

Tesis
1998
67

UNIVERSIDAD DE OVIEDO



Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa

La revisión poscolonial de la historia australiana
en la narrativa modernista y posmodernista:
Patrick White y Peter Carey.

Tesis Doctoral

Aurora García Fernández

1998

A mis padres,
por un viaje que cambió mi destino,
y por su inagotable esfuerzo y apoyo desde entonces.

A Olga, mi hermana y amiga,
por su ayuda generosa y tenaz durante estos años.

Y a Isabel y todos cuantos me han alentado
y arropado en la historia y el tiempo de esta tesis.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	i
Lista de abreviaturas.....	iii
Lista de ilustraciones.....	v
Introducción.....	1
1. Apuntes previos sobre la historia de Australia.....	11
2. La estética modernista y la historia épica australiana	
2.1. Patrick White: exilio, modernismo, y poscolonialidad.....	47
2.1.1. Del desarraigo colonial y el exilio <i>natural</i> “at Home”.....	48
2.1.2. La diáspora literaria australiana ante el exilio.....	59
2.1.3. El escritor modernista en la frontera poscolonial.....	78
2.2. <i>Voss</i> : La metáfora modernista del viaje.....	125
2.2.1. El héroe existencial y el espacio australiano.....	129
2.2.2. Los espacios del viaje.....	152
2.2.3. El encuentro con los aborígenes.....	186
3. La fabulación posmoderna de la historia apócrifa colonial	
3.1. Peter Carey: El fabulador y la reinención de Australia.....	207
3.1.1. De la estética posmoderna al discurso poscolonial.....	210
3.1.2. El arte de fabular y el compromiso de (de)construir.....	244
3.2. <i>Oscar and Lucinda</i> : La metáfora posmodernista del cristal.....	287
3.2.1. La naturaleza contradictoria del cristal y de los colonizadores.....	293
3.2.2. Las mentiras de la historia y la verdad del cristal.....	307
Conclusiones.....	321
Apéndice iconográfico.....	327
Bibliografía.....	347

AGRADECIMIENTOS

Alguien me dijo una vez que cuantos más libros se leen, más se tarda en acabar una tesis. El Tiempo de esta tesis ha sido largo, accidentado e intenso, pero lo recordaré siempre como un tiempo muy fructífero, por las cosas y las lecciones aprendidas y por las sólidas amistades cosechadas. Entre otras cosas en este tiempo he aprendido que no se debe tardar demasiado en hacer la tesis, porque hay otros muchos libros esperando para ser leídos que merece la pena no perderse, pero, sobre todo, he aprendido a valorar el trabajo de quienes me han precedido. Quiero por ello empezar agradeciendo a las Dras. Socorro Suárez Lafuente e Isabel Carrera Suárez su labor pionera en la implantación y difusión de los estudios poscoloniales y, en concreto, de los estudios australianos en la Universidad de Oviedo. A través suyo establecí una gran parte de los contactos académicos y personales que han hecho posible la realización de este trabajo. A ambas les debo además muchas horas de atención a mi persona y a mi trabajo, más allá de todo lo académicamente imaginable. A mi directora le quiero agradecer de manera especial la confianza que depositó en mí desde un principio y que no ha perdido en el largo tiempo de esta tesis, la paciencia en los momentos difíciles y la seguridad que reporta trabajar con alguien con su increíble caudal de lecturas y su poco corriente disposición a compartir sus conocimientos sin dar importancia al lugar o a la hora, es más, sin ni siquiera darse importancia a sí misma. Otra persona a la que quisiera recordar aquí es la Dra. Patricia Shaw, fallecida antes de que yo pudiera terminar mi trabajo, lo que me entristece de manera especial, pues me habría llenado de satisfacción contar con su opinión y sus sugerencias

respecto al mismo. Desde el comienzo de la investigación y hasta su última fase conté siempre con su inestimable apoyo, tanto desde la dirección del Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa como desde el Vicerrectorado de Relaciones Institucionales. Gracias a ella y a mi directora de tesis me fue posible obtener la estancia de investigación en la Universidad de Nueva Gales del Sur, cuya financiación me gustaría agradecer a la Universidad de Oviedo. Durante esa estancia recopilé una parte de la bibliografía utilizada en la tesis y durante la cual asistí a un seminario sobre Patrick White impartido por el Profesor Bill Ashcroft que me sirvió para orientar mi trabajo en sus inicios. Otra orientaciones “australianas” que quiero agradecer son las de la Dra. Veronica Brady de la Universidad de Western Australia y la de la Dra. Shirley Walker de la Universidad de Nueva Inglaterra en Armidale.

A la tesis le quiero agradecer haberme brindado la oportunidad de conocer a mis compañeros y reconocer a amigos del Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa, a los que debo más de un favor que espero algún día poder corresponder. Aunque para favores los de mi hermana, sin cuya ayuda moral y material jamás habría terminado este trabajo. Por último y con especial énfasis quisiera agradecer a mis padres la oportunidad de llegar hasta aquí, su inagotable generosidad y sus desvelos durante estos años.

ABREVIATURAS

<i>AS</i>	<i>The Aunt's Story</i>
<i>B</i>	<i>Bliss</i>
<i>FG</i>	<i>Flaws in the Glass</i>
<i>FL</i>	<i>A Fringe of Leaves</i>
<i>FMH</i>	<i>The Fat Man in History</i>
<i>FRM</i>	<i>The Fortunes of Richard Mahony</i> (1930; 1982)
<i>Illy</i>	<i>Illywhacker</i>
<i>LB</i>	<i>Lucinda Brayford</i> (1946; 1985)
<i>LQ</i>	<i>The Langton Quartet</i> (1952-62; 1988)
<i>O&L</i>	<i>Oscar and Lucinda</i>
<i>PS</i>	'The Prodigal Son' (1958; 1989)
<i>RCb</i>	<i>Riders in the Chariot</i>
<i>TI</i>	<i>The Tax Inspector</i>
<i>TM</i>	<i>The Tree of Man</i>
<i>UL</i>	<i>The Unusual Life of Tristan Smith</i>
<i>V</i>	<i>Voss</i>
<i>Vv</i>	<i>The Vivisector</i>
<i>WC</i>	<i>War Crimes</i>

LISTA DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1 E. Phillips Fox, *Landing of Captain Cook at Botany Bay*, 1902 (Carter 1987: 116).
- Fig. 2 John Eyre, *A North-East View of the Town of Sydney... Taken from the West Side of Bennelong's Point*, 1812 (Hughes 1987: 216).
- Fig. 3 Joseph Lycett, *Aborigines Spearing Fish*, 1798 (Barker 1990: 64).
- Fig. 4 The Port Jackson Painter, *The Hunted Rushcutter*, 1790 (Smith & Smith 1991: 7)
- Fig. 5 William Blake/Gov. King, *A Family of New South Wales*, 1793 (Smith & Smith 1991: 3).
- Fig. 6 Robert Browne, *Long Jack*, 1819 (Hughes 1987: 218).
- Fig. 7 Margaret Preston, *The Expulsion*, 1952 (Thomas 1988: 198).
- Fig. 8 Mawalan Marika, *Crucifixion*, 1962 (Thomas 1988: 198).
- Fig. 9 Paddy Fordham Wainburranga, *White Law, Black Law*, 1984 (Smith & Smith 1991: 508).
- Fig. 10 John Glover, *A Corroboree of Natives in Mills Plains*, 1832 (Thomas 1988: 55).
- Fig. 11 Eugene von Guerard, *Sotny Rises, Lake Coranganite*, 1857 (Thomas 1988: 81).
- Fig. 12 John Glover, *My Harvest Home*, 1835 (Thomas 1988: 58).
- Fig. 13 John Glover, *A View of the Artist's House and Garden*, 1835 (Thomas 1988: 79).
- Fig. 14 J. F. Mann, *Leichhardt in Camp*, 1844 (Barker 1990: 104).
- Fig. 15 Capt. E. C. Forme, *First View of Salt Desert Called Lake Torrens*, 1843 (Thomas 1988: 38).
- Fig. 16 Sidney Nolan, *Central Australia*, 1950 (Adams 1987: 104).
- Fig. 17 Sidney Nolan, *Burke and Wills*, 1950 (Adams 1987: 104).
- Fig. 18 Sidney Nolan, *Burke and Wills at the Gulf*, 1961 (Barker 1990).
- Fig. 19 Frederick McCubbin, *Down on his Luck*, 1889 (Thomas 1988: 119)
- Fig. 20 Tom Roberts, *The Artist's Camp*, 1886 (Dutton 1987: 17).
- Fig. 21 Tom Roberts, *A Break Away!*, 1891 (Dutton 1987: 39).

- Fig. 22 Tom Roberts, *Shearing the Rams*, 1890 (Dutton 1987: 37).
- Fig. 23 Russell Drysdale, *Man Feeding his Dogs*, 1941 (Thomas 1988: 181).
- Fig. 24 Sidney Nolan, *Ram Caught in Tree*, 1953 (Adams 1987: 123).
- Fig. 25 Peter Purves Smith, *Drought*, 1940 (Smith & Smith 1991: 242).
- Fig. 26 Tom Roberts, *Coming South*, 1886 (Dutton 1987: 21).
- Fig. 27 George W. Lambert, *A Sergeant of Light Horse in Palestine*, 1920 (Thomas 1988: 169).
- Fig. 28 Arthur Boyd, *Australian Scapegoat*, 1987 (Smith & Smith 1991: 536).
- Fig. 29 Arthur Boyd, *Paintings in the Studio: 'Figure supporting back legs'*, 1973 (Smith & Smith 1991: 461).
- Fig. 30 Albert Tucker, *Image of Modern Evil*, 1944 (Thomas 1988: 195).
- Fig. 31 John Brack, *The Car*, 1955 (Thomas 1988: 183).
- Fig. 32 John Brack, *Five o'clock Collins Street*, 1955 (Smith & Smith 1991: 307).
- Fig. 33 Jeffrey Smart, *Cabill Expressway*, 1962 (Carey 1974).
- Fig. 34 Jeffrey Smart, *Approach to a City*, 1962 (Smith & Smith 1991: 396).
- Fig. 35 Trevor Nicholls, *Machinetime Dreamtime*, 1981 (Thomas 1988: 165).
- Fig. 36 Michael Nelson Tjakamarra, *Five Dreamings*, 1984 (Smith & Smith 1991: 505).
- Fig. 37 Daisy Napanangka Nelson y otras, *Bush Banana. Initiated Women and Honey Ant Dreaming*, 1987 (Smith & Smith 1991: 513).
- Fig. 38 Imants Tillers, *The Nine Shots*, 1985 (Smith & Smith 1991: 533).
- Fig. 39 Gordon Bennett, *The Nine Ricochets (Fall Down Black Fella, Jump Up White Fella)*, 1990 (Smith & Smith 1991: 557).
- Fig. 40 Robert Cambell, Jr., *The Past and Present of Two Hundred Years*, 1987 (Smith & Smith 1991: 510).

Introducción

Swallowing the mistake I felt I had made, I settled down to exploring in my own work Australia, as I saw and sensed it.

Patrick White, 'A Noble Pair'

Our great-grandparents fought fifteen years of wars with the poor bastards whose land this really was, and then the captains and generals sailed away and abandoned them, left them with the ghosts and bones.

Peter Carey, *The Unusual Life of Tristan Smith*

En el ámbito de los países de pasado u origen colonial como Australia la literatura ha desempeñado un papel fundamental en el proceso de descolonización de la historia, pues en clave de ficción se han contado muchas de las historias que, por olvidadas, despreciadas o prohibidas, no tuvieron cabida en la historia oficial. Esta tesis indaga en las razones que llevan a Patrick White y Peter Carey a acercarse a la historia de su país, así como en los planteamientos éticos y estéticos que les inspiran, y las conclusiones que alcanzan. Para ello se toman como referencia las aportaciones teóricas de la crítica poscolonial al análisis de textos, así como las interpretaciones revisionistas que sobre la historia australiana han llevado a cabo estudiosos como Paul Carter, cruciales a la hora de

entender ésta no como un proceso de conquista y civilización, sino de arraigo y (re)ubicación. Esta es la idea que ilumina el primer capítulo de la tesis, en el que se hace un repaso somero a los temas más recurrentes y los personajes con más impronta en la conciencia histórica de los australianos, así como al problema que para los colonizadores supuso el encuentro con el espacio australiano y con los aborígenes. Se trata ante todo de crear, a modo de introducción, un marco histórico en el que situar los orígenes de la cultura australiana y los conflictos en los que se ven inversos los personajes de las obras analizadas más adelante.

Patrick White y Peter Carey son dos de las figuras más destacadas de la historia de la literatura australiana y, hasta la fecha, las que han obtenido una mayor proyección internacional. Su obra se estudia desde hace años en las universidades australianas y en muchas universidades extranjeras, la nuestra entre ellas, y ha sido objeto de publicaciones y estudios monográficos tanto dentro como fuera de Australia, abrumadoramente numerosas en el caso de White. Eso explica en gran medida mi interés inicial por su obra, pues siempre que se desconoce la literatura de un país o de una época se suele empezar su estudio por los autores y las obras más sobresalientes. No obstante, el trabajo que están a punto de leer no tiene como objetivo hacer un repaso general de su obra ni de lo que la crítica ha dicho de ella, entre otras cosas porque ya existen substanciales estudios de este tipo, que, por supuesto, han sido tenidos en cuenta. Tampoco ha sido mi intención hacer una comparación exhaustiva de la obra de uno y otro, aunque sí se comparan aspectos puntuales de su biografía, de su evolución literaria y de su concepción estética de la literatura. El propósito de esta disertación es analizar en qué medida su obra se ha visto influenciada por la condición poscolonial de

la sociedad y la cultura australianas, razón por la cual me he centrado en el tema de la revisión de la historia.

Enmarcados por la crítica en el modernismo y el posmodernismo respectivamente, White y Carey presentan en su obra rasgos que los diferencian de otros modernistas y posmodernistas destacados, a pesar de que tanto uno como otro empiezan a escribir de acuerdo con los modelos impuestos por autores como Joyce, Lawrence o Faulkner, en lo que se refiere a White, y Barthelme, Barth, Borges o García Márquez, en el caso de Carey. Tras una etapa de experimentación, que para White culmina con la publicación de *The Aunt's Story* (1948) y para Carey, tras una serie de intentos frustrados por publicar sus primeras novelas, en sus dos colecciones de cuentos, *The Fat Man in History* (1974) y *War Crimes* (1979), ambos autores dan, sin embargo, un giro importante en su obra y empiezan a concentrarse en temas y personajes australianos, entre otros la revisión de la historia. Teniendo en cuenta que en White el cambio se produce a raíz de su simbólico regreso a Australia y en Carey cuando toma definitivamente conciencia de los peligros de la americanización de la sociedad australiana, en una primera hipótesis se tiende a pensar que la peculiaridad de su obra es debida a la influencia de la tradición literaria australiana. No obstante, ahondando en la investigación de las fuentes secundarias se constata que ambos autores manifiestan desconocer la literatura de su país: White ni siquiera ha leído a los clásicos de la *Bulletin School* y Carey afirma que aunque se considera un escritor australiano, no se identifica con “an Australian tradition” (Maddocks 1981: 34), pues apenas ha leído algunas novelas australianas, de entre las que casualmente destaca *Voss*. Desde una perspectiva europea este dato puede constituir una sorpresa y, como mínimo, supone una llamada de atención hacia el

conflicto de identidad cultural que se plantea a los artistas y, en general, a los individuos cuando la educación que reciben está diseñada y avalada desde una tradición ajena a la realidad del país en el que viven y sobre el que tratan de escribir. La experiencia de White y Carey se revela entonces similar a la de otros países poscoloniales que han seguido una trayectoria histórica parecida, caso de Canadá.

Leyendo la obra de Patrick White y Peter Carey a la luz de las aportaciones hechas en los últimos años por la crítica poscolonial, tanto los temas que tratan, como los personajes que inventan y los planteamientos ideológicos que sostienen, adquieren un perfil distinto. Esto no sólo les identifica como escritores poscoloniales, sino que sirve para reinsertar su figura y su obra dentro de la tradición australiana, de la que la crítica a menudo ha intentado separarlos. Así, aunque no llegó a liderar un grupo o generación literaria, White marcó con su retorno a Australia un punto de inflexión que liberó la narrativa australiana del dominio del realismo y abrió el campo de la experimentación temática de las generaciones posteriores. Carey, por su parte, contribuyó a la renovación del cuento y la novela histórica en Australia, así como a la renovación y la descolonización del lenguaje literario mediante el empleo del inglés australiano, que en *Illywhacker* adquiere un protagonismo desconocido en la novela australiana desde *Such is Life*.

En el caso de White, cuya obra está mucho más estudiada, la lectura poscolonial entra en conflicto con las tesis de los críticos nacionalistas, que no vieron a White como un escritor australiano, y con otras interpretaciones consideradas clásicas, según las cuales White no habría escrito sobre Australia, sino sobre un país imaginario, “a country of the mind”, que inventa para poder seguir escribiendo cuando,

abrumado por el caos de la posguerra, decide volver a su país, en el que apenas había vivido hasta entonces y que desconocía casi por completo. Sin embargo, tanto en su obra de ficción como en sus ensayos White se manifiesta reiteradamente dispuesto a “explorar” la realidad australiana, e incluso se reinventa a sí mismo como escritor australiano bajo el simbólico apelativo del “Hijo Pródigo” que vuelve “a casa”, para no convertirse en un intelectual de las colonias exilado en Londres. En ese esfuerzo por explorar la realidad australiana se enmarca la revisión de la historia colonial que hace en *Voss*, la novela cuyo análisis centra la segunda parte del capítulo dedicado a Patrick White. En la primera parte se examina la evolución literaria del escritor, prestando especial atención al dilema que para los artistas australianos suponía la dicotomía “home”/ “Home” y el problema del exilio, así como al proceso mediante el cual White fue ajustando su *voz* y su *mirada* de artista modernista para proceder a afrontar la exploración de lo que, reactualizando el término empleado en los mapas coloniales, denominó “The Great Australian Emptiness”.

Ante el dominio absoluto del realismo en la narrativa australiana de mediados de siglo, en ese proceso de acercamiento a la realidad del país White, siempre muy vinculado al mundo de la pintura, tomó como punto de referencia la obra de pintores como Sidney Nolan o Russell Drysdale, en la que descubrió que era posible compaginar los principios estéticos modernistas con la exploración de la realidad australiana. La huella de Nolan, en especial, se aprecia de forma clara en el tratamiento que da a la figura del explorador y en la presentación existencial que hace del espacio interior del continente, pero además la comparación entre la visión que Nolan tiene del paisaje australiano y la de los pintores del siglo

XIX permite entender con mayor claridad la distancia que separa a White de los escritores nacionalistas con los que se identificaba la tradición australiana. Esto me dio la idea de seguir el ejemplo de White y utilizar la pintura para visualizar el paisaje australiano que, pese a mi estancia de investigación en el país, también yo desconocía, lo que de paso me ayudó a entender mejor el problema del desarraigo y los miedos coloniales y la magnitud de la distancia cultural entre europeos y aborígenes, un tema que abordan tanto White como Carey. A lo largo de la elaboración de este trabajo la pintura ha sido una fuente constante de información y un acicate a la reflexión sobre las obras de ambos autores, de ahí la decisión de incluir un apéndice iconográfico, en el que aparecen obras citadas a lo largo del trabajo y una selección de obras de pintores aborígenes que, si bien no guardan una relación directa con la obra de White o Carey, sí ofrecen un contrapunto interesante a la manera en que los australianos blancos, y estos autores en concreto, han reaccionado ante el paisaje y la historia.

En lo que se refiere al análisis poscolonial de la obra de Carey el problema no estaba tanto en contrarrestar las opiniones vertidas por la crítica respecto de su obra en particular, como en sortear la confusión que genera el solapamiento de estrategias y planteamientos existente entre el posmodernismo y el poscolonialismo, lo que a menudo ha llevado a la crítica europea y americana a englobar en las listas del posmodernismo a escritores como Rushdie, García Márquez, Atwood, Coetzee o el propio Carey, sin tener en cuenta la especificidad de la cultura en la que sus obras han sido escritas. Su proclividad a distorsionar la realidad llevó a Carey a crear mundos fantásticos que, si bien dan pie a ser leídos con referencia al contexto australiano, también son aplicables a

las sociedades post-industriales en general, ya que lleva a cabo una crítica severa de la lógica del neocapitalismo, que básicamente es también la del neocolonialismo. Eso hizo que se le empezara a considerar como un fabulador posmoderno y dificultó la acogida que parte de la crítica dispensó al cambio que experimenta a principios de los años ochenta cuando deja de un lado los cuentos y empieza otra vez a escribir novelas. En el primer apartado del capítulo dedicado a Carey se analiza su evolución estética desde su época experimental hasta que en *Bliss*, su primera novela publicada, descubre la figura del “tribal storyteller” y da el paso definitivo al formato narrativo largo, que le permitirá afrontar la historia de su país en sus dos novelas más emblemáticas: *Illywhacker* y *Oscar and Lucinda*. En ellas Carey emplea recursos tales como la intertextualidad o la metaficción historiográfica, que le vinculan con el posmodernismo, pero marca unos objetivos que le definen claramente como un escritor poscolonial.

De todos los temas que abordan Patrick White y Peter Carey es en el de la revisión de la historia donde mejor se observa la confluencia de los planteamientos estéticos modernistas y posmodernistas y la huella de la condición poscolonial, no en vano ambos se acercan a la historia en momentos de transición, tanto de su vida y de su actividad literaria, como de la historia de su país. White lo hace por primera vez a mediados de los años cincuenta, cuando en plena posguerra los australianos se plantean la necesidad de reafirmar su identidad ante el desmembramiento efectivo del imperio británico y la progresiva llegada de inmigrantes, que provoca la expansión masiva de los suburbios en las grandes ciudades; Carey en la segunda mitad de la década de los ochenta, cuando el país celebra el Bicentenario de la colonización y se enfrenta al problema de la

neocolonización y las demandas aborígenes sobre la propiedad de la tierra y el derecho al reconocimiento de su historia, y cuando la sociedad australiana está más diversificada que nunca. A White la historia le brinda la figura de un explorador temerario y megalómano que desaparece en el desierto junto con los demás miembros de su expedición sin dejar rastro alguno y a partir de ahí reconstruye en clave trascendental una página en blanco de la historia épica australiana, que pasa de ser una historia de conquista del espacio, a ser una historia de exploración, tanto del espacio, como del sujeto y de la relación que se establece entre ambos. A Carey, en cambio, la historia se le representa como una sarta de mentiras que es necesario poner en evidencia, pues sólo así es posible llegar a contar una historia de Australia que no esté condicionada por la historia colonial y por la presión de los “sueños americanos”. Lo que hace Carey es descolonizar la historia de Australia a base de poner en evidencia las mentiras y los intereses aviesos de las fuentes *autorizadas*, así como de subvertir los mitos y deconstruir el discurso narrativo en que esas historias habían sido contadas. El resultado que se observa en *Oscar and Lucinda* es que la ficción sirve para reconstruir la memoria histórica sobre la base de una nueva moralidad, consistente en la asunción de la culpa y el reconocimiento de las mentiras, pero además sirve para reivindicar la existencia de una cultura australiana distinta de la colonial, cuyas historias es necesario contar para evitar que esa cultura se desvanezca bajo la presión del materialismo y la neocolonización como la iglesia de St. John en Gleniffer o el cristal de una de las “Prince Rupert drops” de las que nos habla en la novela.

Tanto White como, hasta la fecha, Carey escribieron dos novelas históricas, pues *The Tree of Man*, aunque ambientada en el pasado, no fue

nunca pensada ni considerada por el autor como novela histórica. No obstante, no se estudian todas con la misma profundidad, ya que el objetivo del presente trabajo no es analizar cómo son las novelas históricas escritas por estos autores, sino descubrir el ánimo que les lleva a revisar la historia y a moldear las formas y los principios estéticos del modernismo y el posmodernismo para ajustar la carga cultural y política inherente a toda revisión histórica, y averiguar si las conclusiones a las que llegan encajan en los planteamientos del discurso poscolonial. De ahí que haya optado por el análisis de *Voss*, en detrimento de *A Fringe of Leaves*, pues se trata de una obra de mucho mayor calado histórico, tanto por la importancia de la figura épica del explorador en el subconsciente histórico australiano, como por la transcendencia del mensaje final de la novela, en el que se revela hasta qué punto las ideas de White coinciden con el discurso poscolonial. Además la complejidad de *Voss* y su importancia en el contexto de la literatura australiana reclaman un análisis que se habría visto diluido de haber tenido que dividir la exposición entre el estudio de ambas novelas. El caso de las obras de Carey es un tanto distinto, en la medida en que *Illywhacker* y *Oscar and Lucinda* son, aunque diferentes, dos novelas de envergadura semejante, pero dado que ideológicamente se complementan, preferí optar por analizar la metáfora del cristal como contrapunto a la metáfora del viaje de exploración, toda vez que el mensaje final de la novela puede servir para explicar el objetivo común que en momentos diferentes y desde perspectivas estéticas distintas llevó a Patrick White y Peter Carey a revisar la historia de su país.

1

**Apuntes previos sobre la
historia de Australia.**

When dingoes come to a waterhole, the ancient kangaroos, not having teeth or ferocity sharp enough to defend their heritage, must relinquish it or die.

Xavier Herbert.

Cuenta Joseph Banks en su diario que los habitantes de Botany Bay no mostraron apenas interés por la llegada del *Endeavour*. Sólo una de las mujeres, que recogía leña en la playa junto a unos chiquillos, manifestó una cierta curiosidad, pero sin aparentar sorpresa o preocupación y olvidándose pronto del barco para concentrar toda su atención en la hoguera. Los demás miembros del grupo, algunos de los cuales pescaban a corta distancia del *Endeavour*, siguieron con sus quehaceres “in all appearance intirely unmov’d by the neighbourhood of so remarkable an object as a ship must necessarily be to people who have never seen one” (Carter 1988: xviii). A bordo, en cambio, sí cundió la perplejidad. La reacción de los aborígenes contravenía la lógica histórica del los *descubridores* europeos, confiados de la trascendencia de su llegada a cualquier tierra *ignota* del planeta y acostumbrados a erigirse en el centro de atención de sus involuntarios anfitriones. Históricamente, era imposible que aquellas gentes hubiesen visto antes un velero asomarse a una bahía que no figuraba en ningún mapa, pues ni Dampier ni Tasman ni ningún otro navegante habían dado noticia de la existencia de aquellas tierras. De hecho, todavía hoy

se acepta como verdad histórica que los tripulantes del *Endeavour* fueron los primeros europeos en llegar a lo que más tarde sería Nueva Gales del Sur. Culturalmente, era incomprensible que el barco no les llamase en absoluto la atención. Para Sidney Parkinson, el ilustrado botánico de la expedición, la explicación había que buscarla en la naturaleza noble de aquellas gentes que, conscientes de su estado salvaje, les hacía avergonzarse ante la presencia de los europeos: “they were so abashed at first that they took little notice of us” (Barker 1990: 15).

Desde entonces muchos han sido los que han intentado encontrar explicación al comportamiento de los pobladores de Nueva Gales del Sur, incluso se ha llegado a pasar por alto los mismos diarios de Cook y Banks para acomodar la escena al canon histórico. Uno de los intentos más conocidos es el de Phillips Fox, quien recién estrenada la independencia del país, trata de plasmar el momento en que comienza su historia y pinta *Landing of Captain at Botany Bay* un clásico que ilustra muchos de los manuales de historia por los que han estudiado generaciones escolares australianas (Fig. 1). Ya en los años treinta, otro nacionalista destacado, el poeta Rex Ingamell, se arrogaba la perspectiva aborigen para explicar el comportamiento de los nativos en un incidente mensaje ocurrido a la llegada de la Primera Flota:

They made impudent inspection of our Coast
waving to us,
and calling to us,
as if it were right they should land —
as if it were a thing to be expected —
and as if formality were of no importance;
but we turned our backs on them,

and they returned to the big canoe,
as if they were the aggrieved party (cit. Hall 1984: 153).

No tenemos la explicación de los protagonistas aborígenes de esta historia en particular, aunque sí existe lo que podríamos considerar una versión alternativa de su reacción ante la llegada de los europeos, pues leyendas aborígenes que se remontan a aquella época y que han sido recogidas por antropólogos como Aldo Marsola, hablan de un rumor extendido entre las tribus del sudeste del continente según el cual uno de los pilares que sostenían el cielo “had slipped and that stars and spirits were falling to earth over towards the east” (Keneally 1987: 13-14). En cualquier caso la controvertida indiferencia inicial de los aborígenes se tornó en beligerancia ante el desembarco en la playa del Capitán Cook y treinta de sus hombres, sobre los cuales dos de los nativos arrojan sus lanzas mientras los demás se ponen a cubierto. Hábilmente diseñadas para procurarles la subsistencia en su medio natural, sus armas resultaron, sin embargo, ineficaces para detener el avance de los marinos ingleses, que les responden con el fuego intimidatorio de sus mosquetones, tras lo cual —cuenta Cook— los aborígenes optaron por esconderse y esperar vigilantes la marcha de los extranjeros, evitando en todo momento el contacto con ellos: “All they seem to want was for us to be gone” (Barker 1990: 15).

En efecto, el *Endevour* no tardó demasiado en levar anclas y los aborígenes pudieron volver a sus quehaceres cotidianos, ajenos a las consecuencias de aquel incidente (Fig. 3). No obstante, su historia y su tierra estaban a punto de cambiar como no lo había hecho desde la llegada de sus antepasados ancestrales, sus míticos “dreamings”, pues

los mapas y descripciones de Cook y los informes de Joseph Banks iban a propiciar la llegada de otras naves repletas de gente de aspecto y costumbres muy diferentes a las suyas que cambiarían por completo el perfil de su tierra y el ritmo de sus vidas. Más de 40.000 años de existencia en el continente¹ y una perfecta adaptación biológica y cultural al mismo no iban a ser suficientes para amortiguar el impacto *fatal*² del encuentro colonial: un buen número de los ecosistemas del continente iban a ser destruidos o dañados seriamente, al tiempo que tribus enteras sucumbirían física y/o culturalmente y, con ellas, gran parte de la inmensa riqueza multicultural que había a finales del S. XVIII en la tierra que hoy conocemos como Australia. A la vista de estos frutos, por tanto, resulta que no iban mal encaminadas las leyendas aborígenes al anunciar el cataclismo.

Mejor preparados militarmente y respaldados por la poderosa maquinaria colonial británica, los nuevos pobladores, en su mayoría transportados contra su voluntad, tampoco fueron ajenos al choque cultural del encuentro con una tierra de la que —también ellos— sólo

¹ Esta fecha, que no es homogénea para toda Australia, es la más aceptada por los historiadores en la actualidad. Sin embargo, muy recientemente se han dado noticias de un hallazgo de restos humanos que, de confirmarse, supondría la existencia del *homo sapiens* en Australia hace más de 100.000 años, lo que no sólo trastocaría las teorías actuales sobre el origen de la especie humana, sino que implicaría dar la razón a los aborígenes y sus tradiciones mitológicas frente a los presupuestos científicos occidentales: “Aboriginal people believe that they have always been here, that they developed in Australia and did not come from elsewhere” (Bourke *et al.* 1994: 35).

² Así es como lo califican no sólo los autores aborígenes, sino también autores blancos como Alan Moorehead, que titula su historia novelada del viaje de Cook a Australia *The Fatal Impact* (1966).

habían oído rumores o ecos de leyenda.³ Si la naturaleza del continente y el carácter de sus habitantes habían sorprendido y desconcertado a viajeros tan avezados como Cook y Banks, para los convictos y los soldados ingleses, con una experiencia mucho más reducida del mundo, el desconcierto se tornó en estupor y desolación al descubrirse confinados en un lugar *remoto* en el que, como denuncia el Capitán Watkin Tench, ni la tierra, ni tan siquiera el agua, eran tan buenas como las había descrito Cook:

The natives being departed, we set out to observe the country, which, on inspection, rather disappointed our hopes, being invariably sandy and unpromising for the purposes of cultivation, though the trees and grass flourish in great luxuriance. Close to us was the spring at which Mr Cook watered, but we did not think the water very excellent, nor did it run freely. In the evening we returned on board, not greatly pleased with the latter part of our discoveries, as it indicated an increase of those difficulties, which before seemed sufficiently numerous (cit. Webby 1989: 54).

Lejos de desaparecer, durante los primeros años esas dificultades ponen en serio peligro la supervivencia de la colonia, lo que alimenta el pesimismo no sólo de los convictos, sino también de los mismos colaboradores del Gobernador Phillip, algunos de los

³ Las especulaciones sobre la existencia de la tierra de los antípodas y sobre la naturaleza de éstos se remontan a la Antigua Grecia. La primera referencia conocida está fechada alrededor del año 350 a. C. y pertenece a Theopompus que habla de una tierra “which in greatness is infinite and immesurable, of big and mighty beasts, of gigantic men who in the same climate exceed the stature of us twice” (cit. Rutherford 1984: 9). Si bien este autor la presenta en términos utópicos, abundan también las distopías y fábulas de tono jocoso. Ya en la Edad Media, el propio San Agustín se vio obligado a intervenir desmintiendo la posibilidad de que existiera vida o tierra alguna en las antípodas, pero ni siquiera su autoridad pudo acallar las voces de la leyenda.

cuales ponen de manifiesto abiertamente sus dudas sobre el futuro de la misma. Y aunque mencionan inconvenientes como la escasa preparación y la naturaleza levantisca y poco dada al trabajo de los convictos, la mayoría coinciden con el Mayor Ross, de la Primera Flota, en que poco se puede lograr en un lugar donde hasta “la naturaleza está *al revés*” (cit. Keneally 1987: 11). Incluso los observadores mejor dotados como el pintor Thomas Watling abundan en la idea y describen Nueva Gales del Sur como “a country of enchantments ... such an inversion in nature as it is hitherto unknown” (Webby 1989: 16), si bien él reserva sus críticas más aceradas para los carceleros de *Su Majestad*.

Todo esto impidió que en sus orígenes Australia se convirtiera en un tierra prometida como, a pesar de los duros comienzos, lo había sido América; en vez de eso apareció como un lugar de destierro y aparente sinrazón, un purgatorio entre este mundo y el más allá: “The Land of the Living Dead” (Riemer 1988: 252). Esto se tradujo en una gran abundancia de visiones tenebristas, tanto textuales como pictóricas (Fig. 10 y 11), que contribuyeron a perpetuar la sensación de desamparo de sus habitantes y a consolidar uno de los tópicos más arraigados dentro de la cultura australiana, el miedo al interior del continente, cuyo misterio permanece vigente después de casi un siglo de colonización europea:

The Australian mountain forests are funereal, secret, stern. Their solitude is desolation. They seem to stifle, in their black gorges, a story of sullen despair. No tender sentiment is nourished in their shade. In other lands the dying year is mourned, the falling leaves drop lightly on his bier. In the Australian forests no leaves fall. The savage winds shout among the rock clefts. From the melancholy gums strips of white bark hang and rustle. The very

animal life of these frowning hills is either grotesque or ghostly. Great grey kangaroos hop noiselessly over the coarse grass. Flights of white cockatoos stream out, shrieking like evil souls. The sun suddenly sinks, and the mopokes burst out into horrible peals of semi-human nature ... From a corner of the silent forests rises a dismal chant, and around a fire dance natives painted like skeletons. All is fear-inspiring and gloomy (Clarke 1988: 645-46).

Casi dos mil años de especulaciones sobre la existencia del Gran Continente del Sur y más de doscientos de experiencia colonial en distintas partes del planeta no habían preparado a los europeos para comprender la naturaleza de Australia: un continente *sin* ríos importantes, en el que las corrientes de aire circulan *en sentido contrario*, donde los pájaros *en vez de* cantar gritan cual almas en pena y hasta los árboles mudan la corteza *en vez de* las hojas. De modo que, a pesar de los esfuerzos por promocionar la colonia de gobernadores como Lachlan Macquaire o de colonizadores ilustrados como Charles Wentworth,⁴ durante largo tiempo la imagen más extendida tanto

⁴ Cada uno en su ámbito, ambos trataron de presentar Australia —Macquaire fue, de hecho, el primero en emplear este nombre en documentos oficiales— como una tierra rica, ideal para el pastoreo, a la que afluyeran colonizadores libres que compensaran el peso social de los convictos. En este contexto, el poema de Wentworth *Australasia* (1823) es el ejemplo más célebre de literatura promocional. En él Australia se nos presenta como una floreciente colonia, pero la abundancia de clichés y lugares comunes de la poesía neoclásica inglesa no deja espacio a una verdadera descripción de la realidad australiana; aún en esas circunstancias, el poeta se ve en la obligación de tranquilizar a sus lectores y aclara:

The lofty windmills that with outspread sail
Thick line the hills, and court the rising gale,
Show that the mournful genius of the plain,
Driv'n from his primal solitary reign,
Has backward fled and fix'd his drowsy throne
In untrod wilds to muse and brood alone (cit. Stow 1984: 23).

dentro como fuera de la misma no varió gran cosa: “In Australia alone is to be found the Grotesque, the Weird, the strange scribblings of Nature learning how to write” (ibid. 647).⁵ De entre todos esos “scribblings” Barron Field, quien reclamó para sí el honor de ser el primer *Australian harmonist*, destacó el canguro como representación del espíritu de Australia, un continente maldito desde el momento mismo de su creación:

KANGAROO, Kangaroo!
Though Spirit of Australia,
That redeems from utter failure,
From perfect desolation,
And warrants the creation
Of this Fifth part of the Earth,
Which would seem an afterbirth,
Not conceiv'd in the Beginning ...
But emerged at the first sinning,
When the ground was therefore curst; —
And hence this barren wood! (cit. Ackland 1993:14)

La imagen de la Australia baldía, sólo apta albergar “the dregs of the community ... poured upon its shores”, cuyos pecados han de ser purgados para que la tierra misma pueda producir “algo parecido a un poeta o a un amante desinteresado de la naturaleza” (ibid.: 13), mejora ostensiblemente con el cese de las deportaciones y la fiebre del oro. La colonia florece material y culturalmente y empiezan a irrumpir poetas de la talla de Charles Harpur, Henry Kendall y Adam Lindsay

⁵ Salvo que se indique otro autor, las citas que se incluyen a continuación corresponden al prefacio de Marcus Clarke a la obra de Adam Lindsay Gordon, *Sea Spray and Smoke Drift* (1876), (Clarke 1988: 643-647).

Gordon, capaces ya de plasmar la belleza de: “our trees **without** shade, our flowers **without** perfume, our birds who **cannot** fly and our beasts who have **not yet** learned to walk on all fours” (el énfasis mío), o narradores como el propio Marcus Clarke, gran admirador de Gordon y figura clave de las letras australianas del periodo colonial. Aunque los tintes siguen siendo sombríos, estos autores han estado en contacto directo con la tierra — “The writer has ridden his ride as well as written it”— y comienzan a reconocer “the subtle charm of this fantastic land of monstruosities”. El propio Clarke apunta la clave del cambio: “Whispered to by the myriad tongues of the wilderness, he learns the language of the barren and the uncouth, and can read the hieroglyphs of haggard gum-trees” (*ibid.*).

La transición emocional que se dibuja comparando pasajes de los primeros años de la colonización, o incluso los de Harpur o Kendall, con los que a finales del siglo XIX mitifica Henry Lawson⁶ se aprecia que “lo grotesco, lo extraño y lo tenebroso” no están tanto en la naturaleza de Australia como en la mente de quien la observa, algo de lo que White se dio buena cuenta y trató de reflejar en *Voss*. Los paisajes de Lawson no son menos lúgubres, ni menos desoladores, ni menos fúnebres que el que describe Clarke —incluso ambos coinciden en algunos calificativos—, pero los fantasmas y el misterio

⁶ The train left Bourke, and then there began the long, long agony of scrub and wire fence, with here and there a natural clearing, which seemed even more dismal than the funereal “timber” itself. The only thing which might seemed in keeping with one of these soddened flats would be the ghost of a funeral ... going very slowly across the scrub on one side to the scrub on the other. Sky like a wet, grey blanket; plains like dead seas, save for the tufts of coarse grass sticking up out of the water; scrub indescribably dismal — everything damp, dark and unspeakably dreary (Lawson 1893, en Kiernan 1987: 210).

han desaparecido y, con ellos, también el miedo, aún cuando Lawson llega a afirmar: “Death is about the only cheerful thing in the bush” (Kiernan 1987: 208). Y es que lo que se percibe en el trasfondo de los miedos del periodo colonial es un sentimiento de “unhomeliness” (Bhabha 1994: 9) provocado por la dislocación cultural y la alienación de unos individuos obligados a vivir y relacionarse con un entorno que, como reconoce Clarke, requería de un lenguaje que ellos desconocían. Aunque ese sentimiento es un rasgo paradigmático de la condición colonial y poscolonial, en Australia tendió a agudizarse por el efecto psicológico de la distancia y la función de sumidero social que en un principio se otorgó a la colonia: atrapados en una cárcel remota e inmensa, y desorientados entre dos realidades muy diferentes, “the one, proximate yet ideationally inchoate; the other, remote yet ideationally congruent and therefore hegemonic” (New 1975: 2), los colonizadores tuvieron que aprender a reconciliar lo inmediato con lo conocido, acoplando las particularidades de la realidad australiana a la idea del mundo que traían consigo de Europa y que ellos creían universal. De ese proceso de reajuste acabó surgiendo una cultura nueva, progresivamente distinta de la europea: la cultura australiana poscolonial, empleando el término en el sentido propuesto por Ashcroft, Griffith y Tiffin en *The Empire Writes Back* (1989: 4-6).

Durante mucho tiempo la sociedad colonial no fue, sin embargo, consciente de la gestación de esa nueva cultura, pues consideraban la colonia como una prolongación de Gran Bretaña, cuyos valores y rasgos culturales trataron de preservar e imitar, a pesar de la distancia y del hecho evidente de que la realidad australiana se resistía a encajar en ellos. Paradójicamente, esa vinculación, aunque

dificultaba su arraigo en su nuevo país, les ofrecía la posibilidad de atenuar su alienación y reafirmar su identidad basándose en la oposición civilización/naturaleza: en el polo positivo de la dualidad, el de la civilización, se encontraba todo lo europeo, especialmente lo no contaminado con el estigma social de los convictos; en el polo negativo, la naturaleza australiana y sus singulares manifestaciones. Confundidos con la naturaleza, aparecían los aborígenes, cuyo aspecto y costumbres se les ofrecían tan ancestrales y extraños como el propio paisaje y cuya presencia encontraron políticamente incómoda. Si Cook, Phillip y, en general, los primeros viajeros los habían visto y descrito como “nobles salvajes” (Fig. 5), la tropa, los convictos y los colonizadores posteriores empezaron a verlos muy pronto como un peligro y a representarlos como figuras amenazadoras, a menudo casi demoníacas (Fig. 4 y 6).

El asentamiento europeo en Australia se justificó, de hecho, sobre el pretexto político, argüido por los consejeros de *Su Majestad* y aceptado sin ambages por la sociedad colonial, de que a la llegada de los colonizadores ingleses el continente australiano era *terra nullius*⁷ y, por tanto, susceptible de ser colonizado. De este modo se trataba de

⁷ “Before the settlers arrived in Australia there was some reason to suppose that the continent was to some extent uninhabited and that the Europeans would actually be the first occupants. But the idea was known to be erroneous within a few years of the arrival of the First Fleet and certainly by 1800. Despite all the evidence to the contrary the law continued to insist that Australia was uninhabited, that no one was in possession. Various jurists described the country as being 'waste and unoccupied', 'desert and uninhabited', 'unpeopled'. This assessment was given greater status by the Privy Council in a case in 1889 when it was determined that at the time of settlement Australia was practically 'unoccupied without settled inhabitants' (Reynolds 1987: 2-3).

evitar disputas ulteriores con otras potencias europeas que, como Holanda, podrían reclamar su soberanía, pero a la larga lo que se consiguió fue invisibilizar a varios cientos de miles de individuos, sumidos desde entonces en el “Great Australian Silence”. Con este apelativo Stanner (1972) se refiere al silencio de la historia, pero implícitamente también alude a la doble actitud de los europeos para oír los sonidos de Australia, sobre todo, las voces y la presencia de los aborígenes: por un lado, esa incapacidad los condena a percibir un silencio intimidatorio, del que como veremos White se hace eco en *Voss*, pero por otro, les permite actuar como si éstos no existieran, como si realmente el continente hubiera estado vacío a su llegada, lo que según Carey constituye la primera de una larga lista de mentiras sobre las que se asienta la historia de Australia (*Illy*: 456) y que después de dos siglos de colonización se hace necesario revisar.

La presencia de los aborígenes y el comportamiento hacia ellos de los colonizadores se erigió desde un principio en una zona de sombra en la historia de Australia que los escritores interesados en la misma se han visto obligados a explorar. En esa exploración autores como Patrick White y Peter Carey no han hecho sino recoger el testigo de novelistas anteriores que, como Eleanor Dark, revisaron la historia de su país haciendo un énfasis especial en las secuelas derivadas del encuentro colonial. De todas ellas Dark destaca llama la atención el conflicto que supuso la confluencia en el continente de dos tiempos distintos: el tiempo aborígen y el tiempo europeo. A la llegada de los europeos los aborígenes se regían por un tiempo diferente, tan extraño para los colonizadores como sus danzas, sus pinturas y sus costumbres, al que se refieren como *dreamtime* y en el que pasado, presente y futuro forman un *continuum* existencial a todos

los efectos incompatible con la concepción humanística del tiempo, “lógicamente” estructurado como una sucesión “natural” de pasado, presente y futuro.

Los europeos no entendieron esa concepción del tiempo así que decidieron que hasta su llegada Australia había sido “a timeless land” y que su historia comenzaba con la llegada del Capitán Cook y más tarde con la flota de Phillip. En ello se inspira Dark para dar título a su novela *The Timeless Land*, uno de los clásicos de la narrativa histórica australiana, en la que la autora revisa la historia de los primeros años de la colonización, tratando de explicar los hechos conocidos desde el punto de vista de los protagonistas aborígenes e insistiendo en el impacto que para éstos supuso el encuentro entre esos dos tiempos:

Once the past, the present and the future were intricately woven together, and with them was entwined the life of man, body and spirit, one life. Once there had been no time but the eternal dream-time, not far away, though it stretched back into the ages, not incomprehensible, though it pushed forward into the future, but one with the everlasting present which dwells in the heart of man. (Dark 1988: 545)

El tiempo, la historia, es para Bennilong, el protagonista aborígen de la novela, una trampa tan escabrosa como el espacio del *bush* que rodea Sydney lo es para los colonos europeos. Con la llegada de Phillip y su posterior viaje a Inglaterra, el presente eterno, prolongación del *dreamtime*, se desvanece para Bennilong, cuyo tiempo queda irreversiblemente fragmentado, colonizado por la historia. Esta ruptura trastoca por completo la manera en que el personaje aborígen percibe la realidad y su relación con el entorno: “he returned to find

himself a stranger in his homeland,” lo que desencadena un conflicto “of opposing loyalties, a long battle of irreconcilable desires” (*ibid.*: 536), pues la fragmentación temporal se manifiesta además como un proceso simultáneo al de la articulación de la conciencia individual de Bennilong por oposición a la identidad colectiva y atemporal del resto de la tribu:

To fight with Colbee is to fight with the whole past - its spirit-heroes, its legends and its Law. They are almost visible there, ranged beside him, and when he flings a spear, it becomes a thousand spears, and the strength of his arm is the strength of the whole race of Murri; but you are alone. ... Once I, too, made songs, but now no more, for a man cannot sing who is not whole, and words come freely only just from the believing heart. And what shall a man believe who believes no longer in mankind? Shall he look into a still pool and see no image there but the image of a cloud and a tree? (*ibid.*: 539/ 543)

La pérdida de su “awareness of eternity, his fellowship of ages past and ages yet to come” que sumerge la vida espiritual del aborigen “into utter chaos” (*ibid.*: 542) se compensa, sin embargo, con su identidad física con la tierra. Para el colonizador europeo, por el contrario, es su alienación respecto del medio geográfico, lo que le impulsa a aferrarse a la historia como un medio para reafirmar su identidad. En gran medida esto explica la recurrencia literaria de motivos como el viaje colonial, pues se entiende que la llegada del viajero a distintos puntos del continente pone en marcha el reloj de la Historia en cada uno de esos lugares o, lo que es lo mismo, marca el vínculo de continuidad con la historia europea en la que originalmente los colonizadores enmarcan la suya propia. Entre otras cosas esto explica el lugar de privilegio reservado a Cook por los colonizadores y

sus descendientes en la historia de Australia, la tierra que el poeta nacionalista Bernard O'Dowd definió como "Last sea-thing dredged by sailor Time from Space".

Pese al talante nacionalista de O'Dowd, su planteamiento refrenda la ideología colonial, pues responde a una concepción distintivamente eurocéntrica de la realidad que se consolidó durante la Ilustración y especialmente a raíz de la Revolución Francesa, esto es, coincidiendo con el descubrimiento y en vísperas de la colonización de Australia (During 1988: 179-193). Al igual que el espacio, el tiempo era para los ilustrados una forma o intuición "natural" de aprehender la realidad, un elemento trascendental del conocimiento humano independiente de la realidad misma y, por supuesto, de cualquier hecho o rasgo cultural. De ahí que los colonizadores de Australia no entendieran el concepto aborigen del tiempo, pues para ellos éste era algo universal, válido por igual para entender el mundo en la campaña inglesa que en Port Jackson. Así pues, como con tantos otros lugares del mundo, en Australia la llegada de los "descubridores", Cook en especial, había supuesto no sólo su incorporación al mapa, sino su incorporación a la **H**istoria, de donde se deriva la paradoja de que el continente supuestamente más antiguo se convierte en uno de los países más jóvenes. Este mito colonial está en el origen de alguno de los complejos más arraigados en el subconsciente colectivo australiano y será analizado por Patrick White en *Voss*, cuyos personajes se enfrentan a un espacio en el que el tiempo aún no ha sido colonizado por el reloj histórico de los exploradores.

Aunque tanto los primeros descubridores del continente como los exploradores posteriores registraron la presencia de pobladores

aborígenes y describieron alguna de sus costumbres, el carácter oral de su cultura y la singularidad de sus manifestaciones artísticas, no fueron apreciadas por los colonizadores, que han tardado dos siglos en reconocer la existencia de una historia anterior a 1788, una historia anterior a la llegada del *tiempo*. La revisión poscolonial de la historia de Australia está en parte vinculada a ese reconocimiento, lo que, como veremos, lleva a White a incluir en su novela a un personaje aborigen que trata de explicarle al explorador y héroe de la colonización las historias de sus antepasados, mientras que Carey aboga por admitir que la llegada de los europeos provocó la destrucción masiva no sólo de miles de aborígenes, sino también del tejido cultural que éstos habían creado en el continente australiano durante miles de años de contar historias sobre las hazañas de sus antepasados y sobre la experiencia de la vida en Australia. Por mucho que estas historias no estuvieran recogidas en ningún libro y que sean casi tan desconocidas y tan ajenas para sus descendientes como lo habían sido para los colonizadores, su existencia constituye una prueba de que la historia de Australia y de su cultura no tiene por qué estar exclusivamente vinculada a la cultura y la historia europeas.

Al margen de la lectura política que los distintos autores han hecho del proceso de invisibilización y *vaciado* de la cultura aborigen, lo evidente es que a los australianos esto les dejó durante buena parte del proceso de gestación de su cultura sin otras raíces a las que aferrarse para hacer frente al entorno geográfico que las europeas, a las que les unían la historia, la lengua y las costumbres. Eso explica la urgencia con la que algunos autores han recurrido a la historia y, en especial, al tema de las hazañas de viajeros coloniales como Cook para simbolizar la llegada a Australia de la Cultura y justificar su misma

después de su independencia política, éstos han visto a menudo la Historia como algo que casi por definición sucedía fuera de Australia y que, en mayor o menor medida, estaba relacionado con Europa, más concretamente, con Gran Bretaña. La historia de Australia era en gran medida la historia del imperio, en la que rara vez los australianos eran protagonistas, de ahí el carácter legendario de figuras tan singulares como Breaker Morant, “a horseman who made history” (Cutlack 1962), que participó aunque murió fusilado en la Guerra de los Boer, y, sobre todo, de los soldados muertos en Gallipoli. En ambos casos sus hazañas —bastante controvertidas en el caso de Morant— conllevan el sacrificio y la muerte injusta del individuo australiano en empresas bélicas promovidas desde Europa y con objetivos claramente imperialistas, pero su presencia allí recuerda la existencia de Australia y le da realce histórico. Esa es una de las explicaciones al origen de mitos claves del nacionalismo australiano como el del ANZAC, el deseo de entrar en la historia para romper con el aislamiento geográfico y el desprestigio social que heredan de la condición “ahistórica” (Carter 1988: 321) de sus antepasados.

Aunque sea formando parte del ejército inglés, Morant se convierte en un héroe popular porque representa las cualidades de lo que se considera el prototipo de héroe australiano, excelente jinete, soldado valiente y esforzado, compañero leal y poeta al más propio estilo del *Bush*, en el escenario de la Historia “real”. Dichas cualidades, sin embargo, no son apreciadas por el alto mando inglés que le usa de chivo espiatorio, sacrificándolo en beneficio de sus intereses imperialistas, como años más tarde también sacrificará a “sus muchachos” en Gallipoli, la primera gran tragedia nacional australiana. La injusticia con que los soldados australianos son

actividad literaria: “So Cook made choice, so Cook sailed westabout/
So men write poems in Australia” (Slessor; cit. Hassall 1988: 392).

Al llamar la atención sobre el vínculo entre Cook y los orígenes de la cultura australiana, el poema de Slessor revela una de las preocupaciones fundamentales de todo artista poscolonial, esto es, la tensión que comporta para la creación literaria trabajar en una lengua y dentro de unos cánones formales ajenos, por tradición y por naturaleza, a la realidad que se intenta representar. De ahí la carga irónica que, en una lectura crítica poscolonial, se aprecia en el tono épico con que Slessor ensalza el papel del viajero como fundador de la poesía australiana, pues al situar los orígenes de la poesía australiana en la llegada de Cook, lo que queda en evidencia es el carácter advenedizo en el continente australiano de las formas clásicas de la cultura europea, tales como la poesía. Esta es la paradoja histórica que comporta ser poeta en Australia, y la razón de que en muchos casos el artista australiano recurra a motivos y personajes históricos que, como el viaje colonial y la figura del Capitán Cook, ponen en evidencia el lastre colonial, llamando la atención sobre la distancia que separa los conceptos “universales” europeos de Historia, Cultura, Poesía, etc. de su potencial reificación en el espacio físico y el contexto cultural australiano.

Durante los dos últimos siglos, la cultura que surge del asentamiento colonial europeo “westabout” se ha articulado sobre la asunción de la marginalidad geográfica de Australia respecto de Europa, la cual está, de hecho, en el origen de la marginalidad histórica a la que desde 1788 han venido enfrentándose los australianos. Especialmente en la época colonial, pero también

después de su independencia política, éstos han visto a menudo la Historia como algo que casi por definición sucedía fuera de Australia y que, en mayor o menor medida, estaba relacionado con Europa, más concretamente, con Gran Bretaña. La historia de Australia era en gran medida la historia del imperio, en la que rara vez los australianos eran protagonistas, de ahí el carácter legendario de figuras tan singulares como Breaker Morant, “a horseman who made history” (Cutlack 1962), que participó aunque murió fusilado en la Guerra de los Boer, y, sobre todo, de los soldados muertos en Gallipoli. En ambos casos sus hazañas —bastante controvertidas en el caso de Morant— conllevan el sacrificio y la muerte injusta del individuo australiano en empresas bélicas promovidas desde Europa y con objetivos claramente imperialistas, pero su presencia allí recuerda la existencia de Australia y le da realce histórico. Esa es una de las explicaciones al origen de mitos claves del nacionalismo australiano como el del ANZAC, el deseo de entrar en la historia para romper con el aislamiento geográfico y el desprestigio social que heredan de la condición “ahistórica” (Carter 1988: 321) de sus antepasados.

