencia verbal. Del *principio de cortesía* se tiende a violar la *máxima de tacto*, ya que ambos personajes solicitan acciones del otro de un modo abierto y directo y llegan a mostrar dominio alternativamente. En cuanto a la *máxima de simpatía*, es Rabbit quien constantemente muestra una actitud halagadora hacia Ruth, pese a que a cambio la mujer lo desaire.

A. Apertura.

1 HARRY:

"Hey" . . . "Have you ever been up to the top there? "

2 RUTH:

"Sure. In a car."

3 HARRY:

"When I was a kid" . . ."we used to walk up from the other side. There's a sort of gloomy forest, and I remember once I came across an old house, just a hole in the ground with some stones, where I guess a pioneer had had a farm."

4 RUTH:

"The only time I ever got up there was in a car with some eager beaver."

5 HARRY:

"Well, congratulations."

6 RUTH:

"What do you think I care about your pioneer?"

7 HARRY:

"I don't know. Why shouldn't you? You're an American."

8 RUTH:

"How? I could just as easy be a Mexican."

9 HARRY:

"You never could be, you're not little enough."

10 RUTH:

"You know, you're a pig really."

11 HARRY:

"Oh now baby, . . . ([he] puts his arm around the substance of her waist) "I think I'm sort of neat."

12 RUTH:

"Don't tell me."

13 HARRY:

(He puts his arm around her . . .) "Come on now, be a pleasant piece." (they . . . part at the traffic light.) "Didn't you kind of like me in the restaurant? . . . "The way I tried to make old Tothero feel good? Telling him how great he was?"

14 RUTH:

"All I heard was you telling how great you were."

15 HARRY:

"I was great. It's the fact. I mean, I'm not much good for anything now, but I really was good at that."

16 RUTH:

"You know what I was good at?"

17 HARRY:

"What?"

18 RUTH:

"Cooking."

19 HARRY:

"That's more than my wife is. Poor kid."

20 RUTH:

"Remember how in Sunday school they'd tell you everybody God made was good at something? Well, that was my thing, cooking. I thought, Jesus, now I'll really be a great cook."

21 HARRY:

"Well aren't you?"

22 RUTH:

"I don't know. All I do is eat out."

23 HARRY:

"Well, stop it."

24 RUTH:

"It's in the trade."

En esta sección aparecen *temas vinculados* que tienen relación con el inicial, pero ninguno dura más de dos *turnos*, de modo que su tratamiento es superficial y breve; ello demuestra la falta de confianza de los interlocutores, que pasan nerviosamente de un *tema* a otro, sin afianzarse en ninguno. Lo más destacable de este primer intercambio es la actitud distante de la mujer; sus enunciados son lacónicos y cortantes. Ruth insinúa su condición de prostituta en el enunciado (4), que se alza como un *desafío* al inocente relato de Rabbit en (3); así, el comentario de la mujer atenta contra la buena disposición de Rabbit para la comunicación. Ello aturde a Rabbit, y sin embargo Ruth, aun con dureza, emite una pregunta en (6) para atenuar la tensión momentánea.

Por otro lado, Harry manifiesta más interés que Ruth en la comunicación; los enunciados del protagonista intentan atraer la atención de la mujer, ya por medio de preguntas, ya dando *apoyo* a las breves intervenciones de Ruth. La falta de entusiasmo de la mujer se aprecia en sus respuestas, que no son sino réplicas negativas a los enunciados de Harry, o bien fórmulas que rompen las expectativas de *apoyo* por parte de éste, como en (12) —"Don't tell me"— y el insulto en (10) —"You know, you are a pig really." Es conveniente también explicar la razón de este

insulto en (10), que no es otra sino la susceptibilidad de Ruth respecto a su aspecto físico; acomplejada por su gordura, el hecho de que Rabbit le dirija el comentario "You could never be [a Mexican], you're not little enough" en (9), es recibido por la mujer como una ofensa. El adjetivo "little", que Harry emplea ingenuamente, es malinterpretado por Ruth, creyendo que éste se refiere al volumen de su cuerpo y no a la baja estatura que caracteriza a la mujer mexicana.

Únicamente en esta primera sección se muestra Ruth afable en la conversación; tras explicar Harry su grandeza como jugador de baloncesto, la mujer formula la pregunta "You know what I was good at?" en (16) para atraer la atención de su interlocutor e introducir el *tema* del que le gustaría hablar. Esta pregunta invita a Rabbit a apoyar la comunicación, y lo hace con la pregunta directa "what?" en (17). Durante este *turno* y el siguiente, los dos actos ilocutivos de Ruth en (18) y (20) afirman su talento como cocinera y expresan una alegría inusitada en ella; no presta ni siquiera atención al enunciado de Rabbit en (19). Ruth permanece ensimismada en la exposición de su historia, comenzando con otra pregunta por la que insiste en atraer la atención del hombre ("Remember how in Sunday school they'd tell you everybody God made was good at something?"), ya que no aguarda una respuesta, sino que declara a continuación su talento de nuevo ("Well, that was my thing, cooking"); concluye con una oración muy enfática porque reproduce en estilo directo su pensamiento pasado sobre el *tema* y emplea la interjección "Jesus." La mujer muestra un evidente orgullo por su talento y se revela cordial y sin la aspereza que tiñe todos sus demás actos de habla.

Dado que el enunciado de Ruth se remite al pasado, Rabbit orienta hacia el presente la conversación por medio de la pregunta en (21), queriendo saber si la mujer continúa siendo tan buena cocinera como era; la breve respuesta de Ruth revela una

pérdida del entusiasmo previo y en (24) vuelve a declarar, esta vez más explícitamente, que se dedica a la prostitución ("It's in the trade"). Por lo tanto, Ruth parece haber experimentado una alegría momentánea al relatar algo que pertenece a su pasado; al situarse en la realidad presente, dicha alegría desaparece.

B. Primer desarrollo: distanciamiento.

25 RUTH:

(The key fits and her door opens. Once inside, as she reaches for the light switch, he knocks her arm down pulls her around, and kisses her. Her fingers curl and a long nail scrapes the tender skin below one eye. He lets her go.) "Get out."

26 HARRY:

"Don't" . . . "I had to hug you."

27 RUTH:

"Hug". . . "Kill felt more like it."

28 HARRY:

"I've been loving you so much all night" . . . "I had to get it out of my system."

29 RUTH:

"I know all about your systems. One squirt and done."

30 HARRY:

"It won't be."

31 RUTH:

"It better be. I want you out of here."

32 HARRY:

"No you don't."

33 RUTH:

"You all think you're such lovers."

34 HARRY:

"I am". . . "I am a lover."

35 RUTH:

"All right". . . "You can get into that."

En esta sección Ruth se revela en toda su crudeza al contacto físico con Harry. Cuando éste la abraza, la mujer emplea en primer lugar una fórmula imperativa ("Get out") sin signo de admiración, por lo que no parece que ponga violencia, sino sequedad. Todos los actos de habla siguientes representan un *reto* para Harry, puesto que Ruth retoma parte de los enunciados de éste para hacer comentarios sarcásticos, como en los *pares* (26)-(27), (28)-(29) y (30)-(31); en ellos Ruth contrapone "kill" a "hug," "squirt" a "system" y el sintagma "It better be" a "It won't be." Pese a que Harry se comporta con delicadeza al hablarle de su deseo contenido y al anunciarle la deferencia con que va a tratarla, Ruth le responde con hosquedad; se burla de dicho deseo ("I know all about your systems. A squirt and done") y rechaza su amabilidad ("I want you out of here").

Ruth emplea el pronombre personal "you" y el posesivo "your" en dos ocasiones en que la mujer establece una identificación clara, aunque implícita, entre Harry y los hombres que acostumbra a tener por clientes: en las generalizaciones (29) y (33). Ruth califica implícitamente a Rabbit de egoísta y orgulloso en esas generalizaciones. Egoísta, porque en opinión de Ruth los hombres buscan su propio provecho en el acto sexual; orgulloso, porque ellos intentan demostrar su buen hacer y su infalibilidad ante las mujeres.

Ruth, por lo tanto, se sitúa en un plano de superioridad con respecto a su interlocutor, ya que impone una actitud de desapego y frialdad a la disposición afectiva de Harry. El protagonista, por su parte, no se arredra por esta actitud de la mujer, y manifiesta un claro dominio sobre ella; pero dicho dominio no se hace evidente porque aparece disfrazado de una dulce obstinación. Con el acto (35) Ruth muestra su interés por poner fin a la comunicación, ya que no presta atención al último enunciado de Harry; la mujer dice "All right. You can get into that," de modo que cierra la sección bruscamente. Emplea Ruth una fórmula de acuerdo ("All right") cuando los actos de habla anteriores afirman que en realidad discrepa; además, la invitación ("You can get into that") sugiere más displicencia que cortesía hacia Rabbit. La mujer expresa en este enunciado una voluntad de abandonar la conversación para pasar a los actos; se adivina claramente su intención de cumplir el trato al que le someten los quince dólares que ha recibido de Harry.

C. Segundo desarrollo: las peticiones de Harry.

36 HARRY:

"Where are you going?"

37 RUTH:

"In here."

38 HARRY:

"You're going to undress in there? "

39 RUTH:

"Yeah."

40 HARRY:

"Don't. Let me undress you. Please."

41 RUTH:

"You're pretty bossy."

42 HARRY:

"Please. Please."

43 RUTH:

(Her voice grates with exasperation) "I have to go to the *john*."

44 HARRY:

"But come out dressed."

45 RUTH:

"I have to do something else, too."

46 HARRY:

"Don't do it. I know what it is. I hate them."

47 RUTH:

"You don't even feel it."

48 HARRY:

"But I know it's there. Like a rubber kidney or something."

49 RUTH:

(Ruth laughs.) "Well aren't you choice? Do you have the answer then?"

50 HARRY:

"No. I hate them even worse."

51 RUTH:

"Look. I don't know what you think your fifteen dollars entitles you to, but I got to protect myself."

52 HARRY:

"If you're going to put a lot of gadgets in this, give me the fifteen back."

53 RUTH:

"Say, do you think we're married or something the way you boss me around?"

54 HARRY:

(. . . he calls to her in a voice that is almost inaudible) "Yes; let's be."

En la primera parte de esta sección, desde el enunciado (36) hasta el (50), Harry toma las riendas del diálogo; por preguntas o actos directivos —imperativos corteses— el hombre expone sus preferencias y al cabo consigue imponer su voluntad. A las preguntas de Rabbit en (36) y (38) Ruth contesta lacónicamente, lo cual prueba una vez más su desinterés por la comunicación verbal: "In here" (37); "Yeah" (39). La mujer se mantiene afectivamente alejada de su interlocutor, ya que sus actos de habla se limitan a responder a aquello que se le pregunta, sin verse afectada por la vehemencia de Rabbit.

El protagonista se muestra suplicante en varios enunciados —(40), (42), (44), (46). Con las fórmulas de cortesía "please" y "let me," sus enunciados directivos adquieren un cariz implorante; en (40) y (42), el término "please" aparece incluso en secuencias sintácticas independientes, de modo que se enfatiza su actitud rogativa. Por otra parte, en (44) Rabbit concede permiso a Ruth para que entre al cuarto de baño; se trata de un imperativo que, sin embargo, pierde parte de su fuerza directiva por el uso de la conjunción adversativa "but" ("But come out dressed"). En (48) la misma conjunción adversativa tiene carácter explicativo: "But I know it's [the contraceptive] there," con lo que Rabbit expresa el motivo de la condición que está imponiendo a la mujer.

Harry muestra, pues, su afán por hacer de la actividad sexual un meticuloso rito y no consiente en que Ruth utilice medios anticonceptivos para la relación sexual con él; sus preferencias se establecen con una autoridad tan astutamente disfrazada de ruego que la propia Ruth termina por reírse y discutir el trato. Así, la mujer, que

hasta ahora se ha limitado a responder con sequedad a las indicaciones de Rabbit, en (49) intenta llegar a un acuerdo con él; sin perder el tono desafiante que la caracteriza, Ruth pregunta a Harry: "Do you have the answer then?"

Ninguno de los dos personajes menciona abiertamente el término *anticonceptivo* o cualquiera de sus tipos, así que aparecen sustituidos por "something" en (45), "them" en (46) y (50), "it" en (47), "rubber kidney" en (48) y "gadgets" en (52). Esta perífrasis o alusión indirecta se debe a la distancia comunicativa que todavía existe entre los dos personajes; Ruth se ha mantenido fría y cortante desde el comienzo del diálogo en su apartamento, y Rabbit no consigue la unión que pretende con su vehemencia. Aparte del distanciamiento entre ambos, cabe también pensar que tanto Ruth como Rabbit están simplemente empleando eufemismos para designar los métodos anticonceptivos; en el protagonista parece más lógico debido a su timidez, pero en Ruth —que es una prostituta profesional y es persona seca— resulta más adecuado pensar que se debe a la frialdad y apremio con que intenta hacer su trabajo.

Ya en el *par* (51)-(52), la intervención de Ruth, encabezada por el imperativo "look," expone una pregunta directa que logra situar a ambos personajes al mismo nivel comunicativo; Rabbit, que ha dominado la acción desde el comienzo, es retado finalmente por la mujer; pero el enunciado de Harry en (52) se alza también como *reto*, así que cada uno de los personajes expone su consideración final acerca del *tema* de los anticonceptivos. Ruth lo hace con una oración enunciativa que incluye una subordinada concesiva, y Harry con una oración condicional; la mujer, por ello, es más argumentativa, y Harry más amenazador. Ambos mencionan el dinero con el que cerraron el trato, de modo que tanto por la forma como por el contenido, el *par* adquiere el tono de contrato y no de acuerdo amigable. La condición que Harry impone —"If you're going to put a lot of gadgets in this, give me my fifteen back"—

no suscita en Ruth el enojo, sino la rendición. El enunciado de la mujer en (53), por otra parte, tiene relación con todas las órdenes que ha recibido previamente de Rabbit; así, Ruth llama la atención de Rabbit con el imperativo "Say," y a continuación formula una pregunta que pide explicación al protagonista por su comportamiento: ". . . do you think we're married or something the way you boss me around?" El enunciado de Rabbit en (54) viola las expectativas del lector y de la propia Ruth, pues responde afirmativamente y expresa un deseo que va más allá de la relación que en términos generales se mantiene con una prostituta ("Yes. Let's be [married]"). De ello también se deduce que tanto para Rabbit como para Ruth, el matrimonio implica la imposición de la voluntad de uno sobre el otro; Ruth expresa claramente esta idea en el enunciado (53), y Harry, por su parte, la corrobora y parece estimarla como situación idónea.

Por todo ello, en la sección se despliegan dos actitudes que parecen contradictorias en sí mismas. Por una parte, los actos de habla de Ruth la caracterizan como una mujer dura y sentenciosa, y por el contrario, su actitud es sumisa. Por otro lado, Rabbit es suave en sus formulaciones, pero su caprichosa obstinación lo erige en director de las acciones que se desarrollan, y después de todo, consigue que Ruth acate sus órdenes.

D. Tercer desarrollo: la insistencia de Harry.

55 HARRY:

(he kneels at her feet and kisses the place on her fingers where a ring would have been. Now that he is down there, he begins to undo the straps of her shoes) "Why do you women wear heels?" . . . "Don't they hurt you?"

56 RUTH:

"Come on." (Ruth says, in a voice slightly tense with the fear of falling, . . .) "Get into bed."

57 HARRY:

"No." . . . "You'll put on a flying saucer."

58 RUTH:

"No, I won't. Listen, you won't know if I do or don't."

59 HARRY:

"Sure I will. I'm very sensitive."

60 RUTH:

"Oh Lord. Well anyway I got to take a leak."

61 HARRY:

"Go ahead, I don't care" ([he] won't let her close the bathroom door) "Good girl." ([he] leads her into the bedroom. He finds buttons on the back and can't undo them easily)

62 RUTH:

"Let me do it."

63 HARRY:

"Don't be in such a hurry; I'll do it. You're supposed to enjoy this. This is our wedding night."

64 RUTH:

"Say, I think you're sick." . . . "Don't try to prove you're a lover on me. Just come and go."

65 HARRY:

"You're so smart". . . "Hit me. Come on. You want to, don't you? Really pound me."

66 RUTH:

"My Lord" . . . "this'll take all night." . . . "That's what Poor Maggie has to do for your old bastard friend."

67 HARRY:

"Don't talk about them."

68 RUTH:

"Damn men" . . . "either want to hurt somebody or be hurt."

69 HARRY:

"I don't, honest. Either one."

70 RUTH:

"Well then undress me and stop farting around."

Rabbit toma de nuevo la palabra, y abre con dos preguntas en (55) un *tema* trivial que Ruth no apoya verbalmente. Por los detalles que el narrador ofrece de la acción y de la voz de Ruth —Rabbit la besa en el dedo anular para seguir con el rito del casamiento, desata sus zapatos y le masajea los pies— la mujer parece turbada, por lo que formula un enunciado *directivo* en (56), aunque abierto y directo, más cortés que los anteriores: "Come on. Get into bed." El enunciado es escueto, como todos los de Ruth, y podemos relacionarlo con el *turno* (35); pese a que el contenido es idéntico en la segunda oración de los dos *turnos* ("You can get into that" (35) / "Get into bed" (56)), en el nuevo, sin embargo, la *cama* aparece designada por su nombre y no con el demostrativo "that", que da cierto tono desdeñoso al enunciado. Además, la primera oración del *turno* en (35) expresaba brusquedad porque cerró el *tema* que Harry proponía; en el (56), por el contrario, es Ruth quien abre el tema, y el imperativo "Come on" expresa más neutralidad que el sintagma "All right" en (35).

En (57) Harry saca a colación una vez más, y sin mención expresa, el *tema* de los anticonceptivos ("a flying saucer"). Al rechazar la invitación de Ruth en (56), el protagonista reta a la mujer, y la comunicación se mantiene en términos de *reto* durante la mayor parte de la sección. La insistencia de Harry en (57) y (59) por que Ruth no utilice métodos anticonceptivos termina por parte de la mujer en consentimiento a no usarlos; las interjecciones y otras expresiones que emplea Ruth en el *turno* (60) —"Oh Lord", "Well", "anyway"— dan muestra de conformidad. Los actos de habla del protagonista en (61) contienen elementos de concesión de permiso ("Go ahead, I don't care") e inmediatamente, de aprobación ("Good girl"); habida cuenta, además, de que Rabbit no ha permitido a Ruth cerrar la puerta del baño, para vigilarla e impedir así que utilice la protección anticonceptiva, no hay duda de que el protagonista se ha situado completamente en un plano superior en la comunicación. Contrasta también en el *par* (62)-(63) la diferencia en las formas verbales que utiliza cada uno de los personajes para referirse a una misma actividad; Ruth en (62) emplea la forma cortés "Let me do it", mientras que Rabbit en (63) impone su voluntad con el uso de una forma de futuro —"I'll do it"— que adquiere el tono de imperativo. De este modo, Harry controla verbalmente los movimientos de Ruth, quien se deja llevar por la imposición de éste.

Rabbit hace un comentario en (63) que enlaza también con el *par* anterior (53)-(54); se trata de la relación matrimonial que el personaje pretende dramatizar, o al menos asumir, en los momentos en que se desarrolla el diálogo. El ritual que Harry está llevando a cabo para llegar al acto sexual con Ruth se revela de nuevo en sus actos de habla: "Don't be in such a hurry . . . You're suppossed to enjoy this. This is our wedding night." Por primera vez el protagonista emplea el pronombre de segunda persona como sujeto de uno de sus enunciados para expresar consideración por Ruth; en la mayoría de las intervenciones anteriores de Harry el pronombre "you" ha tenido

función de sujeto en preguntas o en órdenes indirectas, así que con este acto el protagonista declara su interés por que Ruth obtenga placer. No obstante, al enunciar Harry la oración "This is our wedding night," la mujer abandona su momentáneo estado de rendición verbal y vuelve a mostrar la aspereza del principio; este acto de Harry en (63) sorprende a Ruth de tal modo que comienza a evaluar satíricamente los comentarios del protagonista. Así, "I think you're sick" y "Don't try to prove you're a lover on me" en (64), "My Lord, this'll take all night" en (66) y "stop farting around" en (68), se manifiestan como nuevos *reto*s al afán comunicativo de Rabbit, tanto verbal como de actividades.

Pese a que Harry es víctima de los duros comentarios de Ruth, el hombre no se deja amedrentar y responde, ya con *retos,* ya con *reconocimiento* de los enunciados de la mujer. Así, cuando ella formula la orden "Just come and go" en (64), Rabbit la desafía diciendo "You're *so* smart" en (65), y a continuación él mismo le da órdenes mediante imperativos ("Hit me. Come on. . . . Really pound me"); otras veces, Harry simplemente recibe el *reto* de Ruth con reconocimiento, y con *apoyo* verbal, como en el *par* (66)-(69): "Damn men, either want to hurt somebody or be hurt" (Ruth)—"I don't, honest. Either one" (Rabbit).

Harry, por lo tanto, se muestra paciente ante los insultantes actos de habla de Ruth; ella no se deja avasallar ni por la meticulosa dedicación de Harry a la actividad sexual, ni por la mansedumbre con que el protagonista acepta sus ataques.

E. Cuarto desarrollo: acercamiento.

71 HARRY:

"You have a sweet tongue."

72 RUTH:

"I'm sorry if I shock you."

73 HARRY:

"You don't." (He peels [the dress] up her body) "God" . . . "you're pretty."

74 RUTH:

"Yeah" . . . "Pretty plump."

75 HARRY:

"No" . . . "you are." ([he] goes to her and picks her up, . . . and carries her to the bed, and lays her on it.) "So pretty."

76 RUTH:

"You lifted me." . . . "That'll put you out of action."

77 HARRY:

"Shall I pull the shade?"

78 RUTH:

"Please. It's a depressing view."

79 HARRY:

"What's next?" . . . "Stockings?"

80 RUTH:

"They're tricky." . . . "I don't want a run."

81 HARRY:

"You do it then." (. . . Ruth [is] under his eyes . . .) "So much."

82 RUTH:

"Too much."

83 HARRY:

"No, listen. You're good."

84 HARRY:

"Hey let me." (when Ruth's one arm crooks back to unfasten [her bra.])

85 RUTH:

"What about you?" (He is still dressed, even to his necktie.)

86 HARRY:

"Now you really don't have anything on?"

87 RUTH:

"You wouldn't let me."

88 HARRY:

"Give me your ring." . . . "There's nothing else?"

89 RUTH:

"I'm all skin." . . . "Come on. Get in."

90 HARRY:

"You want me?"

91 RUTH:

"Don't flatter yourself. I want it over with."

92 HARRY:

"You have all that crust on your face."

93 RUTH:

"God, you're insulting!"

94 HARRY:

"I just love you too much. Where's a washrag?"

95 RUTH:

"I don't want my God-damned face washed!" (He goes into the bathroom and turns on the light and finds a facecloth and holds it under the hot faucet. He

wrings it out and turns off the light. As he comes back across the room Ruth laughs from the bed.)

96 HARRY:

"What's the joke?"

97 RUTH:

"In those damn underclothes you *do* look kind of like a rabbit. I thought only kids wore those elastic kind of pants." (When he puts the rough cloth to her face, it goes tense and writhes with a resistance . . . To lend his hands strength he sits up on her buttocks and leans his weight down through stiff arms into his thumbs and palms as they work the . . . spine's terrain.) "You should be in the Turkish-bath business" (her body hurries everywhere into his hands . . .) "Now?" (Her voice croaky)

98 HARRY:

(He kneels in a kind of sickness between her spread legs. . . . He says in praise softly) "Hey."

99 RUTH:

"Hey."

100 HARRY:

"You're pretty."

101 RUTH:

"Come on. Work." (She suspends him, subsides . . . she is first, and waits for him . . . she asks in time) "O.K.?"

102 HARRY:

"You're pretty."

En el primer *par* de la sección, cuando Rabbit finalmente evalúa la manera de hablar de la mujer, Ruth formula un acto de arrepentimiento; el acto de Rabbit en (71)

se alza como una acusación cargada de ironía, pero pacífica y afectuosa ("You have a sweet tongue"), y la respuesta de Ruth en (72) adquiere también tintes irónicos, esta vez sin la dureza habitual de sus enunciados ("I'm sorry if I shock you"). Pero este acto de arrepentimiento de Ruth lo es sólo formalmente; está, además, conjugado en tiempo presente y por ello no implica una contrición de sus insultos anteriores. Harry le responde en (73) con *apoyo* comunicativo, de modo que no pide a la mujer que se retracte de su actitud, sino que acepta su áspera forma de expresión: "You don't [shock me]."

En este mismo *turno* (73), Rabbit abre un nuevo tema: la belleza de Ruth. El protagonista hace halagos de la hermosura de la mujer, pero ella contesta en (74) con un *desafío* por el que se mofa del criterio de Harry y al mismo tiempo falta a su propia estima; Ruth retoma el adjetivo que emplea Harry para elogiar su belleza ("pretty") y lo utiliza como adverbio ("pretty plump"), de forma que se aprecia una singular conexión en términos comunicativos, pero en ella la semántica se establece como *reto*. En el *par* (75)-(76), Harry refuerza su enunciado anterior al negar la opinión de la mujer y reitera sus halagos; Ruth, por su parte, vuelve a hacer mofa de su fisonomía —en concreto de su exceso de peso— lo cual constata la insatisfacción que siente por su propio cuerpo. Sin embargo, Harry no apoya a Ruth en el reconocimiento de sus complejos; tras cambiar a otros temas relacionados con las actividades que realizan antes del puro acto sexual, el protagonista vuelve a alabar a Ruth en (81) y en (83). En (81) Ruth todavía responde a Harry con reticencia, puesto que a la expresión "So much [pretty]" del protagonista en (80) la mujer arguye: "Too much," con un dejo sarcástico por referirse a su voluminosidad. De manera similar, a la complacencia que manifiesta Rabbit por la belleza de Ruth en (100) durante el coito, ésta reacciona cerrando bruscamente el *tema* ("Come on. Work") e instigándole para que termine con la actividad sexual, de modo que manifiesta verbalmente su indiferencia por la

pasión de Rabbit. No obstante, ya tras el coito en (102), Harry repite la expresión que dirige a Ruth sobre su hermosura; en esta ocasión la mujer no desafía los actos de habla de Rabbit ni se burla de sí misma, por lo que la tenacidad de este hombre termina por imponer una actitud de aceptación en la mujer, al menos verbal. La conversación, pese a todos los *desafíos* que representan los actos de habla de Ruth, no se violenta gracias a la paciente transigencia de Harry; este personaje intenta aún convencer a la mujer de que sus enunciados son sinceros y sentidos.

La tirantez de Ruth continúa durante algunos *turnos* más, como en (91), (93), (95) y (101). En el *par* (90)-(91) la ingenua pregunta de Rabbit irrita a Ruth, de modo que ella responde con crudeza "Don't flatter yourself. I want it over with;" la misma resistencia, como se ha dicho arriba, se da en el *par* (100)-(101), cuando Ruth rechaza los elogios de Rabbit y le insta a acabar. La mujer se resiste a reconocer sus sentimientos o preferencias y emite estos enunciados con dureza. En los *turnos* (93) y (95), al sentirse ofendida por el comentario del protagonista en (92), Ruth ataca expresamente a Rabbit con los enunciados "God, you're insulting!" y "I don't want my God-damned face washed!" La mujer reta con fuerza a Harry con estos dos enunciados, de gran expresividad por la entonación exclamativa, la interjección "God" y el colérico adjetivo "God-damned." En el rito que hace Rabbit del encuentro sexual, el objetivo es despojar a Ruth de cualquier artificio —ropas, joyas, afeites— y cuando Harry repara en el maquillaje de Ruth, la expresión que utiliza —"crust"— desagrada a la mujer: "You have all that crust on your face," dice Harry en (92). A pesar de que, como ha hecho hasta ahora, el protagonista prosigue la comunicación pacientemente en (94) con un acto afirmativo ("I just love you too much"), no atiende a los deseos de Ruth; después de apoyar el *turno* (93) de Ruth, Harry formula una pregunta que se desvía del *tema* principal: "Where's a washrag?" y en su siguiente

turno, tras la dura exclamación de Ruth en (95), Rabbit ni siquiera responde a la mujer; se limita a buscar el paño para enjugar el cosmético del rostro de Ruth.

El intercambio comunicativo, sin embargo, no se torna violento por este silencio de Rabbit; muy al contrario, la singular y meticulosa dedicación con que el protagonista realiza los preparativos del acto sexual llega a sorprender a Ruth de tal forma que su característica aspereza se pierde por un momento en el *turno* (97). La tensión que ha alimentado la crudeza de Ruth desaparece brevemente, y la mujer ríe al ver a Rabbit en ropa interior; aunque su primer acto de habla contiene elementos del vocabulario vulgar que acostumbra a utilizar ("damn"), los tres enunciados del *turno* dan muestra de una laxitud que no ha revelado antes.

Resta decir sobre esta sección que ambos personajes se aúnan en el *par* (98)-(99), lo cual no deja de extrañar, dado el constante *desafío* entre uno y otro. Se trata del instante en que se desarrolla el coito; la unión física parece afianzarse en una aproximación comunicativa, de modo que Ruth hace eco de la interjección "Hey" que formula Harry.[1] Éste es el primer y único momento en que la mujer apoya

---

[1] La interjección "Hey" —aparte de su uso común para llamar la atención del interlocutor— aparece relacionada en la novela con los logros de Harry. Es, curiosamente, lo primero que el protagonista articula al comienzo de la novela, precisamente cuando encesta la pelota: "'Hey!' he shouts in pride" (10). En las relaciones sexuales que mantiene con Ruth, la interjección también marca el momento de su triunfo —después de haber puesto una dedicación y una paciencia rituales—, el momento del coito. Para expresar su gozo, Ruth repite la expresión de Harry en este momento del relato; también la repetirá en su primer monólogo, cuando reconoce interiormente que este acto de amor fue para ella memorable: "Boy that first night when he said that so sort of proudly "Hey" she didn't mind so much going under in fact it felt like she should. She forgave them all . . ." (138-39). En sus tiempos de jugador de baloncesto, la exclamación del público que recuerda Rabbit contiene la misma interjección: "Hey, Gunner! Hey, Showboat, shoot! Shoot! Rabbit remembers him fondly now; to that guy he had been a hero of sorts" (40). Jack Eccles, por su parte, disfruta trayendo a su memoria las alegres escenas de él y Harry en el campo de golf; cuando el protagonista obtiene una victoria, emplea su "Hey" favorito: "In the meantime there is the pleasure of hearing Harry now and then cry, 'Hey, hey,' or 'I love

completamente un acto de habla de Harry; la situación funciona como un símbolo de comunión entre ambos. Rabbit, que hasta ahora ha demostrado a Ruth un peculiar interés —inusitado para ella— por crear un clima especial para el acto sexual, logra finalmente la rendición de la mujer también en términos de actitud.

Como ya se ha dicho, en los dos *turnos* siguientes a este *par* —(100) y (102)— el protagonista elogia la belleza de Ruth; las respuestas de Ruth al primero muestra la concentración de la mujer en el acto sexual. En (101) Ruth articula una orden que, si bien es seca en la forma, por el posterior *turno* (103) se puede deducir que con ella la mujer manifiesta su anhelo por llegar al clímax y no un deseo por terminar la actividad sexual. Así, a la orden "Come on. Work" en (101), le sigue la pregunta "O.K.?" de Ruth, a fin de comprobar si Harry ha quedado satisfecho. Estos dos enunciados de Ruth son directos y secos, pero la actitud comunicativa que les acompaña difiere enormemente de sus anteriores actos de habla, puesto que aquellos solían ser *retos* y no *turnos* introductorios como lo son estos.

F. Quinto desarrollo: unión y tensión.

103 HARRY:

(Ruth takes her legs from around him and spills him off her body like a pile of sand.) "You were a beautiful piece."

104 RUTH:

"I had forgotten."

---

it, love it!' Their rapport at moments attains for Eccles a pitch of pleasure, a harmless ecstasy . . ." (157). En la tercera novela de la tetralogía, *Rabbit Is Rich*, Harry continúa recordando este momento de su relación con Ruth y repite mentalmente la interjección "Hey."

105 HARRY:

"Forgot what?"

106 RUTH:

"That I could have it too."

107 HARRY:

"What's it like?"

108 RUTH:

"Oh. It's like falling through."

109 HARRY:

"Where do you fall to?"

110 RUTH:

"Nowhere. I can't talk about it." (He loops his arm around her waist) "Hey. I got to get up."

111 HARRY:

"Stay."

112 RUTH:

"I got to go into the bathroom."

113 HARRY:

"No." (He tightens his hold.)

114 RUTH:

"Boy, you better let me up."

115 HARRY:

"Don't scare me" (snuggles more securely against her side) "Hey get me a glass of water." (71-84)

Ruth no presta atención a la observación de Rabbit en (103), donde éste celebra el buen hacer de la mujer durante el acto sexual. El *turno* (104) de Ruth abre un

nuevo *tema* con el enunciado afirmativo "I had forgotten," que expresa su actual placer; para la acostumbrada actitud defensiva de la mujer, el hecho de no apoyar ni retar la comunicación inicial de Harry confirma que el acto sexual ha ejercido un efecto sobre ella. El contenido de este acto de habla, además, corrobora que dicho efecto es positivo, puesto que la prostituta confiesa *haber olvidado* hasta ese momento la sensación de placer que da el orgasmo.

Durante los siguientes *pares*, encabezados por las preguntas de Harry, la mujer apoya la comunicación sin reservas; dentro de su parquedad, incluso emite la interjección "Oh" y una comparación para explicar sus sensaciones ("It's like falling through"), lo que expresa una calma novedosa en ella. El *desafío*, sin embargo, llega en el *par* (109)-(110), en el que Ruth se niega a responder la pregunta que le hace Harry ("Where do you fall to?"); los dos actos de habla que componen el *turno* (110) de Ruth se alzan contra el armonioso intercambio comunicativo que han mantenido los personajes durante la parte inicial de esta sección.

Desde este momento, Ruth vuelve a marcar la distancia con la frialdad que encierran sus ásperos enunciados, y va paulatinamente situándose a un nivel superior. Todavía en el *turno* (108) Ruth se halla al mismo nivel que Rabbit en la comunicación, pero ya en el *turno* (110) la mujer emite la interjección "Hey" que llama de un modo provocador la atención de Harry; en (112) repite el sintagma verbal de su acto anterior ("I got to"), de modo que enfatiza su enunciado; ya en el *turno* (114), Ruth adopta una posición de superioridad al formular una amenaza a su interlocutor: "Boy, you better let me up." Es tal la envergadura de dicha amenaza que produce un efecto de temor en Rabbit, lo que se comprueba en el *turno* (115) del protagonista: "Don't scare me." Sin embargo, el protagonista deja ver claramente tanto su orgullo como su afán de dirigir la relación, ya que pide a Ruth un vaso de agua a fin de que la mujer

tenga una justificación para abandonar el lecho. "Hey get me a glass of water" en el mismo*turno* (115) es una estratagema de Harry por quedar en un plano superior a Ruth, pues finalmente ella sale de la cama con el permiso de Rabbit.

G. Conclusión.

El diálogo que mantiene la pareja, pues, se hace difícil debido al constante desapego que Ruth manifiesta en sus actos de habla. Por contraste con el diálogo que Harry tuvo con su mujer en la parte inicial de la novela, en esta conversación los personajes no participan de la violencia verbal y la censura; hay, sin embargo, muestras de rechazo por parte de Ruth, las cuales no llegan a engendrar recriminaciones mutuas. Rabbit respeta en todo momento las máximas del principio de cooperación, por lo que el gran interés que tiene en la comunicación es manifiesto. Ruth se resiste a cooperar verbalmente, de modo que se adivina en ella un deseo por finalizar cualquier tipo de contacto; la mujer se debate entre la obligación de cumplir con su cometido profesional —que implica necesariamente contacto, aunque físico— y la voluntad de mantenerse alejada y separada de su acompañante —que le fuerza a ser despiadada en el intercambio verbal. Los temas que se tratan son breves y variados, y giran en torno al deseo de Harry por lograr la armonía; entorpecido por la continua distancia que marca la mujer, el protagonista se revela como un ser obstinado y paciente. El desacuerdo que ambos manifiestan acerca de los anticonceptivos, la belleza de Ruth y el caprichoso ritual que Harry dirige, no desemboca en conflicto; el sistema de fuerzas que dicho desacuerdo crea en las actitudes, sin embargo, es contradictorio. La crueldad de los enunciados de Ruth, por los que incluso ataca su propia integridad, no impiden que al cabo se someta a la voluntad del hombre; su resistencia verbal se ve amainada por la tierna dedicación de

Rabbit. El protagonista, con su aparente sumisión, no desiste de su propósito y se adueña del control.

En sólo dos momentos el intercambio comunicativo es armónico: cuando Ruth ríe en el *par* (96)-(97) y tras el acto sexual en los *pares* (104)-(105) y (106)-(107); en ambas ocasiones, no obstante, la mujer rompe poco después el equilibrio. Son momentos en los que descubrimos a una Ruth sincera y llana que muestra la necesidad de comunicar; su rápido cambio de actitud se explica por un rechazo a descubrir su interior. Insatisfacción, amargura y reserva emotiva caracterizan a esta mujer; a su natural rudeza se unen la crueldad verbal y el sarcasmo, que actúan como mecanismos de defensa.

Rabbit, como se ha dicho, es pertinaz en la comunicación; no se muestra reservado, sino que se entrega completamente a la actividad. Al borde del desespero, es un hombre sumido en la búsqueda; bajo el gobierno de la paciencia y de la dedicación absoluta, Harry anhela una unión que no acierta a determinar. Los obstáculos que halla en esta nueva y desconocida empresa no le desaniman; la comunicación verbal se sublima en comunión. Sin embargo, lo cierto es que Harry confunde sexo con amor: el apetito sexual que siente por Ruth no es equiparable al deseo de una relación sólida y basada en un amor profundo. De ahí su ligera, inconsciente e irreflexiva propuesta de matrimonio; no sólo no puede cumplirla por estar ya casado, sino que no parece significar para él más que un medio para la consumación del deseo sexual. Que Harry vive el instante presente es, pues, indudable.

El diálogo concluye tras una amenaza de Ruth; Rabbit, que ha satisfecho sus deseos, se somete a dicha amenaza y por primera vez en el curso de la conversación,

no impone su voluntad a la mujer de una manera directa, y con la petición del agua al final deje constancia de su dominio sobre Ruth. El intercambio comunicativo del pasaje no es precisamente un intercambio de ideas ni una discusión intelectual. Es el ejercicio de una resistencia por parte de Ruth y de una insistencia por parte de Harry que muestra dos actitudes vitales diferentes: el conformismo falsamente rebelde de ella; de él, la búsqueda guiada por el instinto.

Diálogo Harry-los Eccles.

Harry viaja en autobús a Mt. Judge un martes por la tarde para reunirse con el reverendo Jack Eccles. Ambos se habían citado en casa de Eccles para ir juntos a jugar al golf, así que Rabbit llega a la rectoría y llama a la puerta. Lucy Eccles abre la puerta y le hace pasar al interior, donde mantienen una conversación. Harry, de repente, da un azote en el trasero a Mrs. Eccles; antes de que la mujer diga nada, aparece Jack, quien mantiene una discusión con su esposa ante Rabbit. Una de las hijas, Joyce, aparece también en la sala, de modo que los Eccles vuelven a discutir, esta vez por motivo de Joyce. Harry, por su parte, tiene ocasión de cruzar con la niña unas palabras. El protagonista queda a solas en la sala, mientras en la cocina el matrimonio mantiene un breve diálogo.

A. Apertura: la conversación fluida.

1 LUCY:

(. . . opens the door.) "What is it?"

2 HARRY:

"Hi."

3 LUCY:

"Hello"

4 HARRY:

"Say, is Reverend Eccles in?"

5 LUCY:

"He's asleep."

6 HARRY

"In the middle of the day?"

7 LUCY:

"He was up much of the night."

8 HARRY:

"Oh gosh. The poor guy."

9 LUCY:

"Do you want to come in?"

10 HARRY:

"Well gee, I don't know. He told me to be here. He really did."

11 LUCY:

"He might well have. Please come in." (She leads him past a hall and staircase into a cool room . . . She stops in the center of the rug . . .) "Listen." . . . (He stops. The faint bump that he also heard is not repeated . . .) "I thought that brat was asleep."

12 HARRY:

"Are you the babysitter?"

13 LUCY:

"I'm the wife." (she . . . sits down in the center of the white sofa . . .)

14 HARRY:

(He takes a padded wing chair opposite.) "Oh, I'm sorry." . . . "How old is your child?"

15 LUCY:

"Two children. Two girls, one and three."

16 HARRY:

"I have a boy who's two."

17 LUCY:

"I'd like a boy." . . . "The girls and I have personality problems; we're too much alike. We know exactly what the other's thinking."

18 HARRY:

"Does your husband notice this?"

19 LUCY:

"Oh, it's wonderful for Jack. He loves to have women fighting over him. It's his little harem. I think a boy would threaten him. Do you feel threatened?"

20 HARRY:

"Not by the kid, no. He's only two."

21 LUCY:

"It starts earlier than two, believe me. Sexual antagonism begins practically at birth."

22 HARRY:

"I hadn't noticed."

23 LUCY:

"Good for you. I expect you're a primitive father. I think Freud is like God; you make it true."

La conversación entre Lucy y Rabbit es fluida y agradable. Ambos parecen sentirse en confianza. Rabbit es afable y participativo; la mujer es comunicativa y expresa seguridad en sí misma, si bien sus enunciados son directos y breves, sin marcas de afecto o de cortesía: "Hello" en (3), "He's asleep" en (5), "He was up much of the night" en (7) y "He might well have" en (11). Solamente en el *turno* (9) Lucy ofrece a Harry entrar en la casa, pero su fórmula no excede los límites de la cortesía mínima: "Do you want to come in?" Asimismo, en (11), Lucy sencillamente dice: "Please come in." En respuesta a Harry, Lucy cumple sin propasarse todas las

máximas del *principio de cooperación.* Sin embargo, la mujer es comunicativa, pues al entrar en la casa hace notar al desconocido un ruido que se produce en la escalera y expresa espontáneamente que se trata de "that brat" —esa *mocosa.* Tanto el vocabulario como la natural invitación que dirige a Harry para que escuche, aun sin conocerlo, muestran esta característica de la mujer.

Harry revela también espontaneidad, a veces excesiva, como en el *turno* (6), cuando excede los límites de la confianza que le brinda Lucy en su enunciado (5) ("He's [Jack] asleep") al replicar: "In the middle of the day?" No obstante, es también espontáneo de manera positiva en el enunciado (8), pues se compadece con sinceridad del reverendo al oír decir a Lucy que éste no pudo dormir a sus horas: "Oh gosh. The poor guy." Ambos enunciados expresan, pues, la llaneza de Harry.

La confianza que Lucy da a Angstrom desde el principio provoca la pregunta directa y abierta de Harry en (12) a fin de confirmar la identidad que cree tener su interlocutora: "Are you the babysitter?" Lucy le responde rotundamente, negando de forma indirecta la suposición de Harry: "I'm the wife." Es curioso que la mujer se identifique como *esposa* en lugar de como *madre*, lo cual sería lo más lógico, dado que el punto de referencia más inmediato —por el ruido de la escalera y la mención de "babysitter"— es la hija; en el *turno* (13), pues, Lucy pone la referencia en el reverendo Eccles.

En (14) Harry es cortés disculpándose, y a continuación introduce el *tema* de la hija, por lo que la comunicación no se corta por el malentendido. La respuesta de Lucy apoya la comunicación, pero da más información de la necesaria, puesto que explica que tiene dos hijas, hembras. Pese a que no respeta la *máxima de cantidad*, sí cumple la *máxima de relación*, ya que no se desvía del *tema* propuesto por Harry e

incluso lo expande, lo complementa con la información de la edad de las hijas; la mujer, así, da muestras de sentirse cómoda en el diálogo, y continúa con su inicial actitud comunicativa. Harry, por su parte, se muestra también favorable al intercambio con su enunciado (16), pues se une al *tema* al informar que él también tiene un hijo. De esta manera, en los *pares* siguientes fluye la comunicación desahogadamente, ya que Rabbit y Lucy comparten el *tema* de la paternidad. Mrs. Eccles incluso formula un deseo en (17) y explica los motivos; la explicación es escueta y sugiere gran confianza en sí misma por revelar a su interlocutor una opinión personal que va más allá del puro intercambio de anécdotas: "The girls and I have personality problems; we're too much alike. We know exactly what the other's thinking." Rabbit apoya la comunicación y Lucy se mantiene colaboradora, interesada en exponer su punto de vista sobre el *tema* del antagonismo sexual infantil —que ella misma ha inaugurado— y brinda a Harry la oportunidad de dialogar, ya que le dirige preguntas, como en (19); el protagonista muestra interés pero no discute la opinión de la mujer, quien parece estar dándole una lección de psicología por el tono categórico de sus enunciados: "Sexual antagonism begins practically at birth" en (21) y "I think Freud is like God; you make it true" en (23).

B. Primer desarrollo: las voces de Eccles y Joyce.

24 HARRY:

(Rabbit smiles . . . Eccles' thin voice, oddly amplified in his home, cries down the stairs . . .)

25 JACK:

"Lucy! Joyce is getting into bed with me!"

26 LUCY:

"See?"

27 JACK:

"She says you told her it's all right." (the voice whines on . . . Mrs. Eccles gets up and goes to the archway.)

28 LUCY:

"I told her no such thing!" (she calls upward . . .) "Jack" . . . "you have a visitor! A very tall young man who says you invited him!"

29 HARRY:

"To play golf."

30 LUCY:

"To Play golf!" (she echoes in a yell.)

31 JACK:

"Oh, dear." (the voice upstairs says to itself, then shouts) "Hello, Harry! I'll be right down."

32 JOYCE:

(A child up there is crying) "Mommy did too! Mommy did too!"

33 HARRY:

(Rabbit shouts in answer) "Hello!"

34 LUCY:

"Harry—?"

35 HARRY:

"Angstrom."

36 LUCY:

"What do you do, Mr. Angstrom?"

37 HARRY:

"Well. I'm kind of out of work."

38 LUCY:

"Angstrom. Of course. Aren't you the one who disappeared? The Springers' son-in-law?"

39 HARRY:

"Right." (he replies smartly and . . . slaps her sassy ass. Not hard; a cupping hit, rebuke and fond pat both, well-placed on the pocket.)

40 LUCY:

(She swiftly pivots, swinging her backside to safety behind her.)

En esta segunda sección, dos voces más participan en el diálogo. Jack Eccles y su hija Joyce discuten en la parte superior de la casa, y de esta discusión hacen partícipe a Lucy, que aún está con Harry en el piso de abajo. Eccles, además, saluda a Harry desde el piso de arriba.