Aunque sea formando parte del ejército inglés, Morant se convierte en un héroe popular porque representa las cualidades de lo que se considera el prototipo de héroe australiano, excelente jinete, soldado valiente y esforzado, compañero leal y poeta al más propio estilo del *Bush*, en el escenario de la Historia “real”. Dichas cualidades, sin embargo, no son apreciadas por el alto mando inglés que le usa de chivo espiatorio, sacrificándolo en beneficio de sus intereses imperialistas, como años más tarde también sacrificará a “sus muchachos” en Gallipoli, la primera gran tragedia nacional australiana. La injusticia con que los soldados australianos son

tratados en el campo de batalla no hace sino incrementar las proporciones de la tragedia, pero su sublimación épica en por parte de generaciones de australianos es, ante todo, fruto de la magnitud histórica de un acontecimiento como la Gran Guerra: por fin los australianos parecían haber cogido el ritmo de la Historia.

De la Gran Guerra los australianos regresaron con una nueva imagen de si mismos, representada por los retratos de George Lambert, a destacar su *A Sergeant of Light Horse in Palestine*, 1920, (Fig. 17) que nos muestra la imagen de un individuo de porte noble, “muble, but not humbled”, que exhibe ostensiblemente su australianidad, simbolizada por el distintivo sombrero, y que centra la atención no ya sobre el trasfondo familiar del *bush*, sino en el marco del escenario histórico de una guerra mundial. Esta imagen se corresponde con la paulatina gestación de un relato histórico propio que se plasma en obras como *The Official History of Australia in the War of 1914-18* de C.E.W. Bean, que ha sido vista como “an Australian *Iliad*” (Hergenhan 1988: 342) y que sirvió para que los australianos empezasen a verse como sujetos de una historia épica que aún estaba por contar. Aunque el resto del mundo les siguiese considerando como ciudadanos de un país marginal ahora ya podían mirar sin complejos al pasado pues también ellos tenían héroes a los que dedicar una tumba. Los monumentos a los caídos del ANZAC se multiplicaron así por todo el país, no sólo para dejar constancia del recuerdo, sino para celebrar el reencuentro con la Historia.

La importancia del acontecimiento y su impronta en la memoria colectiva de los australianos hizo que Gallipoli en concreto y la Primera Guerra Mundial en general fuera una de las páginas de la

historia de Australia que más frecuentemente se han revisado en las últimas décadas, bien en el ámbito de la literatura, por autores como Roger MacDonald en *1915* (1979) o David Malouf en la intimista *Fly Away Peter* (1982), o bien en otros ámbitos artísticos, como el cine, con el clásico de Peter Weir *Gallipoli* (1981), o la pintura, con las obras de Sidney Nolan y Arthur Boyd.⁸ White y Carey, en cambio, no le prestaron atención alguna al tema, en parte por su espíritu antimilitarista, y en parte porque, como veremos más adelante, se centran en las páginas de la historia que se escriben en Australia, lo que no es óbice para que en el caso de *Illywhacker* se oigan los ecos de la Segunda Guerra Mundial y aparezcan brevemente personajes históricos como McArthur. Sus protagonistas principales son los héroes de la colonización interior de Australia, el explorador y el pionero, las dos figuras claves de la épica australiana.

A medida que avanzó el proceso de colonización el viaje marítimo de descubrimiento dejó paso al viaje terrestre de exploración y conquista del espacio interior australiano. El explorador, al que luego seguirá el pionero, se convirtió en el primer héroe épico australiano, un ejemplo arquetípico del esfuerzo y la voluntad histórica de los colonizadores por conquistar el espacio físico australiano, en palabras de Charles Sturt, "the most interesting geographical problem in the world" (Fabre y Maréchal 1979: 81). Más que en una conquista militar, la epopeya de los exploradores consistió, en Australia como en ningún otro punto del globo, en desvelar el misterio natural que

⁸ Entre las subversiones más destacadas que se han hecho del mito está la de Arthur Boyd, que parodia el papel de comparsa secundón que se reserva a los australianos en las guerras lejanas de la Historia (Fig. 28).

encerraba el interior del continente y componer una representación de éste acorde con los cánones espaciales europeos; es decir, en perfilar el mapa geográfico del país que luego habría de servir a los colonos. En la confección de dicho mapa los exploradores, aunque aprovechan la ayuda material del aborígen, acostumbrado a “leer” su camino en el paisaje (Benterrak 1984), no incorporaron, en cambio, la configuración espacial del continente recogida en sus ciclos narrativos orales o *manikay*. Gracias a ellos, a la llegada de los europeos y desde tiempo inmemorial, los aborígenes habían recorrido el continente “de memoria”, recitando canciones, “songlines” (Chatwin 1988), en las que sus antepasados míticos les muestran los senderos invisibles que cruzan toda Australia. Como es fácil imaginar, al viajero europeo, de formación ilustrada, el método le resultó científicamente inaceptable, así que prefirió confiar la dirección y el itinerario del viaje a su brújula, a la que no en vano White, por ejemplo, da una fuerte carga simbólica.

La tecnología y el conocimiento europeos, respaldados por el valor de la palabra escrita, permitieron a los exploradores elaborar una nueva configuración espacial del continente, recogida en sus mapas y diarios. Desde una perspectiva histórica poscolonial, más que la llegada de la civilización, la llegada de exploradores y pioneros supuso la confluencia en el escenario geográfico australiano de dos “realidades” espaciales diferentes en las que se desarrollan dos historias paralelas. Distintas en lo que respecta a sus protagonistas, pero semejantes en la medida en que ambas representan sendos procesos de “construction of place out of space” (Carter 1988: xxiii). Hemos de recordar a propósito de esto, que, al igual que sucede en otros muchos pueblos precoloniales de cultura oral, el relato aborígen de la historia,

es de carácter cíclico, de modo que en ese relato el presente se presenta como una repetición del pasado mítico o “dreamtime”, mientras que la historia europea— entendiéndola ahora el término como relato de acontecimientos— parte de dos momentos temporales precisos, 1770 (visita de Cook) y 1788 (llegada de la flota del Capitán Phillip), y se desarrolla en función de una lógica de causa-efecto que determina su estructura lineal.

Es precisamente en esa linealidad histórica abierta, donde estriba la diferencia más insoslayable entre el modo europeo y el aborígene de entender el mundo y, por ende, de configurar la realidad y la historia. Mientras la configuración europea presupone el control del individuo sobre el tiempo pasado, racionalizado en el discurso histórico, los aborígenes no se conciben a sí mismos como una realidad aparte del pasado o del futuro, como tampoco se representan jamás fuera del paisaje. Para el europeo esa idea de la historia resultaba tan incomprensible como las pinturas que “supuestamente” la explicaban,⁹ así que la desecharon como parte de un discurso mítico y, por tanto, exento de cualquier interés científico o práctico:

⁹ Las pinturas son una muestra de esa “ahistoricidad” discursiva. En ellas el aborígene representa, frecuentemente en forma narrativa, una y otra vez la misma historia — superponiendo a menudo las imágenes en las rupestres—, no siempre con los sucesos del pasado o el momento presente como referente sino también en anticipación del futuro. Independientemente de la destreza o la creatividad del artista la historia por lo general no varía: el pintor, como el narrador del *manikay*, no recrea el pasado ni predice el futuro desde el presente, se limita a mantener viva la historia y transferirla intacta a sus sucesores, pues todos ellos comparten un mismo tiempo. Dos ejemplos modernos de relatos pictóricos e “histórico-paisajísticas” son los de M. N. Tjakamarra (Fig. 36) y D. N. Nelson (Fig. 37).

This way of placing time and things in a continuum is called *mythology* by Europeans and is contrasted with the scientific way of thinking which seeks to explain the past from the present. Scientists and scholars prefer to work backwards from what is now to what was and tend to ignore any accounts found in the mythology of the Aboriginal communities, though this mythology is the oral records of the communities (Mudrooroo 1990: 148).

El dato clave que marcó la diferencia entre las dos configuraciones espacio-temporales de las que habla Carter está, por tanto, estrechamente vinculado con la oposición entre el carácter oral y textual de las culturas que confluyen en Australia a partir de 1788. Las implicaciones de la oposición oralidad/literaridad en el encuentro colonial han sido exhaustivamente analizadas desde una perspectiva estructuralista por Todorov. Según este autor, la falta de un registro escrito de los sucesos acaecidos en el pasado necesariamente restringe el número de sucesos *memorables* (que permanecen en la memoria colectiva), lo que favorece el proceso de mitificación de unos cuantos de esos sucesos, cuyo relato se repite de forma cíclica de generación en generación. En las culturas escritas, por el contrario, los anales permiten registrar un número mucho más elevado de acontecimientos a los que se adjudica una fecha concreta que facilita su posterior ordenamiento dentro del discurso narrativo del relato, siempre abierto a incorporar nuevos eventos. Esta es, en opinión de Todorov, una de las claves que explican el triunfo de la empresa colonial incluso en las circunstancias más adversas para los colonizadores. Las estructuras narrativas orales determinan una interpretación mítica de la realidad en la que toda situación es por fuerza previsible, de ahí la incapacidad cultural de esos pueblos para asimilar y hacer frente a la llegada de los viajeros europeos: "Masters in the art of ritual discourse, the Indians

are inadequate in a situation requiring improvisation, and this is precisely the situation of the conquest" (1985: 87). La linealidad histórica propia de las culturas escritas determinó, en cambio, la interpretación de la colonización como empresa abierta al futuro, y conducente a un fin último de marcada trascendencia ideológica:

In place of this cyclical, repetitive time frozen in an unalterable sequence, ... where the singular event is merely the realization of omens always and already present ... appears the one-directional time of apotheosis and fulfillment, as the Christians then experienced it. Further, ... the conquest also confirms the Christian conception of time, which is not an incessant return but an infinite progression toward the final victory of the Christian spirit (a conception subsequently inherited by communism) (ibid.: 86-87).

El esquema diseñado por Todorov no es aplicable al encuentro colonial australiano en muchos de sus extremos, no sólo por las circunstancias especiales de la colonización de Australia, sino sobre todo porque la singularidad de la cosmología aborígen va mucho más allá de su carácter oral. De hecho, durante las últimas décadas los artistas aborígenes han demostrado una gran capacidad para incorporar la llegada de los europeos a sus "historias", bien representando las historias de los europeos con formas tradicionales de la iconografía aborígen (Fig.8), bien asumiendo su situación en la Australia actual con relación a un nuevo *dreaming* que, sin embargo, no es independiente de todos sus otros *dreamings* (Fig. 35). No obstante, dicho esquema sí es útil para entender la repercusión que la concepción unitaria de la temporalidad tuvo en la reacción de los aborígenes ante la llegada de los europeos a su entorno:

Before the whites came no one in Australia was landless, since everyone inherited, as his or her private property, a stretch of the Ancestor's song and the stretch of the country over which the song passed. A man's verses were his title deeds to territory. He could lend them to others. He could borrow other verses in return. The one thing he couldn't do was sell or get rid of them (Chatwin 1988: 64).

A diferencia de la europea, definida en los mapas y las escrituras de la propiedad, la realidad espacial en la que transcurre la vida y la historia aborígen, para emplear la terminología utilizada por Carter, está determinada por su capacidad para contar "historias"/canciones, ya que como añade Chatwin: "In Aboriginal belief, an unsung land is a dead land: if the songs are forgotten, the land itself will die" (*ibid.*: 58). En el contexto oral de la cultura aborígen esas "canciones" incorporan en un sólo mensaje las funciones equivalentes a las que tienen el mapa, la escritura de propiedad, la crónica y el poema épico en la nueva cultura poscolonial, de tradición escrita. Frente a lo que le sucede al colonizador europeo, el aborígen no percibe en ningún caso el espacio australiano como un vacío caótico y por explorar que, una vez conocido, puede ser colonizado y poseído: "Aboriginals could not imagine territory as a block of land hemmed in by frontiers: but rather as an interlocking network of 'lines' or 'ways through'" (*ibid.*:2). De hecho, las fronteras y las rutas fijadas en los mapas de los exploradores y las cercas levantadas por los colonos se interpusieron en las "sendas" milenarias de los aborígenes, lo que dio lugar a violentos enfrentamientos. Pese a que los colonizadores insistieron una y otra vez en el carácter violento y cruel de los aborígenes normalmente fueron éstos quienes salieron peor parados, no sólo porque fueron expulsados de sus tierras, sino porque a menudo

fueron exterminados sistemáticamente, lo cual también constituye un tema esencial en la revisión de la historia de Australia que lleva a cabo Peter Carey.

Como veremos más adelante, otra de las premisas sobre las que Carey asienta su acercamiento a la historia de Australia es que los colonizadores y sus descendientes se mueven por el país como si se tratara de turistas, pues en Australia, "a black man's country", sólo los aborígenes pueden descansar o moverse con seguridad y sentido de la dirección (*Illy*: 323). No en vano, en la configuración espacial de los aborígenes las leyendas de los antepasados convergen con aspectos prácticos de la supervivencia en una tierra árida en la que no es fácil ubicarse ni moverse, ya que ni siquiera accidentes geográficos tan comúnmente tomados como punto de referencia como los ríos, resultan fiables para los europeos. De ahí el modo tan distinto en que se mueven los colonizadores y los aborígenes por el país, mientras los unos tratan a toda costa de echar raíces y sólo los más arriesgados se adentran en el interior, ya sea movidos por la ambición de la gloria, como White dirá en *Voss*, o por vocación religiosa, caso del protagonista de *Oscar and Lucinda*, para los aborígenes, como nómadas, el movimiento constituye algo consustancial con su existencia, tanto en el plano práctico como en el espiritual y un testimonio esencial de su identidad cultural con la tierra.

El aborígen no entendía los incentivos de tipo épico, científico y económico que animaban al viajero europeo, lo que de un lado les llevó a servir de guías a los agentes de la destrucción de su propio pueblo, como vemos en *Oscar and Lucinda*, y de otro, les granjeó el desprecio de los colonizadores, implícito en el término utilizado por

éstos para referirse al viaje aborígen, “walkabout”. Entre las muchas cosas que los europeos no comprendieron al llegar a Australia fue que para los aborígenes viajar era una forma de comunicarse con la tierra y con los demás individuos de su “dreaming” más allá de su mismo clan, incluso más allá de las barreras impuestas por el lenguaje, a través del conocimiento de las leyendas de sus antepasados míticos: “Our people ... say they can recognise a song by its “taste” or “smell”... by which, of course, they mean the “tune”. The tune *always* stays the same, from the opening bars to the finale.’... ‘Words may change...but the melody lingers on” (Chatwin 1988: 65).

Ajenos tanto a las palabras como a la melodía y a menudo impresionados por su puesta en escena, las canciones aborígenes nunca llegaron a tener sentido para los europeos que, en consecuencia, se mantuvieron al margen de la configuración espacial aborígen, fieles únicamente a la que, viaje a viaje, iban trazando los exploradores y más tarde los colonos; todo ello a pesar de que, a diferencia de la tradición oral aborígen, la tecnología europea y la concepción euclidiana del espacio no aportaban datos demasiado útiles para enfrentarse al interior del continente australiano. De este hecho emanó en gran medida la magnitud épica conferida al viaje de exploración en la historia y la literatura australiana, en las que la figura del explorador a menudo se aborda como la reencarnación en Australia del héroe épico clásico que osaba cruzar el umbral de la civilización y penetrar en el caos de lo desconocido. No en vano en Australia lo desconocido siempre ha estado simbolizado por el interior del continente, “a map-made emptiness” (Carter 1988: xx).

La labor del explorador consistía en registrar la historia en su diario, describir la naturaleza del paisaje y, fundamentalmente, poner nombre a los accidentes orográficos, de tal manera que, una vez compilados y dados a conocer todos esos datos, el espacio australiano pasara a formar parte del "mundo conocido". Así pues, del caos interior el explorador surgía con un mapa en el que, por escrito, se ordenaba geográficamente el continente, o dicho de otro modo, en el que se ofrecía una imagen del espacio físico interior inteligible para los europeos, no sólo en términos espacio-temporales sino también lingüísticos. A través de las narraciones y descripciones cartográficas realizadas por los exploradores en sus mapas y diarios, los colonizadores que siguieron sus pasos aprendieron a "leer" el paisaje de acuerdo con sus propios intereses y cánones ideológicos.¹⁰ Esta lectura alternativa del paisaje australiano, que por si misma supone una apropiación lingüística de éste, permitió a los colonizadores salvar la distancia impuesta por el viaje colonial y situarse de nuevo dentro de la realidad avalada por la epistemología europea. Epistemología que en términos geo-políticos contemplaba la representación del "mundo conocido" como una realidad global "racionalmente" dividida en imperios, de uno de los cuales formaba parte Australia.

¹⁰ Al respecto Colin Partridge, utilizando como ejemplo el caso de Colón, ve en la costumbre del viajero colonial de "poner nombre" a los lugares que "descubre" una clara intención de asimilar la realidad del Nuevo Mundo a la jerarquía de valores políticos y religiosos dominantes en la ideología Europea del momento. Desde esa perspectiva cabe entonces interpretar el proceso ritual de 'naming' como un intento de 'leer' los nuevos territorios dentro de los cánones ideológicos del Viejo Mundo, lo que nos sitúa ante "a process of reading 'otherness' as automatically inferior because it lay 'outside orthodox relation'." (1982: 33-34)

A diferencia de otros países coloniales, orgullosos de sus "founding fathers", al revisar su historia los australianos han tenido que hacer frente a la presencia de la figura del convicto, que a menudo fue silenciada a favor de la del explorador y el pionero, ya que éstos simbolizaban la fuerza positiva que impulsaba el proceso de colonización, como contrapunto a la carga negativa aportada por el convicto. Como los exploradores y los pioneros, los convictos también contribuyeron a la colonización de Australia, pero su papel nunca fue reconocido de la misma manera; de hecho, la figura del convicto no aparece nunca como protagonista de hazañas de envergadura épica. Por ejemplo, sus incursiones en el interior del país, a pesar de coincidir en el tiempo con las de los exploradores no reciben el mismo tratamiento, pues generalmente su intención principal era la huida, no la colonización. Por este motivo entre otros, pese a la dureza "épica" de sus condiciones de vida y a que con su trabajo contribuyó de manera decisiva a la supervivencia de la colonia en sus comienzos, el convicto no llegó a adquirir rango de héroe en la historia australiana, sin que ello implique que no fuera un personaje importante en la evolución de la cultura australiana —baste destacar al respecto su aportación a la poesía popular o su incuestionable impronta en el lenguaje australiano. Esa falta de talante épico se percibe incluso en las obras compuestas por los propios convictos, principalmente sus baladas, que ante todo tratan de demostrar que su presencia en Australia es fruto del error, a veces propio, aunque normalmente ajeno.

Ni Patrick White ni Peter Carey se interesan especialmente por la figura del convicto en su revisión de la historia de Australia, aunque en la obra histórica de White nos encontramos con dos convictos:

uno en *Voss* y otro en *A Fringe of Leaves*. Al primero lo utiliza como contrapunto a la figura del explorador y protagonista de la novela, mientras que Jack Chance es el encargado de rescatar y acompañar a la protagonista de vuelta a la "civilización". Aunque el perfil de ambos personajes es bastante positivo, no puede decirse que en ellos White haga una revisión exhaustiva de la figura histórica del convicto, que, en cambio, si encontramos en obras como *The Commandant* (1975), una de las novelas más interesantes de Jessica Anderson y pionera en lo que se refiere a la utilización de voces alternativas a la tercera persona o a las de los protagonistas de la historia en la reconstrucción de la misma.

A través de la focalización narrativa de un personaje femenino originalmente ajeno al conflicto que se vive en la colonia penal y desconocedor de los principios que rigen su gobierno, Anderson reconstruye en la ficción la historia del asentamiento penal de Moreton Bay durante los últimos meses de la vida de su comandante, el explorador Patrick Logan. Después de un profundo análisis de su personalidad, la autora llega a la conclusión de que la diferencia fundamental entre exploradores y convictos no reside en las distintas cualidades morales de unos y otros, sino en la trascendencia que sus actos tuvieron en el afianzamiento del proceso colonial, que fue lo que en última instancia determinó su inclusión o no en el relato histórico. El Capitán Logan, al que Anderson mantiene como protagonista de la novela, es el único de los personajes que ocupa un lugar en la historia australiana. Está, sin embargo, lejos de ser un modelo de perfección ni como administrador, ni como padre o esposo, o como ser humano, lo único que sí le distingue de sus presos es una voluntad férrea de poder que le empuja incluso a abandonar la civilización para extender su

dominio explorando la naturaleza que le rodea. Antes de perder su autoridad y su honor, Logan decide huir, perdiendo así su vida pero logrando un reconocimiento histórico que omite, o al menos soslaya, la brutalidad de su comportamiento moral hacia sus víctimas. Los convictos, en cambio, no se caracterizan por su voluntad de poder sino por su resistencia ante éste: la huída es su único acto de voluntad, pero carece de trascendencia histórica. Irónicamente, sin embargo, son los convictos quienes al huir abren el camino para la incursión del explorador en el *Bush*, pero al igual que sucediera en la realidad, ello no les depara un lugar en la historia, pues nunca llegamos a conocer su versión de los hechos.

El planteamiento empleado por Jessica Anderson al recrear la historia en la ficción sugiere nuevas claves con las que analizar no sólo los personajes históricos, en este caso Patrick Logan, sino también las figuras *a-históricas* como los convictos. Observamos, por ejemplo, que el convicto no se traslada del orden de la civilización al caos de la naturaleza, sino que sale del caos social de la colonia penal para entrar en un orden distinto: el orden natural del *Bush* en el que la figura del aborigen ocupa un lugar preferente. Pese a ser ajeno a ese nuevo orden, el fugitivo no experimenta la sensación épica de sumergirse en el caos, sino de liberarse de él. Ahora bien, al penetrar en el entorno atemporal del continente y abandonar la sociedad sin el propósito histórico-épico de colonizarlo, el convicto no sólo está huyendo de su pasado, sino alejándose del orden social de la historia, cuya condición pierde. Si cabe, con ello incrementa aún más su marginalidad y se sitúa respecto de la sociedad colonial en una posición de alteridad comparable a la del aborigen:

Whatever the differences of their racial and cultural origins, convicts and Aborigines constituted the rebellious nature which the authorities had to subdue. They were the prehistory history had to fight. Their antics brought history's task into focus... How could they be given a history? People who did not understand causes and effects had, historically speaking no employment (Carter 1988: 321).

De la relación que se puede establecer entre ambas figuras, también se hace cargo Jessica Anderson al insinuar en voz de alguno de sus personajes que son los aborígenes quienes asesinan a Logan para vengar las afrentas sufridas por los convictos; no obstante, no se basa tanto en la circunstancia de que ambos compartiesen un espacio físico al margen del entorno sobre el que se estaba construyendo la nueva colonia, sino sobre todo en que, como sucede es el caso del aborigen, al convicto huido sólo le haya correspondido el silencio histórico.¹¹ Por el contrario, a aquellos convictos sometidos a la autoridad y, por tanto, con una función material o "employment" en el proceso de colonización, se les abre, una vez superado ese paréntesis histórico, la alternativa épica de un futuro como pioneros, o bien la posibilidad de regresar a Europa, lo que en cualquier caso significa la reincorporación a su presente histórico natural y el abandono de su condición de "otro". Esa es la disyuntiva que en *A Fringe of Leaves*,

¹¹ Respecto al paralelismo entre estas dos figuras inveteradamente silenciadas en la cultura australiana, es de reseñar asimismo el significativo dato de que las aportaciones más destacadas del convicto a la cultura postcolonial se produzcan también a través del medio oral, componiendo el caldo de cultivo de las manifestaciones más populares de ésta tales como las *Bush ballads*, las leyendas de personajes tan carismáticos como el *bushranger*, o ideas tan profundamente arraigadas en la mentalidad popular australiana como la camaradería (*mateship*) o la igualdad de oportunidades (*egalitarianism*).

Ellen Roxburgh le ofrece a Jack Chance, el convicto fugitivo que la ayuda a escapar de los aborígenes:

'Do you think you will undertake the voyage Home after we have reached civilization? ... Or perhaps you would find the associations too painful? ... Sydney, we are told, is going ahead. I am inclined to advise Sydney. Set yourself up in some safe business with the reward they'll give you (FL 1977: 299).

Para Jack Chance, como para tantos otros, el peso del pasado es demasiado fuerte —“Ah, Ellen, I can hear 'em settin' up the triangles - in the gateway to the barracks!”—, así que prefiere dar definitivamente la espalda a la civilización y exiliarse para siempre en las profundidades del *Bush*: “he turned, and went loping back into the bush, the strength restored to his skeleton” (FL: 299). Ahí se pierde el rastro de muchos de los primeros habitantes europeos del continente australiano, cuyas historias parecen irreversiblemente perdidas.

Como colonizador involuntario, el convicto, anti-héroe por excelencia de la historia australiana, fue el personaje que, desde el principio, experimentó con más acritud el problema del exilio. Este sentimiento, que aparece reflejado ya en las primeras cartas escritas desde la colonia, estará largo tiempo presente en la cultura australiana. Obviamente, la sensación de exilio y desarraigo físico, cultural e histórico es más aguda en la primera fase de la cultura poscolonial,¹²

¹² Un ejemplo en el que la naturaleza del paisaje agudiza el trauma del exilio es Thomas Watling, transportado en 1792 por falsificar billetes, al que pese a abandonar la colonia muy pronto (1796), se considera como el primer paisajista australiano. En sus *Letters from an Exile at Botany Bay* (1794) (el énfasis mío) manifiesta: "The principal traits of the country are extensive woods, spread over a little varied plain. ... I confess that were I to select and combine, I might avoid that sameness". (Bernard y Terry Smith 1991: 13).

pero sus síntomas y efectos secundarios no han llegado a desaparecer por completo, como en parte demuestra la inclinación viajera de los australianos en general y, en particular, la de los artistas. Como veremos al abordar la figura de Patrick White, en Australia el exilio sobrevivió incluso el fuerte envite nacionalista de fines del siglo XIX, tal y como en 1956 constata Vance Palmer, miembro de la que podríamos denominar segunda generación nacionalista: “through this country a great many people walk as aliens” (Barnes 1969:168). Como veremos a continuación ese es en gran medida el problema que tanto White como Carey tratan de paliar al revisar la historia de su país, pues como recuerda Margaret Atwood por lo general es la búsqueda de raíces y, en definitiva, de identidad con el entorno inmediato lo que lleva al artista poscolonial a investigar la historia de su país e indagar en las circunstancias y los motivos que explican su presencia en un lugar en el que culturalmente hablando no se sienten completamente seguros: “Part of where you are is where you’ve been. If you aren’t too sure where you are, or if you are sure but you don’t like it, there is a tendency, both in psychotherapy and in literature, to retrace your history to see how you got there” (Atwood 1972: 112).

En el caso de los autores no indígenas de países ex-coloniales como Canadá y Australia la respuesta a esa pregunta pasa por una revisión de la versión oficial y tradicionalmente aceptada de la historia. Leyendo entre sus líneas y recreando en otros nuevos las gestas de héroes australianos del periodo colonial como Ludwig Leichhardt, o incorporando en la ficción fuentes de información alternativas con las que re-escribir la historia familiar de la colonización de Australia, escritores como Patrick White y Peter Carey, entre otros, han explorado el tortuoso proceso histórico de

asentamiento europeo en su país, en un intento de afrontar el carácter de sus raíces, la foraneidad de su cultura y los rasgos de su identidad como australianos. Desde planteamientos estéticos muy distintos y en momentos históricos distantes en el tiempo y en el espíritu, ambos recurrieron a la terapia mencionada por Atwood rescatando y reconstruyendo la historia de Australia, su propia historia, a través de figuras míticas como el explorador y el pionero. En la realidad y/o en la ficción, Ludwig Leichhardt/Johan Ulrich Voss y Oscar Hopkins fueron protagonistas destacados del encuentro colonial en sus inicios y, como tales, fueron los primeros en experimentar el desconcierto sufrido por el europeo ante la inmensidad del espacio australiano y la naturaleza del paisaje, así como por la presencia de los aborígenes. Desconcierto que, en muchos aspectos, seguía sin superarse ya mediado el siglo XX o, incluso, en el año del Bicentenario.

2

**La estética modernista y la
historia épica australiana.**

2. 1 Patrick White: exilio, modernismo y poscolonialidad.

An emptying out is fundamental to any making of art. That emptying is at once painful and exhilarating. It calls for abandon and concentration, blindness and perception, both in the artist and in that artist's culture as a whole.

Robert Kroetsch

La extensa y compleja obra de Patrick White da fe de que cuando el artista procede de uno de los denominados “países nuevos”, caso de Australia, la creación estética adquiere tintes específicos que la hacen si cabe más “penosa” y “excitante”, toda vez que la labor de *vaciado* a la que alude Kroetsch comporta afrontar la herencia colonial y cuestionar las raíces y los valores de la cultura australiana en relación con la inglesa y, por extensión, con ese constructo ideológico europeo que llamamos *cultura universal*. Por esa razón para White, como para tantos otros artistas australianos antes y después que él, la articulación de la identidad estética no pasó sólo por abrazar un estilo y romper con los presupuestos, la ideología y el lenguaje de un movimiento estético anterior, sino que además significó hacer frente a un problema añadido por su condición de australianos, el trauma de la “inbred in-betweenness of post-colonial” cultures (Brady 1992). Ese trauma se hizo sentir de manera especial en el mundo del arte en su conjunto y, en concreto, en la literatura, pues los

presupuestos estéticos dictados desde Europa, ya fueran modernistas, románticos o realistas, adquirirían valores distintos cuando eran trasladados al contexto australiano.

Unido al complejo de inmadurez y simplicidad que atenazó a la sociedad australiana desde sus orígenes, eso complicó “the making of art” en Australia hasta el punto de hacer que durante generaciones los artistas optaran por abandonar primero la colonia y luego el país para madurar estéticamente en Europa, principalmente en Inglaterra. Por estas y otras razones que analizaremos a continuación, Patrick White fue uno de esos artistas; la diferencia es que en un momento crítico de su vida y de la historia de Europa y de su país, él decidió volver y retomar su creación literaria en Australia. Eso le llevó a afrontar una labor de *vaciado* cultural que dependió al mismo tiempo de su *ceguera* y de su especial capacidad de *percepción* de la realidad australiana, ambas fruto de la educación colonial y la formación estética modernista adquiridas en Europa, y cuyos resultados fueron mucho más allá de lo puramente estilístico, estableciendo un nuevo modelo de articulación literaria de la realidad australiana y, de paso, personificando un nuevo modelo de asentamiento existencial y estético en Australia.

2.1. 1. Del desarraigo colonial y el exilio *natural* “at Home”.

Como apuntaba en el capítulo anterior, un problema fundamental al que tuvieron que hacer frente los colonizadores europeos de Australia y sus descendientes fue el sentimiento de desarraigo e inseguridad que les inspiraba el desconocido territorio australiano y la enorme distancia que les separaba de la Madre Patria. En el ámbito de la creación estética, esta cuestión ha sido objeto de profundo análisis en relación con la evolución

de la pintura australiana (Boyd 1960; Hughes 1964; Docker 1974; Haese 1981), pero resulta incluso más crítica en el caso de la literatura, pues los escritores se encontraron con el escollo ineludible del lenguaje. En la creación literaria no se trata sólo de adaptar la técnica, matizar la paleta o ajustar la perspectiva, sino que hay que empezar por afrontar la distorsión ideológica de la lengua, pues es la única vía de expresión de la imaginación.

A pesar de que el inglés era una lengua que sentían como propia y que estaba avalada por una tradición cultural muy sofisticada, los escritores australianos, como en general los de las denominadas *settler colonies*, no tardaron en darse cuenta de que cuando escribían se abría un abismo entre “the land and the book” (Allen Curnow; cit. por Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 140) que no era nada fácil de sortear. La discordancia entre la lengua —y por extensión la tradición importada— y la realidad que intentaban plasmar comportó un efecto alienante sobre su imaginación ante imaginación ante el que, como decíamos, muchos reaccionaron exiliándose física y/o emocionalmente de Australia, lo cual tuvo según algunos destacados intelectuales nacionalistas como R. P. Stephens o Vance Palmer consecuencias perniciosas para el desarrollo de la cultura australiana. Para estos autores, el problema residía ante todo en una gran falta de voluntad estética y política por aprender a reconocer y asumir “la evidencia que rezuma de la naturaleza australiana”, por recoger la frase de Clarke. Para la crítica poscolonial, sin embargo, la alienación y el exilio forman más bien parte de un problema de “metaphysical entanglement” herencia de su origen colonial y endémico en dichas culturas, que necesitan reafirmar su diferencia pero carecen de los medios necesarios para lograrlo, pues los individuos, y especialmente los escritores, trabajan en una lengua que es la suya, pero que es

completamente extraña al entorno en el que viven, lo que, de paso, les vuelve extraños a ellos:

...the 'gulf' between the imported language and local world became in time a radical questioning of the relationship between language and the world, an investigation into the means of knowing rather than into what is, or can be known (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 137).

Superada la fase inicial del rechazo y la "ceguera" selectiva de la "mirada colonial" (Boehmer 1995), la dificultad de afirmar que "a gum tree is not the branch of an oak" (R. P. Stephens; cit. Barnes 1969: 205), no estribaba tanto *querer* hacerlo o en percibir la diferencia entre ambos, como en *ser capaz* de expresarla con propiedad, pues la lengua, aún habiendo admitido variantes léxicas como "gum tree", seguía sin ofrecer otros términos para representar el "eucalipto" que los empleados para describir las características del "roble", con lo que al utilizarlos se reinscribía su parentesco. Este hecho exigía al individuo en general, y al escritor en particular, un reajuste lingüístico e ideológico que *vaciara* y volviera a *llenar* de contenido esos términos, "habilitándolos" para *nombrar* la realidad australiana, lo que necesariamente incidía en la manera de llevar a la práctica los presupuestos teóricos de los respectivos movimientos estéticos. Por poner un ejemplo, al margen de la confianza que tuvieran en la capacidad de la literatura para representar miméticamente la realidad, que, como es lógico, variaba sustancialmente de los realistas como Henry Lawson o Katherine Susannah Prichard a los modernistas como Patrick White o Randolph Stow, el escritor australiano no podía obviar del todo el hecho de que una parte de la realidad se le escapaba por entre la comisura de las palabras, y a la inversa, que "the connotational and ideological baggage of language" (Wasserman 1984: 131) se erigía entre su imaginación y el entorno como

una pantalla tras la que se ocultaba parte de la realidad que aspiraba a conocer. En esencia todo ello es, como advierte Kroetsch, un problema consustancial con la creación estética, pero en el contexto cultural de los “países nuevos y sus literaturas”, caso de Australia, ese problema adquiere matices también nuevos que no se pueden soslayar si hemos de *descolonizar* nuestra propia mirada/lectura, en este caso de la obra de Patrick White.

Para abordar dicha obra desde una perspectiva poscolonial hay que tener presente, por tanto, que a la hora de encontrar su identidad los escritores australianos tradicionalmente han tenido que descorrer el velo colonial y aprender a leer e interpretar el paisaje y la realidad de su país de acuerdo con parámetros distintos a los europeos. Por otro lado, a diferencia de lo sucedido en otras culturas post-coloniales como Africa o la India, en Australia el silenciamiento la cultura aborigen les privó de contar con una tradición de referencia alternativa que les ayudara a comprender y representar esa realidad, así que cuando a partir de la segunda mitad del siglo XIX algunos escritores empezaron a asumir que la poesía de los árboles y las flores australianas era distinta “from those of other countries”, no tuvieron más remedio que adoptar la solución de *adaptar* los conceptos de “belleza” y “poesía” que “Cook trajo de Inglaterra” a la poesía y la belleza “which lives in the trees and flowers of Australia”, por retomar las palabras de Marcus Clarke citadas en el capítulo anterior (1988:646). Dicha solución, sin embargo, sólo logró paliar el sentimiento de “unhomeliness” y desarraigo parcialmente; es más, podría decirse que incluso contribuyó a alimentarlos, ya que al avanzar en la *adaptación* del inglés y de los conceptos y formas de la tradición europea a la realidad australiana se reforzó la “conexión umbilical” de la nueva cultura con respecto de la europea, que se consolidó así en una

clara posición hegemónica. Decididos a subsanar la *falta de autenticidad* de su cultura, los escritores australianos acabaron de esa manera perseverando en el complejo colonial y teniendo que insistir una y otra vez en la inmadurez y el provincianismo de su cultura, lo que se hizo extensivo al resto de la sociedad, que buena parte de su historia se mantuvo “afligida” y expectante con los logros de sus escritores, como ya declaraba Frederick Sinnett en 1856:

We have to confess that we labour under the same disadvantages as afflicts the hacks and copyists, and we cannot, therefore, point out how the great untouched Australian quarry is to be rightly worked. Only as we roam about the motley streets, or ride through the silent bush, we have just sense enough to feel that, when the capable eye comes to look upon them, all these rude amorphous materials may be arranged in form of the highest and most artistic beauty. The recorders are tuneless only because there is no one who knows how to play upon them; in the right hands they will ‘discourse most eloquent music’ (Ackland 1993: 101).

Llama la atención la intuición de Sinnett a propósito de la importancia de la mirada con la que se había de articular estéticamente la realidad australiana, “the capable eye”, pero el tono general de su análisis responde a lo que A. A. Phillips un siglo después diagnosticaría como la enfermedad cultural endémica del país, “the Australian Cultural Cringe”: “an assumption that the domestic cultural product will be worse than the imported article” (1958: 89).

La “influencia hipnótica” de la tradición inglesa (*ibid.*: 63) motivó que la identidad del sujeto y, por supuesto, la del artista australiano siguiera oscilando entre la atracción por esa tradición, sublimada en el lenguaje, y la atracción del entorno inmediato, esto es, entre los dos polos de la dicotomía “allí”/“aquí”, por utilizar los términos del análisis

ya clásico de Margaret Atwood respecto al caso canadiense(1972). “Allí”, en el *Viejo Mundo*, la articulación de la identidad pasaba por contestar a la pregunta “Who am I?”; en Australia hacía falta además saber otras dos cosas muy importantes: una de carácter meramente geográfico, “Where am I?”, la otra de mayor trasfondo cultural, “Where is here?”. Intentar contestar esas preguntas suponía afrontar peligros tales como la locura o el silencio, pero sólo así fue posible consumir el proceso de exploración y articulación del entorno emprendido por exploradores y pioneros en los albores de la colonización, y completar el mapa de un territorio inmenso que les habían enseñado a ver “vacío”:

... a large tract of vacant land may well affect the people living near it ... Something stares at them in the dark: hide under the bedclothes as long as they will, sooner or later they must stare back. Explorers, tormented by a sense of the unreality of the unseen, are first; pioneers and traders follow. But the land is not yet imaginatively absorbed, and the incubus moves on to haunt the artist (Frye 1971: 199).

Ese “incubus” de lo desconocido inmediato continuó persiguiendo a los artistas australianos no sólo después de que el entorno fuera cartográfica y comercialmente colonizado, sino hasta bien entrada la segunda mitad de este siglo, como demuestran casos como el de White, y se puede afirmar que en cierto modo no ha llegado a desvanecerse del todo, a juzgar por la obra de autores posteriores como Randolph Stow, Dal Stivens, Joan Lindsay o Gerald Murnane. De hecho, a mediados de los años setenta el mismo Peter Carey todavía se inspira en la inseguridad que genera la constatación de la existencia de zonas de vacío para denunciar los peligros del neocolonialismo, del conformismo materialista y del desarraigo emocional de los australianos respecto de su país. En

relatos como 'Do You Love Me?', por ejemplo, nos presenta un personaje/narrador que escucha horrorizado "the stories of the nether regions": historias que circulan *sotto voce* y que sólo trascienden cuando ya es demasiado tarde para detener el proceso de desintegración física y humana del país, y en las cuales se dice que regiones enteras han empezado a desaparecer y que los cartógrafos hasta han llegado a tener que mentir y recurrir a viejos mapas "to fake-in the missing sections". Carey revela además en su cuento¹ un deseo obsesivo por parte de los australianos "to know, always, exactly where we stand, ... more than anything else, to know the extent of the nation" en el que claramente subyace el "incubus" del miedo al vacío y a desaparecer "like the image on an improperly fixed photograph". Ese miedo, que, como veremos en su momento, atenaza a muchos personajes de Carey, en último término, es un reflejo de la inseguridad geográfica y cultural heredada del colonialismo, cuyos valores, pese a los esfuerzos literarios de autores como los citados, siguen presentes en la sociedad australiana de fines del siglo XX:

The regions in question were invariably uninhabited, unused for agriculture or industry. ...We had no use for these areas, these deserts, swamps, and coastlines, which is why, of course, they disappeared. They were merely possessions of ours and if they had any use at all it was as symbols for our poets, writers and film makers. They were used as symbols of alienation, lovelessness, loneliness, uselessness and so on (1994: 2,7).

¹ Publicado originariamente en 1975 en la revista *Tabloid Story*, fue incluido después en la colección *War Crimes* (1979), y ha sido significativamente escogido para abrir la antología *Collected Stories*, que reúne lo mejor de la narrativa breve de Carey (1994: 1-10).

La *mirada colonial* del cartógrafo que pronuncia estas palabras y el tono pragmático que irónicamente le atribuye Peter Carey ponen en evidencia las coordenadas materialistas en las que se ha basado la colonización de Australia y revelan la falta de sintonía que, como veremos detenidamente al analizar la evolución de la obra de White, a menudo se dio entre los escritores y la sociedad australiana en su conjunto. En el contexto futurista y apocalíptico del cuento de Carey, los escritores habían encontrado un valor alternativo a las tierras baldías que mayoritariamente conforman Australia, pero no habían logrado hacer llegar su mensaje a un pueblo al que los políticos y las élites tecnocráticas, representadas aquí por los cartógrafos, condescendiente e interesadamente mantenían sumido en la ignorancia y la complacencia hedonista y material, que se pone de manifiesto en celebraciones rituales como el “‘Festival of the Corn’ (an ancient festival, related to the wealth of the earth)”. Esa es también una de las críticas más severas que White hizo de la sociedad australiana y uno de sus motivos de queja más frecuentes. De hecho, el materialismo y la supuesta falta de sensibilidad y refinamiento estético fueron a menudo la razón esgrimida por los artistas australianos para decidir abandonar Australia en busca de latitudes mejor dispuestas a apreciar los logros de la creación estética, lo cual se vio a su vez favorecido por la persistencia de los modelos educativos coloniales.

Ciertamente, el desarrollo del nacionalismo a finales del siglo XIX trajo consigo un auge cultural muy notable, pero no impidió que se mantuvieran muchos de los problemas y los complejos coloniales. De hecho, el compromiso de los escritores con su país y, por ende, su identificación como australianos, siguió dependiendo de su capacidad para liberar su imaginación del influjo de la tradición cultural europea, en

la que preferentemente seguían formándose. Si ese influjo no era demasiado fuerte, la *mirada* que proyectaba sobre el entorno resultaba ser más fiable y “bastaba” con que el artista volcara sus esfuerzos en depurar la forma de representarlo, pero si, por el contrario, en la imaginación del artista pesaban con fuerza la ideología y los presupuestos estéticos de la cultura europea, la *absorción imaginativa* del “aquí” se hacía inviable, lo que para muchos autores alimentó el síndrome de “unhomeliness” hasta los niveles propios de los estadios tempranos de evolución de las culturas “post-coloniales” (Brydon 1979: 156). Lejos de invertir la relación entre los polos del binomio, como querían los nacionalistas, estos autores contribuyeron a reforzar la jerarquización de la dicotomía “aquí”/“allí” en los términos característicos del discurso colonial, pues en sus obras se rechazaba abiertamente lo australiano en favor de lo europeo.

Para aquellos entre los que prevaleció el desarraigo, la alternativa a la frustración estética y la alienación cultural estuvo en la búsqueda de un entorno ya *cultivado* donde la realidad se acomodara con mayor facilidad a sus expectativas culturales, lo que, en buena lógica, les llevó, junto a otros muchos escritores procedentes de ex-colonias como Canadá o Nueva Zelanda a asentarse, temporal o definitivamente, en Europa. En el caso de Australia esto resulta particularmente llamativo, pues a primera vista se contradice con la temprana consolidación de una tradición nacional articulada en base a un sofisticado y atractivo conjunto de arquetipos que “prendieron” rápidamente en el idiolecto popular australiano. Sin embargo, el impacto del nacionalismo fue hábilmente contrarrestado desde la metrópoli mediante el reforzamiento de la idea de la doble relación filiástica “home”/“Home”, que se sancionó políticamente con la creación de la Commonwealth. Aún teniendo reconocida una nacionalidad propia, los ciudadanos de los países miembros —en un

principio las antiguas “settler colonies”— seguían siendo súbditos de *Su Majestad*, y, por tanto, podían instalarse en Inglaterra, es decir, “at Home” sin ser realmente considerados extranjeros: tratados más como provincianos llegados a la gran metrópoli que como expatriados.²

Generaciones sucesivas de artistas australianos encontraron así una alternativa menos traumática de lo que lo habría sido tener que enfrentarse al exilio en un país totalmente ajeno a sus raíces culturales. Esto les permitió eludir en parte el síndrome de una nueva “unhomeliness”, pues la dicotomía clásica del exiliado, “home”/ “abroad”, quedaba diluida en una oposición a todas luces más liviana entre lo local y lo cosmopolita. La primera opción, lo australiano, se identificó casi exclusivamente con los estereotipos nacionalistas creados por los escritores y pintores realistas de la última década del siglo XIX y reivindicados de nuevo en la leyenda del ANZAC, es decir, con la cultura del “Dinkum Aussie” inspirada en los valores propios de una sociedad provinciana eminentemente pragmática y escéptica “about the value of intellectual and cultural pursuits” (Ward 1966: 2). Inglaterra, y en general Europa, por el contrario, ofrecían a las clases sociales más favorecidas y a las mentes más inquietas una cultura cosmopolita con siglos de tradición y en plena ebullición de las vanguardias, cuya atracción era difícil resistir.

A pesar del notable avance experimentado por la cultura australiana en las dos últimas décadas del siglo XIX, durante la primera mitad del presente siglo fueron muchos los artistas australianos de mayor

² La distinción política entre “settler colonies” y “dominions” se aplicó también al proceso de descolonización: “White settler colonies, as fragments of the metropolitan centre, were treated very differently by Britain, which, in turn, for this settler colonies, was not the imperial centre but the Mother Country” (Mishra y Hodge 1994:285).

o menor fama que se marcharon a Europa, a donde solían llegar bien en su periodo de formación para luego decidir quedarse, bien desencantados con la acogida que se les dispensaba en Australia y abrumados por las dificultades económicas. Muy revelador a este respecto resulta el consejo que Henry Lawson, uno de los máximos exponentes del nacionalismo literario, daba en 1899 a los jóvenes artistas australianos:

There are, perhaps, a score of Australian writers known to the *Bulletin*, and most of them little more than lads, who could write better stuff than has been appearing in the shoal of popular magazines lately (no offence intended); but they have no scope, and as far as I can see, no hope of future material encouragement from the "great" and wealthy Australasian weeklies and dailies ... My advice to any Australian young writer whose talents have been recognized, would be to go steerage, stow away, swim and seek to London, Yankeeland, or Timbuctoo — rather than stay in Australia till his genius turned to gall, or beer. Or, failing this — and still in the interests of human nature and literature— to study elementary anatomy, especially as applies to the cranium, and then shoot himself carefully with the aid of a looking glass (Kiernan 1976: 208-210).

De todos los destinos sugeridos por Lawson, Londres era el más *natural*, pues implicaba no exilarse del todo, sino refugiarse en el centro de origen de la cultura australiana, o si queremos emplear una metáfora muy al uso en el discurso colonial, volver al seno de la *Madre Patria*. Sin embargo, con el paso de los años el *paraguas* político de la Commonwealth empezó a ser cada vez de menos utilidad a los artistas australianos a la hora de sortear sus problemas de identidad cultural, ya que fue precisamente "at Home" donde muchos de ellos comenzaron a tomar verdadera conciencia de su diferencia y a renunciar de sus vínculos con la tradición europea en beneficio de Australia: "The villagers of Hardy's novels were not as near to me ... as the station-folk and camp-blacks of

the Maranoa among whom I had been living. (Palmer, cit. Turner 1964: 45). Por otro lado, “at home” sus compatriotas también habían ido poco a poco tomando conciencia de su diferencia, de tal modo que, pese a los esfuerzos de las autoridades británicas y a la tradicional lealtad australiana para con las necesidades del Imperio, tras la Primera Guerra Mundial el debilitamiento de los lazos coloniales se aceleró lenta pero progresivamente, lo que en parte dio lugar al resurgimiento nacionalista de finales de los años veinte y coincidió con el auge de las ideas *internacionalistas* en los sectores más radicales de la intelectualidad australiana. A la larga todo ello acabó por dar al traste con la dicotomía “home”/“Home” y obligó a los integrantes de la diáspora australiana a replantearse su situación en términos de elegir entre establecerse en su país o exilarse en el extranjero, si bien hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial el conflicto quedó parcialmente diluido en el cosmopolitismo y la vorágine creativa de las vanguardias, cuyo valor supremo era la búsqueda de la expresión artística independientemente de cualquier filiación nacional.

2.1. 2. La diáspora literaria australiana ante el exilio.

Sería ingenuo, por supuesto, creer que todos los escritores expatriados siguieron una evolución homogénea. Es cierto que lo dicho hasta aquí respecto al desarraigo colonial les afectó a todos, pero hay que tener en cuenta que, como apunta Gombrich, en su proceso creativo el artista no está sometido sólo a las condiciones de su cultura, sino también “to the demands of his own personality” (cit. en O’Donnell 1980), lo que haría muy prolijo realizar un análisis exhaustivo de la diáspora australiana. Por otra parte, lo que aquí nos interesa es esclarecer las circunstancias que llevaron a Patrick White a indagar en la historia de su país y determinar

hasta qué punto la revisión que de ella lleva a cabo en su obra puede ser considerada en el ámbito del discurso poscolonial. Así pues, me ceñiré a tratar brevemente los casos de tres figuras destacadas de esa diáspora, en tanto que ofrecen un contrapunto interesante al caso de Patrick White, uno de los escritores australianos más fuertemente atraídos por la cultura europea y el espíritu de las vanguardias, pero que, pese a alcanzar un éxito editorial notable en Europa y América, acabada la Segunda Guerra Mundial acabó optando por “stare back” y regresar a Australia para hacer frente al “incubus” del desconocido *vacío* interior.

La primera de esas figuras es Henry Handel Richardson, seudónimo con el que escribía Ethel Florence Lindesay Robertson. Hija de un médico irlandés emigrado a Australia durante la fiebre del oro y nacida en Melbourne en 1870, la obra de esta autora es un producto clásico de la cultura colonial y a la vez un ejemplo sintomático de lo que Mishra y Hodge han dado en llamar “complicit poscolonialism”, es decir, el de aquellos autores que pueden ser considerados como “aspirant to the canon, extending but not challenging the standards of the imperial centre”, pero en cuya obra es posible discernir un “underside” que les cualifica como poscoloniales (1994: 284-9). Como más adelante haría Patrick White, Ethel Lindesay Richardson abandonó Australia siendo muy joven para completar su educación en Europa y escribió su obra siguiendo modelos europeos, en concreto del romanticismo alemán y de clásicos realistas como Dostoevsky o Flaubert. Y, como White, también obtuvo el beneplácito del Canon para una obra en la que se abordaba la experiencia australiana con una perspectiva universal, lo que le valió ser nominada al Premio Nobel en 1932, y le aseguró un éxito que se

extendió de Europa a América y que, más tarde le reportaría también el reconocimiento en Australia.³

Analizada en su contexto histórico y desde la perspectiva australiana, la figura de Henry Handel Richardson representa, por así decirlo, la culminación de las aspiraciones que durante generaciones había albergado la sociedad colonial no ya respecto de sus escritores, sino, en gran medida, respecto a sí misma: el regreso feliz al seno de la Madre Patria. Hay que recordar en este sentido que la autora sólo regresó a Australia en una breve visita que realizó junto a su marido en 1912 y que en ningún caso habla de ello como un regreso “home”, de donde habría que deducir que su integración “at Home” había llegado a consumarse plenamente. En apariencia todo apunta hacia una inapelable “complicidad” con el modelo colonial; no obstante, una lectura atenta de su obra nos revela hasta qué punto el “underside” poscolonial se hace patente. Más allá de los planteamientos universales tradicionalmente alabados por la crítica, en su obra cumbre, la trilogía *The Fortunes of Richard Mahony* (1930), encontramos temas, personajes y recursos que encajan de lleno dentro del repertorio poscolonial —*poscolonial agenda*—, tales como el desarraigo del individuo europeo atrapado en las redes del

³ A raíz de su éxito internacional su obra fue también reconocida en Australia. Marjorie Barnard y Flora Eldershaw la incluyeron en su clásico *Essays in Australian Fiction* de 1938, y desde entonces ha aparecido con marchamo de clásico en todas las historias de la literatura australiana. En 1950, ya fallecida la autora (1946), Nettie Palmer, que durante años había mantenido correspondencia con ella, publicó en Angus & Robertson, la editorial australiana por excelencia, un renombrado estudio monográfico sobre su obra, al que más tarde seguirían los múltiples artículos y libros que le dedicaron los grandes nombres de la crítica australiana como Leonie Kramer, A.D. Hope, Vincent Buckley, Geoffrey Dutton, o Dorothy Green (Duwell & Hergenhan 1992: 265-269).

proceso colonial, la tragedia que para estos individuos supuso su fracaso como agentes épicos de ese proceso, o la necesidad de recurrir a la experiencia personal para substraer su historia de las imposiciones del entramado arquetípico del romance colonial propio de las sagas de pioneros o *family sagas*.

La autoridad de la experiencia vivida —el personaje de Richard Mahony está inspirado en su padre, y muchos de los lugares que describe y las peripecias que cuenta tienen un trasfondo autobiográfico— y no la del discurso colonial es lo que le permite a Henry Handel Richardson presentarnos un universo de individuos sin hogar, obsesionados por el dinero e incapaces de echar raíces en sitio alguno. Es la cara oculta de la historia colonial, que se nos muestra en formato literario convencional pero en una clave ideológica que guarda más relación con el discurso poscolonial que Carey despliega en *Illywhacker* (1985), que con el de las *family sagas* australianas clásicas. En la imaginación de Ethel Lindesay Robertson el arquetipo colonial del patriarca que con su decisión y esfuerzo funda una dinastía duradera en el *Nuevo Mundo* se diluye entre los recuerdos del fracaso, la alienación y la demencia de su padre y el reconocimiento de que en la vida real fue su madre quien, con su trabajo como funcionaria de correos en un pueblo de Victoria, logró sacar adelante a la familia y, muerto su marido, llevarla lejos de Australia para siempre. Esa marcha significó poner fin a la aventura colonial de los Richardson y, si hemos de guiarnos por algunos pasajes cruciales en *The Fortunes of Richard Mahony*, una resurrección. No en vano, es la imagen del “burial alive”, clave en el subconsciente de los primeros colonizadores, en especial el de los convictos, la que abre la primera parte de la trilogía, que irónicamente lleva por título *Australia Felix*, el nombre mítico que Mitchell incluyera en su mapa para contrarrestar la leyenda negra del país,

y abrir un espacio de prosperidad para los colonos libres. Ese mito de la Australia próspera, que había sustituido al “hell on earth” de los convictos y que se ve claramente reflejado en las bucólicas semblanzas paisajísticas de John Glover (Fig. 12 y 13), se afianzó con la fiebre del oro, pero la realidad de la vida en los campos auríferos era muy distinta de la que se podía deducir del lujo y el glamour de los salones de Melbourne. Frente a esa imagen mítica de la época de la fiebre del oro, en *The Fortunes of Richard Mahony* Richardson nos describe en toda su crudeza, por el contrario, la absoluta indefensión y el horrible destino que esperan al individuo en ese paraíso dorado:

In a shaft on the Gravel Pits, a man had been buried alive. At work in a deep wet hole, he had recklessly omitted to slab the walls of drive; uprights and tailors yielded under the lateral pressure, and the rotten earth collapsed, bringing down the roof in its train. The digger fell forward on his face, his ribs jammed across his pick, his arms pinned to his sides, nose and mouth pressed into the sticky mud as into a mask; and over his defenseless body, with a roar that burst his eardrums, broke stupendous masses of earth (Richardson 1982: 7).

Esta imagen trágica anticipa ya desde el principio la suerte del protagonista al final de su vida y marca el tono pesimista que domina en la obra, y que aparentemente vincula a la autora con el discurso de los detractores de Australia. Unido a lo dicho hasta aquí respecto a su biografía y su filiación literaria, ese pesimismo nos induciría a pensar en Henry Handel Richardson no como en una escritora expatriada en Europa, sino más bien como una repatriada colonial. Sin embargo, como advierte Dorothy Green, eso no fue así en la realidad, pues la escritora nunca llegó a integrarse socialmente en Inglaterra y, mucho menos, a identificarse con un país “she neither knew nor liked, though she had relatives there”, y al que describe como un lugar claustrofóbico, poblado

por gente maliciosa, servil y snob. Para Green, 'Richardson' se consideró "all her life as an Australian" (1982: 834), como viene a demostrar el recurrente empleo de materiales autobiográficos siempre procedentes de su infancia y adolescencia, nunca de su etapa de madurez.⁴ Por otra parte, el ingente estudio de la historia, la sociedad y el paisaje australianos que realiza para escribir *The Fortunes of Richard Mahony* constituye en sí mismo, según Green, una prueba irrefutable del interés de la autora por el país en el que había nacido. A los efectos que aquí nos ocupan cabría pensar que, independientemente del grado de identificación emocional y política que mantuviera con Australia, el "incubus" del país la persiguió durante toda su vida, y que utilizó su obra literaria como vía de escape para dramatizar en ella su conflicto de sentimientos y lealtades.

Fruto ideológico de ese conflicto de sentimientos fue que su obra acabara convertida en un cruce de discursos: el discurso imperialista de los europeos que ven Australia como un sumidero social y geográfico, pero que siguen yendo hasta allí en busca de fortuna y enriquecimiento rápido; el discurso colonial australiano, que presenta el país como una tierra de oportunidades en el que es posible echar raíces y fundar una dinastía; el discurso nacionalista, que patrocina la idea de que la solidaridad entre los "mates" procura la supervivencia en las difíciles condiciones de la vida en Australia; el discurso capitalista, que sitúa la riqueza como la máxima aspiración del ser humano; el discurso determinista, que establece que a la larga la suerte del individuo viene dada por las leyes que le marcan sus orígenes y la sociedad en la que vive;

⁴ Hay que tener cuidado, no obstante, con las veleidades nacionalistas de la crítica australiana, empeñada en reclamar su obra como un clásico de las letras australianas, y, por tanto, interesada en resaltar que la propia autora se consideraba como tal.

y hasta un discurso romántico, que confía en el poder del amor y atribuye a la naturaleza la capacidad de restituir el caos provocado por las pasiones del ser humano. A esta convergencia de planteamientos y fuerzas contradictorias hay que añadir un debilitamiento progresivo de la objetividad de la poderosa voz omnisciente que cuenta la historia en favor de una mayor comprensión y simpatía hacia sus personajes, en especial hacia los dos protagonistas, Richard y Mary Mahony, que por su personalidad y trayectoria guardan fuertes reminiscencias con los padres de la autora. Con todo ello Henry Handel Richardson logra generar la tensión necesaria para subvertir muchos de los discursos que incorpora, lo cual la acerca enormemente al *modus operandi* del escritor poscolonial.⁵ El resultado es un mensaje final en el que la escritora se desvía del discurso colonial en sus versiones europea y australiana y opta por una solución de tono un tanto romántico en la que aboga por una integración no destructiva del individuo con la tierra de su país de adopción, que vagamente recuerda el remozado discurso nacionalista del Jindyworobak Movement, fruto como la propia Richardson del colonialismo tardío y que cristalizó en Australia poco tiempo después:

All that was mortal of Richard Mahony has long since crumbled to dust. For a time, fond hands tended his grave, on which in due course a small cross rose, bearing his name, and marking the days and years of his earthly pilgrimage. But, those who had known and loved

⁵ En este sentido cabe destacar su capacidad para criticar esos discursos incorporándolos irónicamente: "This dream it was, of vast wealth got without exertion, which had decoyed the strange, motley crowd, in which peers and churchmen rubbed shoulders with the scum of Norfolk Island, to exile in this outlandish region. And the intention of all alike had been: to snatch a golden fortune from the earth and then, hey, presto! for the old world again (ibid.: p. 13).

him passing, scattering, forgetting, rude weeds choked the flowers, the cross toppled over, fell to pieces and was removed, the ivy that entwined it uprooted. And, thereafter, his resting-place was indistinguishable from the common ground. The rich and kindly earth of his adopted country absorbed his perishable body, as the country itself had never contrived to make its own, his wayward, vagrant spirit (FRM: 381).

La solución al problema del exilio colonial no estaba, según Henry Handel Richardson, en la identificación con un país nuevo al que sólo se quiere por el interés material, “the unholy hunger”, pues ese país puede tomar venganza “for their loveless schemes of robbing and fleeing; a revenge contrived by the ancient, barbaric country they had so lightly invaded” (FRM: 13). A pesar de que el cruce de discursos puede invitar a la confusión —la idea se remata con la imagen de un “primeval monster”, Australia, que acecha a los advenedizos “with a malignant eye”—, la autora nos ofrece aquí una clave para leer su obra que anticipa el discurso que White trataría de articular en *Voss* y, en parte también, el que, como comentábamos, subyace en ‘Do you love me?’: el arraigo de los europeos en Australia requiere tiempo y compromiso emocional, abonando la tierra en vez de esquilmarla. Desde esta perspectiva, la historia de *The Fortunes of Richard Mahony* puede ser leída como una *cautionary tale* poscolonial, cuya moraleja es que aquellos individuos que llegan a Australia con ánimo depredador —y ese es el ánimo del colonialismo— acaban viéndose atrapados por su propio discurso y por la tierra colonizada, “prisoners to the soil”, y no logran verse libres del síndrome del exilio y encontrar la paz, salvo perdiendo la razón o la vida. Es significativo a este respecto, destacar cómo el “primeval monster” del principio de la trilogía se acaba transformando al final de la misma en “rich and kindly earth”, lo que arroja un rayo de esperanza sobre el

futuro de los descendientes de los colonizadores y emigrantes europeos en Australia.

Obras como la de Henry Handel Richardson contribuyeron de forma decisiva a llamar la atención sobre el problema existencial que emanaba del desarraigo colonial y a establecer una relación directa entre la ética del colonialismo y la sensación de exilio endémico que padecían los australianos, artistas o no, y que los impulsaba a abandonar el país y afincarse en Europa. Ahora bien, precisamente debido a que el exilio está estrechamente vinculado con el proceso colonial en su conjunto es imposible agotar su análisis en una sola obra, por más extensa que sea ésta, o en la visión de una única autora, por aclamada que resultara ser en su momento y desde entonces. El análisis de las causas y la naturaleza, por lo demás cambiante, del exilio australiano requiere tener en consideración otros muchos factores relacionados con la historia y la idiosincrasia de la sociedad australiana. Ya aludía en el epígrafe anterior a la crítica que autores tan emblemáticos como Henry Lawson hicieron del talante provinciano y materialista y la escasez de inquietudes culturales de la sociedad colonial, y al contraste que esto suponía con respecto al ambiente cosmopolita que se respiraba en las grandes metrópolis europeas, fundamentalmente Londres y París, donde era difícil triunfar pero se podía seguir de cerca la cada vez más vertiginosa evolución de las ideas estéticas y políticas, así como el desarrollo de los acontecimientos históricos.

Si un nacionalista convencido como Lawson no se había podido resistir al impulso de aventurarse a salir al *gran mundo*, más difícil lo tendrían aún quienes se identificaron más con los ideales y principios estéticos modernistas que con la empresa de crear un arte tan australiano

“as our flora and fauna” (Palmer 1905: 169), caso de muchos de aquellos que se expatriaron durante las décadas de los años veinte y treinta. De entre todos ellos destacaremos aquí los nombres de Christina Stead y Martin Boyd, dos autores de distinto sexo, ideología política y extracto social, que vivieron gran parte de su vida fuera de Australia donde obtuvieron el respaldo de público y crítica, y que, aunque respondieron de manera muy distinta a su relación con su país, cada uno a su manera nos brinda un contrapunto muy valioso a lo sucedido con Patrick White. Como éste, ambos escribieron dentro de los cánones del modernismo, y, como también sucede con White, en ambos casos el problema del exilio aparece entrelazado con avatares diversos de su vida personal y familiar, lo cual dio pie a los sectores más favorables de la crítica para diluir el siempre conflictivo asunto de su expatriación.

Christina Stead (1902-83) fue, junto con Patrick White, la más internacional de los modernistas australianos y, como él, tuvo que soportar furibundos ataques de la crítica nacionalista, a pesar de que durante toda su larga estancia en el extranjero siempre manifestó sentirse australiana. Sus detractores no le reprochaban sólo que se hubiera marchado, sino sobre todo que, a diferencia de lo que comentábamos respecto de Henry Handel Richardson, en su extensa obra, toda escrita en el extranjero, Stead apenas se ocupara de la realidad australiana de una manera específica. De hecho, solamente *Seven Poor Men of Sydney* (1934), su primera novela, que la autora empieza a escribir inmediatamente después de su llegada a Europa, está en su totalidad ambientada en Australia. A partir de ahí, si exceptuamos las ocasionales referencias en *Salzburg Tales* (1934) y el cuento ‘The Milk Run’, ya mucho más tardío, Australia únicamente aparece en la primera parte de *For Love Alone* (1944), en la que se refiere a ella con el apelativo “The Island Continent”

que da nombre al título, por oposición a la metrópoli londinense, a la que ve como un "Port of Registry". El resto de su aclamada producción narrativa está ambientada en Europa o los Estados Unidos, que son objeto de minucioso análisis en obras como *House of All Nations* (1938), *The Man Who Loved Children* (1940), *Cotter's England* (1967), o *I'm Dying Laughing*, publicada póstumamente.

Con independencia del lugar donde se desarrolla la trama, algunas de esas novelas siguen teniendo vigencia hoy en día, pero la crítica local, poco receptiva a la originalidad de los temas, la experimentación estilística y la universalidad de las fuentes manejadas por Stead, tardó décadas en comprenderlo, obsesionada como estaba con la idea de que toda *gran novela australiana* tenía que tratar sobre Australia. Así pues, ya en 1936 P. R. Stephensen incluía a Christina Stead en una lista de escritores que "egoístamente" habían abandonado su patria y a los que acusaba de ser los causantes del retraso cultural australiano: "if these emigrés had 'resisted the blandishments of shipping advertisements', Australia would have a 'redoubtable body of literature, learning, art and scholarship associated with its name'" (Johnson 1994: 39). En los años sesenta sus obras empezaron a publicarse en Australia, pero todavía en 1967 se la rechazó para el Britannica-Australia Award porque se consideraba que, habiendo vivido en el extranjero durante cuarenta años, ya no cabía considerarla como escritora australiana. Dos años después, sin embargo, Stead volvía por primera vez a su país, regresando definitivamente en 1974, año en que finalmente recibe el reconocimiento a su contribución a la literatura australiana con la concesión del Patrick White Award.

El caso de Christina Stead nos acerca en gran manera a las razones de las desavenencias de White con la crítica australiana, las cuales

comentaremos más adelante, y nos demuestra hasta qué punto la creación y la recepción estética están mediatizadas en Australia por factores como el complejo de inseguridad heredado del colonialismo, del que el nacionalismo radical es un fiel reflejo. Al decidir la *australianeidad* de la literatura en base a criterios excluyentes, que incluían ya no sólo la filiación y el lugar de residencia del autor, sino además a la selección de los temas, personajes, estilos e influencias que desplegaban en su obra, se coartaba en exceso la libertad creativa y se alimentaba el ansia de muchos escritores de huir de Australia para madurar y desarrollar al máximo el potencial de su genio literario. Para alguien tan familiarizado con la filosofía de Nietzsche como Christina Stead demuestra estarlo en *The Man Who Loved Children*, la idea de plegar sus anhelos por conocer el mundo, "her wandering impulse", y circunscribir su talento al repertorio sancionado por los nacionalistas quedaba fuera de toda consideración, lo mismo que para Louie Pollit, la protagonista de la novela y en parte alter-ego infantil de la autora, es imposible renunciar a su talento como escritora para quedarse a cuidar de sus hermanos bajo la férrea disciplina paterna. El final de la novela no puede ser más revelador a este respecto:

She walked away without looking back, feeling cheated and dull. ...Everyone looked strange. Everyone had an outline, and brilliant, solid colors. Louie was surprised and realized that when you run away, everything is at once very different. Perhaps she would get on well enough. She imagined the hubbub now at Spa House, as they discovered that she was not bursting up the stairs with their morning tea. They would look everywhere and conclude that she had gone for a walk. "So I have," she thought, smiling secretly, "I have gone for a walk round the world." ... as for going back towards Spa House, she never even thought of it. Spa House was on the other side of the bridge (1985: 526-527).

No sabemos nada de la suerte que corrió Louie a partir de ese momento, pero Christina Stead tardó más de cuarenta años en regresar de su paseo por “the other world—the old world, the land hemisphere”, como ella misma lo denomina en el prólogo de *For Love Alone*. Bajo el título de ‘Sea People’, dicho prólogo constituye una sumaria carta de presentación de Australia ante sus lectores en la que la autora incorpora tópicos tan conocidos como el del tórrido calor navideño o el del vacío interior. Lo que más llama la atención es, sin embargo, la compleja perspectiva de la voz narrativa, cómplice con los australianos y a la vez crítica y distanciada: cómplice, por ejemplo, en su subversiva referencia a los mapas que están acostumbrados a manejar los lectores, “drawn upside-down by old-world cartographers”, y en la alusión a Inglaterra como “a scarcely noticeable island up toward the North Pole” por oposición a la magnitud de Australia, implícita en el apelativo “island continent”; pero crítica y distante sobre todo en el alegato final: “To this race can be put the famous question: ‘Oh, Australian, have you just come from the harbour? Is your ship in the roadseat? Men of what nation put you down — for I am sure you did not get here on foot?’” (1987:1-2). En 1945 esas eran cuestiones todavía pendientes, aunque obviamente Stead las incorpora aquí con una gran carga irónica, lo cual deja entrever su escepticismo respecto de los logros de los que, cada uno por su parte, tanto alardeaban nacionalistas y anglófilos, y que ella, de ideas socialistas, no veía tan claros.

Nacida y educada en el seno de una familia de socialistas fabianos, Stead es un producto de la cultura suburbana del Sydney de principios de siglo en versión de los círculos radicales de ideología internacionalista. En ese contexto no tuvo demasiadas posibilidades de interesarse por otros aspectos de la realidad australiana que no fueran los sociales: el paisaje y

la Australia rural quedaban en el ámbito del nacionalismo conservador; así que su experiencia de Australia se identificó con el ambiente opresivo de la vida familiar en una sociedad suburbana de talante provinciano. Excluido el influjo del paisaje y, por tanto, el “incubus” del espacio natural australiano, para Christina Stead, como para Teresa Hawkins, la protagonista de *For Love Alone* y su alter-ego juvenil, Australia era el “hogar” del que debía huir para madurar personal y culturalmente, para lo que trabajó como maestra durante años, hasta conseguir ahorrar lo suficiente para pagarse el pasaje a Europa en 1928. Teniendo esto en cuenta, es difícil coincidir con críticos como Geering que hablan de ella como “an unselfconscious expatriate”(1969: 3), pues más que un exilio inconsciente, la larga expatriación de Stead, parece fruto de una decisión profundamente meditada, como si, abrumada por la realidad australiana, la autora, al igual que sus personajes, también estuviera “less afraid of homelessness than of home” (Lidoff 1978: 367).

Christina Stead justificó su indiferencia ante el problema del exilio afirmando que para ella el hogar no tiene que ver con la geografía sino con los sentimientos: “Home is where the heart is” (cit. Lidoff 1978: 363). Para Martin Boyd (1893-1972), en cambio, el conflicto de lealtades entre Australia y Europa es un asunto de la máxima importancia, y uno de los temas claves de su obra. Eso se debió en gran medida a que Boyd, al igual que White y a diferencia de Stead, no venía de la clase media, sino de una familia que remonta su presencia en Australia a mediados del siglo XIX y cuya historia el novelista trató de reconstruir en obras sucesivas, lo

cual le sitúa dentro de la más clásica tradición literaria australiana.⁶ Por otra parte, originariamente afincados en Melbourne los Boyd son junto con los Lindsay una de las familias con más renombre en el mundo de las artes australianas,⁷ herederas y continuadoras de la denominada *genteel tradition* del periodo colonial, y, por tanto, siempre en estrecho contacto con Europa y el arte europeo. El propio Martin Boyd nació en Lucerna, Suiza, y tras varios intentos por establecerse en Australia, uno de ellos en la hacienda familiar de Haraway, acabó exiliándose en Italia, donde murió en 1958.

El temprano interés de Martin Boyd por reconstruir la historia familiar ya constituía en si mismo un indicio de inseguridad, a la que se añadirá cada vez con más frecuencia el conflicto de su “in-betweenness” geográfica y religiosa, que Boyd traslada abiertamente a su obra literaria. Los personajes de sus principales novelas, como *Lucinda Brayford* (1946) y, especialmente, su famosa tetralogía *The Langton Quartet* (1952-1962), acusan en todo momento la existencia de un abismo entre Australia y Europa, fundamentalmente Inglaterra, y esto sumerge a algunos de sus protagonistas en una suerte de “esquizofrenia geográfica”, como el propio Boyd la define, que condiciona su comportamiento social y hasta

⁶ Esto le facilitó un reconocimiento inmediato en Australia y ya su primera novela *The Monforts* (1928) recibió la primera Medalla de Oro de la Sociedad Australiana de Literatura.

⁷ Fundada por el Capitán John Theodore Boyd, secretario del gobernador de Victoria, y Lucy Martin, una rica heredera de ascendencia española, con la que se fugó desde Irlanda. A la familia pertenecieron varias generaciones de célebres pintores, alfareros, arquitectos, ...etc.. Entre los descendientes actuales más notables cabe destacar al pintor Arthur Boyd, sobrino del novelista, y uno de los pintores australianos más cotizados de las últimas décadas.

sus decisiones más personales. Para los ingleses, los australianos no son más que “colonials” de acento y modales despreciables a los que sólo aceptan por su dinero; para los australianos, por su parte, Inglaterra — que nos es presentada con un perfil marcadamente decadente— o bien despierta resentimiento, o bien ambición, pues la ven como un mundo por conquistar socialmente, lo que, pese a ciertos escrúpulos de arribismo, algunos consiguiendo.

En medio de toda esa confusión, Boyd sitúa a personajes como Lucinda Brayford que tratan de alcanzar “the best of both worlds”, aún cuando eso sólo se pueda disfrutar fugazmente, en el ámbito concreto de esta novela, durante una breve excursión que Lucinda hace al campo con su marido, un aristócrata segundón, justo antes de emprender viaje a Inglaterra “to have a last look at the Australian countryside which ... she would first have to evoke” (Boyd 1985: 140). El hijo que conciben entonces habría podido aunar la regeneración de lo inglés y la sublimación estética de lo australiano, pero su muerte pone un fin dramático al sueño de Lucinda, quien sólo encontrará sosiego temporal a su frustración en Italia, un lugar que aún conserva viva toda la savia de la cultura europea y en el que la luz y el color del mar le recuerdan Australia. También Boyd veía Italia como la anhelada tercera vía, una alternativa a la esquizofrenia geográfica cuyas posibilidades se vislumbran en las palabras de Paul Brydon, el cuñado de Lucinda: “I am not a leaf of an oak ... but a leaf on the eternal olive, the sacred tree of Athena, the ever-green tree of humanity and civilisation” (LB: 302). Estas palabras resumen el ideal de continuidad del autor con las raíces de la civilización occidental, pero denotan un planteamiento puramente intelectual que no siempre funciona cuando se intenta llevar a la práctica, o por lo menos eso es lo que cabe deducir de las constantes idas y venidas y cambios de

domicilio de Boyd durante sus últimos años de estancia en Roma. Tal vez cabría pensar que, después de todo, el eucalipto no sólo no pertenece a la familia del roble, sino tampoco a la del olivo, y eso es algo que no hay artista ni deseo o voluntad humana que lo cambie.

Al margen de que hayan sido achacados al *cultural cringe*, la atracción por la tradición europea y la inseguridad respecto a lo australiano exigen del individuo un esfuerzo continuo por encontrar su identidad, lo que se traduce en la necesidad de delimitar un espacio propio, intermedio entre dos mundos, entre dos realidades. Tanto en la realidad como en la ficción, y volveremos sobre esto al hablar de Patrick White, un espacio así tiene muy difícil reificación fuera de la esfera de lo imaginario o lo soñado, o del espacio de transición que ocupa el viajero: "On the ship he entered that strange dream-like existence between two worlds" (LQ:631). De ahí que Martin Boyd, como tantos otros escritores australianos, recurriera al motivo del viaje entre Australia y Europa, sea sólo de ida o de ida y vuelta, para explorar la tensión existencial que para sus personajes, y para él mismo, suponía sentirse atrapados entre los dos poderosos polos de atracción que demarcan la "in-betweenness" postcolonial australiana. La solución que adopta el escritor a esa tensión no siempre coincide en la realidad y en la ficción: mientras en la vida real el artista acaba prefiriendo el exilio europeo, en la ficción el conflicto a menudo se resuelve en favor de Australia, como sucede en *When the Blackbirds Sing*, la última parte de *The Langton Quartet*: "He now thought of Australia as his home. He had sweated Europe out of his system, and had done so with his blood. He had left the traditional room" (LQ:632). Al final de la obra, que por lo demás es un alegato desgarrado en contra de la guerra, Dominic Langton, el protagonista, consigue por fin liberarse del lastre de la tradición europea en un acto simbólico en el que repudia

sus condecoraciones de guerra y deliberadamente las arroja "into the clayed-yellow pond" (LQ: 640).

Ahora bien, esa reacción, que le coloca "outside the fellowship of ordinary men" (LQ:641), no responde directamente al magnetismo del paisaje australiano, el "incubus" del que hablaba Frye, sino al deseo de enterrar los fantasmas que le venían persiguiendo desde Europa. Su retorno a Australia, "the only place where he had come to terms with life" (LQ:632), es en realidad una huida provocada por la repulsión que suscita en el personaje el contacto con una sociedad cuya tradición se basa en los mismos principios que no ya sólo habían permitido, sino que, en última instancia, habían desencadenado "The War for Civilization" (LQ:640) y, con ella, la deshumanización del individuo y la muerte; principios, cabría añadir, que forman parte del mismo discurso que explicaba y justificaba la presencia en Australia de su familia y, por extensión, la existencia de misma del país como tal. Sin embargo, esa fue una relación que, desde su refinada sensibilidad estética y su aristocrática posición social, Boyd no llegó nunca a ver, lo cual le impidió reorientar su obra en torno a un discurso distinto del idealismo humanista y superar la esquizofrenia geográfica sobre la base de un modelo nuevo de relación con Australia, como sí haría Patrick White a partir de los años cincuenta.

El de Martin Boyd no fue un caso aislado dentro de la diáspora australiana, si acaso su reacción ante la Primera Guerra Mundial fue un anticipo de lo que habría de suceder en la Segunda. En ambos conflictos los australianos perdieron buena parte de su inocencia colonial y se vieron obligados a replantearse su relación con Europa y con la propia Australia, lo cual fue especialmente llamativo en el caso de los expatriados. El caos material y moral provocado por la guerra determinó

así mismo que Europa perdiera gran parte de su atractivo: el artista ya no encuentra allí sino vestigios de caos y desolación, pues el apogeo de las vanguardias dio paso a un clima general de desconcierto y revisión de los valores que habían conducido el mundo al desastre y que en gran medida eran los mismos que habían impulsado y avalado el proceso colonial, como más adelante denunciarían autores como Sartre.⁸ Aunque tuvieron que pasar décadas antes de que esa relación se articulase en forma de discurso político, psicológica y socialmente la semilla quedó plantada en ambas guerras, fundamentalmente en la segunda; si bien en Australia autores como Xavier Herbert ya empiezan a abordar las consecuencias que la colonización europea de Australia trajo para los aborígenes y para los propios australianos, y a hablar claramente de *anglofobia* a principios de los años treinta. Ya acabada la Segunda Guerra Mundial, mientras Europa, el *centro* de la Cultura y la Civilización, aparece destrozada entre los escombros y las ruinas de los bombardeos, y a medida que su poder se debilita en medio de los avatares económicos y los conflictos sociales

⁸ En su conocido prólogo a *The Wretched of the Earth*, Sartre hizo una llamada de atención sobre la paradójica complicidad entre humanismo y colonialismo, ya que, según él, buena parte de los efectos nocivos del colonialismo fueron el resultado de la aplicación parcial y sesgada de la ideología humanística, pues en nombre del progreso se había procedido a la deshumanización de los pueblos colonizados, que fueron privados de su lengua y sus tradiciones, así como de los más esenciales valores del humanismo. Más adelante en el libro, por su parte, Fanon añade: "Leave this Europe where they are never done talking of Man, yet murder them everywhere they find them, at the corner of every one of their own streets, in all the corners of the globe ... where they never stopped proclaiming that they were only anxious for the welfare of Man: today we know with what sufferings humanity has paid for every one of their triumphs of the mind" (1967: 251). Por otro lado, tanto el propio Fanon como Césaire explican el nazismo como una variante del colonialismo: "European colonialism brought home to Europe by a country that had been deprived of its overseas empire after World War I" (Young 1990: 8).

de la reconstrucción, un buen número de artistas “de las colonias”, entre ellos los australianos, optan bien por marcharse a los Estados Unidos — el nuevo centro de poder—, bien por volver hacia sus lugares de origen en busca de seguridad física y de valores alternativos. Fue como si una gran fuerza centrífuga contrarrestara de repente la influencia y el atractivo de la cultura europea y les impidiera seguir cómodamente “at Home”, lo que sumado a la atracción de sus raíces naturales,⁹ les indujo a emprender viaje de vuelta a casa, “home”. No obstante, ese retorno no siempre resultó fácil ni fructífero, y hubo quien tras un tiempo en Australia decidió regresar a Inglaterra o probar suerte en los Estados Unidos, pero en cualquiera de ambos casos el exilio ya se produciría bajo unas condiciones muy distintas.

2.1. 3. El escritor modernista en la frontera poscolonial.

En el ámbito de la literatura australiana el retorno más célebre de cuantos se produjeron a raíz de la Segunda Guerra Mundial fue el de Patrick White, tanto por la importancia intrínseca de su obra y la trascendencia que esa obra tuvo para el desarrollo de la literatura australiana a partir de los años cincuenta, como por el hecho de que White marcó un punto de inflexión en la historia de la diáspora artística, como ya en su momento y de modo crítico advirtió el poeta Alister Kershaw, que le atribuyó un apodo emblemático: “The Last Expatriate”(cit. White 1958).

⁹ “Australian expatriate writers and artists in general, eventually starve in the absence of their natural sustenance” (White 1980: 82).

Patrick White representa el final de una etapa dentro de la literatura australiana, no sólo porque decidió volver y quedarse a vivir y a escribir en Australia, sino porque logró construir una figura arquetípica nueva dentro de la cultura australiana, que desafiaba directamente la del artista exiliado “at Home” y le abría un espacio desde el que poder retomar su actividad literaria, la del “returned expatriate”. En un famoso ensayo autobiográfico que escribe en 1958 y que lleva el simbólico título de ‘The Prodigal Son’, White declaraba que si había vuelto a Australia era porque en Inglaterra había empezado a experimentar una sensación de “rootlessness” para la que ya no encontraba compensación en el arte, más al contrario, que amenazaba seriamente su condición de artista: “Demobilisation in England left me with the alternative of remaining in what I felt to be an actual and spiritual graveyard, with the prospect of ceasing to be an artist and turning instead into that most sterile of things, a London intellectual ... So I came home”(PS: 14).

De este modo dejaba atrás la quimera colonial del Hogar común y la supuesta ambivalencia entre los dos hogares, reconociendo emocionalmente Australia como su único, aunque desconocido hogar. Por otra parte, al articular su regreso sobre la base de una historia tan conocida para todos los australianos como la del retorno del “Hijo Pródigo”, capitalizó la autoridad cultural de la tradición bíblica para contrarrestar el discurso colonial de anglófilos y nacionalistas, en una finta retórica de claros visos poscoloniales con la que consiguió reinventarse a sí mismo como escritor australiano e inscribir una figura y una forma nueva de entender la literatura en un país que, por lo demás, empezaba a sufrir profundos cambios sociológicos y culturales. En el marco de ese momento de transición “in the emergence of poscolonial Australia” (During 1996: 15) es donde hay que situar la trascendencia del

regreso de White y empezar a buscar los motivos que le llevaron a revisar la historia de su país aún desde una perspectiva estética modernista, con unos planteamientos ideológicos que le sitúan en la órbita de lo que Simon During denomina transcendentalismo tardocolonial (*ibid.*: 17).

◆ **Retrato del artista como joven talento de las colonias.**

La trayectoria biográfica y literaria de White antes de su regreso definitivo a Australia en 1948 refleja abiertamente las tensiones que, como decíamos, se derivan de la situación de “in-betweenness” en la que el discurso y el aparato institucional del colonialismo habían colocado a los australianos, especialmente a aquellos que, por su posición social o su inclinación estética, mantenían un contacto más directo con la metrópoli, así como la enorme repercusión que la guerra tuvo en la vida y en la evolución de la obra de muchos de ellos:

Brought up to believe in the maxim: Only the British can be right, I did accept this during the early part of my life. Ironed out in an English public school and finished off at King's, Cambridge, it was not until 1939, after wandering by myself through most of Western Europe, and finally most of the United States, that **I began to grow up and think my own thoughts**. The War did the rest. What had seemed a brilliant, intellectual, highly desirable existence, became distressingly parasitic and pointless (*PS*: 13). (El énfasis es mío)

Tanto por su formación como por sus orígenes y conexiones sociales, Patrick White fue un producto tardío del sistema colonial. Su vida anterior a la Segunda Guerra Mundial le hace encajar a la perfección en el estereotipo del “colonial gentleman” que se afinca en la metrópoli para satisfacer las aspiraciones sociales de su familia y, más tarde, sus propias ambiciones intelectuales. En White nos encontramos con todo

un símbolo del dominio social y cultural que Gran Bretaña siguió ejerciendo sobre sus ex-colonias durante la primera mitad del siglo XX.

Descendiente de una familia acomodada de la “squattocracy” australiana, White nació en Londres en 1912, donde sus padres disfrutaban de una estancia “at Home” como parte de su prolongado viaje de novios, y exceptuando algunos años de la infancia y un breve periodo previo a su ingreso en Cambridge, en Inglaterra transcurrió la mayor parte de su vida anterior a la guerra —sin olvidar, por supuesto, los frecuentes viajes por el resto de Europa, especialmente por Francia y Alemania, complemento indispensable en la formación de un caballero de la época, mucho más si tenía miras artísticas. La suya fue, por tanto, una educación *modélica* dentro del más selecto estilo colonial, una educación no sólo típicamente inglesa, sino además dispensada “at Home”, diseñada para difuminar todo resabio colonial y abrirle las puertas de la buena sociedad inglesa y, llegado el caso, de sus círculos intelectuales. De esa educación White conservaría un doble complejo que influiría de manera determinante en su relación con Australia: por un lado, una repulsión obsesiva por la mediocridad, que a menudo criticaría en la sociedad australiana y que le acarreó numerosos problemas de adaptación tras su regreso; por otro, una sensación de rechazo hacia su condición de “colonial”, que se filtra en novelas y personajes y que todavía analizará con detalle en una obra tan tardía como *A Fringe of Leaves*, publicada en 1976. A la larga ese sentimiento de rechazo no sólo le llevará a odiar profundamente a los ingleses hasta el final de su vida, sino que, según Simon During, además le enseñó el camino de la poscolonialidad:

“[O]ne path towards poscoloniality, if a minor one, is the way in which the old high colonialist dream of mirroring Europe, forming truly European settlements and subjects in the colonies, came adrift precisely because the settlers were irretrievably marked as colonial in the eyes of metropolitan culture. They remained ‘mimic’ people, however hard they tried” (1996:23).

Por lo que a su formación estética se refiere, desde su residencia de Ebury St. y con sus continuos viajes por Europa White vivió con relativa cercanía la efervescencia de las vanguardias artísticas, trabando primero contacto con los círculos teatrales londinenses y luego con un gran número de poetas, críticos, músicos y pintores célebres del momento, gracias sobre todo a Roy de Maistre, pintor australiano afincado en Londres con el que tuvo un corto romance y que se convirtió en su verdadero “intellectual and aesthetic mentor”: “I always feel it was he who taught me to write” (cit. Marr 1991: 145). Con de Maistre White aprendió además la importancia de la modernidad en el arte: “He persuaded me to walk in the present instead of lying curled and stationary in that over-upholstered cocoon the past, refuge of so many Australians, then and now” (ibid.: 149); lo que a la postre le liberaría de muchos de los problemas que, como decía, aquejaron a escritores como Martin Boyd. Durante los años treinta sus poemas empezaron a aparecer en revistas como el *London Mercury* en la que colaboraban también D. H. Lawrence, Katherine Mansfield y George Moore, algunos de sus autores predilectos por aquel entonces, y su poema “The Ploughman” es incluido junto con otros de Robert Frost, Siegfried Sassoon, Edwin Muir y Roy Campbell en la colección *The Best Poems of 1935*, publicada por Jonathan Cape. Por esa época también comenzó su andadura seria como dramaturgo, primero con piezas breves como *Peter Plover’s Party* y más tarde con *Return to Abyssinia* (1938), una obra ya completa inspirada en el clásico de Samuel Johnson, y ambientada en el sur de Francia y con la

Guerra Civil española como telón de fondo, de la cual apenas se conserva una sinopsis del argumento (Marr 1991: 174), pero que resulta premonitrice de lo que años después sucedería con White y, en cierta medida, de hasta qué punto el autor intuía ya que su aventura europea podía ser sólo un viaje de formación y que a la larga tal vez tuviera que regresar a su lugar de procedencia.

A los años previos a la guerra se remontan así mismo sus primeros trabajos narrativos: “The Twitching Colonel”, relato aparecido en el *London Mercury* en 1937, y sus dos primeras novelas publicadas,¹⁰ *Happy Valley* (1939) y *The Living and the Dead* (1941), en las que se aprecia con mucha claridad, excesiva a veces, la influencia de Lawrence y, sobre todo, la de James Joyce, de cuya obra *Dubliners* toma el título para la segunda de ellas. La crítica londinense, que disculpó su cierto amaneramiento por tratarse de una primera novela, dispensó una bastante buena acogida a *Happy Valley*, que fue seleccionada como candidata a “libro del año”; por lo que hace a Australia, la obra no se vendió mal —después de todo los White eran una familia muy conocida en Sydney—, pero a los lectores no les gustó ni su estilo, ni la manera de presentar la Australia rural, tal y como explicaba indignado al periódico un habitante del distrito del Monaro donde estaba ambientada la novela: “I know the village where the story is supposed to happen and I can assure that the people there live very busy lives and are not the type that Mr White writes about” (Marr 1991: 178). Entre la crítica australiana la opinión estuvo más bien dividida, pues aunque la mayoría reconoció su talento narrativo, también le reprocharon su visión pesimista

¹⁰Previamente, durante el periodo que pasó trabajado como “jackaroo” en Australia entre 1928 y 1930, había escrito ya tres novelas, *The Immigrants*, *Finding Heaven*, y *The Sullen Moon*, las cuales no llegaron nunca a publicarse.

de Australia y se lamentaron, como era de esperar, de que la obra no se ajustase a los cánones de lo que debía ser una "Great Australian Novel". White no llegó a conocer estas reacciones hasta después de varios años, pero en ellas quedaba ya patente que los australianos y él hablaban lenguajes distintos.

En la primavera de 1939 Patrick White viajó a América con ánimo de encontrar un editor para su obra. Tras una fría acogida inicial, lo encontró por fin en Ben Huebsch de Viking Press, una prestigiosa editorial comprometida con la literatura de vanguardia, que acababa de editar la obra temprana de sus ídolos Joyce y Lawrence y en la que publicaban autores americanos de la talla de Sherwood Anderson y Upton Sinclair.¹¹ Aunque consideró la posibilidad de quedarse en los Estados Unidos ante el inminente estallido de la guerra en Europa, al final White decidió regresar a Londres y alistarse en la RAF, lo que le obligó a abrir un paréntesis en su creación literaria, que no retomará hasta el final de la contienda. Ya en 1948, camino de vuelta a Australia, concluye *The Aunt Story*, una de sus más complejas novelas y en la que recapitula los temas y las conclusiones de su exploración estética hasta ese momento. A través de la odisea de Theodora Goodman (Herring 1970), White, que en reiteradas ocasiones reconoció

¹¹Hasta su muerte, Ben Huebsch sería uno de los más estrechos interlocutores literarios con los que contaría Patrick White, y Viking Press, la primera editorial en publicar toda su obra posterior, ya que en Londres surgirían problemas con Jonathan Cape y, salvo en raras ocasiones, White no se atrevió nunca a confiar en las editoriales australianas, por su parte también más interesadas por los clásicos realistas que en embarcarse en aventuras modernistas de dudoso éxito comercial. Eso le aseguró una amplia difusión internacional pero le distanció del público australiano al que su obra llegaba por los mismos conductos que si de un autor extranjero se tratara; en ese aspecto podría decirse que White no llegó nunca a consumir del todo su regreso a Australia.

una estrecha relación con sus personajes, “all the characters in my books are myself, but they are a kind of disguise” (1969: 23), va recorriendo en la ficción los escenarios que recuerda de su infancia en Australia y de sus viajes por Europa y América. La novela aparece, por tanto, estructurada en tres partes, cada una de ellas ambientada en un continente distinto y dispuesta en un orden cronológico que es válido tanto para reflejar el periplo del personaje como el del mismo autor, pues White proyecta indirectamente su propia búsqueda de identidad sobre el viaje de la protagonista, que abandona Australia y su familia para encontrarse a sí misma y redimirse de la etiqueta de tía solterona que da título a la novela y que desvirtúa su potencial como ser humano. White, que se encontraba entonces en un momento crucial de su carrera de escritor y de su vida, luchaba también por encontrar su verdadera personalidad detrás de otras etiquetas no menos comprometidas, como las de escritor, homosexual, modernista, expatriado, o australiano.

La primera parte de *The Aunt's Story* lleva por título “Meroë”, el nombre de la casa familiar de su infancia, que la protagonista identifica con su padre y que representa la seguridad de su etapa de inocencia, “an honest house, because it had been put up at a time when the object of building was to make a house” (AS:20). Al final de la misma Theodora, a la que todos ya consideran irremediablemente una solterona, abandona Australia, recién liberada de la carga de cuidar a una madre autoritaria que nos es presentada como una personificación del “great monster self” tantas veces analizado por White en obras posteriores: “Mrs Goodman had never encouraged religion as she herself was God” (AS:128). Había sido decisión de Mrs Goodman que la familia abandonara la casa familiar y, por tanto, quien había cortado sus vínculos con la infancia, lo que Theodora no logra perdonarle, así que, incapaz de llorar su muerte,

decide explorar la libertad que ésta le abre, “a state that she had never learned to enjoy” (AS:12). Emprende así un viaje en busca de la Meroë legendaria, “There is another Meroë, ... a dead place, in the black country of Ethiopia” (AS:23); frente a la sólida Meroë australiana, esta otra Meroë es un lugar imaginario, al margen del control de su madre, que su padre inventara para ella de pequeña a partir de las historias de Homero y Herodoto, y que White no duda en relacionar con Grecia, su escenario literario favorito después de Australia: “ ‘Greece, you see, is a bare country. It is all bones.’ ‘Like Meroë’, said Theodora” (AS:108).

Ya en la segunda parte de la obra, Miss Goodman, como el mismo Patrick White, llega a Europa, pero en vez de respuestas que le ayuden a encontrar su identidad, allí sólo encuentra un mundo en descomposición que refleja el caos y la desintegración provocados por la guerra. En esta parte central de la novela, la más marcadamente vanguardista de toda su narrativa, White nos describe Europa en clave surrealista, transformando el idílico centro de la Cultura y, por tanto, el lugar de peregrinación obligado de muchos australianos, como un caótico “Jardin Exotique”, un universo gótico a punto de desmoronarse en el que tanto a los personajes como al propio lector les resulta casi imposible distinguir entre lo real y lo soñado. En medio de ese caos no es fácil atisbar demasiadas esperanzas de poder articular una identidad, personal o estética, razonablemente estable, de ahí que Theodora Goodman en la ficción y Patrick White en la vida real, decidan abandonar la búsqueda de las raíces míticas de su cultura para intentar encontrar las suyas propias y re-identificarse con su otro pasado, el de la Meroë real. Personaje y autor deciden regresar a Australia, “to the stimulus of time remembered” (PS: 14). Pero, a diferencia de la de White, la odisea de Miss Goodman no llega a completarse geográficamente, pues en la tercera parte de la obra,

que White escribe a bordo del barco que le lleva de vuelta a Australia, Theodora, atraída por una fuerza inconsciente, se baja del tren en el que cruza los Estados Unidos e interrumpe repentinamente su vuelta a casa para adentrarse en un paisaje nuevo para ella, pero en el que encuentra la clave que le permite vertebrarse como persona. Por boca de Holstius, portavoz directo del autor y uno de los personajes literariamente peor logrados en toda la obra de White, Theodora descubre la explicación que tanto había buscado y que finalmente le permite poner orden en el caos de su fragmentada y atípica identidad:

You cannot reconcile joy and sorrow ... Or flesh and marble, or illusion and reality, or life and dead. ... one constantly deludes the other into taking fresh shapes, so that there is sometimes little to choose between the reality of illusion and the illusion of reality. Each of your several lives is evidence of this... We are inclined to consider the shapes of flesh that loom up at us out of mirrors, and because we do not continue to fit like gloves, we take fright and assume that permanence is a property of pyramids and suffering. But true permanence is a state of multiplication and division (*AS*: 278/284).

En ese lugar perdido en mitad de América Theodora Goodman acaba comprendiendo que, una vez retirada la etiqueta que le habían colocado los demás de manera totalmente involuntaria por su parte, su vida no es una mera ilusión, "Actually I do exist" (*AS*:287), y que el secreto de la vida está en buscar y atreverse a afrontar los cambios. Significativamente, ese despertar a la realidad se produce en medio de un paisaje acrónico en el que, como White descubrirá más tarde respecto del australiano, el espacio y la distancia se imponen al tiempo y, por consiguiente, a la historia:

All through the middle of America there was a trumpeting of corn.
Its full yellow, tremendous notes pressed close to the swelling sky.

There were full acres of time in which the yellow corn blared as if for a judgement. It had taken up and swallowed all other themes, whether belting iron, or subtler, insinuating steel, or the frail human reed. Inside the movement of corn the train complained. The train complained of the frustration of distance, that resists, that resists. Distance trumpeted with corn (AS:255).

Con ese paisaje casi infinito de fondo vemos proyectarse sobre la ficción la odisea personal de White: como artista también él se ve como un caleidoscopio "of many lives [whose] separating membrane is negligible" (AS:277). Tal vez por ese motivo, deja que su personaje encuentre finalmente su identidad en un lugar indeterminado del camino. Mediante ese desenlace geográficamente incompleto de la odisea de Miss Goodman, el autor, que acababa de volver a una Europa que le inspira pesadillas¹² y que aunque ha decidido regresar a Australia aún no sabe lo que le puede deparar su futuro allí, está intentando dejar abierta la posibilidad de encontrar también para sí mismo una vía alternativa, tal vez también en los Estados Unidos. Inquieto ante el regreso a casa convierte la novela en su escudo protector: "I finished *The Aunt's Story* and had this manuscript as shield of a kind when I disembarked in what was a familiar and at the same time a hostile land" (AS:126).

En 1948, cuando resuelve regresar definitivamente, Australia era para White, casi tanto como para los emigrantes que viajaban con él a

¹²"Those who had spent the war in London did not appear so conscious of the graveyard it had become for a revenant like myself, dropping in from another world. ... Coming out one evening onto the steps of the house where I was lodging, I was suddenly faced with that orange glare and automatically heard the fire engines. It took me a moment to realise the whole horrendous thing was not being run through again, and that what I saw was only a normal summer sunset" (FG:126).

bordo del *Orion*, un mundo desconocido frente al que sentía la necesidad de protegerse con la coraza más inherente a su condición de escritor: su obra. En ese escudo simbólico estaba *inscrito* todo lo aprendido en sus años de formación escolar y universitaria, así como el bagaje estético modernista adquirido y madurado en Europa hasta llegar a *The Aunt's Story*, en la que, sin embargo, todavía se echa en falta "some final fusion of the worlds of innocence and experience" (Colmer 1984: 26). Esa fusión, que en efecto constituye una de las preocupaciones más recurrentes en la obra de White, tendría que esperar, no obstante, a que el escritor superara el impacto de su re-encuentro con Australia que al principio le mantuvo apartado de la literatura: "Nothing seemed important, beyond living and eating, with a roof of one's own over one's head" (PS: 15). Es difícil pensar en una situación y un planteamiento existencial más alejados de la sofisticación y el refinamiento estético de los salones que White había frecuentado en Europa y Alejandría, ni del discurso ultra-modernista de su amigo Roy de Maistre, pero ese fue el contexto en el que se produjo su evolución ética y estética hacia la madurez literaria, ya como escritor australiano, aunque sin desprenderse nunca del todo de la etiqueta de "non-exile" (Wolfe 1983:29).

◆ **Retrato del artista como Hijo Pródigo.**

La odisea personal y estética de Patrick White no concluyó con su regreso físico a Australia, donde tanto él como *The Aunt's Story* fueron recibidos con notoria frialdad.¹³ Pero su breve estancia en Londres tras la

¹³ "At this period Australia was very hostile to new arrivals. Those of my contemporaries still around tried not to show they had difficulty in making contact with me. Friends of my parents' generation were sceptical, not to say afraid, of this curious hybrid produced by my

guerra le había reafirmado en su decisión de volver a Australia¹⁴ y había vuelto dispuesto a re-encontrarse con sus raíces, así que, pese a todo y a diferencia de otros artistas como los ya citados Boyd o Kershaw, se quedó. Era consciente de que su renuncia al exilio europeo y su retorno a Australia iban a traer cambios importantes a su vida y a su obra, pero eso era lo que buscaba, y así sucedió. De todos esos, el fundamental fue que empezó a contemplar la realidad desde una perspectiva nueva, distinta de la del modernismo internacional y más próxima a su condición de australiano. No obstante, esa proximidad sería sólo relativa, pues a pesar de su regreso, White no llegó nunca a integrarse del todo en la sociedad australiana, quedándose en una ambigua posición marginal que, como modernista, consideraba consustancial con su condición de artista y esencial para su actividad creativa, y que en lo personal atribuía a lo que denominaba su "hibridez" cultural y sexual. Esa hibridez le llevó a mantenerse en gran parte apartado de los círculos sociales que su familia había frecuentado tradicionalmente, sobre todo después de que su madre se marchase a Europa.¹⁵

mother for inspection. Though they knew there were novelists in the world because their wives patronised libraries, what could possibly become of an Australian male of their class who set out to be a professional author? My father would be spared the shame of it" (FG:129).

¹⁴ Durante esa visita White visitó a su viejo amigo Roy de Maistre y vio a un artista que antes de la guerra había sido una figura prominente de la vanguardia británica convertido en una figura anquilosada: "De Maistre had paid a high price for living in London. His roots were in the air. He was a warning of what might lie ahead should White change his mind and decide to stay" (Marr 1991: 236).

¹⁵ Incluso antes de marcharse a Europa White no se había encontrado cómodo en los círculos sociales en los que se movían sus padres, sólo Belltrees, la hacienda familiar le había atraído lo suficiente para añorarla desde Europa. Sus dificultades para encajar en la

Esa doble marginalidad que, como artista y como homosexual, White experimentó en la Australia de la posguerra¹⁶ se dejó traslucir claramente en su obra, tanto en la recurrencia de temas y motivos que, como el viaje, denotan una ubicación geográfica, social y cultural inestable o insatisfactoria, como en el carácter de “outsiders” de muchos de los personajes que siguieron a Theodora Goodman. Por otra parte, el hecho de que White siguiera fiel a los principios de la estética modernista le impidió integrarse en los círculos que dominaban la escena literaria australiana a mediados de siglo, estilísticamente volcados con el realismo e ideológicamente escindidos entre el nacionalismo conservador y el internacionalismo socialista, pero en todo caso obsesionados tratando de decidir lo que era y no era “australiano”.

En esa tesitura cultural su voz no podía por menos que seguir sonando extraña, europeizada, como ya le había sucedido en su juventud, antes de marcharse a Europa para estudiar en Cambridge: “After being a colonial at my English school, I was now a “Pom” in the ears of my fellow countrymen” (1973: 41). Si antes en Europa había sido un “outsider” llegado de “las colonias” para aprender, como australiano

“buena” sociedad australiana se reflejan claramente en el personaje de Eddie Twyborn en *The Twyborn Affair* (1979), en la que aborda abiertamente el tema de la homosexualidad.

¹⁶“White could not altogether escape the impact of Australia’s raw society. Books and films were cut and banned just as they were in his youth. In its passion for censorship, Australia was the Ireland of the South Pacific. Sidestepping this prudery was easy for those, like White, who had their books sent out from London shops. But the atmosphere in Australia was corrupted... A sort of prudish tact became a necessary ingredient of Australian writing. It was understood certain truths could not be told. Nothing in the atmosphere encouraged White to confront his own tact or challenge the influence of Withycombe disapproval, and his agents’ caution. ‘Overtly homosexual novels were not published’ ” (Marr 1991: 276)

cultivado "at Home", todo lo que había aprendido allí¹⁷ le convertía ahora en un "outsider" a los ojos de sus compatriotas. Como Mr Goodman, "he had had more education than it was good" (AS: 33), y eso retardó su retorno a la actividad literaria: "I had never felt such a foreigner. The failure of *The Aunt's Story* and the need to learn a language afresh made me wonder whether I should ever write another word" (1973: 42). Aún así su voz siguió conservando un acento muy peculiar que le diferencia con claridad de otros autores de su generación e incluso de su misma clase social, cuya formación había tenido lugar en Australia y que, aunque habían viajado por Europa antes de empezar a escribir, no habían pasado por la experiencia de la expatriación, caso, por ejemplo de Judith Wrigth.

Ciertamente, la reacción del público y la crítica hacia *The Aunt's Story* no dejaba ninguna duda respecto a la falta de sintonía de las formas literarias modernistas aprendidas por White en Europa y la imagen de la realidad que los australianos estaban acostumbrados a contemplar a través de la lente de románticos y realistas. Frente a los héroes campechanos y las historias cotidianas y literariamente asequibles de Paterson, Lawson o Furphy, White presentaba a sus lectores la realidad de manera fragmentaria y diluida en un complejo aparato simbólico en el que aparecían desde rosas negras a personajes cubistas y proclives a comportamientos tales como mirar a través de los ojos de un halcón para

¹⁷ White tardaría casi veinte años en darse cuenta de la importancia de cuanto NO había aprendido allí: "The 'pretty shattering' stories of Barbara Baynton, for instance, were not on the syllabus at Cheltenham. 'It is extraordinary the ways she tells one so little and one sees everything. I wonder whether the Australians who call me 'crool' have ever read Barbara Baynton. She's a prolonged knife job'" (Marr 1991: 480).

poder percibir “the shrill beauty that rose above the endlessness of bones” (AS:33), que, dicho sea de paso, son los de una oveja muerta.

Inéditas hasta entonces en la narrativa australiana, esas imágenes habrían podido resultar menos sorprendentes en el ámbito de la pintura, ya que los galeristas de Sydney y Melbourne estaban más acostumbrados a los experimentos modernistas de artistas plásticos innovadores como los *Angry Penguins*, aunque en la retina del común del público australiano de mediados de siglo seguían prevaleciendo las imágenes costumbristas de los pintores impresionistas de finales del siglo XIX, como McCubbin o Roberts (Fig. 19-22), por encima de las imágenes modernistas de Nolan, Purves Smith o Drysdale (Fig.16-18, 23-25).¹⁸ Si a ello añadimos que la literatura, y especialmente la novela, es un arte que depende mucho más de los gustos y las preocupaciones del público que del

¹⁸ Aunque el modernismo tuvo mejor acogida en el mundo de la pintura que en el de la literatura, los pintores australianos en absoluto estuvieron exentos de padecer las tensiones estéticas y políticas de la posguerra, lo que a menudo les llevó a expatriarse o a mantener constantes idas y venidas entre Australia y Europa. En los primeros años cincuenta, por ejemplo, la escena estaba dominada por críticos como Sidney Ure Smith, editor de la influyente *Art in Australia*, y mecenas como Keith Murdoch, ambos partidarios de que el arte australiano siguiera las tendencias del *arte elevado* importadas desde Francia e Inglaterra, en tanto en cuanto Australia no era más que una extensión del mundo “civilizado”, lo que debía verse a toda costa reflejado en el arte. Consecuencia directa de esto fue que la nueva generación de pintores de la posguerra, en la que destacan nombres tan representativos como los de Nolan, Tucker o Perceval, que se esforzaron por combinar la experimentación estética con el tratamiento de temas claves de la historia, la mitología y la realidad australiana, encontrara durante años cerradas las puertas de los principales museos nacionales y sus integrantes tuvieron que marcharse a Europa para forjar allí su reputación y ser luego admitidos “at home” (Haese 1981). Irónicamente, gran parte del éxito europeo de esos pintores se debió a la novedad de los temas que trataban y al impacto que provocó, sobre todo en el caso de Nolan, la representación del paisaje australiano y la peculiar relación entre paisaje y personajes.

mecenazgo de las élites adineradas o del apoyo institucional, no es difícil hacerse cargo de las dudas de White al comprobar que el público y la crítica australianos seguían sin estar preparados, al menos en su gran mayoría, para comprender y apreciar las innovaciones que el modernismo había aportado al arte de la novela.¹⁹ De hecho, a pesar de todo su éxito posterior y de que la conmoción se repetiría con varias de sus siguientes novelas y con montajes teatrales como el de *The Ham Funeral* (1961), White no olvidaría nunca el impacto que le causó la reacción hacia la obra más compleja que había escrito hasta entonces y en la que, en aquel momento de transición en su vida, él había puesto tantas esperanzas:

In writing this novel I had first to break myself of the habit acquired while compiling factual reports in the Air Force, closer to the practice of *objective* journalism than the pursuit of truth in creative fiction. I grew drunk cultivating a garden of words and sensations which had been waiting years to germinate. ... on the whole scorned by the pundits, and ignored by the public, I realized how much better pleased Australians would have been with my sifted factual reports (FG: 127-8).