Los *turnos* (25), (27) y (28) muestran una natural comunicación familiar entre el matrimonio Eccles y la hija mayor, Joyce; Lucy mantiene esta naturalidad al comunicar a su marido —a voces— que tiene una visita. El *par* (29) y (30) muestra una igualdad en el plano de situación de los interlocutores Lucy y Harry, pues la mujer hace eco del mensaje que el protagonista quiere hacer llegar a Jack: "To play golf," dice Rabbit en (29), y Lucy repite a su marido: "To play golf!" en (30). Jack saluda a Harry en (31) desde el piso de arriba, también con naturalidad, de manera que acata las normas lingüísticas de cortesía pero sin formalismos.

En los *pares* (34)-(35), (36)-(37) y (38)-(39) se reestablece la conversación entre Harry y Lucy en un *sistema de intercambio abierto*, donde tiene lugar la presentación de Harry. Mrs. Eccles conduce el intercambio por medio de preguntas que Harry responde escuetamente y con respeto de todas las *máximas* . No obstante,

la acción que Rabbit lleva a cabo —dar un azote en las nalgas de Lucy— tensa la situación. El silencio de la mujer no llega a romperse, y no hay enfrentamiento; la aparición de Jack en la sala ni impide ni favorece una posible reacción de Lucy frente a la insolencia de Harry. Así, la armoniosa comunicación habida entre el protagonista y Mrs. Eccles llega a su fin por causa de este atrevimiento de Harry, y no se reanuda en ningún momento de la sección. Harry parece haberse encontrado demasiado a gusto, exaltado por la confianza que le ha brindado Lucy; este comportamiento con la mujer del ministro prueba su naturaleza instintiva, más fuerte que la compostura social. Este vislumbre de promiscuidad siempre aparece en Harry cuando trata con mujeres en el relato, aunque normalmente ocurre en su pensamiento y no llega a los actos, como en esta ocasión.

C. Segundo desarrollo: diálogo tenso entre Jack y Lucy.

41 JACK:

(A chaotic tumble on the stairs shakes the wall. Eccles jolts to a stop in front of them . . .) "I'm sorry." . . . "I hadn't really forgotten."

42 HARRY:

"It's kind of cloudy anyway."

43 JACK:

"Oh, I'm sure we can get in nine before it rains."

44 LUCY:

"Jack, you aren't *really* going to play golf again. You said you had all those calls to make this afternoon."

45 JACK:

"I made calls this morning."

46 LUCY:

"Two. You made two. On Freddy Davis and Mrs. Landis. The same old safe ones. What about the Ferrys? You've been talking about the Ferrys for six months."

47 JACK:

"What's so sacred about the Ferrys? They never do anything for the church. She came on Christmas Sunday and went out by the choir door so she wouldn't have to speak to me."

48 LUCY:

"Of course they don't do anything for the church and that's why you should call as you know perfectly well. I don't think anything's sacred about the Ferrys except that you've been brooding about her going out the side door and making everybody's life miserable for months. Now if she comes on Easter it'll be the same thing. To tell you my honest opinion you and Mrs. Ferry would hit it off splendidly, you're both equally childish."

49 JACK:

"Lucy, just because Mr. Ferry owns a shoe factory doesn't make them more important Christians than somebody who works in a shoe factory."

50 LUCY:

"Oh Jack, you're too tiresome. You're just afraid of being snubbed and don't quote Scripture to justify yourself. I don't care if the Ferrys come to church or stay away or become Jehovah's Witnesses."

51 JACK:

"At least the Jehovah's Witnesses put into practice what they say they believe."

52 LUCY:

"I don't know what that's supposed to mean." . . . "but when you asked me to marry you I told you what I felt and you said all right fine."

53 JACK:

"I said as long as your heart remained open for *Grace*."

54 JOYCE:

"Mommy I had a *rest*." (The little voice, shyly penetrating, surprises them from above.)

Comienza en seguida una conversación en términos de disputa entre marido y mujer, de la que Harry queda excluido. Durante varios *pares*, la irritación de Lucy es manifiesta. Encrespada también por el azote que ha recibido de Harry, a Mrs. Eccles le molesta de Jack tanto que abandone el hogar para jugar al golf como que trate con falta de rigor las obligaciones de su ministerio.

Lucy, en sus largas intervenciones en el diálogo con su esposo, expresa autoritarismo y rigidez; los reproches que llenan sus actos de habla están formulados con racionalidad, de modo que para Jack no es tarea fácil combatirlos. Así, en el *turno* (44), Lucy dirige a Eccles una orden ("Jack, you aren't *really* going to play golf again") y después ofrece una razón indiscutible, puesto que repite las palabras de su marido acerca de sus deberes pastorales: "You said you had all those calls to make this afternoon." Eccles se justifica en el *turno* (45) porque atiende a la razón en que la mujer se apoya ("I made the calls this morning"); pero Lucy contraataca en el *turno* (46) con el mismo recurso, es decir, dando como prueba anteriores comentarios o actos de Jack: "Two. You made two. . . . You've been talking about the Ferrys for six months." La esposa de Eccles, por lo tanto, se atiene a razones que son irrebatibles porque se basan tanto en el conocimiento de su esposo como en las actividades de éste. Llenan sus enunciados sintagmas y construcciones que expresan rotundidad, como "as you know perfectly well", "of course they don't", "that's why you should call" en (48); y otros que evalúan negativamente la forma de ser de Jack,

como "you're both equally childish" y " you've been . . . making everybody's life miserable for months" en (48), y "you're too tiresome" en (50).

El diálogo se tensa, y con ello Jack impugna las acusaciones que su mujer le dirige. Esta impugnación se formula mediante preguntas retóricas que dejan en entredicho los juicios de Lucy, o bien mediante los paralelos con pasajes bíblicos que establece el ministro en sus argumentaciones. Por ejemplo, en el *turno* (49), Jack aplica uno de los mensajes de Cristo sobre las riquezas (en Mateo 19, vv. 23-26), aunque lo parafrasea a su conveniencia: "Lucy, just because Mr. Ferry owns a shoe factory doesn't make them more important Christians than somebody who works in a shoe factory." Este enunciado del reverendo tiene cierto tono doctrinario que Mrs. Eccles en seguida identifica y rechaza. Da la impresión de que ella conoce perfectamente los recursos que Jack emplea para defenderse de sus críticas; por ello, en el *turno* (50) Lucy es directa cuando juzga a Jack y autoritaria cuando rechaza sus estratagemas: "You're just afraid of being snubbed and don't quot Scripture to justify yourself."

Jack también se muestra irónico con Lucy, como se aprecia en el *turno* (51), en el que parece recriminar a la mujer una falta de coherencia entre lo que dice creer y lo que en realidad cree: "At least the Jehova's Witnesses put into practice what they say they believe." Esto tensa aún más a ambos personajes, sin que ninguno alcance un nivel superior; cada uno discute a su propio modo y ninguno de los dos se arredra.

D. Tercer desarrollo: disputas sobre Joyce.

54 JOYCE:

"Mommy I had a *rest*." The little voice, shyly penetrating, surprises them from above.

55 LUCY:

"Joyce. You go right back into your own bed and have a *nap*."

56 JOYCE:

"I can't. There's too many noises."

57 JACK:

"We've been screaming right under her head." (. . . Eccles tells his wife.)

58 LUCY:

"*You've* been screaming. About Grace."

59 JOYCE:

"I had a scary dream" (Joyce . . . thumpingly descends two steps.)

60 LUCY:

"You did not. You were never asleep." (Mrs. Eccles walks to the foot of the stairs . . .)

61 JACK:

"What was the dream about?" (Eccles asks his child.)

62 JOYCE:

"A lion ate a boy."

63 LUCY:

"That's not a dream at all." (the woman snaps, and turns on her husband) "It's those hateful Belloc Poems you insist on reading her."

64 JACK:

"She asks for them."

65 LUCY:

"They're hateful. They give her traumas."

66 JACK:

"Joyce and I think they're funny."

67 LUCY:

"Well you *both* have perverted senses of humor. Every night she asks me about that damn pony Tom and what does 'die' mean?"

68 JACK:

"Tell her what it means. If you had Belloc's and my faith in the supernatural these perfectly natural questions wouldn't upset you."

69 LUCY:

"Don't harp, Jack. You're awful when you harp."

70 JACK:

"I'm awful when I take myself seriously, you mean."

71 HARRY:

"Hey. I smell cake burning."

72 LUCY:

(She looks at him . . .) "If only you *would* take yourself seriously." (she says to Eccles, and on glimpsey bare legs flies down the sullen hall of the rectory.)

La intervención de la hija interrumpe momentáneamente el diálogo que mantiene la pareja, pero de inmediato aviva la tirantez. El hecho de que Joyce declare en (56) que no puede dormir debido a la algarabía de voces hace que Lucy y Jack riñan mucho más frontalmente que antes; el punto álgido se da en el *par* (57)-(58), donde Jack culpa al volumen excesivo de las voces de ambos durante la discusión ("We've been screaming . . .") y Lucy, más agresiva, declara que la culpa es de Jack y de su religión ("*You've* been screaming. About Grace").

A partir de este momento, Eccles muestra una actitud más sarcástica, puesto que se apoya en la inocente niña para justificar sus razonamientos y así atacar indirectamente a Lucy. Para escudarse contra las críticas de su mujer acerca de los cuentos que acostumbra a leer a la hija, el ministro afirma en (64) y (66): "She [Joyce] likes them [the poems]" y "Joyce and I think they're funny." También se descubre este sarcasmo en los *turnos* (68) y (70). En el primero, Eccles expresa cierta preponderancia porque afirma haber superado gracias a la fe cristiana —que su esposa no tiene— cuestiones que afectan negativamente a Lucy. El segundo *turno* muestra una cínica mofa de Jack al modo en que Lucy acostumbra a criticarle, así que se hace eco de las palabras de su mujer: "I'm awful when I take myself seriously, you mean." Lucy, en cambio, muestra franqueza en sus enunciados, ya que dice con claridad lo que piensa, sin dobles sentidos: emplea el adjetivo "hateful" en los *turnos* (63) y (65) para calificar los cuentos que Jack lee a la hija, así como "damn" en (67) para mostrar su irritación contra lo que sugieren; y declara, también en (67) que padre e hija tienen "a perverted sense of humour." En todo momento Lucy expresa franqueza porque sus declaraciones son sinceras y no ocultan segundas intenciones.

El enfrentamiento termina por fin cuando Rabbit informa en el *turno* (71) del olor a quemado que percibe. El último enunciado de Mrs. Eccles a Jack en (72) se alza como una acusación y un reproche cargados de amargura: "If only you *would* take yourself seriously."

Este es uno de los dos únicos diálogo por los que el lector conoce la relación entre el matrimonio Eccles; el breve intercambio comunicativo prueba la existencia de serias diferencias en la pareja y de dos actitudes antagónicas. Lucy, coherente y

franca en sus declaraciones; Jack, sarcástico, doctrinario y con aires de superioridad que rayan en la soberbia.

El autoritarismo de Mrs. Eccles hacia su hija es muy evidente en todos los enunciados que le dirige —(55), (60) y (63)— no sólo por las órdenes que le da, sino también por el hecho de cortar la comunicación de manera tajante. Así, Lucy manda a su hija que vuelva a su habitación y se eche a dormir en (55), y en (60) desmiente con sequedad los argumentos que hace la pequeña en (54) y en (59). Fórmulas directivas del tipo "Joyce. You go right back into your own bed and have a nap," donde el vocativo es más que una llamada de atención por ir cerrado con el punto, el pronombre "you" y el adverbio "right" poniendo fuerza. Asimismo, niega directamente en (60) la declaración de Joyce: "You did not. You were never asleep," sin permitir que la pequeña replique.

E. Cuarto desarrollo: el poder de Joyce sobre su padre.

73 JACK:

"Joyce, go back to your room and put on a shirt and you can come down." (The child instead thumps down three more steps.) "Joyce, did you hear me?"

74 JOYCE:

"You get it, Dayud-dee."

75 JACK:

"Why should I get it? Daddy's all the way downstairs."

76 JOYCE:

"I don't know where it is."

77 JACK:

"You do too. Right on your bureau."

78 JOYCE:

"I don't know where my bruro is."

79 JACK:

"In your room, sweet. Of course you know where it is. You get your shirt and I'll let you downstairs."

80 JOYCE:

(But she is already halfway down.) "I'm frightened of the li-un" (she sighs with a little smile . . .)

81 JACK:

"There's no lion up there. There's nobody up there but Bonnie sleeping. Bonnie's not afraid."

82 JOYCE:

"Please, Daddy. Please please please please *please*." (She has reached the foot of the stairs and seizes and squeezes her father's knees.)

83 JACK:

(Eccles laughs, bracing his unbalanced weight on the child's head . . .) "All right" . . . "You wait here and talk to this funny man." (And [he] bounds up the stairs with that unexpected athleticism.)

Por el contrario, Jack es paciente con su hija y le da oportunidad de expresarse; esta paciencia llega a tornarse manipulación por Joyce, quien en los *turnos* (74), (76), (78), (80) y (82) consigue que Jack haga justamente lo que él le había mandado hacer a ella en un principio. Por ejemplo, se puede establecer un paralelo entre los enunciados del *turno* (63) de Eccles y los de Lucy en (55); aunque el padre manda a la hija volver a su habitación para vestirse —no para dormir, como hace la madre— y le

da permiso para bajar a la sala, el tono y la forma de las oraciones difiere por completo: "Joyce, go back to your room and put on a shirt and you can come down." El vocativo aquí va seguido de coma, no aparece el pronombre sujeto en la orden y el verbo "can" concede a la niña permiso. Incluso razona con ella en (75), cuando la niña refuta su orden: "Why should I get it [the shirt]?" Daddy is all the way downstairs." Pero la insistencia de la hija llega a imponerse a la frágil autoridad del padre, y es éste quien por fin cumple la que había sido su propia orden. Curiosamente, se vuelve contra él la camaradería con la niña que Jack ha declarado tener frente a Lucy en los *turnos* (64), (66) y (68); acerca de los temerarios cuentos de H. Belloc, autora infantil cuya obra deja traslucir una angustia vital que Updike ha calificado en otro lugar de *robusta y desafiante* (*AP* 244). Jack defendía en sus actos de habla que la niña pedía al padre que le leyera los cuentos y que se divertía con ellos. Joyce, en el *turno* (80), se niega a regresar a su dormitorio porque "[she is] frightened of the li-un," uno de los crueles personajes de los poemas. Así, el padre es víctima de la soberbia que en el *turno* (68) manifestó ante su esposa: "If you had Belloc's and my faith in the supernatural these perfectly natural questions wouldn't upset you."

F. Quinto desarrollo: conversaciones separadas.

84 HARRY:

"Joyce, are you a good girl?"

85 JOYCE:

(She shakes her head . . . .) "Yes."

86 HARRY:

"And is your mommy good?"

87 JOYCE:

"Yes."

88 HARRY:

"What makes her so good?

89 JOYCE:

(She scampers from him down the hall, the way her mother went.)

90 JACK:

(. . . Eccles' voice in the kitchen, arguing Joyce into her sweater, asking Lucy if the cake was ruined, explaining, not knowing Rabbit's ears were around the corner . . .) "Don't think this is pleasure for me. It's work."

91 LUCY:

"There's no other way to talk to him?"

92 JACK:

"He's frightened."

93 LUCY:

"Sweetie, everybody's frightened to you."

94 JACK:

"But he's even frightened of me."

95 LUCY:

"Well he came through that door cocky enough."

96 JACK:

(. . . at last calling, in a voice that has healed too smooth over the scratches of their quarrel.) "Good-bye." (110-117)

En los *pares* (84)-(85), (86)-(87) y (88)-(89), Rabbit mantiene una breve conversación con Joyce; la niña se limita a apoyar la comunicación porque contesta a las preguntas que le hace Harry. La primera respuesta de Joyce sorprende porque

niega con un movimiento de cabeza que *sea una niña buena*, mientras que la contestación verbal es afirmativa; esta contradicción puede sugerir que la pequeña se siente culpable por no haber dicho la verdad a su madre en (54) y (59) —al afirmar que ya había dormido y que había tenido una pesadilla sobre un león—ni a su padre en (76)— al declarar que ignoraba dónde estaba la cómoda de su alcoba. Por su parte, Harry formula tres preguntas a la niña que se ajustan al lenguaje infantil, lo que prueba su carácter comunicativo. Sin embargo, las preguntas de los *turnos* (86) y (88) enfocan el *tema* de la madre; Rabbit parece interesarse especialmente por Lucy, de quien pregunta si *es buena* y *por qué*. Hallar en Harry una intención que vaya más allá de la mera anécdota es quizás aventurar demasiado, puesto que la teoría de los actos de habla no puede probarla. Pero el hecho sugiere a ciertos críticos que la conversación tiene una segunda lectura, una lectura sexual.[1]

El último intercambio comunicativo se da entre Jack y Lucy Eccles en la cocina, mientras Harry aguarda en la sala. Allí, Jack explica a su mujer que necesariamente ha de ir a jugar al golf con Harry. El ministro alega en (90): "Don't think this is pleasure for me. It's work." Esta declaración infunde ciertas sospechas sobre la sinceridad del ministro, ya que en el *turno* (44) su mujer le recuerda que debe cumplir sus obligaciones y no marcharse a jugar al golf; pero Lucy no se deja embaucar por la respuesta que le da Eccles en (45) —"I made the calls this morning"— que parece una falsa justificación más que la verdad. Prueba de ello es el contenido del siguiente *par* (46)-(47); no hay coherencia entre el apremio que, como afirma Lucy, ha mostrado su marido durante seis meses por contactar con algunos parroquianos y la repentina poca importancia que les concede ante el plan de ir a jugar al golf. Este enunciado de (90), además, será desmentido más adelante en la novela, cuando el propio Eccles reconoce

---

[1] Alice and Kenneth Hamilton, *The Elements of John Updike* (Grand Rapids, Michigan: W. B. Eerdmans, 1970) 149-50.

que el golf le proporciona un placer inusitado, especialmente con Harry. Por lo demás, la comunicación entre Eccles y su esposa termina de forma fluida, si bien Lucy encabeza los *pares* mostrando su habitual franqueza. En este pequeño intercambio Lucy no deja de exigir a Jack una explicación por la urgencia de marchar con Harry a jugar al golf; a la mujer le extraña que, como dice Eccles, Angstrom sienta miedo: "Well he came through that door cocky enough." La firmeza de sus enunciados se aprecia, por ejemplo, en el *turno* (91), sólo con forma de pregunta por la entonación— "There's no other way to talk to him?"— por lo que más que buscar respuesta, sugiere sanción; asimismo, refuta en (93) la respuesta de Jack —He's frightened"— con cierto tono irónico: "Sweetie, everybody is frightened to you". Aunque sus actos de habla son rotundos, no hacen cambiar de idea a su marido, quien termina por cerrar el diálogo con la despedida en (96).

G. Conclusión.

Así pues, hemos conocido a una Lucy comunicativa y sencilla, no excesivamente calurosa en su primer encuentro con Harry. El protagonista, a su vez, se muestra espontáneo; pero ante el discurso aleccionador de Lucy sobre la sexualidad y las cuestiones freudianas, Harry se muestra retraído pero colaborador. El azote que da Angstrom a Lucy se explica por lo que de instintivo hay en él; el hecho tensa la armonía comunicativa que ambos han mantenido desde un principio y no vuelven a dirigirse la palabra.

El retrato de Lucy se completa cuando se la observa en el entorno familiar: es mujer dominante y segura de sí. En el trato a su marido es rígida e intransigente, y con su hija Joyce es impositiva y muy autoritaria. Se percibe una clara tirantez entre

los miembros del matrimonio Eccles por cuestiones del ministerio de Jack; el esposo se defiende, mientras que la mujer ataca frontalmente. La insatisfacción de Lucy se aprecia en los reproches que dirige a su marido —incluso delante de Harry, que es un extraño para ella; su modo de combatir es la palabra directa y rehúsa la manipulación verbal de Jack, que da muestras de conocer sobradamente.

Jack manifiesta una soberbia disfrazada de templanza que le hace parecer inofensivo. Sin embargo, el reverendo se apoya en los evangelios y en su hija Joyce para defender su comportamiento ante Lucy. Irónicamente, la hija se vuelve contra él en una conversación posterior. La figura de Jack Eccles queda difuminada en la tibieza, en la falta de carácter y en la falsedad. Su mujer, por el contrario, gana la simpatía del lector por ser noble y llana, pese a toda su rigidez.

Diálogo Harry-Jack Eccles

Después del enfrentamiento del matrimonio Eccles ante Harry Angstrom, tiene lugar el segundo diálogo a solas que entablan Harry y el reverendo Jack Eccles; ambos personajes salen de la rectoría, de camino al club de golf Chestnut Grove. Jack retoma una frase que Rabbit le dirigió en su primer encuentro, cuando el clérigo trató de manipularle haciendo mención de su fe en Dios:

> He [Eccles] asks, "Do you believe in God?"
>
> Having rehearsed that this morning, Rabbit answers without hesitation, "Yes."
>
> Eccles blinks in surprise. . . . "Do you think, then, that God wants you to make your wife suffer?"
>
> "Let me ask you. Do you think God wants a waterfall to be a tree?" (101-02)

La última respuesta de Harry sorprende al reverendo Eccles, y lo confiesa en el *turno* (3) de este nuevo diálogo. Así pues, es Jack Eccles quien establece el *turno* de *foco* al introducir en el intercambio comunicativo una formulación anterior de Rabbit. El clérigo manifiesta interés por saber en qué consiste el problema de Angstrom, dado que el protagonista reconoce tener fe en Dios y fue capaz de rebatir a Eccles su argumento.

A. Primer desarrollo: Jack Eccles guía la comunicación.

1 JACK:

"So your trouble isn't really lack of religion."

2 HARRY:

"Huh?"

3 JACK:

"I was remembering our other conversation. About the waterfall and the tree."

4 HARRY:

"Yeah well: I stole that from Mickey Mouse."

5 JACK:

"It stopped me short" . . . "Then you said you know what's inside you. I've been wondering all weekend what that was. Can you tell me?

6 HARRY:

"Hell, it's nothing much" . . . "It's just that, well, it's all there is. Don't you think?"

7 JACK:

"I dropped by Monday morning to tell them you were in the county. Your wife was in the back yard with your boy and what I took to be an old girl friend, a Mrs.—Foster? Fogleman?"

8 HARRY:

"What did she look like?"

9 JACK:

"I don't really know. I was distracted by her sunglasses. They were the mirror kind, with very wide sidepieces."

10 HARRY:

"Oh Peggy Gring. That moron. She married that hick Morris Fosnacht."

11 JACK:

"Fosnacht. That's right. Like the doughnut. I knew there was something local about the name."

12 HARRY:

"You'd never heard of Fosnacht Day before you came here?"

13 JACK:

"Never. Not in Norwalk."

14 HARRY:

"The thing I remember about it, when I was, oh I must have been six or seven, because he died in 1940, my grandfather would wait upstairs until I came down so I wouldn't be the Fosnacht. He lived with us then."

15 JACK:

"What was the penalty for being a Fosnacht?"

16 HARRY:

"I forget. It was just something you didn't want to be. Wait. I remember, one year I was the last downstairs and my parents or somebody teased me and I didn't like it and I guess I cried, I don't know. Anyway that's why the old man stayed up."

17 JACK:

"He was your father's father?"

18 HARRY:

"My mother's. He lived with us."

El *turno* (1) de Eccles ya anticipa el *tema* de que van a tratar —el problema de Angstrom— y hasta el *turno* (7) la conversación va a ser encabezada por el reverendo. Rabbit da *apoyo* a todos los actos de Eccles, pero los *turnos* (3) y (5) de Jack forman una unidad, ya que éste no presta atención al enunciado de Rabbit en (4). El protagonista es sincero declarando en (4) que la formulación que tanto ha impresionado a Eccles no es más que la repetición de las palabras que oyó decir a Mickey Mouse en la televisión ("God doesn't want a tree to be a waterfall, or a flower

be a stone" 14-15). Eccles, por no atender a este enunciado de Rabbit y continuar en (5) con su discurso, demuestra su gran interés en la máxima; con la pregunta "can you tell me [what that was]?" Jack inicia sus pesquisas a fin de averiguar el enigma que encierra la supuesta sabiduría de Harry. Sin embargo, el protagonista viola las expectativas de Eccles en el *turno* (6); aunque Rabbit en un princio intenta explicar el significado de la celebrada frase, finalmente declara: "It's just that, well, it's all there is. Don't you think?" El hecho de afirmar que su formulación contiene una sabiduría obvia y de conseguir, con la pregunta final, evadir la responsabilidad de responder, Rabbit revela, ya una falta de reflexión, ya una reticencia por descubrir ante el clérigo su interior. En el caso de que Harry no sepa el significado de la máxima de Mickey Mouse, de su enunciado en (6) se deduce cierto fingimiento, un no querer desvelar su ignorancia; en cambio, si Harry ha reflexionado sobre estas palabras y conoce su significado, al no explicárselo a Eccles manifiesta reserva y desconfianza hacia su interlocutor. Por otra parte, la pobreza léxica de Rabbit en este *turno* hace pensar en la falta de recursos verbales del protagonista para expresar una idea de carácter filosófico. La interjección "hell", que sugiere un esfuerzo por hallar las palabras precisas para la explicación —o por el contrario, para rechazar la pregunta— y el adverbio "well", que marca la frontera entre la posible explicación y la elusión de ésta: "It's just that, well, it's all there is." Ya porque no sepa explicar la idea —por incapacidad intelectual o por deficiencia verbal— o porque no quiera revelarla, el hecho es que el protagonista, astutamente, concede la palabra a su interlocutor por medio de la pregunta ("Don't you think?").

En cualquier caso, Jack Eccles no responde a la pregunta de Harry en (6), así que no insiste sobre el tema; en el *turno* (7), los actos de habla de Jack incumplen por completo el principio de cooperación. Tanto por esta evidente falta de *apoyo* comunicativo como por el nuevo *tema* que inaugura el reverendo, no hay duda de que

Eccles continúa guiando la conversación. Eccles introduce en el diálogo, sin vinculación previa, el *tema* de la familia de Rabbit, de modo que Janice y Nelson se mencionan en su *turno* (7). La última oración que pronuncia Eccles hace explícita la mención de la familia de Harry, pero el pronombre "them" del primer enunciado —que refiere a la familia Springer— carece de antecedente expreso o implícito en *turnos* anteriores, por lo que este primer acto de habla desorienta al lector. Ello puede no tener más explicación que el ensimismamiento del clérigo en lo que se refiere a su misión, a la voluntad de reparar la situación familiar de Harry; el empleo de un pronombre sin antecedente en los intercambios anteriores delata al ministro, en cuya mente gira el tema. El reverendo conduce el nuevo *tema* con astucia, puesto que no hace alusión a la irresponsabilidad de Harry por haber abandonado a su hijo y a su mujer; todo lo que hace es introducir el tema, a fin de prepararse el camino para ejercer su labor apostólica. La comunicación, por lo tanto, enfoca la anécdota, es decir, la figura de una amiga de Janice Angstrom; Eccles pregunta a Harry el apellido de la mujer, de modo que el *tema* de la primera parte del *turno* —Janice y Nelson— queda aplazado.

No puede asegurarse que el reverendo Eccles esté conscientemente llevando a cabo una estrategia para tantear el interés de Rabbit en su familia o los sentimientos de éste con respecto al abandono de su hogar; tan sólo contamos con una prueba para defender dicha estrategia: el hecho de que Eccles introduzca el *tema* sin existir vinculación anterior. Por ello, cabe también pensar que el clérigo esté sencillamente dialogando con Harry, y así, la conversación se detiene con naturalidad en el tratamiento de lo anecdótico. De hecho, será Rabbit quien muestre interés por su esposa, ya en el *turno* (52); hasta ese momento el reverendo Eccles no sacará el *tema* a colación. Esta segunda hipótesis tiene sentido por lo que el propio Eccles va a alegar en una sección posterior de la novela, mientras habla con Mrs. Springer:

"Playing golf with someone is a good way to get to know him. That's what I try to do . . . get to know people. I don't think you can lead someone to Christ unless you know him" (141). Por lo tanto, el clérigo puede estar simplemente intercambiando impresiones con Harry para conocerle mejor y así poder realizar su estrategia: hacerle regresar (como, efectivamente, la narración demostrará).

En los siguientes *pares*, ambos personajes respetan el principio de cooperación y mantienen una conversación fluida. El *tema* de Peggy Fosnach, la amiga de Janice, desemboca en otros temas, vinculados a tavés del apellido de ésta. Rabbit recuerda la tradición alemana que lleva el nombre de Fosnacht, por lo que relata incluso hechos de su infancia, mencionando a su abuelo materno. Eccles, a su vez, proporciona también memorias de su padre y de su abuelo a partir del *turno* (19). Los dos personajes participan cordialmente en este intercambio de historias, tanto con preguntas como con respuestas que sirven de *apoyo* al interlocutor. Hasta el *turno* (18) es Rabbit quien relata sus recuerdos, mientras que Jack le dirige preguntas al respecto. Harry es escueto y expresa poco entusiasmo en sus comentarios; la falta de memoria, que él mismo reconoce en el *turno* (16), hace que sus enunciados se hallen entrecortados, ya que recuerda mientras habla. Es comunicativo, pues incluso al fallarle la memoria en (16) pide a Eccles tiempo para poder proporcionar la información: "I forget. It was just something you didn't want to be. Wait. I remember, one year . . ." Pese a que es Harry quien inaugura el *tema* del Día Fosnacht en (12), muestra poca capacidad para dar a Jack una definición de dicha costumbre; cuando el clérigo le pregunta en (15) cuál era el castigo por ser un Fosnacht, Harry tiene dificultad en responderle y recurre al recuerdo de su niñez para poder contestar la pregunta. En realidad, Rabbit no llega a expresar en qué consiste esta tradición alemana; sus actos de habla en (14) y (16) son dubitativos y su explicación insuficiente y vaga (violación de la *máxima de modalidad*). Los

enunciados "I don't know" y "Anyway that's why the old man stayed up" del *turno* (16) cierran el *turno* definitivamente, pues sugieren que Rabbit no sabe más de lo que ya ha expuesto. El reverendo Eccles, no obstante, apoya la comunicación de Rabbit y, sin insistir en el *tema* que parece haber zanjado su interlocutor, establece otro *tema vinculado*; así, ante la mención del abuelo, Jack pregunta a Harry sobre él en (17).

B. Segundo desarrollo: el discurso de Jack Eccles.

19 JACK:

"I remember my father's father" . . . "He used to come to Connecticut and have dreadful arguments with my father. My grandfather was the Bishop of Providence, and had kept his church from going under to the Unitarians by becoming almost Unitarian himself. He used to call himself a Darwinian Deist. My father, in reaction I suppose, became very orthodox; almost Anglo-Catholic. He loved Belloc and Chesterton. In fact he used to read to us those poems you heard my wife objecting to."

20 HARRY:

"About the lion?"

21 JACK:

"Yes. Belloc has this bitter mocking streak my wife can't appreciate. He mocks children, which she can't forgive. It's her psychology. Children are very sacred in psychology. Where was I? Yes; along with his watered-down theology my grandfather had kept in his religious *practice* a certain color and a *rigor* that my father had lost. Grandpa felt Daddy was extremely remiss in not having a family worship service every night. My father would say he didn't want to bore his children the way he had been bored with God and anyway what was the

> good of worshiping a jungle god in the living-room? 'You don't think God is in the woods?' my grandfather would say. 'Just behind stained glass?' And so on. My brothers and I used to tremble, because it put Daddy into a terrible depression, ultimately, to argue with him. You know how it is with fathers, you never escape the idea that maybe after all they're *right*. A little dried-up old man with a Yankee accent who was really awfully dear. I remember he used to grab us by the knee at mealtimes with this brown bony hand and croak, 'Has he made you believe in Hell?'"

Eccles emplea más detalles para componer su relato y, a diferencia de Harry, se expresa con claridad y orden; incluso cuando se desvía del *tema* en el *turno* (21), pregunta de manera retórica: "Where was I?" y rápidamente, con un "yes", continúa en la línea temática de su abuelo y su padre. Su sintaxis es cuidada y su vocabulario escogido, por lo que se deduce que sus dotes de orador en el púlpito se extienden al diálogo informal. Tanto se entusiasma con su historia familiar, que en el *turno* (21) abandona en dos ocasiones el empleo de "my father", para referirse a su padre, por "daddy" y en una ocasión llega a llamar a su abuelo "grandpa". Sus intervenciones son largas y poseen carácter narrativo; las de Rabbit, como se ha visto, son breves y reducen la narración a ideas conectadas semánticamente y faltas de cohesión discursiva. Si comparamos dos actos de habla de Jack y Harry, similares en cuanto a que recrean un momento del pasado, dicha diferencia se hace evidente:

> My father would say he didn't want to bore his children the way he had been bored with God and anyway what was the good of worshiping a jungle god in the living-room? . . . My brothers and I used to tremble, because it put Daddy into a terrible depression, ultimately, to argue with him. . . . I remember he used to grab us by the

> knee at mealtimes with this brown bony hand and croak, 'Has he made you believe in Hell?' (Jack Eccles)

> The thing I remember about it, when I was, oh I must have been six or seven, because he died in 1940, my grandfather would wait upstairs until I came down so I wouldn't be the Fosnacht. He lived with us then. . . . I remember, one year I was the last downstairs and my parents or somebody teased me and I didn't like it and I guess I cried, I don't know. Anyway that's why the old man stayed up. (Harry Angstrom)

La imprecisión de Harry contrasta fuertemente con la profusión de detalles de Eccles. La sintaxis del protagonista se rige por la coordinación copulativa, que conecta impresiones psicológicas y hechos; Eccles, en cambio, emplea la subordinación y además enriquece la narración con adjetivos y discurso directo e indirecto. Los sueltos enunciados de Rabbit apenas integran una idea con coherencia, y en cambio, Jack desarrolla el *tema* con una distribución y un orden perfectos.

C. Tercer desarrollo: la comunicación en materia espiritual.

22 HARRY:

(Harry laughs . . .) "Did he? Do you?"

23 JACK:

"Yes, I think so. Hell as Jesus described it. As separation from God."

24 HARRY:

"Well then we're all more or less in it."

25 JACK:

"I don't think so. I don't think so at all. I don't think even the blackest atheist has an idea of what real separation will be. Outer darkness. What we live in you might call" (—he looks at Harry and laughs—) "inner darkness."

26 HARRY:

"Well I don't know all this about theology, but I'll tell you, I do feel, I guess, that somewhere behind all this" (—he gestures outward at the scenery . . .) "there's something that wants me to find it."

27 JACK:

"Of course, all vagrants think they're on a quest. At least at first."

28 HARRY:

"Well I guess that makes your friend Jesus look pretty foolish."

29 JACK:

"He did say" . . . "that saints shouldn't marry." (. . . They turn off the road and go up the winding drive to the clubhouse, a big cinder-block building fronted with a long sign that has CHESTNUT GROVE GOLF COURSE . . . Eccles parks the Buick on the asphalt lot . . .) "before I forget."

30 HARRY:

"What?

31 JACK:

"Do you want a job?"

32 HARRY:

"What kind?"

33 JACK:

"A Parishioner of mine, a Mrs. Horace Smith, has about eight acres of garden around her home, toward Appleboro. Her husband was an incredible rhododendron enthusiast. I shouldn't say incredible; he was a terribly dear old man."

34 HARRY:

"I don't know anything about gardening."

35 JACK:

"Nobody does, that's what Mrs. Smith says. There are no gardeners left. For forty dollars a week, I believe her.

36 HARRY:

"A buck an hour. That's pretty poor."

37 JACK:

"It wouldn't be forty hours. Flexible time. That's what you want, isn't it? Flexibility? So you can be free to preach to the multitudes." (. . . Rabbit gets out of the car. Eccles does the same . . .) "Please consider it."

38 HARRY:

"I can't. I may not even stay in the county."

En el *turno* (22), Harry se interesa inmediatamente por el último enunciado de Jack en (21), que trata de la cuestión del infierno. Rabbit apoya la comunicación atendiendo al tiempo pasado del discurso de Eccles, de modo que pregunta primero con referencia al abuelo de Jack: "Did he [believe in Hell]?" Pero, sin dilación, traslada la cuestión al presente, interesado por la opinión de Eccles al respecto: "Do you?" Así se inaugura un nuevo tema, por el que Rabbit siente una patente curiosidad. Los *pares* siguientes muestran cómo Eccles defiende su opinión firmemente por medio de fórmulas similares: "Yes, I think so" en (23) y "I don't think

so", "I don't think so at all" y "I don't think even . . ." en (25). No obstante, la segunda parte de ambos *turnos* adquiere un aire de rotundidad que no deja lugar a discrepancias por parte de su interlocutor; el clérigo introduce sus enunciados sin atenuantes, categóricamente: "Hell as Jesus described it. As separation from God" en (23) y "[Hell is] Outer darkness. What we live in you might call inner darknesss" en (25). Ya en el *turno* (27), Jack llega al punto álgido de su rotundidad; se dirige directamente a Rabbit cuando lo incluye entre los vagabundos ("vagrants"), y su enunciado es terminante: "Of course, all vagrants think they're on a quest. At least at first." En el *turno* (29), para replicar al argumento de Harry, interpreta el evangelio —"He [Jesus] did say that saints shouldn't marry"— y con ello concluye la discusión sobre este *tema* espiritual, quedándose Jack con la última palabra.

Desde que preguntó a Jack sobre el infierno en (22) hasta que finaliza el tratamiento de este tema, Harry inicia sus actos de habla siempre con el término "well", acompañado de verbos como "to guess" o de expresiones atenuantes como "more or less", que dan a sus enunciados un tono de inseguridad al expresar su opinión, y también una actitud tímida, de falta de confianza hacia su interlocutor en el terreno de lo espiritual. Pese a este retraimiento y a los categóricos enunciados de Eccles, el protagonista se mantiene en su opinión durante el intercambio, lo que le otorga el valor de la persona con ideas propias. Harry satisface su curiosidad sobre el infierno en el *turno* (23), donde Eccles explica que Jesucristo lo definió como *la separación de Dios*; Harry recibe la información y en el *turno* (24) es capaz de razonar, puesto que concluye: "Well then we're more or less in it." No obstante se encuentra con la discrepancia del clérigo en los *turnos* (25) y (27), Harry sigue firme en su idea y replica a Eccles. Si bien Jack expresa con rotundidad —y, según Rabbit, con una base teológica— su opinión, el protagonista no se deja intimidar y defiende su punto de vista; incluso se enfrenta a la supuesta sabiduría teológica del ministro,

oponiendo el *saber* al *sentimiento* en el *turno* (26): "I don't know all this about theology, but . . . I do feel, I guess, that somewhere behind all this there is something . . . that wants me to find it." Aun más, en oposición al ataque de Eccles en el *turno* (27), Harry refuta el argumento del ministro inteligentemente; con la misma timidez, pero poniendo fuerza en el adjetivo "foolish" y con la ironía que sugiere "your friend Jesus", Harry sigue fiel a su idea inicial. Así pues, por muy rotundo que haya sido Jack Eccles, éste no ejerce ningún control sobre el pensamiento de Rabbit, quien, pese a su expresión retraída, no altera sus juicios acerca de lo divino.

En el *turno* (29), Eccles zanjó el *tema* de lo espiritual categóricamente; a continuación añade un nuevo *tema* con su enunciado: "before I forget." Harry apoya la comunicación en el *turno* (30), y sin esperar a que Jack emita su mensaje, pregunta: "What?" En los *pares* (31)-(32), (33)-(34), (35)-(36) y (37)-(38) se enfoca, por iniciativa de Eccles, el *tema* del empleo como jardinero para Harry. El protagonista no responde afirmativa ni negativamente cuando Jack le pregunta si quiere un trabajo; Harry responde, a su vez, con la pregunta "what kind? por lo que establece condiciones a la oferta. Después de las explicaciones del ministro en (33) y a pesar de su insistencia en (35) y (37), Harry rehúsa el ofrecimiento por tres veces y muestra poco entusiasmo: "I don't know anything about gardening" en (34), "A buck an hour. That's pretty poor" en (36), y "I can't. I may not even stay in the county" en (38); esta última razón es muy difícil de rebatir, por lo que el ministro le invita cortésmente a pensarlo en (37). Rabbit, por lo tanto, muestra su rechazo, pero respeta en todo momento el *principio de cooperación* en el diálogo con Eccles y le da razones lógicas.

D. Cuarto desarrollo: el atentado a la comunicación.

39 JACK:

"Is the girl going to kick you out?"

40 HARRY:

"What girl?"

41 JACK:

"What is her name? Leonard. Ruth Leonard."

42 HARRY:

"Well. Aren't you smart?" . . . "I never heard of her."

43 JACK:

(They walk side by side to the cement-block clubhouse.) "It's the strange thing about you mystics, how often your little ecstasies wear a skirt."

44 HARRY:

"Say. I didn't have to show up today, you know."

45 JACK:

"I know. Forgive me. I'm in a very depressed mood." (. . . he and Eccles walk together toward the first tee . . . Eccles laughs.) "That's the best first drive I ever saw."

El reverendo, en oposición al *apoyo* de Harry, ofrece un *reto* en (39), ya que aprovecha la ocasión para filtrar irónicamente la información que tiene sobre las relaciones extramatrimoniales del protagonista con Ruth. En los *pares* (41)-(42) y (43)-(44), el intercambio comunicativo se hace tenso, pues Harry reacciona con reticencia a las ironías de Eccles. En el *turno* (40), Rabbit muestra su sorpresa por la alusión indirecta que hace Jack a Ruth; el ministro juega con ventaja, pues hasta este momento el protagonista ignora que Jack conozca su relación con Ruth. Una vez que

Jack menciona el nombre de Ruth Leonard, Rabbit muestra indignación con el enunciado "aren't you smart?" de modo que dirige al clérigo su irritación; en seguida, Harry alega que no conoce a dicha mujer. El protagonista, aunque tímido, irreflexivo e inseguro, ha demostrado, en éste y otros actos de habla, sinceridad; Rabbit no acostumbra a mentir, y en este caso la mentira es expresión de su rechazo a la intromisión del reverendo en su vida privada. En el *turno* (43), Eccles le hostiga todavía más con su ironía, y retomando el *tema* anterior, le califica de *místico*: "It's the strange thing about you mystics, how often your little ecstasies wear a skirt." Con este enunciado, el ministro no sólo censura el comportamiento de Rabbit, sino que incluso se burla del interés espiritual que el protagonista manifestó en (26). Harry, por lo tanto, formula un enunciado que *reta* con fuerza las palabras de Eccles, y que, de no ser por la disculpa del reverendo en (50), habría roto la comunicación: "Say. I didn't have to show up today, you know." Así, el protagonista reprocha indirectamente la actitud de Jack con la oración principal; el enunciado "say" seguido de punto es una firme llamada a la atención de Eccles, y la frase final del *turno* —"you know"— es una interpelación muy directa al reverendo. En este *turno*, pues, Rabbit deja ver su irritación y declara su disgusto por la mezquindad de Eccles; aun así, no llega a mostrarse verbalmente agresivo. Frente a Jack, Harry revela una timidez que, por ejemplo, pierde con su esposa, con quien la comunicación se torna violenta o termina por romperse.

E. Quinto desarrollo: el intercambio amistoso.

46 HARRY:

"It's not a first drive. I used to hit the ball around when I was a caddy. I should do better than that."

47 JACK:

"You expect too much of yourself. Watch me, that'll make you feel better." (. . . He punches the ball with a cramped backswing. It goes straight, though high and weak . . . They're on a seesaw; Eccles goes up, he comes down. . . . Harry has lost. Somehow Rabbit can't tear. his attention from where the ball should have gone . . . His eyes can't keep with where it did go.) "Here it is," . . ."Behind a root. You're having terrible luck."

48 HARRY:

"This must be a nightmare for you."

49 JACK:

"Not at all, not at all. You're extremely promising. You've never played and yet you haven't once missed the ball completely." (. . . he misses the ball completely.) "Your only mistake is trying to use your height," . . . "You have a beautiful natural swing." . . . "Bend to the ball" . . . "Imagine you're about to sit down."

50 HARRY:

"I'm about to lie down."

51 JACK:

"Don't stab your putts" . . . "A little easy swing, arms stiff. Distance is more important than aim on the first putt. Try again."

52 HARRY:

([Harry] Walking toward Eccles . . .) "You never did tell me how Janice is."

53 JACK:

"Janice?" . . . "She seemed in good spirits on Monday. She was out in the back yard with this other woman, and they were both giggling when I came. You must realize that for a little while, now that she's adjusted somewhat, she'll

probably enjoy being back with her parents. It's her own version of your irresponsibility."

54 HARRY:

"Actually" (. . . squatting to line up the putt . . .) "she can't stand her parents any more than I can. She probably wouldn't've married me if she hadn't been in such a hurry to get away from 'em." (His putt slides past on the down side . . .)

Así pues, la comunicación vuelve a su cauce amistoso gracias a la disculpa que formula Jack Eccles en el *turno* (45). Es el clérigo quien introduce el *tema* del golf una vez que comienzan el partido, y sus actos de habla evalúan el estilo de Harry, como en (45) y (49), o le instruyen en el juego, igualmente en (49) y también en (51). En el *turno* (46), se descubre la honestidad de Rabbit; cuando Eccles evalúa favorablemente el tiro de Harry con el enunciado "that's the best first drive I ever saw," el protagonista corrige al clérigo en lugar de engreírse falsamente de su talento. Harry desmiente en el *turno* (46) que sea la primera vez que juega, por lo que se revela como una persona sincera. Por otro lado, en el *turno* (48), Harry se muestra comprensivo y expresa su cuidado por cuanto su inexperiencia en el juego pueda impedir el disfrute de Eccles: "This must be a nightmare for you." Este cumplimiento de Rabbit con las *máximas de generosidad* y de *simpatía* le adjudica una comprensión que no es habitual en el trato con su esposa. Jack Eccles, por su parte, aprecia esta actitud de Rabbit y no vuelve a utilizar la ironía contra él.

Tras este intercambio amistoso, Rabbit enfoca el *tema* de Janice; por iniciativa propia, y sin vinculación expresa, el protagonista retoma el *turno* (7) de Eccles, donde el ministro mencionó haber visto recientemente a su mujer. Su curiosidad se ve satisfecha por la explicación detallada de Eccles en (53), que apoya de manera abierta el enunciado de Harry. La declaración del protagonista en su *turno* (54) sorprende

por la seguridad con que la expresa y la reflexión que parece respaldarla: "Actually, she can't stand her parents any more than I can. She probably wouldn't have married me if she hadn't been in such a hurry to get away from 'em." Por una parte, el hecho de comenzar el enunciado con el adverbio "actually", que refuta el juicio de Eccles en (53) —"she'll probably enjoy being back to her parents"— otorga al mensaje de Rabbit una gran seguridad. Por otra parte, la contundencia que se desprende del contenido de este enunciado contrasta con anteriores actos de habla del protagonista; si Harry conoce a la perfección sus sentimientos hacia los Springer, la primera oración del *turno* no da viso alguno de duda en cuanto a la relación entre Janice y sus padres. El adverbio "probably" del segundo enunciado introduce una vacilación, si bien Rabbit refiere a una cuestión más delicada, una hipótesis que, de ser cierta, explica la amargura que siente el protagonista en su matrimonio.