Ante unas condiciones tan adversas, White no vuelve a Europa, contra lo que todos esperaban, sino que compra una granja en los alrededores de Sidney y se va a vivir al campo, "to soak myself in

¹⁹ El caso de White guarda un gran parecido con el de los nuevos pintores modernistas arriba mencionados, sólo que el novelista se empeñó en seguir en Australia y lo pudo conseguir precisamente debido a que los canales de distribución de la literatura se rigen por reglas más abiertas y, de paso y aunque parezca paradójico en lo que respecta a White, más democráticas y directas: "... most rewarding of all, are the many letters I have received from unknown Australians, for whom my writing seems to have opened a window. To me the letters alone are reasons enough for staying" (PS:17).

landscape”, y allí permanece unos años en silencio, porque, según explica en ‘The Prodigal Son’, “all art flowers more readily in silence”. Son años de “desintoxicación” estética, en los que el novelista se esfuerza por aclimatar su lenguaje al entorno y a su situación de recién llegado a un país en el que se siente extranjero: “Stripped of almost everything that I had considered desirable and necessary, I began ... to struggle to create completely fresh forms out of the rocks and sticks of words” (PS: 16). Busca un lenguaje nuevo que le permita dar expresión literaria a una realidad australiana que, desde su nueva posición de “returned expatriate”, en gran medida contemplaba por primera vez: “I began to see things for the first time. Even the boredom and frustration presented avenues for endless exploration”(PS:17).

Esa disposición a “ver las cosas por primera vez” y la inquietud por explorar incluso los aspectos menos agradables de la realidad australiana, “the ugliness, the bags and iron of Australian life” (*ibid.*), evocan en parte la actitud del explorador colonial con cuya figura en más de una ocasión White se manifestó identificado. Pero la mirada de White es distinta de la *mirada colonial* de los exploradores: es una mirada nueva, pero no ajena, pues desde su infancia siempre se había sentido fuertemente atraído por el paisaje de Australia, “the landscapes, which had never left me” (FG: 127). No obstante, tampoco es la mirada directa y documental de Henry Lawson, siempre diligente en mostrarnos su proximidad con las cosas y los personajes que describe, ya sea en su poesía, en sus cuentos o en los bosquejos de Australia como ‘The Little World Left Behind’ que escribe para el *Bulletin*:

I lately revisited a western agricultural district in Australia after many years. The railway had reached it, but otherwise things were drearily, hopelessly, depressingly unchanged. There was the same old grant,

comprising several thousands of acres of the richest land in the district, lying idle still, except for a few horses allowed to run there for a shilling a-head per week (Ackland 1993: 268).

Lawson habla de memoria, pero avala la descripción haciendo gala de su presencia física en el paisaje que nos dibuja, del mismo modo que en los cuentos a menudo nos cuenta cómo conoció a sus protagonistas y se presenta a sí mismo hablando, viajando o bebiendo con ellos, hasta incluso hace que alguno de sus personajes sea el destinatario de sus historias. En relatos como 'Telling Mrs Baker', por ejemplo, vemos cómo personajes y narrador mantienen un contacto estrecho dentro de la acción y, por tanto, aparecen juntos en el mismo plano narrativo.²⁰ Al igual que la de los pintores de la *Heidelberg School*, como Tom Roberts en *The Artist's Camp* (1886) (Fig.20), la mirada de Lawson está representada dentro del texto/cuadro y su perspectiva frecuentemente se identifica con la de los personajes que retrata, aunque la experiencia de éstos no coincida para nada con la suya propia, como por ejemplo sucede en 'The Drover's Wife'.²¹ El objetivo último es siempre captar la atención del lector/espectador e invitarle a compartir el plano, o a ponerse en la piel

²⁰ "When I first met Bob Baker he was a boss-drover on the great north-western route and his wife lived at the township of Solong on the Sydney side. He was going north to new country round by the Gulf of Carpentaria, with a big mob of cattle, on a two years' trip; and I and my mate, Andy McCulloch, engaged to go with him" (Ackland 1993: 238).

²¹ En el caso de Roberts cabría citar el ejemplo de *A Break Away* (1891), una de las obras clásicas de la pintura australiana, en la que la perspectiva del pintor/espectador coincide con la que tendría un jinete que cabalgara detrás del personaje principal. La obra destaca además por la claridad de la luz, típicamente australiana, y por el dinamismo de las figuras que dan sensación de poder dominar el espacio con su movimiento, al menos hasta donde llega la marca de la colonización simbolizada por la cerca (Fig. 21).

de los personajes y participar de la experiencia de la vida en el *Bush*, pues no hay que olvidar que los lectores de Henry Lawson en su gran mayoría vivían en la ciudad.

La mirada de White, en cambio, es totalmente diferente: no podía ser de otro modo, dado que, salvo por su breve experiencia juvenil como *jackeroo*, él apenas si había estado en contacto con el *bush* y jamás había estado en el desierto; ya a su regreso, el paisaje de Australia que mejor conoce es el de las granjas de los alrededores de Sidney, que no tardarían en ser absorbidas por la expansión suburbana de la ciudad. Tamizado por los recuerdos de la infancia y de la historia familiar, ese es el paisaje que contemplamos en *The Tree of Man* (1956), pero cuando trata de ampliar el alcance de su mirada hacia la Australia interior, como veremos al hablar de *Voss*, White no mirará el paisaje directamente, sino a través de los ojos y la imaginación de exploradores como John Eyre y de pintores como Nolan o Drysdale²² y desde la perspectiva totalizadora del artista modernista que, plenamente confiado en su genio creativo, intenta ofrecernos *su* particular visión del mundo. Eso hace que, pese a los cambios con respecto a *The Aunt's Story* que se aprecian en las novelas que escribe tras su periodo de silencio, tanto en lo que se refiere al

²² "A frustrated painter" (PS:16), White siempre confesó una gran fascinación por la pintura, a través de la cual, decía, aprendió a escribir: "I began to write from the inside out when Roy de Maistre introduced me to abstract painting. Before that I had only approached writing as an exercise in naturalism. Anything else was poetry" (Marr 1991: 150). Además de contar con afamados pintores entre sus amigos más cercanos —el propio Sidney Nolan fue el encargado de recoger en su nombre el Premio Nobel— su extraordinario interés por la pintura se reflejó una y otra vez en la ficción, bien a través de personajes como Alf Dubbo en *Riders in the Chariot* y Hurtle Duffield en *The Vivisector*, o por la importancia que concede al color y la luz, no sólo en sus descripciones, sino también como eje articulador de la narración.

lenguaje, como en la manera que sus personajes tienen de relacionarse con la naturaleza australiana, la textura de la voz narrativa siga siendo totalmente distinta de la de los escritores realistas a los que estaban acostumbrados los australianos.

Los narradores omniscientes de White no sólo no comparten plano con los personajes, cuyos pensamientos escudriñan hasta extremos increíbles, sino que incluso desafían abiertamente al lector para que trate de comprender lo que la realidad oculta tras las apariencias externas. Un buen ejemplo al respecto lo encontramos en la escena de la tormenta en *The Tree of Man*, donde se observa hasta qué punto la mirada modernista de White se identifica con la de su personaje, distintivamente un pionero australiano, como sus antepasados y como él mismo en Castle Hill, y, sin embargo, a la vez se interpone como un filtro revelador entre los lectores y el mundo del personaje, que no es otro que el de la naturaleza y la experiencia de la vida en Australia:

But as the man Stan Parker sat in the flickering darkness waiting for the storm, the form of his wife faded into significance. A great fork of blue lightning gashed the flat sky. He listened to the drums of thunder, of which the first rolls shook the silence. The still, stale air had begun to move. ...The man who was watching the storm, and who seemed to be sitting right at the centre of it, was at first exultant. Like his own dry paddocks, his skin drank the rain. He folded his wet arms, and his attitude added to his complacency. He was firm and strong, husband, father, and owner of cattle. He sat there touching his own muscular arms, for he had taken off his shirt during the heat and was wearing his singlet. But as the storm increased, his flesh had doubts, and he began to experience humility. The lightning, which could have struck open basalt, had, it seemed, the power to open souls. It was obvious in the yellow flash that something like this had happened, the flesh had slipped from his bones, and a light was shining in his cavernous skull (*TM*: 150-1).

Para quien haya leído su obra y su biografía resulta difícil imaginar a White en camiseta recibiendo la lluvia junto a su personaje, como sin duda habría hecho o pretendido hacer Lawson, pero su descripción de la tormenta y la identificación emocional del personaje con la misma no dejan dudas respecto del largo camino recorrido por el autor desde *The Aunt's Story*. El distanciamiento de la voz narrativa con el personaje, "the man Stan Parker", es patente, pero no sucede así con el paisaje, que le permite componer, por fin, una epifanía que podríamos denominar australiana. De hecho, esa fue una de las claves del éxito de White como "hijo pródigo", si no tuvo que volver a expatriarse fue en gran medida porque logró atrincherarse en su atalaya estética modernista y, aún desde el recuerdo y la mediación ajena, permanecer fuertemente aferrado al paisaje: "amongst the rewards, there is refreshed landscape which even in its shabbier, remembered version has always made a background to my life" (PS: 16).

No se identificó de igual modo, sin embargo, con respecto a otros aspectos de la realidad australiana, que, como más tarde también hará Peter Carey, White criticó acerada y repetidamente a lo largo de toda su vida. Le disgustaban, en especial, el materialismo y la superficialidad de la sociedad australiana de la posguerra,²³ así como el realismo documental que dominaba en el panorama literario del país por aquella época. Ahora bien, más que un inconveniente, eso supuso un acicate para su creatividad, hasta el punto de declarar que fue precisamente el inveterado y alardeado materialismo de los australianos lo que le impulsó a

²³ "A pragmatic nation, we tend to confuse reality with surfaces. Perhaps this dedication to surface is why we are constantly fooled by the crooks that mostly govern us" (FG: 128).

emprender, y proponer, la exploración estética de una Australia interior distinta:

It was the exaltation of the 'average' that made me panic most, and in this frame of mind, in spite of myself, I began to conceive another novel. Because the void I had to fill was so immense, I wanted to try to suggest in this book every possible aspect of life, through the lives of an ordinary man and woman. But at the same time I wanted to discover the extraordinary behind the ordinary, the mystery and the poetry which alone could make bearable the lives of such people, and incidentally, my own life since my return (PS:15).

Como modernista y, en consecuencia, analista distanciado de la sociedad,²⁴ White reaccionó buscando una Australia distinta de la que le mostraban las apariencias y que tanto le desagradaba. Eso le llevó, de un lado, a emplearse a fondo en la crítica y el “vaciado” de tópicos tan arraigados en la cultura y la mentalidad australianas como el del culto por lo corriente; de otro, a indagar literariamente en los orígenes de la historia de Australia para tratar de descubrir las claves del subconsciente colectivo australiano. Así, en las citadas dos primeras novelas que escribe tras su regreso, recurre al análisis de dos figuras míticas en la memoria histórica de los australianos, tales que el pionero y el explorador, para revisar los errores del pasado y establecer si habría sido posible corregirlos para cambiar los aspectos negativos del presente.

²⁴ Simon During ve esto como una consecuencia directa de su ideología modernista: “Although White did not write novels simply to comment on society, he belonged to a modernist literary tradition that can only be understood in terms of its critique of contemporary culture. This is not to say that his fictions are critical essays in disguise, but that his novels’ contents and values, and to some extent their techniques, are motivated by a conscious and mainly adversarial attitude to the society he lived in (1996: 36).

Como “hijo pródigo”, para White se trataba, ante todo, de sentirse cómodo en su nuevo “hogar”, pero como artista, también a él le asaltó el “incubus” descrito por Frye y, en cierto modo contra su propia soberbia, tuvo que hacer frente al hecho de que había una gran parte de la realidad de su país que desconocía, una *terra australis incognita*. De ahí que optara por rehabilitar como metáfora el viejo tópico del vacío geográfico interior para, cual si de un viajero colonial se tratara, delimitar su inmensidad y relativizar su amenaza, poniéndole un nombre al espacio desconocido que se abría ante su escarpelo de artista/“vivisector”, su frontera creativa, que él (re)acuñó como la “Great Australian Emptiness”. Al escoger ese nombre se estaba en realidad *apropiando*²⁵ de un término mítico de la topografía colonial, que había sido crucial en la construcción de la imagen que los euro-australianos tenían de su país y que, en lo que tocaba a la demografía, resultaba cada vez más evidente. Y aunque al principio White le dio una acepción peyorativa, pronto le daría un sentido nuevo, mucho más productivo y personal, que, como diré al hablar de *Voss*, tenía como finalidad instigar a los australianos —y a sí mismo— a buscar un modelo alternativo de arraigo e identificación con Australia.²⁶ Según White, si la sociedad australiana post-colonial quería

²⁵ Utilizo el término en el sentido propuesto por Ascroft, Griffiths y Tiffin (1989), aunque soy consciente que en la intención de White estaba más el zaherir a sus compatriotas que el denunciar la falta de pericia o sensibilidad de los cartógrafos de Su Majestad, pues el resultado sigue siendo el de hacer que el lenguaje incorpore “the burden of one’s own cultural experience” (*ibid.*: 34).

²⁶ In all directions stretched the Great Australian Emptiness, in which the mind is the least of possessions, in which the rich man is the important man, in which the schoolmaster and the journalist rule what intellectual roost there is, in which beautiful youths and girls stare

encontrar su identidad no tenía que resucitar los anquilosados estereotipos nacionalistas (Palmer, 1954; Philips, 1958), sino afrontar la búsqueda de su verdadera *autenticidad* en el re-encuentro con su país sobre bases alternativas a las del materialismo y el progreso económico, ejes del discurso colonial y principales aliados del proceso de neocolonización en el que Australia empezaba a verse inmersa y que él fue de los primeros en denunciar. En ese sentido, y pese a los inconvenientes que During ve al proyecto de los “trascendentalistas tardocoloniales”,²⁷ el de White es, como trataré de demostrar más adelante, un modelo en esencia *poscolonial*, si bien de un poscolonialismo aún en ciernes, como,

at life through blind blue eyes, ... [in which] the march of material ugliness does not raise a quiver from the average nerves (PS:15).

²⁷“As colonialist nostalgia retreated under suburbanisation and the Americanisation of the so called ‘free-world’, a movement that I call late-colonial transcendentalism took its place in Australian literary culture, with White as one of its standard bearers, at least until *The Solid Mandala*.” Pero según During ese movimiento no puede ser considerado dentro de “a larger push towards poscolonialism. Transcendentalism also contested the poscolonial shift” (1996: 17). Desde mi punto de vista es más bien anacrónico hablar de “contestación” cuando tanto la literatura como el propio discurso político poscolonial aún no se habían desarrollado en Australia, por lo menos no en los términos que emplea el propio During, que añade: “Instead of grasping the full implications of poscolonialism, transcendentalists like the young White replaced appeals to the colonialist past with appeals to various universal themes, which were often called ‘metaphysical’ ” (*ibid.* 18). Por otro lado, resulta cuando menos llamativo que During hable del “joven White” cuando a la publicación de *The Solid Mandala* el novelista ya había cumplido sobradamente los cincuenta y disfrutaba de una consolidada reputación nacional e internacional. Sí es cierto, no obstante, que en los años setenta se aprecia un cambio en la obra de White, que se vuelve “increasingly wary of articulating transcendental experience” y que ya en *The Eye of the Storm* (1973) pone el énfasis en la “fragility, transience and gratuitousness” de la epifanía de Elizabeth Hunter, en vez de convertirla en la culminación de toda la obra, como había hecho hasta entonces (Bliss 1986: 133-153).

por otra parte, correspondía al contexto histórico y cultural en el que fue desarrollado.

La demarcación de la *Great Australian Emptiness* supuso un avance muy importante en el acercamiento estético de White a la realidad australiana y fue decisivo a la hora de determinar su permanencia en el país. El análisis de la experiencia de los primeros pobladores blancos en su encuentro con la inmensidad de un espacio desconocido le sirvió al novelista para comprender que bajo la mediocridad, o mejor aún, que si agudizaba la mirada lo suficiente para traspasar la inmediatez de lo cotidiano, la realidad australiana ofrecía grandes posibilidades para el artista/explorador. Ese fue el descubrimiento que ofreció White a sus lectores, fundamentalmente los australianos, advirtiéndoles además en numerosas ocasiones que el suyo no era un mensaje para todos los públicos, y que comprenderlo era cuestión no de sofisticación estética, como sostenían sus detractores (Prichard 1958), sino de voluntad y sensibilidad natural, como explica el joven pintor Willie Pringle, “the invertebrate ... who, it transpired, had become a **genius**” (el énfasis es mío), al final de *Voss* :

The gray of mediocrity, the blue of frustration ... Topp has dared to raise a subject that has often occupied my mind: our inherent mediocrity as a people. I am confident that the mediocrity of which he speaks is not a final and irrevocable state; rather it is a creative source of endless variety and subtlety. The blowfly on its bed of offal is but a variation of the rainbow. Common forms are continually breaking into brilliant shapes. If we will explore them (*V*: 447).

Esa exploración del potencial estético de lo corriente, que no el culto irreflexivo de sus estereotipos, fue la tarea que se impuso White y que, a través de su obra, propuso al resto de sus compatriotas. La

mediocridad era, a su modo de ver, la frontera que se interponía entre él los australianos, y, en consecuencia, era el terreno que debía explorar para recuperar la sintonía con sus raíces y superar la relación de amor-odio a Australia característica de los expatriados. Sin embargo, tanto sus duras críticas a la sociedad y la cultura australianas, como su particular manera de combinar temas y personajes clásicos del “repertorio australiano” con trasuntos religiosos y existenciales en *The Tree of Man* y *Voss*, como decía sus primeras novelas como “returned expatriate”, despertaron las iras de numerosos críticos australianos que le acusaron de “austrofobia”²⁸ y de desconocer la realidad australiana, así como de despreciar por completo su cultura (Hutton 1956).

La falta de un contacto más directo del autor con el paisaje, y sobre todo con la sociedad, que recuerda lo que en la ficción le sucediera a Miss Goodman, fue vista así mismo, por algunos como un indicio de desinterés hacia la realidad inmediata de Australia, como si, en el fondo, su retorno no hubiera llegado a consumarse. Parafraseando a A. D. Hope, podría decirse que para sus detractores White habría vuelto a casa

²⁸ Una de las críticas más negativas que se hicieron a *The Tree of Man* y sin duda el artículo más veces mencionado a este respecto es el de A.D. Hope, ‘The Bunyip Stages a Comeback’, donde pese a valorar positivamente alguno de los personajes, arremete contra la descripción que White hace del paisaje y, sobre todo, contra su “fancy prose”: “When so few Australian novelists can write prose at all, it is a great pity to see Mr White, who shows on every page some touch of the born writer, deliberately choose as his medium this pretentious and illiterate verbal sludge” (1956). En el caso de *Voss* las opiniones estuvieron más divididas (Campbell 1958), pero, aún así, White se vio forzado a escribir ‘The Prodigal Son’ para defender su obra y establecer un marco ideológico dentro del cual pudiera ser correctamente evaluada (Marr 1991:328).

sin escapar totalmente del “lush jungle of modern thought”,²⁹ y eso era lo que le llevaba a refugiarse en un mundo creativo interior claramente diferenciado de la realidad australiana, como si más que regresar emocionalmente a Australia White se hubiera limitado a trasladar allí el emplazamiento físico de su estudio, pero escribiendo del mismo modo, con el mismo “verbal sludge”, que lo habría hecho de haber seguido viviendo en Londres.³⁰

Esa es la acusación, y también el dilema, al que el escritor trató de responder presentándose como el “Hijo Pródigo” de las letras australianas, aunque sus sentimientos respecto al problema de la identidad y de su pertinaz “in-betweenness” tardarían años en aclararse, y todavía en 1973 confesaba: “I feel what I am, I don’t feel particularly Australian. I live here and I work here. A Londoner is what I think I am at heart but my blood is Australian and that’s what gets me going” (Marr 1991: 536). Esta bipolarización, herencia de sus raíces y de su pasado, así como de las raíces coloniales y del pasado de Australia, es uno de los factores que más claramente nos hablan de su condición poscolonial, sin

²⁹ En un famoso poema de 1939 titulado ‘Australia’, A. D. Hope, que había estudiado durante algún tiempo en Oxford y, a diferencia de White, había vuelto a Australia en 1931, declaraba: “... there are some like me turn gladly home/ From the lush jungle of modern thought,” aunque paradójicamente añadía “to find/ The Arabian desert of the human mind,/ Hoping, if still from the deserts the profets come” (1977: 13). Significativamente, a partir de ahí, y también a diferencia de White, Australia desaparece de la obra de Hope.

³⁰ Así entendido, su regreso a Australia no le diferenciaba de otros expatriados, anteriores y posteriores a él, que como Arthur Boyd en *Paintings in the Studio* (1973) plasmaron desde su estudio londinense la existencia de una frontera difícil de franquear entre el oscuro mundo creativo interior del artista, con sus símbolos y sus obsesiones, y el luminoso mundo exterior del paisaje australiano, siempre presente en el recuerdo y arrojando parte de su luz sobre la imagen, pero sin integrarse con fluidez en la misma (Fig. 29).

embargo, en su momento fue también lo que más influyó a la hora de considerarle como un escritor atípico en Australia, más vinculado con la literatura *universal* que con la literatura australiana propiamente dicha.

◆ **Retrato del artista como escritor australiano.**

La difícil consolidación de White en su condición de australiano estuvo significativamente condicionada por la actitud desplegada por la crítica, tanto australiana como no australiana, hacia su obra. Desde finales de los años cincuenta, un gran número de autores coincidieron en ver a White más como un escritor "universal", que como un escritor específicamente australiano. En opinión de muchos de ellos, la Australia que aparecía en la obra de White no era la Australia "real", sino que constituía más bien "a country of the mind."³¹ De acuerdo con esa teoría, White no habría escrito *en y sobre* Australia, sino sobre un espacio imaginario, construido de acuerdo con su visión modernista del arte y de la vida, y sólo vaga y esporádicamente aderezado con referencias a la historia y al paisaje natural y humano de Australia. Según estos autores, su interés por la realidad australiana no era en absoluto comparable a sus aspiraciones metafísicas y universalistas, y buena prueba de ello era que White prescindiera por completo de la tradición literaria australiana y escribiera sobre Australia como si "Lawson and Furphy had never existed" (Argyle 1967: 7).

³¹ "What White offers us is not the 'real' Australia (whatever that may be) but a world of his own making. Like Dostoevski's Russia or Faulkner's Yoknapatawka Country, White's Australia reflects and incorporates its non-fictional counterpart and it has grown out of the author's struggle to render reality in terms of art ... he is one of those few writers who have created their own recognizable countries of the mind" (Argyle 1967: 8-9).

Al margen de llamar la atención sobre la confusión estética y ontológica que subyace en afirmaciones como las de Argyle,³² la cuestión de la universalidad del White reclama una serie de matizaciones previas al análisis de la revisión de la historia que el autor lleva a cabo en *Voss*, pues nuestras conclusiones dependen en gran medida del aparato crítico y la perspectiva poscolonial que empleamos. Es preciso, por tanto, dilucidar hasta qué punto tiene razón Peter Wolfe cuando dice de White que constituye un caso anómalo dentro de la diáspora australiana no ya porque decidiera regresar al país, sino porque a pesar de vivir allí siguió estando tan distante y desconectado como si nunca hubiera regresado, en una paradójica situación de “non-exile”: “While rejecting exile, White has disaffiliated himself from the main values and patterns of Australia” (1938: 29). O si, por el contrario, su universalidad fue en buena parte un mito construido, de un lado por las editoriales extranjeras, interesadas en promocionar su obra fuera de Australia, y de otro por un amplio sector de los académicos australianos, imbuidos de las teorías del New Criticism³³ y decididos a contrarrestar el resurgimiento político de la tradición nacionalista radical (Palmer 1954; Phillips 1958; Ward 1958).

³² Al respecto cabría recordar la advertencia de E. H. Gombrich, para quien “no one paints what is ‘really’ there, since ‘really’ is a fallacy; each artist paints what he interprets to be there, subject to cultural conditioning and the demands of his own personality” (cit. en O’Donnell 1980: 17).

³³ Siguiendo a Dauber (1977), Ashcroft, Griffith y Tiffin explican que el New Criticism surge del intento de los americanos por contrarrestar la influencia de la tradición literaria inglesa y dar legitimidad a su propio canon sobre la base única y exclusiva del texto, y acaba dando lugar a la articulación de un nuevo canon, anglo-americano esta vez, aunque en el que se da cabida también a algunos autores “whose traditions were by European definitions ‘childish, ‘immature’, or ‘tributary’ ... into the English canon, which by the

Retomando el argumento de Argyle, hay que admitir que, en la obra de Patrick White no encontramos ninguna de las claves que Lawson y Furphy utilizaron para representar/construir el *Bush*, ni tampoco constatamos que se esfuere por dotar a sus personajes de un sociolecto específico que les *caracterice* o les confiera automáticamente *autenticidad* como australianos. Por una parte, eso se debe a que White no se identificaba con los valores del mítico "Australian Type"³⁴, y por otra, a que ni siquiera conocía el habla y los registros supuestamente característicos de esos personajes, ya que tardó mucho en leer a los clásicos australianos (Marr 1991: 480). Además, fiel a su concepción modernista del arte, White jamás pensó que su cometido fuera "crear" un lenguaje hecho a medida de intereses ajenos a la propia obra,³⁵ sino dar a sus personajes una voz que les identificara no como australianos, sino en

1960s was in dire need of fresh fodder"; uno de esos autores fue Patrick White. Pero eso también trajo consecuencias negativas, pues "the assimilation of post-colonial writers into a 'metropolitan' tradition retarded consideration of their works within an appropriate cultural context" (1989: 160).

³⁴ De hecho, respondía más bien al perfil opuesto al dibujado por Russel Ward en *The Australian Legend*: "According to the myth the 'Typical Australian' is a practical man, rough and ready in his manners and quick to decry any appearance of affectation in others. He is a great improviser, ever willing to 'have a go' at anything, but willing too to be content with a task done in a way that is 'near enough'. Though capable of great exertion in an emergency, he normally feels no impulse to work hard without good cause. He is a 'hard case', sceptical about the value of religion and of intellectual and cultural pursuits generally" (1958: 2).

³⁵ Eso es lo que habían hecho los nacionalistas para enriquecer y hacer más atractivo el lenguaje del *Bush*, como reiteradamente explicó Henry Lawson: "It was I who first introduced the terms 'Out Back' and 'carrying swag', and 'travelling' for 'humping bluey', (they never say this things) ... And it was I who insisted on the capital B for *Bush*" (cit. en Tiffin 1987: 54).

primer lugar como individuos. Eso no quiere decir, sin embargo, que, consciente de sus problemas de sintonía lingüística, no prestara atención al lenguaje y al uso idiomático y dialectal que los australianos hacían del inglés: "I find it a great help to hear the language going on around me; not that what I write, the narrative, is idiomatic Australian, but the whole work has a balance and rhythm which is influenced by what is going on around you" (1969: 20).

Aunque no ha sido demasiado tenido en cuenta por la crítica, ese contraste lingüístico confirió a su obra "australiana" una textura dialógica diferente a la de sus primeras novelas en la que se constata su esfuerzo por dar entrada a voces nuevas, sociológica y culturalmente distintas de las del narrador y su "sofisticada audiencia" (Prichard 1958). Como veremos al hablar del tratamiento que da a las voces de los personajes de *Voss*, en especial la de los aborígenes, su inspiración en esto, como en tantas otras cosas, es claramente modernista, pero los resultados revelan problemas de inscripción y autenticidad en los que subyace una preocupación por la *linguistic agency* muy frecuente dentro de las literaturas poscoloniales. No se puede dejar de reconocer, por supuesto, que es la voz autorial, con la que a menudo cometía graves excesos, la que domina con mayor fuerza en sus obras y, de hecho, la que más da pie a una lectura universalista de las mismas. Pero en las voces de sus personajes, sobre todo de los secundarios, White acostumbra a poner de manifiesto, por el contrario, un notable dominio del lenguaje popular, jugando con los registros lingüísticos para perfilar mejor la caracterización.³⁶ De esta

³⁶ Un ejemplo interesante lo encontramos en la caracterización de la patrona de Alf Dubbo, el pintor aborígen de *Riders in the Chariot*: "I got it inter me head like, yer might be feelin'

manera, y aún sin la convicción y la originalidad de un Joseph Furphy,³⁷ el inglés alternativo, “english”, por oposición al inglés estándar, “English” (Ashcroft, Griffith y Tiffin 1989: 8), se filtra con relativa frecuencia en su obra, por más que el tono general de la narración siga estando más cerca del Inglés de Dickens, Melville o Lawrence que del inglés del australiano medio.

Es verdad así mismo que, con notables excepciones como *The Tree of Man* o la parte central de *The Twyborn Affair*, a White no le preocuparon tanto los temas rurales, favoritos de Lawson y Furphy y de críticos como Ward o Palmer, como los temas urbanos.³⁸ En su obra no abunda, por tanto, el ganado ni las manadas de caballos salvajes, y tampoco aparecen *bullockies*, *shearers*, *drovers*, u otros personajes míticos de

bad. I got a potta tea goin”, she explained. “If yer would care for a cuppa tea, it has not stood all that long.” (452)

³⁷ Al contrario que White, Furphy había nacido y pasado buena parte de su vida en el *bush*, pero no estuvo tampoco exento de problemas a la hora de representar la voz de sus personajes, en este caso los ingleses, que a menudo suenan forzosamente afectados y faltos de naturalidad. Por otro lado, en lo que respecta al desfase entre la sofisticación del autor y la del público, que tanto se comenta de White, hay que señalar que, a pesar de que lo que más llama la atención en la obra de Furphy sea la fluidez literaria con la que emplea el lenguaje popular, eso no quita para que en ella abunden las alusiones bíblicas y literarias, fundamentalmente a Shakespeare, que dificultaron y dificultan su lectura: “The art of *Such is Life* assumes a background of reading which comparatively few of its readers have possessed. Furphy’s allusions to literature and to history go far beyond what was ever common property; and the point of many of the quotations and deliberate misquotations, the puns, the euphemisms, the careful synonyms, is lost on an increasing number of readers ... and even the university-educated do not have his ready command of Shakespearean phrases” (Barnes 1988: 298).

³⁸ “I’m really more interested in things urban than things country, in the more sophisticated aspects of Australian life ... though I come from the country, it’s in my blood” (1969: 19).

la *leyenda nacional*, pero cuando el escritor regresó de Europa e incluso antes de irse, esos personajes ya no existían fuera de la leyenda. De hecho, muchos de ellos ya habían desaparecido o habían perdido gran parte de su importancia sociológica cuando fueron mitificados a finales del siglo pasado, lo cual había contribuido a llevar a Lawson a abandonar Australia en un par de ocasiones, como ya hemos dicho, y como en 1974 recordaba White a los presentes en la inauguración del Henry Lawson Festival of Arts, uno de sus primeros discursos públicos tras la obtención del Nobel:

One of the things which particularly distressed Henry was the gray monotony of Australian life at the period at which he lived. He made two frustrated attempts to escape, once to New Zealand and once to England... Henry, like many others, found he couldn't escape. He was driven back, I suspect, as I was by glimmers of remembered landscape, by scents and sounds from hot days — drawn, not necessarily 'back to the womb', to quote the frequent accusation, but to childhood, the source of creation, when perception is at its sharpest (1974: 20).

Acababa de leer por primera vez algunas de sus historias y su biografía, y a pesar de lo mucho que le separaba de la vida, la época y las ideas estéticas de Lawson, White descubrió que, como australianos y como escritores, había también muchas cosas que les unían, hasta el punto de afirmar, no ya para regalo de los oídos del público de Grenfell, sino en privado: "We are both Gemini" (Marr 1994: 548). "Intuitivamente" White se dio cuenta de que, cada cual en su momento y a su manera, ambos habían renegado de Australia y habían luego vuelto a ella por la misma razón: la nostalgia del paisaje australiano, que identificaban con la inocencia y los ideales de la niñez. Desde esa perspectiva la Australia de Lawson también es en gran medida un "country of the mind", pero su

presentación “realista” y las condiciones del momento histórico en que fue escrita la hicieron parecer más “real”. En el caso de White, por el contrario, el enfoque modernista de la relación entre realidad y representación artística y el complejo aparato simbólico que siempre gusta de desplegar distorsionan en gran medida la imagen que de dicha realidad aparece en la ficción. Esto propició que a menudo los críticos entendieran que, preocupado en primer lugar con su propio yo y disgustado con la realidad australiana, White le había dado la espalda, exiliándose, como tantos otros intelectuales “alienados” (Lindsay 1963), en un espacio etéreo, de naturaleza estética y metafísica, desde donde podía concentrarse en el análisis de valores e ideas universales sin atarse a la tradición cultural australiana:

Rejecting Australia and in effect rejected by Europe, they [poscolonial narcissists] are threatened by a complete personal nothingness. They opt for a third realm where recognizably European ideas prevail, but which doesn't depend either on an actual Australia or an actual Europe, since the ideas are felt to be universal and valued because of this (Docker 1974: 10).

Calificar a Patrick White de “poscolonial narcissist” no resulta inapropiado, teniendo en cuenta su personalidad y la frecuencia con que proyecta sus conflictos personales sobre su obra. Ahora bien, delimitar un espacio intermedio a la medida de su vocación trascendental resulta bastante peligroso, pues se corre el riesgo de caer en la trampa de identificar la metafísica, el mundo de las ideas, y, por tanto, el del denominado “arte elevado” con lo europeo. Si eso es así, cabe entonces preguntarle a Docker y a buena parte de la *Nueva Crítica* australiana de los años sesenta y setenta: ¿qué tipo de ideas y de arte se corresponden con la realidad australiana? ¿Lo “documental” y lo “pragmático, tal vez?

Estaríamos de nuevo, por tanto, ante la vieja bipolarización colonial entre lo provinciano y lo universal, lo australiano y lo europeo, o, lo que es lo mismo, ante la cara oculta del *cultural cringe*, sobre la que, indirectamente, White trataba de llamar la atención cuando insistía en la necesidad de buscar la esencia de la realidad australiana más allá de la superficie. Como veremos más adelante, esa dicotomía es una de las cuestiones que White analizó en *Voss* al contraponer el discurso colonial del círculo de los Bonner con el de sus dos protagonistas, Voss y Laura, mucho más pro australiano, aunque en absoluto nacionalista.

Es notorio que, como denuncia Docker, a White le interesaron más los temas metafísicos que los aires costumbristas, pero eso no implica necesariamente que diera la espalda a la Australia "real". Por el contrario, incluso en sus obras más alegóricas se perciben sus esfuerzos por presentarnos personajes sacados directamente de la vida australiana en sus distintos ambientes, individuos que se enfrentan a conflictos de trascendencia metafísica, pero que tienen su base en conflictos latentes en la sociedad australiana y que, de una forma u otra, se proyectan sobre la esfera de lo cotidiano. A propósito de lo cual conviene insistir que a mediados de siglo, como en la actualidad, para la inmensa mayoría de los australianos la vida cotidiana no se desarrollaba en el *Bush*, sino en los suburbios de las grandes ciudades costeras, caso de Sidney: "my city: wet, boiling, superficial, brass, beautiful, ugly Sydney, developing during my lifetime from a sunlit village into this present-day parvenu bastard, compound of San Francisco and Chicago" (FG:151). En la vida real y en la imaginación modernista de White esa ciudad era, como no podía ser de otra manera, escenario de los más variados dramas humanos, tanto metafísicos como cotidianos, y eso es lo que, desde prismas diferentes, él analizó una y otra vez en su obra. Un buen ejemplo lo encontramos en

Riders in the Chariot (1961) que, aunque considerada su novela más religiosa, nos ofrece una de las descripciones más precisas y realistas de la horripilante monotonía de la Australia de los suburbios que se haya escrito nunca en la literatura australiana:

When Xanadu had been shaved right down to a bald, red, rudimentary hill, they began to erect the fibro homes. Two or three days, or so it seemed, and there were the combs of homes clinging to the bare earth. The rotary clothes-lines, together with the Iceland poppies, and after them the glads. The privies were never so private that it was not possible to listen to the drone of someone else's blowflies. The wafer-walls of the new homes would rub together at night, and sleepers might have been encouraged to enter into one another's dreams, if these had not been similar. ...in the circumstances, it was not unusual for people to run outside and jump into their cars. All of Sunday they would visit, or be visited, though sometimes they would cross one another, midway, while remaining unaware of it. Then, on finding nothing at the end, they would drive around, or around. They would drive and look for something to look at. Until motion became an expression of truth, the only true permanence - certainly more convincing than the sugar-cubes of homes (RC: 486-7).

Tras el complejo juego de alusiones bíblicas y literarias que White pone en funcionamiento en la novela, la cual se abre ya con un visionario poema de William Blake, en pasajes como éste se vislumbra una gran preocupación y sensibilidad hacia la marcha de la historia de Australia, sometida por aquel entonces a la más importante transformación paisajística y sociológica experimentada en el continente desde la llegada de la Primera Flota. Durante las décadas de los cincuenta y los sesenta el desarrollo industrial hizo que los suburbios se expandieran a un ritmo frenético y provocó profundos cambios en las costumbres de la sociedad

y en la vida de los individuos.³⁹ El desarrollo trajo además consigo la masiva llegada de inmigrantes, fundamentalmente no anglosajones, que, atraídos por el sueño australiano del “lucky country” (Horne 1964), a la larga contribuirían de manera decisiva en la transformación del perfil social y cultural de Australia y, por tanto, a contrarrestar la monotonía y la uniformidad características de la nueva sociedad suburbana, todo ello a pesar de la política asimilacionista del gobierno y de las reticencias por parte de muchos ciudadanos.

Con sus antecedentes de expatriado, White supo ver enseguida los peligros que la situación podía entrañar para la paz social y para la integridad moral de los australianos, tanto de los que habían nacido en Australia como de los recién llegados. Para los “nuevos” australianos era primordial lograr conjugar el pasado con el presente, y, sobre todo, adaptarse a las condiciones de la vida en Australia, lo que a menudo les situaba en la tesitura de ver su existencia reducida al papel de meros autómatas en el que los contemplamos en el pasaje anterior o ser brutalmente rechazados por sus orígenes, algo en lo que comparten suerte con los aborígenes urbanos y otros marginados. Desde esta perspectiva, la novela no es solamente una versión *a la* White de la crucifixión, que “casualmente” está ambientada en Australia, sino que en ella se cuenta

³⁹ White no fue el único, ni tan siquiera el primer artista australiano en percibir esos cambios y advertir del impacto que estaban provocando en la vida de los individuos. Mientras en *The Tree of Man* él optaba por explorar el pasado en busca de un perfil épico que hiciera más soportable la vida de los habitantes de los suburbios, otros artistas como el pintor John Brack plasmaban en imágenes los patrones de la vida cotidiana en una sociedad dominada por la uniformidad y el automatismo de sus individuos, mediatizados por el “progreso” tanto en su relación con los demás como con la inmensidad del paisaje (Fig. 31,32).

además la historia de cómo en la segunda mitad del siglo XX las ciudades australianas se hicieron bulliciosas y a la vez se atrofiaron en el sedentarismo suburbano, lo que a la postre ponía en evidencia las tensiones étnicas y culturales latentes bajo el progreso económico y el aparente bienestar social de la Era Menzies.⁴⁰

Esa lectura socio-histórica fue, no obstante, la lectura perdida u olvidada de la novela, pues la crítica prefirió prestar su atención al apabullante aparato simbólico y destacar la dimensión arquetípica de los personajes o la iconografía expresionista, otra vez de clara reminiscencia pictórica. Es incuestionable que todo esos aspectos, muy en la línea del “chatter of cultured apes” contra el que A. D. Hope había advertido (1977:13), son fundamentales para la comprensión de la obra, pero la desmesurada inclinación de la crítica por la lectura filosófico-religiosa, no sólo de esta novela, sino en general de toda la obra de White, induce a pensar en la existencia de un marco retórico que trasciende el formulado por el propio autor en ‘The Prodigal Son’ y otros artículos posteriores, como ‘The Nobel Prize’ (1973). De hecho, hay que observar a este respecto, que a raíz de la confirmación de su éxito internacional con sus dos primeras novelas “australianas”, la figura de Patrick White entró en un proceso de canonización que se empezó a poner de manifiesto con la concesión en 1957 del Miles Franklin Literary Award a *Voss*, en cuyo acto de entrega el Primer Ministro Menzies felicitó

⁴⁰ Tras sucesivos gobiernos laboristas durante la década de los cuarenta en que se apuntalaron las bases del estado del bienestar, en 1949 el entonces Primer Ministro Chifley fue derrotado por una coalición de liberales y nacionalistas, el Liberal-Country Party, que se mantuvo en el poder hasta 1972 y que hasta 1966 estuvo liderada por Robert G. Menzies.

efusivamente a la novela australiana por su recién estrenada *madurez* (Marr 1994: 329).

Cual si recogieran el desafío, que, como veremos más adelante, Mr Ludlow lanza a Laura Trevelyan al final de la novela, el nacionalismo liberal y la *Nueva Crítica* usaron el éxito y el talante modernista de White como estandarte del nuevo clima cultural del país, en un momento en el que “it became increasingly important for Australia to acquire cultural canons” y mostrar “its cultural capital in competition with other cultural heritages” (During 1996: 11). Trataban además, como apuntábamos, de neutralizar el avance del nacionalismo radical que, aún coincidiendo en la inmadurez de cultura australiana, proponía como solución la vuelta a los viejos ideales igualitarios que habían cristalizado en el mito del “workingman’s paradise” y sobre los que se había basado la eclosión cultural de finales del siglo XIX. Frente al realismo social que, según algunos, sólo podría conducir a la persistencia del “sundry” (V: 448), y en el ambiente de enfrentamiento ideológico que caracterizó los años de la Guerra Fría, el liberalismo apostó por un autor elitista, respaldado por el canon euro-americano, practicante de una estética intelectualmente sofisticada como el modernismo y que había criticado abiertamente el realismo y la tendencia australiana a exaltar lo corriente, “average”. Así pues, tras años de críticas furibundas, un jurado integrado por sus anatemizados “schoolmasters” le concedió por unanimidad a White un premio que no sólo era el más importante de las letras australianas, sino que además, según voluntad de Miles Franklin, se había de otorgar a la novela australiana “of the highest literary merit which must present Australian life in any of its phases”.

Poco a poco White se fue así convirtiendo en un “clásico”, un autor de lectura y referencia inexcusable en las universidades, especialmente en los incipientes programas de estudios australianos, y un símbolo del proceso de maduración y sofisticación no sólo de la literatura y la crítica literaria, sino de la cultura australiana en su conjunto: “White’s canonisation is part of a larger cultural shift, which saw the development of many kinds of institutions and critiques aimed at making Australia culturally richer and more autonomous”.⁴¹ Este proceso de canonización recibiría el refrendo definitivo en 1973, año en que la Academia Sueca le otorgó el Premio Nobel de literatura “for an epic and psychological narrative art which has introduced a new continent into literature” (Marr 1994: 535). Pese a que el elogio borraba de un plumazo casi dos siglos de actividad literaria escrita en el país, para muchos australianos el premio significó que por fin las letras australianas tenían un clásico universal, despejando así los temores coloniales de que Australia tuviera “the wrong historical, cultural and physical environment for ‘great literature’ ” (Stewart 1983: 40). Obnubilados por el éxito y acostumbrados a las formas del discurso colonial, los australianos pasaron por alto el tono condescendiente y se concentraron en la veta épica: por fin alguien había dado con la forma “correcta” de mirar “the rude and amorphous materials” y plasmarlos como había querido Sinnett “in form of the highest and most artistic beauties” (Ackland 1993: 101).

Autoridades, prensa y público agasajaron al escritor como a un héroe, “in a way they usually behave only for swimmers and athletes,” lo

⁴¹ Entre ellas During cita la institución del Ballet Nacional, el Elizabeth Theatre Trust, la National Gallery de Canberra, el inicio de la construcción de la Opera House de Sidney, o el nacimiento del primer diario de tirada nacional, *The Australian*. (*ibid.*: 12).

que le emocionó, pero no lo suficiente para representarlos personalmente en la ceremonia de entrega en Estocolmo: "I am not for nationalism at all — not for flag-wagging and drum thumping ... There have been plenty of authentic voices before mine and many Australians will say that mine is not authentic" (cit. Marr 1994: 536). En vez de eso White hizo algo que consideraba más útil para la literatura australiana, dedicando el dinero del Nobel a crear un fondo con el que se instituyó el Patrick White Award para premiar a aquellos escritores australianos que a lo largo de su carrera no hubieran recibido el merecido reconocimiento a su obra; significativamente, la primera en obtener el galardón fue, como dijimos, Christina Stead.

Ese gesto, muy indicativo del grado de compromiso que, pese a su pregonado aislamiento, le unía a la literatura australiana, fue en el fondo su manera crítica de responder al tipo de canonización interesada del que estaba siendo objeto y, por supuesto, de recordar el tratamiento injusto que no sólo él, sino otros muchos escritores australianos, exiliados o no habían recibido en su país. Aunque halagado por el reconocimiento, White se había mantenido hasta entonces bastante al margen de todo el proceso, que, por otra parte, también había experimentado notables altibajos, dado que el escritor tendía a aprovechar sus intervenciones públicas y sus escritos para arremeter contra el filisteísmo de la sociedad australiana y la hipocresía e incompetencia de sus clases dirigentes.

Aparte de su pertinaz mal carácter y su obsesión por resguardar la intimidad de su entorno creativo, la razón fundamental que subyacía en ello era que, a medida que avanzaba en su exploración de la realidad australiana, White se iba distanciando de la ideología política liberal en la que había sido educado. Tanto es así que, llegado el momento, volcó

todo su apoyo en el proyecto neo-nacionalista de Whitlam, saliendo por primera vez a la arena política para canalizar la gran popularidad y el peso específico obtenidos tras el Nobel en beneficio de la campaña laborista:

Brought up in the Liberal tradition, I realized we had reached the stage where a change had to be made — that we must cure ourselves of mentally constipated attitudes, heave ourselves out of that terrible stagnation which has driven so many creative Australians to live in other parts of the world. Whether we shall bring back those refugees is doubtful, but to offer an intellectual climate from which others won't feel the need to escape is most important and necessary, and this is what the Whitlam Government is trying to do (1974: 52).

Tras ese primer mitin en los alrededores de la Opera House, en el que además habló de la necesidad de aliviar la pobreza y de la urgencia de afrontar “that most complex of all our problems, the Aborigines, both tribal and urban”, así como de acometer el problema de la falta de raíces de las gentes de los suburbios, especialmente de los inmigrantes, White pareció encontrar una voz nueva, mucho más “australiana”, cuyo discurso recuerda mucho el de Laura Trevelyan en *Voss*. Es la voz de sus discursos y escritos políticos, los cuales, aunque rara vez pasaron desapercibidos para la prensa, fueron totalmente olvidados por la crítica, que no hace apenas mención a ellos y, escudándose en criterios de valor literario, no los considera como un corpus digno de análisis dentro de la producción de White. Sin embargo, en esos escritos y en su autobiografía *Flaws in the Glass* (1981) vemos a un White que habla como australiano y a los australianos de una manera directa y sobre temas que les afectan a todos como sociedad —si bien con el punto de condescendencia habitual en los intelectuales de cualquier nacionalidad. No quiere esto decir que la visión de Australia que en ellos nos encontramos sea más

positiva que la que diera en 'The Prodigal Son' o en la ficción, ni que se haya vuelto amable y comprensivo con los defectos de sus compatriotas, pero el exilio estético ha desaparecido para dar paso al compromiso ético y cultural con Australia, que él identificó con la causa del nacionalismo republicano, con el pacifismo y con la denuncia del neo-colonialismo, con lo cual anticipa muchas de las ideas que autores como Carey llevarán más tarde a la ficción. Es en esos escritos donde se revela con mayor claridad la ideología que en la ficción vemos difuminada tras el "escudo" modernista y las preocupaciones universalistas y, por tanto, su lectura resulta determinante para reinterpretar su figura y su obra en clave poscolonial, especialmente cuando el tema que trata es el de la historia de la relación espiritual de la comunidad euro-australiana con la tierra en la que viven y con los aborígenes, caso de *Voss*.

Por otra parte, y antes de concluir este apartado, he de hacer referencia a la relación de White con el público australiano. Aunque los premios le dieron gran popularidad, su canonización como escritor "clásico" repercutió notablemente en la recepción que su obra tuvo por parte del público. En general, durante los años cincuenta y sesenta, éste siguió en su mayoría prefiriendo las obras de los autores realistas, o las sagas de pioneros de Mary Durack y, por supuesto, los melodramas épicos del *Bush*, que explotaban con nostalgia los escritores de corte más popular como John Cleary, *The Sundowners* (1952), o D'Arcy Nolan, *The Shiralee* (1955), verdaderos *best-sellers* del momento. A raíz de las noticias de su éxito internacional y la acumulación de galardones, las ventas de sus obras empezaron a dispararse, pero, salvo en los ambientes académicos, el público en general no las leía: "No-one will read them. Each comes out in a blaze of publicity. In the case of *Voss* the library purchased twenty two copies. We got read of some of them for 5/- a

copy, and the last was reduced to 2/- a copy (Marr 1994: 391). Del mismo modo, las reseñas de sus libros en la prensa de divulgación siguieron siendo bastante negativas con titulares que le “anunciaban” como “Australia’s Most Unreadable Novelist”.

Pese a los éxitos editoriales en el extranjero, a menudo eso hundió a White en la desesperanza y mantuvo durante mucho tiempo abierta la herida de su falta de sintonía con los australianos, pero, en cambio, le ofreció el “contexto adverso” que necesitaba para espolear su actividad creativa y despertar su intuición como escritor poscolonial.⁴² Su doble filiación como modernista y como australiano, que a menudo se le representó como contradictoria, le ayudó a desarrollar una capacidad idiosincrásica en el artista poscolonial, que el propio Harris definió como “cross-cultural” y que se manifiesta en su versatilidad para mantener un diálogo constante “between hardened conventions and eclipsed or hal-eclipsed otherness, within an intuitive self that moves endlessly into flexible patterns, arcs or bridges of community” (1983: xviii).

La búsqueda de esa identidad/alteridad “eclipsada” por las convenciones del discurso colonial que padeció durante sus primeros años de estudiante y expatriado en Europa, por las convenciones de la estética modernista aprendida de De Maistre y de escritores como Joyce o Lawrence, y por las convenciones nacionalistas de quienes mediado el siglo XX seguían identificando Australia con el *Bush* y propugnando los

⁴² Según Harris, la adversidad de las circunstancias externas a la creación literaria es uno de los factores que determina el acercamiento intuitivo a la condición poscolonial de aquellos autores que, como White, parten de un canon cómplice del imperialismo como el modernista y, a la vez, desestiman el discurso nacionalista, que, aunque desde una posición contraria, en el fondo trabaja con parámetros similares (1985: 124-8).

principios del realismo como base para el análisis de la realidad australiana, es lo que llevó a White a investigar en la historia de su país, indagando los motivos que llevaron a los europeos hasta Australia y las condiciones en las que se produjo su encuentro con ella, y revisando el proceso mediante el cual esos mismos individuos se convirtieron, o no, en verdaderos australianos. Esa es la lectura de *Voss* que abordaremos en el apartado siguiente para demostrar que, pese a la carga ideológica del modernismo y a los esfuerzos de unos y otros por presentar a White como un escritor más “universal” que australiano, su obra presenta rasgos y preocupaciones características de la escritura poscolonial.

2.2. La metáfora modernista del viaje de exploración.

This explorer was a rather miserable German called Johann Ludwig von Leichardt zu Voss, but in Australia he had called himself Mr Smith, and his bad-tempered camels were called Sturm and Drang.

Randolph Stow

La transformación estética experimentada por Patrick White durante los años de silencio que siguieron a su regreso a Australia no alcanzó a hacerle desistir de la tarea que se había impuesto ya desde sus primeras obras: “to come close to the core of reality, the structure of reality, as opposed to the merely superficial,” ni de su convicción de que las novelas, el arte en general, deben tender a engrandecer la existencia y la figura humana en vez de limitarse a dar cuenta de sus rasgos más superficiales: “A novel should heighten life, should give one illuminating experience; it shouldn’t set out what you know already” (1989: 21). Es de esta máxima de donde debemos partir para entender su particular manera de abordar la historia de Australia y las conclusiones a las que llega. Por otro lado, hay que empezar advirtiendo que White se acerca a la historia en contadas ocasiones y con gran desconfianza, debido a las condiciones de verificabilidad que, en su opinión, la historia impone al creador de una obra de ficción:

I tend to dislike historical novels, and have avoided writing them because of the strictures they impose on the imagination. Instead, on a couple of occasions, I have taken a historical character or moment as starting point. I feel this is permissible if you preserve psychological credibility and respect your aesthetic principles — the fiction need not decline into romance. If, instead of writing *Voss*, I had written a novel about Leichhardt, in whose life there was no woman his obsessive equal, or if in *A Fringe of Leaves* I hadn't substituted Ellen Roxburgh for Eliza Fraser, little more than a hard-bitten shrew from the Orkneys, neither novel would have had the complexities, the sensibility, and the passion I was able to explore (1989: 84).

Al leer sus novelas históricas hay que tener en cuenta en primer lugar que, como modernista, a White no le interesa contar de nuevo “lo que ya se conoce” de la historia (1989:21), ni siquiera para contarlos con mayor pericia estilística; lo que le atrae de la historia de Australia son sus silencios, las partes oscuras que se escapan al conocimiento de los exploradores. A diferencia de lo que luego hará Carey, White no afronta la historia para denunciar sus mentiras, sino para tratar de darle un sentido nuevo, más existencial y menos circunstancial. Por eso escogió dos episodios de la historia de Australia que estaban a medio escribir y acabar de escribirlos a su manera: analizando no tanto las hazañas como la psicología de los protagonistas, añadiendo personajes de su invención cuando lo estima oportuno, disponiendo los hechos de forma que se puedan interpretar en planos distintos; en definitiva, abriendo espacios en la historia tanto para sí como para la imaginación y la interpretación del lector. El resultado, como trataré demostrar a continuación, fue que con la excusa de hacer uso de la libertad del creador White logró hacer que la ficción enriqueciera y complementara la historia, especialmente en lo que hace referencia a *Voss*.

Publicada en 1957, esta novela tuvo un impacto mucho mayor que *A fringe of Leaves* (1976), tanto por el tema como por el momento histórico en la que fue publicada y constituye, junto con *The Tree of Man*, su mayor aportación al corpus de la *Great Australian Novel*. En ella White aborda la historia de Ludwig Leichhardt, un visionario explorador de origen alemán que llega a Australia en la primera mitad del siglo XIX y logra hacerse famoso por sus expediciones en el interior del continente, pero desaparece misteriosamente en 1848, cuando encabezaba una expedición que pretendía cruzar el continente de este a oeste. Sus restos, a diferencia de los de otros malogrados exploradores como Burke y Wills, no llegaron a encontrarse jamás, y tampoco se supo nunca qué paso con el resto de los miembros de la expedición: cuando la expedición cruza el Condamine River la historia se desvanece. Como explicaré más adelante, en la ficción White cambia el nombre del explorador por el de Johan Ulrich Voss y nos cuenta no sólo cómo murió, sino cómo era el explorador, qué motivos le impulsaron a adentrarse en el continente australiano, qué consecuencias tuvo su hazaña y qué enseñanza pueden extraer de su historia los australianos. Esto permitió a los australianos completar una página de su historia, lo que explica la trascendencia que tuvo la novela, sobre cuyo trascendencia da muestra el hecho de que apenas diez años después de su publicación Randolph Stow ya ironice con el impacto causado por el personaje de Voss en el subconsciente histórico australiano. Aparte del tono jocoso que se justifica tanto por el tratamiento paródico que Stow da a todos los personajes de la novela como por el hecho de estar dirigiéndose a un público *a priori* infantil y juvenil, Stow apunta la distancia que separa las figuras y la función

dentro del relato histórico y la que Mr Smith, parodiando a Voss/*Voss* se atribuye a sí mismo:

'How can you explore you?' asked Midnite.

'I will not explain,' said Mr Smith, 'you would have to be me to understand.'

'Well,' said Midnite blushing. 'I am sorry if I seem stupid. But at least you won't mind, will you, if I ride along with you?'

'I can not you prevent,' said Mr Smith, 'the desert belongs to every one.'

'I think you are mistaken' said Midnite. 'The desert belongs to Queen Victoria and I have named it after her and made a note of it in my Diary.'

The explorer laughed a hollow laugh, and handed Midnite his own Diary, in which Midnite read: 'Today I have this desert the Cosmic Symbolical Desert named' (Stow 1967: 56).

Sustituyendo los intereses de la Reina Victoria, lo que es lo mismo que decir, sustituyendo los principios del discurso colonial por los intereses trascendentales del explorador, el "Diario" nos revela un lugar diferente no sólo en el nombre, sino también en el espíritu de la relación del individuo respecto del entorno, que deja de pertenecer a la Reina Victoria para pasar a ser territorio de todo aquel que se atreva a caminar por él: "the desert belongs to everyone". Como veremos más adelante a propósito de la coda con la que concluye la novela, esa es la enseñanza que se extrae de la versión de la historia de Australia que White nos ofrece en *Voss*: la naturalización del sujeto en Australia no depende de ninguna autoridad exterior, sino que es puramente un acto de voluntad individual, sólo así se trascienden los márgenes superficiales de la historia y se llega a formar parte de la leyenda.

2.2.1. El héroe existencial y el espacio australiano.

En *Voss* White dibuja una Australia diferente de la que aparece en los libros y en las novelas históricas realistas, una Australia despojada de atributos nacionalistas y a la altura de mediados de siglo desconocida para la mayoría de los australianos, cuya experiencia ya era fundamentalmente urbana. Tampoco White, dados sus orígenes, intuyó su existencia hasta que leyó los diarios de exploradores decimonónicos como John Eyre y Ludwig Leichhardt y descubrió por sí mismo el desierto durante la guerra, aunque eso fue en Egipto y no en Australia. No obstante, ya de vuelta en su país, White visita las dos exposiciones que Sidney Nolan realizó en 1949 y 1950 con el paisaje del *Red Centre* y los exploradores como motivos principales. A falta de un conocimiento más directo del enigmático paisaje del centro de Australia, en las pinturas de Nolan White descubrió por fin el magnetismo del espacio que tanto había atraído a los exploradores y que les había llevado incluso a arriesgar y perder la vida.

Ante el desagrado que le producía la situación cultural de la Australia de mediados de siglo la obra de Nolan le ofreció un punto de referencia hacia el que orientar su mirada y un ejemplo del tipo de exploración estética que se podía realizar en Australia y, a la postre, el pintor, con el que durante años le uniría una gran amistad, acabó convirtiéndose en una especie de mediador entre el novelista y la historia y la geografía de su país. Se podría decir incluso que más allá del entramado narrativo de novelas como *Voss* o *A Fringe of Leaves*, sus dos novelas históricas propiamente dichas, se puede distinguir la mirada interpuesta de Nolan, a la que luego se vinieron a añadir las de Drysdale

y Williams. En las obras de los dos primeros fundamentalmente White aprendió a ver que tanto el paisaje como el paisanaje australianos ofrecían grandes posibilidades de tratamiento estético para un artista de sensibilidad y formación modernista.

La cronología ofrece algunas coincidencias interesantes: mientras White recopiló gran parte de la documentación histórica que utilizaría para escribir *Voss* en la *Mitchel Library* de Sydney durante los meses de su primera estancia en Australia tras la guerra, Sidney Nolan, concluida en Melbourne la aventura vanguardista de *Angry Penguins*,¹ recorría el interior del continente en un avión de la Connellan's Mail Services, leía los diarios de los malogrados Burke y Wills, y viajaba desde Alice Springs hasta el Golfo de Carpentaria. Fruto de esos viajes son las pinturas de las exposiciones que tanto impresionaron a White, con las cuales además de consolidar su nombre dentro de las artes australianas daba un giro importante en su carrera. White visitó esas exposiciones y quedó muy fascinado tanto por la inmensidad y el colorido del paisaje del interior de Australia como por la forma en que Nolan había representado los míticos exploradores como "incongruous historical figures in a hostile landscape" (Marr 1991: 316), algo que luego él mismo hará en *Voss* (Fig.17). En los cuarenta y siete paisajes del interior de Australia que integraban la exposición de 1950, Nolan había perfilado la infinitud de un entorno dominado por la sensación de espacio y por el silencio, un paisaje "come not from man but from successions of wind storms and

¹ (1940-46) Revista literaria, artística y musical originalmente patrocinada por la Adelaide University Arts Association pero que tras el tercer número pasó a publicarse en Melbourne bajo la dirección editorial de John Reed y Max Harris. La revista concitó a un grupo de artistas y escritores de la vanguardia modernista australiana entre los que además de Nolan cabría citar a Albert Tucker, Arthur Boyd, o Peter Cowan.

rain showers over aeons of time” (Adams 1987: 114) y, en consecuencia, inocente y resistente a la historia, que llega con la penetración del europeo.

Ese fue el paisaje atemporal en el que Patrick White situó el viaje épico de los protagonistas de *Voss*, como explícitamente reconoce al enviarle el manuscrito de la novela a Nolan con el encargo de diseñar la carátula del libro. En la carta que acompañaba el manuscrito el novelista justificaba esa petición diciendo que existía un gran paralelismo en el proceso de exploración estética emprendido por ambos, y que, aunque por caminos distintos, las conclusiones a las que habían llegado eran muy semejantes. En los paisajes pintados por Nolan, White encontró un correlato apropiado para el vacío cultural que él percibía en Australia y que etiquetó con la expresión *Great Australian Emptiness*, mientras que en la figura del explorador encontró el icono que mejor podía representar su relación virtual con la realidad australiana: “Both men were explorers: Voss on horseback crossing the continent and White at his desk trying to fill the immense void of Australia” (Marr 1991: 312).² Esa correlación entre exploraciones, en la ficción y la realidad, está en el origen de muchos de los defectos e incongruencias que los realistas encontraron comparando el personaje y la obra en su conjunto con clásicos de la novela histórica australiana como *The Escape of the Notorious Sir William Heans* de William Gosse Hay (Marr 1991:326), que, aunque se desarrolla en Tasmania y su protagonista no es un explorador sino un convicto,

² Al respecto de su identificación con Voss White señala en una carta a Marcel Auresseau que cita el propio Marr: “bits of Leichhardt ... bits of Eyre, and I suppose, some of the others, but there is more of my own character than anybody else's” (p. 314).

también trata la historia de la colonia en las décadas de los 1830 y 40 y que los lectores más tradicionales encontraban más "creíble".

Desde su regreso White había percibido y tratado de subsanar su falta de sintonía lingüística con los australianos, pero comparando ambas obras y teniendo en cuenta el tenor de las críticas, el problema no se revela sólo como un problema de "voz", sino también como un problema de perspectiva. Si *Voss* provocó malestar entre los realistas (autores, lectores y crítica), no fue sólo por el tinte existencial que White dio a la gesta épica, sino también a la perspectiva totalizadora y unitaria que White utilizó para articular a su personaje y situarlo en el contexto paisajístico e histórico australiano. Esa perspectiva totalizadora, que en la novela se articula a través del control que la voz del narrador omnisciente ejerce sobre el relato, es también uno de los rasgos más sobresalientes de las pinturas de Nolan, en las cuales inmediatamente llama la atención del espectador el control absoluto que, desde su perspectiva aérea, el pintor/sujeto ejerce sobre el objeto representado, en este caso el paisaje (Fig 17). Comparando el contraste entre el acercamiento aéreo de Nolan y la inmersión total en el paisaje propuesta por los clásicos nacionalistas de la *Heilderberg School*, no es difícil entender tampoco el conflicto de puntos de vista que se originó entre White y los críticos/lectores "australianistas". Desde el avión, o la atalaya modernista la realidad adquiere proporciones muy distintas a las que se tienen desde un tren o un caballo, o incluso viajando a pie por el *Bush* como habían hecho Nolan, Roberts, etc. Desde el aire el paisaje ya no se revela como el entorno amable o melancólico en que los personajes libran sus conflictos cotidianos, sino que se muestra en toda su inmensidad, alcanzando con eso las proporciones necesarias para albergar la tragedia épica de personajes como el explo-

rador y su prometida. En las pinturas de Nolan no domina tanto la naturaleza como el espacio, y en un entorno la soledad de personajes como el *swagman* de McCubbin (Fig. 19) pierde todo su interés, es más ni siquiera es perceptible para el artista, como pese a todo su dinamismo tampoco lo sería el jinete de Roberts (Fig. 21).

Ahora bien, la originalidad de Nolan y White no estuvo en descubrir la inmensidad del espacio interior, esa labor había sido cumplida con creces por los exploradores; su originalidad estuvo en representar dicha inmensidad desde la perspectiva del hombre moderno y del artista modernista. Para darnos cuenta del alcance de ese cambio, comparemos el *Central Australia* de Nolan (Fig. 15) con *First View of Salt Desert Called Lake Torrens* del Capitán E. C. Frome (1802-1890), uno de los exploradores menores (Fig. 16), que llevada al ámbito textual es equiparable a la diferencia que se puede apreciar entre los diarios de los exploradores menos "dotados" literariamente y la visión de Australia que nos da White. En la obra de Frome se aprecia claramente la relación entre la inmensidad espacial del desierto y la figura del explorador, pero la imagen no sobrecoge en la medida que lo hacen las de Nolan, pues el horizonte está representado desde una altura focal asequible para el individuo, viajero a pie o a caballo. En el horizonte de Frome hay un punto bien definido que es el lago salado al que el explorador enfoca con su catalejo: el espacio es inmenso sí, pero el catalejo ofrece al explorador un encuadre a la medida de sus posibilidades perceptivas con el que rompe la sensación de infinitud; por ello, aunque solitaria, la figura del explorador no aparece endeble sino erguida ante el paisaje.

En el *Central Australia* de Nolan, en cambio, no hay figuras humanas —entre otras cosas porque desde la altura del avión son muy difíciles de distinguir— y precisamente en este extremo radica el conflicto de la modernidad: las posibilidades del individuo y, en particular, del sujeto creador, se han ampliado tanto que puede dominar con su vista la infinitud del paisaje pero, sin embargo, no puede delimitar con precisión el contorno de la figura humana, con lo que ese paisaje se presenta en gran medida deshumanizado, peligro que también corre la obra de arte en sí cuando el modernismo se lleva al extremo. Al representar su propia figura dentro del cuadro, Frome no sólo ha puesto un toque de vida en el paisaje, sino que además ha situado el nivel de percepción del artista en el mismo plano y con un alcance de mira similar al del personaje. Dicho de otro modo, el artista no ve más allá de lo que ve el personaje, y su función se limita, por tanto, a observar y dar fe de la presencia del viajero; es decir, ha contado en el cuadro lo mismo que habría contado en su diario, añadiendo a los datos de su observación la presencia de la figura del narrador, pero sin alterar con ello las condiciones de objetividad y el realismo del relato.

Como Frome, Nolan también pinta un paisaje que ha contemplado al natural, pero en su obra ya no hay un objetivo natural concreto al que dirigir la mirada, sólo un punto imaginario y dispuesto *ad hoc* por el autor para que confluyan en él las líneas de fuga y, de esa forma, articular su personal composición de la realidad, en armonía con su punto de vista y con la idea de dicha realidad que trata de comunicar. A Nolan no le preocupa el dato de la existencia de un lago salado y la presencia física de un explorador que lo describa documentalmente, lo que sí le importa es que la imagen que él, como artista, plasma en el

lienzo exprese de la manera más efectiva y estética posible la inmensidad del espacio, que él contemplara desde el avión y que es la "idea" que le interesa transmitir al espectador. Algo muy parecido es lo que sucede en la obra de White, donde el novelista sustituye el nombre histórico del personaje por un nombre simbólico y difumina a base de alusiones también simbólicas las descripciones del paisaje, es decir, donde lo inmediato deja paso a lo existencial, y la representación realista a la metáfora. Esa es la razón de que White haga que Voss no quiera decir en concreto a dónde va y que, a diferencia de los exploradores al uso en la Australia del siglo XIX, no aprecie la necesidad ni el valor del catalejo o la brújula, pues en todo momento contempla e interpreta la realidad "a su particular manera", que es la que conviene a los intereses metafóricos del novelista.

Siguiendo con la comparación cabría decir que el explorador de White no busca un lago salado, sino que persigue una idea a la que no sabe muy bien cómo dar expresión: "Out of that sand, through which his own feet, with reverence for velvet, had begun to pay homage, rose the Idea, its granite monolith untouched" (V: 44). Aunque cumple con "la tradición de todo buen explorador" de apuntar en su diario las incidencias del viaje, el objetivo de Voss no es descubrir y describir los accidentes del paisaje, sino la esencia de la realidad australiana y, de paso, sus posibilidades y limitaciones como ser humano (y las de White como artista) frente a la inmensidad del paisaje de Australia. Es importante a este respecto volver a llamar la atención sobre la perspectiva empleada por Sidney Nolan en *Central Australia*, mirando el paisaje desde el cielo, un lugar que, hasta no hacía demasiado tiempo, en la concepción metafísica occidental había estado ocupado por Dios. Ahora el artista y,

en general, el ser humano ya puede contemplar el mundo desde esa misma perspectiva, lo que queda por averiguar es en qué medida afecta eso a la condición humana, tema que White aborda en *Voss*, y a la propia moralidad del Arte, de lo que tratará en *The Vivisector*.³

Antes de descubrir el desierto y las “incongruentes figuras” de los exploradores en las pinturas de Nolan, White ya se había interesado por figuras míticas de la historia épica australiana como John Eyre y el propio Leichhardt, cuyos diarios lee en Londres durante los días del bombardeo nazi y más tarde, como ya he dicho, en la Mitchell Library de Sydney durante su breve estancia en Australia antes de su regreso definitivo en 1948. En esos diarios White descubrió una Australia distinta de la que él había conocido hasta entonces, de la que conocían la mayoría de los australianos, y le acercaron también al trauma existencial oculto tras la fama épica de los exploradores. Lo que es más, las gestas de esos personajes le dieron la clave para articular su acercamiento personal a Australia como un viaje de exploración interior que White aconseja a

³ La comparación entre la obra de Nolan y White se escapa a los límites de este estudio, que no pretende si no situar la perspectiva de White en su acercamiento a la historia de Australia. No obstante, me parece interesante comentar al hilo de la relación intertextual que se puede establecer entre sus obras que también Nolan se veía a su vez influenciado por los logros estéticos de White. Así en 1961, casi doce años después de las citadas exposiciones en la *David Jones Gallery* de Sydney, retoma el tema de los exploradores y pinta el cuadro titulado *Burke and Wills at the Gulf* (Fig.18) en el que se aprecian cambios significativos, tanto en la perspectiva, como el color (los tonos pastel sustituyen a los ocre y el rojo) y, sobre todo, en las figuras de los dos exploradores. Ya al final de su viaje éstos han perdido todo vestigio de “civilización” y, por tanto, toda connotación histórica, y se han vuelto más esenciales: son dos figuras “simplemente” humanas y como en trance de desaparecer por la línea del horizonte o incluso de diluirse en el paisaje, como también le sucedió a Voss. Tal parece como si con el aparejo de los camellos y el histriónico uniforme de los viajeros, la gesta épica de exploración se hubiera librado del lastre superfluo del anecdotario histórico colonial y se hubiese vuelto más existencial

quienes no se conformen con la superficialidad y los silencios de la historia oficial.

Las gestas de los exploradores ocupan un lugar preminente en la historia australiana, y las descripciones del continente y de los aborígenes contenidas en sus diarios fueron durante años el punto de referencia fundamental en la idea de Australia que se formaron los colonizadores y sobre la que se asentaron los primeros pilares de la nueva cultura. A falta de otros más ilustres fundadores de la patria, generación tras generación, los australianos ensalzaron la aportación histórica de esos personajes, y sus nombres se alojaron en la memoria colectiva con marchamo de héroes, en cuyo honor se erigen monumentos y se da nombre a pueblos y accidentes geográficos como Lake Eyre, the Stuart Highway, Sturt's Stony Desert, etc. A ese proceso de mitificación contribuyó también la literatura del periodo colonial, tanto de la mano de autores clásicos como el novelista Henry Kingsley en *Hornby Mills and Other Stories* (1872), o los poetas Henry Kendall ("The Fate of the Explorers, Burke & Wills") y Banjo Paterson ("The Lost Leichhardt"), como desde fuera del canon, en géneros tan populares a finales del s. XIX y principios del XX, como la novela romántica y de aventuras. Aunque las hazañas de los exploradores eran sobradamente conocidas en toda Australia, estas obras contribuyeron significativamente a propagar la fama de personajes como Sturt o Leichhardt,⁴ si bien de paso también propagaron una imagen estereotipada del interior del continente australiano como territorio árido, hostil y,

⁴ Entre los múltiples ejemplos posibles cabe mencionar Rosa Praed, quien en novelas como *An Australian Heroine* (1880) o *A Romance of a Station* (1889) incluso sustituye el nombre de Queensland y Brisbane por "Leichhardt Land" y "Leichhardt Town" respectivamente.

sobre todo, vacío — a excepción, claro está, de aborígenes, dingos, cocodrilos e incluso algunos elementos exóticos al gusto europeo.⁵

Con todo, la principal aportación del explorador a la literatura australiana en sus comienzos no fue el servir de tema para otros autores, sino la composición de sus diarios. Primeras obras en prosa escritas en Australia y con Australia como tema central, éstas gozaron de una amplia divulgación en la colonia, publicándose bien en su formato original o en forma de relato narrado *a posteriori*.⁶ En este último caso, el sesgo novelesco impuesto por el narrador sobre los acontecimientos y los lugares descritos, tiende a acentuar el dramatismo del enfrentamiento con la realidad australiana, sobre la que se proyectan no sólo las inquietudes del explorador tal y como aparecen en la redacción original del diario, sino que a menudo se aderezan con los miedos y los tópicos que atenazan al conjunto de la sociedad colonial a la que van dirigidos.

The scene which followed, I cannot satisfactorily describe, or represent, although I shall never forget it. As if they had previously suspected we were evil demons, and had at length a clear proof of it, they repeated their gesticulations of defiance with tenfold fury, and accompanied the actions with demoniac looks, hideous shouts ... all

⁵ En muchas de esas obras el interior de Australia aparece convertido en un escenario exótico de aventuras fantásticas en busca de oro, que suelen concluir con el descubrimiento de una tribu de "nativos" (no necesariamente aborígenes) perdida en el *Outback* y sin otra misión histórica que la de custodiar pacientemente el oro hasta la llegada del héroe (Van Ikin 1988: 253-255).

⁶ El interés de la sociedad colonial australiana por las exploraciones así como la necesidad de los propios exploradores de explicar y justificar su comportamiento les lleva en ocasiones a reconstruir en forma narrativa sus diarios originales. Un ejemplo destacado es la obra de Mitchell *Three Expeditions into the Interior of Eastern Australia, with descriptions of the recently explored region of Australia Felix, and of the present colony of New South Wales* (1839)

to the tune of a wild song, with the fiendish glare of their countenances, at times all black, but now all eyes and teeth, seemed a fitter spectacle for Pandemonium, than the light of the bounteous sun. Thus these savages slowly retired along the river bank, all the while dancing in a circle like the witches in Macbeth, and leaving us in expectation of their return, and perhaps an attack in the morning (Webby 1989: 67).

Aunque la escena descrita por Mitchell constituye un caso un tanto extremo, la personalidad y los objetivos que mueve a estos personajes siempre se superponen en la imagen de Australia que transmiten a sus lectores. Lejos de debilitar su figura, esa desviación entre el espacio connotado y el que, leyendo sus diarios, se vislumbra como "real", confirió a los exploradores un atractivo especial a los ojos de escritores posteriores como, Douglas Stuart, Francis Webb⁷ y el propio Patrick White que intuyen tras sus gestas una motivación que va más allá del empeño épico por ampliar los límites de la colonización, especialmente si se consideran las circunstancias que rodean el viaje de exploración en Australia: "The Australian explorer had no private armies, no long lines of native bearers, no traces of human history to encounter, ... No missionary zeal drove them on, no hope of immediate riches for themselves, however much some of them may have seen future settlement following their tracks" (Dutton 1971: 23).

Dejando a un lado las consecuencias prácticas de las gestas de los exploradores para el proceso de colonización, el interés de estos autores

⁷ En el caso concreto de Francis Webb la preocupación por la figura del explorador es constante a lo largo de toda su obra poética en la que destacan *Leichhardt in Theatre* (1952) y "Eyre All Alone", publicado parcialmente en *The Bulletin* en 1959 y, ya terminado, en sus *Collected Poems* (1961).

australianos de la segunda mitad del siglo XX, se dirigió hacia la figura del viajero como víctima de un conflicto existencial universal: la relación del individuo con el mundo exterior. Al dirimirse en un entorno espacial, histórico y social específicamente australiano, este conflicto incorpora además las tensiones propias de la crisis cultural del individuo poscolonial. Así concebida, la gesta de exploración permite pues una doble lectura, según pongamos más énfasis en lo humanístico o en lo histórico. Planteado literariamente desde una perspectiva humanística, el viaje de exploración trasciende los límites impuestos por la historia o evocados por la leyenda, y se convierte en una búsqueda de identidad por parte del explorador como individuo que indaga en su condición humana: "My insistence upon Eyre's aloneness is not an overlooking of Wylie, but comes from my seeing such a journey of discovery as suggestive of another which is common to us all." (Excell 1991: ix) De estas palabras de Francis Webb se desprende que el carácter individual de la gesta de exploración australiana, sobre el que en buena medida se había articulado el mito del explorador, no le interesa como rasgo épico sino como rasgo existencial. Por esta razón su atención se desvía hacia temas que, como el sufrimiento y la soledad del viajero, hasta entonces habían pasado casi desapercibidos y que reflejan la paradoja existencial del héroe épico, un ser a medio camino entre lo humano y lo divino: "a great explorer is above human suffering, for his men's eyes, at least" (V: 139).

Esa condición ontológicamente inestable del héroe más que la trascendencia de su gesta histórica, es lo que llama con más fuerza la atención del retrato del explorador que Patrick White nos presenta en *Voss*, de ahí, en parte, que cambie el nombre de Ludwig Leichhardt por

el de Johan Ulrich Voss, con el que resalta la condición de líder (“boss”)⁸ del personaje y la ambición sobrehumana que le lleva a emprender su fatídico viaje de exploración del interior de Australia. De ahí también que White se centre en un viaje que no aportó a la historia de Australia más que el misterio de la desaparición de un explorador cuyos restos no fueron jamás encontrados y cuyas causas se desconocen.

Al margen de esa ambición obsesiva e irracional del protagonista, White se hace eco así mismo del problema de la soledad y la capacidad de sufrimiento a los que se enfrentaron los exploradores y en los que White creyó ver simbolizada la soledad existencial que rodea al ser humano. En la novela la soledad y el sufrimiento no se deben sólo a las duras condiciones de supervivencia en el interior del continente australiano o del abismo que separa al explorador de sus compañeros de expedición y de su guía aborigen, sino que son fruto de su inseguridad y necesidad de auto-afirmación, que le empujan a desmarcarse de cuantos le rodean, tanto en las reuniones sociales a las que asiste en Sydney, como de la propia Laura con la que no se atreve a hablar con sinceridad:

⁸ Los nombres de los personajes siempre tienen gran importancia en la obra de White; tanto los de sus protagonistas (Elyot Standish, Theodora Goodman, Stan Parker, Himmelfarb, Elizabeth Hunter, los hermanos Brown, Jack Chance, E. Twyborn, ...etc.) como los de los personajes secundarios. En el caso concreto de Voss además del nombre del protagonista en el que juega con el origen germano de Leichhardt cambiando la “b” por “v”, en velada alusión a “that great German megalomaniac”.(FG: 104), son varios los personajes que tienen nombres simbólicos: algunos son muy evidentes como los de Mercy (la hija adoptiva de Laura), Belle Bonner (“Belle was the belle”, p.80), la misma Rose Portion con su “harelip” (si consideramos la carga simbólica que tienen las rosas para Patrick White), los de los miembros de la expedición, Mr Palfreyman, Le Mesurier, Judd, o Turner. En otras ocasiones los nombres tienen un propósito más bien humorístico, así en Voss tenemos un médico llamado Dr Kilwinning, una matrona de nombre Mrs Child, y un “Hungry Mr Plumton whose name did not fit his form” (V:236)

“they had never spoken together using the truly humble words that convey the innermost reality” (V: 190). Su egomanía le lleva hasta el punto de rechazar la admiración que todos le profesan, “He had no more need for sentimental admiration than he had for love. He was complete.” (V: 41) y los consejos de quienes, como Mr. Palfreyman, el veterano botánico, “[one of] the few men who assumed humility without shame ... the feminine men” (V: 48), ya han aprendido la lección del desierto y de la vida: la humildad.

En su obsesión por descubrir y demostrar “the potentialities of the self”(V: 22), Voss se enfrenta a la inmensidad, aparentemente sin límites, del desierto australiano que pretende dominar sin otros medios que los de su propia voluntad y su fuerza interior: “he entered in advance that vast, expectant country, whether of stone deserts, veiled mountains, or voluptuous, fleshy forests. But his” (V: 137). Sin embargo, es el desierto, “world of gods” (V: 124), el que acaba por imponer su ley haciendo comprender al explorador “that he is not God” (V: 387), que existe una voluntad superior a la suya de la que depende el desenlace de su viaje: “If it is your will, Lord, let me die now” (V: 426). Sólo entonces Voss cede ante su debilidad humana y, humildemente, admite su amor, no sólo por Laura sino también por todos sus semejantes: “Voss believed that he loved this boy, and with him all men, even those he had hated, which is the most difficult act of love to accomplish, because of one’s own fault.” (V: 382) Pese a su muerte, este reconocimiento de su propia humanidad refrenda sus expectativas al iniciar el viaje:

Every man has a genius, though it is not always discoverable. Least of all when choked by the trivialities of daily existence. But in this disturbing country, so far as I have become acquainted with it already, it is possible more easily to discard the inessential and to attempt the

infinite. You will be burnt up most likely, you will have the flesh torn from your bones, you will be tortured probably in many horrible and primitive ways, but you will realize that genius of which you sometimes suspect you are possessed, and of which you will tell me you are not afraid (V: 35).

Por encima de cualquier mobil económico o épico, el viaje de Voss tiene como objetivo encontrar una respuesta convincente a la doble pregunta existencial “¿qué/quien soy yo?”, que inquieta en mayor o menor medida a todos los personajes, incluso a los menos conscientes de las causas que provocan esa inquietud y que, por tanto, necesitan que sean otros quienes les planteen el enigma y les dirijan en su búsqueda.⁹ De todos los miembros de la expedición, quien mejor representa este extremo es Harry Robarts: “Many disturbing and opaque thoughts began to move in his clear mind. What am I? What is it necessary to be? ... He was now faced with the terrifying problem of his own category propounded by Le Mesurier”(V:37). Aunque en su inocencia el muchacho no sea capaz de articularlo por si mismo, el problema de Harry Robarts, como el del propio Frank, es que no son capaces de entender la naturaleza de la condición humana, lo que a la postre determina su comportamiento servil hacia Voss, quien sí parece seguro de las respuestas o al menos de saber dónde buscarlas; de ahí que ambos decidan “stick closer than anyone, in the end” (V: 246). La inocencia y fidelidad de Harry le colocan en una posición de inferioridad a los ojos del explorador, “You are a dog ... Licking the hands,” pero aún así por

⁹ Esto ha dado pie a algunos críticos a interpretarla en clave humanística o religiosa, más que histórica. Patricia Morley, por ejemplo, pone la novela en relación con *La divina comedia* de Dante, *The Pilgrim's Progress* de Bunyan, la obra filosófica de Sören Kierkegaard, y llama asimismo la atención sobre influencias tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento (1972).

encima de los "Mediocre, animal men [who] never guess at the power of rock or fire, until the last moment before those elements reduce them to — nothing" (V: 61), por delante incluso de aquellos otros que como Judd son "only human" (V: 245).

La solución de este tipo de conflictos existenciales pasa siempre por un proceso de exploración de la relación del individuo con el universo que le rodea, con sus semejantes, y hasta con Dios. Todo ello está presente en la novela de White, pero aquí el mundo, aunque cargado de simbolismo, no es otro que el desierto australiano y el personaje no es un *Everyman* cualquiera, sino un explorador. Esta faceta que a menudo se diluye en las lecturas existenciales, no puede ser pasada por alto, pues nos permite leer la historia de Australia desde una perspectiva diferente, la del individuo europeo plenamente seguro de sí mismo que se obsesiona con la posibilidad de erigirse en el centro de un mundo de proporciones aparentemente infinitas: "he was drawn closer to the landscape, the seldom motionless sea of grass, the twisted trees in grey or black, the sky ever increasing in its rage of blue; and of that landscape, always, he would become the centre." (V: 169). Esta es la otra cara de la figura de exploradores como Leichhardt, caminantes que trazaron su propio camino al andar, "The map?...I will first make it" (V: 23), y acabaron por crear una realidad espacial propia a partir de un paisaje que les era ajeno y en el que se sabían extranjeros, pero que trataron de moldear a sus expectativas.

La nueva realidad espacial que se refleja en sus mapas y diarios no es el resultado de transformar el espacio australiano cual si se tratara de una materia prima por elaborar, es decir, al modo de los colonos, sino que surge de proyectar sobre el paisaje la idea del mundo y de sí mismo

que tiene el explorador y, sobre todo, del hecho de que esa proyección se articule en torno a la narración de un viaje. El paisaje se manifiesta así en función de las condiciones en que se produce éste, de ahí que White utilice la metáfora del viaje interior como hilo conductor de su historia y el cuidado que pone señalar con todo tipo de recursos las distintas fases por las que éste discurre. Así vemos, por ejemplo, que al principio del mismo los expedicionarios cuentan con la ayuda de la tecnología, representada en la brújula y el compás, y con víveres, como los animales o la mostaza, que simbólicamente irán desapareciendo en forma episódica, hasta que, agotados éstos, no dispongan más que de su historia personal y su capacidad de supervivencia.

La relación de los personajes con el entorno físico y humano de Australia es lo que hace que el planteamiento humanístico del viaje de exploración como búsqueda existencial no eclipse en *Voss* la trascendencia y la naturaleza del conflicto que para el individuo europeo supuso el encuentro colonial. Y es, por tanto, en la relación entre individuo y entorno donde encontramos las claves para hacer una lectura poscolonial de la obra. Más allá de su valor metafórico, en la novela de White, el espacio en el que se adentra el explorador rebasa los límites del *setting* de una novela histórica clásica,¹⁰ y además de servir de telón de fondo al desarrollo de la gesta épica del héroe se erige en una fuerza alternativa de importancia literaria equiparable a la del propio protagonista. De esta manera, aunque la tensión narrativa siga estando centrada en la suerte del

¹⁰ Al respecto conviene recordar la idea de Luckacks: "He [the hero] does not develop through contact with the world: he neither forms nor is formed by it. ...the locus they lovingly depict is little more than a blackcloth; it is not basic to their artistic intention." Walder (1990:161)

viajero, su gesta no adquiere índole épica a no ser en relación con las condiciones del espacio australiano.

Se nos plantea así desde la ficción una interpretación del mito del viaje de exploración distinta a la ofrecida hasta entonces por la historia y por la misma literatura, pues White sitúa la importancia mítica del viajero no en su contribución al avance de la colonización, sino en haber sido el primero en tratar de asumir como propio el continente australiano desde un conocimiento interior del mismo. Para realzar el valor épico de esa empresa, White incide en el hecho de que ésta se desarrolla en un momento histórico en que la mayoría de los australianos, "not yet possessed of understanding", se mostraban reticentes a salirse de los límites de la civilización colonial, bien por desinterés como el teniente Radcliff "to whom there was nothing to understand" (V: 28), bien contrariados por un país en el que "even the gentry, or what passes for it, has eaten itself into a stupor of mutton" (V: 40), aunque lo más frecuente es que esten demasiado atemorizados por el interior del continente para pensar siquiera, como reconoce Belle Bonner, en abandonar la seguridad y la comodidad material de Sydney: "I would not like to ride very far into it,...and meet a lot of blacks and deserts, and rocks, and skeletons, they say, of men that have died" (V: 28)¹¹. Sólo Voss y luego Laura se aventuran "to call it my country, although I am a foreigner" (V: 40), y este hecho marca un giro épico en la historia australiana.

¹¹ La visión de Belle Bonner parece inspirada en las imágenes del interior de Australia que ofrecieron pintores coloniales como Glover o von Guerard (Figs. 10, 11).

Aunque los datos históricos aparecen diluídos en una compleja trama simbólica, la ficción nunca llega a ocultar totalmente la historia, sino que la completa: los rasgos de Voss dan relieve al retrato de Leichhardt. A pesar de que introduce matizaciones constantes respecto al carácter épico del protagonista, White juega siempre con la imagen mítica que rodea la figura del explorador decimonónico. Desde su concepción modernista de la novela, sustituye la parafernalia propia del relato épico, y de su sucedáneo australiano decimonónico, el romance de exploración, donde el héroe aparece como una figura monolítica, por un complejo juego de perspectivas que van dando relieve al personaje, haciendo que pierda hieratismo y gane en profundidad. Uno a uno, el novelista estudia los rasgos arquetípicos del explorador y, aderezados con resonancias históricas de los viajes de Leichhardt y Eyre, los trasfiere a Voss, pero la actitud irreverente, a veces burlesca, de los personajes secundarios hacia la figura del héroe, y la ambigüedad en el tratamiento que el narrador le dispensa, sugieren al lector la existencia de fisuras en la talla épica del personaje. De este modo, la historia misma pierde el hieratismo propio de la épica y gana la profundidad analítica propia de la ficción.

Ahora bien, a diferencia de lo que sucede en la novela histórica postmoderna de autores como Peter Carey, White, fiel al canon modernista, reinterpreta el mito creando en la ficción un universo autónomo que *recrea* el ambiente histórico, pero cuya relación con la épica y con la historia no forma parte del engranaje narrativo formal de la novela. En *Voss* White no subvierte el género épico ni los romances de exploración, simplemente se inspira en sus temas. Tampoco subvierte (aunque en ocasiones su ironía narrativa raye la parodia) la figura del explorador, sino que lo reinterpreta en clave humanística y de acuerdo con las

circunstancias históricas y geográficas de la Australia colonial. De esta manera la reinterpretación modernista del héroe mítico da como resultado un héroe histórico de ficción con una imagen distinta del estereotipo clásico del colonizador, en la que el personaje de Voss incorpora rasgos de lo que podríamos considerar un prototipo de héroe poscolonial, si bien aún sólo en ciernes. Se trata de un personaje de cultura europea que se enfrenta al encuentro colonial con la arrogancia característica del colonizador y del aventurero, pero decidido a tender puentes de comunicación entre su propia subjetividad individual y la realidad australiana, lo que a la postre desencadena un proceso de indigenización.

Esta actitud del héroe hacia el entorno colonizado supone un avance fundamental en relación, por ejemplo, con *Heart of Darkness*, la obra clásica del modernismo europeo sobre el tema del viaje y el encuentro colonial. De hecho, aunque White no hace ninguna referencia explícita a la novela de Conrad, la sombra de *Heart of Darkness* se proyecta sobre la lectura de *Voss*, como también sucede en el caso de *A Fringe of Leaves*. Las diferencias de actitud entre Conrad y White son, sin embargo, muy notables y revelan hasta qué punto la estética modernista puede estar tanto al servicio del discurso colonial como de la superación del mismo, según sea la perspectiva del autor. Desde su perspectiva europea y blanca, Conrad ve el corazón de Africa como un mundo misterioso y tan oscuro como la piel de sus habitantes, en el que reiteradamente Marlow ve encarnados los "earliest beginnings of the world" (1967: 66, 67, 75). White, por su parte, representa el interior de Australia como un espacio abierto en el que la oscuridad es más aparente que real, esto es, está más en la imaginación del que mira que en la reali-

dad que se alza ante el viajero. Para quienes saben buscar, en *Voss* el desierto acaba manifestándose como un lugar cuyas posibilidades de futuro trascienden la muerte del protagonista y, por tanto, las limitaciones de la historia.

En el segundo capítulo de la novela de White nos encontramos, por ejemplo, con una escena de clara reminiscencia conradiana: Voss abandona Europa desde el mismo muelle del "London River"¹² desde el que Marlow cuenta su historia. Como el protagonista de Conrad, como tantos y tantos viajeros románticos, Voss va en busca de "a blank space of delightful mystery" (*HD:33*), pero, a diferencia de Marlow/Kurtz no encontrará allí "a place of darkness" (*HD:33*). Pese a que no faltan las alusiones al desierto como un infierno y al explorador como una figura diabólica, en *Voss* el desierto y sus autóctonos habitantes no despiertan el demonio ancestral que el personaje lleva dentro, pues Voss no intuye en su interior la presencia del demonio ni actúa tampoco en su nombre, sino que está completamente convencido de ser Dios.¹³ Voss no busca en el desierto el reflejo de su yo irracional,¹⁴ pues ya desde la escena del

¹² "At the shipside on London River, in the stench of green water and rotting fruit Voss had stood looking at his box ... All that night in the black ship, beneath the swinging lanterns, Voss felt weak with knowledge, and the boy beside him strong with innocence" (V:32).

¹³ Son los demás personajes quienes ven en él una especie de mefistófeles, como Turner le reprocha a Le Mesurier "Contrated with a practisin' madman ... for a journey to hell an' back" (V:43) o nos lo presentan como una encarnación del demonio: "Voss was, indeed, the Devil" (V:441). White terciará en el asunto por boca de Laura: "Voss could have been the Devil ... if at the same time he had not resembled a most unfortunate human being" (V:414).

¹⁴ Entre las múltiples interpretaciones que se han hecho de la metáfora de Conrad está la que nos la presenta como una búsqueda "of those parts of the unconscious the Europhallic will

barco sabemos que en la mente del explorador hay una "Idea" (V: 44) fija, descubrir lo que Mr Topp, el músico, definiría como "the sublimity of perfection" (V: 42). En consecuencia, el desierto no se le representa como un lugar de corrupción sino como un espacio "a su medida", lo suficientemente extenso para comprobar hasta dónde puede llevarle el ímpetu de su voluntad. Frente a lo que sucede en *Heart of Darkness*, White no intenta descargar la deformidad de su personaje proyectándola sobre el espacio australiano como hace Marlow con la de Kurtz¹⁵. Lo que Voss quiere ver reflejado en la infinitud del espacio y escuchar en los acordes del silencio del desierto, "the great sweeps of pure sound" (V: 42), es una perfección que haga juego con la suya, razón por la cual decide viajar a Australia, dado que tal perfección ya no se podía encontrar en Europa.¹⁶

El motivo del viaje de Voss/Voss es existencial, no material como en el caso de *Heart of Darkness*. De ahí que en ningún momento Voss aparezca como un depredador colonial del desierto australiano en la

most fears and tries to bury via conquest", i.e. como una búsqueda del "Otro", un "free-floating signifier" que se refiere alternativamente a lo irracional, el negro, la mujer, lo salvaje, ..etc. (Roth 1989: 265).

¹⁵ Según Chinua Achebe, en *Heart of Darkness* Conrad incorpora y consagra como metáfora "the dominant image of Africa in Western civilization": "Africa is to Europe as the picture is to Dorian Gray — a carrier on to whom the master unloads his physical and moral deformities so that he may go forward, erect and immaculate." (1988: 12)

¹⁶ White volverá brevemente sobre el tema en *The Vivisector*, como comprobamos en el siguiente diálogo:

"Look! Look! Some of these books are almost too valuable to read ..."

"What are they about?" ...

"Voyages. Explorations. By men whose appetite for suffering wasn't satisfied at home. They had to come in search of it in Australia" (V:11).

medida que Kurtz lo es de la selva congoleña. Voss no busca riquezas ni utiliza su viaje para promocionar su futuro en Europa, sino que aspira a dejar una huella positiva en Australia: “his own name a crystal in his mouth. If he were to leave that name on the land, irrevocably his material body swallowed by what it had named, it would be rather on some desert place, a perfect abstraction”(V: 41). Estas palabras revelan la transformación operada en el héroe: como los exploradores decimonónicos aún aspira a “nombrar”, es decir, a colonizar lingüística y espiritualmente el espacio australiano, pero, a cambio, está dispuesto a pagar no con una simple bagatela como hacían los colonizadores, sino un precio tan alto como su propia vida.

La comparación entre *Voss* y *Heart of Darkness* revela hasta qué punto el retrato modernista del héroe de la colonización varía según se realice desde una perspectiva eurocéntrica o desde un entorno poscolonial como el australiano. Joseph Conrad había estado físicamente en el Congo pero, aún así, nos lo describe como “this nowhere”(HD:71). White, en cambio, no llegó a visitar el centro de Australia y, sin embargo, en su novela la presencia del paisaje es crucial. De un modo similar, en *Heart of Darkness*, Marlow, que desempeña el doble papel de personaje y narrador/intérprete del mensaje final de la novela, completa su penetración del continente africano hasta la “Inner Station”, pero pese a encontrar a Mr Kurtz no encuentra otro significado al “darkness” que el horror, “The horror! The horror!” (HD: 117) y la muerte, con lo que su historia acaba en una mentira que pasa a engrosar la leyenda romántica de la colonización. White, por el contrario, opta por un narrador omnisciente clásico y echa mano del personaje de Laura para sintetizar el significado del viaje de Voss y encontrar un sentido positivo a su trágico

desenlace: la necesidad de echar raíces en Australia, en vez de limitarse a su explotación económica.

Contrastando los desenlaces respectivos, la evolución ideológica entre ambas obras es evidente, tanto en lo que se refiere al análisis del proceso colonizador, como a la propia concepción del individuo y de la historia. White conoce la metáfora de Conrad, de hecho, la relaciona con la imagen que los europeos se formaron del interior del continente australiano, pero la deja en un segundo plano y opta por la metáfora del viaje de exploración para profundizar en el encuentro histórico del individuo occidental con Australia y simbolizar su arraigo allí. También esta metáfora está aún muy cargada por el peso de la tradición cultural europea, los protagonistas siguen siendo blancos y la presencia de los aborígenes todavía es muy velada, pero hay un claro intento por reinterpretar la figura del colonizador desde una perspectiva nueva, la de la identidad australiana de Laura, y por extensión la del propio White.

2.2.2. Los espacios del viaje.

La exploración del continente australiano estuvo en su mayor parte financiada por colonos y comerciantes, interesados en ampliar la superficie hábil para el pastoreo y en consolidar la existencia de la colonia sobre bases distintas a las de sus orígenes penitenciarios. Ese interés por el progreso material contrastaba a menudo con las ambiciones de los exploradores, más comprometidos con la aventura geográfica que con sus consecuencias socio-económicas, sobre las que, sin embargo, sí se arrojan un merecido protagonismo: "Over the center of this mighty continent there hangs a veil which the most enterprising might be proud

to raise ... to him who first treads it much will be due" (Eyre 1845; Hill 1996: 140). Este conflicto de intereses dio pie a White a dar un matiz *posolonial* a una dualidad que ya había abordado en obras anteriores como *The Living and the Dead*, la oposición entre quienes afrontan la vida como una búsqueda apasionada del misterio existencial del ser humano y quienes se conforman con sobrevivir y disfrutar del bienestar material. En Australia lo que separa a los vivos de los "muertos" es su relación con el entorno australiano: los muertos se mantienen dentro de las pautas de la sociedad colonial, los "vivos" buscan una relación nueva con la tierra y, llegado el caso, con sus habitantes autóctonos, los aborígenes. Aunque a simple vista unos no se distinguen de otros, en una observación más minuciosa, como la que White propone, se aprecia cómo los primeros están dotados para contemplar una realidad de proporciones infinitas, como el mar, el cielo, el desierto australiano o su propia alma, mientras que los segundos sólo se atreven con objetos concretos y cotidianos: "They were two blue-eyed men, of a different blue. Voss would frequently be lost to sight in his, as birds are in the sky. Mr Bonner would never stay far beyond familiar objects" (V: 17).

En *Voss* la disparidad de objetivos del explorador y su mecenas, Mr Bonner, se hace extensiva a los demás miembros de la expedición y a la sociedad colonial en su conjunto. White nos presenta a los australianos divididos entre quienes se conformaban con los logros materiales de la colonia, "huddl[ing]" (V: 11) en la franja costera, y aquellos otros "compelled into this country" (V: 21) y decididos a descubrir por sí mismos "the great subtlety" del interior de Australia. Entre ambos se yergue una barrera iniciática que de forma simbólica podría identificarse con *The Great Dividing Range*, cadena montañosa que durante los

primeros años de la colonización marcó la frontera entre la civilización y lo desconocido. Aunque en tiempos de Leichhardt ya eran numerosos los colonos que se habían asentado al otro lado, por lo general con un espíritu pragmático similar al de los habitantes de las zonas costeras, las montañas siguieron actuando como barrera psicológica y cultural, toda vez que constituyen el punto de referencia sobre el que pivotan expresiones como "outback" o "back of beyond" en las que se reflejan el desconocimiento y las dificultades de articulación lingüística del interior del país. Al otro lado de la cordillera se extendía un espacio de proporciones épicas que hizo retroceder a todo aquel cuyas intenciones al llegar a Australia fuesen las de la mera supervivencia o la prosperidad económica. No quiere ello decir que los exploradores como Leichhardt o Eyre no albergasen ambiciones respecto a Australia, pero como las de Voss, éstas eran de otro tipo: "They had reached that point at which they would be offered up, in varying degrees, to chaos or heroism" (V: 96).

Para acentuar las diferencias entre el explorador visionario y la sociedad colonial White echa mano de uno de los elementos claves del proceso colonial, el mapa. Ya que la confección del mapa constituía, junto con la composición del diario del viaje, la meta fundamental del explorador y la prueba material de su hazaña, White lo emplea hábilmente en la caracterización de los personajes. De hecho lo convierte en uno de los primeros indicios de que el héroe tiene otras metas que la colonización geográfica y económica y, al mismo tiempo, en la primera prueba de cargo contra la autosuficiencia de Voss. Interpelado por Mr Bonner sobre si ha estudiado el mapa, el explorador responde con arrogancia: "The map?... I will first make it" (V: 23), si bien el narrador se apresura a matizar: "At times his arrogance did resolve itself into

simplicity and sincerity, though it was usually difficult, especially for strangers to distinguish those occasions”(V: 23). Se plantea pues la duda de si no será esta una de esas ocasiones, si no será que en realidad la respuesta de Voss es más bien sincera y razonable ante “a map of a kind, presumptuous where it was not a blank”, de si no será acaso Mr Bonner el arrogante al conformarse con una imagen de la realidad que no conoce personalmente y que no avala más autoridad que la que la palabra mapa atribuye al trozo de papel que despliega ante Voss. Con todos esos interrogantes White va creando un clima de ambigüedad, por lo demás continuo en toda la novela, que, a diferencia de lo que sucedería en un relato histórico, nos impide quedarnos con una imagen fija de los protagonistas de la colonización, mucho menos seguros de si mismos y del propósito de su presencia en Australia de lo que reflejó la historia oficial y la literatura romántica.

Al llamar nuestra atención sobre la “simplicity and sincerity” con que Voss declara su voluntad de confeccionar “personalmente” el mapa de la ruta a seguir por su expedición, White está en realidad ampliando la carga simbólica de éste para llamar nuestra atención (la atención de sus compatriotas) sobre la importancia que tiene la actitud con la que se afronta el encuentro con la realidad australiana. Desde esta perspectiva, el mapa deja de ser un arma de colonización epistemológica para convertirse en el reflejo de la comunicación personal y activa que el explorador, el individuo, está dispuesto a entablar con el interior del continente. En su determinación Voss no asume la desconocida realidad australiana como un objeto geográfico susceptible de ser colonizado simplemente a través del lenguaje, sino como algo vivo: “Mr Bonner read the words, but Voss saw the rivers. He followed them in their fret-

ful course. He flowed in cold glass, or dried up in little yellow pot-holes, festering with green scum" (V: 23). Donde Voss lee el paisaje como un espacio abierto a su presencia, el comerciante sólo lo comprende en la medida en que éste ha sido convenientemente moldeado por el lenguaje, su comunicación con la realidad australiana es totalmente pasiva, a través de un mapa que materialmente posee pero que espiritualmente no le pertenece, por lo que sólo puede: "read off his document, to chant almost, to invoke the first recorded names, the fly-spots of human settlement, the legend of rivers." (el énfasis es mío)

Mr Bonner, su familia, excepción hecha de su sobrina Laura Trevelyan que en seguida se muestra "of the same base metal than the German" (V: 29), y los demás miembros de su círculo social conforman el flanco pasivo de la sociedad colonial, los moradores, mientras que Voss y Laura integran junto con los demás miembros de la expedición y los propietarios de las haciendas en las que hacen escala, el grupo de quienes están dispuestos a desarrollar sus "potentialities" y buscar su identidad en una relación directa y "sincera" con la realidad interior del país en el que algunos han vivido durante años pero que son conscientes que aún no pueden llamar suyo: "It is not my country, although I have lived in it" (V: 29). Esa búsqueda se refleja metafóricamente en el viaje de exploración, que los moradores coloniales se precian de financiar aunque personalmente prefieren seguir cómodamente alojados en el bienestar material de la colonia, resguardados de lo desconocido por su relación económica y cultural con la metrópoli. A diferencia de los viajeros, ellos descartan cualquier relación no material con el interior de Australia, e incluso niegan la viabilidad de una relación material, como se desprende de la "autorizada" opinión de Mr. Pringle:

It seems to me, though, from such evidence as we have collected ... as the result of mere foraying expeditions from the fringes, so to speak, it seems that this country will prove most hostile to anything in the nature of planned development. It has been shown that deserts prefer to resist history and develop along their own lines. As I have remarked, we do not *know*. There may, in fact, be a veritable paradise adorning the interior. Nobody can say. But I am inclined to believe, Mr Voss, that you will discover a few blackfellers, a few flies, and something resembling the bottom of the sea. That is my **humble** opinion (V: 62). (el énfasis es mío)

Las palabras de Mr Pringle, en absoluto humildes, resumen la ideología colonial que animó los comienzos de la historia de Australia, y que White todavía observa en buena medida latente en el pragmatismo del “happy-go-lucky” de la sociedad australiana de la segunda mitad del siglo XX. Mr Pringle, como tantos contemporáneos suyos y del propio White, no conoce su país, pero eso no le preocupa porque no hay indicios de que tal conocimiento le vaya a reportar beneficio material alguno y por eso no entiende el interés de Voss por explorar un espacio en su opinión baldío para la historia y el progreso de la civilización. Llama la atención aquí la forma tan sutil con la que White utiliza los recursos narrativos para matizar las palabras del personaje. No sólo resalta el doble valor que otorga al concepto “know” poniendolo en cursiva, sino que cambia habitualmente el registro de Mr Pringle pasando del tono casi grandilocuente, de sintaxis compleja y expresiones tales como “a veritable paradise adorning the interior”, propio de lo que debía ser el sociolecto de una persona de su condición en los 1840 para concluir — coda aparte — con una frase tremendamente directa y que

podría haber sido dicha por cualquier habitante de un suburbio de Sydney en la década de los 1950, o hasta incluso hoy en día.¹⁷

Lo que Patrick White indica con todo ello es que la actitud de los Bonner y los Pringle sigue estando presente en la sociedad australiana de la posguerra, que seguía viviendo de espaldas a la realidad de un país en el cual ciertamente hay negros y moscas y un desierto interior que, por desconocido y a falta de una categoría descriptiva más adecuada, es comparable al fondo del mar, pero que es el único al que con esfuerzo pueden llegar a pertenecer. Por eso White escoge a un explorador extranjero loco y a una racionalista desengañada como protagonistas, porque la actitud racional de quienes sólo buscaron el progreso material no había conducido a un conocimiento verdadero de la realidad australiana. Desde sus anómalas personalidades y su posición ex-céntrica, ambos personajes rechazan el éxito material como valor absoluto y con sus experiencias respectivas sientan las bases de una Australia distinta, que Mr Bonner no alcanza a entender pero cuyo cambio vagamente intuye en las afirmaciones de Laura. Ante ese desafío reacciona desplegando los argumentos clásicos del discurso colonial que luego heredarán los nacionalistas:

'Here we are talking about our Colony as if it did not exist until now,' Mr Bonner was forced to remark. 'Or as if it has now begun to exist as something quite different. I do not understand what all this talk is about. We are not children. We have only to consider the progress we

¹⁷ Como bien apunta Peter Wolfe, un aspecto muy interesante y muy poco estudiado de la novela es el cuidado con que White utiliza el sociolecto de los personajes y el esfuerzo que realiza para captar a través del lenguaje el ambiente de la Australia del siglo XIX: "Twelve years before the publication of Fowles' *The French Lieutenant's Woman*, Voss made the breakthrough of matching a Victorian setting to a Victorian idiom" (1983: 106).

have made. Look at our homes and public edifices. Look at the devotion of our administrators, and the solid achievement of those men who are settling the land. Why, in this very room, look at the remains of the good dinner we have just eaten. I do not see what there is to be afraid of (V: 29).

Las palabras de Mr Bonner, que recogen el sentir de todos los presentes excepto Laura, constituyen toda una elegía a la Australia colonial, de la que filtran incluso sus complejos — “We are not children”, pero todas las referencias son materiales, no se apunta ningún logro cultural ni espiritual. Frente a esa concepción materialista de Australia y de sus posibilidades para el futuro, la actitud de Voss, que Laura alaba, es totalmente opuesta: “He does not intend to make a fortune out of this country, like other men. He is not all money talk” (V: 28). No resulta difícil deducir cuál de las dos actitudes contrapuestas en la novela preconiza el autor, ni tampoco cuál de ellas se acerca más a lo que podríamos denominar *Weltanschauung* poscolonial. Baste si no comparar el destino final de Voss, muerto físicamente a manos de un aborigen en el que confiaba, pero espiritualmente arraigado en Australia, con la actitud casi “infantil” de un Mr Bonner que, aunque a la vista del mapa intuye las inmensas posibilidades del país, prefiere limitarse a arañar el lienzo con su ostentoso abrecartas: “Even the draper suspected its immensity as he prodded at the coast with his ivory pointer” (V: 23).