F. Sexto desarrollo: Tensión y violencia.

55 JACK:

(Eccles sinks his. The ball wobbles up and with a glottal rattle bobbles in. The minister looks up with the light of triumph in his eyes.) "Harry" (. . . sweetly yet boldly) "why have you left her? You're obviously deeply involved with her."

56 HARRY:

"*I told* ja. There was this thing that wasn't there."

57 JACK:

"What thing? Have you ever seen it? Are you sure it exists? "

58 HARRY:

"Well if you're not sure it exists don't ask me It's right up your alley. If you don't know nobody does."

59 JACK:

"No" . . . "Christianity isn't looking for a rainbow. If it were what you think it is we'd pass out opium at services. We're trying to *serve* God, not *be* God." . . . "This was all settled centuries ago, in the heresies of the early Church."

60 HARRY:

"I tell you, I know what it is."

61 JACK:

"What is it? What is it? Is it hard or soft? Harry. Is it blue? Is it red? Does it have polka dots?" . . . "The truth is" (Eccles tells him with womanish excitement, in a voice agonized by embarrassment) "you're monstrously selfish. You're a oward. You don't care about right or wrong you worship nothing except your own worst instincts."

62 HARRY:

(They reach the tee . . .) "I better go first" . . . "'Til you calm down." (. . . In avoiding looking at Eccles he looks at the ball, which sits high on the tee and already seems free of the ground. Very simply he brings the clubhead around his shoulder into it. . . . His arms force his head up and his ball is hung way out . . . the ball makes his hesitation the ground of a final leap: with a kind of visible sob takes a last bite of space before vanishing in falling.) "That's it !" (he cries and, turning to Eccles with a smile of aggrandizement, repeats) "That's it." (117-26)

En el *turno* (55), Eccles declara no entender la actitud de Harry; formula a éste una pregunta directa y a continuación un juicio que, por medio del verbo "to be" y de los adverbios "obviously" y "deeply", expresa una gran seguridad; una seguridad que parece irrefutable. El uso del vocativo, asimismo, revela el interés que Jack pone en su enunciado: "Harry . . . Why have you left her? You're obviously deeply involved

with her." Sin embargo, Harry no se deja embaucar por fórmulas contundentes; pese a su pobreza expresiva y a su irreflexión, el protagonista explica al reverendo en el *turno* (56): "I *told* ja. There was this thing that wasn't there." No sólo le recuerda que ya se lo explicó en una conversación anterior (100-01), sino que además se muestra férreo en su parecer. El diálogo, a partir de este momento, vuelve a tensarse. El clérigo *reta* a Harry en el *turno* (57) con la formulación de tres preguntas que expresan una fuerte irritación y que, más que exigir del protagonista una respuesta concreta, atacan duramente el absurdo de su opinión. Pero Harry no se amedrenta y en su *turno* (58) *desafía* a su vez al ministro: "Well if you're not sure it exists don't ask me. It's right up your alley. If you don't know nobody does." Aunque este enunciado es menos amenazador, tiene gran fuerza debido a que Harry empieza por emplear la misma expresión que el reverendo; así, a la última pregunta de Jack —"Are you sure it exists?"— se contrapone el primer enunciado de Rabbit, que asigna a Eccles el deber de conocer ese "it" o "that thing" de que ambos hablan. En cuanto al último enunciado de este *turno* (58) de Rabbit, posee un carácter inapelable que desafía y llega a encrespar al reverendo: "If you don't know nobody does." Así, Eccles articula un "no" inicial y responde con generalidades de la iglesia; lejos de tratar la cuestión de manera personal, se ampara en un pronombre plural "we" con el que se desembaraza de la responsabilidad que le atribuye Harry. Ambos personajes hablan de un mismo concepto —el sentido de la existencia, el espíritu, la fe en lo divino— vagamente y sin otorgarle nombre preciso; el enfrentamiento surge porque mientras Harry *siente* que existe, el reverendo lo concibe sólo de manera teórica. La tragedia de Jack Eccles es que, aun siendo ministro de la iglesia, entiende la fe como una droga peligrosa, que distancia al hombre de su realidad. Niega la plenitud —"rainbow"— que sólo el espíritu es capaz de lograr; y si esta es su creencia, el sentido de la existencia para Eccles yace en el hombre como ser político, capaz de construir una organización armónica: "Christianity isn't looking for a rainbow. If it were what

you think it is, we'd pass opium at services. We're trying to *serve* God, not *be* God." Ante esta rotunda negación que hace el reverendo de lo que Rabbit dice sentir verdaderamente, en el *turno* (60) el protagonista se envalentona y dice: "I tell you, I know what it is." Este enunciado sorprende porque muestra a un hombre seguro y preparado para conceptualizar una idea a la que, apenas dos *turnos* antes, sólo podía llamar "this thing." No obstante, el ministro establece un agresivo *reto* con su enunciado de (61). Eccles parece contrariado por el hecho de que un hombre ignorante como Rabbit le aleccione sobre el espíritu, de modo que formula seis preguntas cortas que abandonan la abstracción para establecerse progresivamente en lo concreto: "What is it? What is it? Is it hard or soft? Harry. Is it blue? Is it red? Does it have polka dots?" Es indudable que estas preguntas de Eccles hacen mofa de Rabbit, pero también revelan una singular excitación en el clérigo, ya que ni aguarda respuesta, ni muestra respeto alguno por la materia espiritual. Así pues, en la segunda parte de este *turno*, Eccles dirige una violenta acusación a Harry; con los términos "monstruosly", "selfish", "coward" y "worst instincts", el clérigo retrata a Rabbit. La excitación de Jack ha convertido su ironía en agresión frontal. El reverendo, paciente con su hija en el diálogo anterior, sarcástico —pero no violento— con su mujer e irónico —pero pacífico— con Harry, ha abandonado su amor por la palabra elocuente y la compostura para caer en la violencia verbal. No es tanto que le importen las circunstancias de la vida de Angstrom como que el protagonista se atreva a recordarle ese aspecto esencial de su ministerio donde se muestra absolutamente vulnerable e inseguro. La soberbia que afloraba en la conversación con su mujer, aquí se hace notoria.

Termina la comunicación con el *turno* (62) de Harry, quien, percibiendo la agresividad de Eccles, enfoca el juego "'till [Jack calms] down." El protagonista consigue hacer un lanzamiento extraordinario; la pelota se eleva y se pierde en el

horizonte. Los actos de habla concluyentes de Harry son: "That's it!" y "That's it." El primero expresa una exaltación; la pelota ha ido más allá del hoyo, así que Harry no puede sentir alegría por haber fallado. La exaltación de Angstrom es haber hallado una respuesta en el acto de lanzar, es decir, el hecho de que la pelota alcance un punto indefinido, para Rabbit simboliza el contacto con lo eterno. El segundo acto de habla, por la ausencia del signo de admiración, adquiere un tono sereno. El texto describe cómo Rabbit pone la vista en Eccles, de modo que su enunciado se dirige al reverendo como respuesta a las seis preguntas que éste le hizo en los *turnos* (57) y (61). "What thing?" y "What is it?" así como todas las preguntas específicas, burlonas, de Eccles, obtienen una respuesta simple: el extraordinario lanzamiento y su expresión verbal, "that's it."

G. Conclusión.

Harry se halla muy lejos de la elocuencia; no es hombre de palabras. Sus enunciados muestran escasez de vocabulario y una sintaxis sencilla, fragmentada y empobrecida por la falta de expresión. Tanto su naturaleza irreflexiva como esta deficiencia en la expresión le hacen incapaz de formular conceptos o ideas que se agitan en su interior en forma de sentimientos; pero esta incapacidad no le impide ser fiel a ellas. Persona comunicativa, *apoya* el intercambio con Eccles sin violentarse; cuando ofrece un *desafío*, Rabbit habla todo lo claramente de que es capaz, y su timidez no obstaculiza que declare su verdad interior, aunque ésta contradiga la opinión de su interlocutor. El reverendo Jack Eccles, por su parte, se ha presentado a través del diálogo como un hombre elocuente y seguro de su capacidad verbal. Su manipulación del dogma no produce el efecto que desea con Rabbit, ante cuya obstinación se encoleriza y se torna violento. En algunas secciones del diálogo da

también *apoyo* al intercambio, lo que muestra su cordialidad y afán comunicativo. No obstante, detrás del *apoyo* se vislumbra siempre cierta superioridad, una soberbia bien encubierta; el clérigo parece estar más dispuesto a aportar, a aleccionar, que a recibir.

4.2. Los personajes femeninos: su voz interior.

Monólogo de Ruth.

En el curso de la novela hay momentos en que el autor concede brevemente a Ruth Leonard el punto de vista. Estos momentos aparecen en los diálogos con Harry y definen sólo levemente la sensibilidad de Ruth. Dado que la narración enfoca habitualmente el punto de vista de Harry, el lector apenas conoce los sentimientos y modo de pensar de Ruth; la única información que recibe es aquella que proporcionan los actos de habla en las secciones de diálogo. De las intervenciones verbales de Ruth Leonard en el curso de los diálogos se adivina un genio irónico, si bien en ocasiones se torna sarcástico, pero sobre todo cargado de crudeza. Lejos de ser refinada, Ruth es una mujer tosca, de comentarios directos y vulgares; su lenguaje, aunque fluido, reproduce los rasgos del sector social medio-bajo y a menudo deja entrever amargura y desconfianza.

Sin embargo, a lo largo del relato hay dos secciones de monólogo interior en que el autor de *Rabbit, Run* nos permite penetrar intensamente en la conciencia de este personaje femenino. Ambos monólogos tienen lugar durante el periodo en que Rabbit convive con Ruth, trabaja en el jardín de Mrs. Smith y se ve regularmente con el reverendo Eccles para jugar al golf. Es un tiempo de armonía para el protagonista de la novela; se siente feliz en compañía de Ruth, alejado de la presión que le produce su vida matrimonial y en contacto con el mundo de la naturaleza por su trabajo de jardinero.

El primer monólogo interior de Ruth Leonard tiene lugar durante la tarde del Día de los Caídos (Memorial Day), tarde que pasan ella y Harry en la piscina pública de West Brewer. Tras un rato de baño y conversación con Rabbit, surge el tema que ella ha estado evitando desde que se conocen: la falta de seguridad en su relación. A Ruth le contraría que Harry no tome una determinación respecto a la situación con Janice. Internamente, Ruth reprocha a Rabbit que no se comprometa con ella, y alimenta el deseo de que se consolide la unión. Además, como probará su monólogo interior, en este instante Ruth considera la posibilidad de revelar a Harry que se halla embarazada; pero decide callárselo por temor a que Rabbit salga a correr y la abandone como hizo ya con su esposa.

A. El tiempo.

Así pues, Ruth formula la pregunta clave: "Don't you ever think you're going to have to pay a price?" (136). Durante el tiempo que media entre esta pregunta y la respuesta de Harry, el pensamiento de Ruth se exhibe ante el lector en forma de monólogo interior. El tiempo interno de este discurso se expande en una extensión de varias páginas; si consideramos que el tiempo de narración es el lapso entre la pregunta de Ruth y la respuesta de Rabbit, el ritmo de su pensamiento ha de ser necesariamente rápido. Sin embargo, el autor no establece cronología alguna, por lo que es difícil saber cuánto tiempo real emplea Ruth para su discurso interno. Debido a la presencia de pausas (que dilatan el tiempo interno) y a la variedad de temas que componen el monólogo, es evidente que el tiempo real y el interno no se avienen; aunque de la respuesta que da Harry a la pregunta de Ruth se deduzca cierta elaboración ("When I ran from Janice I made an interesting discovery. . . . If you have the guts to be yourself, . . . other people'll pay your price" 140), el tiempo real ha de

ser necesariamente corto. Se da aquí, por tanto, una clara deceleración, ya que el tiempo real de la escena no se corresponde con el tiempo en que se desarrollan los pensamientos de Ruth.

B. La alternancia de técnicas narrativas.

El principio y el final de este primer monólogo cuentan con la colaboración del narrador omnisciente. Éste enfoca a Ruth en un momento de llanto contenido e introduce el acto de pensamiento por medio del verbo "to think" en gerundio, lo cual sirve de plataforma ideal para un discurso cirtamente extenso: ". . . she turns her head away to keep down the tears, thinking" (136). A continuación se desarrolla el monólogo, que se mantiene en la referencia de tercera persona (monólogo narrado) salvo durante algunos periodos de independencia en que la forma de pronombre personal "you" asume la autoría (monólogo citado).

Existe también una excepción a la alternancia de ambas técnicas, lo cual es novedoso para la constancia estilística que muestra Updike en los monólogos de la novela. Se trata del empleo de la referencia de primera persona durante un breve momento, que nos acerca aún más al personaje. En comparación con el uso de "you," esta referencia "I" se inscribe con todo derecho en la categoría de monólogo citado.

La terminación del monólogo de Ruth, finalmente, también está respaldada por el narrador omnisciente a través de la narración psicológica. El discurso de Ruth carece de conclusión formal, es decir, se ve interrumpido por la respuesta de Harry al cabo de este intervalo de pensamiento; el verbo "to fill" sirve de enlace entre el discurso y la narración, así como el adverbio de tiempo "now," que producen el

regreso al entorno de la piscina y a la presencia de Harry. La narración no deja lugar a dudas en lo que se refiere a este retorno al mundo real, pues explícitamente señala que Rabbit responde la pregunta de Ruth. Así, leemos:

> Filling poor Rabbit full of something nobody can get at and even now, filling her ear, his soft cocksure voice answers her question with an idle remote smugness that infuriates her so the tears do come. (139-40)

Con ello, inicio y fin del monólogo quedan perfectamente indicados.

C. El espacio.

Como en el caso de Lucy Eccles y a diferencia de Janice, el autor sitúa a Ruth en un momento de quietud física para desarrollar el monólogo interior. Los pensamientos, entonces, no se ven interrumpidos por la actividad corporal, en cuya descripción tendría que mediar el narrador en mayor o menor grado. Así pues, Ruth se halla inmersa en el divagar de su mente, desconectada de la realidad exterior durante ese tiempo.

Una excepción, que no implica movimiento físico sin embargo, se manifiesta hacia la mitad del discurso, precisamente en una frontera temática: es el momento en que Ruth establece una conclusión sobre el comportamiento sexual de los hombres e inicia la disquisición sobre Harry Angstrom en particular. En esta secuencia, la aparición de las formas de gerundio distiende el ritmo habitualmente rápido del pensamiento. Ruth se hace consciente de su cuerpo, aprecia humedad en la piel y fija

la vista en la tonalidad roja que produce el contacto de la luz con sus párpados cerrados:

> . . . wondering if there was a mistake makes her tired just thinking, lying wet from swimming and seeing red through her eyelids, trying to move back through all that red wondering if she was wrong. (138)

Esta mención de los ojos cerrados delimita una división temática y nos recuerda que el personaje continúa pensando.

D. Estructura y contenido.

La disposición tipográfica del monólogo se resuelve en tan sólo dos grandes párrafos. Ello obedece a la división temática, que en el primer párrafo abarca el pasado más remoto de Ruth, aunque parta de la mención de Rabbit, y en el segundo comprende su realidad más actual, es decir, su relación con Harry Angstrom.

El discurso de Ruth distribuye las ideas con una lógica de asociación semántica, y no es lineal en el tiempo. Se puede fragmentar el pasaje en cinco segmentos temáticos:

1. Ruth reconoce en ella tres *síntomas* físicos habituales en su vida actual: llora fácilmente, está soñolienta y pasa hambre. Sospecha que está embarazada.
2. Habla de Harry; es una amenaza pero tiene una mansedumbre que no ha conocido en otros hombres. Compara a otros hombres con Harry.

3. Ruth evoca sus experiencias sexuales: en los últimos años, como prostituta; en el instituto, como joven promiscua. Arriba a conclusiones generales acerca de hombres y mujeres en el terreno sexual.
4. Habla de Harry. Considera si debe hablarle de su posible embarazo. Teme perder a Harry si lo hace.
5. Menciona actitudes de Harry que le irritan. Censura a Jack Eccles.

E. Carácter narrativo y expresivo del monólogo.

Este monólogo trata de reproducir un discurso interior real, pero un discurso que no es caótico ni incoherente; la mente de Ruth hace una retrospección cuya base es racional, aunque ello le haga caer algunas veces en la evocación. A pesar de su pobreza léxica y su expresión mediocre, el personaje da muestras de una elaboración intelectual que parte de sus experiencias pasadas y de consideraciones acerca de su presente. El recuento detallado de los hechos y la recreación en momentos del pasado hacen que Ruth componga un discurso narrativo, a pesar de que no se acoge a una linealidad temporal ni tenga intención de comunicar. El carácter narrativo se acompaña del tono coloquial del lenguaje, del énfasis marcado por la tipografía cursiva y las pausas, y de la intensa expresividad de muchos enunciados. Aunque el comportamiento de Ruth en la novela se caracteriza por la pasividad y la aceptación de su situación, el monólogo revela que esta mujer posee una actividad interior; el pensar y evaluar sus circunstancias personales la diferencian de Janice, quien se limita a girar mentalmente en torno a sus experiencias una y otra vez, sin llegar a análisis ni a conclusiones constructivas.

La diferencia entre narración psicológica y monólogo narrado o citado es que el narrador no utiliza verbos de pensamiento para introducir los enunciados del personaje; estos aparecen por sí solos, independientes: "That's one of the signs, crying easily. . . . at work she has to get up . . ." (136). Frecuentemente también, se encabeza a las oraciones con las expresiones "after all" y "anyway," que atenúan el valor de los hechos o de sus apreciaciones: "After all nobody had ever really hurt her . . ." (137), "After all it's no worse than them at your bees . . ." (137), "But then after all it turns out he's not so different, . . ." (139), ". . . and anyway put you with them . . ." (137). El narrador elabora así un discurso bajo la referencia de tercera persona, pero atribuye las ideas y la dicción al personaje. Sin embargo, en esta técnica de monólogo narrado el autor no ha otorgado a Ruth una mente nerviosa o excesivamente emotiva. En términos generales, para ser un lenguaje no literario, la gramática es correcta, si bien el estilo y la pobreza léxica se atienen apropiadamente a la mediocridad lingüística del personaje. No figuran los estancamientos, faltas de concordancia, omisión de pronombres o repeticiones que, como veremos, aparecen en el monólogo de Janice Angstrom.

F. El lenguaje de Ruth.

El narrador ha concedido a Ruth, eso sí, libertad lingüística para emplear giros y expresiones propias. Estos son típicamente usos del lenguaje coloquial: ". . . she kind of forgave them all, . . ." (136); "They seemed sort of vague, . . ." (137). También destaca el uso de vulgarismos y juramentos, como al referirse a la mujer de Harry, a quien designa por "good clean piece" o "nice clean piece" de manera despectiva: ". . . his damn no stripper just a nice clean piece" (139); "and you better back off" (138); ". . . she has to get up from the typewriter and rush into the john like she had the runs . .

." (136); "Boy some bastards you think *never*, like their little contribution's the greatest thing the world's ever going to see if it ever gets here" (138); "For him, that was what was rich, . . ." (136); ". . . just a little rubbing through the cloth, . . . off they'd go" (137).

En cambio extraña el tono lírico de algunas oraciones, lo cual contrasta enormemente con la crudeza que caracteriza los actos de habla de Ruth. Es el caso en que recuerda cariñosamente a Harry, aun en el campo semántico del sexo, donde suele mostrar parquedad, "like an angel's sword, he fits her tight" (138), o al describir un paisaje y un recuerdo gratos:

> . . . they could see Mt. Judge, the town against the mountain, both dim in the distance, and he put his head in her lap . . . his waiting wet mouth so happy and blind and the birds making their warm noises overhead in the sunshine. (138)

El vocabulario de Ruth es muy limitado, por lo que en el monólogo se abusa de los pronombres "something", "nothing" y "anything", sustitutos a palabras o ideas que el personaje es incapaz de expresar. A veces ni siquiera el lector puede intuir su significado porque señala nociones demasido generales, como al hablar de aquello que trata de inculcar en Harry el reverendo Eccles: "Filling poor Rabbit full of something nobody can get at . . ." (139); o para representar vagamente comunicación: ". . . she knew there was something there and all of a sudden with Harry there it was . . ." (136); o felicidad: ". . . it felt like she was falling under to something better than she was" (139).

También da muestras de ser una mujer dependiente de su relación con Harry, lo que se confirma en el uso de la construcción "to be there for [Rabbit]" frente a "being

something pasted on the inside of their [men's] dirty heads," por lo que se confrontan *existencia indefinida* para la persona de Harry —"you felt at least you were *there* for him"— y *existencia como objeto sexual* para los hombres es general —"something pasted on the inside of their dirty heads" (136). Por último, Ruth confiesa haber encontrado su ideal con Harry; el ideal no consiste sino en un tipo de alienación, conseguir que su conciencia se reduzca a *casi nada*:

> . . . because he has a funny power over her too; when they're good together she feels like next to nothing with him and that must be it, that must be what she was looking for. To feel like next to nothing with a man. (138)

De manera similar al lenguaje coloquial y oral, los nexos más comunes entre cláusulas se omiten, como por ejemplo en "You felt at least you were *there* for him" (136) o en "it turns out he's not so different" (139), donde el conector "that" no aparece. Asimismo, al elidir un nexo y emplear una pausa al mismo tiempo, se refuerza la expresión y se consigue dar mayor énfasis a la oración: "What did they think, they were monsters?" (137). Todo ello se une a una peculiar economía lingüística, muy expresiva, por la que se sintetizan sintagmas a través de sustantivación: "With them being young did for being Pretty, and them being older it wasn't such a rush" (138); o mediante elipsis de ciertos elementos en la oración: "After all it's no worse than them at your bees" (137), "all red wrinkles" (137), ". . . just to show the smug bastard" (139), ". . . how quick word got around that you would . . ." (137).

Las pausas sí establecen una gran diferencia con la narración psicológica; pese a que el discurso carece de numerosas cesuras necesarias, se ha respetado la puntuación más indispensable para poder reconocer los argumentos.

G. La expresión de su filosofía.

Curiosamente, cuando Ruth emite generalizaciones o máximas de su filosofía personal, el ritmo narrativo es más lento; se crea así la impresión en el lector de que las está elaborando en ese momento. Leemos, por ejemplo, las generalizaciones que Ruth hace a partir de su experiencia como prostituta; a la vez que *habla* internamente, la mujer va llegando a conclusiones categóricas, primero más particulares y al final más rotundas:

> They [men] seemed sort of vague, as if she had kept her eyes shut, vague and pathetic and eager, wanting some business their wives wouldn't give, a few army words or a whimper or that business with the mouth. That. . . . just harder work than they probably think, women are always working harder than they think. The thing was, they wanted to be admired there. They really did want that. They weren't that ugly but they thought they were. (137)

Así, Ruth comienza por agrupar a los hombres bajo un mismo pronombre ("they"), sin excepción. A continuación trata de describir la impresión que estos le causaban en el pasado, y elige el adjetivo "vague", que tras la breve digresión, retoma y complementa por coordinación con "pathetic" y "eager", con lo que da un retrato más completo. Le sigue una pausa necesaria para continuar la caracterización, esta vez con una forma de gerundio que además sostiene el tiempo ("wanting some business"); y de nuevo una enumeración ("army words", "whimper", "business") en relación coordinada, que parece estar ordenando en ese momento. Tras el uso aislado del pronombre "that" para aludir al acto de sexo oral, Ruth intensifica sus

generalizaciones; con un ritmo tranquilo, marcado por las pausas, el personaje establece para cada proposición su correspondiente sentencia. Así, "harder work" se generaliza en "women are always working harder"; "they wanted to be admired" en "they really did want"; y "they weren't that ugly," mediante el nexo adversativo, establece la verdad "they thought they were."

H. El recuerdo.

La ubicación temporal y espacial, así como las plásticas descripciones otorgan a los momentos de recuerdo cierto carácter narrativo:

> Boy, there wasn't any fancy business then, you didn't even need to take off your clothes, just a little rubbing through the cloth, your mouths tasting of the onion on the hamburgers you'd just had at the diner and the car heater ticking as it cooled, through all the cloth, everything, off they'd go. (137)

Lo más habitual es que en las descripciones se dé la elipsis del verbo "to be" o bien se empleen participios en función atributiva, por lo que el lenguaje se torna incluso lírico, como en el siguiente extracto:

> But she had some sweet things with Allie; once after school with the sun still up they drove along a country road and up an old lane and stopped in a leafy place where they could see Mt. Judge, the town against the mountain, both dim in the distance, and he put his head in her lap, her sweater rolled up and her bra undone, and it was like a baby gently, her bees (who called them her bees? not Allie) firmer and rounder then,

> more sensitive; his waiting wet mouth so happy and blind and the birds making their warm noises overhead in the sunshine. (138)

Otras veces el recuerdo se expresa a través de imágenes cargadas de subjetividad y las oraciones aparecen yuxtapuestas, sin pausas, con elipsis de sintagmas completos. Ello muestra la densidad de pensamientos, la acumulación de ideas que evitan todo orden lógico-discursivo y se acogen simplemente a la referencia semántica. Leemos, por ejemplo: ". . . those little snips running around her at hockey in gym like a cow in that blue uniform like a baby suit she wouldn't wear it in the twelfth grade and took the demerits" (137).

I. El tono enfático.

Aunque sin signo de exclamación al final de la secuencia, a menudo introducen las oraciones los sustantivos "God" o "boy". Los verbos que los acompañan son de obligación ("to have to") o de emoción ("to hate"), o bien adverbios que hacen la formulación tajante: "it's all she can do" (136); "there wasn't any fancy" (137); "she isn't even sure" (139); "you think never" (138). A pesar de que cumplen los requisitos necesarios para dar un carácter exclamativo al discurso, las oraciones que introducen son excesivamente largas como para que éste se conserve. En su lugar, es un tono enfático el que domina. Leemos, por ejemplo: "God she used to hate them with their wet mouths and little laughs but when she had it with Harry she kind of forgave them all, it was only half their fault, they were a kind . . ." (136). Esta oración continúa todavía varias líneas, pero ya la cláusula preposicional y la oración concesiva que le siguen hacen que la posible exclamación se someta al énfasis. Hay otro caso en que aparece la introducción de "boy" sin verbo que implique emoción ("to say"), pero el

significado de la oración completa sí la revela; es un momento evocador para Ruth, pues recuerda complacida la noche primera en que mantuvo relaciones sexuales con Harry: "Boy that first night when he said that so sort of proudly 'Hey' she didn't mind so much going under in fact it felt like she should" (138-39).

También consigue Ruth dar énfasis a su discurso por medio de adverbios como "really", que aparece con frecuencia: "As much of a mess as it is she doesn't know how happy that would make her really" (139); ". . . he really hurries now . . ." (139); "Sometimes just French kissing not that she ever really got with that . . ." (138). Enfatiza igualmente mediante calcos del sintagma verbal de una oración al que, en ocasiones, incluso le añade el auxiliar: "The thing was, they wanted to be admired there. They really did want that" (137); o también mediante repetición de otros sintagmas: ". . . how ashamed they were really, how grateful they were if you just . . ." (137); "No mystery. That was the great thing she discovered, that it was no mystery . . ." (137); ". . . he didn't have to watch anything or do anything" (139).

El patrón iterativo da expresividad al discurso de Ruth, poniendo también énfasis en diversas acciones. Así, para manifestar su decepción ante la forma en que Harry ha relajado su actividad sexual, la mujer apunta: "It's getting quicker and quicker more like a habit, he really hurries now . . ." (139). En la acción de llorar, el carácter durativo del gerundio se suma a la intensidad iterativa, de modo que el sentido del discurso adquiere un tono patético: "she has to get up . . . and sob, sob, sob. Standing there in a booth looking down at a toilet laughing at herself and sobbing till her chest hurts" (136). Por otra parte, en torno a la idea de la incomunicación con los hombres y acaso la falta de amor, Ruth se revela inconscientemente víctima de sus relaciones: ". . . they were a kind of wall she kept battering against because she knew there was something there . . ." (136).

J. El mundo del sexo.

Por el hecho de haber ejercido la prostitución (aunque particular y no callejera), el discurso de Ruth está poblado de referencias al mundo del sexo. Esta mujer concibe la vida bajo la medida de las relaciones sexuales; le faltan las palabras para describir sentimientos ajenos al sexo, como la comprensión, la satisfacción o el amor. Incluso al presentar a Harry, lo identifica con la descripción de su miembro viril: "He's beautiful for a man, soft and uncircumcised lying sideways in his fleece . . ." (138). El amor que siente por Harry lo describe a partir de la diferencia entre el acto sexual que mantuvo con éste y sus demás experiencias anteriores. Cuando recuerda las atenciones que Rabbit tuvo con ella la primera noche, Ruth habla de haber logrado *algo* que no creía merecer; esta mujer ni siquiera sabe llamarlo afecto o amor: "She forgave them all then, his face all their faces gathered into a scared blur and it felt like she was falling under to something better than she was" (139). Su adolescencia, según lo expresa, es la conquista de un mundo reservado a los hombres.

La actividad sexual, que en su entorno escolar se reprobaba, era para Ruth a la vez una curiosidad y una búsqueda de identidad frente a las otras jóvenes. Por una parte, el hecho de pertenecer a una familia de pocos ingresos económicos está implícitamente referido en el texto: "God she hated some of those girls with their contractors and druggists for fathers" (137). Asimismo, el hecho de su gordura, el ser dueña de un cuerpo que le disgustaba, hace negativa su propia imagen en la memoria: "like a cow" (137), afirma. Ambos aspectos —familia humilde y complejo físico— empujan a Ruth a explorar el mundo de los hombres. De esta forma, la mujer halla unas señas de identidad que la separan radicalmente de las otras jóvenes: Ruth se

convierte en la chica fácil y dispuesta para el sexo ("They wrote her name on the lavatory walls; she became a song in the school" 138; ". . . how quick word got around that you would" 137).

La curiosidad, como se ha dicho, es el otro motivo por el que el personaje se introduce en el mundo vedado del sexo. Ruth es una mujer que sinceramente no comprende el porqué de esta clandestinidad; sus francas declaraciones a este respecto asombran por lo ingenuas: "That was the thing that surprised her in high school how ashamed they were really, how grateful they were if you just touched them there . . ." (137). Sin ánimo crítico, el personaje hace una pintura fiel a la hipocresía social en las formas —o deformaciones— de vida y a los diferentes papeles que se asignan al hombre y la mujer en algo que a ella le parece tan natural como el sexo. Desde el punto de vista de la igualdad de sexos sus comparaciones, pese a que arrancan de los niveles más básicos, son justas; las relaciones se basan en un antagonismo que ella no logra comprender:

> What did they think, they were monsters? If they'd just thought, they might have known you were curious too, that you could like that strangeness there like they liked yours, no worse than women in their way, all red wrinkles . . . (137)

Lo sorprendente es que Ruth no pregunta si los hombres la censuraban *a ella*; muy al contrario, la pregunta recae directamente sobre los hombres. Puesto que a la lógica del personaje no le cuadra la desigualdad, Ruth desmitifica espontáneamente la práctica del sexo oral al hombre, y la compara con las caricias al pecho femenino; "that business with the mouth," dice, "That. What do they see in it? It can't be as deep, she doesn't know. After all it's no worse than them at your bees and why not be generous . . . " (137). Aun así, Ruth sugiere que la práctica de la felación implica una

generosidad, un esfuerzo femenino, en lo que estriba la única diferencia: ". . . just harder work than they probably think, women are always working harder than they think" (137).

Por los hechos que recuerda Ruth, los hombres no aparecen descritos precisamente como criaturas generosas; de hecho no obtienen la mejor de las categorías. Los hombres de la vida de esta mujer traicionan sus confidencias ("Allie blabbed. He had to blab" 138) y buscan su propio placer en el sexo:

> . . . all of a sudden you knew from the way their lips went hard and opened and then eased shut and away that it was over. That there was no more push for you and you better back off if you wanted to keep your dress dry. (138)

> Boy some bastards you think *never*, like their little contribution's the greatest thing the world's ever going to see if it ever gets here. (138)

En esta última formulación, el sintagma verbal del sujeto "some bastards" está elíptico y carece de antecedente en el texto; ello pone de manifiesto que a Ruth se le impone la imagen a la palabra. El énfasis recae sobre el adverbio "never", el cual, además, está marcado en cursiva por el autor.

El conocimiento de la psicología masculina que tiene Ruth es intuitivo, pero agudo. La excitación sexual del adolescente, por ejemplo: "They couldn't have felt much it must have been just the idea of you. All their ideas" (138); o el engreimiento de los adultos: "The thing was, they wanted to be admired there" (137), "That was the great thing she discovered, that it was no mystery, just a stuck-on-looking bit that made them king . . . " (137). Estos comentarios sitúan al personaje en un nivel

superior; ve a los hombres *desde arriba*, pero con benevolencia y no con desprecio. De hecho, Ruth "forgave them all" (137); el verbo "to forgive" aparece hasta tres veces en el monólogo y da muestra, por una parte, de la generosidad de Ruth (138), y por otra, de la redención que experimenta cuando conoce a Harry Angstrom ("She forgave them all then . . ." 139).

Aunque Ruth tome la iniciativa frente a las demás mujeres de su entorno al desinhibirse de prejuicios sociales, al mismo tiempo se hace víctima. Y se hace víctima voluntariamente por hostilidad a las compañeras de la escuela; ella misma afirma *desquitarse* por el sexo: "But she got it back at night, taking what they [those girls] didn't know existed like a queen" (137). Como consecuencia, inevitablemente, se convirtió en objeto sexual, "something pasted on the inside of their [men's] dirty heads" (136).

Así pues, en esta paradoja de Updike que conforman mente limpia —la de Ruth — y sociedad corrupta, la pureza se disuelve inconscientemente para luego redimirse, por qué no, a través de Harry, un hombre insignificante y confundido. Tanto es así que la referencia en la última parte del discurso es probablemente un elemento típico de la ironía del autor; Updike es proclive a jugar con las paradojas, por muy escandalosas que puedan parecer, y por ello, casi nunca son obvias. En la mente de Ruth, Harry es identificado con Jesucristo; Eccles, como ministro de la iglesia, parece conducir a Rabbit por el *mal* camino y no por el *bueno*:

> For the damnedest thing about that minister was that, before, Rabbit at least had the idea he was acting wrong but now he's got the idea he's Jesus Christ out to save the world . . . Filling poor Rabbit full of something nobody can get at . . ." (139)

K. El universo pronominal.

Tanto el estudio de los pronombres personales como la deixis adquieren gran relevancia en el monólogo. Updike ha sido minucioso en lo que respecta a la distribución pronominal; ha preferido no crear ambigüedades precisamente porque desea establecer una diferencia entre la pluralidad de los hombres de Ruth —"they"— y Rabbit —"he"—, ya que éste tiene un papel decisivo en su vida. Así pues, en la mente de Ruth los pronombres personales "he" y "they" ("him", "his" y "their" para los otros casos) refieren respectivamente a Harry Angstrom y al género masculino. Ésta utiliza el pronombre "he" desde un principio y menciona tan sólo dos veces el nombre de Harry a fin de contraponerlo en una misma oración a los demás hombres que ha conocido; después de estas menciones, Ruth continuará utilizando el pronombre indiscriminadamente para referir a Harry. Otras dos veces emplea *Rabbit*, ya al final del pasaje, en el contexto en que se menciona a Eccles, por lo que no hay lugar a ambigüedad en la referencia a los dos hombres. Aun para establecer las generalizaciones sobre los hombres, Ruth utiliza el pronombre "they" —y no el sustantivo "men"—, lo que manifiesta su familiaridad con el mundo masculino; en la mente de esta mujer los hombres son la pluralidad de tercera persona, *ellos*, por oposición a lo que *ella* es. Utilizar "men" implicaría una distancia y un rigor que no existen para el personaje, puesto que los hombres forman parte integral de su vida; por ello, el sustantivo "men" aparece sólo en una ocasión, significativamente junto a "woman", y en él incluye a Harry (cosa que nunca sucede con el pronombre), lo cual ratifica la confrontación entre la pluralidad de los hombres y la singularidad de la mujer: "Men don't live by it the way a woman must" (139). Esta es, por otra parte, la generalización más contundente que establece Ruth, la gran conclusión de su existencia: ni Harry ni los otros hombres lograrán comprender. Un pronombre "it" que no tiene referente y por ello, no precisa la diferencia.

El pronombre "they" también separa a Ruth del mundo femenino, justamente cuando ésta comienza a encontrar las señas de identidad que se han mencionado arriba. Cuando el personaje recrea su edad adolescente, el pronombre "they" designa tanto a hombres como a las compañeras del instituto (137), por lo que Ruth se mantiene en el lugar exclusivo y singular de "she". Sólo en la edad adulta el personaje se identifica con las mujeres. Dicha identificación es por naturaleza, en lo que respecta a la fisonomía (". . . no worse than women in their way, all red wrinkles" 137); y también por solidaridad, aunque ésta se reduce al aspecto específicamente sexual, en concreto a la felación (". . . women are always working harder than they think" 137).

Por tratarse de una técnica de monólogo narrado, el pronombre "she" designa a Ruth, y en este caso lo hace sin excepción, de modo que no se hace referencia a ninguna otra persona con este pronombre. Hay diversas secuencias de monólogo citado, como se mencionó más arriba, y en ellas el pronombre "you" sustituye al de tercera persona; éste, al ser más coloquial, consigue una acción más directa sobre el lector. Leemos, por ejemplo, en un entorno de monólogo narrado: "After all it's no worse than them at your bees . . . the first time it was Harrison and she was drunk as a monkey anyway but when she woke up the next morning wondered what the taste in her mouth *was*" (137); el pronombre "you", además, llega a extenderse al plural ("your mouths"):

> . . . and anyway put you with them against those others . . . you didn't even need to take off your clothes, just a little rubbing through the cloth, your mouths tasting of the onion on the hamburgers you'd just had at the diner . . . (137)

Aparece también el monólogo citado en su forma regular, esto es, con el empleo del pronombre de primera persona "I", que no se acompaña de comillas ni de marca tipográfica alguna. Se trata de la parte final del monólogo, cuando Ruth está considerando si revelar o no a Harry que está embarazada. También en este momento, Ruth manifiesta indignación por la influencia que ejerce el reverendo Eccles sobre Harry, negativa, según ella; el empleo del pronombre de primera persona coincide con el punto culminante de su irritación: "I'd like to get hold of the bishop or whoever and tell him . . ." La progresión del enojo de Ruth se advierte en el fragmento:

> Tell him about the candy bars and feeling sleepy he'll probably get scared and off he'll go, him and his good clean piece and his cute little God and his cute little minister playing golf every Tuesday. For the damnedest thing about that minister was that, before, Rabbit at least had the idea he was acting wrong but now he's got the idea he's Jesus Christ out to save the world just by doing whatever comes into his head. I'd like to get hold of the bishop or whoever and tell him that minister of his is a menace. (139)

L. La deixis.

En el monólogo se evitan los sustantivos que designan los órganos sexuales, el coito, la felación y el orgasmo. La referencia se hace a través de la *deixis en fantasma*[1] y de ciertos sintagmas, algunos con valor metafórico. Al pecho de la

---

[1] En el *Diccionario de términos filológicos* Fernándo Lázaro Carreter propone la terminología de K. Bühler, que explica este tipo de deixis, *Deixis am Phantasma*: "cuando un narrador lleva al oyente al reino de lo

mujer, por ejemplo, se le asigna el sustantivo "bees"; se trata de una metáfora que emplea Ruth en dos ocasiones y que el contexto define expresivamente: ". . . her sweater rolled up and her bra undone, and it was like a baby gently, her bees (who called them her bees? not Allie) firmer and rounder then, more sensitive . . ." (138).

El personaje designa por "there" (137) y "that strangeness there" (137) los genitales masculinos, siendo más poética la forma asignada a Harry, bajo una comparación: "like an angel's sword" (138). Para aludir a la vagina Ruth emplea "down there" (139) y el sintagma, también metafórico, "all red wrinkles" (137).

A la felación, por otra parte, se le nombra por "that business with the mouth" (137), "that" (137), "harder work than they [men] probably think" (137) y por "it" (137), mientras que el líquido seminal es "like seawater" (137), "the taste in her mouth" (137) y, con intención irónica, "their [men's] little contribution" (138).

El coito es siempre indicado bajo "it" (137, 138, 139), por lo que hay que reconocer su significado a través del contexto; en ocasiones se confunde con el pronombre sujeto y con otros antecedentes a los que refiere de modo anafórico. Por ejemplo, en la oración "and then when he's had it turning his back to think of something else" (139), el pronombre "it" carece de antecedente y es el lector quien tiene la tarea de adivinar que se trata del coito.

Otras veces emplea Ruth el pronombre "it" para aludir a su embarazo. En la oración "she isn't even sure she didn't just deliberately bring it on by falling asleep under his arm just to show the smug bastard" (139), el pronombre "it" refiere al

---

ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva y lo obsequia allí con los mismos demostrativos para que vea y oiga lo que hay allí que ver y oír (y tocar, se entiende, y quizá también oler y gustar)" (130).

posible embarazo que Ruth puede que provocara en aquella ocasión, según se extrae del contexto: "For the thing about him he didn't mind her getting up when he was asleep and crawling into the cold bathroom just so long as he didn't have to watch anything or do anything" (139). También se adivina en "As much of a mess as it is she doesn't know how happy that would make her really" (139). En otra ocasión, cuando Ruth manifiesta preocupación por el retraso que ha observado en su ciclo menstrual, la referencia al periodo también se hace con el pronombre "it": "it's just been one period and the next is coming up in a day maybe she'll have it and then she won't have anything" (139). La ausencia de pausas y las repeticiones de elementos que se observan en esta oración, además, hacen oscuro su sentido; la mujer cree que tal vez la interrupción del periodo sea temporal y que de hecho no está embarazada. Pero a Ruth le asaltan las dudas, y en otras oraciones del monólogo la aprente contradicción y la ambigüedad hacen que el lector tenga que detenerse a interpretar el mensaje que realmente encierran.

Todo un mundo que la imaginación de Ruth compone y que invita al lector a descifrar e intuir los significados reales que entraña. La ambigüedad que a veces se origina queda justificada porque el texto es un monólogo interior. El autor ha construido el curso de los pensamientos de Ruth dentro de los límites de su concepto de realismo, y ha creado la ficción de que ésta piensa, recuerda y considera para sí misma. Ruth, por tanto, no trata de ser clara, no elabora un mensaje para que un receptor lo interprete.

M. Las tres *señales* del embarazo de Ruth.

Por último, la información sobre el embarazo de Ruth en este monólogo es crucial. El mismo monólogo es una reflexión de la mujer sobre si debe decirle a Rabbit que ha quedado embarazada, aunque finalmente decide no hacerle partícipe de la noticia por temor a perderle. Parece un recurso del autor que tiene como fin conservar la tensión dramática hasta las páginas finales de la novela, cuando Ruth pone en conocimiento de Rabbit el hecho. De haber sabido el protagonista que espera un hijo con Ruth, el desenlace de la trama no tendría el valor que consigue de este modo. Rabbit todavía ha de someter a Ruth a la humillación del sexo oral, ha de resignarse a las normas sociales al regresar con su familia, ha de experimentar la muerte de su hija y, lo más importante, ha de rebelarse contra las imposiciones sociales en obediencia a su naturaleza. Por tanto, el autor prepara subrepticiamente aquí uno de los motivos de la trama de forma que en la resolución del relato no parezca improvisado.

Ruth habla de tres *señales* al comienzo de su monólogo: "That's one of the signs, crying easily. . . . And sleepy. . . . And hungry" (136). El personaje, que se queja de hipersensibilidad, de sopor y de apetito mayor de lo habitual, es consciente de que estos son los síntomas de una mujer encinta, aunque en la novela no se menciona que Ruth haya pasado por una experiencia similar. Ruth tambén relaciona el apetito con su empeño por perder peso para complacer a Harry: "After she's been trying to slim down for him and had lost six pounds, at least one scale said" (136); y lo curioso es que introduce un juego de palabras que tiñe de ironía la situación en que se encuentra, juego que expresa toda la llaneza de este personaje: ". . . changing herself in one direction for him when in his stupidity he was changing her in just the other" (136). El caso es que Ruth ha estado cuidando su dieta a fin de adelgazar para

agradar a Rabbit y ahora que se cree embarazada, ironiza sobre la *estupidez* de Harry y su empeño en no usar anticonceptivos; mientras ella ha intentado perder peso, ahora va a ocurrir exactamente lo contrario.

Después de esta oración Ruth abandona el tema de los síntomas y comienza a hablar de sus experiencias con Harry y con los demás hombres de su pasado; la preocupación por el embarazo se manifiesta especialmente en la parte final del discurso. Al final del monólogo, cuando Ruth está considerando informar a Harry de su embarazo, se da un significativo acto de habla con el que la mujer recuerda las veces en que ha estado a punto de decírselo a Harry. Ahora, en su pensamiento, Ruth dirige a Harry unas palabras, tal como hace Janice en un momento de su monólogo interior (234). Es un acto de habla figurado en el que necesariamente se emplea el pronombre de primera persona en singular: "I *can't* you dope, don't you know you're a *father*!"; las cursivas aparecen no para marcar la distinción con el discurso regular, sino para dar énfasis. Al recalcar las palabras "can't" y "father" está demostrando integridad. Precisamente aquí Ruth decide ocultar a Harry la verdad: "Some nights he tries to bring her up . . . sometimes she just wants to push him off and shake him and shout, I *can't* you dope, don't you know you're a *father*! But no. She mustn't tell him" (139).

Sin embargo, Ruth está llena de dudas. Por una parte, siente deseos de formar una familia con Rabbit y justifica el hecho de comer más con la idea de que en realidad alimenta a la criatura. La rabia de Ruth se hace patente en la oración "God she isn't even sure she doesn't want it because he wants it from the way he acts . . ." (139), ya que realmente desea hacerle pagar el precio de su inconsciencia —ese precio sobre el que antes del monólogo le preguntaba Ruth: "Don't you ever think you're going to have to pay a price? (136). Esta mujer demuestra una reflexión y una responsabilidad

de que el protagonista carece. El reclamo de Harry por que Ruth sea una *mujercita decente* —"a nice clean piece"— y olvide su condición de prostituta —"stripper"— paralizan a la mujer y acrecentan sus dudas sobre lo que siente en realidad acerca de la posibilidad de ser madre y de fundar una familia con Harry:

> As much of a mess as it is she doesn't know how happy that would make her really. At least this way she's *doing* something, sending all those candy bars down. God she isn't even sure she doesn't want it because he wants it from the way he acts, with his damn no stripper just a nice clean piece. (139)

N. Conclusión.

La voz interior de Ruth Leonard revela una personalidad mucho más compleja que aquella que sugieren sus actos de habla. Una mujer llena de nobleza pero insegura; si es agresiva en los momentos de diálogo, con un seco y cortante lenguaje, interiormente Ruth se muestra vulnerable y dependiente. Carece de la suficiente estima propia como para gobernar su vida de modo equilibrado; en Rabbit encuentra el compañero ideal porque sentirse *nada* le parece mejor que sentirse sola. Sin embargo, a diferencia de Janice, Ruth reflexiona agudamente sobre su relación con Harry; el error está en que de hecho no se rebela. La rabia que Ruth siente no se convierte en decisión por cambiar las cosas; por el contrario, se somete a cambio de la ternura que el protagonista es capaz de darle.