El de Voss / *Voss* es un discurso en el que el “progreso” ya no es un valor positivo, sino todo lo contrario, lo cual, aunque todavía dentro del esquema binario del modernismo, ya nos encamina hacia un discurso que más tarde la crítica definiría como poscolonial. Bien es verdad que Voss supera con creces en prepotencia y ambición a la mayoría de los

colonizadores,¹⁸ pero al intentar refrendar por sí mismo y sobre el terreno su dominio sobre el continente y sobre sus pobladores aborígenes, a quienes con actitud paternalista considera sus “súbditos”, está dando un paso decisivo para comprender la naturaleza de ambos, y, de paso, la suya propia. De ahí que le hayamos definido más arriba como un héroe poscolonial en ciernes; *en ciernes* porque el personaje todavía conserva muchos de los rasgos característicos de los individuos europeos que en su momento se aventuraron al encuentro colonial. Voss cruza la Great Dividing Range como agente de la sociedad colonial, su meta es dominar el espacio y, de paso, conseguir la inmortalidad con la que se premia a los héroes, pero invierte en ello una carga emocional inusual, difícil de entender para sus patrocinadores y hasta para los demás miembros de la expedición: “I will cross this continent from one side to the other. I have every intention to know it with my heart” (V: 33). Ese compromiso da un significado nuevo a su gesta que, aunque acaba con su muerte física, acaba proporcionándole la inmortalidad, como Laura, su heredera espiritual, nos hace ver al final de la novela: “Voss did not die ... He is there still, it is said, in the country, and always will be” (V: 448).

¹⁸ Se ha discutido mucho sobre la auto-suficiencia de Voss y sus aspiraciones divinas en las que Ann McCulloch y Keith Garebian han querido ver la influencia de Nietzsche que el autor negó en 1973: “I’ve read very little Nietzsche — some of Also Sprach Zarathustra when I was at Cambridge. He doesn’t appeal to me.” (Björkstén 1976:59). Las referencias a Nietzsche parecen más bien consustanciales con el planteamiento humanístico existencial al aludíamos antes: dado que el personaje de White explora los límites de su condición humana y su relación con Dios, no es extraño que se le haya visto como un “*übermensch*”. En todo caso la influencia ideológica de Nietzsche sobre White es bastante relativa, especialmente en lo que concierne a la importancia que el novelista australiano concede al personaje dentro de su composición narrativa, que no concuerda en absoluto con el rechazo de Nietzsche hacia el personaje como “an enduring, unified subject. An individual is conceived as a multiplicity” (Thiele 1990: 197).

Contrariamente a lo que presumía Voss, a lo que posiblemente presumió Leichhardt, y a lo que de una manera u otra pensaron la mayoría de los exploradores, el verdadero conocimiento del interior de Australia no surge así pues del ímpetu aventurero, ni de imponer la voluntad del individuo occidental sobre el entorno natural australiano, ni tampoco se logra con la minuciosa preparación de las cuestiones materiales de la expedición, como suponían los ambiciosos patrocinadores de la misma. Por sus características naturales el desierto australiano acaba, tanto en la ficción como en la historia, imponiendo sus reglas,¹⁹ que sólo los aborígenes conocen, pues están acostumbrados a “leer” el paisaje y los mensajes de sus antepasados “indeleblemente” grabados en la pared de roca de la cueva en que se refugian los expedicionarios. Son esos mensajes directos, que el muchacho aborígen entiende sin dificultad, pero que a Voss le hacen sentirse “doubly locked in language” (V: 274), por lo que necesita que Jackie se los traduzca entre palabras y gestos:

‘Men gone away all dead,’ the boy explained. ‘All over,’ he said, beginning to comb the light with his dark fingers, as if it had been hair. ‘No more nothink. Like this. See?’ He laid his cheek upon his hands, seed-shaped, and his eyelashes were playing together. ‘Wind blow big, night him white, this time these feller dead men. They come out. Usfeller no see. They everywhere.’ (V: 275).

¹⁹ “The vastness of the desert he deems an apt challenge to his capacity for heroism. He needs no reason to cross Australia, only a purpose which, coming from within, needs no external justification. ... But he has misjudged... The wilderness is not the abstraction Voss thought it was. The trek — and White knows that many of the world's great prophets have come from the desert— causes several inversions. Voss's most significant journey becomes spiritual, rather than geographical. Ironically, no compass will help him reach his goal.” (Wolfe 1983: 112).

Lejos de imponer su visión del mundo a aquellos que considera sus subditos, Voss alcanza a ver su propio pasado reflejado en las pinturas de la cueva. Cuando de niño jugaba con las cometas siempre le había asaltado la duda del destino último de aquellas que se le escapaban en el cielo, en el que va implícito el destino de todo viaje a lo desconocido: "looking at the kite-figures his heart was hopeful". En la cueva el tiempo parece haberse detenido, hasta el punto de que Voss cree percibir "that the walls of the cave were twanging with the whispers of the tangled kites. The souls of men were only waiting to come out" y, por si los lectores no se hubiesen dado cuenta, añade: "Now I understand." Esa revelación despierta en él la tentación de plasmar sus sentimientos en la pared de la roca: "Secretly he would have liked — or why secretly, for the boy would not have understood — he would have liked to contribute to the rock drawings, in warm ochre, the L of happiness." (V: 275), pero su voluntad aún no ha sido totalmente doblegada por el desierto. Sólo más tarde acabará comprendiendo el mensaje que el muchacho aborigen trataba de explicarle: "Dying is creation. The body creates fresh forms, the soul inspires by its manner of leaving the body, and passes into other souls" (V: 361). La manera en que muere Voss, "His dreams fled into the air, his blood ran out upon the dry earth, which drank it up immediately" (V: 394), es lo que en definitiva determina su inmortalidad, pues sus sueños y su sangre derramada alimentan la leyenda y le convierten en un "familiar spirit" cuyo nombre no queda olvidado en un mapa sino que permanece "upon everybody's lips" (V: 448).

Al relacionar las cometas con la cuestión de la transmigración de las almas White hace gala de la capacidad "cross-cultural" que según

Wilson Harris caracteriza la escritura poscolonial (1983: xviii) así como de su habilidad para trabajar con distintos niveles de significado. En el motivo de las cometas confluyen la cuestión del talante épico del héroe, el carácter de la relación amorosa entre Voss y Laura, el problema del lenguaje como barrera en la comunicación entre el europeo y el aborigen, la complejidad de la mitología y el arte aborigen, así como la importancia del componente subjetivo en la interpretación de las representaciones estéticas. Por supuesto, todos esos aspectos no tienen la misma trascendencia para el desarrollo de la trama narrativa, pero White demuestra que el artista poscolonial puede, y debe, asumir y combinar en su creación estética elementos procedentes de tradiciones culturales tan diferentes como las que representan Voss y Jackie.

La presencia de los aborígenes es otra de las diferencias que caracterizan la vida a ambos lados de la Great Dividing Range. En las escenas de *Voss* que transcurren en Sydney apenas si se hace mención de ellos, sin embargo su papel es clave en el desarrollo de la trama una vez que la expedición abandona Jildra, su última escala antes del desierto. La ambigüedad y la transformación de la actitud de Voss hacia los aborígenes, especialmente hacia Jackie, es uno de los aspectos que más destacan de toda la novela. Hasta poco antes de morir, Voss persiste en su empeño de conseguir comunicarse con ellos, "Here is my hand in friendship" (*V*: 205), pero desde la posición paternalista de quien ve en ellos los súbditos inocentes que su grandeza necesita: "The explorer would have liked to talk to these individuals, to have shown them suitable kindness, and to have received their homage" (*V*: 191). En su todopoderoso papel de líder de la exploración se jacta incluso de su potestad para asegurarles su vida: "I will not let you die, Dugald" (*V*:

214). Sin embargo, a través de la voz del narrador sabemos que en el fondo percibe la genuina relación de los aborígenes con la tierra y, por tanto, intuye su inferioridad respecto a ellos: "Their bare feet made upon the earth only a slight but very particular sound, which, to the German's ears, at once established their ownership" (V: 169). No obstante, Voss confunde la naturaleza de esa relación y la pone en los términos europeos de "dominio sobre" y no de "pertenencia a" la tierra, pues ni siquiera en el momento de su muerte logra estar seguro de haberse integrado en ella del todo: "Whether dreams breed, or the earth responds to a pint of blood, the instant of death does not tell" (V: 394).

Ahora bien, de todos los personajes, Voss es el más dispuesto a entablar un diálogo sincero con los aborígenes, si es necesario incluso renunciando al lenguaje²⁰ y limitándose a las formas más rudimentarias de comunicación: "through skin and silence". Esa insistencia del líder de la expedición acaba por quebrar la serenidad de Judd, el más pragmático de todos sus subordinados: "A lot will come of your hob-nobbin' with the blacks" (V: 340). De los demás, Frank Le Mesurier les concede el beneficio de la duda, "We don't know them yet" (V: 204), pero tanto Turner como Ralph Angus les rechazan abiertamente: "Did you ever see such a filthy race?" (V: 204). De hecho, el desprecio y la desconfianza eran las reacciones más comunes a ambos lados de la Great Dividing Range:

I cannot recommend these blacks as infallible guides and reliable companions... Like all aboriginals they will blow with the wind, or turn into lizards when they are bored with the existing shapes. But these two fellers do know the tribes and the country for a

²⁰ 'Ach, Dugald, Wörter haben keine Bedeutung. Sinnlos!' (Vz:190)

considerable distance to the west. Or so they tell a man. Standards of truth, of course, vary (V: 169).

Como el resto de la sociedad colonial australiana, Brendan Boyle, el propietario de Jildra, desprecia y desconfía de los aborígenes, a pesar de que son los únicos seres humanos que le rodean. No tiene, sin embargo, reparos en comentar con su invitado el origen del pelo rojizo de los niños que juegan en sus tierras, ni la presencia de sus madres: “‘Dirty beggars,’ coughed Boyle — it was the smoke, ‘but a man could not do without them’ ” (V: 172). El mestizaje era una realidad cotidiana en el *bush*, pero no era el resultado de un acto de comunicación, sino de opresión, así que White a penas dedica al tema una breve alusión, lo mismo que hace con la segregación lingüística implícita en la utilización del *pidgin*. En sus conversaciones con los aborígenes, Boyle en todo momento marca las distancias empleando la barrera social del *pidgin*, con lo que les relega a una posición de inferioridad: “I tell you this Mr Voss go far places ... find new country, do good all of us, black and white feller” (V: 170), no así Voss, que representa un gran cambio respecto al colonizador clásico, pues aunque su soberbia le lleve a malinterpretarles, al menos trata de establecer un diálogo directo, aún cuando sea dentro de los roles respectivos de “king” y “subject”.

Siguiendo el desarrollo de la expedición vemos que al otro lado de la Great Dividing Range la vida no discurre de manera uniforme. En la novela White contrapone el ideal de colonización bucólica representada en la ficción por Rhine Towers y sus cultos y filantrópicos propietarios, los Sanderson, con la versión mucho más sombría, pero aparentemente más realista, y también frecuentemente olvidada en las sagas de pioneros, de la hacienda de Brendan Boyle. Esta última fue la forma de coloni-

zación más habitual, protagonizada por colonos solitarios cuyas duras condiciones de vida hacían olvidar, en el caso poco probable de haberlo tenido, todo refinamiento cultural: “the station-owner had torn the boards off Homer to chock the leg of the table, and such other books as he had inherited, or even bought in idealistic youth, now provided material for spills, or could hope at best to be ignored, except by insects, dust and mould” (V: 166).

En *Voss* esa dicotomía entre lo ideal potencial y lo “actual” en el proceso de colonización australiano se nos presenta con proyecciones alegóricas que White consigue haciendo que sea el narrador quien nos describa ambas haciendas, pero focalizando la descripción a través de las emociones que experimentan los expedicionarios a su paso por ellas. Así la descripción de Rhine Towers primera escala en el camino incluye numerosas referencias a la luz que nos incitan a pensar en el paraíso: “As the bronze retreated, veins of silver loomed in the gullies, knobs of amethyst and sapphire glowed on the hills, until the horseman rounded that bastion which fortified from sight the ultimate stronghold of beauty” (V: 128). Ambientada en la luz lánguida del crepúsculo y en la oscuridad de la noche, la descripción de Jildra, en cambio, inspira pavor: “The anatomy of the house was such that, by night, it resembled a warped skeleton” (V: 168). Ahora bien, la razón de ese miedo no está tanto en la triste imagen que ofrece Jildra, de la que, pese a sus dudas interiores, su propietario se declara satisfecho: “I have done nicely ...as nicely as most people, and will do better” (V: 167), como en el pánico de los viajeros al saber que, a partir de Jildra estarán sólo en el desierto, si exceptuamos, claro está, la compañía de Dugald y Jackie, los guías abo-

rígenes y la silenciosa e inquietante presencia de los aborígenes del interior.

Las condiciones y la situación geográfica de Jildra, más al interior y, por tanto, más alejada de la civilización que Rhine Towers, así como el complejo aparato simbólico que el narrador emplea en su descripción han dado pie a diversas interpretaciones críticas, que van desde lecturas estrictamente alegóricas, en las que las dos haciendas simbolizan la dicotomía entre el cielo y el infierno y el viaje de Voss el paso del ser humano por el purgatorio (Bliss 1986: 66-67; Morley 1972) hasta lecturas psicoanalíticas que contemplan Rhine Towers como "the Eternal City",²¹ y hay también quien como Peter Beatson las interpreta en clave mitopoética, esto es, como manifestaciones de los arquetipos del Jardín y el Laberinto (1977: 133-165). Todas esas lecturas son posibles en la medida en que el tejido literario de White y su lenguaje poético están profundamente arraigados en la tradición cultural europea.

Sin negar la función de Rhine Towers y Jildra en el entramado alegórico de la novela, hay que destacar, sin embargo, el contrapunto a esta interpretación alegórica que el narrador nos ofrece difuminando en parte la carga simbólica a través del humor. El contraste entre ambas descripciones es, por ejemplo, tan exagerado que raya en la caricatura, baste si no comparar las ovejas de Boyle, "dirty maggots...scarcely visible in the yellow grass" (V: 172), con la presencia del ganado de los

²¹ "The approach to Rhine Towers sets the scene for the unearthly entry into the mother-world. This is no mere entry into an outback Australian settlement. It is a mythical homecoming to the Eternal City, a place full of marvellous light and jewelled splendour. The rocky entrances are like the portals of another world, the opening to childhood paradise" (Tacey 1988: 77).

Sanderson: "along the pleasant valley ... domestic cows had run to look, and horned rams, dragging their sex amongst the clover, were being brought to fold by a youthful shepherd" (V: 128-9)²². Lo mismo sucede si comparamos ambas casas o las costumbres de sus inquilinos; mientras los Sanderson le ofrecen a Voss una cama con "exquisitely clean sheets and a lingering scent of verbena" (V: 139), en casa de Boyle que irónicamente muestra como su mansión:

The dirt floor was littered with crumbs and crusts of bread. Birds and mice could always be relied upon to carry off a certain amount of this rubbish, but some lay there until it became petrified by time, or was ground to dust under the hard feet of those black women who satisfied the crude requirements of Brendan Boyle (V: 166).

La precisión y el detalle con que White lleva a cabo todas estas descripciones muestran estampas interesantes de la vida cotidiana a un lado y otro de la Great Dividing Range, desde reuniones sociales en Sydney y personajes que como Mrs Pringle, Mrs Bonner y sus hijas respectivas, recuerdan las novelas de Jane Austen, hasta escenas intimistas de la apacible vida de los Sanderson, o breves semblanzas del quehacer diario de una mujer en una pequeña granja del *bush*, tales como hacer mantequilla o encender el fuego. Este aspecto, que no ha sido demasiado destacado por la crítica, nos permite puntualizar de nuevo las afirmaciones de aquellos autores que, como decía en el capítulo anterior, han visto la Australia de Voss como "a country of the mind". Ciertamente, hay un importante aparato simbólico en la obra, como corresponde a un escritor modernista y a un tema de proporciones épicas

²² Las descripciones que hace de Rhine Towers responden en parte al mito de la Australia Felix, imaginada por el explorador Mitchell y reflejada por pintores como Jhon Glover (Figs. 12, 13).

como el viaje de exploración, no obstante, eso se complementa con toda una serie de imágenes que, aunque fáciles pasar por alto ante la trascendencia del conflicto de los protagonistas, demuestran que la Australia que White nos retrata en *Voss* es más “real” de lo que superficialmente pudiera parecer.

La recreación de la historia del viaje Leichhardt brindó, de hecho, a White la ocasión de componer un retablo bastante preciso de la vida social de su país en la primera mitad del siglo XIX, cuando aún estaba en una situación de transición entre su condición de establecimiento penal y la de colonia asentamiento. En ese retablo el novelista se hace eco de la disyuntiva que, entonces y desde entonces, el país ofrece a sus habitantes, el ya tópico *Sydney or the Bush*, entre los que se erige la Great Dividing Range. En vez de elegir entre uno u otro, optando bien por los valores del *Bush*, como hicieran los escritores de la *Bulletin School*, bien decantándose por la vida metropolitana de la ciudad en la que había decidido quedarse a vivir, White se decidió por desplazar la solución en el tiempo y en el espacio. Buscaba valores alternativos a los heredados del progreso de la sociedad colonial, así que los buscó en un espacio y un tiempo que aún no habían sido conquistados y que, por tanto, le permitirían una total libertad creativa: el espacio del desierto y el silencio de la historia del último viaje de Leichhardt. Eso implicaba traspasar una gran barrera creativa, la que separa el discurso histórico de la ficción.

En la trama narrativa de *Voss* Rhine Towers y Jildra constituyen un territorio de transición entre la Australia del “money-talk” y la Australia interior a la que Voss y Laura pretenden acceder. Esto es así no sólo porque físicamente se encuentran en el camino del explorador, sino

porque a pesar del abismo que separa la forma de vida de los Sanderson de la de Boyle, su presencia al otro lado de la Great Dividing Range responde a una inquietud existencial que les distancia de la sociedad de Sydney: ambas haciendas constituyen el destino final del viaje interior de sus respectivos propietarios. Así, por ejemplo, si Rhine Towers recuerda al paraíso es debido a que en su "cultivada" humildad los Sanderson lo aceptan como una meta soportable para su viaje:

Sanderson was a man of a certain culture, which his passionate search for truth had rid of intellectual ostentation. In another age the landowner might have become a monk, and from there gone on to be a hermit. In the mid nineteenth century, an English gentleman and devoted husband didnot behave in such a manner, so he renounced Belgravia for New South Wales and learned to mortify himself in other ways. Because he was rich and among the first to arrive, he had acquired a goodish slice of land. (p.126)

A diferencia de los Pringle y los Bonner, cómodamente instalados en sus "stone houses" (V: 68) e "indifferent to travel" (V: 18), Sanderson es un viajero cuyo castillo no ha sido edificado con dinero, sino que, en claro contraste con las "stone-houses" de los habitantes de Sydney (V: 67), se nos insinúa de roca natural: "Those rocks on that bit of a hill up there, are the 'Towers' from which the place takes its name" (V: 128). Los Sanderson están aún en contacto con su pasado, y con la cultura europea a través de sus libros, "They had whole rows of books ... and were for ever devouring them. They would pick out passages for each other as if they had been tibits of tender meat", así como por medio de su fe religiosa: "Sanderson tended his flocks and herds like any other Christian ... both he and his wife would wash their servants' feet in many

thoughtful and imperceptible ways” (p.126).²³ La posición de los Sanderson le sirve de esta manera a White para matizar el problema de la dependencia de Australia respecto de la metrópoli, estableciendo una clara distinción entre la provechosa conexión cultural y moral de los Sanderson y el baldío materialismo de Mr Bonner, quien no sólo no aprecia los libros más que como una prueba de su éxito económico, sino que trata incluso de comprar su salvación: “Safe in life, save in death the merchant liked to feel. In consequence he had often tried to calculate for how much and from whom salvation may be bought ” (V: 349).

Como hiciera con la expedición de exploración del interior del país, “he would continue to support the expedition, if called upon, but in hard cash, and not in sufferings of spirit” (V: 155); es decir, que en vez de afrontar personalmente un viaje de reconocimiento interior que le permita trascender las barreras de la existencia material, lo único que se le ocurre hacer a Mr Bonner es financiar un sucedáneo: “to ensure that his last entrance would be made through the right cedar door, had begun in secret to subscribe liberal sums to all denominations, including those of which he approved” (V: 349). Ni siquiera así puede evitar que, ante el sufrimiento de su sobrina, acaben por embargarle las dudas: “it had begun only now to dawn upon the draper that some cruel surprise was being prepared” (V: 349). Nuevamente, White nos sirve la ambigüedad: escindida la partida de exploración en el desierto, la sorpresa que empieza a temer Mr. Bonner puede referirse por igual al resultado de sus

²³ La mayúscula nuevamente nos remite a la ambigüedad de significados y de planos con que juega White. Sanderson es cristiano, pero intertextualmente también es Christian, el protagonista de *The Pilgrim's Progress*. De esta forma su viaje a Australia y su casa, que son “reales”, se convierten en peregrinaje y morada simbólicos.

dos inversiones financieras, el de la expedición geográfica y el de su salvación personal. Las dudas de Mr Bonner, agudizadas por la ausencia de Belle y, sobre todo, por la crisis de Laura, representan los únicos vestigios de su frustrado esfuerzo o viaje de exploración interior, para el que White reserva un espacio propio, intermedio entre la civilización y la naturaleza, el de su jardín:

Intellectual, to say nothing of spiritual inquiry, was not, however, a serious occupation for a man. He was content to leave it to the women, or to some slightly comical specialist. If he had experienced yearnings of the spirit, he had come closest, though still not very close, to satisfying them by going out and thinning the buds from his camellia bushes, those fine, shiny, compact, impenetrable shrubs that he had planted himself, and which had increased with his own magnificence (V: 349).

Aunque sus paseos llegan aún algo más lejos que los de su esposa, quien sólo presta atención a las macetas del alfeizar o de la terraza, Mr Bonner no alcanza más allá de los límites de su jardín y se limita al cultivo de las camelias, un arbusto ajeno al suelo australiano pero que, como el propio "jardinero", logró florecer en la colonia. De sus quince variedades de camelia, sólo un árbol, el más frondoso de todos ellos, ha alterado levemente el color de las flores al tomar contacto con la nueva tierra, aunque sóloamente en una de sus ramas: "it is a white, but there is one branch that bears those marbled flowers, you know, like the edges of a ledger" (V: 87) — el color del cuaderno en que Frank Le Mesurier escribe sus poemas (V: 270). Se trata de una alteración curiosa pero no demasiado significativa, como no lo han sido tampoco los logros de Mr Bonner en su estancia en la colonia, pues pese a su dedicación, ni siquiera ha conseguido conquistar plenamente el espacio natural de su jardín:

The science of horticulture had failed to exorcise the spirit of the place. The wands and fronds of native things intruded still, paperbarks and various gums, of mysterious hot scents, and attentive silences: shadowy trees that paradoxically, enticed the eyes away from an excess of substance (V: 156).

El jardín de los Bonner es así mismo el espacio en el que Laura Trevelyan, "given to dabbling with flowers" (V: 156), inicia su transformación, cuando descubre a su criada Rose Portion con Jack Slipper entre los arbustos, lo que provoca en ella una repulsión física hacia la sirvienta que sólo supera cuando acepta su amor por Voss. El recuerdo de la escena convierte el jardín a los ojos Laura en un entorno misterioso por el que deambula entre las sombras del anochecer o en la oscuridad. En medio de esa penumbra acaba encontrándose con Voss la víspera de su partida en un crucial y último encuentro físico entre ambos que marca el principio de un cambio de rumbo en su vida, lo que se confirma con la llegada de la carta en la que Voss le propone matrimonio. Dicho cambio será definitivo desde el momento en que decide aceptar, a partir de ese instante, la vida de Laura se convierte en una aventura amorosa en la distancia, cuyo desarrollo se simboliza en la obra a través del motivo de las flores.

Las rosas, uno de los símbolos favoritos de Patrick White, son las flores preferidas de Laura. A diferencia de las vistosas camelias que cultiva su tío, las rosas tienen el inconveniente de las espinas, pero, a cambio, dejan un penetrante perfume. El placer y el sufrimiento que, por este orden, causan las rosas le proporcionan a Laura sensaciones semejantes al amor. Como si de una premonición se tratase (como tal lo sitúa White en la trama) en las semanas previas a la proposición de Voss el perfume de las rosas lo inunda todo. No contenta con disfrutar de su

aroma en el jardín, "dazed by roses" (V: 159), Laura, en la primavera de su amor, las coloca por toda la casa, "the house of roses" (V: 161):

For Laura herself had not yet grasped the full sense of that season, only that it was fuller than ever before, and that the flesh of roses was becoming personal, as she cut the long, pointed buds, or heavy blooms that would fall by evening. She had to take all, even the big, blowing ones. (V: 158)

Más consciente de los inconvenientes del amor y de las rosas que su señora, Rose Portion la advierte del peligro: "Those will make a mess, miss" (V: 158); pero Laura no hace caso: "she became caught. It was one of the older, the more involved, the staggy bushes, of sinewy black wood. She was held. Nor one way nor the other was it possible to move, however she shook the tough bush" (V: 159). El incidente tiene lugar poco antes de la llegada de la carta de Voss y funciona en la novela como prolepsis narrativa, anticipando el futuro de Laura y de su agónica relación amorosa con Voss. Una vez que acepta esa relación, el espacio vital de Laura se reduce físicamente y se desvanece en un espacio interior que imaginariamente coincide con el que atraviesa Voss. Laura pasa entonces a ocupar dos espacios diferentes: por un lado, el espacio físico en que se desarrolla su vida cotidiana, fundamentalmente la casa de los Bonner, y por otro, el espacio imaginario que recorre con Voss en su viaje de exploración del interior de Australia.

Además de reforzar la relación entre los dos personajes, al hacer concurrir el espacio por el que discurren sendos viajes, el autor logra resolver el problema de "materializar" de forma plausible un espacio imaginario, a la vez que consigue una perspectiva distinta de la de los miembros de la expedición a la hora de describir el desierto. A propósito

de esto hace falta decir que el narrador confiere, tanto al paisaje como al viaje imaginario de Laura, un tratamiento similar al viaje físico de Voss, lo que obliga al lector a fijar más su atención para poder distinguir entre lo “real” y lo soñado, que se nos describen con similar viveza:

Or she closed her eyes, and they rode northward together between the small hills, some green and soft, with the feathers of young corn ruffled on their sides, others hard and blue as sapphires. As the two visionaries rode, their teeth were shining and flashing, for their faces, anonymous with love, were turned naturally, to each other, and they did, from time to time, catch such irrelevantly personal glimpses. What they were saying had not yet been translated out of air, the rustling of corn, and the resilient cries of birds. As they rode on, all metal was twining together, of stirrup-irons, for instance, and the bits in the mouths of their horses. Leather was not the least potent of the scents of their journey, and at the evening the head would sink down into the pillow of the warm, wet saddle (V: 163-4).

De no ser por la advertencia inicial del narrador y su referencia a los dos “visionaries”, estaríamos ante una escena perfectamente natural entre los dos amantes, si en verdad viajaran juntos. El paisaje se corresponde con el de New England que Voss cruza camino de Rhine Towers y hasta se describen los ruidos y los olores, e incluso el calor de la silla después de la cabalgada. En pasajes como este, White difumina dentro de la ficción la barrera entre lo real y lo irreal, y la intensidad con que Laura imagina la escena — por otra parte normal en una joven enamorada — nos indica que el viaje es, sobre todo, una cuestión de voluntad e imaginación. La imaginación y el sueño son, de hecho, los pilares en que se sustenta la verosimilitud de la relación amorosa entre Voss y Laura, aunque sea tal vez demasiado evidente la manipulación

funcional que hacen de ellos el narrador y, en definitiva, el propio autor, en tanto que responsable de la disposición de la trama.

El espacio cotidiano de Laura en ocasiones se convierte, por simpatía, en refractor de su viaje, ya que las decisiones que toma, tales como la hacerse cargo de Mercy, la hija de Rose Portion que, Laura acaba adoptando, están condicionadas por la evolución de su relación con Voss. En otras ocasiones, por el contrario, son los acontecimientos de su vida material en Sydney los que arrojan luz sobre el sentido y la orientación de su relación con Voss. Un momento crucial en la vida de Laura es la muerte y, sobre todo, el entierro de Rose Portion: "As I stood there...the material part of myself became quite superflous...I was nowhere and everywhere at once. I was destroyed, yet living more intensely than actual sunrise, so that I no longer feared the face of Death" (V: 239).²⁴ Estas palabras, que Laura dirige a Voss en una carta, anticipan las que pronunciará al final de la novela a propósito del destino del explorador, y la sitúan como avanzadilla de la exploración que ambos

²⁴ Resulta acertada Carolyn Bliss cuando afirma: "through Rose Laura comes to terms with her own sexuality" (1986: 76). Ya hemos señalado la impresión que le produce a Laura la relación entre Rose y Jack Slipper y, también que su aversión desaparece después de la fase de las rosas cuando acepta el amor de Voss, pero ese cambio llega aún más lejos, hasta el punto de que Laura se identifica psíquica y físicamente con el embarazo de Rose. Esto se aprecia especialmente en la escena (por otra parte bastante ingenua y forzada) del parto, en la que White, ambigüamente, simultanea los sentimientos de ambas mujeres para que el lector llegue a creer que es Laura quien "da a luz" a la niña: "Laura Trevelyan bit the inside of her cheek, as the as the child came away from her body", lo que (para aviso literario de crédulos o despistados) lleva a la ingénua Mrs Bonner a comentar: "Well, you are that drawn, dear, about the face, anyone would think it was you had just been delivered of the bonny thing" (V:230). Al morir Rose, la agonía de Laura se articula en torno a la decisión de aceptar a Mercy, esa "bonny thing", (un personaje, por lo demás, estrictamente funcional) como el fruto carnal, aunque "bonny", de su amor por Voss.

comparten, en tanto en cuanto implican que ella ya ha comprendido el secreto de su relación con Australia y con los demás seres humanos y que, por tanto, ya ha cumplido en una parte importante su objetivo:

Finally, I believe I have begun to understand this great country, which we have been presumptuous enough to call *ours*, and with which I shall be content to grow since the day we buried Rose. For part of me has gone into it. Do you know that a country does not develop through the prosperity of a few landowners and merchants, but out of the suffering of the humble? I could now lay my head on the ugliest rock in the land and feel at rest (V: 239).

Alcanzada en gran medida su meta personal, a partir de ahora la vida de Laura es un mero eco del viaje de Voss, como corrobora el hecho de que, coincidiendo con la escisión en dos de la expedición, acontecimiento que marca el principio del trágico desenlace del viaje, ella caiga enferma y, en su delirio, asuma la agonía de Voss. Ese delirio es una de las muchas argucias con que White se ingenia para procurar el cruce, y, ahora ya, el diálogo abierto entre ambos, cuyo encuentro ya sólo es posible en el espacio imaginario del delirio y los sueños. La creación de ese espacio hace verosímil la comunicación entre ellos, sin tener que recurrir a explicaciones tales como la telepatía o, la que años más tarde White, ya como lector, sugiere en su autobiografía según la cual Laura sería el “ánima” de Voss (FG:103), dado que no exige que los acontecimientos se sometan al tamiz de la dualidad real/irreal; en la “realidad” del delirio, como en la ficción todo es posible. En la narración el (en)sueño y el delirio, tanto de Laura en su enfermedad, como el de Voss, fruto del agotamiento, el hambre y el calor, son la única explicación intrínseca (y plausible) del desarrollo paralelo y las concurrencias de los viajes de los protagonistas. A partir de ahí, todo lo

demás, también la opinión de White, es una interpretación de sentidos implícitos que se inscriben en el espacio "in or around the work" reservado al lector (Macherey 1978: 82-93).

En la novela la exploración del mundo interior de los personajes y de Australia está organizada en torno a dos viajes, uno estático, el de Laura, y otro dinámico, el de Voss, al que acompañan los demás miembros de la expedición; esos viajes se desarrollan en espacios físicos distintos dentro de la ficción, pero, simultáneos en el tiempo, confluyen en el espacio narrativo. El problema se suscita porque el surrealismo acaba imponiéndose en la narración, debido a que el narrador salta continuamente de un espacio a otro, pasando sin avisar del delirio de un personaje al del otro, hasta el punto de que parece como si la distancia entre ambos espacios se desvaneciese y Voss y Laura en verdad estuviesen dialogando:

As he was debating this, Laura Trevelyan rode alongside, although there was barely room for two horses abreast on that narrow path. 'You will not leave me then?' he asked. 'Not for a moment,' she said. 'Never, never.' If your teaching has forced me to renounce my strength, I imagine will come very soon when there will be no question of our remaining together.' 'Perhaps we'll be separated for a little. But we have experienced that already.' They rode along (V: 366-7).

Ahora bien, como puntualmente sugiere la angostura del camino, esa concurrencia no tiene carácter físico, sino que el diálogo, en realidad, tiene lugar en la mente de Voss, a la que el narrador tiene acceso directo. Tan directo que a veces su voz asume las palabras de los personajes y, sin ningún aviso de puntuación, las intercala en el relato de los aconteci-

mientos, como sucede en la escena en que Voss es asesinado: "Ah, Lord, let him bear it." (V: 392).

La continuidad narrativa entre unos pasajes y otros que, como vemos, se extiende a las palabras de los personajes, técnicamente se explica porque White mantiene la historia constante, cambiando sólo la perspectiva desde la que está contada, mientras que temáticamente se justifica en el grado de identidad y comprensión mítica al que han llegado ambos personajes. Son constantes los puentes de contacto entre las vivencias de uno y otro en sus espacios físicos respectivos; casi de manera simultánea ambos sufren una sangría, Laura por parte del doctor Kilwinning, y Voss por un aborigen interesado en saber si por sus venas corre sangre o si se trata de un dios; poco antes Voss, "por boca de" Laura, ya había encontrado la respuesta: "Man is God decapitated. That's why you are bleeding" (V: 364). A veces la conexión entre sus experiencias se establece por medio de un símbolo, como por ejemplo los lirios,²⁵ con los que White nos insinúa una supuesta santidad de Laura, al tiempo que nos da a entender que, en el desierto, Voss también intuye la agonía de Laura:

In the sweet, Gothic gloom in which the man himself walked at times,... the scents were ascending, of thick incense, probably, and

²⁵ A lo largo de toda la novela, y con más frecuencia en la última parte, Voss identifica a Laura con los lirios, que a diferencia de rosas y camelias, son flores autóctonas de Australia. Los lirios simbolizan además la presencia física de Laura en el desierto, y a ellos traslada Voss, aún a pesar suyo, el deseo físico: "So the German was despising what he most desired: to peel the whale-bone off the lily stem and bruise the mouth of flesh" (V:213). En el plano práctico esto parece bastante lógico, ya que en el interior del país sería esa la flor que Voss encontraría y, por tanto, la que podría recordarle a Laura; en el plano simbólico, la traslación indica la identificación de Laura con el paisaje natural australiano.

lilies doing obeisance. It would also be the bones of the saints, he reasoned, that were exuding a perfume of sanctity. One, however, was a stinking lily, or suspect saint²⁶ (V: 389).

En otras ocasiones el recurso consiste en dar unidad a la narración a través de una metáfora. Son varios los ejemplos, aunque quizás por su sutileza destaque el que relaciona el cabello de Laura con el cometa. Durante la enfermedad de Laura el médico recomienda que le corten el cabello, que poco tiempo atrás Voss había sentido en su boca: "So they rode through hell, that was scented with the *Tannenbaum*, or hair blowing. His mouth was filled with the greenish-black tips of hair, and a most exquisite bitterness" (V: 363), y el narrador nos había advertido de un cambio en su relación: "She was fitting him with a sheath of tender white." (V: 364) También el cometa, con su luz blanca que en el cielo recuerda la forma de una cabellera al viento, durante un tiempo protegerá a Voss de los aborígenes y de su destino final. Desaparecido el cometa, éstos se deciden a darle muerte.

La pérdida del pelo de su "medusa-head" (V: 386) simboliza la liberación definitiva de Laura, pues, como los arbustos del jardín, la maraña de su cabello la hacía sentirse prisionera: "Rose would brush...-while her mistress remained a prisoner by her hair" (52). Cuando por fin comprende la muerte de Voss, el viaje de Laura, que ya dijimos se había centrado en su relación amorosa con el explorador, termina, y con ello finaliza también la dislocación que había sufrido su espacio vital al

²⁶ Vemos aquí cómo el estado de ánimo del personaje condiciona su forma de ver la realidad y, por consiguiente, la forma en que White nos la presenta. El olor que le llega a White es, en realidad, el del hedor del cadáver de Harry Robarts, pero en su obsesión y recordando la figura de Laura él lo relaciona con el olor del incienso y de la santidad, que atribuye a Laura.

aceptar a Voss como su "desert" (V: 88). Atrás quedan los días del inquietante jardín de los Bonner y la gran casa de piedra como el espacio natural de una mujer de su clase, pues ahora Laura ya está en condiciones de hacerse un espacio propio, en la escuela en que la encontramos en los últimos compases de la novela:

Yet, there were many smiling days, including that on which she left her uncle's house, with a few books, and such clothes as were suitable and necessary, packed in two trunks. If her possessions were meagre so she had chosen.

'Like some foolish nun,' were Mrs Bonner last words (V: 404).

Frente a lo que sucede con Laura, la ambición de Voss le empuja hacia espacios que él ve como infinitos, tales como el inmenso mar que cruza cuando abandona Alemania y viaja a Australia. Ya de camino a Jildra, atraviesa "a seldom motionless sea of grass" (V: 169) que cada vez es menos verde y más amarillenta, anticipando lo que será su último mar, el mar de arena y rocas del desierto en el que el color dominante es el rojo. Pese a los cambios en el paisaje, la obsesión de Voss permanece constante: "of that landscape, always, he would become the centre" (V: 169), y logra vencer todas las tentaciones, incluso la que recibe en la carta en que Laura acepta ser su esposa, pues su ambición le impide entender la verdadera naturaleza de ese amor y piensa que si lo acepta, tras permanecer un tiempo reducidos al espacio cerrado e inmóvil de un estanque de lirios, ambos terminarán ahogándose "in the same love-stream" (V: 187).

De este modo White se hace cargo en la novela de uno de los mitos que desde siempre han rodeado la figura del explorador, esto es, la necesidad de elegir entre el amor y el viaje de exploración. Como bien ha

expuesto la crítica feminista, esto equivale a identificar a la mujer con los espacios cerrados (la casa, el jardín, la ciudad, la civilización) y el inmovilismo, mientras que al explorador corresponden los espacios abiertos (el mar, el desierto, la pradera, los ríos caudalosos, los hielos polares, la selva) y el movimiento, y por tanto el viaje. Por lo demás, este es un tópico tradicional de las novelas románticas de exploración,²⁷ con una evidente base real, que Patrick White intenta reorientar, tratando la historia de Laura como un viaje.²⁸ Evidentemente, no lo consigue del todo, pues el hecho cierto es que también en *Voss* es el explorador quien viaja — en el sentido estricto de la palabra — y Laura quien permanece físicamente en Sydney, pese a las quejas que da a Mr Palfreyman poco antes de que la expedición abandone el puerto: "Most probably I shall never travel. Oh, I'm content, of course. Our life is full of simple diversions. Only I envy people who enjoy the freedom to make journeys" (*V*: 106). Esa insatisfacción hará que acabe buscando a través de Voss un espacio

²⁷ Este tema había sido analizado, entre otros, por Ernestine Hill en su novela *My Love Must Wait* (1941) en la que se cuenta cómo tras instruir convenientemente a su prometida para acompañarle en su viaje de exploración, Mathew Flinders, recién casado, se ve obligado a escoger entre abandonar a su esposa o su vocación de explorador. Aunque Joseph Banks le da un tiempo para reflexionar, la respuesta es inmediata: "I shall give up the wife for the voyage of discovery" (Hill 1971: 170).

²⁸ Christina Thompson sostiene que si Laura constituye una compañía adecuada para Voss en su viaje es debido a que responde a un prototipo de "masculine woman": "In a culture in which the mind and body are considered to be irreconcilably divided, the masculinity is signified by intellectualism ... Laura is not merely an intellectual, she is explicitly frigid and her intellectuality is cited as the reason." (1987: 161-171). A este respecto convendría recordar las ya mencionadas palabras de Mrs Bonner donde compara a su sobrina con una monja y el estupor de su marido al enterarse de que va a enseñar aritmética: "I always hold that no lady can honestly profess mathematics. It is a man's subject." (*V*:403).

propio para escapar de su cómodo, pero estéril enclaustramiento en el lado pasivo de la Great Dividing Range: “*You are my desert*”(V: 88).

La falta de éxito de White se debe en gran medida a su afán por reflejar el ambiente de la época en que se desarrolla la historia y, en cierto modo, por captar el tono de los romances que tenían como tema las gestas de exploración. Tanto el ambiente de la época como el tono de esos relatos exigía que el viaje de exploración implicase la separación entre el explorador y su esposa, prometida, etc. Lo destacable en *Voss* es la importancia que White concede a esta circunstancia en el análisis de la tragedia que rodea la gesta del explorador. Aunque la tragedia épica se consuma con la muerte de Voss, el drama se abre, tanto para él como para Laura, ante el suplicio de su separación física, y, por tanto, la imposibilidad de consumir su amor, lo que acaba obsesionándoles hasta el punto de hablar en sueños el uno con el otro. Es decir, que dejando a un lado el aparato simbólico que a menudo difumina la percepción de temas de menor solemnidad épica y religiosa, como son la tragedia del héroe y su relación con dios, descubrimos que, como en los relatos románticos, en la novela de White también se cuenta una historia de amor.

En la novela el espacio físico del viaje de exploración no adquiere proporciones épicas de una forma definitiva hasta que la expedición abandona Jildra, aunque en las ciento ochenta y ocho páginas precedentes ya White había preparado el terreno para que el lector lo interprete en toda su profundidad. Las frecuentes referencias al desierto interior como un lugar desconocido y hostil, o a la intención de Voss de conquistar la distancia y alcanzar así la inmortalidad, así como las

alusiones a Voss en relación con "God" o incluso con la figura de "Christ" (V: 177) o a la expedición como "mystical errand" (V: 143) o "Crusade" (V: 155), nos predisponen a contemplar ese espacio en términos alegóricos y no paisajísticos. No obstante, el paisaje y los aborígenes, como elementos vivos del mismo, son la única presencia verdadera que tienen los expedicionarios en su viaje. Respecto a este punto cabe decir que en la novela la identificación de los aborígenes con el paisaje es total. Así desde la perspectiva de Voss y los demás miembros de la expedición, el narrador nos los describe como difíciles de distinguir sobre el fondo de ese paisaje, "shreds of shy bark bark glimpsed between the trunks of trees" (V: 24), "thinking stick" (V: 171). Esta identificación con el mundo natural se justifica tanto por el color de su piel "a man of ash and charred wood" (V: 213) y de sus ropas "bark-cloth, the colour of nature" (V: 170), como por la forma en que se mueven, que recuerda la de los animales del desierto "lizards" (V: 204) y "ants" (V: 376). Ello no implica, sin embargo, que aparezcan reificados o animalizados, pues el retrato a menudo es bastante realista:

It was their ant-women who were engrossed by the continuance of life, who moved into the dust the threads of paths, who were dedicated to the rituals of fire and water, who shook snake and lizard out of their disgusting reticules, and who hung galloping children upon their long and dusty dugs (V: 376).

Una vez que la expedición se interna en el desierto White mantiene el tratamiento narrativo del espacio en tres planos, el alegórico, con continuas referencias religiosas, el mítico, mediante la recurrente contraposición "light/darkness" (la oscuridad como *ausencia* de luz) y las alusiones a elementos como el fuego o la tormenta, y un plano realista que está siempre latente y al que llegamos una vez que hemos superado

la pantalla simbólica de los dos anteriores. Ahora bien, no se trata de planos contiguos sino superpuestos que, por tanto, dan profundidad a la narración. Así vemos, por ejemplo, que las escalas en que está organizado el viaje pueden interpretarse de manera distinta según nos situemos en un plano u otro. En el plano que hemos denominado realista, esas escalas son perfectamente verosímiles ya que la narración se centra en escenas relevantes de la marcha de los exploradores como atravesar un río o cruzar montañas, y tampoco tiene nada de particular que los viajeros busquen refugio en una cueva. No obstante, hay otras escenas, como la de hacer el primer fuego, la de la tormenta, la caída de Voss del caballo, que tienen también evidentes resonancias míticas, mientras que en el plano alegórico son significativas la cena de Navidad, la siembra de la mostaza, la propia aparición del cometa y, por supuesto, la muerte de Palfreyman, como Cristo, herido con una lanza en el costado.

Aunque muy controlada desde la narración en lo que respecta a los dos primeros planos, la articulación del espacio queda en parte abierta al lector, pues depende de la profundidad de su conocimiento de la cultura mítica y religiosa europea con la que, imbuidos por la ideología de White, los personajes afrontan su viaje. Depende también, en gran manera, de que sea capaz de descubrir hasta qué punto el peso de esa tradición mediatiza la forma en que los personajes perciben tanto los acontecimientos como el mismo paisaje. Así sucede, por ejemplo, con la preconcebida imagen del infierno con la que, como ya mencionábamos en un punto anterior, los viajeros identifican el desierto "there is hell before and hell behind and nothing to choose between them" (V: 346) y, por extensión, a sus habitantes "the devils" (V: 362). Es significativo al respecto, que sea Frank Le Mesurier, el poeta, quien articule la compara-

ción, utilizando un registro diferente según le inspire el alcohol, “a journey to hell an’back” (V: 43), o el miedo “this infernal expedition” (V: 38). La realidad, viene a decirnos White, depende no sólo de quien la describe, sino, en primer lugar, de los ojos y la ambición del que la contempla: “Since his own fat paddocks, not the deserts of mysticism, nor the transfiguration of Christ, are the fate of common man, he was yearning for the big breasts of his wife, that would smell of fresh-baked bread even after she had taken off her shirt.” (V: 345) No es, en consecuencia, un infierno espiritual lo que Judd, “man-animal” a los ojos de Voss, ve en el “ghost-like landscape” (V: 210) / “wilderness” (V: 347) que les rodea, sino la “realidad” del desierto, que les aboca a una muerte segura.

2.2.3. El encuentro con los aborígenes.

Un comentario recurrente en los diarios de los exploradores es que una vez que se adentran en el Bush y sobre todo en el desierto el tiempo parece detenerse o, por lo menos, cambiar de ritmo, del ritmo de la historia al ritmo de la naturaleza, del ritmo del hombre blanco al ritmo de los aborígenes. De hecho, la sensación de *atemporalidad* precede al encuentro mismo con los aborígenes, aunque a diferencia de lo que planteaba Eleanor Dark, en la novela de White son los colonizadores los que más se ven afectados por el conflicto temporal, en tanto en cuanto que son ellos los que se adentran en el desierto, el reducto en el que aún no se ha impuesto la colonización y, por tanto, la historia.

En *Voss* son numerosas las referencias a la ausencia del tiempo, que se relaciona con la eternidad: “an eternity of days was opening

before them" (V: 194) y con la muerte: "It was easy in that landscape to encourage thoughts of death" (V: 243). Esa "ausencia" del tiempo, convierte el espacio en eterno, "eternal cave" (V: 288), de manera que los viajeros acaban teniendo la sensación de estar inmersos en un "perpetual journey" (V: 422) en el que terminarían "reduced to infinity" (V: 216). El tiempo "eterno" del desierto contrasta con el tiempo social de la vida en Sydney, y también con la concepción temporal del héroe, para quien "Future is will" (V: 68), pues en el desierto el tiempo se relaciona con dos elementos claves que contribuyen a mediatizar la percepción del espacio: la inmensidad de la distancia y el silencio. Ambos sobrecogen al viajero, que se siente "in the middle of nowhere" (V: 215) y llega a percibir el espacio como "a dome of silence" (V: 197). Leyendo con atención el desarrollo de la marcha de la expedición descubrimos, sin embargo, que tanto la inmensidad del silencio, "immense fields of silence" (V: 381), como la infinitud del tiempo, están cuidadosamente matizadas. La primera es en gran medida ilusoria, fruto de la sordera del viajero, que sólo tiene oídos para su propia voz, y, como mucho, percibe los ruidos más estruendosos del *bush*, tales como el estallido de la tormenta, pero que hasta el final del viaje no será capaz de distinguir los sonidos más sutiles del desierto, como los que producen los aborígenes "tramping and stamping on earth" (V: 391). En un cruce de lecturas — alegórica y poscolonial — la cuestión del silencio abre una nueva vía interpretativa para la metáfora del viaje de exploración como proceso de aprendizaje, y del desierto como camino de perfección para el héroe. Como individuo, a través del viaje el héroe descubre la esencia de su condición humana; como héroe poscolonial, el viajero debe también a escuchar el silencio, lo

cual se hace también extensible al autor y a los lectores, si hemos de hacer caso a las palabras finales de Laura.

La peculiar relación espacio/tiempo que se produce en el desierto es lo que subyace en la advertencia que Mr. Pringle hace al explorador de que los desiertos son, "por naturaleza", resistentes a la historia. Como explorador, a Voss se le adjudica, o más bien, se le presupone, la misión de poner el desierto en la historia, de paso que lo pone en el mapa. Esa es la idea que del cometido de los viajes de exploración tienen Mr Bonner y toda la sociedad colonial, pero no así Voss, que la concibe fundamentalmente en términos existenciales. De este modo, frente a la hegemonía de la historia, White nos ofrece la alternativa de un tiempo distinto al histórico, que podríamos llamar natural, y cuyo trascurso conocemos a través de los cambios en el paisaje o en la climatología. Cambios a los que White presta mucha atención, con abundantes pero dosificadas descripciones en las que se mezclan lo metafórico y lo documental, y en las que la luz y el color se estudian con esmero:

...in his place were the swords of the sun, slashing at the quartz, and with less spectacular effect at a long, soft cloud of celestial wool, such as the men would not have imagined after looking so long at the dirty stuff of their own sheeps' wretched backs. However, the cloud itself grew dirtier with the afternoon, and was increasing and changing uglily (V: 247).

El tiempo que se acaba imponiendo en el relato no es el tiempo de la historia sino un tiempo natural que, al contrario que éste, no responde a las divisiones del espacio, sean éstas culturales, étnicas u orográficas. La prueba más evidente de la existencia de un tiempo así que encontramos en la trama de la obra es el paso del cometa, que se contempla con igual nitidez a ambos lados de la *Gret Dividing Range*. En el paso del cometa

confluyen cronológicamente no sólo los viajes de Voss y Laura, sino también las vidas y el interés común de todos los personajes, blancos y aborígenes, moradores y exploradores. Confluyen además dos imágenes del tiempo que en el capítulo primero denominábamos mítico, dado que el cometa, que los aborígenes identifican con la Great Snake, simboliza el eterno retorno y, por tanto, al igual que la serpiente ancestral de los aborígenes, recuerda que la muerte nunca pone del todo fin a la vida, pues en la naturaleza todo es cíclico. En *Voss* es Laura Trevelyan, que como vimos, está también imbuída del espíritu del cometa, quien mejor comprende ese mensaje: la desaparición de Voss, como la del cometa (como la de su pelo) es sólo aparente, como mucho, transitoria. Ha desaparecido físicamente de nuestra vista pero seguirá siempre formando parte de la realidad, listo para retornar desde más allá del silencio: "He is there still and always will be" (*V*: 448).

El diálogo entre Laura y Mr Ludlow, que pone punto final a la novela, resume en gran medida la actitud de White ante la historia y el lugar que le reserva en la ficción. Podría decirse que ambos personajes representan las dos actitudes fundamentales que se pueden adoptar ante la historia: la de aquellos que buscan las respuestas a través de los datos, y la de quienes las buscan en el silencio: "The air will tell us".²⁹ Para los primeros, identificados con el discurso colonial (Mr Ludlow es un inglés que se halla de paso en la colonia), Australia sólo es "a country with a future" cuya realidad cotidiana desprecian así como a sus habitantes: "I have been travelling through the country, forming

²⁹ A menos que se especifique lo contrario, todas las referencias a la novela en lo que resta de capítulo pertenecen a la pág. 448.

opinions of all and sundry ... and I am distressed to find the sundry does prevail". Esta es la actitud de muchos otros viajeros europeos respecto a la Australia del siglo XIX y también, para enlazar con lo expuesto en el capítulo anterior, de muchos de los australianos que adoptan la solución del exilio.

Frente a esa opinión reacciona Laura y, a través de ella el propio White, quien, pocos años después de su regreso confía en que, dedicándole el tiempo necesario ("if you stay long enough") descubrirá las verdaderas razones que pueden impulsar al individuo a permanecer en Australia. No es una cuestión de progreso material, como pensaban los colonizadores decimonónicos y los emigrantes que, a mediados de siglo, empezaban a hacinarse en las grandes ciudades, sino de supervivencia: "We are in every way provided for, by God and nature, and consequently, must survive." El mérito de la supervivencia cotidiana que White explorara ya en *The Tree of Man*, es el valor australiano que, más allá de toda hazaña épica, Laura esgrime ante Mr Ludlow, pues el presente es lo único "real": "But when does the future become present? That is what always puzzles me". 'Now.' ... 'Every moment that we live and breathe, and love, and suffer, and die'" (V: 448). Este planteamiento exige un cambio de perspectiva por parte de los colonizadores, que no han de medir el tiempo tanto en términos históricos como existenciales, lo que les acerca al tiempo "natural" del espacio australiano y de los aborígenes y les distancia de la obsesión colonial con el progreso.

Esta idea nos da una nueva prueba de la proximidad de White al discurso poscolonial, pues plantea la necesidad de romper con la tiranía de la historia y el progreso, que condenan a Australia a la marginalidad y la inmadurez. Dentro del discurso colonial, la historia es un relato que no

se llega nunca a materializar en Australia, que está siendo constantemente “postpuesto” a través del mito del “country of the future”, lo que explica el infantilismo y la falta de madurez implícita en el “happy-go-lucky” del que se jactan los australianos. En *Voss* White pone en evidencia la “trampa” de la historia, o mejor aún, de la ausencia de historia a la que el discurso colonial “condenó” a los países “nuevos” como Australia. Al negar toda historia anterior a la colonización se refuerza el poder de la metrópoli y los vínculos coloniales, pues se cercena la posibilidad de que los colonizadores reconozcan un pasado diferente al europeo. A cambio, se les brinda la opción del futuro, que los nacionalistas aceptaron gustosos, pero, por definición, para los países, como para los seres humanos, el futuro es el tiempo que nunca se alcanza, pues entonces se hace presente. Desafortunadamente, el presente es efímero y da pie a los Mr Ludlow a minimizar los logros alcanzados: “I would be choked with pumkin”, así que White no ve otra salida que dejar de lado la historia: “history is not acceptable until it is sifted for the truth. Sometimes this can never be reached” (V: 413). Frente al positivismo del discurso histórico, Laura/White sugiere buscar esa verdad por otros medios, como puede ser escribir/contar la leyenda, lo cual les acerca al modo aborígen de conocer y mantener vivo el pasado.

El interés de White por la cuestión los aborígenes es otro de los aspectos donde con más claridad se aprecia el componente poscolonial implícito en su obra: los aborígenes constituyen una parte esencial de la realidad australiana que el individuo de origen europeo, incluido también el artista, tiene que descubrir. Dada la total libertad con la que utiliza o suprime los datos históricos dentro de la ficción, la importancia que White concede en la novela a la relación del explorador con los

aborígenes y al destino final de Jackie no se explica simplemente por el hecho de que esté documentada la presencia de dos aborígenes en la desaparecida expedición de Leichhardt o a que en sus diarios éste hable de sus encuentros con los nativos y los describa "científicamente".³⁰ Por otro lado, la simbólica presencia del aborígen en la novela de White nos obliga a extender el entramado referencial de ésta a un contexto social y literario específicamente australiano, en relación con el cual la figura del aborígen, ya aparezca individualizada o como colectivo, adquiere un valor específico, que White aún no había calibrado cuando escribe *Voss*, pero que se esfuerza por descubrir.

Hay que decir a este respecto, que White fue junto con Judith Wright pionero en el tratamiento del aborígen en su dimensión existencial, aunque no llegó nunca al grado de acercamiento y comprensión de su cultura que alcanzó la gran poeta australiana, partidaria de un diálogo directo con los aborígenes y del respeto de los blancos hacia su cultura. Aunque White nunca tuvo el contacto directo con los aborígenes que mantuvo Judith Wright, sí sentía un profundo respeto por su cultura y creía que los blancos, tanto dentro como fuera de Australia, tenían mucho que aprender de la misma, en particular, de su particular manera de concebir su existencia tanto en relación con el tiempo como con el entorno, así como de su espiritualidad, que contrasta con el materialismo de los blancos:

The Australian Aborigines, from whose metaphysics we whites can learn so much, have a saying, 'He who loses his dreaming is lost'. As I

³⁰ Los diarios de Leichhardt, en concreto, contienen descripciones y dibujos de algunos aborígenes en las que además de perfilar los rasgos de la cara incluía mediciones detalladas del cuerpo (Barker 1990: 110).

understand, 'dreaming' can be interpreted as his links with the past, his spirit life, his connections with tree, rock, landscape, his totems, in more sophisticated terms, his spirituality, God (however much it may shock some of us to hear that word, an affront to our intellectuality). As I see it, loss of faith, our 'dreaming', is the prime disaster which has overtaken most of the world in the latter part of the twentieth century" (1989: 154).

Como a otros muchos aspectos de la realidad australiana, White se acercó a la figura del aborígen desde su perspectiva de artista modernista y sin tener demasiadas referencias de cuál había sido hasta entonces el tratamiento literario dispensado a los mismos por parte de los escritores australianos, cuya obra, como ya he dicho, apenas conocía.³¹ Conviene, no obstante, apuntar brevemente y en la línea de lo expuesto en el primer capítulo de la tesis, que ese tratamiento fue bastante desigual y estuvo siempre mediatizado por el desconocimiento y, en general, el desprecio, por lo cual las aportaciones de White y Wright constituyeron una gran novedad.

Dejando a un lado las representaciones exóticas o tenebristas de la literatura popular a las que ya he aludido, durante el siglo XIX y primera parte del XX, la figura del aborígen y su cultura se había abordado exclusivamente desde la experiencia, directa o documentada en segundas

³¹ Frente a lo sucedido con respecto al paisaje, en la representación de los aborígenes White no contó con la ayuda de la pintura, pues ese fue un tema que tuvo un arraigo mucho mayor en literatura que en pintura, donde el ejemplo de mayor importancia serían la serie de pinturas que Drysdale realizó en 1951 durante una visita al Territorio del Norte y que luego tendrían su continuación en la serie de *Melville Island*, así como en una obra cargada de simbolismo que Margaret Preston pinta en 1952 y en la que se aprecia que la conciencia que muchos artistas blancos estaban tomando respecto a la discriminación y el expolio sufrido por los aborígenes, a quienes los blancos habían expulsado del paraíso (Fig.7).

fuentes, de los blancos.³² Sólo a partir de finales de los años veinte de nuestro siglo, un buen número de escritores australianos, tan dispares e ideológicamente distantes entre sí, como Catherine Martin, Katherine Susannah Prichard, Mary Durack, Eleonor Dark y, sobre todo, Xavier Herbert empezaron a mostrar su interés por la experiencia del aborígen y su presencia en la historia y la sociedad australianas, así como en las consecuencias dramáticas, cuando no trágicas, de su interacción con los blancos. Por mucho que simpaticen con sus personajes, la perspectiva de estos autores es distintivamente blanca, lo que a veces les hace ser un tanto condescendientes, aunque lo que más destaca es el hecho de que por mucho que sus protagonistas sean aborígenes las historias que cuentan siguen siendo historias de temática “blanca”, ya que, salvo en el caso de Herbert, la cuestión racial a menudo se usa más como motivo que como tema central de las obras. En gran medida esto es también lo que sucede en *Voss*, pero la importancia que White le concede tanto a la relación entre Voss y Jackie como protagonistas del encuentro colonial, como a la explicación del destino final de éste, instan a ver la obra como un avance muy interesante en el tratamiento del tema.

Pese a que es muy poco probable que White conociera su obra cuando escribe *Voss*, durante los años treinta autores nacionalistas como

³² A este respecto Healy destaca el caso de Rosa Praed (1851-1935) en obras como *Australian Life: Black and White* (1885), *Fugitive Anne* (1902) o *Lady Bridget in the Never Never Land* (1915), todas ellas escritas retrospectivamente desde Inglaterra a partir de los recuerdos de su contacto con los aborígenes durante su infancia. En otras ocasiones, no había contacto directo, sino a través de segundas fuentes, como sucedió con Eleanor Dark, quien escribió *The Timeless Land* exclusivamente con informaciones tomadas de la literatura antropológica y de la obra de otros autores como Mary Gilmore, Herbert Basedow, y Daisy Bates (Healy 1989: 62-73 y 174).

Rex Ingamells³³ ya habían advertido que para definir la identidad nacional tarde o temprano los australianos tendrían que hacer frente a la naturaleza de su tierra y a la presencia del aborigen: "The Aborigine was part of the tension of an indigenous consciousness. Not the contemporary Aborigine, not even a plausible historical one, but the sort of creature that *might* persuade a white Australia to look in the direction of the surviving race" (Healy 1989:173). Aunque en la novela de White no son los aborígenes quienes despiertan en Voss y Laura el interés por llegar a identificarse con Australia, sí se examina a fondo la tensión inherente a la articulación de esa "indigenous consciousness" de la que habla Ingamells y ahí la figura del aborigen y el papel reservado a Jackie es crucial, ya que es el muchacho aborigen el que actúa de intermediario entre el explorador y el país, quien le enseña a ver y a leer en el paisaje.

En *Voss* Patrick White da un giro cualitativo al tema del encuentro racial en Australia al indagar en el sentido existencial de la dislocación ideológica provocada por la irrupción en el espacio vital del aborigen, y en su mentalidad, del espíritu del hombre blanco: "the great spirit by which he was possessed, that would sometimes look in from the outside, through his eyes, but which more often would writhe inside him, like

³³ Uno de los casos más controvertidos es el de los nacionalistas del *Jindyworobak Movement*, liderados por el poeta Rex Ingamells, que en la década de los treinta trataron de utilizar la relación del aborigen con la tierra como un modelo de relación cultural con el entorno para "those individuals who are endeavouring to free Australian art from whatever alien influences trammel it", esto es, para todos aquellos que desearan romper con el condicionante colonial de la cultura australiana. Significativamente, los dos manifiestos clásicos del grupo, que tomó su nombre del término "Jindy-worabak" utilizado por James Devaney en *The Vanishing Tribes* (1929), que el propio Ingamells escribe en 1937 y 1938, respectivamente, se titularon 'An Essay Concerning Environmental Values' y 'Conditional Culture' (Brown 1956).

waning life, or gush and throb, like blood" (V: 421). A mediados del siglo XX, las consecuencias que para el aborigen trajo consigo la llegada del europeo seguían siendo uno de los aspectos más silenciados de la historia de Australia, si bien ya en la década de los cuarenta muchos de los conflictos planteados "por" los aborígenes respecto a sus derechos sobre la tierra habían empezado a salir a la luz. Débilmente, pero poco a poco los aborígenes se iban haciendo oír en la historia cotidiana de Australia y, aunque sólo fuera por voz pasiva, eso empezó también a reflejarse en la literatura, lo cual no pudo pasar desapercibido a White, quien de forma reiterada también se sumaría a las voces que denunciaban las trágicas secuelas de la invasión "our takeover of this continent" (White 1989: 158).³⁴

Sin despreciar en absoluto a *Capricornia*, la novela de Herbert que citábamos en el capítulo primero, *Voss* se convirtió en el ejemplo emblemático de la nueva actitud de destacados artistas blancos hacia la figura del aborigen y hacia el problema de las relaciones raciales en el marco de la sociedad y la historia de Australia. En esta misma línea hay que destacar así mismo la novela de Randolph Stow *To the Islands* (1958), que significativamente fue galardonada con el *Miles Franklin Award* al año

³⁴ La cuestión de los aborígenes es también una de las causas que le lleva a negarse a que se represente o se publique cualquier obra suya con ocasión de los actos conmemorativos del Bicentenario: "More than anything it was the need for justice for the Aborigines which put me against the Bi. Very little has been done to give them a sense of security in the country we invaded. ...Aborigines may not be shot and poisoned as they were in the early days of colonisation, but there are subtler ways of disposing of them." La razón fundamental que da para justificar su respeto por los aborígenes — bastante próxima, por cierto, a la anteriormente citada opinión de Nolan — es reveladora de hasta qué punto el modernismo era, no sólo estética, sino también éticamente, consustancial con Patrick White: "The Aborigines produce dazzling performing artists and painters" (White 1989: 183-4).

siguiente de *Voss*. Desde un principio lectores y crítica advirtieron una evidente relación entre ambas novelas, lo que llevó a muchos a situar la obra de Stow en la estela del impacto provocado por *Voss*.³⁵ A pesar de la aclaración de Stow, la idea caló hondo y la referencia a la obra de White se convirtió casi en un punto de obligado tratamiento para cualquiera que abordase el análisis de *To the Islands*, no así a la inversa. Sin embargo, mi experiencia como lectora de ambas obras es que la lectura de *To the Islands* aporta claves muy interesantes a la hora de modular los personajes de Voss y Jackie y de interpretar el difuso y controvertido dilema abierto en *Voss* respecto al destino del aborigen que pierde su identidad como consecuencia de la influencia del viajero/colonizador.

La novela de Stow, quien como White rechaza “the tyranny in Australia of social realism”,³⁶ gira también en torno a un viaje existencial por el interior del continente, en este caso en la zona de los Kimberleys, Western Australia. El protagonista no es un explorador sino un misionero, pero el tema central de la novela sigue siendo la relación del individuo occidental con la tierra australiana y sus autóctonos habitantes, así como el papel desempeñado por los blancos en la historia de esa relación:

³⁵ El primer crítico en establecer tal conexión fue Vincent Buckley en un influyente artículo de 1961. Sin embargo, en el prefacio de la edición revisada de su novela Stow asegura: “It was in the publishers' hands before *Voss* was available in Australia, and it had been begun much earlier” (Buckley 1961; Stow 1982: xi).

³⁶ De hecho, en la edición original de la novela Stow advertía al público australiano con toda claridad: “This is not, by intention, a realistic novel”. Aunque esto fue considerado como una especie de manifiesto, según su autor — a diferencia del “The Prodigal Son” de White — no pretendía ser tal cosa; en cualquier caso, sí reflejó el cambio de intereses y formulaciones estéticas que se estaban empezando a producir en Australia: “In the 1950s

Walking behind the native he felt, suddenly, regret at his own awkwardness, for Stephen moved over the rocks with the sureness of a bird, but he stumbled and slipped, having always to plan a next step, to tread carefully. He saw himself for a first time as a stranger, cast without preparation into a landscape of prehistory, foreign to the earth. Only the brown man belonged in this wild and towering world (TI: 58).

Ese paisaje prehistórico por el que tropica el misionero, "burning red ... for miles" (TI: 4), en principio se parece mucho al que en sus obras respectivas, plasmaron Nolan y White, pero en su novela Stow aborda con mayor contundencia el efecto que sobre él causa el *blanco*. Aunque como color el blanco sea técnicamente la suma de todos los demás colores y no sea ajeno "a la paleta" del pintor aborígen, como raza su presencia en el paisaje australiano ha resultado invariablemente violenta, acabando casi siempre en tragedia para unos y otros. Este es un extremo del que White se hace eco, pero sólo parcialmente, pues plantea el problema de las relaciones entre blancos y aborígenes en términos existenciales y no políticos, como luego hará Carey y como hace Stow. Salvo por las alusiones que hace respecto al dueño de Jildra, White cubre el tema en la relación entre el explorador y su guía, aprovechando el desenlace de la tragedia del explorador para apuntar el drama que para el muchacho aborígen se deriva de su contacto con los blancos. En cambio, Stow divide el peso de la novela entre el análisis de la tragedia que se deriva de desposeer a los aborígenes de sus tierras, que se proyecta como una sombra sobre los personajes desde el principio de la obra, y el del drama humano de Heriot, el viejo misionero que se enfrenta con terribles remordimientos al final de una vida dedicada a enmendar la masacre

novelists, one gathered, were supposed to concern themselves with Statistically Average Man, and he did not interest me" (TI: x-xi).

“done my race at Onmalmery ... It drove me to the mission” (TI: 108). Aunque personalmente no tomó parte en la tragedia, Heriot es por su color y por su condición de misionero cómplice de la misma, ya que él también es un agente de la colonización que se ha pasado la vida “spreading civilization with a stock-whip” (TI: 4), pero además se descubre culpable del odio que, como a menudo sucede entre los blancos, se acaba traduciendo en violencia contra la persona de un aborígene, Rex, al que culpa de la muerte de su hija.

Frente a la relación “king” / “subject”, en la obra de Stow las relaciones amor/odio entre blancos y aborígenes añade un matiz de humanidad al personaje de Stow, que no sólo lo diferencia de Voss, sino que además pone de relieve la ingenuidad y el desconocimiento con que el explorador —a la altura de los años cincuenta, probablemente también el mismo White— afronta su relación con los aborígenes. Ambos personajes participan, sin embargo, de los delirios de grandeza característicos del europeo: si, como ya dijimos, Voss veía Australia como su “new kingdom” y consideraba a los aborígenes como “subjects”, en *To the Islands* Heriot contempla la misión como su feudo personal, “my microcosm” (TI: 32). Pero, a diferencia del explorador, el misionero vive lo suficiente para ver los efectos negativos de su empresa, que, simplificando, podríamos hacer extensivos a la empresa colonial en su conjunto: “The people, ... as they lose **simplicity** they lose direction” (TI:31)³⁷.

³⁷El énfasis es mío, pues me parece importante llamar la atención sobre la actitud paternalista de Heriot, totalmente mediatizado por la oposición nosotros/ellos.

Randolph Stow reconoce por boca de Heriot que esa desorientación del aborígen trae como resultado "misery of the mind" (TI: 32), lo que nos lleva a replantearnos la interpretación que White impone al lector respecto a la suerte de Jackie una vez que, a instancias de su gente, da muerte al explorador. Incluso si se interpreta como un intento de equiparar el destino legendario del muchacho aborígen al del héroe blanco: "He became a legend amongst the tribes" (V: 421), a la luz de la novela de Stow, la decisión de convertir al personaje en un profeta y en el heredero, junto con Laura, del mensaje de la obra, se revela como uno de los puntos más controvertidos y, en nuestra opinión, menos felices de la novela de White, que, preocupado por dejar clara la trascendencia de la epopeya y la visión final del explorador, abusa de su *Autoridad* sobre la historia que cuenta y usurpa para el narrador omnisciente la voz de Jackie.

Pese a la importancia del papel de profeta que White le adjudica en el desenlace de la trama, por lo que se nos dice de su vida después de asesinar a Voss, más que en un héroe, Jackie se ha convertido en un marginado entre su propio pueblo, "The children of Jildra ran screaming from him" (V: 420). Un ser a la deriva que, tras su "communion of souls" (V: 420) con los blancos, vaga constantemente de un sitio a otro, perseguido por los fantasmas de los exploradores muertos, e incapaz de comunicarse con nadie, ni siquiera con su compañero de expedición, el viejo Dugald, que, aunque había estado también en contacto con Voss, supo librarse de su autoridad e influencia rompiendo la carta que éste le confía para que se la haga llegar a Laura. Para Jackie, en cambio, el "malefio" del hombre blanco era más difícil de romper, pues, al contrario que Dugald, cuando emprende el viaje "bajo la dirección" de Voss es

sólo un muchacho que aún no ha sido suficientemente iniciado las tradiciones de su pueblo, "the secrets of the country" (V: 420), y que es, por tanto, muy vulnerable al agasajo del extranjero, aunque éste, como solía ser habitual, no le ofrezca más que una baratija: "His left cheek bore the imprint of a bone-handled clasp knife given him by Mr Voss ... his most precious [possession]" (V: 394). Su atracción por Voss es lo que hace que al final tenga que matarle, ejecutando un sacrificio ritual que le indican "sus mayores": "He must break the terrible magic that bound him remorselessly, endlessly, to the white men" (V: 394). El sacrificio está destinado a confirmar su vinculación con su gente, pero a la postre Jackie fracasa en su intento de "expiar su inocencia" y acaba convertido en un viajero solitario que cuenta historias "of the spirit life" (V: 421) que nadie quiere oír: "Of the great country through which he travelled constantly, he was the shifting and troubled mind. His voice would issue out of his lungs, and wrestle with the rocks until it was thrown back at him" (V: 421).

Este pasaje podría haber sido escrito para relatar el drama de Heriot, bien distinto del de Jackie, y a la vez tan semejante: un individuo obligado por las circunstancias a renegar de su cultura y condenado a la soledad. La diferencia es que, de corresponder a *To the Islands*, o de aludir a cualquiera de los personajes blancos que aparecen en *Voss*, no tendríamos demasiadas dificultades para interpretar los sentimientos del personaje en el sentido apuntado por White, esto es, como "relief and shame" (V: 420), pero dado que se trata de un aborigen la cosa cambia: ¿qué podría sentir un individuo como Jackie en esa encrucijada existencial y cultural? Probablemente White esté en lo cierto y el alivio y la vergüenza sean las sensaciones apropiadas en un personaje que se

debate entre dos códigos morales distintos: alivio de su alma aborígen, vergüenza en su nueva alma que siente la necesidad de colocar nuevamente en su sitio la cabeza que él mismo arrojara a los pies de los ancianos de la tribu. En una finta narrativa muy hábil, el autor toma la precaución de que sea el narrador y no el personaje quien nos dé cuenta de todos los detalles, así evita tener que articular la nueva voz del personaje y aprovecha la objetividad del distanciamiento de la tercera persona, pero ¿hasta dónde es posible fiarse de la objetividad de un narrador que en el momento climático de la obra comenta: “the elders had been clever enough to see to it that they should not do the deed themselves”? (V: 394). Pero en esta ocasión el punto en el que White ha situado su *tronera*³⁸ es demasiado estratégico para que pase desapercibida y no podamos distinguir con claridad el color y la perspectiva moral del que escribe.

En un alarde de *autoridad* White se atreve a formular directamente en la narración la inevitable pregunta del lector: “What of Jackie?” (V:418). Sin embargo, la respuesta es más artificiosa que convincente, dirigida más a redondear estructuralmente la novela que a resolver nuestra duda. Y aunque, la pregunta constituye por si misma un paso de gigante en el acercamiento del australiano de origen europeo al aborígen — que también se aprecia, como ya dijimos, si comparamos la actitud de Voss hacia los aborígenes con las de Angus, Turner, Judd, Boyle o la

³⁸ Respecto al estilo narrativo de la novela, White le comentaba a Ben Huebsch: “You will see that there is a lot that has to be *made* convincing. I want to include the crimson plush and organ peals, while making them acceptable to the age of reason by a certain dryness of style. To a certain extent the style is that of the records of the day (it may even make the Australian critics I am saved from illiteracy) but I have also left some **loopholes** through which to get my own effects” (Marr 1991: 314).

sociedad de Sydney — el hecho cierto es que al final de *Voss* seguimos sin conocer la verdadera reacción de Jackie. Como el mismo Voss, también él ha desaparecido “físicamente” de la historia, dejando a los demás personajes en la duda sobre lo sucedido a los exploradores hasta que años más tarde aparezca Judd. Y, lo que a efectos literarios es más importante, dejando vía libre al narrador omnisciente para que nos cuente su versión de la misma que, a falta de fuentes más directas, pasa a ser la única *autorizada*. En las escasas tres páginas en que se condensa la respuesta del narrador a la interpelación del lector y de los personajes de la historia respecto a Jackie se observa de nuevo el paralelismo, esta vez no inducido, entre White y Voss, que en sus respectivas exploraciones se enfrentan al encuentro con el aborígen desde el desconocimiento directo del tema y del personaje. Al igual que le sucede a Voss en la ficción, el novelista no sabe qué piensa o siente Jackie — no puede saberlo ya que no es aborígen — así que le inventa un papel de acuerdo con sus necesidades: el megalómano explorador lo hizo su súbdito, el todopoderoso autor modernista lo convierte en un profeta para los demás aborígenes, del mismo modo que Laura, una mujer, lo es para la sociedad blanca. En realidad, esto supone asimilar el personaje a una categoría de la tradición europea que no significa nada para los aborígenes aunque sí para White y para el Lector en el que está pensando, para quienes la alusión final a Jackie cumple la función de epílogo de la historia principal de la novela, esto es, la historia del explorador.

Las palabras con que White da por finalizada la historia de Jackie, lejos de zanjar el conflicto existencial y cultural del aborígen que se ha visto influenciado con el colonizador europeo, sugieren una vía de análisis que desborda la perspectiva ideológica y estética del autor. En su

empeño por matizar la figura del profeta, White ha perfilado, sin pretenderlo, la del nativo renegado que ha perdido su identidad y cuya voz ya sólo sirve para repetir las palabras del colonizador, incluso una vez que éste ya no está porque él mismo le ha matado: "He was always speaking with the souls of those who had died in the land, and was ready to translate their wishes into dialect. If no other blackfellow learned what those wishes were, it was because his fear prevented him from inquiring of the prophet" (V: 421). Al hacer a Jackie partícipe de la visión de Voss, White trata de universalizar el mensaje final de su obra para hacerlo extensivo a blancos y aborígenes por igual, pero no se da cuenta de que ese mensaje suyo arrastra toda la carga cultural de la tradición europea y el peso de la historia colonial.

Desde su *atalaya* modernista White es capaz de situar dentro de la ficción al aborígen en un plano de igualdad con el blanco y de ver el conflicto racial como fruto de la falta de comunicación por ambas partes, pero no así de percibir que los miedos de los aborígenes tienen una raíz muy distinta a los de los blancos. No es extraño que esto sea así, dado que su perspectiva es inequívocamente la de un australiano de origen europeo que, por los años cincuenta, apenas si había trabado contacto alguno con los aborígenes. Cabe plantearse qué habría sucedido si ese contacto hubiese sido más estrecho, como lo fue el de Judith Wight, tal vez podría habernos contado la historia del encuentro colonial desde una perspectiva también blanca y también existencial, pero mucho más próxima a la realidad de los aborígenes. Tal vez entonces hubiese podido entender que los aborígenes no son excluyentes como los europeos, y que su cultura es lo suficientemente sólida como para poder asimilar y enriquecerse con otras tradiciones. El problema no fue que los aboríge-

nes mataran a los blancos por miedo, sino al revés, que los blancos exterminaron a los aborígenes y borraron gran parte de las huellas de su cultura, por miedo y por interés, como White reconoció en sus escritos políticos, pero sin llegar a articularlo literariamente. En ese sentido, la revisión que White hace de la historia de Australia y el reto que plantear al final de *Voss* están incompletos, pues le ha faltado contar que la ausencia que con más fuerza se percibe en Australia no es la de los exploradores muertos, sino la de los aborígenes y sus historias, como sí hizo Judith Wright en poemas como 'Bora Ring':

The song is gone; the dance
is secret with the dancers in the earth,
the ritual useless, and the tribal story
lost in an alien tale.

Only the gras stands up
to mark the dancing-ring; the apple gums
posture and mime a past corroboree,
mummr a broken chant.

The hunter is gone: the spear
is splintered underground; the painted bodies
a dream the world breathed sleeping and forgot.
The nomad feet are still.

Only the riders heart
halts at a sightless shadow, an unsaid word
that fastens in the blood the ancient curse,
the fear as old as Cain (Wright 1975: 8).

En el capítulo siguiente veremos que Carey sí va a reconocer e incorporar en su obra el tema de la masacre aborígen y el vacío cultural que esa masacre ha provocado en Australia sin que los blancos hayan

sido capaces de compensarla con nuevas historias. No obstante, para cuando Carey afronta la revisión de la historia de su país los aborígenes ya llevaban años planteando públicamente sus quejas y además la ficción ofrecía posibilidades distintas al modernismo, una estética demasiado vinculada con el humanismo y el colonialismo. Esa estética determinó en gran medida las limitaciones de la obra de White a la hora de percibir la realidad australiana desde una perspectiva más claramente poscolonial. Aunque supo ver las deficiencias de la historia, White reaccionó sustituyendo ese sistema por otro igualmente totalitario, la ficción modernista, pues si la historia se fundamenta en la verdad de los hechos, *Voss* cuenta la verdad del autor. Al igual que la historia, la novela de White descansa en la *autoridad* del que la escribe, como claramente nos anticipan las palabras finales de Laura: "His legend will be written down, eventually by those troubled by it." Eso interés era lo único que White creyó necesitar para coseguir su objetivo: "the great legend becoming truth" (*V*: 390). No obstante, White no supo reparar en la contradicción de que las leyendas no pueden tener autor, pues no pertenecen al espacio de la escritura sino al del relato oral, o, lo que es lo mismo, que no pueden ser contadas con el lenguaje del Autor, sino con el lenguaje colectivo. Eso es algo que contraviene claramente los principios estéticos del modernismo y que, por tanto, White sólo pudo intuir en exploración de la realidad y la historia australianas. Como *Voss* White descubrió otras voces además de la suya, pero no fue capaz de articularlas porque, pese a sus esfuerzos de adaptación, su lenguaje es todavía distintivamente modernista y europeo. De ahí que en el capítulo anterior lo presentara como un escritor modernista que explora la frontera y al hacerlo asume un discurso de claros visos poscoloniales.

3

**La fabulación posmoderna
de la historia apócrifa
colonial.**

3. 1. El fabulador posmoderno y la reinención de Australia.

You can define a net in one of two ways, depending on your point of view. Normally, you would say that it is a meshed instrument designed to catch fish. But you could, with no great injury to logic, reverse the image and define a net as a jocular lexicographer once did: he called it a collection of holes tied together with string.

Julian Barnes

Según la óptica crítica que se elija la obra de Peter Carey, como la red de Barnes, también puede dar lugar a interpretaciones distintas. Por un lado, puede ser leída como una sátira posmoderna de la sociedad capitalista en la era post-industrial, por otro, como una obra eminentemente poscolonial en la que se analizan los problemas endémicos que para la sociedad australiana se derivaron de su origen colonial y del impacto más reciente del neocolonialismo, para lo cual se revisa la historia y los mitos, pasados y presentes, sobre los que los australianos han ido construyendo su identidad, empezando por la gran mentira colonial de que el continente estaba vacío a la llegada de los británicos y siguiendo con el espejismo del *Workingman's Paradise* y los sueños de libertad, igualdad e independencia de los nacionalistas, hasta llegar a la imagen de "Australia" como paquete turístico que, según Carey, amenaza con sumir al país en la complacencia, la inmadurez y la marginalidad de cara al futuro. Así pues, en el contexto

de la red global de la literatura y la cultura contemporáneas, su obra puede ser considerada como parte del "hilo" que delimita y da carácter a la literatura posmoderna australiana, si es que adoptamos la perspectiva deconstructivista del lexicógrafo de Barnes respecto de la literatura posmoderna universal. O si, por el contrario, nos atenemos a la definición de "red" autorizada por el diccionario, podríamos decir que la obra de Carey es, junto con la aportación de la nueva generación de cineastas, el consumible más atractivo de los suministrados por Australia al mercado de la cultura posmoderna.

Esta segunda opción nos sitúa, sin embargo, dentro de la lógica del neocolonialismo, que Peter Carey critica reiteradamente en su obra, tanto en sus cuentos, a destacar 'American Dreams' o 'A Windmill in the West', pertenecientes a *The Fat Man in History* (1974), y varios de los relatos de *War Crimes* (1979), como en sus novelas, en particular *Bliss* (1981), *Illywhacker* (1985) y, más recientemente, *The Unusual Life of Tristan Smith* (1994), donde Carey explora la situación de Australia y su cultura en el contexto económico del capitalismo tardío y del neocolonialismo. Ambientada en un mundo imaginario donde los individuos y las culturas marginales son alternativamente asimilados o aniquilados por una "imperialist mercantile culture" (*UL*: 167), esta última obra en concreto resume, pese a la distorsión cronológica y argumental de la fábula, la situación de debilidad de la cultura australiana en el contexto histórico de la posmodernidad. Como Tristan Smith y sus compatriotas, Carey y los australianos participan de la cultura occidental y se identifican con sus símbolos, pero pertenecen así mismo a una cultura distinta, con símbolos e historias propias que es necesario reivindicar para evitar la desertización cultural a la que les puede conducir pueden conducir la adicción al glamour de la tecnología y el arte concebido como mero espectáculo, a la

manera del Saarlilm Sirkus de *The Unusual Life of Tristan Smith*, y la progresiva decadencia o desaparición de los vestigios del pasado, que es el tema que aborda en *Oscar and Lucinda* (1988).

Ante ese peligro se puede optar por una postura de oposición radical a la cultura hegemónica, lo cual normalmente conduce a quedarse anquilosado en la marginalidad, o se puede aceptar un cierto grado de compromiso y, bajo una asimilación aparente, *apropiarse* de las formas y los recursos de la cultura hegemónica para contestar la versión oficial de la historia y (re)articular así en la medida de lo posible la identidad de una cultura tan “fragmentada” (B: 277) y tan insegura de sí misma como la australiana (White 1990:viii). Esta es la fórmula adoptada por Peter Carey, cuya obra constituye un buen ejemplo de cómo los planteamientos estéticos posmodernos pueden resultar de gran utilidad a la hora de articular la identidad poscolonial de la cultura australiana, siempre que se empleen en clave subversiva y con espíritu autocrítico y (re)constructivo.

Con esta hipótesis en mente, a continuación estudiaremos la relación entre posmodernismo y poscolonialismo en la obra de Peter Carey como paso previo al análisis de su acercamiento literario a la historia de Australia, prestando además atención a las diferencias que le separan de Patrick White tanto en lo que respecta a la coyuntura cultural e histórica como a la perspectiva estética desde la que escriben. Artista/creador, el uno, artesano/fabulador, el otro, White y Carey personifican la dispar mentalidad creativa del modernismo y el posmodernismo: frente al papel estéticamente *autorizado* y trascendente que, como modernista, White asumió en su *re-creación* literaria de la historia, Carey acomete la revisión poscolonial de la misma desde la desmitificadora perspectiva

artesanal de la escritura posmoderna en la que “the great figure of the author has been replaced by the uncertain figure of the writer” (Cornejo-Parriego 1993: 84) y el texto no aparece como una creación personal y cerrada, sino como un espacio en el que se cruzan “thousands of dialogic threads, woven by socio-ideological consciousness” (Bakhtin 1988: 276). Esas diferencias de enfoque dan lugar a conclusiones también diferentes, pero el ánimo revisionista con que se enfrentan a la historia de su país resulta sospechosamente similar, como similares son así mismo varios de los temas y motivos literarios que abordan, entre los que sobresalen el del accidentado viaje al interior del país y el violento encuentro con los aborígenes, por no mencionar el del pasivo papel asignado a las mujeres en esas gestas épicas coloniales.

3.1.1. De la estética posmoderna al discurso poscolonial.

Las señas de identidad de Peter Carey como escritor hay que buscarlas en su filiación estética con el posmodernismo y en su compromiso con la cultura australiana, así como en su excepcional capacidad para la subversión literaria y para la sátira social, que se complementa con un aguzado sentido del humor, bastante negro en ocasiones, y una gran habilidad para reflejar los horrores de la realidad en el mundo de la ficción a través de la utilización de lo fantástico y lo grotesco. Ya sea en la versión futurista de la ciencia ficción, en la forma mítica del realismo mágico o en la versión australiana del *tall tale*, la fantasía es un componente esencial en la obra de Carey y, junto con su ingenio para la parodia de formas y discursos, es uno de los rasgos que mejor le definen como escritor. La parodia y la inclusión de elementos fantásticos impiden

que el lector pierda de vista la división ontológica entre la realidad y la ficción, idea clave en la concepción posmoderna del arte (McHale 1987:10) que Carey asume plenamente, pero además dan pie al autor a crear una obra de gran riqueza plástica.

Frente a la trascendencia metafísica y la complejidad intelectual de las metáforas de White, las imágenes de Carey nos sorprenden por su plasticidad, caso de las 'Prince Rupert's Drops' en *Oscar and Lucinda* o las manos azules de 'The Puzzling Nature of Blue' (WC), y por su dramatismo, como en la muerte de los caballos en 'Life & Death in the South Side Pavillion' (FMH) o en los apocalípticos incendios de 'War Crimes' y *The Tax Inspector* (1990). Independientemente del contexto cultural en el que se desenvuelva el lector, esas imágenes logran captar nuestro interés y seducimos más allá del final del acto mismo de la lectura, pues permanecen en la retina por muy aterradora y desagradable que nos haya parecido la historia desde el punto de vista moral. Y a menudo en la obra de Carey la fantasía y la parodia envuelven historias terribles de soledad y alienación, de pueblos enteros masacrados por la acción de un colonizador o un tirano, de zonas irreparablemente contaminadas por residuos industriales que provocan cáncer, de mujeres y niños golpeados y violados, de familias degradadas, de individuos que coleccionan fotos pornográficas de los muertos y de policías corruptos que se las proporcionan. En general, en la obra de Carey encontramos un mundo de pesadillas contado en forma de fábula que moralmente nos horroriza pero estéticamente nos fascina, tal y como sucede al oler la singular fragancia de la "Auschwitz Rose": "the most beautiful rose that anyone could ever dream of. It was twice the size of a man's fist and was almost black in colour, with just the faintest hint of red in its velvety petals ... the heavy, sweet odour of death emanates from this one black

rose” (1996:298).¹ En un cuento anterior, ‘Report on the Shadow Industry’, Carey había definido ese peculiar tipo de belleza como “the dreadful beauty of apocalypse” (1996:138), definición que, según Anthony Hassall, es en gran medida aplicable a la que explora y despliega Peter Carey ante sus lectores:

Carey is a poet of fear and the tales he tells explore the blacker recesses of the personal and the national psyches. The fear-haunted denizens of these Kafkaesque territories are typically trapped and powerless in roles, relationships and societies that are at once incomprehensible and inescapable ... Their stories enact their fears of an apocalypse made imminent by nuclear holocausts, cancer epidemics, personal failures, or craven capitulations to colonising invaders(1994: 2).

Ambientadas por lo general en Australia o en lugares imaginarios vinculados de una u otra forma con su país, las pesadillas y los escenarios descritos por Carey resultan en realidad tan familiares para los lectores de las llamadas sociedades desarrolladas, que durante mucho tiempo su obra fue analizada más bien en el contexto de la literatura posmoderna que en relación con las peculiaridades del contexto cultural australiano en el que

¹ La rosa aparece en ‘Fragrance of Roses’, perteneciente a la colección *War Crimes* (1979), uno de sus cuentos más breves y olvidados por la crítica, en el que, sin embargo, se condensan algunos temas y motivos recurrentes en la obra de Carey, como el de identificar la obsesión de un individuo con una estructura arquitectónica, en este caso un invernadero, con la clara alusión al cristal, del que hablaremos más adelante, o el del individuo que vive aislado en medio de una comunidad hostil o el de la ambición de los pueblos pequeños por hacerse famosos a cualquier precio, ya sea en Australia o en España, como es el caso en este relato.

estaba escrita.² Eso propició que, hasta la publicación de *Illywhacker* y *Oscar and Lucinda*, la crítica pasara por alto o pusiera en un segundo plano temas tan relevantes como el neocolonialismo o referencias culturales específicamente australianas como el tópico “Sydney or the Bush”, fundamental en la concepción geográfica y cultural del espacio australiano y tema recurrente en la literatura decimonónica, que en mi opinión se solapa en *Bliss* con el tema de la arcadia *hippie*. Pero, sobre todo, al poner el énfasis en su faceta de escritor de “ficción especulativa”, apenas si se tuvo en cuenta la preocupación de Carey por rescatar para el escritor el papel de transmisor o glosador de la voz y las historias de la colectividad, una función que desmitifica el concepto de originalidad y trasciende la apreciación puramente estética del arte para reivindicar los valores tradicionales de la narrativa. Esa inquietud, que explica en parte su interés por contar de nuevo la historia de su país, se pone claramente de manifiesto ya en *Bliss*, su primera novela publicada y, como veremos más adelante, una obra de transición entre los relatos futuristas de los años setenta e *Illywhacker* y *Oscar and Lucinda*, las dos novelas históricas

² Aunque hay cuentos como ‘Peeling’ (*FMH*) o ‘Kristu-Du’ (*WC*) claramente ambientados fuera de Australia —Londres y Africa respectivamente— lo más frecuente es que Carey incluya alguna referencia a Australia incluso en sus escenarios de ciencia ficción. En ‘Exotic Pleasures’ (*WC*), por ejemplo, Carey no sólo hace hincapié en la insularidad y marginalidad del planeta en el que se desarrolla la acción, unido con el espacio exterior a través de la “Interstellar Space Terminal”, principal punto de referencia de los personajes, sino que además centra la trama en torno al problema del desajuste ecológico provocado por la introducción ilegal de especies “exóticas”, cuestión de gran relevancia en el contexto histórico y político australiano. Aunque este extremo enriquece la interpretación del cuento, no es indispensable para su comprensión, lo que lo hace perfectamente asequible para el público no australiano, como también sucede con ‘The Chance’ donde Carey alude a la propensión de los australianos al juego y al avanzado desarrollo de las técnicas de fertilización e ingeniería genética en Australia.

que escribe en los ochenta. Harry Joy, el protagonista de la obra, hereda un talento natural para contar historias, pero aprende demasiado tarde que para contar historias hay que entender su significado y saber darles un valor "ritual" que sirva para dar cohesión a la comunidad en la que se generan esas historias:

He was not only liked, he was also necessary. ...he could tell a story for a funeral and a story for a birth... He never thought of what he did as original. It wasn't either. He told Vance's old stories, but told them better because he now understood them. He retold the stories of Bog Onion Road. ... He knew when it was right to tell a story and not another. He knew a story could give strength or hope. He knew stories, important stories, so sad he could hardly tell them for weeping (B:276-7).

De la cita se desprende en gran parte el ideario estético de Carey. Se pueden haber escrito anuncios publicitarios para la industria química y se puede tener el don de contar historias, como Harry Joy y el propio Carey, pero lo fundamental es entender que el valor de las historias no depende de su originalidad, sino del significado que se les adjudique en cada caso y la función para la que sean contadas. Esto rompe con la idea modernista y romántica del escritor/creador y enlaza con la imagen del fabulador posmoderno, heredero de fuentes diversas que convergen dialógicamente en un texto, y, como veremos en el apartado siguiente, con una concepción de la narrativa para la que Carey trata de recuperar parte de sus valores tradicionales: "when he told the stories about the trees and the spirits of the forest he was only dramatizing things people already knew, shaping them just as you pick up rocks scattered on the ground to make a cairn ... sewing together the bright patchworks of lives, legends, myths, beliefs, hearsay into a splendid cloak that gave a richer glow to all their lives"(B:277). En base a esos parámetros estéticos,

Carey ha articulado para sí un papel en el contexto de la cultura australiana que va más allá de lo dictado por la estética posmoderna pues incorpora un compromiso muy particular, el de contribuir con sus historias a la creación de un tejido cultural en el país que permita a los australianos madurar y saldar la deuda histórica colonial. Sólo contando nuevas historias, aunque sea a partir de los restos de historias ajenas, “the looted relics from other peoples’ temples” (*ibid.*), se puede compensar el vacío causado por la aniquilación y la destrucción de la cultura aborígen y superar la propensión de los australianos a refugiarse en el confort de las mentiras, especialmente las relacionadas con su historia:

I took the lies and held them gratefully. I wrapped them round me and felt the soft comfort a child feels inside a woolen rug. And this, of course, is what anyone means when they say a lie is creditable; they do not mean that it is a perfect piece of engineering, but that it is comfortable. It is why we believed the British when they told us we were British too, and why we believed the Americans when they said they would protect us. In all these cases, of course, there is a part of us that knows the thing is not true, and we hold it closer to ourselves because of it, refusing to hold it out at arm’s length or examine it against the light (*Illy*: 186-7).

Esa función que, en tono no menos jocoso que el del lexicógrafo de Barnes, podríamos denominar de *desfacedor de entuertos coloniales* es la que otorga a Carey el crédito de escritor poscolonial y la que da pie a la doble lectura de la que hablábamos en la introducción al capítulo. Ahora bien, la doble interpretación, posmoderna o poscolonial, que suscita la obra de Carey no emana solamente de la combinación de una compleja “ingeniería” literaria, muy en la línea del posmodernismo, con el doble juego de referencias y la bipolarización del punto de vista entre los australianos y sus (neo)colonizadores que se aprecia en pasajes como el

anterior, sino que tiene mucho que ver además con la escabrosidad misma de definir el *posmodernismo*³ y la dificultad de delimitar la frontera entre el proyecto posmoderno y el poscolonial. Ambos convergen en aspectos tales como el rechazo “of authoritative and monocultural forms of genre, history and discourse” (Adam 1989:11) y en la utilización de estrategias y prácticas formales como la metaficción historiográfica, la intertextualidad o el realismo mágico, con las que los autores tratan de desafiar y subvertir tanto las convenciones del realismo como la concepción monista de la realidad planteada por los modernistas.⁴

Esos aspectos retóricamente ambivalentes se manifiestan de forma nítida en la obra de Carey, a lo que hay que sumar el hecho de que la sociedad que en ella se critica responde al mismo tiempo a los

³ Según Robert Wilson “‘post-modernism’ is a slipshod term. It does too much work, and thus no single task well. It lends itself... to ‘evasion and ambiguity’. It has proved depressingly not to be ‘straightforwardly chronological’, but always displaying itself in remote times, embarrassingly out of synch with its period-founded definition(s). ... post-modernism has never admitted simple solutions, and no writer who uses the term may expect to be let off easily” (1991: 111). Para Andreas Huyssen, por su parte, se trata de un término especialmente “volátil” que se resiste a cualquier definición categórica: “the amorphous and politically volatile nature of postmodernism makes the phenomenon itself remarkably elusive, and the definition of its boundaries exceedingly difficult, if not per se impossible” (1988: 58).

⁴ Aunque contrarios en sus fines y planteamientos, realismo y modernismo se sustentan sobre la riqueza material generada por el colonialismo, que ayudó a desarrollar las sociedades industriales y burguesas y a consolidar la jerarquía entre lo moderno/civilizado y lo atrasado/salvaje. De ahí la opinión de críticos como Luckacs que consideran el modernismo como una estética eminentemente burguesa, “a species of Realism” (Bradbury & McFarlane 1983: 23), mientras que, por el contrario, autores posmodernos como John Barth consideran más bien que el “traditional bourgeois realism” es una forma primitiva de modernismo y definen a Dickens, Twain, Hugo o Tolstoy como “the great premodernists” (1984: 201-3).

parámetros de consumismo, sofisticación tecnológica, diversidad y fragmentación característicos de la posmodernidad (Lyotard 1987), y al perfil de hibridez e inseguridad cultural propias de las sociedades coloniales y neocoloniales. No podemos olvidar que Australia es un país que, a pesar de su origen colonial, por su desarrollo y su historia, se enmarca en lo que ha dado en denominarse Segundo Mundo y, por tanto, comparte en muchos aspectos el talante y los problemas de las sociedades desarrolladas de Occidente. De ahí que la mirada de Carey coincida en su sofisticación formal y en su carácter eminentemente urbano con la de autores norteamericanos contemporáneos como Vonnegut, Barth o Irving (Turner 1986: 433) y a la vez comparta o asuma puntos de vista ideológicos y estéticos con autores procedentes del entorno poscolonial como García Márquez, Rushdie o Atwood, a la que sobre todo le une su interés por “exorcizar” la americanización de sus culturas respectivas mediante la “absorción” y posterior deconstrucción de sus símbolos y discursos (Mackenzie 1986: 32).

Hay que insistir, por lo demás, en que la delimitación entre lo posmoderno y lo poscolonial ha sido y sigue siendo objeto de un amplio y complejo debate entre la crítica, en el cual, al margen del contencioso terminológico, se reflejan preocupaciones que trascienden el ámbito del análisis literario y entran de lleno en el de la especulación filosófica y la controversia política. La naturaleza y extensión de ese debate hacen su discusión imposible dentro de los límites de este estudio, pero conviene mencionar algunos extremos relacionados con él a la hora de entender la ambivalencia de la figura de Peter Carey y las razones que me han llevado a definirlo como fabulador posmoderno aún cuando la temática que

aborda y el talante subversivo con que afronta la revisión de la historia de Australia entran de lleno en el repertorio de lo poscolonial.⁵ Es de rigor empezar recordando a este respecto que la convergencia entre el discurso posmoderno y el poscolonial se sustenta principalmente en la naturaleza subversiva que los caracteriza y en el solapamiento de objetivos que se deriva de los ya citados vínculos del modernismo con el colonialismo:

Both discourses share a problematic political relationship with modernism. Postmodernism constituted as a period term determinedly rejects, while it paradoxically reinscribes modernism. Postcolonialism derives in part from the spread of European modernist texts and contexts to colonial areas, and postcolonial responses to modernism are necessarily linked to it (Adam y Tiffin 1991: viii).

Pese a confluir en algunas de sus divergencias con el modernismo, el discurso posmoderno y el poscolonial mantienen al mismo tiempo entre sí una conflictiva relación antagónica en la medida en la que, como bien apuntan Adam y Tiffin, el posmodernismo “reinscribe”, incluso al parodiarlos, muchos de los rasgos del modernismo, entre otros, el impulso globalizador inherente a la idea misma de modernidad (Giddens 1991) y su talante hegemónico, aprovechando además sus canales de difusión y “abastecimiento” favoritos, tales como las instituciones académicas y las literaturas de las excolonias. Es así que, basándose en el

⁵ Sería muy prolijo, como digo, entrar a examinarlas y contrastarlas en detalle, pero mi manera de leer la obra de Carey y de entender su ubicación en el contexto de la literatura australiana toma como punto de partida el estudio de la definición y la distinción entre lo posmoderno y lo pos(t)colonial que, entre otros, han ofrecido During (1985; 1987), Berry (1986), Tiffin (1988), Hutcheon (1989), Mukherjee (1990), Frow (1991), Mishra y Hodge (1991), McClintock (1992), Slemon (1991;1994), o Hall (1994), al margen, claro está, de los que se mencionan en el cuerpo de la exposición.

tono subversivo de las historias y los recursos literarios empleados por autores como Carey o Rushdie, la crítica occidental ha tendido a exagerar la confluencia entre los citados discursos y a minimizar, por el contrario, las divergencias sobre todo de tipo político que los separan.⁶ El resultado inmediato de todo ello ha sido que, hasta la consolidación durante los últimos años del discurso crítico poscolonial —y aún hoy en día entre los sectores más recalcitrantes del mundo académico y editorial—, en Europa y los Estados Unidos se vino interpretando la obra de estos y otros muchos autores de países del Segundo y el Tercer Mundo en clave exclusivamente posmoderna, sin tener en cuenta apenas el contexto histórico y político en el que esas obras habían sido escritas y la especificidad cultural, genérica o étnica de los distintos autores, cuya valoración ha tenido que esperar al desarrollo de epistemologías específicas como los estudios de género o los estudios poscoloniales.

Esta clara tendencia asimilacionista habría que entenderla en el marco de lo que Fredric Jameson denomina la lógica capitalismo tardío, que ha hecho de la cultura y del arte un bien de consumo: “aesthetic production today has become integrated into commodity production generally: the frantic economic urgency of producing fresh waves of ever

⁶ “While certain conventions, devices, techniques of writing variously characterised as ‘post-colonial’ or ‘post-modern’ often appear similar, indeed indistinguishable, the uses to which such devices are put, or seem to be put, and the direction of their political valency are very different, often reflecting the unequal power relationships between the two discourses” (Adam y Tiffin 1991: x). Desde el discurso posmodernista Linda Hutcheon, por su parte, también opina que, aunque los vínculos son “strong and clear”, existe una diferencia fundamental con el posmodernismo que el poscolonialismo comparte con el feminismo: “Both have distinct political agendas and often a theory of agency that allow them to go beyond the post-modern limits of deconstructing existing orthodoxies into the realms of social and political action” (1989:168).

more novel-seeming goods (from clothing to airplanes) at ever greater rates of turnover" (1984:56). Esa lógica es también la del neocolonialismo, claro objetivo de la crítica social y política llevada a cabo en su obra por Carey. A diferencia del colonialismo clásico, el neocolonialismo ya no se caracteriza esencialmente por la conquista política, sino por la colonización económica, que a su vez ya no consiste en un sistema de intercambio de materias primas obtenidas en las "colonias" por productos —la cultura entre otros— elaborados en la metrópoli, sino en la globalización de la producción, la distribución y el consumo de mercancías, orientado a través de la publicidad, un mundo, dicho sea de paso, que Carey conoce muy bien.

Dentro de esa lógica neocolonial se hace necesario homogeneizar los bienes de consumo, la literatura entre ellos, para lo cual se descartan como irrelevantes aquellos particularismos que restrinjan su comprensión y, por tanto, disminuyan su atractivo comercial, aunque siempre sin olvidar los criterios de originalidad y novedad, fundamentales en la modernidad y que, pese a la tendencia posmoderna hacia la parodia y el *pastiche*, siguen siendo asumidos como un aliciente más al consumo. De acuerdo con dicha lógica, el *boom* de la literatura de otros países de habla inglesa, o de la hispanoamericana, se explicaría por la necesidad del público y las editoriales de encontrar/ofrecer productos literarios *nuevos* con los que suplir el supuesto agotamiento de ideas de las literaturas europeas respectivas y el escaso atractivo comercial de la literatura experimental tardomodernista, por no hablar del revivido gusto por lo exótico, que se refleja en la vocación posmoderna por acumular en una misma obra elementos procedentes de culturas diferentes. De entre la multitud de obras y autores posibles las grandes editoriales europeas y americanas seleccionaron —y siguen seleccionando— aquellas que por

su calidad, originalidad y/o proximidad a la tradición literaria occidental resultan más asequibles o atractivas para el público internacional, que básicamente se concentra en los países desarrollados, los que disponen de más recursos para “consumir” cultura. De hecho, no sólo las obras, sino que hasta los propios autores acaban por convertirse en un producto de mercado y, de rechazo, en un objeto de crítica y hasta de persecución, académica, política y/o religiosa en sus países o entornos culturales de origen, aunque otras veces sea precisamente la persecución de la que son víctimas o su compromiso en cuestiones políticas, que no necesariamente la lectura de su obra, lo que dispara las ventas.

Como bien es sabido, las figuras emblemáticas por excelencia de ese *boom* fueron en su día respectivamente Salman Rushdie y García Márquez, pero la lista se ha seguido ampliando hasta incluir el nombre de un nutrido grupo de autores cuya obra se publica y se promociona internacionalmente con entrevistas, premios literarios de diversa índole y traducciones casi simultáneas a varios idiomas, y cuyo nombre forma parte del acerbo cultural de la posmodernidad. En el ámbito australiano el nombre que más destaca es el Peter Carey, cuya obra está toda ella traducida al español, cosa que, por ejemplo, no sucede con la de White, y cuyo proceso de canonización culminó en 1988 con la concesión del Booker Prize, el Nobel de los premios literarios en lengua inglesa, por *Oscar and Lucinda*, galardón para el que ya había sido nominado en 1985 por *Illywhacker*, su anterior novela, y la que, según se desprende de las reseñas, confirmó la “exportabilidad” de su obra: “Wool, wheat and athletes have been Australia’s principal gifts to the world. Now Australian literature, as represented by *Illywhacker*, heralds a more

enduring contribution” (Barkham 1985).⁷ Este comentario, que en espíritu no difiere demasiado del dispensado por el jurado del Nobel a White, pone claramente de manifiesto el grado de influencia que el *imperial unconscious*⁸ sigue ejerciendo en los círculos críticos posmodernos, por otra parte uno de los motivos que llevó a una parte de la crítica a la articulación teórica de lo que hoy conocemos como discurso poscolonial.

El éxito internacional de *Illywhacker* vino a sumarse al obtenido en Australia, donde la obra cosechó los premios literarios más importantes del año exceptuado el Miles Franklin, que fue a parar a Christopher Koch por *The Doubleman*. Tras la controvertida recepción internacional de *Bliss* que, en cambio, sí había sido merecedora del Miles Franklin, el éxito de *Illywhacker* se debió a que en ella Carey logró articular los distintos elementos narrativos de tal manera que dieran lugar a una lectura ambivalente, según se haga desde una perspectiva externa o interna a la cultura y la historia de Australia. La popularidad de obras como *Midnight's Children* o *Cien años de soledad* facilitó la comprensión de

⁷ El Booker Prize fue, de hecho, promotor y sancionador del *boom* de los autores de las denominadas Nuevas Literaturas en Inglés, en la medida en que la concesión de dicho premio ponía a estos autores en pie de igualdad con los clásicos posmodernos ingleses e, indirectamente, era recibido como un espaldarazo hacia las literaturas nacionales respectivas: “The **English** Booker Prize, in particular, carries a freight of cultural responsibility, and expectation that such a win will establish international recognition for a national literature, an implication evident in the remark of one reviewer that ‘*Illywhacker* by Peter Carey does for Australia something of what Salman Rushdie’s *Midnight’s Children* did for India” (Lamb 1992:37). El énfasis es mío.

⁸ El término “imperial unconscious” está tomado de Laura Chrisman (1990), aunque en su artículo ella trata más bien de hacer entender los comportamientos que éste generó que de criticar sus consecuencias.

la obra fuera de Australia,⁹ al tiempo que la inequívoca australianeidad de los personajes y las rocambolescas historias que nos cuenta el narrador contribuyó a limar las reticencias formales y estilísticas que parte de la crítica extranjera había expresado respecto a *Bliss* (Kermode 1981).

En un ejercicio pletórico de ironía por parte del autor, el mismo argumento de la novela nos ofrece el marco referencial en el que situar su éxito fuera de Australia, pues la lectura esencialmente posmoderna que la crítica inglesa y americana hizo de la novela en la práctica convertía ésta en una estructura literaria equiparable en su función con el parque temático construido por Hissao, el arquitecto posmoderno que venga su pasado y sus complejos convirtiendo la vida del clan Badgery y sus compatriotas a la vez en un éxito comercial sin precedentes y en una pesadilla de la que ni siquiera él mismo es capaz de librarse. Esa función no es otra que la de servir como escaparate de la cultura, la sociedad, la historia y la tradición australiana para contemplación y deleite de los turistas extranjeros,¹⁰ en el caso de novela, en beneficio de los lectores, especialmente los críticos, a quienes el narrador se dirige con el apelativo burlón de "Professor" y quienes, de hecho, le pusieron a la novela una etiqueta similar a las que identifican el contenido de las jaulas del Best Pet Shop in the World: "the first great Australian novel ... comparable to Patrick White's *Voss*" (Lamb 1992:37).

⁹ Bruce Woodcock, por ejemplo, la define en un estudio eminentemente dirigido al público universitario británico como "a *One Hundred Years of Solitude* of the outback, with small town lives and incidents woven together into a panoramic account of national history" (1996:58).

¹⁰ "It is not just our owners, the Mitsubishi Company, who say so. Everyone comes. Name a country and I will have met someone who traveled from it just to see us" (*Illy*: 599).