Su discurso es directo y claro, su lenguaje vulgar; no obstante, deja entrever una dulzura inesperada y momentos de gran lirismo. Abundantes repeticiones y construcciones exclamativas que dan énfasis a su expresión. Su criterio de asociación

para los temas es coherente, aunque a veces las ideas abstractas fluyen junto a los recuerdos y se mezcla lo particular con lo general. El modo en que presenta y narra sus experiencias sugiere aceptación y desencanto. En su universo lingüístico cabe poco más que la relación con un hombre; para Ruth no hay otros mundos —trabajo, ideales— que conquistar.

Monólogo de Lucy.

La esposa del ministro Jack Eccles, aunque un personaje menor, tiene en la trama tres papeles bien diferenciados. Por una parte, ya que Lucy es también objeto del deseo de Harry y víctima de su hostigamiento sexual, el lector puede observar el comportamiento de Rabbit en relación con otras mujeres que no son su propia esposa o Ruth. En segundo lugar, la figura de Mrs. Eccles añade un nuevo tipo de mujer en el universo de *Rabbit, Run*; es una mujer diferente a Ruth y a Janice, más refinada y culta, con criterio propio. En tercer lugar, Lucy proporciona una visión íntima y familiar de Jack Eccles, distinta a la que se ofrece de éste en su función de ministro de la iglesia.

Por sus actos de habla se descubre en Lucy cierto autoritarismo hacia su marido y una gran seguridad en sus creencias personales. La esposa del clérigo es, paradójicamente, una mujer sin fe cristiana y, por contraste, devota de las doctrinas freudianas. Para Lucy es el ser humano quien hace realidad tanto a Dios como a Freud (111). Se muestra irónica respecto de las creencias cristianas y explica, por ejemplo, la purificación del hombre redimido a través de un principio freudiano: "are you 'born anew'?" (194); "It's the effect of a clear conscience" (192). Desde su primera aparición se rebela contra Jack por considerar que su dedicación a la iglesia tiene más que ver con la conveniencia económica o la armonía social que con la redención o la espiritualidad. Como esposa, censura en el marido su impropia dedicación al ministerio, esto es, que se dedique a jugar al golf o al ping-pong con los parroquianos (192), y censura además que descuide a su propia familia. Si sólo nos atenemos a sus actos de habla en las secciones de diálogo, la composición psicológica de Lucy Eccles no excede de estas pocas pinceladas.

El monólogo interior de Lucy confirma estas ideas y perfila, además, a una mujer necesitada de Jack Eccles como marido y no como padre de sus hijas, celosa de la dedicación de éste a la parroquia e insatisfecha de su matrimonio.

A. El espacio.

El monólogo está precedido de un prólogo en el que el narrador sitúa la escena en un tiempo y un espacio concretos: la hora del atardecer y la rectoría. La narración en pretérito que explica la situación de espera en la que se halla Lucy. La escena tiene lugar en la rectoría, donde vive la familia Eccles. Como en el monólogo de Janice Angstrom, en la casa están la madre y sus dos hijas pequeñas; Joyce, una de ellas, según nos cuenta el narrador baja en un par de ocasiones de su dormitorio a la sala donde se encuentra Lucy. Pero el resto del tiempo la mujer está sola. Por ello, al igual que en el caso de Janice, las circunstancias en que se desarrolla el monólogo son de espera y soledad; ambas mujeres experimentan nerviosismo y abandono.

Es menester mencionar también, de la primera parte del episodio, la oscuridad que rodea la rectoría ("The darkness thickened outside" 175) y la oscuridad que poco después la llena y crea, para Lucy, un clima de amenaza: "The whole house, room beyond room surrounding with darkness the little island of light around the telephone, filled with menace . . ." (175). Con una nota irónica, el teléfono, que es el instrumento de trabajo del reverendo Eccles, aparece descrito con las características de un altar, el único objeto iluminado de la casa. Lucy es consciente de la oscuridad que se cierne sobre ella, de modo que la narración psicológica la presenta desde el principio con un sentimiento de desolación, creado por la ausencia de Jack y

acrecentado por la marcha de la hija pequeña al dormitorio: "Lucy felt guilty and forsaken both, as if she had sold her only ally [Joyce] to the shadows" (175).

B. El tiempo.

El narrador omnisciente resume el lapso de dos horas, que comienza con una llamada telefónica de Mrs. Springer y se consuma con las llamadas repetidas de Lucy a fin de localizar a su marido. Sabemos que la llamada de Mrs. Springer es alarmante, pues el narrador puntualiza: "Mrs. Springer's panic carried over the wire" (175); sin embargo, de su mensaje —que Janice está a punto de dar a luz— no se hace partícipe al lector. En ningún momento se menciona la causa del pánico de lMrs. Springer, lo cual acentúa la tensión narrativa en todo el pasaje. En el discurso interior de Lucy tampoco aparece mencionado el motivo de esta llamada; su preocupación no tiene que ver con los problemas de los parroquianos, sino con su propia situación personal. De hecho, el incidente sirve de pretexto al autor para ahondar en la conciencia de este personaje; una conciencia que tiene algo que decir sobre la sensibilidad femenina y mucho sobre el ministerio de Jack Eccles.

C. Estructura y contenido.

De la primera parte de la sección, como se ha dicho, se hace cargo el narrador omnisciente. Los hechos y el entorno se describen en pasado, y la narración enfoca paulatinamente al interior de Lucy hasta que da comienzo el monólogo. Es la información horaria la que introduce el episodio completo, señala el intervalo de dos horas e introduce el monólogo interior, el cual integra la segunda parte del episodio.

Así, leemos al inicio: "Mrs. Springer called the rectory a little after eight" (174), y el narrador resume los hechos del periodo; cuando el reloj marca las diez —"the hour hand has moved past ten" (175)— la voz interior de Lucy Eccles llena el pasaje en forma de monólogo citado o de monólogo narrado.

La segunda parte del espisodio combina narración psicológica, monólogo narrado y monólogo citado. La narración psicológica aquí es escasa, y únicamente describe los actos físicos de Lucy, que prepara café y llora quedamente ("She makes coffee and weeps weakly . . ." 175). También introduce el acto del recuerdo, aunque después de que la mujer haya comenzado su digresión por medio del monólogo citado. Ya al final, cuando regresa Eccles, la narración psicológica reaparece.

El contenido del monólogo de Lucy se puede resumir en diez puntos, cuyo *leitmotiv* es su relación matrimonial con Jack:

1. Confiesa estar asustada por la ausencia de Jack.
2. Se pregunta porqué se casó con Jack.
3. Se responde: por la alegría de Jack.
4. Recuerda el pasado, los días del seminario.
5. Vuelve al presente, reflexiona: ya no ve la alegría en Jack porque la vierte en los parroquianos.
6. Critica a los parroquianos.
7. Desea erradicar la religión.
8. Reflexiona: tal vez la mente humana necesite de la religión.
9. Piensa que la religión hace de Jack una persona deprimente.
10. Siente lástima por Jack.

Su discurso es tanto reflexivo como exclamatorio. Reflexivo, porque Lucy analiza causas y busca razones para responder a las preguntas que ha empezado por formular. Exclamatorio, porque no contiene su rabia contra los parroquianos, a quienes hace responsables de su infelicidad, y por ende, contra la religión.

A través del monólogo narrado, que introduce las oraciones sin la mediación de verbos de pensamiento, Lucy confiesa su ansiedad por la aparente desaparición de su marido y se hace dos preguntas clave: "How did she get into this? What drew her in?" (175). El hecho de responder a estas dos preguntas demuestra una reflexión auténtica en el personaje y la sitúa en un momento de revisión, de donde emerge su crisis personal. Este monólogo está perfectamente ordenado en cuanto a ideas y en su sintaxis hay esmero y precisión, lo cual prueba que Lucy, aunque asustada, se mantiene en calma y es capaz de razonar acerca de sus problemas. Cada oración expresa puntualmente una idea y las pausas obedecen al discurso de una mente clara. En ocasiones el monólogo narrado se ve interrumpido por intervenciones de monólogo citado, es decir, una formulación interna irrumpe sin la dirección del narrador; aun así, los temas de ambos estilos se avienen, aunque el fragmento de monólogo citado da un tono más directo y espontáneo.

D. Monólogo narrado.

Las oraciones "It's sounding as if she's been deserted" y "And in fact it frightens her, that her husband seems to be nowhere in the world" (175), que aparecen consecutivamente en el pensamiento del personaje, colocan a Lucy como protagonista y no dan muestra de una preocupación por el paradero de su marido, sino por ella misma, que parece haber sido burlada. Lucy no piensa que Jack pueda haber sufrido

un accidente o que se encuentre en apuros, es en ella en quien piensa; las oraciones sugieren orgullo antes que amor. La frase "it's getting embarrassing" (175), con sus implicaciones de humillación personal, confirma la tesis.

E. Monólogo citado.

Las dos oraciones interrogativas que aparecen en forma de monólogo narrado sirven de enlace entre presente y pasado, puesto que introducen el pretérito. Ambas dejan paso a la exploración del recuerdo por medio del pensamiento directo; en el momento en que el personaje remite al pasado, se opera un cambio de pronombres por el cual "she" se convierte en "you", lo que hace evidente el paso de monólogo narrado a monólogo citado. La respuesta a sus preguntas es, pues, inmediata y directa; la propia Lucy se responde así: "His gaiety, he was always so gay. To know him back in seminary you would never think he would take all this so seriously" (175). Lucy sabe bien la razón que la llevó a unirse con Jack Eccles en matrimonio: la alegría de Jack en los días de estudio en el seminario. En la primera oración, el personaje recuerda a un Jack joven de vocación poco arraigada. En la segunda, el sintagma "all this", sin antecedente explícito, refiere al concepto de vocación o dedicación al ministerio. "It all" es el sintagma que remite al mismo concepto en la oración siguiente: "he and his friends sitting in their drafty old rooms lined with handsome blue exegetical works made it all seem an elegant joke" (175); en ella Lucy recrea una escena en el seminario que emplaza a sus estudiantes en lo que parece más un club aristócrata que un entorno eclesiástico. Esta oración, que describe el lugar del recuerdo, está introducida por una forma de gerundio que suspende el tiempo; el verbo principal, "to make", subordinado al verbo de percepción "to seem" mantiene estático el recuerdo. Lucy entendía la vocación religiosa como una broma elegante;

sus palabras, indiscutiblemente, caracterizan a Jack como un joven de vocación superficial. Pero no sólo a Jack: el autor se sirve de la visión inocente de Lucy para criticar la falta de vocación real de los ministros eclesiásticos en general, algo muy repetido en la ficción de Updike.[1] El lujo que exhibe la sala del seminario, los partidos de *softball* y la esposa de cualquier clérigo que confiesa haberse enamorado de la alegría despreocupada de un hombre y no de su espiritualidad. Esta concepción del ministerio justifica las quejas de Lucy, quien no es más que una víctima de la hipocresía del sistema.[2]

F. La insatisfacción de Lucy.

La adjetivación que describe la sala del seminario contrasta fuertemente con la que pinta la parroquia actual, tanto en lo que respecta al lugar como a sus feligreses. "Drafty old rooms lined with handsome blue exegetical books" frente a "grim gray intangible parish" y "clinging quaint quavering widows" (175); la teoría y la práctica, lo ideal y lo real, la presentación dos mundos diametralmente opuestos.

Lucy es despiadada en sus juicios; no muestra reserva alguna en confesar su odio por los parroquianos ("Oh, how she hates them . . ." 175). Si recordamos que en

---

[1] Vid. "'Of All Men Most Miserable': A Study of two Ministers in the Works of John Updike" de Nancy L. Gray (Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, 1988) y, *Updike's Version: Rewriting* The Scarlet Letter, de James A. Schiff (Columbia: University of Missouri Press, 1992).

[2] Joyce Markle apunta con agudeza: "Eccles represents social responsibility, additionally, in his own behaviour. More a social worker than a priest, he views his profession as one of working with people to help them adjust to their various situations. He visits and comforts the elderly and sick, answers teen-age sex questions, and tries to give low-level therapy to the Springers and Angstroms after Rabbit's desertion." *Fighters and Lovers: Theme in the Novels of John Updike* (New York: New York University Press, 1973) 40.

la primera parte y por medio de la narración psicológica asigna a su hija Joyce el calificativo de "ally", el hecho de concebir a los parroquianos como su enemigo, así en singular —"her enemy" (175)— pone de manifiesto el enfrentamiento de estos dos mundos. Sin embargo, en ningún momento del monólogo menciona a sus dos hijas como víctimas de este supuesto abandono; sólo ella es la perjudicada. Lucy es una mujer celosa de la entrega de su marido a una causa que no cree justa ni necesaria; en su mente lúcida, la mujer estima que la caridad de Jack no tiene fundamento razonable. No es que su falta de fe cristiana le haga recelar de la misión de su marido; probablemente si Lucy viera en la parroquia problemas urgentes y graves, su actitud —nos lo corrobora su clarividencia— sería de aceptación. Pero se trata de que racionalmente no encuentra una causa sólida para la dedicación de Jack a viudas y jóvenes que no parecen necesitar de guía espiritual más que ella. Una vez más, del discurso mental de Lucy asoma la crítica implícita que el autor dirige al ministerio eclesiástico.

Así pues, Lucy se queja de que su marido vierta la alegría —única razón que confiesa haberle unido a él— en causas sin fundamento. Su deseo de erradicar la religión, por tanto, tiene sentido; Lucy no conoce más religiosidad ni más creencia que la de su marido, y "on Jack it was so dreary" (176). La mujer identifica, necesariamente, religión y dependencia; por ello su marido le produce lástima, porque no ve más que a un hombre dependiente de una creencia; ella, por el contrario, al entender racionalmente que la religión es una necesidad psíquica, siente pena por Eccles, quien no parece llegar a la verdad que a ella le parece más obvia.

La expresión de Lucy al declarar su deseo es contundente: "the one good thing if the Russians take over is they'll make religion go extinct. It should have gone extinct a hundred years ago" (176). Pura cita de su pensamiento, el tono es altamente

subjetivo debido a a la carga semántica de la forma verbal "to go extinct" y las opiniones radicales que lo conforman. Pero nuevamente Lucy demuestra ser una mujer reflexiva, ya que de inmediato se retracta del extremismo de su juicio y aplica su lógica freudiana: "Maybe it shouldn't have, maybe our minds need it" (176). Por una parte, las dos oraciones yuxtapuestas, bajo una relación de probabilidad ("maybe"), refieren al mismo antecedente ("religion"), pese a su distancia en la cadena discursiva. Por otra parte, la primera oración hace perfecto eco de su patrón verbal anterior, aun siendo compuesto ("It should have gone"). Incluso en la espontaneidad que caracteriza al monólogo citado, las formulaciones de Lucy muestran tanto coherencia como perfección formal; ello corrobora de nuevo que en su pensamiento, en su lenguaje, domina la razón. Los sentimientos que fluyen de su consciencia, odio, cólera y lástima, no avasallan su reflexión; a lo sumo, como hemos visto, se vierten en exclamaciones y enunciados radicales.

G. Conclusión.

Por todo ello, el monólogo interior de Lucy Eccles, en cualquiera de sus dos tipos, la caracteriza como una mujer segura y equilibrada. En lo que se refiere al aspecto lingüístico, su discurso es directo, pero no cae en estancamientos; una gramática perfecta, ningún caso de repetición o elipsis, criterio de relación lógica entre oraciones, vocabulario escogido, ritmo acompasado que consigue la extensión regular de sus oraciones y correcta delimitación de las ideas mediante las pausas.

En cuanto al contenido, se ha visto cómo su insatisfacción arraiga en la incoherencia que observa en el comportamiento de su marido; se aprecia una actitud más orgullosa que dependiente. No obstante, su conformismo se manifiesta en la

resignación. Por un lado, aunque conoce su realidad y le disgusta, se somete a ella; llora, aguarda el regreso de Jack, y a su llegada identifica con indolencia lo que parece muy habitual en su marido: "he's been sitting in a drugstore gossiping with some of his teenagers; . . . he comes home titillated silly with 'how far' you can 'go' on dates and still love Jesus" (176). Por otro lado, tampoco en el desenlace del episodio, Lucy defiende su postura ante Jack ni le explica su opinión; por el contrario, deja que su insatisfacción pase *implícitamente* desapercibida: "Lucy delivers her message as sufficient rebuke, but it fails as that; for, with hardly a backward glance at the horrid evening she has, implicitly, spent, he rushes to the phone" (176).

Segundo monólogo de Ruth

A. La situación y el tiempo externo.

El segundo monólogo interior de Ruth Leonard es más breve. Se desarrolla en el apartamento de la mujer, justamente después de que Harry la haya abandonado para reunirse con su esposa, informado telefónicamente por Eccles de que Janice está dando a luz en el hospital. Conviene tener en cuenta que esa misma noche Rabbit ha provocado una situación tensa y dolorosa para Ruth, ya que ha pedido a ésta, en términos de obligación, una compensación por haberle ofendido; la compensación no es otra cosa que una felación, sencillamente porque Rabbit necesita alimentar su orgullo con la humillación de Ruth: "'Tonight you turned against me. I need to see you on your knees. . . . It'd prove you're mine'" (174). Así pues, tras la marcha de Harry al hospital, de noche, Ruth se queda a solas, ensimismada en sus pensamientos.

Esta escena de monólogo interior es simultánea a la salida de Harry desde el apartamento de Ruth; el intervalo queda cubierto en la narración con la carrera de Rabbit y es expresado por la oración "he [Harry] runs most of the way to the hospital" (179), que aparece después del monólogo.

B. La alternancia de técnicas narrativas.

El narrador omnisciente introduce la escena en que Ruth se incorpora en la cama, una vez Harry ha cerrado la puerta tras de sí. La narración psicológica explica el malestar de Ruth, haciendo referencia a la práctica de sexo oral que tuvo lugar unas

horas antes ("the taste of seawater in her mouth" 179), al dolor del momento presente ("the thick grief" 179) y al llanto en que rompe el personaje ("tears slide from her blind eyes and salt the corners of her mouth" 179). A continuación da comienzo el monólogo narrado con una comparación, ya voz de Ruth, bajo la referencia de tercera persona.

El narrador sólo interrumpe el curso del pensamiento en una ocasión, al describir el movimiento físico de Ruth cuando se desplaza al cuarto de baño; pero el modo en que está construida la oración logra que no se pierda la continuidad del pensamiento. La oración completa reza así: "She goes into the john and kneels on the tiles and watches the still oval of water in the toilet as if *it's* going to do something" (179). El empleo del término "john" para designar el cuarto de baño se entiende como un contagio estilístico que sufre la voz narradora, ya que este sustantivo pertenece a la jerga de Ruth (75, 136). Por otro lado, la perífrasis verbal de la cláusula "as if *it's* going to do something", única que se orienta hacia el futuro en todo el texto, reproduce directamente el pensamiento de Ruth. Al aparecer combinados en la misma oración tanto este acto de pensamiento puro como el contagio estilístico de "john" con los movimientos físicos de *ir*, *arrodillarse* y *contemplar* que describe el narrador, no se produce la impresión de corte en el monólogo, o queda muy amainada. Terminado el discurso interior y vuelta Ruth a la realidad, el narrador no cerrará el monólogo; Ruth queda en el suelo del cuarto de baño, exánime, perdida en sus pensamientos. Al carecer de final narrativo este acto de pensamiento, el autor deja en suspenso el dolor de la mujer, quien no volverá a aparecer sino en las páginas finales de la novela.

C. Estructura y contenido.

Este monólogo interior de Ruth sigue un claro orden temporal. El personaje hace referencia a tres épocas de su vida —pasado remoto, pasado próximo y presente — cuyo hilo conductor es la desilusión. En la edad adolescente, Ruth sufre la frustración de su gordura y en este complejo funda el sentido de su vida. La edad adulta se centra en el momento actual, y la mujer sufre por haber perdido la felicidad de la relación con Harry. El momento presente enfoca la desolación y el desencanto, manifiestos en el malestar físico producido por las náuseas.

En un nivel emocional, este segundo monólogo de Ruth está hilvanado por una singular asociación de ideas que además lo vinculan con el primero. El sabor a agua salada que al comienzo distingue la mujer en su boca remite directamente al monólogo anterior, cuando recordaba su primer acto de sexo oral (". . . there isn't much taste to it, a little like seawater" 137). Este gusto de agua salada se relaciona aquí con la humillación a que Harry le ha sometido, pero inmediatamente se enlaza con la idea de dolor; las *saladas* lágrimas de Ruth ("Tears slide from her blind eyes and salt the corners of her mouth" 179) introducen, pues, una nueva sensación. A continuación, el malestar físico que producen a Ruth las náuseas la amenazan con el vómito (". . . a wave of wanting to throw up . . . the thread in her stomach" 179), y esta sensación desagradable, finalmente, remite al hijo que lleva en su seno (". . . this thing that's making her sick is some kind of friend" 179). Así, de la misma desolación brota la esperanza.

D. El lenguaje de Ruth.

Pese a que, como se ha visto, el lenguaje de Ruth se caracteriza por su pobreza léxica y su coloquialismo, este monólogo posee un lirismo peculiar. Los hechos que Ruth menciona acerca de su pasado remoto y de su pasado próximo están construidos con un vocabulario que evoca elementos naturales como "flower", "fields", "trees", "sun", "stars" y "air". No sólo por este tipo de léxico, sino también por la sencillez de la sintaxis y el simbolismo, el lenguaje de Ruth recuerda al lenguaje bíblico.

E. Pasividad y dependencia.

En la sección que recrea la adolescencia Ruth se lamenta de que la perfección del universo no se extiendiera a su cuerpo; según reconoce, perder *veinte libras de peso* habría dado sentido a su vida. De nuevo, la pasividad que caracteriza a Ruth se hace patente por sus razonamientos; el hecho de hacer depender su felicidad de una voluntad ajena a la suya, es decir, la de Dios, da muestras de esa pasividad. Leemos, de su pensamiento:

> It's like when she was fourteen and the whole world trees sun and stars would have swung into place if she could lose twenty pounds just twenty pounds what difference would it make to God Who guided every flower in the fields into shape? (179)

Por otra parte, el personaje establece un paralelo ("it's like") entre esta situación pasada y la actual. El abandono de Harry es un hecho, como su gordura, que Ruth se siente incapaz de cambiar. La diferencia entre las dos edades es que mientras en la adolescencia hacía responsable a Dios del cambio de sus circunstancias, en la edad

adulta, lo hace depender de Harry. Dice Ruth, reconsiderando la situación pasada: ". . . if he had just said 'sweet' talking to her she might have answered and he'd still be between these walls" (179). La primera cláusula de esta oración establece la condición, esto es, que Harry hubiera actuado de otra manera, no ella; además, Ruth pone muy poca seguridad en su propia reacción, expresada por el verbo modal "might." Aun así, el resultado de tal especulación habría sido positivo —"he'd still be between these walls"—, pero el carácter rotundo de su siguiente enunciado deniega toda probabilidad: "No. She had known from the first night the wife would win they have the hooks . . ." (179). Así pues, Ruth no tiene fe en sí misma y hace depender su felicidad nuevamente de otra voluntad, esta vez la de Rabbit; cuando Rabbit no interviene, es el azar —"the wife would win"— la fuerza que se impone.

El hecho de no haber perdido el exceso de peso confirma a Ruth la inexistencia de un poder superior; por ello, en el momento presente no *pide*, sino que simplemente *desea*: "Only now it's not that she's asking she knows now that's superstitious all she wants is what she had a minute ago him in the room . . ." (179). Con el adjetivo "superstitious" define Ruth su fe adolescente en Dios, y por creer que se trataba de una superstición y no de un poder real, el personaje comprende que no se produjera un cambio en su suerte. Si Ruth no tiene fe en su voluntad y además el poder del dios en que creía es falso, la posibilidad de que su situación se transforme no existe. La gran tragedia de esta mujer es que abandona el poder de su propia voluntad —poder que desconoce— en favor de la voluntad de otros o del azar.

Esta falta de confianza en su voluntad se manifiesta asimismo en las metáforas que emplea Ruth en su discurso. Por una parte, según Ruth conseguir un cuerpo esbelto depende de un dios que hace lo mismo con las flores del campo: ". . . what difference would it make to God Who guided every flower in the fields into shape?".

La mujer se sitúa al mismo nivel que las flores, seres vivos sin capacidad intelectual, sólo materia con una *forma* hermosa. Por otra parte, también según Ruth, de Harry dependía conseguir que ella se sintiera hermosa y feliz: ". . . when he [Harry] was good could make her into a flower who could undress her of her flesh and turn her into sweet air . . ." (179). De nuevo la metáfora de la flor coloca a Ruth en un lugar de sumisión a otra voluntad. Ruth está otorgando a Harry el poder que acostumbraba a asignar a Dios; la transformación en flor y la desposesión de su carne no dejan de Ruth ni siquiera un cuerpo, apenas aire. Esta idea conecta con la expresión de Ruth en el monólogo anterior, cuando ponía su satisfacción en sentirse "next to nothing" con un hombre (138).

F. El tiempo interno.

Estas dos secciones que se ocupan del pasado remoto y pasado reciente del personaje, se han construido mediante largas oraciones sin pausas. Uno y otro tiempo se separan por el signo de interrogación que cierra la pregunta retórica de Ruth. Los tiempos verbales pretéritos recrean el recuerdo del personaje, mientras que el aspecto perfectivo de las construcciones en modo condicional confirman su desesperanza. La oración que sirve de enlace para situar el tiempo actual del personaje pasa de la forma de pluscuamperfecto al presente, de modo que el pensamiento de Ruth queda ya en este presente doloroso:

> No. She had known from the first night the wife would win they have the hooks and anyway she feels really lousy: a wave of wanting to throw up comes over her and washes away caring much about anything. She goes into the john . . . She doesn't think after all she has it in her to throw up . . . (179)

Una vez que el narrador describe el movimiento de Ruth hacia el cuarto de baño, las formas verbales que aparecen en la mente del personaje expresan inmovilidad. La imagen de Ruth arrodillada en el suelo y apoyada en la taza del retrete se hace aún más patética porque la pasividad se apodera de su pensamiento:

> . . . [Ruth] stays there anyway because it pleases her, her bare arm resting on the icy porcelain lip, and grows used to the threat in her stomach, which doesn't dissolve, which stays with her, so in her faint state it comes to seem that this thing that's making her sick is some kind of friend. (179)

Solamente los verbos "to stay" y "to grow used", de carácter estático, conservan a Ruth como sujeto. Por lo demás, la náusea se convierten en protagonista bajo el nombre de "the threat in her stomach" y, significativamente, *permanece* con Ruth —"which doesn't dissolve, which stays with her." Parece ésta otra de tantas paradojas del autor, porque en el texto se enlaza la idea de la náusea y el vómito con la criatura que ya siente en su vientre —"this thing that's making her sick." La mujer reconoce en las náuseas, síntoma indiscutible de su embarazo, la única compañía en su desolación; identifica este malestar físico con el único aliado —"some kind of friend" — que siente, no junto a ella, sino dentro de sí, ese *amigo* de Ruth que es precisamente el hijo que ya está esperando.

G. Conclusión.

La forma psicológica de este pasaje ofrece una idea central: el desencanto. El lenguaje de Ruth en los breves momentos de monólogo expresa dolor y resignación

ante la pérdida. Desaparecido el hombre de su vida, Ruth llora ante una realidad que es dura porque supone enfrentarse a *todo* lo que ella es y lo que el sistema social le dicta; la *nada* —ese fácil sentirse *nada*— se ha marchado con Harry. Sin orgullo, sin voluntad, sin estima propia, Ruth acepta la inmovilidad; al contrario que Rabbit, se niega al movimiento y permanecerá en soledad abandonada a su suerte.

Monólogo de Janice.

El narrador, siempre director de la acción, concede la voz y el pensamiento a la mujer de Harry Angstrom en la segunda sección de la novela por la técnica de monólogo interior. El punto de vista expuesto a través del discurso interior delimita con mayor rigor la personalidad de este personaje femenino, puesto que hasta el momento la información que el lector recibe sobre Janice aparece continuamente filtrada por el punto de vista de Harry, o bien, de forma breve, expuesta por el narrador en el curso de los diálogos. Pero antes de analizar la caracterización de Janice por medio del estudio del monólogo interior es necesario dar cuenta de la escasa participación de ésta (en términos de perspectiva) en el resto de los acontecimientos que componen la novela.

Así pues, si dejamos a un lado el monólogo interior, se puede afirmar que la voz narrativa de tercera persona, que habitualmente adopta el punto de vista de Rabbit, le es concedida a Janice sólo en dos ocasiones en el transcurso de la acción. En ambas ocasiones se opera un cambio de perspectiva, de Harry a Janice, y se expone muy brevemente la reacción de Janice ante un hecho dado para de inmediato volver a situar el punto de vista en el personaje de Rabbit. Los pensamientos que se atribuyen a Janice cuando se le otorga la perspectiva carecen del detenimiento y la elaboración característicos de la perspectiva de Rabbit. Indico entre paréntesis a quién pertenece el punto de vista en cada momento:

> . . . and Rabbit, hoping to posses her eventually, hovers near her like a miser near treasure. His lust glues them together (Harry). She feels this and is oppressed by it (Janice). "Why don't you go out? . . . She looks at him squinting, sensing what's up (Janice). "Well don't think you're going to play." But he thinks he spies a smile there (Harry). (226-27)

> "I love you," she says with relief, misunderstanding, thinking he's dismissing her (Janice). She touches his face in farewell and turns her back (narrador). (229)

Para el resto de la novela, en cualquier otra aparición de Janice el narrador se limita a describir sus movimientos físicos, y le concede la palabra a través del diálogo. Los frecuentes "she says", "she asks", "she cries", introducen los actos de habla de Janice Springer de una manera objetiva. Compárense los siguientes extractos con las situaciones anteriores; en ellos el narrador dirige la acción y Harry realiza los juicios de valor:

> She opens her brown eyes and tears fill them and break over the lower lids and drop down her cheeks, pink with injury, while she looks at him and says (narrador) "you bastard" (Janice) very thoughtfully (narrador). (16)

> Janice calls from the kitchen (narrador). "And honey pick up a pack of cigarettes, could you?" (Janice) in a normal voice that says that everything is forgiven, everything is the same (Harry). (19)

> She turns her face and says (narrador), "Well, look who it isn't" (Janice). . . "I have no legs" (Janice), she says (narrador), "it's the funniest feeling" (Janice). (188)

> "If you put a quarter in that" (Janice)—she points toward a small television set on a high stand, so patients can see it over the foot of their beds (narrador)—"it'll play for an hour." (Janice) (200)

A. La alternancia de técnicas narrativas: monólogo, narración psicológica y narración objetiva.

El empleo de la técnica de monólogo interior por la que el narrador concede el punto de vista a Janice Angstrom da como resultado una caracterización asaz concreta de este personaje. John Updike proporciona al lector un retrato de la mujer del protagonista lo suficientemente delimitado y preciso como para sostener la coherencia temática de la trama. Si Harry sufre de insatisfacción vital y actúa para cambiar tal estado, Janice sufre una insatisfacción similar, pero lo ignora. Aunque Harry carezca del buen juicio necesario para organizar su lucha y dar fundamento a una *estrategia* —por emplear el término de Tothero (61)— al menos se lanza a luchar. Janice, por su parte, se ha acomodado a una vida sin sentido e ignora que pueda ser de otra manera; ni posee el buen juicio para descubrir su conflicto personal ni es siquiera capaz de actuar activamente ante un problema casero, cuánto menos ante el abandono de su marido o el cuidado de sus hijos.

La narración objetiva presenta las acciones y movimientos de Janice en el pasaje. Para dar expresión a la voz interior de la mujer se alternan monólogo narrado, monólogo citado y narración psicológica sin seguir una combinación o un orden sistemáticos.

De madrugada, Janice se encuentra sola; en esta primera parte se hallan más concentradas las secciones de monólogo. Aunque impera la voz interior de Janice, no hay ocasión de que ésta ofrezca un panorama ininterrumpido de sus pensamientos. Janice no se abstrae completamente porque atiende a Rebecca y está pendiente de los sonidos exteriores que indiquen la llegada de Rabbit; el narrador expone esta situación: "The baby keeps slipping off the nipple because she can't keep her mind on her; she keeps listening for Harry's key to scratch the door" (230). Cuando Janice abandona el lecho, comienza a beber whisky, atiende a sus hijos y habla con sus

padres por teléfono. Es en esta segunda parte donde se alternan monólogo y narración psicológica.

Una vez que se impone la actividad física que Janice lleva a cabo para ordenar la casa, sólo aparecen pequeñas secciones de monólogo. Desde que termina la conversación telefónica con su madre hasta que descubre haber ahogado a la criatura, la técnica dominante es la narración psicológica.

La técnica de monólogo citado es menos frecuente que las otras dos, pero consigue producir efectos singulares. En el monólogo narrado no hay más mediación de este narrador que la puramente formal, es decir, aquella que refiere al uso de la tercera persona; por lo demás, tanto la sintaxis como el léxico son naturales de Janice. A través de este procedimiento el lector conoce los mecanismos internos del personaje: cómo razona, cómo asocia las ideas, cómo siente, qué le obsesiona, qué le indigna, etc. John Updike emplea aquí recursos lingüísticos diferentes de aquellos que construyen el pensamiento de Harry; dichos recursos componen rasgos psicológicos femeninos que difieren también de los que caracterizarán a Ruth Leonard y a Lucy Eccles en sus respectivos monólogos interiores.

La narración psicológica aparece en el pasaje en mayor proporción que cualquiera de las dos formas de monólogo, pero suele haber mezcla de técnicas incluso en un mismo párrafo y a veces hasta en una misma oración. En el párrafo introductorio, por ejemplo, la voz del narrador deja paso a la voz interior de Janice en las oraciones sucesivas. De este modo, la interpretación inicial del narrador aparece ligada a la descripción de los movimientos de la mujer y al pensamiento de Janice — primero en forma de narración psicológica, de monólogo narrado después, y de monólogo citado finalmente. Leemos, al comienzo:

> The strange thing is she falls asleep soon after he goes; she's been used to sleeping alone lately and it's a physical relief not having him in bed kicking his hot legs and twisting the sheets into ropes. That business of his with her bottom made her stitches ache and she sinks down over the small pain all feathers. Around four in the morning Becky cries her awake and she gets up; her nightie taps her body lightly. Her skin feels unnaturally sensitive as she walks about. She changes the baby and lies down on the bed to nurse her. As Becky takes the milk it's as if she's sucking a hollow place into her mother's body; Harry hasn't come back. (230)

El tiempo presente de la narración aplicado a un hecho anterior al actual, es decir, al hecho de que Janice se quedara dormida poco después de la marcha de Harry, induce a pensar que es la voz narradora —y no la de Janice— la responsable de su relato: si se hubiera tratado de la voz de Janice, la narración habría estado en pretérito perfecto o pasado simple, puesto que partiría de la perspectiva temporal de la mujer. Sin embargo, las ulteriores contracciones en los sintagmas verbales ("it's", "she's been used", "it's", "she's sucking", "hasn't come back") así como la descripción de sensaciones físicas ("physical relief", "his hot legs", "her stitches ache", "small pain", "all feathers", "unnaturally sensitive") y la impresión psicológica que produce en Janice el amamantamiento de la criatura ("as if she's sucking a hollow place into her mother's body") no pueden sino partir de la perspectiva de la madre.

Entrelazada con estas percepciones de Janice se presenta la información que el narrador proporciona con objetividad, esto es, los puros movimientos físicos de Janice y el dato horario: "Around four in the morning Becky cries her awake and she gets up" y "she changes the baby and lies down on the bed to nurse her." Ambas oraciones aparecen combinadas con las oraciones atribuidas a Janice, y aunque se aprecien las diferencias de tratamiento (hechos frente a sensaciones), tanto la sintaxis como el léxico tienen un estilo similar.

A continuación, no obstante, el narrador comienza a alejarse de la escena y deja que Janice exprese su mundo interior, de forma que sólo se mantiene ligado al discurso técnicamente, por medio de la referencia de tercera persona y en el recuento de los movimientos físicos de la mujer. Este procedimiento se mantiene en varias páginas, durante un largo e intenso tiempo psicológico que marca el fluir del pensamiento de Janice. Para la inserción de las dos llamadas telefónicas, el narrador se mantiene también con un desapego considerable. Al llegar el personaje al superior estado de ebriedad, la voz del narrador describe, distanciada y objetivamente, los torpes movimientos que provocan la muerte de la hija; sus sensaciones, impresiones y sentimientos son expresados por la narración psicológica.

En el siguiente extracto la narración psicológica deja paso al monólogo narrado —con una breve interrupción de narración objetiva— y después al monólogo citado. Así, el narrador presenta las acciones que Janice realiza y expresa con su propio lenguaje los sentimientos e impresiones de la mujer; también leemos el pensamiento de la mujer ligado a la referencia de tercera persona (monólogo narrado); y además, aparecen citas directas que transcriben el pensamiento —sin dependencia gramatical de la narración (monólogo citado):

> And she thought when she gave this baby her name it would settle her mother but instead it brings her mother against her breast with her blind mouth poor thing and she feels she's lying on top of a pillar where everyone in the town can see she is alone. She feels cold. The baby won't stay on the nipple nothing will hold to her. . . . She gets up and walks around the room with the baby on her shoulder patting to get the air up and the baby poor thing so floppy and limp keeps sliding and trying to dig its little boneless legs into her to hold tight and the nightie blown by the breeze keeps touching her calves back of her legs her ass as he called it. Makes you feel filthy they don't even have decent names for parts of you. (230-31)

La narración psicológica está introducida por el verbo de pensamiento "to think" ("she thought") y se ve interrumpida por la cita mental directa "poor thing"; a continuación prosigue la narración psicológica, hasta que la oración "the baby won't stay on the nipple nothing will hold to her" reproduce el pensamiento de Janice en forma de monólogo citado, ya que carece de verbo introductorio y la referencia de tercera persona permanece. El narrador describe los movimientos físicos de Janice: "She gets up . . . walks . . . with the baby on her shoulder." La cláusula "patting to get the air up" está ya en la frontera entre las dos voces, ya que descuida ligeramente la sintaxis (omisión del complemento "her", "the baby", "it").

Inmediatamente comienza el discurso de Janice, discurso cuya sintaxis se caracteriza por la coordinación copulativa y la ausencia de pausas. Las oraciones, simples o compuestas, aparecen coordinadas entre sí mediante la conjunción "and". No figuran las pausas que marquen, por un lado, las dos aposiciones que se refieren a Rebecca, "poor thing" y "so floppy and limp"; por otro lado, la separación entre "her calves", "the backs of her legs" y "her ass", partes del cuerpo de Janice por las que ésta asocia vagamente el incidente con Harry ("as he called it"). Así, del mero movimiento físico que describe el narrador hay una transposición a la mente de Janice, con su propia sintaxis y su propia lógica discursiva basada en la asociación sin inducción o deducción alguna.

Así, Janice parte de una apreciación subjetiva acerca del bebé, continúa con la percepción táctil de la ropa sobre su cuerpo, de ahí pasa al recuerdo de Harry, y de inmediato, tras una pausa, formula un juicio general sobre el lenguaje, una queja que pone de manifiesto su irritación actual.

Esta última oración ("Makes you feel filthy they don't even have decent names for parts of you") es representativa de la técnica de monólogo citado; posee un tono coloquial que se advierte en la elipsis del sujeto "it", en la omisión del nexo "that" que

en la narración regular uniría las dos frases, y en el uso del pronombre "you" para referir a la misma Janice. El efecto que consiguen estos recursos es el de una cita directa, ya que la despreocupación sintáctica de la dicción es atribuible a Janice, y el cambio del pronombre habitual "she" por el nuevo "you" nos acerca más al de primera persona "I". La mencionada oración, por tanto, representa el punto álgido del párrafo en la consecución de realismo que persigue el autor; la narración en tercera persona desaparece durante unos instantes para convertirse, engañosamente, en una reproducción verbal directa del personaje.

B. Situación y tiempo externo.

Una vez que Rabbit abandona a Janice por haberse negado a la actividad sexual que éste le proponía, la esposa permanece en el apartamento con Nelson y la hija recién nacida. Tras dormir unas horas, Janice se despierta por el llanto de Rebecca y, víctima del desasosiego y la ansiedad por este segundo abandono del esposo, comienza a beber alcohol hasta llegar a un serio estado de embriaguez. Durante ese periodo, desde las cuatro de la madrugada hasta aproximadamente las once, Janice se dedica a amamantar a la pequeña Rebecca y a otras labores domésticas; así, prepara el desayuno de Nelson y le proporciona distracciones para que el niño no repare en la ausencia de Harry. El padre de Janice llama por teléfono para averiguar la causa por la que Harry, ahora en paradero desconocido, se retrasa en su llegada habitual al trabajo de venta de coches de segunda mano que el propio Mr. Springer regenta. Mrs. Springer hace también una llamada telefónica a continuación, alertada por su marido de la extraña actitud que ha captado en Janice durante la conversación, y dirige un reproche a su hija al intuir que Harry se ha vuelto a marchar; tras culparla de lo ocurrido, le anuncia que va a ir a visitarla y le ordena que se acueste. Janice, aturdida por su ebriedad y amenazada por la inminente inspección que va a provocar la visita de su madre, decide poner orden en el apartamento y asear a Rebecca.

Mientras trata de bañar a la pequeña, en un descuido provocado por su estado de embriaguez, la ahoga por accidente.

Los movimientos de Janice y las situaciones reales componen el telón de fondo en que se desarrolla su monólogo interior, sus divagaciones mentales y razonamientos. Considero oportuno enumerar estos movimientos del personaje porque representan la consecuencia física que encubre su ansiedad y nerviosismo internos; Janice necesita poner en movimiento su cuerpo, realizar tareas y entretenerse en labores que la mantengan distraída de sus pensamientos ansiosos y le calmen los nervios:

1. Va y viene por las habitaciones del apartamento: la cocina, el salón y el dormitorio.
2. Recoge a la niña de su cuna, la amamanta, la vuelve a depositar en la cuna y la vigila de vez en cuando.
3. Se tiende en la cama.
4. Toma la botella de whisky de la cocina, se sirve repetidas veces el alcohol en un vaso.
5. Se sienta en el salón, observa a través de la ventana.
6. Enciende la televisión, se desnuda y se viste.
7. Se peina y se lava los dientes.
8. Prepara el desayuno de Nelson, mantiene con él una corta conversación, ve la televisión y colorea dibujos con el niño.
9. Prepara el almuerzo.
10. Abofetea a Nelson.
11. Pone al niño a dormir la siesta.
12. Contesta a las dos llamadas telefónicas.
13. Intenta poner orden y limpieza en la cocina y la sala.
14. Prepara el agua para bañar a Rebecca.
14. Baña a la pequeña.

Pero no parece desahogarse lo suficiente invirtiendo la energía en estas actividades; rompe a llorar en dos ocasiones y se ampara en el alcohol, el cual, según nos explica, ya le ha servido de ayuda en otras ocasiones (232). Por lo tanto, la descripción de esta sofocante inquietud física, así como de la actitud que manifiesta al pegar a su hijo, beber alcohol sin control alguno y llorar con el berrinche de una niña, ofrece ya caracterización al personaje. Se puede deducir ya que Janice es una mujer nerviosa, débil e irresponsable. La inseguridad parece incrementar su naturaleza nerviosa, y a la vez, se muestra incapaz de controlar racionalmente su nerviosismo. Es débil porque busca voluntariamente en los efectos del alcohol una pérdida de conciencia de su realidad, que le parece demasiado insoportable. Es irreponsable porque no atiende a los deberes que su maternidad le exige; finalmente, sumida en la embriaguez y alterada por la amenaza psicológica de su propia madre su irresponsabilidad produce un daño irreparable.

El autor, además, consigue reforzar la impresión de nerviosismo en el pasaje por medio de los constantes cambios en la narración, que van del movimiento físico al pensamiento, de éste al movimiento físico, y así alternativamente.

C. El contenido: los temas del monólogo.

Debido al punto de vista único y al tipo de técnica de monólogo interior que emplea John Updike en el pasaje, es inevitable que los temas que surgen y se desarrollan en la mente de Janice se interpongan entre sí. El pasaje contiene, entremezcladas, varias secciones temáticas que pueden resumirse en tres:

1. La amenaza social y familiar que siente ante el nuevo abandono de Harry.

2. El recuento y las consideraciones de hechos pasados acerca de su relación con Harry, y el deseo de que regrese.

3. El concepto que tiene de sí misma.

C.1. La amenaza social y familiar.

El primer aspecto temático corresponde a la amenaza social y familiar que Janice siente ante el nuevo abandono de Harry. Janice deja entrever en el monólogo que su comportamiento como persona se halla supeditado a la aprobación paterna. La reprensión paternal tiene el tinte convencional de una sociedad patriarcal, en la que la figura del padre dirige las críticas al yerno, y la madre a la hija por su falta de destreza al *dejar escapar al marido* (231).[1] El discurso de Janice, por ejemplo, reproduce la negativa evaluación que Mr. Springer hizo de Harry Angstrom en el momento de su matrimonio: ". . . her husband was a conceited lunk who wasn't good for anything in the world Daddy said . . ." (232). Por otro lado, Mrs. Springer se alza como una amenaza para la integridad de Janice, quien se somete a las agresiones y censuras de la madre: ". . . Janice closes her eyes and thinks how horrible it is of Mother to come and ruin her day just to make sure she's lost Harry again" (243). A pesar de que en los pensamientos de Janice existe un fuerte contraste entre el apelativo cariñoso, pueril, "Daddy" para su padre y el respetuoso y distante "Mother" para Mrs. Springer, ambas figuras infunden temor sobre la hija. La conclusión que se extrae de estas referencias de Janice acerca de sus padres es la debilidad de ésta, su falta de madurez y de autonomía.

---

1 Mary Allen nos recuerda que la madre de Harry, Mrs. Angstrom, tiene a Janice por una mujer vana, interesada únicamente en *atrapar un marido*: "Rabbit's mother also belabors Janice's incompetence, attributing her only with the skill necessary to trap a husband." *The Necessary Blanknes: Women in Major American Fictionof the Sxties* (Urbana: University of Illinois Press, 1976) 118. Este razonamiento se basa en las palabras que Mrs. Angstrom dirige a Eccles: "'That girl wanted Harry and got him with the only trick she knew and now she's run out of tricks. . . . She hasn't let him slip away. She'll have him back, you watch'" (153-54).

El autor, además, ha querido encarnar en Mrs. Springer la idea de aprobación social, lo que antepone a la propia felicidad de su hija. Así, Mrs. Springer manifiesta, en varios momentos del relato, una honda preocupación por salvaguardar la reputación familiar frente a la sociedad y no da muestras de afecto o interés maternal hacia su hija. Ello se hace patente en esta sección en el pensamiento de Janice, así como en la conversación telefónica que mantienen madre e hija. Por este motivo, Janice en su monólogo asocia continuamente a su madre con los vecinos de ésta, que componen el círculo social venerado y temido de Mrs. Springer. El siguiente extracto expone un razonamiento de la misma Janice en el que se cuestiona por qué ha de pensar en los vecinos de su madre; Janice ni siquiera piensa en sus propios vecinos, lo único que turba su conciencia es el pensamiento del ridículo social, idea que le ha sido impuesta por su madre. Esta actitud demuestra su debilidad de carácter y su necedad:

> Mother's neighbors will laugh their heads off if she loses him again, she doesn't know why she should think of Mother's neighbors except that all the time she was home Mother always kept reminding her of how they sneered. . . and she feels she's lying on top of a pillar where everyone in the town can see she is alone. (230-31)

Así pues, Janice se revela como una mujer infantil, dependiente y de carácter débil, todo ello posiblemente debido a una educación en la que el dominio materno ha anulado la personalidad de la hija. El flujo de su conciencia remite constantemente a la potente figura de la madre, a la que tiene que ocultar la realidad por miedo a sus amonestaciones; incluso la pequeña Rebecca le remite a su madre: "And she thought when she gave this baby her name it would settle her mother but instead it brings her mother against her breast. . ." (231). Lejos de considerar las causas de su fracaso matrimonial con Harry Angstrom, Janice se refugia en el alcohol para no tener que enfrentarse a la presión de sus circunstancias reales: "She takes just a sip . . . She must arch over this one little gap and at the end of the day after work Harry will be back

and no one will ever know, no one will laugh at Mother" (237-38). Imbuida de las creencias de su madre sobre la reputación social, siente lástima de sí misma; no piensa en sus hijos o en su integridad personal, tal como lo haría un adulto en sus circunstancias: ". . . she was just helpless Mother and Peggy feeling sorry for her and everybody else laughing she couldn't bear it" (231). En última instancia, además, la muerte accidental de Rebecca Angstrom tiene su móvil en el deseo de Janice por contentar a su madre: aun en su estado de embriaguez, Janice decide bañar a la criatura; "at least the baby will be clean when Mother comes" (243), se dice satisfecha.

C.2. Consideraciones de Janice sobre su relación con Harry.

El segundo aspecto temático del monólogo tiene que ver con el recuento y las consideraciones de Janice en relación con Harry y el deseo de que vuelva. Este deseo, en primer lugar, no se entiende si dejamos a un lado la presión y el miedo que le provoca la soledad. No es de extrañar que esta mujer, infantil y dependiente como es, sea incapaz de sentirse en equilibrio cuando se encuentra sola; muy al contrario, Janice tiene un miedo terrible a la soledad. Acostumbrada a recibir un trato de niña y no de adulto, y a depender en todo de la dirección materna, Janice se siente insegura cuando no hay nadie a su lado. La evasión que consigue con el alcohol es el remedio inmediato, ya que para su débil carácter, "the feeling of being alone would melt a little with a little drink" (232); dejándose engañar por los efectos del whisky logra que su vacío interior se torne "nice and rainbowy" (232), adjetivos que desvelan su carácter infantil.

Con evidente puerilidad también, Janice rompe a llorar en dos ocasiones en estos momentos de soledad. La primera vez no quiere contener los sollozos porque "she wants to awake somebody; she is sick of being alone" (236); más tarde,

dominada por la rabieta que le produce no acertar a colorear adecuadamente los dibujos de Nelson, empieza a llorar "with a lopsided almost crippled set of steps into the bedroom and falls on the floor kicking" (238).

Los juicios de Janice acerca de la tentativa de Harry por obtener su favor sexual, todo el razonamiento que el personaje logra componer, es una asociación de ideas ajenas sobre el matrimonio, impuestas por su madre y a la vez sentimientos de culpabilidad y de orgullo por haber rechazado la actividad sexual que le proponía su marido.

Por lo que se puede deducir del monólogo de Janice, las ideas de ésta sobre el matrimonio parecen fórmulas aprendidas de la madre y, en última instancia, de la hipócrita sociedad que ésta representa. Durante el tiempo que Harry ha estado ausente, Janice ha vivido en casa de sus padres, lo cual también corrobora su dependencia. Allí no se le ha enseñado precisamente a luchar, a mantenerse activa para restituir su vida matrimonial. Por el contrario, se le ha tenido pasivamente a la espera de una respuesta de Harry; las dos únicas posibilidades dependían por entero de Rabbit, de que éste regresara o no. En ese periodo el modelo que Janice se forja en caso de divorcio es completamente pueril ("She would be a kind of nun she had just seen that beautiful picture with Audrey Hepburn"). Dado el caso de que Harry volviera a ella, a Janice se le ha instruido *apropiadamente* en materia de matrimonio; sus ingenuos razonamientos, con el tono de una lección aprendida de memoria y faltos de creencia, junto a infantiles propósitos de enmienda que la degradan como ser humano, son suficientes para que la sigamos caracterizando como una mujer absolutamente inmadura:

> She had thought things out and was resigned to her marriage being finished. She would have her baby and get a divorce and never get married again. She would be a kind of nun she had just seen that beautiful picture with Audrey Hepburn. And if he

> came back it would be equally simple; she would forgive him everything and stop her drinking which annoyed him so though she didn't see why and they would be very nice and simple and clean together because he would have gotten everything out of his system and love her so because she had forgiven him and she would know now how to be a good wife. She had gone to church every week and talked with Peggy and prayed and had come to understand that marriage wasn't a refuge it was a sharing and she and Harry would start to share everything. (233)

En este extracto, Janice hace referencia al matrimonio que forman ella y Harry. Janice distingue en su idea de matrimonio ideal dos papeles diferentes. Por un lado, el cometido masculino, que consiste simplemente en *estar*, en ser una presencia; el femenino, sin embargo, posee una variedad de obligaciones que se resumen en perdonar, enmendarse (dejar de beber alcohol) y ser una buena esposa. La imagen del matrimonio ideal para Janice no se caracteriza ciertamente por la proporción equilibrada de estos papeles en cada cónyuge. De este modo, "they would be very nice and simple and clean together" (233), una unión *agradable*, *sencilla* y *limpia*; nada más impreciso y alejado de la realidad de los problemas habidos entre ella y Harry.

Con respecto a las consideraciones de Janice sobre lo ocurrido con Harry, el lector es testigo de que su propio pensamiento la aturde, de forma que es incapaz de reflexionar con calma sobre la discusión que ha mantenido con su marido. Los conceptos de injusticia y orgullo están presentes en las consideraciones de Janice sobre lo ocurrido. Por una parte, ésta no califica a Rabbit de injusto, sino al hecho: "But when he tried tonight it just seemed so unfair, . . ." (231). La joven esposa fundamenta su rechazo a la petición de Harry en un resentimiento momentáneo provocado por el anterior abandono de su marido y en la falta de atención de éste hacia sus sentimientos; estos son todos los argumentos que se pueden deducir del confuso fluir mental de su conciencia. Su reacción es como aquella del niño que

recibe un castigo e irreflexivamente muestra arrepentimiento con tal de volver a obtener lo que se le ha negado. Janice, viéndose ya privada de su marido, está más que dispuesta a entregarse a los deseos sexuales de éste con tal de que regrese: "If . . . he [Harry] would come in the door he could do whatever he wanted with her have any part of her if he wanted what did she care that was marriage" (231). Así pues, tanto su estado de cuarentena como sus sentimientos personales quedan relativizados, lo cual exalta de nuevo la debilidad de carácter de la mujer.

El orgullo, por otro lado, que podría alzarse como contrapartida a este carácter apocado e inseguro de Janice, se manifiesta también confusamente. En un debate entre el instinto de defender su frágil integridad y la culpabilidad que se otorga por haber dejado marchar a Harry, Janice no llega a ninguna conclusión. Las ideas del orgullo y la culpa vuelven sobre sí una y otra vez en este flujo desordenado que es la conciencia de Janice:

> . . . and him just saying Roll over in that impatient voice like it was just something he wanted to have done with and who was she not to let him after she had let him run off what right had she to any pride? Any self-respect. That was just why she had to have some because he didn't think she dared have any after she let him run off that was the funny thing it was his bad deed yet she was supossed not to have any pride afterwards to just be a pot for his dirt. (231)

En el discurso interior de Janice, ligada al matrimonio está la idea del sexo; en su mente parecen inseparables. Es interesante observar que para esta mujer la actividad sexual es una *obligación* inherente al matrimonio. Posiblemente por su educación machista, Janice adjudica al hombre el papel activo en el sexo, y a la mujer el pasivo; por su carácter infantil, además, en la mente de Janice el sexo no ocupa lugar adecuado. Al hablar de Janice, Mary Allen la califica de "sexual creature" y señala que el sostenimiento de muchos matrimonios yace precismente en este lugar

erróneo en que la mujer emplaza el sexo: "Janice is good-natured in her sexuality. . . . But good-naturedness such as hers is one reason why many marriages survive as well as they do" (117). Las apreciaciones de Janice en esta materia parecen más propias de una niña escrupulosa e ignorante que de una mujer adulta y casada: ". . . her ass as he called it. Makes you feel filthy they don't even have decent names for parts of you" (231); "she . . . to just be a pot for his dirt" (231); "[Harry], . . . poking his thing at her belly like some elbow" (232). No se trata tampoco de disculpar a Harry, quien estaba actuando por instinto y pensaba en su propia satisfacción. El hecho es que Janice muestra un completo desconocimiento en materia sexual, y se limita a aceptar el sexo como un deber matrimonial.[2] Cuando recuerda sus encuentros sexuales con Harry durante el noviazgo, por ejemplo, no remite a la actividad sexual;[3] lo que ha dejado huella en Janice es simplemente que Harry se tumbara *junto a ella* (no hay connotaciones sexuales) y el hecho de no encontrarse sola, de estar *con alguien*: ". . . Harry would lie beside her . . . and she thought it was all over she was with somebody" (232).

También por su ignorancia se interroga sobre el modo de sentir de los hombres en general, puesto que desea saber si estos sienten amor durante la actividad sexual:

> . . . that was the thing she minded if they'd just think about love when they make it instead of thinking about whatever they do think about think about whatever they're going to do whenever they've got rid of this little clot that's bothering them. You can feel in their fingers if they're thinking about you . . . (231-32)

---

[2] Para completar esta idea es menester recordar uno de los actos de habla de Janice en el diálogo que mantienen ella y Harry en el hospital: ". . . you're a good lover you've given me a baby" (190). Aquí se comprueba que para Janice la actividad sexual, además de deber marital, significa procreación.

[3] La versión de Rabbit sobre estos mismos encuentros, sin embargo, tiene como protagonista el éxtasis del acto sexual (28).

Curiosamente, por último, a Janice no le parece humillante u ofensivo el intento de actividad sexual de su marido; en cambio, lo califica de *grosero* ("It was so rude. Just plain rude" 232), como si juzgara un comportamiento social desprovisto de todo afecto. Tras reconsiderar los hechos e ideas sobre su relación con Harry, Janice vuelve a identificar arrepentimiento y deber de esposa con la voluntaria degradación personal, de forma que está del todo dispuesta a decir a su marido: "*Come to bed, Harry, it's all right, do me, I want to share it, I really want it, really*" (234).

C.3. El concepto que Janice tiene de sí misma.

El tercer aspecto temático que se desprende del monólogo interior de Janice es el concepto que tiene de sí misma. Por naturaleza insegura, Janice ha pasado de la dependencia familiar a la dependencia marital. Las exigencias y el proteccionismo excesivos de sus padres han impedido que Janice se desarrolle como persona independiente, así que ha asumido su debilidad y sus complejos como irremediables. La imagen de la madre viene a la conciencia de Janice como represora y censurista —"there was always that with Mother the feeling she was dull and plain and disappointment" (230)— razón suficiente para que la hija haya quedado estancada en un nivel psicológico infantil; así, Janice alimentará a la vez sus miedos y sus ganas de librarse de la continua censura. La joven Janice Springer, por otra parte, al carecer de confianza en sí misma pone todas sus esperanzas de independencia en el matrimonio con Harry: "she thought when she got a husband it would be all over, all that" (230); pero lógicamente se embarca en un nuevo fracaso —"they were married and she was still little clumsy dark-complected Janice Springer" (232)— dada la inmadurez de ambos cónyuges.

Si Mr. y Mrs. Springer tratan a Janice, aun después de casada, como una niña incapaz de valerse por sí misma y de tomar decisiones, Harry no llega a hacerlo mejor.

Janice confiesa que continuamente recibe el insulto de "dumb" de su marido (232); cuando la joven queda encinta de Nelson estando soltera, Harry no hace otra cosa que levantarla del suelo infantilmente, "he said Great and lifted her put his hands around under her bottom and lifted her like you would a child" (232), como quien celebra a un niño su ocurrencia. Janice es víctima de la falta de respeto y caridad de la sociedad en que vive; para Allen, "one reason for Janice's ineptness is the image of her that is set by others. . . . Only with these rare insight into Janice do we begin to imagine the lonely horror she must feel—to be clumsy, slow, and 'dumb' . . ." (119).

También la clase de miedos que acosan a Janice la caracterizan como una persona infantil; son temores pueriles, basados en la falta de comunicación y en los complejos. Los términos "panicky", "frightened" y "afraid" se deslizan por la mente del personaje para remitir a la incomunicación: "That was what made her panicky ever since she was little this thing of nobody knowing how you felt" (232); a la inseguridad: "she felt awful about being pregnant . . . she was terribly frightened . . . she had been so frightened about being pregnant" (232); o a las simples asignaturas de bachiller: "In high school, art was the only subject she wasn't afraid of" (238).

El horror es un elemento integral de las reacciones habituales de Janice. Su profunda inseguridad la lleva a sentir horror ante cualquier circunstancia extraña; asimismo, el vacío interior ante la simple soledad. Incapaz de conceptuar sus dolencias, Janice asigna significativamente tanto al vacío interior como a la inseguridad los sustantivos "hole" (235, 237), "murk" (237) y "lump" (232). El alcohol es la solución a la que voluntariamente se acoge con objeto de perder parte de la conciencia de su realidad; así el horror se hace liviano y soportable. Para su mente infantil y simple, no obstante, el hecho de beber alcohol no es sino el remedio ideal; Janice no advierte los riesgos que implica esta droga, por lo que ni siquiera comprende que a su marido le moleste que beba: "she would . . . stop her drinking which annoyed him so though she didn't see why . . ." (233).

Como Rabbit, Janice es un personaje de sentimientos planos y simples. Las emociones extremas, carentes de matices, van del enfado, "anger" (234), a la diversión, "fun" (234); del malestar, "sickness" (241) a la alegría, "joy" (236, 238); de la satisfacción a la decepción (238); del miedo (232) al orgullo (232, 243).

Asimismo, los complejos de Janice están fundados en accidentes superficiales y no en materia espiritual. Su insatisfacción personal radica en la aceptación de unas limitaciones que, según dijimos, le han sido impuestas por su madre ("she was dull and plain and disappointment" 230) y en el color obscuro de su piel:

> "She didn't like her skin, never had it was too dark made her look like an Italian even if she never did get pimples like some of the other girls . . . she was still little clumsy dark-complected Janice Springer." (232)

D. La embriaguez.

En la primera parte del monólogo, Janice desahoga su presión interior con consideraciones y juicios sobre el matrimonio, el sexo, la conducta de Harry y su propia reacción de la noche anterior. La mujer siente pánico y sofoco porque ha agotado todos los razonamientos posibles: "Again and again she comes up to the sound of him saying *Roll over* and can't squeeze through it, can't not feel panicked and choked" (234). Así pues, se enfrenta con su vacío interior y comienza a beber alcohol. Para Janice, el estado de ebriedad tiene efectos positivos: distorsiona la realidad agradablemente. La propia mujer reconoce que otras veces ha soportado la soledad con el alcohol y que embriagada, la vida adquiere color: "It wasn't so much

that it [a little drink] dissolved the lump as made the edges nice and rainbowy" (232).[4] La embriaguez será un paliativo para soportar la ausencia del marido, ya que el deseo que Janice siente por el regreso de Harry protagoniza a partir de este momento el monólogo. Las razones que ella misma se da para refugiarse en la bebida son diversas. La primera vez, Janice ingiere whisky para lograr conciliar el sueño:

> The smell [of whiskey] is dark and raw and soft and deep, and she thinks maybe a sip will cure her insomnia. Make her sleep until the scratch at the door awakens her and she sees his big white body ramble in sheepishly. (234)[5]

Divertirse un poco es el segundo motivo que induce a Janice a servirse más whisky. La voz interior de la mujer aparece aquí en forma de monólogo narrado y se combina con la del narrador, que describe los movimientos físicos:

> She goes to the kitchen and makes another drink, stronger than the first, thinking that, after all it's about time she had a little fun. She hasn't had a moment to herself since she came back from the hospital. (234)

---

[4] Curiosamente, el reverendo Eccles dice anteriormente en la novela que el Cristianismo no trata de hacer de la vida un *arcoiris*: "Christianity isn't looking for a rainbow. If it were what you think it is we'd pass out opium at services. We're trying to serve God, not be God" (125). Según este razonamiento del clérigo, la felicidad —representada metafóricamente por el arcoiris— es un estado no natural, sólo conseguido bajo el efecto de las drogas; servir al dios cristiano, como afirmará más tarde, significa sacrificio y privación (219). Updike pone en contacto ambas ideas para recalcar que la ilusión producida por el estado de ebriedad o enajenación mental es la misma que la producida por un cristianismo mal entendido. Mientras que en *Rabbit, Run* la revisión del cristianismo sólo está esbozada, en *A Month of Sundays* y con otro ministro de la iglesia —Marshfield— Updike intenta revisar "America's understanding of Christianity, divorcing it from the oppression of social ethics" (Schiff, Ibid.) 18.

[5] Es interesante señalar que Harry establece el mismo razonamiento para librarse de la angustia de sus pensamientos; Janice se alivia con la ingestión de alcohol y Rabbit con la actividad onanista: ". . . and he does what he must with a tight knowing hand to stop the high hum and make himself slack for sleep" (214).

"Anger at Harry begins to bloom, and to stifle it she drains the glass and turns in the dawn" (234): para aliviar el desasosiego que le produce la ausencia de Harry y acallar la ira contra él, Janice bebe whisky por tercera vez. Antes "lump" (232), y ahora "hole" y "murk" son los términos que designan la soledad de esta mujer; vacío por llenar y oscuridad que teñir: "This absence is a hole that widens and she pours a little whiskey into it but it's not enough . . ." (235); ". . . she needs a little more whiskey for support. There is a murk inside her which she must tint a bright color or collapse" (237). La mujer parece insistir sobre la idea anterior del *color* — "rainbowy"— que sólo el alcohol infunde a su vida (232); ahora el color es azul y el efecto, luz pura; con *luz azul* tiñe Janice la oscuridad —ahora designada por "little gap"— que siente en su interior y, paradójicamente todo lo ve más *claro* a medida que el alcohol va produciendo su acción:

> She takes just a sip [of whiskey] and it's like a swallow of blue light that makes everything clear. She must arch over this one little gap and at the end of the day after work Harry will be back . . . The important thing is to complete the arch to the end of the day, to be a protection for Harry, and it's silly not to have the one more sip that will make her long enough. (237-38)

La débil Janice no sabe mitigar su propia angustia sino con la enajenación voluntaria. Premiar la inteligente coartada que ha dado a su padre sobre el paradero de Harry es el último pretexto de la mujer para tomar más whisky:

> This is a mistake, but she thinks on the whole she's been clever enough. She thinks she deserves a drink. The brown liquid spills down over the smoking ice cubes and doesn't stop when she tells it to . . . (239)

Ésta y las anteriores razones son fruto de su vacío interior, que le provoca pánico en soledad. Su carácter dependiente y su inmadurez, es decir, la niña que

realmente es Janice no resiste su vacío espiritual en estado sobrio. Nerviosa por la cercana visita de su madre, la última ingestión de whisky es ya compulsiva e inconsciente:

> She notices the glass of watery whiskey she left on top of the toilet and takes a long swallow and then puzzles how to get it off her hands. (242)

A medida que Janice va entrando en el estado de ebriedad, empieza a sentir la presencia de una tercera persona en el apartamento, fundada en el miedo y la pérdida de conciencia que le produce el alcohol. De acuerdo con los grados de embriaguez que físicamente se distinguen, se puede comprender el comportamiento de Janice en el pasaje.[6] El primer grado incrementa la actividad nerviosa "sin impedir la lucidez de la razón, produciendo únicamente un exceso de alegría o sobreexcitación." Antes de llegar a dicho estado el vacío interior de Janice se refleja en sus apreciaciones de la realidad, de forma que ve la vulgaridad a su alrededor, "how drab everything is" (235) y siente que las tediosas tonalidades marrones del apartamento se apoderan de ella, "have gone into herself" (236). Cuando comienza a jugar con Nelson ya se encuentra en este primer grado, y el contraste que se opera en su forma de sentir es evidente; se muestra activa y juguetona como una niña, tanto que termina con una reacción pueril de llanto y berrinche (238). En esta parte del monólogo interior Janice recuerda hechos de su pasado y su expresión adquiere un inconfundible tono infantil, pues jugando con su hijo se vuelve niña: "She smiles in the delight of coloring her page, a barnyard, so well, of feeling the little rods of color in her fingers make such neat parallel strokes . . ." (238). De este modo, la ausencia de Harry pierde importancia — "she feels like a rainbow arching protectively over Harry, who seems infinitely small under her, like some children's toy" (238)— y la actividad de colorear le satisface, sintiéndose "very happy doing the actual coloring" (238).

---

[6] "Embriaguez", *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid: Espasa Calpe, ed. 1989. Las siguientes citas harán referencia a este artículo.

Ya en el segundo grado "la razón no se eclipsa por completo," pero "la conciencia se halla perturbada y la fantasía sobrepuesta a la razón." Janice es capaz de disimular la ausencia de Rabbit ante su hijo Nelson y también por teléfono con su padre; pero su conciencia está verdaderamente perturbada y trata el receptor telefónico como si de una cámara se tratase para demostrar a Mr. Springer que Harry no está con ella: "'He's not here. See?' As if it has eyes she thrusts the receiver into the air of the empty room" (239). Aunque Janice es consciente de este movimiento y lo califica como una broma ("a daughter's impudent joke" 239), la fantasía infantil que contiene es muy significativa. El personaje es sólo parcialmente consciente de los subsiguientes movimientos, así que tiene noción de sus actos de forma retardada y va perdiendo ya el control de su voluntad. Se descubre a sí misma haciendo tareas que no recuerda haber decidido. Los actos se expresan con austeridad, sin adjetivos que maticen; la preparación del almuerzo se narra a través de una imagen que expresa la pérdida de conciencia:

> She goes into the bathroom with the glass and comes out with her hands empty and a taste of toothpaste in her mouth. She remembers looking into the mirror and patting her hair and from that she went to brushing her teeth. With Harry's toothbrush. She discovers herself making lunch, like looking down into a food advertisment in a magazine, bacon strips sizzling in a pan at the end of a huge blue arm. (239)

Durante este intervalo que componen los dos primeros grados de embriaguez, Janice confiesa percibir la presencia de una persona ajena a la casa. A pesar de que la fantasía comienza a burlar a su consciencia en el segundo estadio y por tanto debería haber empezado a sentir dicha presencia desde que jugara con Nelson, lo cierto es que Janice hace mención de ello desde su segunda toma de whisky, tras haber agotado las consideraciones sobre su relación con Harry. La explicación no es otra que el inmenso miedo, la inseguridad que siente al hallarse sola y sin pensamientos con que

ocupar la mente; esta sensación se potencia con el alcohol hasta el punto de parecer real. De hecho, en un principio el miedo se manifiesta naturalmente, antes de comenzar a beber, asustada "as if startled by something in the empty bed with her" (233). Después de ingerir varias dosis de whisky Janice adscribe la presencia de esa persona extraña a meras sensaciones: "the sense of somebody" (235), "a feeling of some other person" (236), "something whose presence she feels . . . it feels like a burglar, a teasing burglar dancing from room to room ahead of her" (237). Una vez ha entrado en el segundo estadio el personaje pasa de un símil —"it is so unfair, as if someone standing behind her without understanding a thing has told her her coloring is ugly" (238)— a la certeza: "There *is* another person in the apartment she knows" (240); "the sound of her voice is holding on the other person who is gathering in the room" (241). Así pues, el temor que experimenta es idéntico al de un niño asustado; Janice se encuentra desprotegida, nerviosa y es víctima de sus propias fantasías.

En el tercer grado "la razón queda estupefacta y el espíritu ya no es dueño de los movimientos del cuerpo, sino que la fuerza del alcohol lo domina." Janice, alterada por la llamada de su madre, decide poner en orden el apartamento, pero efectivamente el poder del alcohol la domina. Por un lado, los objetos adquieren animación mediante símiles. El timbre del teléfono es como una puñalada: "Like a stab from behind the phone rings" (238); o adquiere un tono de insistencia casi personal a través del adjetivo "angry": "The telephone rings again, angrier than the first time" (240); el tapón de la botella de whisky la observa: "the cork cap of the whiskey bottle stares at her like a little top hat" (242); el agua cae de los grifos como si fuera un puño: "The water bangs out of the faucet like a fist" (242) o le parece grandes manos: "The water wraps around her forearms like two large hands" (243); el cuerpo vivo de la pequeña Rebecca, por el contrario, parece exánime: "the pink baby sinks down like a gray stone" (243).

Por otra parte, la actividad a que se somete para poner orden en la casa hace desaparecer su sensación de miedo, pero sus movimientos son torpes; si bien antes decidió no cambiar los pañales a la hija porque "cleverly realizes she is drunk and might stab it [the baby] with the pins" (237), ahora ha perdido toda conciencia de los riesgos que implica su estado y al no tener control sobre sus movimientos, ahoga a la hija.

E. El monólogo.

E.1. Características del monólogo narrado.

Aunque las cuestiones sintácticas y léxico-semánticas se han de tratar más abajo con detenimiento, es conveniente adelantar algunos rasgos generales del monólogo narrado.

Abundante y continuo es el monólogo narrado en la primera parte de la sección debido a las pocas actividades que realiza Janice en comparación con el resto; al ser mínima la acción física, el pensamiento en forma de monólogo no se ve interrumpido. Para introducir el monólogo, el autor simplemente omite los verbos de pensamiento ("she thinks", "she wonders") y de emoción ("she feels", "she senses") que habitualmente tienen asignada a Janice como sujeto. Cada sección tiene por comienzo una oración enunciativa que a pesar de la ausencia de marcas tipográficas, es perfectamente atribuible a Janice, con su sintaxis y vocabulario propios. Es, pues, Janice Angstrom la que da forma completa e individual al contenido de su pensamiento en la mayor parte de esta primera sección. Así, Janice comienza sus oraciones sin verbos introductorios, con lo que se da a sus pensamientos una calidad de lenguaje oral. En la habitual fórmula *sujeto* (Janice)-*verbo de pensamiento-nexo-pensamiento*, se suprimen los tres primeros elementos y queda la cita pura; por

ejemplo, la oración "If there would be a scratch at the lock . . ." (231), en la narración regular rezaría "Janice thinks that if there would be a scratch at the lock . . ." También cumple dicha fórmula el enunciado "make her sleep until the scratch at the door awakens her . . ." (234), donde se aprecia una elipsis del pronombre sujeto, si bien este elidido "it" tiene su antecedente ("a sip") y el auxiliar de su predicado ("will) en la oración anterior: ". . . maybe a sip will cure her insomnia" (234).

La sintaxis del monólogo se caracteriza por el polisíndeton: la conjunción "and" enlaza las oraciones, de modo que las ideas se suceden unas tras otras sin más relación que las asociaciones internas del personaje, aunque en ocasiones aparezcan otras relaciones por medio de oraciones causales. Hay otros momentos en que es notoria la ausencia de pausas y el pensamiento fluye sin cesar, en un efecto progresivo que, sin embargo, carece de clímax o conclusión.

E.2. Los casos de monólogo citado.

Aparecen breves enunciados que no son sino meras transcripciones de ideas aisladas que se integran en oraciones independientes: "It was so rude. . . . Just plain rude" (232); "Any self-respect" (231). También en las partes segunda y tercera, donde predomina la narración psicológica, encontraremos casos de este tipo; se distinguen igualmente por carecer de verbos mentales introductorios y expresar una cita directa, palabras literales de Janice: "It's hateful" (235), "Luckily there wasn't much in the glass" (235), "The apartment is horrible" (241), "Now the kitchen is clean enough" (242).

Son frecuentes las elipsis de pronombres en función de sujeto y las elipsis de elementos del sintagma verbal; cuando ambas elipsis coinciden, la cláusula suele enfocar un acto o una idea, la manera más simple de representación mental. Por

ejemplo, "Hide the whiskey" (242) omite supuestamente la proposición "I have to" o "I should" que en el monólogo narrado quedaría: "She has to hide the whiskey"; o bien: "she should hide the whiskey". Con "Just plain rude" y "Any self-respect" ocurre lo mismo. Las tres claúsulas, por lo tanto, enfocan repectivamente el *deber de ocultar* la botella de whisky, la *cualidad grosera* de algo a lo que se ha referido el personaje anteriormente y la *idea del amor propio.*

Otros casos de elipsis de pronombre sujeto otorgan, como ya se ha dicho, características de acto de habla al enunciado: "Makes you feel filthy they don't even have decent names for parts of you" (231). En esta oración tanto la sustitución del pronombre "you" por el habitual "she" como la omisión del sujeto "it" consiguen otorgar un tono más directo y coloquial; la elisión del sujeto, sin embargo, no da lugar a ambigüedad o falta de sentido, puesto que la subordinada "they don't even have decent names for parts of you" tiene función de sujeto, y por tanto explica naturalmente aquello a lo que refiere el pronombre "it".

En ninguno de los ejemplos citados aparece la referencia a la tercera persona ("she", "her"), por lo que la independencia con respecto a la voz narrativa y aun a la de Janice es absoluta; poseen la forma de actos de habla que, paradójicamente, parten de su pensamiento.

También se presentan como actos de habla figurados otras oraciones que Janice se dirige a sí misma, o a Harry de forma imaginaria. Ejemplos de las primeras es la mencionada cláusula "Hide the whiskey," que se dice la mujer a fin de que no descubra su madre la botella cuando llegue; de las segundas, la frase que Janice prepara mentalmente para dirigir a Rabbit a su regreso, un acto de habla puro dentro de la corriente de pensamiento (nótese el cambio de sujeto de "she" a "I"): ". . . she can say *Come to bed, Harry, it's all right, do me, I want to share it, I really want it, really*" (234).

E.3. La lógica de asociación.

Janice nos cuenta su propia historia sin organización cabal. Aun así, su pensamiento discurre con una lógica de asociación comprensible para el lector que conozca lo ocurrido previamente en el relato. Se trata de una revisión de algunas de sus experiencias y miedos, y exposición de reflexiones personales. El discurso posee un carácter narrativo —pero coloquial— en sí mismo, ya que existe una ilación temporal y relaciones de causa-efecto que se consigue a través de la apropiada combinación de tiempos verbales, adverbios, conjunciones y las mismas oraciones causales, aunque escasas. Los siguientes sintagmas ilustran la idea (señalo en cursiva los principales elementos de relación): "*When* he did that . . ." (231); "*And then* this going off to church . . ." (231); "*That was what* made her panicky . . ." (232); "*But when* he tried tonight . . ." (231), "*That was* just *why* she . . ." (232); "*Here* he called her dumb . . ." (232); "*But then* they were married . . ." (232); "*And* she thought *when* she gave . . ." (231).

E.4. Combinación de técnicas narrativas en una misma oración.

Otro caso, que además muestra la complejidad del pasaje por la amalgama de técnicas de expresión del pensamiento interno, reza así: "She wonders if she should try to make her [Rebecca] take some [milk] and thinks no if she can sleep let her sleep" (233). Esta vez la oración que transcribe el pensamiento del personaje ("no if she can sleep let her sleep") está ligada sintácticamente a la introducción del narrador, y adquiere autonomía discursiva a través la ausencia de nexos y la violación del sistema verbal que gobierna el enunciado: el patrón *sujeto-verbo de pensamiento-*

oración de monólogo narrado coordinado con *sujeto-verbo de pensamiento-oración de acto de habla.*

De modo similar, la combinación de voces y técnicas se hace patente en la oración "Again and again she comes up to the sound of him saying *Roll over* and can't squeeze through it, can't not feel panicked and choked" (233).[7] En esta construcción el narrador resume el estado mental del personaje, pero la cláusula final sugiere la existencia de un contagio estilístico a causa de la doble negación. Así, "can't not feel" reproduce un estancamiento mental del personaje de la misma manera que representa para el lector un estancamiento en la lectura. Si el contenido de la oración explica la parálisis y el sofoco de Janice por la desagradable situación vivida con Harry, también la forma en que el narrador ha construido la oración provoca detenimiento y examen por parte del lector. El autor invita al lector a desentrañar el sentido de dicha negación, que expresa precisamente la nerviosidad interior de que sufre Janice ante la insistente amenaza del recuerdo; "Again and again" produce la insistencia, mientras que "Roll over" transpone en este lenguaje narrativo el acto de habla atribuido a Harry unas páginas atrás.

Por último, un caso parecido a los dos anteriores, pero carente de verbos de pensamiento que introduzcan el recuerdo del personaje: "The front of her nightie is drying; the crusty stiffness scratches her. Baby book said *Keep nipples clean. Soap gently*: germs enter scratches" (235). En esta ocasión, el acto de habla figurado ("*Keep nipples clean. Soap gently*") reproduce literalmente las palabras que Janice leyó en un libro de puericultura; sin embargo, su propio enunciado mental adquiere

---

[7] La edición revisada de 1964 de Penguin Books es la única en que esta oración no aparece con la doble negación: "Again and again she comes up to the sound of him saying *Roll over* and can't squeeze through it, cannot feel panicked and choked" (205). Debe tratarse de un error de imprenta, ya que la forma sencilla — "can't feel"— negaría el significado de pánico y sofoco que se aviene con el contexto; lo confirma la oración anterior: "The last hours are like some narrow turn in a pipe that she can't force her thought through" (233).

forma de acto de habla por no haber referencias a la tercera persona. De este modo, introducción ("Baby book said) y conclusión ("germs enter scratches") son formulaciones de Janice con respecto a la oración que transcribe su memoria: "*Keep nipples clean. Soap gently.*"

E.5. Los tiempos internos.

El tiempo verbal pretérito tiñe las secciones de monólogo interior, debido a que Janice está recordando momentos pasados (recientes o remotos). De modo general —aunque no sistemático— esta forma pretérita diferencia el monólogo narrado de la narración psicológica que lo acompaña, porque el uso regular del tiempo presente aparece en la descripción que hace el narrador de las acciones del personaje.

Los tiempos verbales que se acomodan a la memoria de Janice son el pasado simple, pretérito pluscuamperfecto, futuro simple y condicional (simple y compuesto). Los dos pretéritos recrean los recuerdos que parten de su momento actual; las formas de condicional marcan la perspectiva de futuro que hubo en un tiempo pretérito, es decir, todo lo que componen los proyectos, ilusiones y planes pasados; la forma de futuro expresa los acontecimientos por venir desde el instante presente del personaje.

El presente simple, por su parte, sirve de enlace entre el monólogo y la narración, de modo que el pensamiento de la mujer no queda suspendido en un tiempo aislado —el tiempo de sus recuerdos— sino que enmarca intermitentemente la acción en el momento presente característico de la novela. El autor logra un anclaje perfecto entre los momentos de memoria y pensamiento de Janice y su situación actual en el tiempo; el lector no pierde jamás las coordenadas espacio-temporales, ni de la conciencia del personaje, ni de la realidad que le rodea en el momento del monólogo.

A través de las formas verbales de pretérito el lector constata cómo la existencia de Janice bascula sobre el pasado, cómo se aferra con fuerza a su vida familiar, de donde surgen todos sus complejos, miedos y frustraciones. Las formas de pretérito no distinguen entre su pasado remoto (vida familiar) y su pasado próximo (vida matrimonial y situaciones recientes con Harry); el pensamiento de Janice engloba ambos pasados bajo la forma de pretérito, por lo que se hallan al mismo nivel en la mente del personaje y afectan a su presente de igual manera. Janice emplea la forma de pluscuamperfecto, pero únicamente para distinguir momentos agradables del pasado (242-43) o para indicar la transformación positiva que se da en ella durante los meses de la ausencia de Harry; un pluscuamperfecto que, por definición, denota tiempo acabado y no extensible al presente, donde de nuevo empieza el sufrimiento de Janice. Leemos primero del pensamiento de la mujer y luego del narrador (marco en cursiva las formas de pluscuamperfecto):

> . . . his going off *had changed* her . . . She *had gone* to church every week and *talked* with Peggy and *prayed* and *had come* to understand that marriage wasn't a refuge it was a sharing and she and Harry would start to share everything. And then, it was a miracle, these last two weeks *had been* that way. And then Harry *had* suddenly *put* his whore's filthiness into it and *asked* her to love it (Janice) and the unfairness makes her cry aloud softly, as if startled by something in the empty bed with her (narrador). (232-33)

La expansión del tiempo durante la prolongada espera contrasta, asimismo, con la nerviosidad de los movimientos de Janice. Actos y pensamientos del personaje están construidos por el narrador sobre oraciones simples coordinadas entre sí, o subordinadas adjetivas de poca complejidad sintáctica; en cualquier caso, tan sólo adornadas con ciertos adverbios y adjetivos explicativos. Por ejemplo, leemos la enumeración de acciones (marco en cursiva las formas verbales):

> The pattern on the wallpaper *swarms*; the flowers *are* brown spots that *swim* in the murk and *chase* each other and *merge* hungrily. . . . She *turns* her face away and *studies* the calm green globe of the dead television set. . . . the crusty stiffness *scratches* her. . . . She *sets* the drink on the round chair arm and *stands* up and *pulls* her nightgown over her head and *sits* down again. It *gives* her nakedness a mossy hug. She *puts* the bunched nightgown in her lap on top of her Modess pad and belt and *pulls* the footstool over cleverly with her toes and *rests* her ankles on it and *admires* her legs. (235)

Sin embargo, el paso del tiempo se sostiene por medio de una sintaxis más compleja. El autor describe, por ejemplo, el amanecer del día con extensas oraciones subordinadas y yuxtapuestas, y con largas aposiciones; las formas en gerundio vuelven a expandir la temporalidad interna. El siguiente extracto muestra la lenta llegada de la mañana, y crea un cuadro perfecto para la apatía y sensación de abandono que sufre Janice. Compárese la elaborada sintaxis en contraste con la sencillez anterior; la minuciosidad caracteriza a ambos extractos:

> She takes this dose to the window and stands looking down past the three tar roofs at the sleeping town. Already a few kitchen and bedroom lights show pale here and there. A car, its headlights dull discs that do not throw beams into the thinning darkness, eases down Wilbur toward the center of town. The highway, half-hidden by the silhouettes of houses, like a river between banks of trees, this early swishes with traffic. She feels the workday approaching like an army of light, feels the dark ridged houses beneath her as on the verge of stirring, waking, opening like castles to send forth their men, and regrets that her own husband is unable to settle into the rhythm of which one more beat is about to sound. (234)

> While she looks, the streetlights, great pale strings of them, go off in patches. She pictures the man at the power plant pulling the switches, little and gray and

> hunchbacked and very sleepy. She goes to the television set and the band of light that suddenly flares in the green rectangle sparks joy in her breast but it's still too early, the light is just a speckling senseless brightness and the sound is nothing but static. As she sits there watching the blank radiance . . . her tears crawling out between her fingers and her sobs shaking through the apartment. (235-36)

E.6. La ausencia de futuro.

No hay en el curso del pensamiento de Janice propuestas de futuro, decisiones, sueños o esperanzas. Las únicas formas verbales de futuro que aparecen se relacionan con el miedo. En las secciones de monólogo narrado o citado, este miedo de Janice se concreta en la mofa social: "Mother's neighbors will laugh their heads off" (230), "Harry will be back and no one will ever know, no one will laugh at Mother"(237); o bien en la autoridad de la madre: "at least the baby will be clean when Mother comes" (243). Las formas de futuro que emplea la narración psicológica también refieren al miedo del personaje: Janice alivia su miedo con la ingestión de whisky, de modo que "a sip will cure her insomnia" (234) y "one more sip . . . will make her long enough" (238). Significativamente, la otra forma de futuro que aparece en el discurso del personaje, esta vez en contexto negativo, funciona como una sentencia fatalista; la recién nacida trata en vano de recibir alimento de una madre aterrorizada: "The baby won't stay on the nipple nothing will hold to her" (231).

Por lo demás, en el discurso de Janice no se revela deseo alguno, salvo el deseo inmediato por el regreso de su marido que significa, en última instancia, necesidad de protección y de aceptación social. En ningún momento del monólogo Janice se expresa con verbos o fórmulas de deseo ("to wish", "to hope", "to want", "if only"), sólo el narrador explica que Janice no quiere enjugarse el llanto porque "she wants to wake somebody; she's sick of being alone" (236) y que no desea acostarse, "she has

no desire to go back to bed. She has a horror of it because Harry should be there" (235); en ambas formulaciones de la voz narradora el deseo está enraizado nuevamente en la idea del miedo. En la mente de Janice, por contraste, únicamente a Harry se le asigna el derecho a desear: "If there would be a scratch at the lock and he would come in the door he could do whatever *he wanted* with her have any part of her if *he wanted* what did she care that was marriage" (231; las cursivas son mías).

E.7. El aspecto durativo del gerundio: efectos.

Las abundantes formas verbales de pasado simple ofrecen la consideración subjetiva de Janice sobre los acontecimientos que pesan en su mente. Pero la sensación de que el personaje gravita sobre su pasado se consigue por medio de las formas de gerundio. Es muy frecuente que las oraciones estén formadas por un verbo principal conjugado en pretérito seguido por gerundios, los cuales, por su carácter durativo, prolongan la acción. La profusión de estas formas de gerundio en las secciones de monólogo logra contener el pensamiento de Janice, cuyo ritmo es constantemente acelerado por el efecto que producen las largas oraciones, el polisíndeton y la ausencia de pausas. En los dos extractos siguientes el aspecto durativo de las formas de gerundio consigue, pues, la suspensión del tiempo pasado para dar relevancia y expansión a ciertas acciones pretéritas:

> But when he tried tonight it just seemed so unfair, she still *aching* and him *sleeping* with that prostitute all those weeks and him just *saying* Roll over in that impatient voice like it was just something he wanted to have done with . . . When he did that to her back it was so practiced and reminded her of all those weeks he was off *doing* what he pleased and she was just helpless Mother and Peggy *feeling* sorry for her and everybody else *laughing* she couldn't bear it. (231; las cursivas son mías)

> . . . tonight Harry was [*thinking* about her] at first and that's why she let him go on it was like *lying* there in an envelope of yourself his hands *going* around you but then he began to be rough and it made her mad to feel him *thinking* about himself what a good job he was *doing sucking* her along and not at all any more about how she felt exhausted and *aching*, *poking* his thing at her belly like some elbow. (232; las cursivas son mías)

Cuando el narrador interrumpe el monólogo de Janice para describir el momento actual (acciones presentes del personaje y realidad exterior), las formas de gerundio sirven de puente entre este presente y el regreso a los pensamientos internos de la mujer. Obsérvese el cambio que se produce entre la situación real ("dawn comes . . . Janice lies . . . the coming of morning is . . . and makes her feel . . .") y la vuelta al pasado que introduce el narrador ("makes her feel like she did . . ."); este pasado asume paulatinamente la forma de monólogo interior a través de una oración construida sólo sobre formas de gerundio ("blooming . . . coming . . . smelling"). Inmediatamente después, el aspecto perfectivo del pretérito pluscuamperfecto se apodera de la acción del recuerdo ("She had thought") y de ahí en adelante, la combinación de pasado simple y condicional recrea el tiempo de la memoria. Un sutil mecanismo de composición de tiempos que evita el brusco paso del presente al complejo pasado de la mente:

> . . . dawn *comes* early to the town facing east on its mountainside. Janice *lies* down on the bed but the sense of light growing beside her on the white sheets *keeps* her awake. Pleasantly awake at first; the coming of morning *is* so clean and *makes* her feel like she *did* through the second month Harry *was* hiding: Mother's great Japanese cherry tree *blooming* below her window and the grass *coming* up and the ground *smelling* wet and ashy and warm. She *had thought* things out and *was* resigned to her marriage being finished. She *would have* her baby and *get* a divorce and never *get* married again. She *would be* like a kind of nun she had just seen that beautiful picture with Audrey

> Hepburn. And if he *came* back it *would be* equally simple; she *would forgive* him everything and *stop* her drinking which *annoyed* him so . . . (233; las cursivas son mías)

Por otra parte, las formas de gerundio dan énfasis a aquellos momentos en que Janice percibe una presencia extraña en la casa. Varias acciones y estados atribuidos a ese fantasma al que Janice siente cerca, adquieren una clara tensión gracias al aspecto durativo de las formas de gerundio; de esta manera, la sensación de miedo de la mujer se fortalece considerablemente, y llega incluso a actuar contra esta supuesta presencia a fin de "mantenerla alejada" (". . . *feeling* that the sound of her voice is *holding* off the other person who is *gathering* in the room . . ." 241):

> . . . the sense of somebody *watching* her, which began when she stood at the window . . . is too strong . . . As she sits there watching the blank radiance a feeling of some other person *standing* behind her makes her snap her head around several times. (235-36)

> But the other person does not feel like Harry, it feels like a burglar, a teasing burglar *dancing* from room to room ahead of her. (237)

> . . . it is so unfair, as if someone *standing* behind her without understanding a thing has told her her coloring is ugly. (238)

Existen otras secciones en el pasaje donde la condición durativa de adverbios como "still" y verbos como "to hold" y "to keep" consigue producir una distensión en el ritmo habitual; en estas ocasiones también, otras formas de gerundio actúan para intensificar el efecto. Son momentos a los que el autor ha concedido una especial importancia dentro del pasaje, ya que revelan determinados aspectos de la hechura psicológica de Janice. Por ejemplo, el patético desamparo a que está expuesta constantemente la pequeña Rebecca debido a la irresponsabilidad de su madre (las

cursivas son mías): "The baby *keeps* slipping off the nipple because she can't *keep* her mind on her; she *keeps* listening for Harry's key to scratch at the door" (230); ". . . the baby poor thing . . . *keeps* sliding and trying to dig its little boneless legs into her" (231); ". . . the poor thing *lying* there *snuffling* the crib sheet, its little hands *twitching* up by its ears . . ." (236). Por otro lado, el miedo de Janice a la soledad y a la burla social: "Janice lies down on the bed but the sense of light *growing* beside her on the white sheets *keeps* her awake" (233); "Mother *kept* reminding her of how the neighbors sneered" (230); ". . . she was still little clumsy dark-complected Janice Springer . . ." (232).

E. . El carácter iterativo de adverbios y adjetivos: efectos.

La repetición de ciertos actos y pensamientos a través de adverbios de recurrencia ejerce una singular impresión sobre el curso natural de los hechos. El iterativo "again" se emplea para expresar pensamientos que golpean la conciencia de Janice en el monólogo: ". . . if she loses him again, . . ." (230); "Again and again she comes up to the sound of him saying *Roll over* . . ." (233); "Nelson . . . asks again if Daddy go away . . ." (240); ". . . how really horrible it is of mother Mother . . . to make sure she's lost Harry again" (243). También para insistir sobre determinados eventos, como el trato que Janice da al bebé: "When she picks up the baby again she feels its wet legs . . ." (237); el maltrato a Nelson: "[Nelson] . . . can't even cry and . . . sucks in his breath again and again" (240); la insistencia en el control que los padres de Janice ejercen sobre ella: "The telephone rings again, angrier than the first time . . ." (240).

Además, el énfasis sobre el vacío interior que siente la mujer y la ingestión de whisky para aplacarlo se enriquece con otros adjetivos y adverbios que expresan recurrencia: "She goes into the kitchen and makes another drink . . ." (234); ". . . to

keep sealed shut the great hole that is threatening to pull open inside of her again" (237); ". . . it's silly not to have the one more sip . . ." (238). Ambos efectos, iterativo y durativo, se aúnan para conseguir la distensión del tiempo.

E.9. El universo pronominal.

A partir del estudio de los pronombres en los periodos de monólogo interior, comprobamos que en el universo mental de Janice Angstrom habita mayormente su marido. Los pronombres "she" y "he" son omnipresentes en las divagaciones de la mente del personaje. El primero, por tratarse de un monólogo narrado, sustituye al regular *yo* del sujeto que pronuncia el discurso; a veces alterna con el pronombre "you" en su sentido de "one", con lo que el lector percibe a Janice con mayor intimidad (231, 232). El pronombre "he" hace referencia mayoritaria e inequívoca a Harry, salvo en las escasas ocasiones en que sustituye anafóricamente a su hijo Nelson o a la extraña presencia que Janice siente en la casa. En tales situaciones no existe ambigüedad, pues aunque el pronombre de tercera persona "he" no apunte a la figura de Rabbit, el respectivo referente aparece muy próximo al pronombre y el contexto no ofrece otra posibilidad:

> When she bends over Nelson (narrador). . . . He's such a good boy saying this to make it easy on her, all she has to do is answer 'yes' (236); ". . . a feeling of some other person standing behind her . . . but there's always a space she can't see, which the other person could dodge into if he's there" (236).

No se da ningún caso, curiosamente, en que el uso de pronombre "she" haga referencia a la figura de Mrs. Springer. La madre aparece en la mente de Janice como "Mother" la mayoría de las veces (230, 231, 233, 235, 238, 243), lo que manifiesta el peso de su autoridad incluso en la conciencia de la hija; "her mother" aparece en las

dos ocasiones restantes y dentro de la misma oración, cuando Janice siente a Mrs. Springer encarnada en su hija recién nacida por asociación del nombre de ambas: "And she thought when she gave this baby her name it would settle her mother but instead it brings her mother against her breast . . ." (231).

Tampoco designa el pronombre "she" a la otra figura femenina, Ruth, que es "that prostitute" (231) y "[Harry's] whore" (233), por lo que no parece que ésta tenga el peso de una amenaza en la mente de Janice, sino más bien de accidente; Janice piensa en Ruth con desprecio y no con rivalidad, pues el pronombre "she" jamás tiene a Ruth como referente. La mente de Janice Angstrom sólo da protagonismo a una mujer, y esa mujer es ella; los sintagmas nominales que hacen referencia a Ruth expresan lo que le es externo, lo accidental y no lo que le es propio.

La variedad de calificativos que emplea Janice para referir a su hija durante los intervalos de monólogo dan muestra de la falta de conciencia de aquélla con respecto a la maternidad. No es tanto que Janice Angstrom carezca de instinto maternal como que su inmadurez e infantilismo le impidan apreciar el valor de la procreación. Es el narrador quien la designa bajo los nombres de Becky y Rebecca, mientras que Janice la identifica en su pensamiento generalmente con "the baby", a veces complementado por "awful" (243) o "pink" (243). Más significativa es la alusión a Rebecca por medio de expresiones como "poor thing" (231, 236), "poor tiny thing" (233), "the little filthy thing" (241), "the tiny rubbery thing" (243), "the slippery thing" (243), "the little weightless body" (243) y "the living thing" (243).

Nelson, como hemos visto, ya posee entidad propia en la mente de su madre, pero apenas ocupa lugar en los pensamientos de ésta. Janice requiere la compañía de su hijo para escapar del miedo que le produce la soledad (237) y junto a él retorna a un estado infantil en el que se siente cómoda y contenta: "Janice repeatedly hugs him and talks to make him laugh and is very happy doing the actual coloring" (238); tanto

es así que es la madre, y no el niño, quien tiene un acceso de llanto al descubrir que no ha coloreado bien el dibujo, "her page is ugly" (238). Nelson parece ser accidental, como Ruth, más que esencial en la vida de Janice; en su pensamiento la madre concibe al hijo como "the stupid child" (240), un ser que no comprende sus *adultos* esfuerzos por preparar el almuerzo, que no es partícipe del problema familiar, una fuente de exigencias para la cual esta infantil Janice no está preparada. Irritada, la madre se sitúa a la altura que correspondería a Nelson, incapaz de sopesar sus emociones y de actuar con reflexión; abofetea al hijo y no muestra piedad ni arrepentimiento después de hacerlo. Su discurso interior en forma de monólogo narrado (en cursiva) del siguiente extracto revela tanto el carácter de la madre como el errado e injusto lugar que el niño ocupa en el pensamiento de ésta:

> Nelson says the bacon is greasy and asks again if Daddy go away and his complaining about the bacon that she was so clever and brave to make at all annoys her so that after his twentieth refusal to eat even a bit of lettuce she reaches over and slaps his rude face. *The stupid child can't even cry he just sits there and stares and sucks in his breath again and again and finally does burst forth.* But luckily she is equal to the situation, very calm, she sees the unreason of his whole attempt and refuses to be bullied. (340; las cursivas son mías)

Por tanto, la irresponsabilidad de Janice, inherente a su carácter infantil, demuestra que ésta no concede a sus obligaciones maternales la magnitud que tienen ni comprende el riesgo que supone descuidarlas: beber alcohol mientras el bebé se halla en estado de lactancia, atenderle bajo los efectos de la embriaguez, arrebatarse en llanto delante de su otro hijo y abofetearle, haciéndole víctima de su irritación.

El pronombre de tercera persona "they" aparece en la parte inicial del monólogo de Janice y refiere a dos antecedentes distintos. En un primer momento, "they" designa a los hombres en general. En este caso, Janice establece una curiosa relación

entre la iglesia y la lascivia masculina a raíz del recuerdo de Harry del día anterior, cuando éste regresa de asistir a la misa de Eccles *rebosante de lujuria* (291). Es aquí donde Janice hace la única generalización de todo su discurso interior; el pronombre "they" refiere a los hombres, a quienes concibe como seres lascivos. El personaje reconoce su ignorancia y manifiesta un tácito deseo por conocer la sensibilidad masculina cuando ésta se combina con la sexualidad. Dios, además, también parece formar parte de este misterio que la turba ("What did he and God talk about . . .?"). "Full of juice" y "this little hot clot" son expresiones del pensamiento de Janice por las que designa la secreción seminal y que exponen su repulsa por una sexualidad que le es ajena. Implícitamente, establece una identificación entre Harry y el varón en general (". . . if they'd just think about love when they make it . . ."). De todo ello se deduce la ignorancia y la falta de comunicación de Janice con el mundo exterior, que contrasta fuertemente con el mundo irreal y de fantasías infantiles en el que siempre ha vivido. La inmadurez se hace patente una vez más:

> And then his going off to church and coming back full of juice. What right did he have to go to church? What did he and God talk about behind the backs of all these women exchanging winks that was the thing she minded if they'd just think about love when they make it instead of thinking about whatever they do think about think about whatever they're going to do whenever they've got rid of this little hot clot that's bothering them. You can feel in their fingers if they're thinking about you and tonight Harry was at first . . . (231-32)

E.10. La organización sintáctica.

En lo que concierne a la organización sintáctica, el monólogo narrado de Janice Angstrom se caracteriza por la preferencia de formas verbales de aspecto durativo y una sintaxis descuidada, la cual consiste especialmente en la ausencia de pausas,

repetición de claúsulas, incoherencia en la concordancia, alteración de la lógica del discurso a través de oraciones insertadas en otras sin relación gramatical alguna y falta de compleción de ciertas oraciones.

El uso de la forma no personal de gerundio en los fragmentos de monólogo narrado otorga un aspecto durativo a la acción. A través de este recurso el personaje aprehende la acción en curso que, tal como se ha visto, gravita sobre el pasado y se extiende al presente; la omisión de las formas verbales conjugadas o su distancia en la cadena oracional produce este efecto de prolongación. Al leer ". . . she never did get pimples like some of the other girls and then in those days both working at Kroll's she on the salted nuts . . ." (232), comprobamos que el gerundio "working" no se acompaña de una forma de pretérito—"were"; el gerundio aparece aislado, no forma parte de ningún sintagma verbal anterior. En la segunda cláusula ("she on the salted nuts") hay también elipsis —esta vez del sintagma verbal completo— de modo que del enunciado completo se obtiene una imagen suspendida en cualquier momento presente o pasado. Lo mismo ocurre con la expresión de situaciones presentes donde aparece el gerundio desnudo: ". . . the stairs rumbling reluctantly" (236), con lo que el personaje expresa la angustia que siente permanentemente durante la jornada. Con el mismo efecto, el gerundio aparece como sustantivo verbal, "And then his going off to church and coming back full of juice" (231).

Las pausas, que en la escritura forman el sistema de entonación y marcan los límites entre cada unidad de significado sintáctico, en el monólogo de Janice son escasas. En el siguiente pensamiento de Janice se pueden distinguir tres oraciones completas; las dos primeras están unidas por yuxtaposición —sin comas— y la segunda se halla coordinada —por la conjunción copulativa "and"— con la tercera: "That was what made her panicky ever since she was little this thing of nobody knowing how you felt and whether nobody could know or nobody cared she had no idea" (232).

También es notoria la ausencia de pausas en la secuencia siguiente, donde se detecta, además, el simple sistema de relaciones a que obedece el intelecto de Janice; la percepción visual le produce pensamientos relacionados entre sí por vínculos temáticos en su grado más simple de asociación: ". . . she sees her hands put the whiskey bottle in a lower cabinet with some old shirts of Harry's she was saving for rags he would never wear a mended shirt not that she was any good at mending them" (242).

Para complicar más las cosas, en la secuencia siguiente encontramos tres oraciones simples y una compuesta unidas entre sí por coordinación copulativa, pero con un discurso insertado por medio de un paréntesis; este discurso es una digresión donde los tiempos verbales se avienen al tiempo narrado y cuya sintaxis es harto más compleja. Leemos la secuencia:

> But then they were married (she felt awful about being pregnant before but Harry had been talking about marriage for a year and anyway laughed when she told him and said great she was terribly frightened and he said great and lifted her put his arms around under her bottom and lifted her like you would a child he could be so wonderful when you didn't expect it there was so much nice in him she couldn't explain to anybody she had been so frightened about being pregnant and he made her be proud) they were married and she was still little clumsy dark-complected Janice Springer and her husband was a conceited lunk who wasn't good for anything in the world Daddy said and the feeling of being alone would melt a little with a little drink. (232)

"But then they were married" es la primera oración, que tras el largo inciso del texto entre paréntesis repite la cláusula principal ("they were married"), a fin de establecer una conexión con el comienzo del enunciado; la conjunción "But" funciona como enlace con lo dicho anteriormente por Janice, por lo que existe una relación lógica en

el discurso: ". . . she thought it was all over she was with somebody" (232), donde "it" refiere a su frustración personal, supuestamente terminada al conocer a Harry. Las oraciones "she was still little clumsy dark-complected Janice Springer" y "the feeling of being alone would melt a little with a little drink" están, como se ha dicho, coordinadas a la anterior y a la oración compuesta "her husband was a conceited lunk who wasn't good for anything in the world Daddy said." En esta última se distingue la oración principal, postpuesta ("Daddy said") y una subordinada de complemento directo ("her husband was a conceited lunk who wasn't good for anything in the world"), que a su vez es principal de una oración de relativo ("who wasn't good for anything in the world").

Si, por ejemplo, organizamos el discurso que aparece entre paréntesis en simples enunciados y señalamos los nexos de unión, el razonamiento anterior se hace evidente: Janice estaba disgustada por su embarazo; *Pero* ("But") Harry había hablado de matrimonio; *En cualquier caso* ("Anyhow") reacción de Harry ante la noticia; *Cuando* ("When) Janice le da la noticia; *Y* ("And") reacción de Harry ante la noticia; Janice tenía miedo del embarazo; *Y* ("And") reacción de Harry ante la noticia; Harry es una persona maravillosa; Janice tenía miedo del embarazo; *Y* ("And") Harry le hace sentirse orgullosa del embarazo.

Una sistematización total de la sintaxis que caracteriza el lenguaje de Janice (que aquí me abstengo de detallar) da como conclusión que el personaje tiende a las simples relaciones de coordinación y yuxtaposición; sus formulaciones se asocian entre sí por vías de coordinación (relaciones temáticas simples) más que a través de complicadas subordinaciones (relaciones intelectualmente complejas).

La sintaxis descuidada se manifiesta, en primer lugar, en la repetición de claúsulas en el discurso de Janice, que se erige en un recurso del autor para reflejar la naturaleza nerviosa de Janice. Se crea una fuerte impresión de estancamiento mental

con la repetición de ciertos sintagmas dentro de la misma oración o de la misma secuencia de oraciones coordinadas; a ello se une, además, la reiteración de pronombres y conjunciones que, aun siguiendo una lógica gramatical, entorpecen la comprensión. Así, por ejemplo, leemos: "She *can't wait a minute* to find out and this awful baby *can't wait a minute* . . ." (243; las cursivas son mías). Y también:

> . . . if they'd just *think about* love when they make it instead of thinking about whatever they do *think about think about* whatever they're going to do whenever they've got rid of this little hot clot . . . (231; las cursivas son mías)

Un segundo aspecto que demuestra el descuido sintáctico es la incoherencia en la concordancia. En oraciones como "she still aching and him sleeping with that prostitute all those weeks and him just saying Roll over in that impatient voice" (231), comprobamos la falta de correspondencia entre los pronombres "she" y "him". Se trata de tres oraciones coordinadas donde también se aprecia el ya mencionada empleo de las formas de gerundio independientes. En la primera oración aparece el pronombre "she" correctamente utilizado en función de sujeto ("she still aching"); el pronombre "him" en las otras dos oraciones, no obstante su forma de acusativo, desempeñan la función de sujeto. Se opera, por tanto, una falta de concordancia en la relación de pronombres, puesto que desempeñando la misma función sintáctica, she" se opone a "him".

El descuido sintáctico también se aprecia en la desviación que cometen ciertas expresiones respecto de la norma, debido sin duda al apresurado pensamiento de Janice. La comparación ". . . him just saying *Roll over* . . . like it was just something he wanted to have done" (231) representa una desviación de la norma en el uso gramatical de *as if* ("as if it were"), aquí sustituido por *like*. En la oración "she would be like a kind of nun she had just seen that beautiful picture with Audrey Hepburn" (233), falta la preposición "in" ("in that beautiful picture") o se ha omitido dos pausas

necesarias: "She would be like a kind of nun; she had just seen that beautiful picture with Audrey Hepburn . . . " El lenguaje mental de Janice refleja una intensa concentración en el recuerdo; el autor se interesa por la *forma* del lenguaje para expresar las ideas e imágenes que fluyen. El descuido sintáctico tiene, pues, su razón de ser.

La alteración de la lógica del discurso a través de oraciones insertadas en otras sin relación gramatical alguna es también un fenómeno particular del monólogo narrado. Por ejemplo, la oración exclamativa "what a good job he was doing sucking her along," que carece de signo de admiración, se halla insertada en medio de otra secuencia oracional sin que figuren pausas que la aíslen; de esta forma, la segunda parte de la oración original queda alejada de sus vínculos sintácticos:

> . . . *and it made her mad to feel him thinking about himself* what a good job he was doing sucking her along *and not at all any more about how she felt exhausted and aching* . . . (232; las cursivas son mías).

A través de este recurso se adivina en la conciencia de Janice una gran emotividad, y pone mayor atención en lo instantáneo de sus sentimientos que en el orden lógico para expresarlos. El largo paréntesis que media entre "but then they were married" y "they were married" (232) es otro caso de interrupción de la cadena sintáctica, esta vez para insertar una extensa oración discursiva.

Las oraciones incompletas demuestran también la agitación interior del personaje, que durante el curso de un enunciado se deja entretener por las nuevas ideas que surgen en su mente: "*What did he and God talk about behind the backs of all these women exchanging winks* that was the thing she minded if they'd just think . . ." (231; las cursivas son mías). La pregunta nunca encuentra su final, ni tipográfico ni sintáctico, porque Janice se dedica de ahí en adelante a una idea distinta que le sugiere

la relación Harry ("he"), lo misterioso ("God") y las mujeres que acuden a la iglesia ("these women"); el lector comprende dicha relación porque la asocia a la imagen lasciva que recreaba a Rabbit el día anterior cuando vuelve de la iglesia.

Todos estos fenómenos que demuestran el descuido sintáctico tienen su justificación en el carácter exclamatorio del discurso del personaje. El monólogo de Janice no está destinado a la comunicación; la mujer habla para sí misma, y no existe un sujeto receptor de su discurso, no espera réplica. Al ser un proceso interno de expresión de emociones, la formulación verbal no está sujeta al rigor de orden y claridad requeridos en la comunicación; aquí, emisor y receptor son la misma persona, por lo que el contenido de la expresión permanece en el subjetivismo individual y se descuida la forma lingüística ostensiblemente. Aun así, el autor ha organizado el discurrir de los pensamientos del personaje de modo que ante el lector todo adquiere sentido, pese a los estancamientos que en ocasiones se producen en la mente de Janice. El sistema de relación de ideas que sigue el pensamiento de ésta consigue dar una impresión realista al discurso; como se ha visto, Janice establece asociaciones a partir de las ideas que surgen en su mente, y salta de una a otra demostrando un simple mecanismo de relaciones temáticas. De ello se deduce que Janice Angstrom no utiliza su intelecto a la manera analítica. Su lenguaje es un vehículo de expresión, pero una expresión que pretende ser no comunicativa; su dicción da testimono de su nerviosidad.

E.12. Rasgos léxico-semánticos.

Lo más destacable del discurso de Janice es la pobreza de su vocabulario, lo que contrasta fuertemente con la riqueza léxica tan característica de la prosa de Updike.

Por una parte, la aparición reiterada de las formas verbales más habituales de la lengua oral, como "to think", "to do", "to know", "to see", "to have", "to go", to feel", to like", "to make", "to put", presentes incluso en distintas partes de la misma oración. En el siguiente extracto, los verbos "to let", "to have" y "to run" se combinan con el insistente "to be" para expresar un pensamiento de Janice:

> . . . and who *was* she not to *let* him after she had *let* him *run off* what right *had* she to any pride? . . . That *was* just why she had to *have* some because he didn't think she dared *have* any after she *let* him *run off* that *was* the funny thing it *was* his bad deed yet she *was* supposed not to *have* any pride afterwards to just *be* a pot for his dirt. (231; las cursivas son mías)

Si además señaláramos los reiterados pronombres ("she", "he") y conjunciones, comprobaríamos que tanto en composición como en variedad de vocablos, la oración no ofrece interés literario alguno.

Esta expresión llana y simple se aprecia también al observar la repetición de otros elementos no verbales en la oración, lo que da una impresión de reincidencia y obstinación en las ideas:

> Here he called her *dumb* when he was too *dumb* to have *any idea of how* she felt *any idea of how* his going off had changed her and *how* he must nurse her back not just wade in through her skin without having *any idea of* what was there. . . . this thing of *nobody* knowing *how* you felt and whether *nobody* could know or *nobody* cared she had no *idea*. (232; las cursivas son mías)

También llega a ser abrumadora la repetición de ciertos vocablos en una misma oración; "to think about", "whatever" y "whenever" se combinan de modo insistente

en una larga oración sin pausas. Se trata de un recurso para reproducir la agitada actividad mental del personaje. Leemos, por ejemplo:

> . . . *that was the thing she minded if they'd just think about love when they make it* instead of thinking about whatever they do think about think about whatever they're *going to do whenever they've got rid of this little hot clot that's bothering them.* You can feel in their fingers if they're thinking about you . . . (231-32)

El verbo "to be" está presente por doquier, estableciendo equivalencias cuando acompaña a sustantivos y expresando un estado o una cualidad cuando le siguen adjetivos. Janice tiende a usar este verbo copulativo porque es la fórmula más sencilla para identificar y dar carácter a las cosas.

La cadena de tres adjetivos en función atributiva es el modo que utiliza para completar una idea; aparecen coordinados mediante la conjunción "and", lo que sugiere un patrón oral: "nice and simple and clean" (233), "plain and dull and disappointment" (230), "wet and ashy and warm" (233). El tipo de adjetivación revela un carácter infantil; "ugly", "horrible", "nice", "rainbowy", "neat", "beautiful", "big", "rough", "dumb", califican en el monólogo aspectos de la vida de una persona adulta. Además, Janice a menudo opone la cualidad negativa a su correspondiente cualidad positiva dentro del mismo contexto: "awful" frente a "wonderful", "ugly" frente a "neat", "frightened" frente a "proud", "stupid" frente a "good." Los sentimientos y emociones se definen bajo adjetivos como "strong", "hateful", "mad", "rude" y "unfair", sin matices, sentenciosamente, con una simplicidad manifiesta. Por otra parte, hay un curioso empleo del verbo "to nurse", con el que Janice expresa su dependencia y su necesidad de ser atendida con los cuidados que requieren los niños: ". . . and how he must nurse her back . . ." (232).

Debido también a su pobreza expresiva, Janice hace uso de comparaciones muy sencillas que dan cualidad a lo que no es capaz de describir; en la misma página, por ejemplo, hallamos un significativo número de comparaciones: "lifted her like you would a child" (232), "like some elbow" (232), "it was like lying there in an envelope of yourself" (232), "she would be like a kind of nun" (233), "like a whore" (235).

Tampoco puede Janice sintetizar en conceptos la infelicidad que sentía viviendo con sus padres, el conjunto de frustraciones de aquella convivencia y la soledad; para aludir a ello, el personaje hace uso del pronombre "all", sin referente alguno ni más especificaciones. El lector lo deduce por el contexto: ". . . there was always that with mother the feeling she was dull and plain and disappointment, and she thought when she got a husband it would be all over, all that" (230); ". . . and she thought it was all over she was with somebody" (232).

Confirma las características de lenguaje oral el uso de expresiones coloquiales del tipo "[they] will laugh their heads off" (230), "lunk" (232), "to suck along" (232), "full of juice" (231); y el empleo de la construcción "there are the clothes on top of the television set" (243), en lugar de "the clothes are on top of the television set," donde se impone la agitación mental. El empleo del adjetivo "little", además, refuerza la idea de infantilismo en las apreciaciones del personaje: "little hot clot" (232), "its little boneless legs" (231), "little clumsy dark-complected Janice Springer" (232), "a little fun" (234), "its little hands" (236), "the little lines of dirt" (242). "Little" aparece repetido incluso en la misma frase con doble función—adverbial y partitiva: "[the lump] would melt a little with a little drink" (232).

La aparición de los verbos "to feel" y "to sense" caracteriza a Janice como persona emotiva, no racional, ya que muchos de sus razonamientos se basan en sus intuiciones o percepciones: "You can feel in their fingers if they're thinking about you" (231-32), "it made her mad to feel him thinking about himself" (232), "the other

person does not feel like Harry, it feels like a burglar" (237), "the sense of somebody watching her" (235), "the sense of light . . . keeps her awake" (233). Así, para Janice las cosas *son*, o *parecen*, o *se saben* por intuición.

La particularidad de sus razonamientos, por otra parte, también la sitúa en un nivel de ignorancia, ya que es incapaz de transcender a la esencia de las cosas; Janice se asienta sobre lo particular de la misma manera que se asienta sobre su pasado. La constante aparición del adverbio "just" concede exactitud y pone énfasis sobre lo preciso de sus juicios, o también intensifica los enunciados, de modo que Janice descarga así su emotividad: "it just seemed so unfair" (231); "that was just why she had to have some [pride]" (231); "she was just helpless" (231); "if they'd just think about love" (231); "just plain rude" (232); "just to keep sealed shut the great hole" (237); "he just sits there" (240); "[Mother ruins] her day just to make sure she's lost Harry again" (243); "him just saying Roll over . . . like it was just something he wanted to have done with" (231); "to just be a pot for his dirt" (231); "not just wade in through her skin" (232).

F. Narración Psicológica.

F.1. Subjetividad de la situación y el tiempo.

Al final del pasaje, cuando Janice baña a su hija, el narrador psicológico se involucra con más intensidad en la acción, y su voz narra el proceso que tiene lugar en la mente de Janice mientras repara en el cuerpo sin vida de Rebecca. En su estado ebrio por el alcohol y la agitación interna por la llegada de su madre, Janice ahoga a su hija. El narrador describe con mano maestra las sensaciones de la madre borracha en el momento del accidente. La falta de control de sus propios movimientos físicos es manifiesta. Por un lado, curiosamente el agua parece tener más poder que la

propia Janice: "The water wraps around her forearms like two large hands . . . she grapples for the child but the water pushes up at her hands" (243). Por otro lado, se advierte también la falta de control de la mujer a través de los sentidos de la vista y el tacto. La percepción visual de Janice cuando la pequeña se encuentra bajo el agua está descrita de tal modo que se expresa claramente la falta de equilibrio de la madre: "the slippery thing squirms in the sudden opacity. . . . the skin of the water leaps with pale refracted oblongs . . ." (243); el agua, conforme a la idea anterior, continúa imponiendo su fuerza. La percepción táctil, en segundo lugar, se concreta en un latido que Janice siente y luego pierde: "She has a hold, feels a heartbeat on her thumb, and then she loses it . . . she can't seize the solid of it" (243). Janice está demasiado mareada como para poder fijar la mirada y atinar a asir a la pequeña. Paradójicamente, el agua parece ser lo único que goza de vida cuando la niña ya ha perecido ("the skin of the water leaps").

El sentido del tiempo también aparece distorsionado en la mente de Janice debido a su embriaguez, de modo que el instante que ha bastado para llenar de agua los pulmones de la criatura es para la madre "a moment dragged out in a thicker time" (243). Al estar la conciencia perturbada por el alcohol, le llegan retardadas sus percepciones y sus razonamientos son torpes; Janice ignora en un principio que Rebecca ha muerto, pues cuando siente el cuerpo de la niña entre sus brazos experimenta alivio: "then she has Becky squeezed in her hands and it is all right. . . . a quick look of relief at the baby's face." Sin embargo, casi instantáneamente, el alivio se transforma en una impresión angustiosa; en la misma oración el verbo "to give" sirve de nexo para explicar el proceso de consciencia de la madre, "a quick look of relief . . . gives a fantastic clotted impression" (243). Esta imagen inmóvil es la única que resume el evento de la muerte.

F.2. La incertidumbre.

El lector es partícipe de la incertidumbre de Janice por tres razones: en primer lugar, porque el narrador no mencionará la palabra muerte ni anunciará el hecho, sólo se limitará a describir las reacciones internas de Janice; en segundo lugar, porque las opuestas sensaciones se enfrentan en la misma oración, sin diferenciar una y otra, sólo se señala una sucesión marcada por el verbo "to give"; en tercer lugar, la introducción de esta posible muerte se presenta como una impresión de la mujer ebria y por tanto no fiable. El recuerdo vago que Janice tiene de la respiración artificial pone en movimiento sus brazos; la acción física se mantiene a través de los adjetivos "frantic" y "rhythmic" (243), sin que el narrador indique su terminación.

F.3. Sensaciones e imágenes.

De aquí en adelante la acción es interna, su desarrollo se produce en el interior de Janice, que permanece con los ojos cerrados y es ajena a los estímulos exteriores; en este momento clave, el narrador nos invita a penetrar en la mente de Janice. Absorta en la idea de la muerte de Rebecca por un tiempo indefinido, el personaje sólo percibe la tonalidad roja que producen sus párpados cerrados. El pensamiento de Janice está bloqueado, puesto que no aparecen razonamientos ni asociaciones; los verbos del pasaje, asociados a sustantivos abstractos, designan sensaciones internas e introducen imágenes figuradas. Así, surgen rezos en su mente "great scarlet prayers arise, wordless, monotonous" (243); Janice no aparece como sujeto de formulación de las oraciones, simplemente *surgen*; los adjetivos "great", "wordless", y "monotonous", además, sugieren un intenso deseo y una falta de articulación para enunciarlo. Por otra parte, la imagen figurada de Dios también aparece en su mente, "she seems to be clasping the knees of a vast third person," adquiriendo verosimilitud por la fuerte impresión que ejerce sobre Janice la repetición mental de su nombre: ". . . whose

name, Father, Father, beats against her head like physical blows" (243). El efecto que consigue tanto la comparación como el empleo del verbo "to beat" parece el rítmico fluir de la sangre en la cabeza de Janice, que no piensa, sólo es consciente de las sensaciones de su cuerpo.

F.4. El simbolismo y el sentido de las preposiciones.

El autor evita hacer a Janice responsable de las acciones; es sujeto receptivo o circunstancial de los hechos, no sujeto activo de los mismos. "Memory", "prayers" y "spark" tienen la función de sujeto en las oraciones; también por ello el narrador concede la acción de *surgir* a las plegarias *dentro* de Janice, al nombre de Padre la acción de *descargarse contra* su cabeza, y a la chispa de la vida la acción de *encender* a la hija que tiene *entre* los brazos:

> A contorted memory of how they give artificial respiration pumps Janice's cold wet arms in frantic rhythmic hugs; under her clenched lids great scarlet prayers arise, wordless, monotonous, and she seems to be clasping the knees of a vast third person whose name Father, Father, beats against her head like physical blows. Though her wild heart bathes the universe in red, no spark kindles in the space between her arms; for all of her pouring prayers she doesn't feel the faintest tremor of an answer in the darkness against her. (243-44)

En las demás ocasiones, bien asigna al corazón de la mujer la autoría de la acción ("her heart bathes the universe"), bien utiliza verbos de percepción, que sitúan a Janice como receptora ("she doesn't feel the faintest tremor of an answer"), o bien le otorga una acción simulada ("she seems to be clasping the knees of a vast third person").

Las plegarias que se suceden por la mente de Janice aparecen calificadas con el adjetivo "scarlet": es una hermosa sinestesia que asocia rezos con el intenso color rojo de la pasión y la sangre. Literalmente "scarlet" remite al tono rojo que percibe Janice en el interior de sus ojos cerrados, y de manera simbólica, el color escarlata expresa la vehemencia de la madre por salvar a su hija. El color rojo también se asigna al corazón de Janice, que se levanta en metáfora para simbolizar la vida que se desborda en ella —"bathes the universe"— y trata de infundir en Rebecca —"the space between her arms"— por medio de rezos que *se vierten* torrencial y violentamente, como lo haría un líquido: "Though her wild heart bathes the universe in red, no spark kindles in the space between her arms; for all her pouring prayers she doesn't feel the faintest tremor of an answer . . ." (243). Por contraste, la oscuridad se cierne sobre ella: "the darkness against her."

El uso de la preposición "against" en este pasaje es significativo, puesto que sitúa a Janice en el papel de víctima. El cuerpo sin vida de la pequeña cae contra su pecho y contra su cuello ("against her sopping chest," "against her neck"), el nombre de Dios contra su cabeza ("against her head"), la oscuridad contra todo su ser ("the darkness against her"). Todo parece erguirse contra Janice: la muerte, la figura divina, la realidad exterior. Conviene recordar cómo al principio del monólogo la mujer compara a Rebecca con su propia madre y la siente como una amenaza ("it brings her mother against her breast" 231). A pesar de que la propia Mrs. Springer esté ausente en este episodio, su instigación se hace presente en actos y pensamientos de Janice, por lo que esta sensación inicial se alza como un presagio y se cumple como una sentencia. Mrs. Springer es una madre represora que ha dado muerte a la libertad de la hija, haciendo de ella una mujer débil y dependiente; la libertad de Rebecca se halla depositada en Janice y, como corresponde a su herencia, la madre mata la posibilidad de vida de la pequeña. En última instancia, la vida orgánica del ser humano perece cuando la libertad inherente a él se le niega.

F.5. La figura del Padre.

La presencia extraña que sentía reiteradamente Janice durante el curso de su monólogo ahora vuelve a aparecer, esta vez designada como "a vast third person" (243) y "the third person with them" (244). Sin embargo, en las ocasiones anteriores no se ha designado a esta persona como *tercera*, sino simplemente como *otra*, como *alguien* o como *algo* cuya presencia infunde miedo en Janice. Esta vez el pensamiento de Janice no la presenta como alguien que se ha mencionado previamente, sino como "a vast third person"; el artículo indeterminado y el adjetivo "vast" distinguen a esta persona de la anterior, incluso recibe un nombre: "Father". El autor parece identificarla efectivamente con Dios como tercera persona en el misterio cristiano de Padre-Hijo-Espíritu, a quien se elevan las plegarias de Janice; por consiguiente, la joven madre no identifica la persona Padre y la persona que la ha estado asustando a lo largo del día. Es la otra persona que deambula a su lado por el apartamento la que conoce el destino de la hija y acompaña a Janice, aunque ésta la conciba como una amenaza y no como una protección; es en el Padre en quien, por instinto, busca cobijo mientras se halla estáticamente sumida en su conciencia; es "her sense of the third person," al final, donde se aúnan la temeraria presencia anterior y la potente *persona* cristiana que le hace tener conciencia de la muerte. Justamente cuando Janice adquiere conocimiento de la muerte, su *consciencia* de la tercera persona se extiende a su alrededor, ya sin connotaciones de temor:

> Her sense of the third person with them widens enormously, and she knows, knows, while knocks sound at the door, that the worst thing that has ever happened to any woman in the world has happened to her. (244).

G. Conclusión.

Por el estudio de temática y técnica el personaje de Janice queda caracterizado. A partir de los propios temas que el personaje trata y la técnica que emplea el autor para expresar dichos temas, es decir, la *forma* en que Janice expresa ese contenido temático, se han deducido los rasgos de la personalidad de esta mujer: inmadurez, infantilismo, dependencia y debilidad de carácter. Forma y contenido se ajustan perfectamente a este carácter del personaje.

La voz interior de Janice posee un alto tono subjetivo, características de la lengua hablada —puras transcripciones de un lenguaje oral al que en esta escritura se le han suprimido las comillas— ausencia de pausas durante largos periodos sintácticos, polisíndeton, incluso preguntas que no buscan réplica ni respuesta — expresión de su asombro o una manera de pensar. La retrospección del personaje a los hechos de la noche anterior y a su juventud tienen carácter narrativo, y combinan diversos tiempos verbales armoniosamente: la propia Janice es narradora de su historia.

Al no haber comunicación entre este mundo interior y el exterior (su marido, sus hijos y sus padres), Janice razona y justifica su comportamiento a solas, a través del monólogo. Los enunciados, aunque simples y particulares, no dejan de ser conmovedores. La simpleza de sus juicios se debe, ya hemos visto, a su carácter inmaduro e infantil; su mente no se detiene en el análisis intelectual de una idea sino que genera sucesivamente ideas distintas sin ahondar en ellas. El alcohol hace soportable su realidad, una realidad que le produce pánico y horror.

De los movimientos físicos se ocupa la voz del narrador, que se limita a describirlos puntualmente, siempre en tercera persona; la voz de Janice formula sus sentimientos, percepciones y pensamientos. El lector tiene así conocimiento de la

situación exterior e interior del personaje; las escenas se suceden con rapidez —lo cual acentúa la impresión de nerviosismo— de modo que las secciones de puro pensamiento no se hacen abruptas al lector.

La amalgama de las dos voces narrativas también consigue transmitir el hecho de que Janice sea consciente de sus movimientos, es decir, las disquisiciones mentales del personaje no aparecen aisladas de los hechos en el pasaje. Por el contrario, hechos y pensamientos se aúnan por mor de la trama, de modo que la muerte accidental de Rebecca Angstrom es inseparable del conflicto interior de su madre. Los movimientos de Janice, aislados, fundarían la desgracia en un accidente; pero es su estado mental, su carácter débil y dependiente lo que en definitiva provoca esta muerte: "The mother's childishness . . . destroys the actual child" (Newman 37). Con este procedimiento narrativo, Updike pretende demostrar que esta muerte no es en absoluto circunstancial.

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN.

Rabbit, Run ha demostrado ser un campo fecundo para el análisis e interpretación de la forma de novelar. John Updike despliega un aparato extraordinario de recursos y técnicas que explican la atracción que esta novela ejerce sobre sus lectores, pero que también nos enseña de la construcción narrativa en el conjunto de la obra de este autor y nos enfrenta a muchas de las cuestiones narratológicas que atañen a la novela en la segunda mitad del siglo veinte.

El primer capítulo se ha dedicado al análisis del título y el epígrafe que encabezan la novela. El título es signo de una parte del contenido de *Rabbit, Run*: es una llamada, una conminación casi, a echar a correr para rehuir las responsabilidades de la vida en sociedad, conforme a las prédicas de Kerouac y los demás representantes de la generación *beat* —aunque el desarrollo de la novela haya de demostrar los riesgos de tal actitud. El epígrafe de Pascal también *significa* otra parte del contenido: es indicio de los problemas teológicos que laten bajo los accidentes de la trama. En lo que toca al contenido, por tanto, título y epígrafe no hacen sino alentar al hombre a gozar de sus recursos, a no conformarse, porque quedarse inmóvil es quizá negarse al encuentro con la Gracia. Pero título y epígrafe no sólo son signos del contenido de la novela: son también signos del novelar, indicios de la forma en que el autor va a construir la narración que les sigue. El título nos habla del movimiento que caracteriza a la estructura de *Rabbit, Run* y que hace de ésta una novela dinámica; el

epígrafe ya sugiere el zigzag en que se mueve el conejo protagonista y tras él la novela entera. Formalmente, título y epígrafe son así la clave de una historia que avanza a la carrera con estructura en zigzag.

El capítulo segundo ha dejado sentado cómo el desbordamiento del detalle en la prosa de Updike esconde un enigma que transciende los fenómenos, y sin el cual la construcción de *Rabbit, Run* no podría entenderse cabalmente. Las opiniones del propio Updike nos han permitido articular varios niveles de lectura del todo compatibles, pero que en la mente del creador que construye su novela no tienen la misma importancia; los niveles más elementales nos van conduciendo a otros cada vez más altos —o cada vez más hondos, si se quiere— hasta alcanzar el punto en que la novela cobra un sentido global en la intención de su autor: la lectura *política* (novela típica de la era Eisenhower, con su individualismo optimista) nos lleva a la lectura *social* (novela sobre el individualismo enfrentado con las responsabilidades de la vida en sociedad), ésta a una lectura *moral* (¿rehuir las responsabilidades sociales?: sí, pero... a costa del dolor ajeno) y ésta por fin a una lectura *religiosa*, ya esbozada en el epígrafe (Dios como sentido transcendente del sacrificio y el dolor). Lectura religiosa como lectura última, lúcidamente desarrollada por varios estudiosos a veces con descuido de las otras, lectura que justifica la construcción de la novela como una sobreabundancia de los hechos distinta de la del realismo de hace un siglo y que nos permite hablar de *Rabbit, Run* como una novela de *realismo teológico*.

En el capítulo tercero se ha estudiado la forma de *Rabbit, Run* con el sistema teórico de la narratología a fin de demostrar que forma y contenido son inseparables y que se aúnan para dar significado a la novela toda. He procurado distinguir los elementos que componen la fábula de *Rabbit, Run* y observar el modo en que tales elementos se integran en el texto para alcanzar el nivel de la narración; así, se han ido

identificando las peculiaridades de esta novela —espacio, tiempo, ritmo, personajes, espacio y focalización— hasta alcanzar el vértice donde confluyen los aspectos más complejos: narrador y perspectiva. También se han formulado aquí las cuestiones "¿quién habla?", "¿quién ve?" y "¿qué se ve?", para presentar y definir las técnicas de que se ha servido Updike para construir *Rabbit, Run*. Beneficiaria de la herencia de T.S. Eliot o James Joyce, la novela hace la corte a ciertos principios modernistas y pone de manifiesto la devoción de John Updike por el lenguaje. Además se ha apreciado el valor del tiempo de presente —lo que el propio Updike denomina técnica cinematográfica—, que sustenta a la novela y se ajusta con coherencia tanto al modo de vivir de los personajes como a la expresión del continuo movimiento y a la persistente observación de la realidad; todo ello conforma un claro mensaje: que el hombre es pasado, que el presente es incierto y que el futuro no existe.

Para comprender mejor el modo en que la fábula se convierte en un riquísimo discurso narrativo y antes de proceder a la caracterización de los personajes por vía del lenguaje era necesario diferenciar los modos en que se exponen los hechos de la historia y la conciencia de los personajes —individuos que participan en esa historia y que también la construyen. Por ello, el capítulo tercero concluye presentando las técnicas que distinguen quién habla, quién ve y qué se ve en *Rabbit, Run*: los cuatro tipos de técnicas que emplea Updike para componer las voces en el nivel de la narración. Asimismo, se aportaron las razones que justifican el uso selectivo que el autor hace de cada una de estas técnicas para cada personaje y situación. Se ha visto cómo la voz de un narrador omnisciente ha dispuesto escenarios y ha dirigido acción y diálogos respetando la dicción —interna o articulada— de los personajes que pueblan la novela; se ha presentado la narración psicológica como la técnica dominante, en la que el narrador cede su riqueza lingüística a una sensibilidad tan peculiar como la de Harry Angstrom; se ha explicado el empleo del monólogo, narrado y citado, por la

necesidad de representar el aislamiento de unos personajes que no son protagonistas del relato pero que indiscutiblemente le dan vida y sentido; se ha destacado la importancia del diálogo como pura expresión de actitudes y formas de ser de los personajes de *Rabbit, Run* cuando se comunican y se ha estimado la teoría pragmática un apropiado método de análisis para los actos de habla contenidos en las secciones de diálogo. Así pues, se ha entendido la narración objetiva como la técnica encargada de cubrir los hechos exteriores en *Rabbit, Run* —no la interioridad de los personajes. La voz objetiva ha puesto orden preciso en la sucesión de eventos, ha emplazado a los personajes en un espacio y ha dirigido los diálogos. He intentado poner al descubierto cómo en contadas ocasiones esta voz introduce un comentario o un pensamiento que delata al hombre que está escribiendo sobre su pupitre; el narrador asoma al final o al principio de una escena y se sitúa brevemente en el escenario de *Rabbit, Run*, como lo hicieron Velázquez y Goya en algunos de los retratos de grupo que pintaron. Su estancia es mínima; Updike se retira inmediatamente. Por otra parte, se ha visto que la representación de la conciencia de los personajes se halla en las secciones de narración psicológica y monólogo interior y cómo, con el uso de esta técnica, Updike se muestra fiel a la idiosincrasia de los seres que habitan su novela, ya que otorga una expresión propia a cada cual. Por último, los diálogos, con su tono casual y espontáneo, se han estimado prometedores para desvelar aspectos de la psicología de sus participantes, aspectos que van más allá de la aproximación o la sospecha. En este capítulo tercero, pues, se ha ofrecido una visión de conjunto para reconocer la íntima relación entre forma y contenido, y al mismo tiempo dar valor al lenguaje de esas voces que tan graciosamente componen la narración.

El capítulo cuarto se dedica a la caracterización de los personajes por ser éste el aspecto de la narración que más destaca en *Rabbit, Run*. Los personajes se han analizado por el lenguaje que emplea la narración y sólo desde él, tanto en la forma

narrativa, que expresa los estados de conciencia, como en la dramática, que expone la comunicación verbal contenida en los diálogos. La narratología y el análisis lingüístico han servido con precisión al estudio y no han mostrado deficiencias, ni siquiera cuando las técnicas se superponían o se entrecruzaban en un mismo párrafo del texto. Asimismo, la aplicación de la pragmática ha dado resultados agudísimos en el estudio del intercambio comunicativo entre los personajes —resultados sospechados unas veces gracias al contexto o a la sagacidad del lector, y otras veces sorprendentes.

Se ha visto que la caracterización se consigue dando cuerpo a los personajes sobre el esqueleto de ciertos tipos míticos, como es habitual en la novela contemporánea y como ya habían advertido varios autores. Pero nunca antes se había advertido hasta qué punto el protagonismo de Harry condiciona la construcción de la novela aun en los menores aspectos, como aquí se ha intentado demostrar. El autor se impone la disciplina de caracterizar a Rabbit como un verdadero conejo, pero también como un hombre, por lo que a veces los sentidos mismos le iluminan con una chispa de reflexión y le abren confusamente a una realidad no sospechada.

Las características del conejo y aquellas que se deducen de la forma de ser y del comportamiento de Harry Angstrom coinciden singularmente. Hemos conocido a un individuo peculiar, un ser cuyo lado animal es más poderoso que el humano. Desde aquello que puede pasar más desapercibido, como ciertos detalles de su aspecto físico, hasta las preferencias de alimentación, hábitat o higiene, Harry es un conejo que tiene problemas de adaptación al medio en que vive. Brewer es su hábitat desvirtuado, algunos personajes se asemejan a los perros de ojeo (la familia Springer) o al hurón (Eccles), las trampas le acechan por doquier, así que Rabbit corre e intenta sencillamente *sentirse bien.* A la manera del conejo, el protagonista se oculta en

madrigueras, huye cuesta arriba, dibuja zigzags en su carrera, busca los claros del bosque y precisa de la hembra para cumplir el celo. También como cualquier otro conejo, Rabbit se limita a percibir por sus cinco sentidos y confía ciegamente en sus percepciones; son los sentidos los que alertan del peligro y los que identifican el *estar bien* o el *estar mal* —no existen más estados para él. Su amor por lo rural y lo silvestre, su tendencia a ver en todas las cosas un toque de naturaleza, su alegría frente a la renovación de la vida en sus hijos, su instinto por sobrevivir en una tierra yerma... todo se ha ido desplegando ante nuestros ojos por el estudio de las técnicas literarias y del lenguaje. Gran ingenio ha demostrado Updike al jugar con las posibilidades de la narrativa y del lenguaje y así lograr que el carácter de este conejo dé únicamente una impresión de simpleza y que su mundo aparezca disfrazado de trivialidad y vacío.

También se ha procurado demostrar cómo la naturaleza animal del protagonista condiciona su comportamiento como hombre. En Harry el instinto siempre se halla por encima de la razón, así que no es proclive a reflexionar. El hecho de que reflexione en algunas situaciones extremas en que se ve envuelto prueba que su faceta más humana quiere aflorar y dar sentido a los acontecimientos. Tan extraordinaria como su percepción de lo sensible es su forma de aprehender lo espiritual; aquello que le han enseñado a creer y que no percibe por los sentidos es para Harry un reto cada vez que las circunstancias le llevan a la cavilación. Como se espera de su condición animal, las reflexiones son efímeras —tanto como las sensaciones: duran un instante, son puro presente. Por causa del dolor que le trae la muerte de su hija, Harry trepa por el árbol del conocimiento y se queda en la rama del '¿por qué yo soy yo?'. Renunciar al mundo que conoce y echarse al camino resultan ser la única salida para este instinto ya perturbado por la Gracia.

Este capítulo ha estudiado también el modo en que las técnicas empleadas en *Rabbit, Run* se ajustan con coherencia y perfección a la peculiar esencia de Angstrom. La narración objetiva parte de que Harry es ante todo un conejo, por eso se contraponen los espacios naturales y los civilizados, por eso el tiempo de la novela es el presente, por eso el ritmo es moroso como un roer lento, por eso el punto de vista dominante se queda en lo inmediato, por eso la voz que narra es la de un autor que suple las insuficiencias animales de su protagonista, por eso el lenguaje se ciñe al mundo de los sentidos. Como el conejo que encarna, Harry carece precisamente de los recursos expresivos para verter con agudeza y claridad su pensamiento y debido también a su naturaleza irreflexiva, es virtualmente incapaz de formar concepto de sus sentimientos u opiniones; en él pesa la fuerza de los sentidos —lo sensorial por encima de lo racional—, así que el narrador se adapta a esta condición animal de Rabbit y es hábil para expresar sentimientos y pensamientos por medio de las percepciones y las sensaciones físicas. La voz de tercera persona narrativa, pues, se ajusta a los contenidos de la mente de Rabbit, pero habla con un lenguaje incomparablemente más rico y preciso. El narrador, por medio de la narración objetiva, sitúa la acción y la describe adaptándose siempre a la forma de percibir del protagonista y a continuación el mismo narrador expresa, con su propio vocabulario, ritmo, y sintaxis el mundo subjetivo de Harry por medio de la narración psicológica; este mecanismo se mantiene con una frecuencia intermitente a lo largo del texto. John Updike ha escogido la técnica de narración psicológica para traducir en palabras el interior de Harry, así que todo el virtuosismo lingüístico del escritor se ha puesto en la novela al servicio de ese universo interno de pensamientos, sentimientos y sensaciones. Por el hecho de ser protagonista, se obtiene más información sobre el interior de Rabbit, aunque este mecanismo se aplique de modo más breve también a otros personajes.

Pero el escritor no ha creado sólo a un hombre similar al conejo por su instinto, su timidez y modo de sentir, de reaccionar, de vivir; también manifiesta coherencia en el uso del lenguaje dialogado porque si Rabbit es tan conejo como pretende que sea, ha de tener carencias en la comunicación con los hombres. Y así es: Harry Angstrom adolece de una expresión verbal pobrísima, la justa para hacer de él un hombre verosímil y honrar su condición animal. Faltan en sus actos de habla la precisión y los matices que tienen personajes como Eccles o la misma Ruth.

El capítulo cuarto demuestra esto en los concretos diálogos de Harry con otros personajes, diálogos —actos de habla— cuyo análisis perfecciona además nuestro conocimiento de aquellos personajes que no se manifestan en monólogo, como Tothero, u otros con un discurso interior breve, como Lucy; y completa la hechura psicológica de Janice, Eccles y Ruth, pues el diálogo entraña comunicación y en ésta se revelan necesariamente aspectos vedados al discurso interior. Así, se ha descubierto un Jack Eccles que manipula el dogma y que se defiende con soberbia de su inconfesado fracaso como ministro de la iglesia; embaucador e hipócrita, Eccles cumple su cometido de cazador del conejo —es el hurón de *Rabbit, Run*— y sin embargo termina por creer más en Harry que en su propio dios. Marty Tothero, persona aparentemente justa y sensata, se descubre en los actos de habla como tornadizo, manipulador de las personas y ciego de lujuria; otra criatura de doble cara en esta tierra de seres frustrados y solos. La nueva fisonomía que presenta Ruth en las secciones de diálogo es la de una mujer agresiva, hosca y fuerte: nada más apartado de su realidad interior. La actitud orgullosa de Lucy y su carácter impositivo contradicen las características que muestra en su monólogo, que son la frustración y la relativa dependencia que parece tener de su papel social. Janice se mantiene en un infantilismo patético; superficial y vana, se halla muy lejos de comprender lo que significa el matrimonio o la maternidad. Personajes enfermos,

todos ellos con una cara oculta, conviven en familias desgraciadas y sobreviven en una civilización completamente estéril. La muerte, la falta de amor, la indolencia, la incomunicación... temas y temas emergen de universos mentales diferentes construidos por el lenguaje y para que la novela adquiera una cohesión total.

La última parte de este capítulo cierra el estudio de los personajes femeninos de *Rabbit, Run.* Son estos, con Harry, los únicos que merecen el privilegio de una voz interior propia; Updike ha aplicado la narración psicológica con mucha menos frecuencia a los demás personajes, por lo que Janice, Ruth y Lucy se han dado a conocer por su propia expresión lingüística a través del monólogo, siempre más narrado que citado. La psicología de estas tres mujeres se ha manifestado generosamente desde la máxima intimidad y Updike ha sabido conceder a cada una de ellas autonomía y carácter, pese a no ser protagonistas del relato. El análisis ha demostrado que la inmadurez y el infantilismo de Janice, por ejemplo, tienen más que ver con la muerte de la pequeña Rebecca que la pura casualidad; el conflicto interior de Janice, además, emana de las circustancias que previamente ha establecido el relato. Ruth, al contrario que la esposa de Angstrom, se ha revelado como una mujer reflexiva y desencantada, tierna en su fuero interno, vulnerable y dependiente de la voluntad de Rabbit. A Lucy parece habérsele otorgado una clarividencia de la que carecen las otras dos mujeres, pero consiente en someterse a una vida que no le satisface. Estos monólogos no sólo invitan a pensar sobre ciertos problemas de índole social y moral; también demuestran que el monólogo en sí es una forma idónea de expresar la incomunicación.

El estudio de la construcción narrativa de *Rabbit, Run* ha puesto al descubierto la pericia de John Updike para erigir la fábula en una narración donde temas y técnicas se hermanan armoniosamente. La forma en que se edifica la trama y se da significado

al relato y carácter a los personajes justifica las interpretaciones que han hecho previamente los estudiosos y descubre otras nuevas, pero sobre todo ha perseguido una comprensión completa de *Rabbit, Run.* Del lenguaje, instrumento con el que Updike es diestro y brillante, se nutren tales técnicas y por ello ha merecido atención y examen, ya que en esta novela es un medio de expresión especialmente poderoso. Pese a una cierta desatención crítica en todos estos años, el análisis e interpretación de la forma en que Updike ha novelado una historia como ésta ha servido para conocer y valorar la minuciosidad y el arte de su construcción, la riqueza de pensamiento y el esplendor lingüístico que con tanta agudeza se han vertido en ella.

APÉNDICE

UNA TRAMA EN ZIGZAG.

Harry Angstrom sale de su trabajo un día de marzo y se detiene en un callejón donde juegan al baloncesto algunos chiquillos de Brewer en torno a un poste de teléfonos. Se anima a jugar y encesta fácilmente, pero los niños le son hostiles y termina por marcharse a casa. De una pasada gloria como jugador de baloncesto conserva su apodo: Rabbit. Rabbit está contento. Al llegar a su apartamento en el barrio de Mt. Judge encuentra a su mujer, Janice, viendo la televisión y en un estado de ligera embriaguez. Cruzan algunas palabras y llegan a la discusión e incluso al insulto; termina la escena en una reconciliación superficial y el protagonista sale de la casa en busca de su hijo Nelson y del automóvil, ya que Janice ha dejado al pequeño en casa de los abuelos Angstrom y el coche aparcado frente a la casa de sus padres, los Springer. Harry recuerda momentos de su infancia y adolescencia mientras camina a paso ligero por las calles de la localidad. Cuando llega a la casa donde vivía de niño, Rabbit observa por la ventana de la cocina que sus padres y su hermana Miriam están dando la cena a su hijo Nelson, que tiene ya casi tres años. En lugar de entrar, Harry decide ir por el coche a casa de sus suegros; cuando llega al lugar, cautelosamente arranca el motor y se lanza a una huída inesperada.

Escapa, pues, de su familia y de su hogar. Desea llegar al sur, donde seguramente va a encontrar el equilibrio natural que anhela. Conduce por varias autopistas y sólo se detiene para repostar gasolina y procurarse algo de comida. Ha llegado a Virginia Occidental y no al sur, pero aun así sus sensaciones son placenteras. De vez en cuando le asalta el miedo a que la policía dé con él y algunas imágenes sofocantes, como la de su mujer y de su hijo. Cae la noche y Harry se pierde entre autopistas, carreteras y caminos. Pasa momentos de intenso temor y

alcanza el agobio. Rabbit ha fracasado en su intento de llegar al sur, de modo que se pone en camino hacia Brewer tan inesperadamente como se lanzó a la primera huida.

Regresa a Brewer. Pero no a su casa, sino al edificio donde sabe que puede encontrar a su antiguo entrenador, Marty Tothero. Mientras aguarda, temiendo que alguien le reconozca, Harry recuerda momentos hermosos de sus primeras relaciones sexuales con Janice. Divisa a Tothero y le pide consejo y cobijo, de modo que el entrenador se siente halagado y le ofrece una cama en su buhardilla. El entrenador interrumpe su sueño y le invita a salir a cenar con dos prostitutas jóvenes; el protagonista se asea, se viste ropa limpia y recuerda a Tothero el consejo por el que había acudido a él. Sin embargo, el viejo entrenador no tiene más interés que reunirse con Margaret, la prostituta con la que mantiene relaciones fuera de su matrimonio. Ambos llegan al lugar de la cita y deciden cenar en un restaurante chino, donde Harry intima con Ruth. Acuerdan un precio y se dirigen al apartamento de Ruth, en la misma ciudad de Brewer; allí, bajo la dirección de Harry, mantienen relaciones sexuales. A la mañana siguiente, el protagonista va a su apartamento a recoger alguna ropa y objetos personales y siente alivio de que la casa esté vacía. Pero al salir, pese a sus intentos de pasar inadvertido, el ministro episcopaliano Eccles le acomete y le dirige unas palabras. Harry no está dispuesto a regresar con Janice, así que el pastor no insiste; convienen, no obstante, verse en el futuro para jugar al golf —deporte en el que Eccles está bien entrenado. Rabbit se instala en casa de Ruth y ese mismo día suben a la cima de Mt. Judge, la montaña que divisa la ciudad.

Dos meses de armonía y satisfacción vive Rabbit en compañía de Ruth. Ha dejado su antiguo trabajo de vendedor del mondador de verduras por el de jardinero en la finca de Mrs. Smith. El día de los Caídos en la piscina de Brewer, Ruth deja ver que la relación empieza a tener sus asperezas. Otro día se citan con Margaret en un

club de la ciudad; ésta llega acopañada de Harrison, que jugaba en el mismo equipo de Rabbit cuando estaban en la liga. La situación entre los cuatro es tensa y Rabbit, celoso e irritado, pide a Ruth que salga con él del local y empieza a abrumarla con preguntas sobre su vida de prostituta. En el apartamento, Harry insta a la mujer a que le compense con un acto de felación. Eccles, enviado de la familia Springer para que arregle la situación del joven matrimonio Angstrom, llama por teléfono de madrugada. Janice está dando a luz, así que Harry se encamina hacia el hospital con idea de regresar cuando Janice haya alumbrado.

Pero no regresa con Ruth. El protagonista se instala de nuevo en su casa con la ilusión de la nueva criatura que ha nacido. Mientras espera la llegada de su esposa del hospital, Harry entretiene a Nelson, visita a los abuelos del niño, deja su trabajo de jardinero y toma un empleo en el concesionario de vehículos que Mr. Springer regenta. Con Janice en casa, la sensación que ha ido paulatinamente creciendo en Rabbit empeora; impaciente y agresivo, un domingo al llegar de misa no puede contener su deseo sexual y embriaga a Janice para que ceda en sus peticiones. La esposa no accede, así que Harry abandona su hogar por segunda vez.

Va en busca de Ruth, pero no la encuentra y deambula por las calles desorientado y solo. Janice, mientras tanto, aturdida y nerviosa por el abandono de Harry bebe whisky hasta embriagarse. Cuando el protagonista llama a Eccles, el reverendo le informan de que Janice ha ahogado a la recién nacida Rebecca por accidente.

Harry vuelve a casa. La tragedia de esta muerte le entristece y se muestra letárgico, sin movimiento. En el funeral de la pequeña le ilumina la idea de que Rebecca ha ascendido al cielo y está bien cuidada; pero su pobre expresión verbal le

impide formular sus sentimientos adecuadamente, así que el grupo de familiares se indigna cuando acusa a Janice de la muerte de la criatura. Rabbit huye desesperadamente hacia el bosque, donde perderá la orientación y sentirá mucho miedo.

Acude a Ruth. Sin embargo, Ruth no le acoge como él pensba; la mujer está encinta y le plantea un ultimátum: divorciarse de Janice y formar una familia o perder al hijo que puede nacer y cualquier futura relación con ella. Harry está atemorizado porque la decisión es demasiado complicada, pero promete pensarlo. Sale en busca de comida, pero en lugar de volver con Ruth se aleja corriendo calle abajo.

JOHN UPDIKE: LA TRANSACCIÓN BIOGRÁFICA.

Toda novela, en mayor o menor grado, es una transacción entre la realidad y la ficción. En *Rabbit, Run* la experiencia de John Updike —experiencia que ha forjado su talante artístico y su pensamiento— compone la novela y la alimenta. Precisamente el material que alimenta esta fábula, el que la hace verosímil y singular, es, en primera instancia, la experiencia del autor como individuo que ha nacido y ha crecido en unas coordenadas concretas de tiempo y espacio. Reading es el modelo de Brewer en la novela, el paisaje es real, el aspecto de sus gentes pertenece en gran medida al recuerdo, las historias particulares e insignificantes han ocurrido antes; asimismo, la pluma del escritor es producto de las obras literarias leídas y de una educación estética, de unas vivencias y de un genio natural. Los detalles de la vida de Updike brotan de la lectura de *Rabbit, Run*, pues existe una coincidencia que no es calco, sino transacción. Es posible, por tanto, deshilvanar aquellos hilos de que hablaba el mismo Updike ("the submerged thread connecting certain of the fictions . . . is the autobiography") y que entretejen el material primero del texto.

No es que John Updike haya contado en *Rabbit, Run* la historia de sus veintisiete años de vida. Lo que hace es emplear una buena parte del material que compone esos años para crear situaciones y escenarios, infundir realismo en las descripciones, y anunciar al *Everyman* que lleva dentro —los avatares de su existencia, sus problemas, sus dilemas, sus paradojas. En Pennsylvania, en su familia, en el proceso de su propia identidad personal se hallaba este material. Por ello *transigió* Updike y lo *cedió* a *Rabbit, Run*. Y es que una novela puede lograr, como ésta, ser singular e inteligentemente autobiográfica. En el primer estrato de su composición la novela contiene la experiencia del hombre que la ha escrito, y por ello

la historia de Harry Angstrom es también, en esencia, la de un John Updike joven que se cuestiona sobre algunas cosas del alma. Dado que no existen biografías de John Updike, hemos recogido y organizado los datos que aparecen en algunos de sus trabajos críticos para componer la siguiente sección, que por razones de espacio y respeto a la unidad de este estudio, es deliberadamente sucinta y omite las referencias directas a la novela.

Rabbit, Run está lleno de ese color de las tierras del este y de una indiscutible herencia familiar: "The saga of my mother and father, the unique tone and color of my native region of Pennsylvania —these were the subject matter of my first books" (*OJ* 835-36).

Pero no sólo las primeras novelas: "My own muddled, middly sense of the metaphysical essence of Pennsylvania-ness has been often expressed in my fiction . . ." (*PP* 491). Updike ha querido expresar en literatura el carácter de Pennsylvania, de manera consciente y con un orgullo sencillo: "I was full of a Pennsylvania thing I wanted to say . . ." (*PP* 476).

El material de sus novelas de juventud estaba ya hilvanado con hilos autobiográficos:

> I suppose there's no avoiding it —my adolescence seemed interesting to me. In a sense my mother and father, considerable actors both, were dramatizing my youth as I was having it, so that I arrived as an adult with some burden of material already half-formed. There is, true, a submerged thread connecting certain of the fictions, and I guess the submerged thread is the autobiography. (*PP* 477).

Updike reconoce en la simplicidad de su crianza un atractivo oculto:

> The street, the house where I had lived, seemed blunt, modest in scale, simple; this deceptive simplicity composed their precious, mystical secret, the conviction of whose existence I had parlayed into a career, a message to sustain a writer book after book. (*SC* 23).

También reconocerá más adelante que ni la idea de Pennsylvania ni el material que compone su vida adolescente estaban destinados —al menos voluntariamente— a formar parte de su literatura: "Although, as a child, I lived what was to become my material and message, my wish to write did not begin with that material and message; rather, it was a wish to escape from it, into an altogether better world" (*PP* 52).

Pero pronto aparece la voluntad de cambiar el tópico establecido y de retratar una comunidad que estaba por conocer:

> Non-Southern small towns and teen-agers were both, my impression was, customarily treated with condescension, or satirically, in the fiction of the Fifties. . . My mission was to stand up and cry, "No, here is life, to be taken as seriously as any other kind." (*OJ* 135)

Lo común, lo cotidiano de *Rabbit, Run* encierra verdadera historia y recrea una época no menos atractiva que aquella que se publica en los periódicos: "My fiction about the daily doings of ordinary people has more history in it than history books, just as there is more breathing history in archaeology than in a list of declared wars and changes of government" (*PP* 482). La pasión que se desprende de lo común,

insiste Updike, ha de llenar la literatura; Harry Angstrom es el hombre insignificante, desconocido —como su tierra, oculto:

> Let *People* and *The National Enquirer* pander to our taste for the extraordinary; let literature concern itself, as the Gospels do, with the inner lives of hidden men. The collective consciousness that once found itself in the noble must now rest content with the typical. (*HS* 873-74)

Sin embargo, *Rabbit, Run* dibuja una Pennsylvania aquejada de esterilidad y unos personajes reales pero enfermos. El artista, al fin y al cabo, hace de la realidad más objetiva una creación propia: "For the creative imagination, as I conceive it, is wholly parasitic upon the real world —what used to be called Creation" (*OJ* 135). Aun así, se rinde tributo a los pequeños detalles que pertenecen a la vida de Updike y que pueblan la novela: "The artist who works in words and anecdotes, images and facts wants to share with us nothing less than his digested life, his life as he conceives it, in the memories and fantasies most precious, however obscurely, to him" (*OJ* 133-34).

El dieciocho de marzo de 1932 nace en Shillington (Pennsylvania) John Hoyer Updike, hijo único de Wesley y Linda (Grace) Updike. La madre de John, aunque odia Shillington y todo lo que un pueblecito como Shillington representa (*SC* 37), tiene también un corazón más rural que urbano, pues conoce bien los animales y las plantas que tanto ama (*SC* 247, 271, *OJ* 69) y encuentra en la naturaleza su guía de conducta, como hará con los años Updike (*SC* 271, *OJ* 69).

La infancia de John transcurre en la casa de sus abuelos maternos en Shillington, pueblo típico de la zona, de tonos rojos y verdes, con casas antiguas de

piedra arenisca o piedra caliza y otras más recientes de ladrillo (*SC* 4). La casa donde vive con sus padres y sus abuelos maternos, sin otras personas ni animales domésticos (*AP* 154, *OJ* 68), se encuentra en el número 117 de la avenida Philadelphia (*SC* 4), una de las cinco arterias que se cruzan en el centro de Shillington (*SC* 6), una calle estrecha ligeramente en cuesta (*AP* 165). La casa está en una zona que conserva su sabor rural (*AP* 165-66), cerca de la escuela dominical de la Iglesia Luterana (*SC* 7), la escuela elemental cercada de alambre (*AP* 152, 153, 165, 166, *SC* 11) y el instituto (*AP* 153, *SC* 21, 38), de la fábrica de hielo que deja en la calle un rastro continuo de agua que fluye (*AP* 167, *SC* 18), del asilo para pobres (*AP* 153, 156-57, *PP* 477, *OJ* 867) y del cine local (*AP* 173, *SC* 27). Al lado de la casa hay un solar, como otros muchos en el pueblo (*AP* 153, *PP* 63-64). Un pequeño callejón de grava serpentea hasta la calle principal, que es la avenida Lancaster (*AP* 152, 153-54). A las afueras está el bosque que será testigo de los paseos con sus padres del Updike niño y de los escarceos amorosos del Updike adolescente, y cerca del bosque, en la loma de una colina, el cementerio, desde el que se tiene una vista perfecta del pueblo (*AP* 158-60). En el horizonte, aun desde la casa, se divisa Mount Penn, la montaña que domina la vecina ciudad de Reading (*AP* 153). Esta mediana población al norte de Shillington va a servir de modelo al Brewer de la novela (*OJ* 48), y en la infancia se le representa a Updike llena de olores diversos y de indicios del gran mundo más allá del propio, y será ya siempre para Updike la ciudad por excelencia, como vestigio de la pueblerina falta de perspectiva que va a caracterizar a su visión infantil del mundo (*AP* 162, 162-63).

El primer recuerdo de Updike es el de los juguetes de otro niño en un corralito ajeno (*SC* 123), juguetes como esos que el pequeño Johnny gusta de torturar, con la efigie del pato Donald, el ratón Mickey u otros personajes de Disney (*SC* 188) que ya aparecen en sus primeros juegos —los cubos y bloques de armar (*SC* 135-36)— y en

las películas de dibujos animados y las tiras cómicas que pronto habrán de fascinarle (*AP* 176-77, 179, *HS* 840, *SC* 137, 138). En concreto, el ratón Mickey, ese héroe de la mitología popular (*PP* 394), se convierte en su primer amor e inspiración artísticos (*SC* 293), amado con amor puro (*SC* 309).

Pero su infancia también contiene sensaciones placenteras, entre las que destacan dos que le hacen gozar la experiencia de la irresponsabilidad y falta de participación del testigo inactivo: la sensación de que las cosas pasan, tal las luces de los coches que como una amenaza se reflejan en el papel de las paredes de su habitación para desaparecer en seguida; y la sensación de refugio, de estar a cubierto de la lluvia acurrucado en una pequeña cueva hecha con los muebles de mimbre del porche (*SC* 30, 33-34). Son sensaciones casi religiosas que tienen mucho que ver con el problema del porqué de la existencia de su yo —"Why was I I?"—, el mayor misterio de su particular metafísica infantil, por encima incluso del porqué de la existencia de Dios (*AP* 182); sensaciones y misterios que se avienen igualmente a su condición de niño solitario y tímido, torpe en las relaciones con los demás y con el mundo (*AP* 169, *SC* 11, 56, 112-15) pero bueno y dócil en la vida (*SC* 31) y en los estudios (*SC* 14, 56). Es el niño que se calza unas zapatillas de deporte y juega al baloncesto con otros niños en torno a un poste de teléfonos (*SC* 35), aunque nunca fuera muy bueno en baloncesto (*PP* 489), ese deporte de continuo movimiento (*SC* 100). Pero es también el niño que se queda después de las clases a solas con una profesora joven y con el único profesor de la escuela —y director de ésta (*SC* 14)—, un ordenancista temible, para hacer la portada de la revista de la escuela (*SC* 15-16).

En octubre de 1945, cuando John cuenta trece años (*AP* 153, 186-87, *HS* 840, *SC* 119, *OJ* 867), su madre, influida por la lectura de ciertos ensayos del escritor E. B. White en la revista *Harper's*, compra una cercana granja de ochenta acres (*PP*

421) y, vendida la casa de Shillington (*SC* 21), se traslada con sus padres, su marido y su hijo John a la vieja casa de piedra arenisca en Plowville que la había visto nacer cuarenta y un años antes (*SC* 3) y que habrá de verla morir sola en 1989 (*OJ* 866); un lugar aislado (*SC* 250) donde John no quiere vivir y en cuya granja hay que trabajar duro los primeros años (*SC* 97). En esa granja pasa John su adolescencia solitaria, "[turned] overnight into a rural creature" (*PP* 421) "[with] extra amounts of solitude to entertain" (*HS* 840); pero continúa yendo a Shillington para asistir al instituto y seguir viviendo en sociedad (*AP* 159, *SC* 4).

En el instituto escribe un artículo sobre James Joyce (*SC* 114), hace de padre en las obras de teatro, participa en los grupos de debate, da —aun en otros institutos— charlas ilustradas (*SC* 82). También en esa época lee en la biblioteca de su madre *Requiem for a Nun* de William Faulkner, y *The Waste Land* de T. S. Eliot en la biblioteca pública de Reading; pero en general sigue siendo un patán cultural —"a cultural bumpkin" (*SC* 114).

En 1950, a los dieciocho años, Updike ingresa en la Universidad de Harvard (*SC* 234) con beca completa (Uphaus, ix, 8), y durante varios años se siente feliz allí (*SC* 267-68, *PP* 475, *OJ* 838-39). Las clases de Harry Levin sobre Shakespeare le abren los ojos, "with their emphasis on dominant metaphor, to a whole new way of reading" (*OJ* 840), y al conocimiento de que "a literary work could have a double life, in its imagery as well as its plot and characters" (*OJ* 843). Por otra parte, en Harvard tiene ocasión Updike de ver personalmente a grandes escritores que acuden a dar conferencias a los alumnos, autores de la talla del ya entonces mítico T. S. Eliot —antiguo alumno (*PP* 255)— o de Carl Sandburg, Robert Frost o Thornton Wilder (*PP* 21).

En esos años, Updike abandona sus lecturas de humor, misterio y ciencia ficción para dedicarse a leer lo que le dicen que lea (*SC* 113) y alguna que otra cosa, muy pocas, que elige por su cuenta, como la traducción inglesa del conocido libro de Jules Michelet *La bruja* (*La sorcière*) (*OJ* 854). A partir de Harvard va a dedicarse durante varios años a leer a los grandes clásicos de la literatura (*OJ* 848); pero también la lectura en clase de los relatos de J. D. Salinger en *The New Yorker* le supone una suerte de revelación (*AP* 238, *PP* 494-95).

Nada más llegar y felizmente inconsciente de su dimensión social (*HS* 843, 845, *SC* 235), de su carácter de bastión del poder WASP, Updike ingresa en el selecto club de Harvard *The Lampoon*, del que llegará a ser presidente como lo había sido su adorado Benchley (*PP* 94-95, *HS* 845). Updike no se limita ya al grafismo y al verso libre más o menos juvenil, sino que se adentra por vez primera en el terreno movedizo de la prosa creativa, como testimonia la revista; por ahora sólo del cuento (*SC* 111), donde trata de emular a —otra vez— James Thurber, y a Thornton Wilder o Ernest Hemingway (*OJ* 843). Los unitarios —como su novia, Mary Ella Pennington—, con los episcopalianos y judíos, informan el liberalismo que domina en Harvard (*SC* 123); el círculo de amistades de Mary en la universidad anticipa rasgos de la contracultura de los sesenta de los que ya entonces se siente distanciado Updike (*SC* 139-40).

El 26 de junio de 1953, a los veintiún años, Updike se casa con Mary (Hunt xi); al año siguiente se licencia *cum laude* con una tesis de licenciatura sobre la poesía de Robert Herrick (Hunt xi). En junio de ese mismo año de 1954, cuando Updike tiene veintidós, *The New Yorker* acepta un poema y un relato suyos (*PP* 476); el poema, cuatro cuartetos en verso libre bajo el título de "Duet, with Muffled Drake Drum" (*OJ* 842), se publica en el mes de agosto (Taylor 10), mientras que la publicación del relato se demora hasta octubre (Taylor 20).

Updike tiene una entrevista en la redacción de *The New Yorker* en Nueva York, y poco después se embarca para Inglaterra con su mujer recién embarazada (*SC* 2). En Inglaterra asiste becado a un curso de arte en Oxford, en la Escuela Ruskin de Dibujo y Bellas Artes (Uphaus ix, 8). Aunque el dato suele citarse en las biografías de Updike por escuetas que sean, en realidad la experiencia no parece haberle influido grandemente, puesto que apenas si se refiere a ella una o dos veces en todos sus escritos.

En esos meses en Oxford, los del curso 1954-55, son sin duda más importantes para su formación sus lecturas: G. K. Chesterton, Jacques Maritain, C. S. Lewis, o un trabajo de Ian T. Ramsey, *Miracles: An Exercise in Logical Mapwork* (*SC* 101) —de hecho, Updike cita a Chesterton como uno de los pocos escritores que le han ayudado a tener fe en Dios (*SC* 280). También en Oxford se ve tentado Updike por la obra de Sto. Tomás de Aquino, seguro como está de que allí se encuentra "the saving seed, the pinhole of light" (*SC* 101), "the word [he] needed" (*OJ* 844).

En esos meses, John se encuentra en persona por vez primera con un escritor de verdad, Joyce Cary, y un poco después, aunque en Londres, toma el té con su admirado Thurber en una tarde más bien decepcionante (*PP* 21-23), todo lo contrario de su encuentro con E. B. White en el piso de los Updike, un sótano en Iffley Road (*PP* 421). Y es igualmente durante ese curso en Oxford cuando se producen el nacimiento de su primera hija, Elizabeth (Uphaus 8, *SC* 204), y la publicación de cuatro relatos y diez poemas en *The New Yorker* con la consiguiente oferta para trabajar en la revista (Uphaus ix, 8).

Esos primeros intentos se condensan en una novela fallida de seiscientas páginas, *Home*, donde Updike da forma literaria a su vida en familia hasta los dieciséis años o así; en parte aprovechará después este material para algunos relatos, pero la novela no la publicará nunca, por tener "too many of the traits of a first novel" (*PP* 477). Judie Newman cita otra novela no publicada, *Go away*, pero nada dice sobre ella (5).

También en Nueva York descubre Updike la filosofía de Søren Kierkegaard (*PP* 170, *SC* 101), traducido casi enteramente al inglés durante la Segunda Guerra Mundial (*PP* 114-15). A Kierkegaard lo lee en 1955 o a principios de 1956, recién llegado a la ciudad y también a las responsabilidades de marido y padre; su edición de bolsillo de *Temor y temblor* le alivia como hombre del temor y la desolación de saberse mortal, y como escritor le lleva por un tiempo a concebir toda su ficción como ilustraciones a la obra de Kierkegaard (*OJ* 844).

En abril de 1957, a los veinticinco años, John Updike abandona Nueva York —para entonces vivía en un apartamento en West Thirteenth Street (*OJ* 53)—, y se instala con su familia en Ipswich, un pueblo costero del estado de Massachusetts, al noroeste del país, donde va a vivir diecisiete años (*PP* 476, *SC* 49). Es un pueblo de viejas casas de madera (*SC* 100), con jardines de rododendros y una rectoría de los episcopalianos (*OJ* 871). En Ipswich aprenderá Updike muchas cosas: no sólo a nadar sin miedo, sino también a jugar a deportes que él considera de niños ricos como el golf (*SC* 51) —ese juego "(that) converts oddly well into words," como en Wodehouse (*PP* 105); a solearse en primavera a solas en las dunas de la playa, rodeado del rastro de gaviotas, ciervos y *conejos*, con un libro que difícilmente lee y una radio con los primeros *rocks* (*SC* 56-57); a compartir el tiempo con otras parejas

jóvenes (*SC* 52), participar activamente en grupos cristianos y encarnar en lo posible, en fin, al hombre normal (*SC* 55).

También en 1959 pero en otro sitio, en la casa del año 1687 que acaba de comprar, una amplia casa de piedra en ese pueblo de madera (*SC* 100, *OJ* 57-59), una casa puritana y rural ("back-to-nature [house]" *OJ* 58), en un cuartito en lo alto de esa construcción del siglo XVII y ante las ramas de un olmo grande y viejo y los travesaños de un poste de teléfonos, John Updike escribe *Rabbit, Run* (*SC* 59, *HS* 851, *OJ* 834).

Una de sus intenciones al comenzar la novela es conseguir con ella una beca de la Fundación Guggenheim —que finalmente obtendrá (*HS* 868)—, pero "the way the novel expanded under [his] hands forced [him] to abandon a certain determined modesty in [his] literary ambitions" (*HS* 849).

Es muy posible que empiece la novela en 1958, cuando tiene veintiséis años, una hijita de dos para cumplir tres y un hijo de un año (recuérdese que en la novela Harry Angstrom tiene también veintiséis años, un hijo de dos y una hija recién nacida); sólo después de mudarse a la casa nacerá el tercer hijo (*OJ* 58), Michael, ya en 1959 —en primavera (*SC* 61)—, y en 1960 —a finales (*SC* 59)—, el año de publicación de la novela, su hija Miranda (Uphaus ix). Pero si es a los veintisiete años cuando empieza la novela, como afirma el propio Updike (*OJ* 871), además de su esposa son ya tres las personas que de él dependen y a quien debe su responsabilidad. Puede que sea mientras está escribiendo la novela cuando lee los escritos teológicos de Karl Barth, alivio de la crisis espiritual que comienza a padecer (*AP* ix, Hunt 15), y que sea también durante esta época cuando Updike vive su primera experiencia extraconyugal (*SC* 129-30).

De vuelta a Nueva York, John atiende las sugerencias de los abogados de Alfred Knopf y suprime de la novela algunas referencias sexuales que restituirá en ediciones posteriores (*OJ* 845-46). Finalmente, en ese año de 1960 se publica *Rabbit, Run*.

GLOSARIO DE TÉRMINOS DE PRAGMÁTICA.

Apoyo: el oyente colabora en la comunicación propuesta por el emisor.

Estrategias de cortesía de Brown y Levinson:

-**Abierta y directa**: "Déjame tu coche."

-**Abierta e indirecta, con cortesía positiva**: "¿Me dejas tu coche?"

-**Abierta e indirecta, con cortesía negativa**: "¿No te molestaría dejarme tu coche?"

-**Encubierta**: "Tengo que ir a la universidad y se me ha estropeado el coche."

Introducción / Abrir o inaugurar un tema: introducir o presentar un tema en el intercambio.

Par o secuencia: dos turnos consecutivos (el primero abre y el segundo responde).

Los pares más comunes son:

-pregunta - respuesta

-representativo o informativo - reconocimiento.

-directivo - reacción

-acusación - excusa o disculpa

-petición - aceptación

Principio de cooperación de Grice: interpretación de los enunciados. Cuatro máximas.

-**máxima de cantidad**: la cantidad de información que debe darse ha de ser todo lo informativa que requiera el diálogo pero no más informativa de lo necesario.

-**máxima de cualidad**: la contribución debe ser verdadera; no ha de decirse algo que sea falso ni algo de lo que no se tengan pruebas suficientes.

-**máxima de relación**: la información que se da debe ser relevante y tener relación con el tema que se esté desarrollando.

-**máxima de modalidad**: la manera de comunicar debe basarse en la claridad de expresión, brevedad y orden.

Principio de cortesía de G. Leech: seis máximas.

-**máxima de tacto**: hacer mínimo el coste y máximo el beneficio del destinatario.

-**máxima de generosidad**: hacer mínimo mi beneficio y máximo mi coste.

-**máxima de aprobación**: hacer mínimas las críticas hacia el destinatario y máximo el aprecio hacia él.

-**máxima de modestia**: hacer mínimo el aprecio propio y máxima la crítica que yo mismo me dirijo.

-**máxima de acuerdo**: hacer mínimo el desacuerdo entre el destinatario y yo, y máximo el acuerdo.

-**máxima de simpatía** (comprensión): hacer mínima la incomprensión hacia el destinatario y máxima la comprensión hacia él.

Reglas de cortesía de Lakoff:

-No se imponga.

-Ofrezca opciones.

-Refuerce los lazos de camaradería.

Reto o desafío: el oyente falla o no cumple las expectativas del emisor.

Retomar o volver a tratar un tema: el hablante interrumpe el desarrollo del tema y vuelve a otro ya desarrollado.

Sistema de intercambio abierto: intercambio directo, sin preámbulos convencionales.

Sistema pre-determinado: intercambio convencional de saludos o presentaciones.

Tema: asunto del intercambio.

Tema vinculado: el tema que desarrolla una nueva idea dentro del que ya está abierto.

Turno: enunciado que formula cada participante (puede incluir más de un acto de habla).

Turno de foco: el turno que anticipa o trata de introducir un tema.

Turno de marco: el turno que produce un sistema pre-determinado (saludos, contacto físico).

A. MONÓLOGO DE RUTH

These eyes sting her and she turns her head away to keep down the tears, thinking. That's one of the signs, crying easily. God, at work she has to get up from the typewriter and rush into the john like she had the runs and sob, sob, sob. Standing there in a booth looking down at a toilet laughing at herself and sobbing till her chest hurts. And sleepy. God, after coming back from lunch it's all she can do to keep from stretching out in the aisle right there on the linoleum floor between Lilly Orff and Rita Fiorvante where slimy-eyed old Honig would have to step over her. And hungry. For lunch an ice-cream soda with the sandwich and then a doughnut with the coffee and still she has to buy a candy bar at the cash register. After she's been trying to slim down for him and *had* lost six pounds, at least one scale said. For him, that was what was rich, changing herself in one direction for him when in his stupidity he was changing her in just the other. He was a menace, for all his mildness. Still he did have the mildness and was the first man she ever met who did. You felt at least you were *there* for him instead of being something pasted on the inside of their dirty heads. God she used to hate them with their wet mouths and little laughs but when she had it with Harry she kind of forgave them all, it was only half their fault, they were a kind of wall she kept battering against because she knew there was something there and all of a sudden with Harry there it was and it made everything that had gone before seem pretty unreal. After all nobody had ever really hurt her, left her scarred or anything, and when she tries to remember it sometimes seems it happened to somebody else. They seemed sort of vague, as if she had kept her eyes shut, vague and pathetic and eager, wanting some business their wives wouldn't give, a few army words or a whimper or that business with the mouth. That. What do they see in it? It can't be as deep, she doesn't know. After all it's no worse than them at your bees and

why not be generous, the first time it was Harrison and she was drunk as a monkey anyway but when she woke up the next morning wondered what the taste in her mouth *was*. But that was just being a superstitious kid there isn't much taste to it a little like seawater, just harder work than they probably think, women are always working harder than they think. The thing was, they wanted to be admired there. They really did want that. They weren't that ugly but they thought they were. That was the thing that surprised her in high school how ashamed they were really, how grateful they were if you just touched them there and how quick word got around that you would. What did they think, they were monsters? If they'd just thought, they might have known you were curious too, that you could like that strangeness there like they liked yours, no worse than women in their way, all red wrinkles, my God, what was it in the end? No mystery. That was the great thing she discovered, that it was no mystery, just a stuck-on-looking bit that made them king and if you went along with it could be good or not so good and anyway put you with them against those others, those little snips running around her at hockey in gym like a cow in that blue uniform like a baby suit she wouldn't wear it in the twelfth grade and took the demerits. God she hated some of those girls with their contractors and druggists for fathers. But she got it back at night, taking what they didn't know existed like a queen. Boy, there wasn't any fancy business then, you didn't even need to take off your clothes, just a little rubbing through the cloth, your mouths tasting of the onion on the hamburgers you'd just had at the diner and the car heater ticking as it cooled, through all the cloth, everything, off they'd go. They couldn't have felt much it must have been just the *idea* of you. All their ideas. Sometimes just French kissing not that she ever really got with that, sloppy tongues and nobody can breathe, but all of a sudden you knew from the way their lips went hard and opened and then eased shut and away that it was over. That there was no more push for you and you better back off if you wanted to keep your dress dry. They wrote her name on the lavatory walls;

she became a song in the school. Allie told her about that, kindly. But she had some sweet things with Allie; once after school with the sun still up they drove along a country road and up an old lane and stopped in a leafy place where they could see Mt. Judge, the town against the mountain, both dim in the distance, and he put his head in her lap, her sweater rolled up and her bra undone, and it was like a baby gently, her bees (who called them her bees? not Allie) firmer and rounder then, more sensitive; his waiting wet mouth so happy and blind and the birds making their warm noises overhead in the sunshine. Allie blabbed. He had to blab. She forgave him but it made her wiser. She began the older ones; the mistake if there was one but why not? Why not? was the question and still held; wondering if there was a mistake makes her tired just thinking, lying wet from swimming and seeing red through her eyelids, trying to move back through all that red wondering if she was wrong. She was wise. With them being young did for being pretty, and them being older it wasn't such a rush. Boy some bastards you think *never,* like their little contribution's the greatest thing the world's ever going to see if it ever gets here.

But *this* one. What a nut. She wonders what he has. He's beautiful for a man, soft and uncircumcised lying sideways in his fleece and then like an angel's sword, he fits her tight but it must be more than that, and it isn't just him being so boyish and bringing her bongo drums and saying sweet grateful things because he has a funny power over her too; when they're good together she feels like next to nothing with him and that must be it, that must be what she was looking for. To feel like next to nothing with a man. Boy that first night when he said that so sort of proudly "Hey" she didn't mind so much going under in fact it felt like she should. She forgave them all then, his face all their faces gathered into a scared blur and it felt like she was falling under to something better than she was. But then after all it turns out he's not so different, hanging on you all depressed and lovey and then when he's had it turning his back to think of something else. Men don't live by it the way a woman must. It's

getting quicker and quicker more like a habit, he really hurries now when he senses or she tells him she's lost it. Then she can just lie there and in a way listen and it's soothing; but then she can't go to sleep afterwards. Some nights he tries to bring her up but she's just so sleepy and so heavy down there it's nothing; sometimes she just wants to push him off and shake him and shout, I *can't,* you dope, don' t you know you're a *father*! But no. She mustn't tell him. Saying a word would make it final; it's just been one period and the next is coming up in a day maybe she'll have it and then she won't have anything. As much of a mess as it is she doesn't know how happy that would make her really, At least this way she's *doing* something, sending those candy bars down. God she isn't even sure she doesn't want it because *he* wants it from the way he acts, with his damn no stripper just a nice clean piece. She isn't even sure she didn't just deliberately bring it on by falling asleep under his arm just to show the smug bastard. For the thing about him he didn't mind her getting up when he was asleep and crawling into the cold bathroom just so long as he didn't have to watch anything or do anything. That was the thing about him, he just lived in his skin and didn't give a thought to the consequences of anything. Tell him about the candy bars and feeling sleepy he'll probably get scared and off he'll go, him and his good clean piece and his cute little God and his cute little minister playing golf every Tuesday. For the damnedest thing about that minister was that, before, Rabbit at least had the idea he was acting wrong but now he's got the idea he's Jesus Christ out to save the world just by doing whatever comes into his head. I'd like to get hold of the bishop or whoever and tell him that minister of his is a menace. Filling poor Rabbit full of something nobody can get at and even now, filling her ear, his soft cocksure voice answers her question with an idle remote smugness that infuriates her so the tears *do* come. (136-140)

B. MONÓLOGO DE LUCY

Mrs. Springer called the rectory a little after eight. Mrs. Eccles told her Jack had taken the young people's softball team to a game fifteen miles away and she didn't know when he'd be home. Mrs. Springer's panic carried over the wire and Lucy spent nearly two hours calling numbers in an attempt to reach him. It grew dark. She finally reached the minister of the church whose softball team they were playing and he told her the game had been over for an hour. The darkness thickened outside; the window whose sill held the phone became a waxy streaked mirror in which she could see herself, hair unpinning, slump back and forth between the address book and the phone. Joyce, hearing the constant ticking of the dial, came downstairs and leaned on her mother. Three times Lucy took her up to the bed and twice the child came down again and leaned her damp weight against her mother's legs in frightened silence. The whole house, room beyond room surrounding with darkness the little island of light around the telephone, filled with menace and when, the third time, Joyce failed to come down from her bed, Lucy felt guilty and forsaken both, as if she had sold her only ally to the shadows. She dialed the number of every problem case in the parish she could think of, tried the vestrymen, the church secretary, the three co-chairmen of the fund-raising drive, Henry the old deaf sexton, and even the organist, a piano-teaching professional who lived in Brewer.

The hour-hand has moved past ten; it's getting embarrassing. It's sounding as if she's been deserted. And in fact it frightens her, that her husband seems to be nowhere in the world. She makes coffee and weeps weakly, in her own kitchen. How did she get into this? What drew her in? His gaiety, he was always so gay. To know him back in seminary you would never think he would take all this so seriously; he and his friends sitting in their drafty old rooms lined with handsome blue exegetical works

made it all seem an elegant joke. She remembers playing with them in a softball game that was the Athanasians against the Arians. And now she never saw his gaiety, it was all spent on other people, on this grim gray intangible parish, her enemy. Oh, how she hates them, all those clinging quaint quavering widows and Christian young people—the one good thing if the Russians take over is they'll make religion go extinct. It should have gone extinct a hundred years ago. Maybe it shouldn't have, maybe our minds need it, but let somebody else carry it on. On Jack it was so dreary. Sometimes she feels sorry for him and, abruptly, this is one of the times. When he does come in, at quarter of eleven, it turns out he's been sitting in a drugstore gossiping with some of his teenagers; the idiotic kids tell him everything, all smoking like chimneys, so he comes home titillated silly with "how far" you can "go" on dates and still love Jesus.

Eccles sees at once she is furious. He had been having far too happy a time in the drugstore. He loves kids; their belief is so real to them and sits so light.

Lucy delivers her message as sufficient rebuke, but it fails as that; for, with hardly a backward glance at the horrid evening she has, implicitly, spent, he rushes to the phone. (174-176)

C. SEGUNDO MONÓLOGO DE RUTH

When the door closes the taste of seawater in her mouth is swallowed by the thick grief that mounts in her throat so fully she has to sit up to breathe. Tears slide from her blind eyes and salt the corners of her mouth as the empty walls of the room become real and then dense. It's like when she was fourteen and the whole world trees sun and stars would have swung into place if she could lose twenty pounds just twenty pounds what difference would it make to God Who guided every flower in the fields into shape? Only now it's not that she's asking she knows now that's superstitious all she wants is what she had a minute ago him in the room who when he was good could make her into a flower who could undress her of her flesh and turn her into sweet air Sweet Ruth he called her and if he had just said "sweet" talking to her she might have answered and he'd still be between these walls. No. She had known from the first night the wife would win they have the hooks and anyway she feels really lousy: a wave of wanting to throw up comes over her and washes away caring much about anything. She goes into the john and kneels on the tiles and watches the still oval of water in the toilet as if it's going to do something. She doesn't think after all she has it in her to throw up but stays there anyway because it pleases her, her bare arm resting on the icy porcelain lip, and grows used to the threat in her stomach, which doesn't dissolve, which stays with her, so in her faint state it comes to seem that this thing that's making her sick is some kind of friend. (179)

D. MONÓLOGO DE JANICE

The strange thing is she falls asleep soon after he goes; she's been used to sleeping alone lately and it's a physical relief not having him in bed kicking his hot legs and twisting the sheets into ropes. That business of his with her bottom made her stitches ache and she sinks down over the small pain all feathers. Around four in the morning Becky cries her awake and she gets up; her nightie taps her body lightly. Her skin feels unnaturally sensitive as she walks about. She changes the baby and lies down on the bed to nurse her. As Becky takes the milk it's as if she's sucking a hollow place into her mother's body; Harry hasn't come back.

The baby keeps slipping off the nipple because she can't keep her mind on her; she keeps listening for Harry's key to scratch at the door.

Mother's neighbors will laugh their heads off if she loses him again, she doesn't know why she should think of Mother's neighbors except that all the time she was home Mother kept reminding her of how they sneered and there was always that with Mother the feeling she was dull and plain and a disappointment, and she thought when she got a husband it would be all over, all that. She would be a woman with a house on her own. And she thought when she gave this baby her name it would settle her mother but instead it brings her mother against her breast with her blind mouth poor thing and she feels she's lying on top of a pillar where everyone in the town can see she is alone. She feels cold. The baby won't stay on the nipple nothing will hold to her.

She gets up and walks around the room with the baby on her shoulder patting to get the air up and the baby. Poor thing so floppy and limp keeps sliding and trying to dig its little boneless legs into her to hold tight and the nightie blown by the breeze keeps

touching her calves the backs of her legs her ass as he called it. Makes you feel filthy they don't even have decent names for parts of you.

If there would be a scratch at the lock and he would come in the door he could do whatever he wanted with her have any part of her if he wanted what did she care that was marriage. But when he tried tonight it just seemed so unfair, she still aching and him sleeping with that prostitute all those weeks and him just saying Roll over in that impatient voice like it was just something he wanted to have done with and who was she not to let him after she had let him run off what right had she to any pride? Any self-respect. That was just why she had to have some because he didn't think she dared have any after she let him run off that was the funny thing it was his bad deed yet she was supposed not to have any pride afterwards to just be a pot for his dirt. When he did that to her back it was so practiced and reminded her of all those weeks he was off doing what he pleased and she was just helpless Mother and Peggy feeling sorry for her and everybody else laughing she couldn't bear it.

And then his going off to church and coming back full of juice. What right did he have to go to church? What did he and God talk about behind the backs of all these women exchanging winks that was the thing she minded if they'd just think about love when they make it instead of thinking about whatever they do think about think about whatever they're going to do whenever they've got rid of this little hot clot that's bothering them. You can feel in their angers if they're thinking about you and tonight Harry was at first and that's why she let him go on it was like lying there in an envelope of yourself his hands going around you but then he began to be rough and it made her mad to feel him thinking about himself what a good job he was doing sucking her along and not at all any more about how she felt exhausted and aching, poking his thing at her belly like some elbow. It was so rude. Just plain *rude*.

Here he called her dumb when he was too dumb to have any idea of how she felt any idea of how his going off had changed her and how he must nurse her back not just

wade in through her skin without having any idea of what was there. That was what made her panicky ever since she was little this thing of nobody knowing how you felt and whether nobody could know or nobody cared she had no idea. She didn't like her skin, never had it was too dark made her look like an Italian even if she never did get pimples like some of the other girls and then in those days both working at Kroll's she on the salted nuts when Harry would lie down beside her on Mary Hannacher's bed the silver wallpaper he liked so much and close his eyes it seemed to melt her skin and she thought it was all over she was with somebody. But then they were married (she felt awful about being pregnant before but Harry had been talking about marriage for a year and anyway laughed when she told him and said Great she was terribly frightened and he said great and lifted her put his arms around under her bottom and lifted her like you would a child he could be so wonderful when You didn't expect it in a way it seemed important that you didn't expect it there was so much nice in him she couldn't explain to anybody she had been so frightened about being pregnant and he made her be proud) they were married and she was still little clumsy dark-complected Janice Springer and her husband was a conceited lunk who wasn't good for anything in the world Daddy said and the feeling of being alone would melt a little with a little drink. It wasn't so much that it dissolved the lump as made the edges nice and rainbowy.

She's been walking around patting the baby until her wrists and ankles hurt and poor tiny Rebecca is asleep with her legs around the breast that still has all its milk in it. She wonders if she should try to make her take some and thinks no if she can sleep let her sleep. She lifts the poor tiny thing weighing nothing off the sweaty place on her shoulder and lays her down in the cool shadows of the crib. Already the night is dimming, dawn comes early to the town facing east on its mountainside. Janice lies down on the bed but the sense of light growing beside her on the white sheets keeps her awake. Pleasantly awake at first; the coming of morning is so clean and makes

her feel like she did through the second month Harry was hiding: Mother's great Japanese cherry tree blooming below her window and the grass coming up and the ground smelling wet and ashy and warm. She had thought things out and was resigned to her marriage being finished. She would have her baby and get a divorce and never get married again. She would be like a kind of nun she had just seen that beautiful picture with Audrey Hepburn. And if he came back it would be equally simple; she would forgive him everything and stop her drinking which annoyed him so though she didn't see why and they would be very nice and simple and clean together because he would have gotten everything out of his system and love her so because she had forgiven him and she would know now how to be a good wife. She had gone to church every week and talked with Peggy and prayed and had come to understand that marriage wasn't a refuge it was a sharing and she and Harry would start to share everything. And then, it was a miracle, these last two weeks had been that way.

And then Harry had suddenly put his whore's filthiness into it and asked her to love it and the unfairness makes her cry aloud softly, as if startled by something in the empty bed with her.

The last hours are like some narrow turn in a pipe that she can't force her thought through. Again and again she comes up to the sound of him saying *Roll over* and can't squeeze through it, can't not feel panicked and choked. She gets out of bed and wanders around with her one tight breast the nipple stinging and goes into the kitchen in her bare feet and sniffs the empty glass Harry made her drink whisky out of. The smell is dark and raw and soft and deep, and she thinks maybe a sip will cure her insomnia. Make her sleep until the scratch at the door awakens her and she sees his big, white body ramble in sheepishly and she can say *Come to bed, Harry, it's all right, do me, I want to share it, I really want it, really.*

She puts just an inch of whisky in, and not much water because it would take too long to drink, and no ice cubes because the noise of the tray might wake up the children. She takes this dose to the window and stands looking down past the three tar roofs at the sleeping town. Already a few kitchen and bedroom lights show pale here and there. A car, its headlights dull discs that do not throw beams into the thinning darkness, eases down Wilbur toward the center of town. The highway, half-hidden by the silhouettes of houses, like a river between banks of trees, this early swishes with traffic. She feels the workday approaching like an army of light, feels the dark ridged houses beneath her as on the verge of stirring, waking, opening like castles to send forth their men, and regrets that her own husband is unable to settle into the rhythm of which one more beat is about to sound. Why him? What was so precious about him? Anger at Harry begins to bloom, and to stifle it she drains the glass and turns in the dawn; everything in the apartment is a shade of brown. She feels lopsided; the pressure in the unused breast pulls her.

She goes into the kitchen and makes another drink, stronger than the first, thinking that after all it's about time she had a little fun. She hasn't had a moment to herself since she came back from the hospital. The thought of fun makes her movements quick and airy; she fairly runs in her bare feet across the gritty carpet back to the window, as if to a show arranged just for her. Mounted in her white gown above everything— she can see, she touches her fingers to her tight breast so that the milk starts to leak, stains the white cloth with slow warmth.

The wetness slides down her front and turns cold in the air by the window. Her varicose veins ache from standing. She goes and sits in the moldy brown armchair and is sickened by just the angle at which the mottled wall meets the pantry ceiling. The angle tips her, muddles up and down. The pattern on the wallpaper swarms; the flowers are brown spots that swim in the murk and chase each other and merge hungrily. It's hateful. She turns her face away and studies the calm green globe of the

dead television set. The front of her nightie is drying; the crusty stiffness scratches her. Baby book said *Keep nipples clean. Soap gently :* germs enter scratches. She sets the drink on the round chair arm and stands up and pulls her nightgown over her head and sits down again, It gives her nakedness a mossy hug. She puts the bunched nightgown in her lap on top of her Modess pad and belt and pulls the footstool over cleverly with her toes and rests her ankles on it and admires her legs. She always thought she had good legs. Straight small nice even thighs. She does have good legs. Their tapering wavering silhouettes are white against the deep shadow of the rug. The dim light erases the blue veins left from carrying Becky. She wonders if her legs are going to go As bad as Mother's. She tries to imagine the ankles as thick as the knees and they do seem to swell. She reaches down to reassure herself by feeling the ankles' hard narrow bones and her shoulder knocks the whisky glass off the chair arm. She jumps up, startled to feel the air embrace her bare skin, cool space sweep around her wobbly, knobbed body. She giggles. If Harry could see her now. Luckily there wasn't much in the glass. She tries to walk boldly into the kitchen with no clothes on like a whore but the sense of somebody watching her, which began when she stood at the window and made her milk flow, is too strong; she ducks into the bedroom and wraps the blue bathrobe around her and then mixes the drink. There is still a third of the bottle left. Tiredness makes the rims of her lids dry but she has no desire to go back to bed. She has a horror of it because Harry should be there. This absence is a hole that widens and she pours a little whisky into it but it's not enough and when she goes to the window for the third time it is now light enough to see how drab everything is. Someone has smashed a bottle on one of the tar roofs. The gutters of Wilbur Street are full of mud that washes down from the new development. While she looks, the streetlights, great pale strings of them, go off in patches. She pictures the man at the power plant pulling the switches, little and gray and hunchbacked and very sleepy. She goes to the television set and the band of light that suddenly flares in

the green rectangle sparks joy in her breast but it's still too early, the light is just a speckling senseless brightness and the sound is nothing but static. As she sits there watching the blank radiance a feeling of some other person standing behind her makes her snap her head around several times. She is very quick about it but there is always a space she can't see, which the other person could dodge into if he's there. It's the television has called him into the room but when she turns off the set she starts to cry immediately. She sits there with her face in her hands, her tears crawling out between her fingers and her sobs shaking through the apartment. She doesn't stifle them because she wants to wake somebody; she is sick of being alone. In the bleaching light the walls and furniture are clear and regain their colors and the merging brown spots have gone into herself.

She goes and looks at the baby, the poor thing lying there snuffling the crib sheet, its little hands twitching up by its ears, and reaches down and strokes its hot membranous head and lifts it out its legs all wet and takes it to nurse in the armchair that looks toward the window. The sky beyond it is a pale smooth blue that looks painted on the panes. There is nothing to see but sky from this chair, they might be a hundred miles up, in the basket of a great balloon. A door on the other side of the partition slams and her heart leaps but then of course it's just another tenant maybe old Mr. Cappello who never says a civil word to anybody going off to work, the stairs rumbling reluctantly. This wakes Nelson and for a time her hands are full. In making breakfast for them she breaks an orange-juice glass, it just drifts away from her thumb into the brittle sink. When she bends over Nelson to serve him his Rice Krispies he looks up at her and wrinkles his nose; he smells sadness and its familiar odor makes him timid with her. "Daddy go way?" He's such a good boy saying this to make it easy on her, all she has to do is answer "Yes."

"No," she says. "Daddy went out to work early this morning before you got up. He'll be home for supper like he always is."

The child frowns at her and then parrots with sharp hope, "Like always is?"

Worry has stretched his head high, so his neck seems a stem too thin to support the ball of his skull with its broad whorl of pillow-mussed hair. "Daddy will be home," she repeats. Having taken on herself the burden of lying, she needs a little more whisky for support. There is a murk inside her which she must tint a bright color or collapse. She takes the dishes out to the kitchen but they slide so in her hands she doesn't try to wash them. She thinks she must change out of her bathrobe into a dress but in taking the steps into the bedroom forgets her purpose and begins making the bed. But something whose presence she feels on the wrinkled bed frightens her so that she draws back and goes into the other room to be with the children. It's as if in telling them Harry would be back as normal she's put a ghost in the apartment. But the other person does not feel like Harry, it feels like a burglar, a teasing burglar dancing from room to room ahead of her.

When she picks up the baby again she feels its wet legs and thinks of changing it hut cleverly realizes she is drunk and might stab it with the pins. She is very proud of thinking this through and tells herself to stay away from the bottle so she can change the baby in an hour. She puts good Becky in her crib and, wonderfully, doesn't once hear her cry. Then she and Nelson sit and watch the tail end of Dave Garroway and then a program about Elizabeth and her husband entertaining a friend of his who is always going away on camping trips being a bachelor and turns out to be a better cook than Elizabeth. For some reason watching this makes her so nervous that just out of television-watching habit she goes to the kitchen and makes herself a little drink, mostly ice cubes, just to keep sealed shut the great hole that is threatening to pull open inside of her again. She takes just a sip and it's like a swallow of blue light that makes everything clear. She must just arch over this one little gap and at the end of the day after work Harry will be back and no one will ever know, no one will laugh at Mother. She feels like a rainbow arching protectively over Harry, who seems

infinitely small under her, like some children's toy. She thinks how good it would be to play with Nelson; it is bad for him to watch television all morning. She turns it off and finds his coloring book and crayons and they sit on the rug and color opposite pages.

Janice repeatedly hugs him and talks to make him laugh and is very happy doing the actual coloring. In high school, art was the one subject she wasn't afraid of and she always got a B. She smiles in the delight of coloring her page, a barnyard, so well, of feeling the little rods of color in her fingers make such neat parallel strokes and her son's small body intent and hard beside hers. Her bathrobe fans out on the floor around her and her body seems beautiful and broad. She moves to get her shadow off the page and sees that she has colored one chicken partly green and not stayed within the lines at all well and her page is ugly; she starts to cry; it is so un*fair*, as if someone standing behind her without understanding a thing has told her her coloring is ugly. Nelson looks up and his quick face slides wide and he cries, "Don't! Don't, Mommy!" She prepares to have him pitch forward into her lap but instead he jumps up and runs with a lopsided almost crippled set of steps into the bedroom and falls on the floor kicking.

She pushes herself up from the floor with a calm smile and goes into the kitchen, where she thinks she left her drink. The important thing is to complete the arch to the end of the day, to be a protection for Harry, and it's silly not to have the one more sip that will make her long enough. She comes out of the kitchen and tells Nelson, "Mommy's stopped crying, sweet. It was a joke. Mommy's not crying. Mommy's very happy: She loves you very much." His rubbed stained face watches her. Like a stab from behind the phone rings. Still carrying that calmness she answers it. "Hello?"

"Darling? it's Daddy."

"Oh, Daddy!" Joy just streams through her lips.

He pauses. "Baby, is Harry sick? It's after eleven and he hasn't shown up at the lot yet."

"No, he's fine. We're all fine."

There is another pause. Her love for her father flows toward him through the silent wire. She wishes the conversation would go on forever. He asks, "Well where is he? Is he there? Let me speak to him, Janice."

"Daddy, he's not here. He went out early this morning."

"Where did he go? He's not at the lot." She's heard him say the word "lot" a million times it seems; he says it like no other man; it's dense and rich from his lips, as if all the world is concentrated in it. All the good things of her growing-up, her clothes, her toys, their house, came from the "lot."

She is inspired; car-sale talk is one thing she knows. "He went out early, Daddy, to show a station wagon to a prospect who had to go to work or something. Wait. Let me think. He said the man had to go to Allentown early this morning. He had to go to Allentown and Harry had to show him a station wagon. Everything's all right, Daddy. Harry loves his job."

The third pause is the longest. "Darling. Are you sure he's not there?"

"Daddy, aren't you funny? He's not here. See?" As if it his eyes she thrusts the receiver into the air of the empty room. It's meant as a daughter's impudent joke but unexpectedly just holding her arm out makes her feel sick. When she brings the receiver back to her ear he is saying in a remote ticky voice,"—darling. All right. Don't worry about anything. Are the children there with you?"

Feeling dizzy, she hangs up. This is a mistake, but she thinks on the whole she's been clever enough. She thinks she deserves a drink. The brown liquid spills down over the smoking ice cubes and doesn't stop when she tells it to; she snaps the bottle angrily and blot-shaped drops topple into the sink. She goes into the bathroom with the glass and comes out with her hands empty and a taste of toothpaste in her mouth.

She remembers looking into the mirror and patting her hair and from that she went to brushing her teeth. With Harry's toothbrush.

She discovers herself making lunch, like looking down into a food advertisement in a magazine, bacon strips sizzling in a pan at the end of a huge blue arm. She sees the BB's of fat flying in the air like the pretty spatter of a fountain in a park and wonders at how quick their arcs are. They prick her hand on the handle and she turns the purple gas down. She pours a glass of milk for Nelson and pulls some leaves off of a head of lettuce and sets them on a yellow plastic plate and eats a handful herself. She thinks she won't set a place for herself and then thinks she will because maybe this trembling in her stomach is hunger and gets another plate and stands there holding it with two hands in front of her chest wondering why Daddy was so sure Harry was here. There *is* another person in the apartment she knows but it's not Harry and the person has no business here anyway and she determines to ignore him and continues setting lunch with a slight stiffness operating in her body. She holds on to everything until it is well on the table.

Nelson says the bacon is greasy and asks again if Daddy go away and his complaining about the bacon that she was so clever and brave to make at all annoys her so that after his twentieth refusal to eat even a bit of lettuce she reaches over and slaps his rude face. The stupid child can't even cry he just sits there and stares and sucks in his breath again and again and finally does burst forth. But luckily she is equal to the situation, very calm, she sees the unreason of his whole attempt and refuses to be bullied. With the smoothness of a single great wave she makes his bottle, takes him by the hand, oversees his urinating, and settles him in bed. Still shaking with the aftermath of sobs, he roots the bottle in his mouth and she is certain from the glaze on his watchful eyes that he is locked into the channel to sleep. She stands by the bed, surprised by her stern strength.

The telephone rings again, angrier than the first time, and as she runs to it, running because she does not want Nelson disturbed, she feels her strength ebb and a brown staleness washes up the back of her throat. "Hello."

"Janice." Her mother's voice, even and harsh. "I just got back from shopping in Brewer and your father's been trying to reach me all morning. He thinks Harry's gone again. Is he?"

Janice closes her eyes and says, "He went to Allentown."

"What would he do there?"

"He's going to sell a car."

"Don't be silly Janice. Are you all right?"

"What do you mean?"

"Have you been drinking?"

"Drinking what?"

"Now don't worry, I'm coming right over."

"Mother, don't. Everything is fine. I just put Nelson into his nap."

"I'll have a bite to eat out of the icebox and come right over. You lie down."

"Mother, *please* don't come over."

"Janice, now don't talk back. When did he go?"

"Stay away, Mother. He'll be back tonight." She listens and adds, "And stop crying."

Her mother says, "Yes you say stop when you keep bringing us all into disgrace. The first time I thought it was all his fault but I'm not so sure any more. Do you hear? I'm not so sure."

Hearing this speech has made the sliding sickness in her so steep Janice wonders if she can keep her grip on the phone. "Don't come over Mother," she begs. "Please."

"I'll have a bite of lunch and be over in twenty minutes. You go to bed."

Janice replaces the receiver and looks around her with horror. The apartment is horrible. Coloring books on the floor, glasses, the bed unmade, dirty dishes

everywhere. She runs to where she and Nelson crayoned, and tests bending over. She drops to her knees, and the baby begins to cry. Panicked with the double idea of not disturbing Nelson and of concealing Harry's absence, she runs to the crib and nightmarishly finds it smeared with orange mess. "Damn you, damn you," she moans to Rebecca, and lifts the little filthy thing out and wonders where to carry her. She takes her to the armchair and biting her lips unpins the diaper. "Oh you little shit," she murmurs, feeling that the sound of her voice is holding off the other person who is gathering in the room. She takes the soaked daubed diaper to the bathroom and drops it in the toilet and dropping to her knees fumbles the bathtub plug into its hole. She pulls on both faucets as wide as they will go, knowing from experiment that both opened wide make the right tepid mixture. The water bangs out of the faucet like a fist. She notices the glass of watery whisky she left on the top of the toilet and takes a long stale swallow and then puzzles how to get it off her hands. All the while Rebecca screams as if she has mind enough to know she's filthy. Janice takes the glass with her and spills it on the rug with her knee while she strips the baby of its nightie and sweater. She carries the sopping clothes to the television set and puts them on top while she drops to her knees and tries to stuff the crayons back into their box. Her head aches with all this jarring up and down. She takes the crayons to the kitchen table and dumps the uneaten bacon and lettuce into the paper bag under the sink but the mouth of the bag leans partly closed and the lettuce falls behind into the darkness in back of the can and she crouches down with her head pounding to try to see it or get it with her fingers and is unable. Her knees sting from so much kneeling. She gives up and to her surprise sits flatly on a kitchen chair and looks at the gaudy soft noses of the crayons poking out of the Crayola box. Hide the whisky. Her body doesn't move for a second but when it does she sees her hands with the little lines of dirt on her fingernails put the whisky bottle into a lower cabinet with some old shirts of Harry's she was saving for rags he would never wear a mended shirt not that the

way any good at mending them. She shuts the door, it bangs but doesn't catch, arid on the edge of linoleum beside the sink the cork cap of the whisky bottle stares at her like a little top hat. She puts it in the garbage bag. Now the kitchen is clean enough. In the livingroom Rebecca is lying naked in the fuzzy armchair with her belly puffing out sideways to yell and her lumpy curved legs clenched and red. Janice's other baby was a boy and it still seems unnatural to her, between the girl's legs, those two little buns of fat instead of a boy's triple business (when the doctor had Nelson circumcised Harry hadn't wanted him to he hadn't been and thought it was unnatural she had laughed at him he was so mad). The baby's face goes red with each squall and Janice closes her eyes and thinks how really horrible it is of Mother to come and ruin her day just to make sure she's lost Harry again. She can't wait a minute to find out and this awful baby can't wait a minute and there are the clothes on top of the television set. She takes them into the bathroom and drops them into the toilet on top of the diaper and turns off the faucets. The wavery gray line of the water is almost up to the lip of the tub. On the skin quick wrinkles wander and under it a deep mass waits colorless. She wishes she could have the bath. Brimful of composure she returns to the living-room. She tips too much trying to dig the tiny rubbery thing out of the chair so drops to her knees and scoops Rebecca into her arms and carries her into the bathroom held sideways against her breasts. She is proud to be carrying this to completion; at least the baby will be clean when Mother comes. She drops gently to her knees by the big calm tub and does not expect her sleeves to be soaked. The water wraps around her forearms like two large hands; under her eyes the pink baby sinks down like a gray stone.

With a sob of protest she grapples for the child but the water pushes up at her hands, her bathrobe tends to float, and the slippery thing squirms in the sudden opacity. She has a hold, feels a heartbeat on her thumb, and then loses it, and the skin of the water leaps with pale refracted oblongs that she can't seize the solid of; it is only a moment,

but a moment dragged out in a thicker time. Then she has Becky squeezed in her hands and it is all right.

She lifts the living thing into air and hugs it against her sopping chest. Water pours off them onto the bathroom tiles. The little weightless body flops against her neck and a quick look of relief at the baby's face gives a fantastic clotted impression. A contorted memory of how they give artificial respiration pumps Janice's cold wet arms in frantic rhythmic hugs; under her clenched lids great scarlet prayers arise, wordless, monotonous, and she seems to be clasping the knees of a vast third person whose name, Father, Father, beats against her head like physical blows. Though her wild heart bathes the universe in red, no spark kindles in the space between her arms; for all of her pouring prayers she doesn't feel the faintest tremor of an answer in the darkness against her. Her sense of the third person with them widens enormously, and she knows, knows, while knocks sound at the door, that the worst thing that has ever happened to any woman in the world has happened to her.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA.

A. Fuentes primarias.

NOVELAS.

The Poorhouse Fair. New York: Alfred Knopf, 1959.

Rabbit, Run. New York: Alfred Knopf, 1960.

The Centaur. New York: Alfred Knopf, 1963.

Of the Farm. New York: Alfred Knopf, 1965.

Couples. New York: Alfred Knopf, 1968.

Rabbit Redux. New York: Alfred Knopf, 1971.

A Month of Sundays. New York: Alfred Knopf, 1975.

Marry Me. New York: Alfred Knopf, 1976.

The Coup. New York: Alfred Knopf, 1978.

Rabbit is Rich. New York: Alfred Knopf, 1981.

The Witches of Eastwick. New York: Alfred Knopf, 1984.

Roger's Version. New York: Alfred Knopf, 1986.

S. New York: Alfred Knopf, 1988.

Rabbit at Rest. New York: Alfred Knopf, 1990.

Memories of the Ford Administration. New York: Alfred Knopf, 1992.

Brazil. New York: Alfred Knopf, 1994.

ENSAYOS CRÍTICOS.

Assorted Prose. New York: Alfred Knopf, 1965.

Picked-Up Pieces. New York: Alfred Knopf, 1975.

Hugging the Shore. New York: Alfred Knopf, 1983.

Just Looking. New York: Alfred Knopf, 1989.

Odd Jobs. New York: Alfred Knopf, 1991.

RELATOS.

The Same Door. New York: Alfred Knopf, 1959.

Pigeon Feathers. New York: Alfred Knopf, 1962.

The Music School. New York: Alfred Knopf, 1966.

Bech: A Book. New York: Alfred Knopf, 1970.

Museums and Women. New York: Alfred Knopf, 1972.

Problems. New York: Alfred Knopf, 1979.

Bech is Back. New York: Alfred Knopf, 1982.

Trust Me. New York: Alfred Knopf, 1987.

MEMORIAS.

Self-Consciousness. New York: Alfred Knopf, 1989.

"The Dogwood Tree." En *Assorted Prose*. New York: Alfred Knopf, 1969.

ENTREVISTAS.

"Can a Nice Novelist Finish First?" Entrevista con Jane Howard. *Life* (November 4) 1966. 74-82.

"One Big Interview." En *Picked-Up Pieces*. New York: Alfred Knopf, 1975. 474-99.

Entrevista con Charles Thomas Samuels. En *Writers at work/The Paris Review Interviews/Fourth Series*, ed. George Plimpton. New York: Penguin, 1976. 425-54.

"A Conversation with John Updike." Entrevista con Richard Burgin. *Newsletter* (10 y 11 Spring and Summer) 1979. 8-10.

"An Interview with John Updike." En *Updike's Version: Rewriting* The Scarlet Letter, de James Schiff. Columbia: University of Missouri Press, 1992. 131-32.

"Turning Sex and Guilt Into an American Epic." Entrevista con Michiko Kakutani. *Saturday Review* (October), 1981. 14-22.

B. Fuentes secundarias.

Estudios de carácter general y estudios específicos sobre la obra de John Updike que han sido útiles para este trabajo.

AITCHISON, Jean. *Words in the Mind. An Introduction to the Mental Lexicon.* Oxford: Basil Blackwell, 1987.

ALDRIDGE, John. "The Private Vice of John Updike." En *Time to Murder and Create: The Contemporary Novel in Crisis.* New York: David McKay, 1966. 164-70.

ALEXANDER, Marguerite. *Flights from Realism. Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction.* New York: Edward Arnold, 1990.

ALEXANDER, Robert Allen. "The fear of death in the short fiction of John Updike." Tesis sin publicar. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, 1987.

ALLEN, Mary. *The Necessary Blankness: Women in Major American Fiction of the Sixties.* Urbana: University of Illionois Press, 1976.

ALONSO GALLO, Laura P. "Conquista de Mujer. Análisis de un relato de John Updike." *Miscelánea de estudios filológicos.* Luis Gómez Canseco, ed. Huelva: Universidad Hispanoamericana Santa María de La Rábida, 1992. 19-35.

——. "Consideraciones lingüístico-estilísticas en torno a un relato: el caso postmodernista." *V Encuentros Complutenses en torno a la traducción.* Madrid: Universidad Complutense, 1994. (en prensa).

BAKHTIN, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays.* Ed. M. Holquist. Austin: University Texas Press, 1981.

BAGCHEE, Shyamal, ed. *T.S. Eliot: A Voice Descanting.* London: Macmillan, 1990.

BELLOC, Hilaire. *Cautionary Verses.* Edinburgh: Thomas Nelson and Sons Ltd., 1951. Quinta edición.

BLOOM, Harold., ed. *John Updike.* New York: Chelsea House Publishers, 1987.

BOWDEN, John y James RICHMOND, eds. *Antología de teólogos contemporáneos.* Barcelona: Kairós, 1969. Traducción de Jose Luis Lana.

BRENNER, Gerry. "*Rabbit, Run*: John Updike's 'Criticism of the Return to Nature.'" *Critical Essays on John Updike,* ed. William Macnaughton. Boston: G.K. Hall and Co., 1982. 91-104.

BURCHARD, Rachael C. *John Updike: Yea Sayings.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 1960.

BURGESS, Anthony. "Language, Myth and Mr. Updike." *Critical Essays on John Updike,* ed. William Macnaughton. Boston: G.K. Hall and Co., 1982. 55-58.

BURR, Richard W. *Puer Aeternus: An Examination of John Updike's* Rabbit, Run. Zurich: Juris Verlag, 1974.

BUTLER, Christopher. "Joyce, modernism, and postmodernism." *The Cambridge Companion to James Joyce.* Derek Attridge, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

CAMPBELL, Jeff H. *Updike's Novels: Thorns Spell a Word.* Wichita Falls, Texas: Midwestern State University Press, 1987.

CARTER, Ronald, ed. *Language and Literature: An Introductory Reading in Stylistics.* London: Routledge, 1991.

COOTE, Stephen. *Eliot, T.S. The Waste Land.* London: Penguin Books, 1985.

DELGADO, Feliciano. *El lenguaje de la Novela.* Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1988.

DETWEILER, Robert. *John Updike.* Boston: Twayne Publishers, 1984.

DONER, Dean. "Rabbit Angstrom's Unseen World." *New World Writing 20*, ed. Steward Richardson y Corlies M. Smith. Philadelphia: J.B. Lippincott, 1962. 63-75. Recopilado en *John Updike: A Collection of Critical Essays,* eds. David Thorburn y Howard Eiland. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979. 17-34.

ELIOT, T.S. *'Prufrock', 'Gerontion',* Ash Wednesday *and Other Shorter Poems.* London: MacMillan, 1978.

——. *A Study of the Early Writings.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

GALLOWAY, David D. *The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow and Salinger.* Austin: University of Texas Press, 1966.

GASCA, Eduardo. *Literatura de la tierra baldía: John Updike.* Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1969.

GASS, William *Fiction and the Figures of Life.* New York: Alfred Knopf, 1970.

GEARHART, Elizabeth A. *John Updike: A Comprehensive Bibliography with Selected Annotations.* Norwood, Pennsylvania: Norwood Editions, 1978.

GOLDMANN, Lucien. *Le Dieu Caché.* París: Gallimard, 1955.

GORDON, Jeffrey W. "The theme of adultery in the fiction of John Updike." Tesis sin publicar. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, 1976.

GRAVES, Robert. *Mitos Griegos*. Madrid: Alianza. 1985.

GRAY, Nancy L. "Of all Men most Miserable: A Study of Two Ministers in the Works of John Updike." Tesis sin publicar. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, 1988.

GREINER, Donald J. *The Other John Updike: Poems/Short Stories/Prose/Play*. Athens: Ohio University Press, 1981.

——. *John Updike's Novels*. Athens: Ohio University Press, 1984.

——. *Adultery in the American Novel: Updike, James, and Hawthorne*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1985.

HALLIDAY, M.A.K. y R. HASAN. *Spoken and Written Languaje*. Victoria: Deakin University Press. 1985.

HALLORAN, Joseph E. "Marital decay in the novels of John Updike." Tesis sin publicar. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, 1977.

HAMILTON, Alice and Kenneth. *John Updike. A Critical Essay*. Grand Rapids, Michigan: W. B. Eerdmans, 1967.

——. *The Elements of John Updike*. Grand Rapids, Michigan: W. B. Eerdmans, 1970.

HARPER, Howard M. Jr. *Desperate Faith: A Study of Bellow, Salinger, Mailer, Baldwin, and Updike.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1967.

HAWKES, Terence. *Metaphor. The Critical Idiom.* London: Routledge, 1972.

HENDIN, Josephine. *Vulnerable People: A View of American Fiction Since 1945.* New York: Oxford University Press, 1978.

HICKS, Granville. "A Little Good in Evil." *Critical Essays on John Updike*, ed. William Macnaughton. Boston: G.K. Hall and Co., 1982. 42-44.

HUNT, George W. *John Updike and the Three Great Secret Things: Sex, Religion and Art.* Grand Rapids, Michigan: W. B. Eerdmans, 1980.

JAIN, Manju. *A Critical Reading of the Selected Poems of T.S. Eliot.* Delhi: Oxford University Press, 1993.

JENNINGS, Ben Hill. *The Religious Themes in John Updike's* Couples. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina at Chapel Hill, 1970.

KIERKEGAARD, Søren. *Temor y temblor.* Barcelona: Editorial Labor, 1992.

——. *Diario íntimo.* Barcelona: Editorial Planeta, 1993.

KIRK, S. *El mito: su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas.* Madrid: Paidos, 1985.

KORT, Wesley. *Shriven Selves: Religious Problems in Recent American Fiction.* Philadelphia: Fortress Press, 1972.

LA COURSE, Guerin. "The Innocence of John Updike." *Commonweal* (8 February) 1963. 512-14.

LAWALL, Sarah N. *Critics of Consciousness: The Existential Structures of Literature.* Cambridge: Harvard University Press, 1968.

LAWSON, Lewis. "Rabbit Angstrom as a Religious Sufferer." *Journal of the American Academy of Religion* (42), 1974. 232-46.

LECERCLE, Jean-Jacques. *The Violence of Language.* London: Routledge, 1990.

LEVIN, Martin. *Five Boyhoods: Howard Lindsay, Harry Golden, Walt Kelly, William K. Zinsser and John Updike.* New York: Doubleday, 1962.

LODGE, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature.* London: Edward Arnold, 1977.

——. *The Art of Fiction.* London: Secker and Warburg, 1992.

LYONS, Richard. "A High E.Q." *Minnesota Review* (1) 1961. 385-89.

MACNAUGHTON, William R., ed. *Critical Essays on John Updike.* Boston: G. K. Hall and Co., 1982.

MAILER, Norman. "Norman Mailer versus Nine Writers." *Esquire* (July) 1963. 63-69 y 105.

MARKLE, Joyce B. *Fighters and Lovers: Theme in the Novels of John Updike.* New York: New York University Press, 1973.

MIZENER, Arthur. *The Sense of Life in the Modern Novel.* Boston: Houghton Mifflin, 1964.

——. "Behind the Dazzle is a Knowing Eye." *Critical Essays on John Updike,* ed. William Macnaughton. Boston: G.K. Hall and Co., 1982. 45-47.

MOORE, Harry T., ed. *Contemporary American Novelists.* Carbondale: Southern Illinois University Press. 1964.

MOYA, José. *Una empresa llamada Estados Unidos.* Madrid: Ediciones de la Torre, 1994.

NEARY, John. *Something and Nothingness: The Fiction of John Updike and John Fowles.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992.

NEWMAN, Judie. *John Updike.* New York: St. Martin's Press, 1988.

NOVAK, Michael. "Updike's Search for Liturgy." *John Updike: A Collection of Critical Essays,* eds. David Thorburn y Howard Eiland. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979. 183-91.

OATES, Joyce Carol. "Updike's American Comedies." *Modern Fiction Studies* (21) 1975. 459-72. Recopilado en *John Updike: A Collection of Critical Essays,* eds. David Thorburn y Howard Eiland. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979. 53-68.

O'FAOLAIN, Sean. *The Vanishing Hero.* Boston: Little, 1957.

OLIVAS, Michael A. *An Annotated Bibliography of John Updike's Criticism, 1967-1973.* New York: Garland Pub., 1975.

OLIVAS, Michael A. y Arlin MEYER. "Criticism of John Updike: A Selected Checklist." *Modern Fiction Studies* (20) 1974. 121-33.

ORR, John. *The Making of the Twentieth-century Novel: Lawrence Joyce, Faulkner, and Beyond.* London: The Macmillan Press Ltd., 1987.

OWENS, Phillip Lamar. "The Oedipal conflict in the novels of John Updike." Tesis sin publicar. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, 1969.

PASCAL, Blaise. *Oeuvres complètes.* Introducción y notas de Jean Mesnard. Bruge, Belgique: Desclée de Brouwer, 1964.

——. *Pensamientos.* Traducción de Carlos R. de Dampierre. Prólogo de Jose L. López Aranguren. Madrid: Alfaguara, 1981.

——. *Pensamientos.* Traducción, introducción y notas de J. Llansó. Madrid: Alianza, 1986.

PEDEN, William. *The American Short Story: Front Line in the National Defense of Literature.* Boston: Houghton Mifflin, 1964.

PÉREZ GÁLLEGO, Cándido. *El diálogo en la novela.* Barcelona: Península, 1988.

——. *Historia de la literatura norteamericana.* Madrid: Taurus, 1988.

PODHORETZ, Norman. "A Dissent on Updike." En *Doings and Undoings: The Fifties and After in American Writing.* New York: Farrar Straus, 1964. 251-57.

PORTER, Gilbert. "From Babbit to Rabbit: The American materialist in search of a soul". *American Literature in Belgium,* ed. Gilbert de Bousscher. Amsterdam: Rodopi, 1988. 185-196.

POTTER, Beatrix. *The Tale of Peter Rabbit.* Middlesex: Frederick Warne & Co., 1991.

REGAN, Robert. "Updike's Symbol of the Centre." *Modern Fiction Studies* (20), 1974. 77-96.

RISTOFF, Dilvo I. *Updike's America: The Presence of Contemporary American History in John Updike's Rabbit Trilogy.* New York: P. Lang, 1988.

ROBERTIELLO, Richard C. and Diana HOGUET. *The Wasp Mystique.* New York: Donald I. Fine, Inc., 1987.

ROTUNDO, Barbara. "*Rabbit, Run* and *A Tale of Peter Rabbit.*" *Notes on Contemporary Literature* (1) 1971. 2-3.

SAMUELS, Charles Thomas. *John Updike.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1969.

SCHIFF, James A. *Updike's Version: Rewriting* The Scarlet Letter. Columbia: University of Missouri Press, 1992.

SCHOPEN, Bernard A. "Faith, Morality, and the Novels of John Updike." *Twentieth Century Literature*(24) 1978. 523-35. Recopilado en *Critical Essays on John Updike*, ed. William Macnaughton. Boston: G.K. Hall and Co., 1982. 195-206.

SCOFIELD, Martin. *Eliot, T.S.: The Poems.* Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

SEARLES, George John. *The Fiction of Philip Roth and John Updike.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985.

SMITH, Kent D. *Faith. Reflections on Experience, Theology, and Fiction.* Boston: University Press of America Inc., 1983.

SMITH, Joseph y William KERRIGAN. *Interpreting Lacan.* New Haven: Yale University Press, 1983.

SOKOLOFF, B.A. y David E. ARNASON. *John Updike: A Comprehensive Bibliography*. Norwood, Pennsylvania: Norwood Editions, 1978.

STAFFORD, William. "Fiction: 1930 to the Present." *American Literary Scholarship: An Annual/1964*, ed. James Woodress. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1966. 164-90.

STRANDBERG, Victor. "John Updike and the Changing of the Gods." *Mosaic* (12) 1978. 157-75. Recopilado en *Critical Essays on John Updike*, ed. William Macnaughton. Boston: G.K. Hall and Co., 1982. 175-94.

SUDERMAN, Elmer. "Art as a Way of Knowing." *Discourse* (12) 1968. 3-14.

TALLENT, Elizabeth. *Married Men and Magic Tricks: John Updike's Erotic Heroes*. Berkeley, California: Creative Arts Books Co., 1982.

TANNER, Tony. *City of Words: American Fiction 1950-70*. London: Cape, 1971.

——. "The Sorrow of Some Central Hollowness." *Critical Essays on John Updike*, ed. William Macnaughton. Boston: G.K. Hall and Co., 1982. 71-73.

TATE, Sister Judith. "Of Rabbits and Centaurs". *Critic*, (February/March) 1964. 44-51.

TAYLOR, Charles Clarke. *John Updike: A Bibliography*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1968.

TAYLOR, Larry A. *Pastoral and Anti-pastoral Patterns in John Updike's Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971.

THORBURN, David y Howard EILAND, eds. *John Updike: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1979.

UPHAUS, Suzanne Hennings. *John Updike*. New York: Ungar, 1980.

VARGO, Edward P. *Rainstorms and Fire: Ritual in the Novels of John Updike.* Port Washington, New York: Kennikat Press, 1973.

VAUGHAN, Phillip H. *John Updike's Images of America.* Reseda, California: Mojave Books 1981.

WALDMEIR, Joseph. "It's the Going That's Important, Not the Getting There: Rabbit's Questing Non-Quest." *Modern Fiction Studies* (20) 1974. 13-27.

WARD, J.A. "John Updike's Fiction." *Critique* (5 Spring/Summer) 1962. 27-41

WOOD, Ralph C. *The Comedy of Redemption: Christian Faith and Comic Vision in four American Novelists.* Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1988.

WRIGHT, Elizabeth. *Psychoanalitic Criticism.* London: Methuen, 1984.

WYATT, Bryan. "John Updike: The Psychological Novel in Search of a Structure." *Twentieth Century Literature* (13) 1967. 88-96.

ZYLSTRA, S.A. "John Updike and the Parabolic Nature of the World." *Soundings* (56), 1973. 323-37.

Narratología y teoría de actos de habla.

ADAMS, Jon-K. *Pragmatics and Fiction.* Amsterdam: John Benjamins, 1985.

AUSTIN, J.L. *How To Do Things With Words.* Oxford: Clarendon Press, 1962.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a laNarratología).* Madrid: Cátedra, 1985.

BANFIELD, Anne. *Unspeakable Sentences.* New York: Routledge and Kegan Paul, 1982.

BARTHES, Roland. "Introduction to the structural analysis of narratives." *Image-Music-Text.* London: Fontana, 1977.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago: University Chicago Press, 1961.

BOULTON, Marjorie. *The Anatomy of the Novel.* London: Routledge and Kegan Paul, 1975.

BROWN, Penelope y Stephen C. LEVINSON. *Politeness. Some Universals in Language Use.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse.* Ithaca: Cornell University Press, 1978.

COHAN, Steve y Linda M. SHIRES. *Telling Stories. A Theoretical Analysis of Narrative Fiction.* London: Routledge, 1988.

COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Conciousness in Fiction.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.

COLE, Peter y J.L. MORGAN, eds. *Syntax and Semantics. Speech Acts.* New York: Academic Press,1975. vol. 3.

COLE, Peter, ed. *Syntax and Semantics. Pragmatics.* New York: Academic Press, 1978. vol. 9.

——. *Radical Pragmatics.* New York: Academic Press Inc., 1981.

CULLER, Jonathan. *Structuralist Poetics.* London: Routledge and Kegan Paul, 1976.

——. *The Pursuit of Signs.* London: Routledge and Kegan Paul, 1981.

ESCANDELL VIDAL, M. Victoria. *Introducción a la pragmática.* Barcelona: Anthropos, 1993.

FLEISCHMANN, Suzanne. *Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction.* London: Routledge, 1990.

FOWLER, Roger, ed. *Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics.* Oxford: Blackwell, 1975.

FRIEDMAN, Melvin. *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method.* New Haven: Yale University Press, 1955.

——. *Linguistics and the Novel.* London: Methuen, 1977.

——. *Linguistic Criticism.* Oxford: OxfordUniversity Press, 1986.

GREEN, Georgia M. *Pragmatics and Natural Language Understanding.* Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Inc., 1989.

GREIMAS, A.J. *Sémantique Structurale.* Paris: Larousse, 1966.

HEATH, S.B. *Ways with Words.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HUMPHREY, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel.* Berkeley: University of California Press, 1954.

ISER, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns in Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1974.

LAKOFF, George y Mark JOHNSON. *Methaphors We live By.* Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LEECH, Geoffrey; y Michael SHORT. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose.* London: Longman, 1981.

——. *Principles of Pragmatics.* London: Longman, 1990.

MARTIN, Wallace. *Recent Theories of Narrative.* Ithaca: Cornell University Press, 1986.

PETREY, Sandy. *Speech Acts and Literary Theory.* New York: Routledge, 1990.

POZUELO YVANCOS, J.M. *Teoría del lenguaje narrativo.* Madrid: Cátedra, 1988.

PRATT, Mary Louise. *Towards a Speech Act Theory of Literature Discourse.* Bloomington: Indiana University Press, 1977.

PRINCE, G. *A Grammar of Stories.* The Hague: Mouton, 1973.

——. *Narratology: The Form and Function of Narrative.* The Hague: Mouton, 1982.

RABAN, Jonathan. *The Technique of Modern Fiction: Essays in Practical Criticism.* London: Edward Arnold, 1968.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics.* London: Methuen, 1983.

SCHOLES, Robert, ed. *Approaches to the Novel.* San Francisco: Chandler, 1961.

——. *Structuralism in Literature.* New Haven: Yale University Press, 1966.

SCHOLES, Robert y R. KELLOG. *The Nature of Narrative.* New York: Oxford University Press, 1966.

SEARLE, J. R. *Speech Acts.* Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

——. *Expression and Meaning.* Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

SELL, Roger D., ed. *Literary Pragmatics.* London: Routledge, 1991.

STANZEL, Franz. *Narrative Situations in the Novel.* Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1971.

——. *A Theory of Narrative.* Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

TACCA, Oscar. *Las voces de la novela.* Madrid: Gredos, 1989.

TAMBLING, Jeremy. *Narrative and Ideology.* Milton Keynes: Open University Press, 1991.

TODOROV, T. *The Poetics of Prose.* Oxford: Blackwell, 1977.

TOOLAN, Michael J. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction.* London: Routledge, 1988.

——. *The Stylistics of Fiction: A Literary-linguistic Approach.* London: Routledge, 1990.

——. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction.* London: Routledge, 1991.

USPENSKY, B. *A Poetics of Composition.* Berkeley: University of California Press, 1973.

VANDERVEKEN, Daniel. *Meaning and Speech Acts.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 2 vols.

VILLANUEVA, Darío. *El comentario de textos narrativos: la novela.* Gijón: Júcar, 1989.

WEBER, Jean J. *Critical Analysis of Fiction: Essays in Discourse Stylistics.* Amsterdam: Rodopi, 1992.