Cuidadosamente ideada para parodiar el origen carcelario de Australia, en la imagen del Best Pet Shop in the World, que Carey ya había ensayado en cuentos como 'American Dreams' o 'Kristu-Du', se subliman los peligros que encierra la aplicación de la lógica del capitalismo tardío o neocolonial a la sociedad australiana, a destacar el anquilosamiento de su cultura en las mentiras aprendidas de los distintos patronos coloniales y en las caducas historias de los nacionalistas de viejo cuño, personalizados en la figura y las ideas del viejo y mentiroso narrador, Herbert Badgery. En su obsesión por fundar un emporio industrial totalmente australiano y construir un hogar estable y sólido para su familia, el narrador acaba implantando en sus descendientes la semilla de su propia destrucción, pues atrapados en las redes del capitalismo, para sobrevivir han de recurrir a actividades tan típicas de la Australia de los ochenta como traficar con animales protegidos o ayudar a organizar parques temáticos en los que los extranjeros puedan contemplar *in situ* la exótica fauna animal y los estereotipos sociales de Australia en el mínimo tiempo y con la mayor comodidad posible. Esas son las máximas fundamentales del turismo, la industria neocolonial por excelencia.

La relación de la historia y la cultura australianas con la evolución del capitalismo y el nacionalismo es un tema en el que Carey incide recurrentemente a lo largo de su obra, por lo que el análisis de Jameson sobre las relaciones entre capitalismo tardío y posmodernismo resulta muy útil a la hora de ubicar la figura de Peter Carey en el contexto de la literatura contemporánea. Aunque reduccionista en exceso respecto del potencial creativo y subversivo del posmodernismo, el planteamiento *post-marxista* de Jameson, da pie así mismo para entender y comparar la universalidad de Carey la de White. Como vimos en el capítulo anterior,

la australianeidad de la obra de White se había puesto en duda en base a su preocupación por abordar temas que entraban más bien dentro del repertorio tradicionalmente considerado como *universal*, esto es, el amor, la muerte, la soledad, la ambición etc., y a que escribía al margen de la tradición australiana, dentro de un estilo muy próximo al modernismo internacional. Además su obra se publicaba en editoriales extranjeras y con la vista puesta más en el público internacional que en el australiano que, como ya comentamos, prefería el realismo.

Aunque en un contexto social diferente y desde una perspectiva estética muy distinta, Carey también toca ese tipo de temas, y, como hizo White, también sigue la estela de escritores extranjeros, pero la razón de su universalidad estriba en su habilidad para presentarlos de manera atractiva tanto para el público nacional como el internacional. En una sociedad dominada por la lógica del consumo, la universalidad del arte y en particular de la literatura, ya no radica, como creía White, en que el autor escoja un tema y un estilo que le permitan sondear en las profundidades del alma humana con total libertad e independencia de que el lector entienda o no su obra, sino que hoy en día una obra es tanto más universal cuanto mayor sea el número de lectores a los que llegue y el grado de receptividad que éstos muestren hacia su obra. En este sentido Peter Carey es no sólo el más universal de los escritores australianos contemporáneos, sino que es incluso más universal que el propio Patrick White, en la medida que su obra es más asequible y mucho más leída tanto dentro como fuera de Australia.

Sin ánimo alguno de emular posturas críticas neocoloniales como las ya citadas, cabe afirmar que Carey es al posmodernismo lo que White fue al modernismo, aunque hay que insistir también en que existen

grandes diferencias en lo que respecta a la trayectoria literaria y al proceso de canonización de uno y otro, tanto dentro como fuera de Australia. Mientras que White se marchó a Europa ya con el ánimo de hacerse escritor y a su regreso cuenta con varias obras en su haber y un cierto renombre, a Carey la fama le llegó primero en Australia y desde allí se extendió a Europa y los Estados Unidos. De hecho, tras sucesivos intentos frustrados de publicar sus primeras novelas, Carey tuvo que decidirse por la fórmula narrativa del relato breve, de mucha mayor tradición en Australia y de más fácil publicación en periódicos y revistas literarias —algunas de ellas de muy corta tirada— Más tarde esos relatos fueron recogidos en dos colecciones antológicas, *The Fat Man in History* (1974) y *War Crimes* (1979), que le dieron a conocer entre el público australiano y a la postre le llevaron a volver a escribir novelas y a ser realmente admitido en el *mainstream* internacional, viendo su obra publicada en prestigiosas editoriales inglesas como *Faber & Faber* o multinacionales americanas como *Random House*. Esas circunstancias que rodearon la génesis de la fama de Carey se enmarcan claramente en las que concurren en la transformación del panorama literario operada en Australia durante estas últimas tres décadas y dan además buena muestra de los problemas que se derivan de la progresiva globalización de las redes de promoción y distribución cultural para la literatura de un país que se debate entre el poscolonialismo y el neocolonialismo y que está además inmerso en un profundo proceso de diversificación sociológica.

Siguiendo con la comparación entre ambos autores, hay que decir por lo demás que mientras White se mostró siempre muy convencido con respecto de los principios estéticos modernistas, que él se esforzó por depurar y adaptar a la representación de la realidad australiana, Carey ha manifestado con frecuencia sus recelos hacia ciertos aspectos y formas

de la cultura posmoderna, con la que sin embargo se identifica. De hecho, la lectura de su obra pone de relieve las dudas y contradicciones que definen la concepción posmoderna del arte y de la realidad, así como de la relación que debe existir entre ambos. Carey demuestra conocer en profundidad los discursos, los géneros y las formas en que se manifiesta la cultura posmoderna y emplea con asiduidad y pericia los recursos formales y estilísticos que la caracterizan, pero además vuelve una y otra vez sobre la función del arte y el papel del artista, que a menudo se alía con el poder y el dinero y se olvida de cualquier otro compromiso con la sociedad. Así pues, donde White creyó que el arte "verdadero" tenía un valor intrínseco que estaba por encima de lo material, Carey insiste en advertir que es imposible separar el arte de la sociedad, que el arte no es sólo cosa de creadores visionarios y de unos cuantos espectadores privilegiados, sino que el arte puede afectar de mil formas diferentes la vida de la gente y que, con demasiada frecuencia, afecta negativamente. Ese es el tema central de cuentos como 'Kristu-Du' o 'War Crimes', en los que el escritor nos recuerda lo que sucede cuando se separa la estética de la moralidad y se pone el arte al servicio de un poder tiránico, sea en un país africano, en el entorno futurista de un mundo industrial en crisis o, como más adelante sugerirá en *The Tax Inspector*, en el corazón mismo de la ciudad de Sydney. Es más, en 'Do you love me?' Carey cuestiona muy seriamente que el arte tenga sentido alguno si no es capaz de conseguir que la sociedad se identifique con sus símbolos, criticando indirectamente la contribución del arte australiano, incluso la de autores como White, que no fueron capaces de lograr que la gente se identificara realmente con el país, cuyo inmenso interior, como ya citaba, no existe en las mentes de la mayoría de los australianos de las ciudades más que como posesión baldía y zona de recreo para las mentes de los artistas: "if

they had any use it was as symbols for our poets, writers and film makers" (1994: 7). Por el contrario, según se nos dice en 'The Last Days of a Famous Mime', tampoco es bueno que el artista ponga sus habilidades completamente "at the disposal of the people", de manera que el público se sienta "free to request his services for any purpose at any time" (*ibid.*: 13). Esta es una de las muchas "overt and defining paradoxes of postmodernism" (Hutcheon 1988: 43) que, como escritor de ficción, Peter Carey se ha esforzado más por plantear que por resolver, pues al posmodernismo más que las respuestas lo que interesa es exponer las contradicciones.

Relacionada con esa paradoja y con la idea de si el arte debe o no estar enfocado a satisfacer los deseos del público, está el problema de la "contaminación" del arte "industrializado" y enfocado al consumo de masas, que puede llegar a provocar dependencia y frustración. Este es un tema de nuevo marca las distancias entre él y White, como representante de una corriente estética, el modernismo, que abogaba por un arte elitista e intelectual. De ahí, por ejemplo, que White siempre aluda a la música y sobre todo a la pintura como formas de arte alternativas o incluso más perfectas que la literatura, mientras que Carey aluda e importe técnicas narrativas del cine. Aunque hoy en día también la literatura está en gran medida manos de la industria, el arte industrializado por excelencia es el cine, en el que pintores modernistas como Albert Tucker vieron la encarnación del "modern evil" (Fig. 30), pero por el que, como muchos otros escritores contemporáneos, Carey siempre se ha manifestado atraído. No obstante, también advierte que el cine puede resultar nocivo, provocando cambios de comportamiento negativos tanto en los individuos como en la sociedad en su conjunto, tal y como vemos en *Bliss* y en 'American Dreams', donde Carey critica la influencia del cine

americano en el rechazo de los australianos hacia su tierra y su modo de vida tradicional, lo cual abre el camino de la neocolonización: "For years we have watched the films at the Roxy and dreamed, if not of America, then at least of our capital city. For our own town, ... we have nothing but contempt" (1994: 171).

Esa combinación de fascinación y crítica se refleja con toda claridad en 'Report on the Shadow Industry', en la que Carey analiza el problema del arte de consumo, parodiando, como indica el título, el método riguroso de los informes técnicos, pero sin llegar a la consabida conclusión definitiva. Las pruebas de esgrimidas por los expertos a "las sombras", que simbolizan el cine y en general el arte de consumo, y que han sido importadas de América, son contradictorias, pues aunque muchos consideran que las sombras son malas para la gente "promising an impossible happiness that can never be realized and thus detracting from the very real beauties of nature and life", no es menos cierto, aseguran otros, que "las sombras" tienen la ventaja de servir "as a reminder of the happiness to be obtained from a fully realized shadow" (1994: 138). El narrador no lo explica, pero cabe deducir que por una "fully realized shadow" se entiende una obra de arte "verdadera", de las que sancionan los "clever friends" del narrador y, por supuesto, de las que sancionaría White, pero al aplicarle también el término "sombra" Carey está en realidad deshaciendo la dualidad. La conclusión no puede ser, por tanto, otra que la ambivalencia: "My own feelings about the shadows are ambivalent, to say the least. For here I have manufactured one more: elusive, unsatisfactory, hinting at greater beauties and more profound mysteries that exist somewhere before the beginning and somewhere after the end" (*ibid.* 139). Esa ambivalencia es frecuente en la obra de Carey, no en vano Van Ikin considera el final de 'Report on the

Shadow Industry' como su manifiesto artístico (1977:23), y tiene mucho que ver con la concepción posmoderna respecto de la imposibilidad del arte, sea cual sea su grado de sofisticación, para captar plenamente la realidad, así como con su idea de que la dicotomía arte culto o "bueno" y arte popular o "de consumo" es inservible en el momento histórico presente. Como explicaré más adelante, esto explica su afición por escribir relatos que rayan en subgéneros como el romance o la ciencia ficción, a destacar en este último caso dos de sus cuentos más complejos y elaborados, 'The Chance' y 'Exotic Pleasures'.

De todas las formas de "sombras" existentes en las sociedades modernas, la más nociva son los anuncios publicitarios, ya que en ellos la estética está exclusivamente puesta al servicio del consumo y totalmente desvinculada de la moralidad. Aunque estéticamente puedan parecer muy bellos, según Carey los anuncios, como el "Pleasure Bird" de 'Exotic Pleasures', a menudo llevan dentro la semilla de la destrucción en tanto en cuanto que están diseñados para despertar deseos que no siempre es posible realizar y, por tanto, suelen acabar en frustración e infelicidad, que es justo lo contrario de lo que pretendían ofrecer. La estética de la publicidad y las caóticas consecuencias de sus logros es el tema de *Bliss*, novela en la que descubrimos que los celos de Carey respecto del arte posmoderno están relacionados con la vinculación que observaba cada día entre la estética y el consumo, entre el arte y el neocapitalismo, desde su trabajo en varias agencias de publicidad. Trabajando tan cerca del mundo de los negocios Carey tuvo ocasión de conocer de primera mano

la lógica darwinista que se proyectaba desde ese mundo al exterior¹¹ y que, por supuesto, alcanzaba también al mundo del arte, convertido en objeto de consumo, pero también en cómplice, en tanto que beneficiario de sus proyectos y frecuente difusor de su discurso. De ahí la alusión que hace en *Bliss* a los rascacielos de cristal que identifican a Nueva York, pues la arquitectura es uno de los ámbitos donde más han coincidido los intereses del posmodernismo y el neocapitalismo.

Al contrario que White, cuya dedicación a la literatura fue siempre total, desde principios de los años sesenta y hasta 1988 la actividad creativa de Carey se dividió entre los anuncios y la ficción. En la agencia de Melbourne para la que empezó a trabajar al abandonar su carrera de ciencias en la universidad, Carey no sólo contactó con la escritura en su faceta más posmoderna, sino que indirectamente también descubrió la literatura contemporánea, ya que allí coincidió con los escritores Barry Oakley y Morris Lurie y ellos le dieron a conocer la obra de clásicos contemporáneos como Faulkner, Bellow, Beckett, Nabokov o Borges¹².

¹¹ El ejemplo más claro del rechazo de Carey hacia dicha lógica lo encontramos en 'War Crimes', junto con 'The Chance' el más largo y narrativamente complejo de todos sus cuentos. Por boca del narrador, un caricaturizado ejecutivo sin escrúpulos, descubrimos la violencia brutal que se puede generar llevando a sus últimas consecuencias dicha lógica: "It is the nature of business that as a result of your decisions some people will starve and others be killed. It is simply a matter of confronting the effects of your actions. If you can grasp this nettle you will be strong. If you cannot, you are a fool and are deluding yourself" (1994: 331).

¹² Cuenta el propio Carey como anécdota que solía llevar a Oakley en su coche a trabajar y que éste, que según sus palabras era "a mean bastard", en vez de contribuir a pagar los gastos de la gasolina le regalaba las novelas que le habían dado a él previamente para que les hiciera una reseña. Así mismo reconoce que empezó a escribir en parte por probar la experiencia (Woodcok 1996: 3).

Al margen de reflejarse temática y formalmente en sus obras, su actividad publicitaria dio a Carey un buen rodaje técnico y una gran libertad para correr riesgos experimentales que difícilmente se habría podido permitir de dedicarse en exclusiva a la literatura, aunque a cambio le granjeó una curiosa mezcla de reticencias y alabanzas por parte de la crítica, cuya reacción “ranged from a celebration of his *earthliness* (belonging to the ‘real’ world), to vilifying him for having sold his creative soul to an industry of pseudo-creative and manipulative social strategists” (Lamb 1992: 19). Contrariados porque Carey no se ajustaba al mítico patrón *lawsoniano* del escritor resignado a las estrecheces económicas por su compromiso con la causa de la literatura nacional, desde el *Bulletin* le recriminaron su supuesta opulencia económica y le censuraron por dejar de lado la tradición literaria australiana y “plegarse” a los gustos literarios americanos en busca del éxito comercial internacional (Drewe 1976).¹³

Salvo por esa doble faceta como escritor de anuncios y de ficción, la trayectoria temprana de Carey se enmarca, sin embargo, dentro del patrón general de lo que fue la eclosión de la nueva literatura australiana durante los años setenta. En términos ideológicos esa eclosión estuvo relacionada con el conflictivo clima político de la década, que empezó dominada por el impacto de la contracultura y por las protestas pacifistas y antiamericanas de los estudiantes universitarios, al amparo de las cuales

¹³ Carey se apresuró a desmentir ambos extremos: en carta al *Bulletin* aclaraba: “Contrary to your story of 5 June on page 12, I don’t own a Lamborghini. I do, however, have a two year old Jensen Healy with only 18,000 miles on the clock. \$6,5000 or nearest offer. I would also be prepared to swap it for a new Holden Panel Van” (cit. Lamb 1992: 21); y en una entrevista posterior advertía: “If you place my stories in the context of an advertising man, you’ll do all sorts of terrible things which will represent nothing but your ignorance of who I am” (Ikin 1977: 31).

se produjo un notable florecimiento de la actividad no sólo política sino también cultural en la que los jóvenes se implicaron de manera especial. Esto se refleja en obras como *The Americans Baby* de Frank Moorhouse, en la que además se dramatiza la indecisión de la joven generación ante la influencia americana, pues si por un lado protestaban contra la Guerra de Vietnam y el neoimperialismo político y cultural que América y su cultura ejercían sobre su país, por otro, la cultura americana les ofrecía modelos y formas más cercanos a su experiencia que la tradición australiana, que veían anquilosada en los caducos estereotipos del *Bush* y cuyos valores relacionaban con el discurso conservador y militarista de sus gobernantes y de la generación anterior, todavía imbuida por el espíritu de la Segunda Guerra Mundial y atada a leyendas épicas como el ANZAC. Con el desarrollo de la contracultura ese doble sentimiento de admiración y rechazo se acrecienta y esto se deja traslucir tanto en las formas como en los temas sobre los que escriben los autores de la nueva generación, Carey entre ellos. Por lo demás el ambiente de protesta y contestación social de finales de los sesenta y principios de los setenta resultó muy propicio a la popularización de la literatura, pues, por ejemplo, se retomó la tradición de las lecturas literarias al aire libre de los jardines de los campus y los parques públicos, que luego se extendió a los bares y los cafés, lo cual resultó determinante en la revitalización y la evolución del cuento, un género de gran tradición en Australia cuyo lenguaje fue totalmente renovado:

[R]eadings in the open air, on the shores of the harbour, in cafés, pubs, pubs, town halls and on campuses, brought a new emphasis to the spoken word which produced its own developments in fiction. Stories were brief and as readily read as poems in this readings. And the writing gained from that contact with poetry, from the encounter

with poetry's concentration and distillation of the living language, of contemporary idiom (Wilding 1992: 172).

Esa atmósfera de efervescencia política y cultural se complementó con la expansión de la industria editorial australiana y con la fundación de instituciones como el Literature Board, creada en 1973 para impulsar la creación literaria y la difusión de la literatura australiana tanto dentro como fuera de Australia. Ya fuera en las nuevas editoriales o revistas vinculadas a las revitalizadas universidades, o más frecuentemente en revistas o editoriales alternativas, los escritores jóvenes empezaron a encontrar más oportunidades que nunca hasta entonces para publicar su obra. Por primera vez se invertían así las tornas del sistema heredado del periodo colonial y los escritores australianos no tenían necesariamente que obtener el beneplácito de la crítica y las editoriales extranjeras para poder llegar al público australiano, situación de la que Carey resultó muy beneficiado:

Carey's short story collections were published at a time when the Australian literary community was anxious to raise the profile of Australian writing — and to be seen to do so before anyone else. Carey was the first of a growing number of Australian writers to publish with success in Australia before being published in the major centres of English language publishing, England and America (Lamb 1992: 14).

A pesar de la mítica trascendencia que se le ha dado a la política cultural del gobierno Whitlam, hay que observar, no obstante, que el *boom* de la literatura australiana fue en gran parte fruto de la riqueza generada en el país por el proceso de reajuste político y económico del capitalismo durante la Guerra Fría, que permitió el desarrollo de Australia como una potencia industrial de segundo orden y de una cierta influencia

en la zona del Pacífico Sur, como se refleja en 'The Puzzling Nature of Blue' (WC). Durante los años sesenta y setenta el país experimentó así una expansión económica sin precedentes que, además de atraer la llegada masiva de inmigrantes y consolidar el carácter urbano del país, fomentó la revitalización de la actividad cultural y artística. Ya en los años ochenta, la literatura australiana siguió su expansión merced a las inversiones hechas con ocasión de la celebración del Bicentenario de la colonización europea, al amparo de las cuales se escribieron obras como *Joan Makes History* de Kate Grenville y se multiplicaron los proyectos culturales de toda índole. No obstante, a finales de la década el proceso sufrió un vuelco considerable, pues la globalización económica y el afianzamiento de la lógica neoliberal empezaron a conducir al cierre o la absorción por parte de multinacionales extranjeras de muchas de las editoriales sobre las cuales se había cimentado la expansión,¹⁴ así como al recorte de las ayudas gubernamentales a la cultura, dejando ésta en manos del mercado, tema que el propio Carey aborda, si bien un tanto de pasada, en *The Tax Inspector* (1991).

¹⁴ El ejemplo más destacado es el de *Angus & Robertson*, la más emblemática de las editoriales australianas, que empezó como librería en 1884 y amplió sus funciones al campo editorial en 1888, y en la que se publicaron las obras más significativas de la década de los 1890, como *The Man from Snowy River*. Ya en los años setenta su contribución fue esencial para el auge de las letras australianas, tanto por la re-edición de la obra de autores clásicos como por su contribución a popularizar la obra de los autores más jóvenes. Sin embargo, su éxito la llevó a ser absorbida en 1989 por la multinacional *Harper Collins*, lo que ha redundado en una pérdida de interés por la publicación de la obra de autores y géneros minoritarios como la poesía. Camino éste que han empezado a seguir también otras editoriales como *University of Queensland Press*, responsable en gran medida del éxito de Carey, pero que, ante la competencia de las multinacionales, está empezando a aplicar criterios de rentabilidad y a restringir su política respecto de la publicación de autores australianos contemporáneos.

Se desprende de todo lo anterior que las diferencias que separan la consagración literaria de Patrick White y Peter Carey y la misma evolución de la literatura australiana durante la segunda mitad de este siglo tienen mucho que ver con la transición económica y cultural de Australia de las redes del tardocolonialismo a las del neocolonialismo — por incidir en la terminología empleada por During (1996). Las circunstancias que rodean la vida y la ideología estética de uno y otro autor son fiel reflejo de ese proceso evolutivo. Así mientras el regreso “a casa” de White da fe de que el imperio se había desmoronado y que, como había intuido Yeats al final de la Gran Guerra, “the centre cannot hold” y de que los individuos tratan de encontrar centros alternativos en torno a los cuales rearticular su identidad y construir una nueva visión del mundo, la trayectoria de Carey se enmarca en el proceso de gestación, resistencia y consolidación del neocolonialismo.

Al contrario que White, Carey no nace en el centro del imperio en plena *belle époque*, sino en una pequeña localidad de la periferia de Melbourne mediada la Segunda Guerra Mundial, así que no le queda más remedio que afrontar abiertamente la fragmentación de la cultura de su tiempo y la marginalidad de su país, poniendo todo su empeño en criticar la reconstrucción de las estructuras coloniales y buscar la manera de evitar quedarse atrapado en ellas, lo que ni él ni el país logran del todo, de ahí que se marche a Nueva York, lo más parecido al “centro” que ha generado la posmodernidad, pero sin albergar esperanza o interés alguno en encontrar allí un nuevo “Hogar”. Frente a la nostalgia que, pese a todo, White sentía por Londres, Carey es consciente desde el principio que Nueva York es una ciudad tan contradictoria como la posmodernidad misma, tremendamente atractiva para quienes, como los australianos, viven “marooned on the edge of the Empire”, pero por su mismo

encanto, simbolizado en sus rascacielos de cristal, las fascinantes estructuras que representan los logros del sueño americano y encarnan la lógica del capitalismo tardío, Nueva York no inspira la confianza que en su día White, como tantos otros australianos, había encontrado en Londres: "In New York there are towers of glass. It is the most beautiful and terrible city on earth. All good, all evil exists there" (B: 18).

No obstante, la distancia entre ambos no impide que, estudiados en clave poscolonial, apreciemos que comparten muchas de las tensiones características de la creación literaria en Australia, buena parte de las cuales se deriva, como ya apuntaba, de la inestable relación de la cultura australiana con respecto de la inglesa y la americana, todavía en una posición dominante. Pero, como cabría esperar cada uno responde a esas tensiones y a la inseguridad cultural de manera distinta. Veíamos que los personajes de White están, como el propio autor, obsesionados con la fragmentación de la realidad y que buscan sin cesar la manera de restablecer su unidad, ya sea dando la visión trascendente que dé sentido a la historia, como hace Laura Trevelyan en *Voss*, o con encontrar el color en el que se subliman todos los colores del arco iris como en *The Vivisector*.¹⁵ Sin embargo, en la obra de Carey las agónicas epifanías de White desaparecen, predominando en su lugar los ambientes opresivos y las visiones caóticas, solo interrumpidas por breves momentos de placer o asombro, como el que los Leplastrier experimentan al contemplar la

¹⁵ Si tenemos en cuenta que esta novela fue publicada en 1970, podemos hacernos una idea de la distancia que separa las obras de White y Carey, a pesar de que cronológicamente se en parte se solapan. Conviene recordar, no obstante, que, como advertimos en su momento, las epifanías de las últimas novelas de White no son ni tan trascendentes ni tan espectaculares como en sus novelas más clásicas.

desintegración de la burbuja de cristal a partir de la cual se despliega la revisión que Carey hace de la historia colonial en *Oscar and Lucinda*.

Por otro lado, hay que reseñar así mismo que el éxito de su obra tanto dentro como fuera de Australia ha llevado a Carey a retomar el mítico testigo de la expatriación, que parecía haberse desvanecido en el limbo cultural australiano con el regreso de White. Desde finales de los ochenta Carey vive en Nueva York, la metrópoli posmoderna por excelencia, donde además de escribir *enseña* creación literaria en la universidad, una prueba inequívoca de hasta que punto se han vuelto las tornas respecto de los tiempos en los que los escritores de las (ex)colonias iban a la metrópoli a *aprender*. Tal extremo podría llevarnos a interpretar que, como sostienen Mishra y Hodge "the postcolonial as a category subsumes the postmodern" (1993:288), en la medida en que en la posmodernidad se han superado y hasta invertido algunas de las prácticas características del colonialismo. No obstante, esas prácticas han sido sustituidas por otras no menos disgregadoras y opresivas de la identidad cultural y hasta física de los individuos, tal y como Carey pone alegóricamente en evidencia en *The Unusual Life of Tristan Smith*, que nos remite más bien hacia un futuro incierto en el que lo poscolonial sigue estando por encima de todo vinculado a la energía subversiva de los sujetos y las culturas marginales, que aún así están en constante peligro de ser absorbidas.

En este sentido, la misma trayectoria de Carey podría recordar la del personaje de Bill Millefleur, contratado por el Saarlum Sirkus para distraer con sus sorprendentes acrobacias al público de Voorstand, la imaginaria potencia colonial, que guarda múltiples similitudes con los Estados Unidos. Desde esta perspectiva, Carey se nos muestra como uno

de los autores *elegidos por/atrapados* en el entramado multinacional de editoriales e instituciones académicas que deciden en cambio que muchos otros autores se queden reducidos a la *invisibilidad* del ámbito cultural australiano, uno de los múltiples reductos/“agujeros” de los que se compone la red de la cultura posmoderna. Sin embargo, al margen de esa faceta de escritor comercial y brillante existe también en Peter Carey una faceta subversiva, derivada de su pasado *hippie*, de su ideología socialista (Summers 1985:32)¹⁶ y de su contacto directo con el mundo de los negocios, que vincula su creación literaria con el intelectualismo radical, representado en la novela por el personaje de Felicity Smith, quien, desde su pequeño teatro *underground*, acomete la ingente tarea de salvar la cultura de Efica/Australia y le recuerda a Bill Millefleur y, a través suyo, a todos los artistas australianos de éxito, cuál es su obligación: “you’re an Efrican actor. You belong here, with us. We have important work to do. We have a whole damn country to invent” (UL:53).

Esa tarea pendiente de reinventar Australia es la que Carey trata de asumir al emprender el análisis de la historia de su país en vísperas de la mítica efemérides del Bicentenario, y es en el ejercicio de la misma donde mejor se aprecia tanto la australianidad de su voz, como la concomitancia de su mensaje con los planteamientos del discurso poscolonial. A propósito del cual hay que decir que si bien Peter Carey, a diferencia de

¹⁶Respecto a la ideología política de Carey cabría decir que aunque en diversas ocasiones se había definido como socialista, Bruce Woodcock comenta que el propio Carey le ha manifestado que el término “socialista” en realidad le parece “a rather moderate, centrist description”, sugiriendo que ahora ha evolucionado hacia posturas más radicales, lo que por ejemplo podría explicar su reciente decisión de declinar una invitación a Buckingham Palace con ocasión de la concesión del Commonwealth Writers’ Price por *Jack Maggs*, su última novela (1996:137).

otros escritores contemporáneos, no combina la creación con la práctica de la crítica literaria, sí demuestra estar familiarizado con las propuestas de las principales corrientes críticas actuales y, en concreto, con las de la crítica poscolonial. Esto se advierte con claridad en las alusiones que aparecen en *The Unusual Life of Tristan Smith*¹⁷ y en la apropiación que hace de algunos destacados planteamientos del discurso poscolonial, aunque en este aspecto, como en tantos otros, Carey se muestra un tanto ambivalente, receloso de los artificios y las limitaciones inherentes a todo discurso. De tal manera que, si por un lado nos mueve a pensar que suscribe sus planteamientos, disponiendo que la madre del narrador y protagonista instale su hogar/refugio en una casa construida por Belinda Burastin, una arquitecta comprometida con los principios del discurso poscolonial,¹⁸ claramente contrapuestos a la filosofía arquitectónica posmodernista que inspira los edificios que albergan el Saalim Sirkus, por otro lado, en cambio, habla de la tendencia en pasado y la define como “the liberal postcolonial conundrum”, con lo cual parece como si velada-

¹⁷ Las alusiones son numerosas y aparecen diseminadas por toda la novela, aunque como suele ser habitual en la obra de Carey de manera que no dificulten la lectura de la misma a quienes no están familiarizados con la teoría poscolonial. A modo de ejemplo, cabría mencionar cómo Carey sazona la descripción del personaje de Aziz, la espía disfrazada que ayuda a Tristan a entrar ilegalmente en Voorstand, con una referencia a Said: “He was an intellectual, a Ph.D whose prize-winning thesis had been entitled ‘Orientalist Discourses and the Construction of the Arab Nation’” (UL: 268).

¹⁸ “Every Burastin house carries an obvious sub-text — that it would be better for everyone if the house were not really there. Burastin’s houses barely penetrate the soil. They tiptoe on their sites. They are as light as thoughts, prayers, wishes that history had been otherwise, that cloven-footed animals had never been brought across the sea in ships, and that those who live there now should disturb the place as little — to quote— ‘as those early colonizers who inhabited the dry cool granite caves’”(125).

mente quisiera sumarse a las críticas de oscurantismo que a menudo se han vertido sobre la teoría poscolonial. Pese a esos reparos, llama la atención, sin embargo, el interés de Carey por diferenciar la voz del narrador de la de sus lectores, que supone ciudadanos de Voorstand, y a los que recrimina su falta de conocimiento de la historia de Efica y su sesgada visión de los hechos que rodean la incriminación de Tristan como un infiltrado peligroso, lo que apunta hacia la preocupación de Carey por reivindicar la australianidad de su voz y sus historias aún cuando estén escritas en América. Así mismo destaca con una fuerza especial el recordatorio que Tristan hace a sus lectores de que la historia que está contando forma parte de un “grito” dirigido al *centro* desde la *periferia*, con lo cual está de hecho situando la novela, e indirectamente el resto de su obra, en el marco referencial del discurso poscolonial:

Meneer, Madam, forgive me — but if you had a little more knowledge of the countries whose destiny you control, I could get on with my story. I am eager to let you see how my mother and I abandoned the stage and retired to the tower apartment, but it is now obvious you know nothing of Red and Blue and therefore nothing about Efica. As you yourselves were once subjects of the Dutch you will understand my passion to set this right before we move on — it is the periphery shouting at the centre, and you will forgive me, I hope, for surmising that you know even less about Efica than the British and the French who colonized the eighteen islands, murdered the indigenous inhabitants, set up dye works and prisons, and then abandoned us as being an unsuccessful idea (*UL*: 32).

Esta advertencia resume a grandes rasgos la visión que Carey tiene de la historia pasada y presente de su país, y, en parte, también de sí mismo como portavoz cultural de Australia. Se aprecia en ella además su gusto por la personalización de la voz narrativa y su capacidad para dotar a sus historias de un mensaje político que, en mi opinión, trasciende con

claridad los artificios formales del posmodernismo y le sitúa en la esfera de la literatura poscolonial, pues entre otros extremos ese mensaje a menudo se refiere a las consecuencias que para la cultura y la sociedad australiana se derivan de su pasado colonial y del presente neocolonial. Ahora bien, leer la obra de Carey en clave poscolonial no puede llevarnos a perder de vista que estilística y conceptualmente esa obra responde a una concepción estética claramente posmodernista, de la que toma buena parte del potencial subversivo que luego aplica al análisis de la realidad australiana: "postmodern art similarly asserts and then deliberately undermines such principles as value, meaning, order, control, and identity that have been the basic premises of bourgeois liberalism. Those humanistic principles are still operative in our culture, but for many they are no longer seen as eternal and unchangeable" (Hutcheon 1988: 13). Por su trayectoria profesional y su ideología política Peter Carey es uno de los muchos autores contemporáneos que creen en la necesidad de cambiar las premisas básicas del humanismo liberal para dotarlas de una nueva moralidad, lo cual, aplicado al contexto australiano, conduce a la senda del discurso poscolonial, dado que, como he dicho anteriormente, las premisas del liberalismo burgués coinciden en lo esencial con las del colonialismo y el neocolonialismo.

Con el desarrollo en los últimos años de la teoría poscolonial, de hecho, lo que ha sucedido es que incluso la crítica europea y americana ha empezado a matizar la lectura en clave exclusivamente posmodernista de la obra de Carey y están imponiéndose las interpretaciones en las que se integran las referencias al posmodernismo y al poscolonialismo. En estas lecturas se resalta sobre todo el carácter poliédrico de ésta y la capacidad de Carey para diversificar el marco referencial de su obra, dando cabida en ella a lo popular y lo estéticamente sofisticado, lo

australiano y lo cosmopolita, lo posmoderno y lo poscolonial. En palabras de Graham Huggan: “to call Carey’s work postmodern is to underemphasise its specificity: its geographical placement on the global cultural periphery, and its historical interrogation of Australia’s colonial heritage” (1996: 3). Mientras, Bruce Woodcock, en un estudio dirigido al público universitario inglés, sostenía casi simultáneamente que Peter Carey ha de ser visto ante todo como un escritor ecléctico y “with a taste for the transgressive”:

Like his life, his fictions are often hybrids, crossing and confusing genres, juggling in the borderlands between the popular and the serious, the high and the low. They also juggle with supposedly fixed categories or polarities such as male and female, capitalist and hippie, colonial and post-colonial, showing up the contradictory spaces between experiences, blurring any clear-cut oppositions (1996: 12)

Esa habilidad de Peter Carey para transgredir las fronteras entre categorías establecidas y solapar discursos abiertamente contrapuestos ha de ser tenida en cuenta en toda aproximación a su obra, pero especialmente si, como en el caso que nos ocupa, el estudio de ésta se aborda en relación con el revisionismo histórico. Como hemos visto a propósito de *Voss* y como veremos en relación con *Oscar and Lucinda*, la historia es un tema que se presta de manera particular para el contraste de perspectivas e ideologías y, por supuesto, para la confluencia de versiones diferentes, lo que explica que sea en sus novelas históricas donde tanto White como Carey se revelen más claramente como escritores poscoloniales y donde más a fondo se involucren en el análisis de la identidad australiana.

3.1.2. El arte de fabular y el compromiso de (de)construir.

Si Patrick White aplicó su concepción modernista del arte al contexto histórico y sociológico australiano, la obra de Peter Carey destaca por la manera y la asiduidad con que utiliza recursos y formas desarrollados por los pioneros del posmodernismo europeo y americano y por escritores de otros entornos poscoloniales, tales como la parodia, la intertextualidad o la metaficción historiográfica, para deconstruir la identidad y la memoria histórica australiana. Consigue de esa forma poner en evidencia el origen de la obsesión de los australianos por demostrar la existencia de una identidad "australiana" y por reivindicar simbólicamente su presencia en el continente mediante las más variopintas edificaciones materiales, que luego abandonan o que sus descendientes se encargan de demoler. La razón que encuentra es que los blancos llevan doscientos años intentando construir un hogar en Australia, pero siempre sobre una base material e identificándose en realidad más con sus raíces europeas o con sus sueños americanos que con su país. Como hizo White a mediados de los años cincuenta, con ocasión del Bicentenario Carey vuelve a examinar el problema y propone un método alternativo que consiste no ya en leer el silencio o entre las líneas de la Historia, sino en fabular una historia alternativa o poscolonial a partir de la descomposición de aquella y de la incorporación de tantas historias apócrifas como el escritor sea capaz de imaginar y contar. De esa manera el arte del fabulador posmoderno se pone al servicio de un proyecto de claro tinte poscolonial, descolonizar el "white man's dreaming" o la tradición australiana.

Temática y políticamente se compromiso con la cultura australiana llega a su punto álgido ya mediados los años ochenta con la publicación de las dos novelas históricas que ha escrito hasta la fecha *Illywhacker* y

Oscar and Lucinda,¹⁹ las cuales aunque fueron tachadas de convencionales y regresivas por algunos sectores de la crítica, pero confirmaron a Carey como un escritor de gran popularidad, tanto a nivel nacional como internacional. Como en su día le sucediera a White, aunque por distintas razones, Peter Carey también ha mantenido “an uneasy relationship with the academic world” (Turner 1986: 439).²⁰ Esa controvertida relación se ha visto compensada, sin embargo, con una gran popularidad en los medios de comunicación, que se traduce en infinidad de entrevistas en prensa, radio y televisión en las que el autor ha ido contando su

¹⁹ Tras el paréntesis de *The Tax Inspector*, ambientada en los ochenta, y de *The Unusual Life of Tristan Smith*, de cronología imaginaria aunque en espíritu futurista, el año pasado Carey volvió en cierta manera a dirigir de nuevo su mirada hacia el pasado, publicando Jack Maggs, una historia inspirada en el personaje del mismo nombre en la novela de Dickens *Great Expectations*. No obstante, en este caso el ejercicio de Carey es más bien de creación intertextual que de revisión histórica. De todos modos parece que puede haber despertado de nuevo el interés de Carey por la historia, ya que según ha declarado recientemente, en la actualidad prepara una novela sobre el personaje de Ned Kelly, el más legendario de todos los forajidos australianos, cuya ejecución en 1880 ha sido evocada en infinidad de canciones y leyendas populares, así como llevada al cine, al teatro, a la televisión y al cómic. El propio Sidney Nolan dedicó a la leyenda dos series de pinturas en 1946 y 1955, en las que explora el simbolismo de la figura de Ned Kelly en la historia y la mitología popular australiana. Una de las últimas en acercarse literariamente a la leyenda de los Kelly ha sido Jean Bedford, que en su novela *Sister Kate* (1982) reconstruye el mito desde la perspectiva de la historia de Kate Kelly, hermana del héroe y víctima silenciada de la violencia que acompañó los hechos. Aunque habrá que esperar a ver el tratamiento que Carey da al mito, la extraordinaria importancia en el folklore australiano de la figura de Ned Kelly (al que se le atribuye la famosa frase “Such is life”, que luego daría título a la obra de Furphy) dan pie a creer que el interés de Carey por los temas populares no ha decaído en absoluto.

²⁰ A pesar de que sus cuentos empezaron relativamente pronto a estudiarse en algunas universidades australianas, Carey no ha tenido nunca demasiados escrúpulos en marcar las distancias con la crítica académica: “I want them to like me a lot, but when they don't like me, my response is to say, ‘Fuck off then, I've never liked you either’” (Barker 1985: 76).

trayectoria y explicando los entresijos en los que se fue gestando su obra. De esta manera Carey ha ido creando para sí y para su obra una imagen que en cierta forma recuerda la lograda en *Bog Onion Road* por Harry Joy, el ya mencionado protagonista de *Bliss*: "He did not become a leader or a strange man with a long white robe, not a shaman, a magician or a priest. He was a bushman... in the way he stood with one leg out and the back of his wrist propped on his hip" (B: 277). Como la de Harry Joy, la celebridad de Peter Carey se debió, además de a su talento para contar historias, a su habilidad para conectar con el público, haciéndoles ver que las historias que contaba eran en buena medida *sus* historias, historias australianas (Turner 1993), y que él no era un escritor intelectual ni elitista, sino un australiano *corriente*, es decir, asumiendo como propio el "average nerve" del carácter australiano que tanto había molestado a White (PS: 15). Tal es así que, a pesar de los ataques lanzados desde algunos sectores de la crítica hacia las supuestas concesiones editoriales y estilísticas de sus dos novelas y a la aparente deserción y dejación de "national responsibility" de su marcha a Nueva York y de la conmoción causada por *The Tax Inspector* (1991),²¹ la voz y

²¹ Tanto Karen Lamb (1992), como Bruce Woodcock (1996) resumen exhaustivamente las respuestas de la crítica australiana a la obra de Carey y hacen ver hasta qué punto Carey se ha convertido en un icono literario cuya obra a menudo se critica más por lo que tiene de "escaparate" del conjunto de la literatura australiana que por su contenido. En el caso de *The Tax Inspector*, las críticas se agravaron particularmente por la dureza del tema de los abusos infantiles y por el análisis despiadado que hace de la corrupción de la sociedad australiana, en especial de la ciudad de Sydney: "If you look at the Cahill Expressway you can understand almost all of this city ... You can see who's winning and who's loosing. In this city the angels are not winning" (TI: 202). Pero sobre todo se le recriminó su decisión de marcharse, que muchos consideraron una traición, lo que refleja que en cierta medida las cosas no han cambiado demasiado en las letras australianas desde los tiempos en que A. D. Hope criticaba a Christina Stead o desde el mítico regreso de Patrick White.

la imagen de Carey siguen siendo reconocidas por el público como las de un “boy from the bush made good” (Lamb 1992: 5), lo que ha sido de gran utilidad para conservar la aceptación del público australiano a pesar de su actual cosmopolitismo y su colaboración en proyectos de tono marcadamente intelectual y apenas relacionados con Australia como el guión de *Until the End of the World*.²²

Frente a la imagen elitista y distante de White, Carey ha huido deliberadamente del mito del intelectual alienado, abordando en su obra todo tipo de temas de actualidad —la historia misma lo era a mediados de los ochenta— y cultivando una imagen de normalidad y campechanía muy del gusto australiano y que en cierto modo rememora el talante abierto y mundano de los escritores de la *Bulletin School*. Hay que advertir, no obstante, que ahora como entonces, esa imagen popular y en cierto sentido *anti-literaria* del escritor australiano tiene en sí misma bastante de mito, pues, como ya he dicho, por mucho que Furphy trabajara en el ferrocarril y utilizara un lenguaje lleno de australianismos, no hay duda de que conocía bien la obra de Shakespeare, Sterne y otros clásicos destacados de la literatura inglesa, hasta el punto de definirse a sí mismo como “half bushman and half bookworm”. Salvando las distancias, algo parecido es lo que sucede con Peter Carey, en cuya obra, especialmente en las novelas, se cruzan influencias de una gran diversidad de fuentes literarias y hasta filosóficas, sin que eso exija del lector una erudición especial para “disfrutar” la historia y sacar de ella una enseñanza que casi

²² En 1991 Carey retomó su actividad como guionista de cine, en la que se había en Australia a mediados de los ochenta con la realización del guión de *Bliss* (1985), y escribe en colaboración con Wenders el guión de *Until the End of the World*, dirigida por el propio Wenders, orquestada por U₂ y producida con capital americano.

siempre hay que interpretar en relación con el contexto australiano. Parafraseando la mítica frase de Furphy, podría decirse: *Such is Carey's Australian fabulism*. A lo que hay que añadir que, como Furphy, Carey ha incorporado frecuentemente en su obra el sociolecto australiano, lo que obviamente ha resultado fundamental para acercar su obra al público y le vincula a la práctica habitual de las literaturas poscoloniales de romper con la hegemonía del Inglés, utilizando en su lugar uno de los múltiples ingleses a que dio lugar la expansión colonial, pero sin caer tampoco en el anacronismo de identificar el inglés australiano con el sociolecto del *Bush*, ya que Carey rara vez olvida que la experiencia de la mayoría de los australianos es una experiencia urbana.

Uno de los tópicos más veces repetido respecto a Carey fue su declaración de que no había leído un libro hasta los dieciocho años, lo que encaja con su procedencia de una ciudad pequeña y de una familia de vendedores de coches de segunda mano, un negocio, dicho sea de paso, muy popular en Australia. No obstante, si tenemos en cuenta que Carey cursó con cierta brillantez sus estudios de secundaria en la Geelong Grammar School, uno de los centros más elitistas del país y en el que se sigue el modelo educativo de las *public schools* inglesas, esa afirmación resulta imposible de creer. Ahora bien, atendiendo al patrón de historias que Herbert Badgery cuenta en *Illywhacker*, inspirado en las *bush yarns*, ese es el tipo de *tall story* que a los australianos les gusta oír y que a Carey, como australiano, le gusta contar: "I'm used to saying something which is not quite true. I love saying to people that I'd never read a book until I was eighteen. That's upset many people, including my old English teacher" (cit. Woodcock 1996: 2).

Ese tipo de historias, su aspecto desenfadado y su lenguaje directo y un tanto procaz, le evitaron a Carey los problemas de falta de sintonía que había tenido White y le ayudaron a vencer las reticencias del público australiano, tradicionalmente apegado al realismo social, que se acercó a su obra con mucha mejor predisposición de lo que lo había hecho con la de su mítico Premio Nobel. A la larga su sintonía con el público redundó en su consolidación no ya como escritor, sino incluso como “portavoz de la cultura australiana”, papel en el que hace apenas unos meses todavía era presentado por en la radio nacional: “our Booker Prize winning boy from Bacchus Marsh...our weaver of imaginative tales who has made the dash to the Big Apple, to write about our post colonial sensitivities”. Aunque la referencia es bastante específica, en concreto a *The Unusual Life of Tristan Smith*, las palabras de Ramona Koval resumen a grandes rasgos la imagen pública que los australianos tienen de Peter Carey en la actualidad. Imagen que refleja hasta qué punto Carey ha sido y sigue siendo un buen publicista de sí mismo (Lamb 1992: 2).

De Bacchus Marsh a Nueva York, pasando por Melbourne, Londres y Sydney, Peter Carey ha recorrido un largo camino y eso se refleja temática y estilísticamente en sus obras, especialmente en *Bliss*, que marca su paso del cuento a la novela. Si bien Carey ha advertido en contra de leer *Bliss* sólo como una novela “about an advertising man coming to terms with advertising”²³ y de comparar en exceso su vida con

²³ “That wasn’t the way the book was planned, but I was dragging in things I could use. I’d always been interested ... Since the late sixties I’d been carrying around the idea of a fellow who was in hell, or thought he was in hell. I’d written it as a short story a couple of times and I suppose I’d put into it a lot of things I knew about advertising. I don’t think it was me trying to come to terms with myself because basically I think Harry Joy is a fool, so I can’t see his problems as being my problems” (Barker 1985: 66).

la experiencia de su personaje²⁴, las coincidencias son tan llamativas que resulta difícil descartar la novela como fuente de información para entender las razones que determinaron la evolución del autor hacia la faceta que mejor le relaciona con su personaje, la de fabulador o *storyteller*. Como Harry Joy antes de llegar a Bog Onion Road, Carey pasó por un largo y accidentado proceso de aprendizaje y experimentación literaria no sólo para llegar a ser un consumado “weaver of imaginative tales”, sino para empezar a escribir sobre temas que, como la historia, ponen de manifiesto la “sensibilidad poscolonial” australiana.

Como ya he apuntado, Carey tuvo uno comienzo bastante casual y titubeante en su carrera literaria y pese a lo que se creyó en su momento no empezó escribiendo cuentos sino novelas, aunque sin demasiado éxito. Tras sendos intentos fallidos con las dos primeras que escribe, *Contacts* y *The Futility Machine* y ante el temor de ser alistado para la Guerra de Vietnam, en 1967 Carey se marchó a Europa con intención de no volver a Australia, pues por aquel entonces Melbourne le parecía un lugar espantoso, “if you had long hair, you’d walk into a pub and people would want to kill you” (cit. Woodcock 1996: 4). Vivió en Londres los acontecimientos de 1968 y empezó a escribir una nueva novela acorde con la atmósfera experimental y contestataria del momento, “a very maniacal and highly mandarin novel which out-Becketted Becket and

²⁴ Como tantos otros autores, Carey juega a menudo con su experiencia a la hora de inventar y ambientar sus historias, lo que en gran medida se debe a que, como veremos más adelante, él se considera en el fondo bastante realista. En ocasiones eso le ha costado tener que desmentir la relación de la vida de sus personajes con detalles de su vida personal, como cuando a raíz de la publicación de *The Tax Inspector* se empezó a especular con la idea de que hubiese sido objeto de abusos infantiles, dado que, como Benny Catchprice, Peter Carey también procedía de una familia de vendedores de coches.

out-Robbe-Grilleted Robbe-Grillet” (Carey 1977: 183). Aunque fue en principio aceptada por un editor londinense, a la postre *Wog*, que así se titulaba, fue rechazada por excesivamente experimental. Desilusionado por este nuevo fracaso literario, Carey decidió cambiar de idea y regresar a Australia.

Cabe extrapolar de todo ello que como Harry Joy antes llegar a Bog Onion Road y descubrir la importancia del significado y el valor social que podía dar a sus historias, en sus primeros escauceos literarios Carey aprende a imitar las palabras y las formas de las historias ajenas, pero aún no ha encontrado ni el lenguaje adecuado, ni ha entendido tampoco que el significado de toda historia depende en gran medida de la función para la que esté contada y del valor que le adjudique la sociedad que la genera y a la que está dirigida. Es a partir de su regreso al país en 1970 cuando, al entrar de nuevo en contacto “with the sound of the Australian voice” (cit. Woodcock, *ibid.*),²⁵ empieza a depurar su “mandarin style” y a escribir de un modo que resulta asequible “for as broad an audience as possible”, lo cual a la postre marca su paso al posmodernismo:

By mandarin I mean a style that'll only be of interest to an elite. The novel I wrote in London in 1968, which was my third, was the sort of novel you would have needed to read three times and then make notes. ...[James Joyce] is the epitome of it. I mean all of them. Look at bloody Ezra Pound. You can't even read the fucker without sitting down with the annotated index to *The Cantos*. It doesn't make any

²⁵ Pese a todas las diferencias entre Carey y White, la coincidencia en este punto resulta de lo más llamativa. Aunque White no llevó nunca su “depuración” estética hasta los extremos sugeridos por Carey, es de destacar que el re-encuentro con Australia y con las voces australianas marca para ambos un punto de transición.

sense unless you assume an education which I think is arrogant to assume (Maddocks 1981: 29-30).

Con el estilo vivaz y burlón del que acostumbra a hacer gala en sus entrevistas y del que imbuje a muchos de sus narradores y personajes²⁶ Carey esboza aquí una crítica del elitismo modernista que podría haber sido suscrita por cualquier realista australiano de los años cincuenta. Sin embargo, no es en el realismo social, sino en el realismo mágico de autores como García Márquez,²⁷ en la fabulación “à la Borges” (Kiernan 1974: 39) y en el posmodernismo americano donde encuentra la manera de depurar su estilo y representar la realidad sin caer ni en el intelectualismo baldío ni en el realismo documental, del que, como buena parte de los escritores australianos de su generación, Carey trataba de huir. En la obra de autores como Borges, Barthelme or Barth, Carey descubrió que la ficción permitía crear mundos imaginarios tan extraordinariamente complejos que, en la práctica podían erigirse como alternativa o incluso llegar a suplantar al mundo real, así como explorar mil y una formas distintas de la imitación realista para establecer la relación del mundo de

²⁶ Ese es el estilo de Herbert Badgery en *Illywhacker* y, aunque en menor medida, también el del narrador de *Oscar and Lucinda*, así como el de personajes secundarios como Wardley Fish, también en esta última novela. De hecho, Carey suele jugar a menudo con el registro para caricaturizar a sus personajes y salpicar de comicidad situaciones dramáticas o incluso conversaciones de contenido teológico como la que mantienen en *Bliss* Harry Joy y el Reverendo Desmond Pearce, en la que Carey intercambia los papeles y el registro que cabía esperar de cada uno de los personajes y hace que el sacerdote utilice un lenguaje muy coloquial: “Well, you’ve got a bugger of a problem... Look, old mate, do you really think God is such a bastard to punish you for all eternity?” (B: 40-41).

²⁷ “The writer I probably most liked in retrospect was Gabriel García Márquez —his ability to blend elements of fantasy and reality on a big scale, with some complexity” (Maddocks 1981: 32)

la ficción con el de la realidad. Fruto de ello es la frecuencia con que los cuentos de Carey están ambientados en mundos imaginarios, por lo general de inspiración futurista, que reproducen situaciones y características del mundo "real" pero que inequívocamente pertenecen al mundo de la fantasía o de los sueños; no así sus personajes que, pese a ser extraños y a menudo incluso grotescos, son siempre seres humanos con conflictos y obsesiones bastante comunes en las sociedades modernas, aunque suelen, eso sí, llevarles a desenlaces de pesadilla. También las vidas de los personajes de sus novelas están con mucha frecuencia influenciadas por sus fantasías y obsesiones, como la de Harry Joy de estar en el infierno, la obsesión de Badgery por construir un hogar y contar mentiras, la fijación de Lucinda con el cristal y el dinero, el pánico de Oscar al agua y a la muerte, la perturbación afectiva de los personajes de *The Tax Inspector* o el pavor de Tristan Smith a que la gente vea su cara.

Otra cosa que Peter Carey aprendió de autores como Borges o Barth fue a utilizar la ficción para reflexionar sobre la naturaleza "artificial" de la propia ficción y a cuestionar el principio de originalidad en la literatura,²⁸ lo que explica el interés por la metaficción y la intertextualidad que se pone de relieve en sus novelas, excepción hecha de *The Tax Inspector*. Sin embargo, como suele suceder con otros muchos recursos, temas y motivos, sus primeros experimentos con la metaficción y la intertextualidad aparecen en los cuentos, a destacar el angustioso 'Concerning the Greek Tyrant', de la colección *War Crimes*, que pretende ser una historia apócrifa de la *Iliada* y que nos muestra la mente febril de

²⁸ "For Borges no one has claim to originality in literature; all writers are more or less faithful amanuenses of the spirit, translators and annotators of pre-existing archetypes" (Barth 1984: 73).

Homero y sus tormentosas relaciones con sus personajes a los que maneja como un tirano, sin importarle nada que no sea el bien de la propia obra, lo que provoca la rebelión de uno de ellos, que se resiste a morir y lanza un grito desesperado a sus compañeros, que Carey con obvia intención resalta tipográficamente: "KILL THE PIG TYRANT HOMER WHO OPPRESSES US ALL" (1994:116). Es un grito de reminiscencias tan claramente barthesianas que casi podríamos pensar que todo se debe a un cruce irónico de personajes en el laberinto de una *ficción* borgesiana, pero en cualquier caso podría servir como lema del tipo de relación "liberal" y posmoderna que Carey trata de lograr entre él y sus personajes.

Parafraseando su propio ejemplo, cabría decir que en su proceso de maduración estética Carey descubrió que desde Homero los escritores habían venido alardeando y ejerciendo un poder absoluto que, sin embargo, es "arrogante" pretender, razón por la cual, en línea con la ideología subversiva de los sesenta, Carey trata de abdicar en parte de ese poder. Eso le lleva a destituir al narrador omnisciente y confiar la voz narrativa a uno de los personajes, o bien, cuando la narración está hecha en tercera persona, a limitar su "conocimiento" de la historia, ya sea focalizando el relato a través de uno o varios personajes, ya pretendiendo que el narrador no hace sino transmitirnos los descubrimientos que ha ido haciendo sobre la historia a partir de fuentes externas y con diverso grado de "fiabilidad", caso de *Oscar and Lucinda*. Aunque su argucia más espectacular en lo que a sabotear la autoridad del narrador se refiere ha sido la de poner la historia de *Illywhacker* en boca de un personaje que empieza declarando abiertamente que no es en absoluto de fiar "I am a terrible liar and I have always been a liar. I say that early to set things straight" (*Illy*: 11). De este modo no sólo mina la credibilidad y autoridad

del narrador omnisciente, sino también la del autor, que “aparentemente” se libera de toda responsabilidad sobre las decisiones o las mentiras que a partir de ahí va a tomar y contar su personaje. Pero, sobre todo, ya deja claro desde el principio que ni la historia está contada en modo realista, ni el autor ha dispuesto la trama de manera que el lector tenga que buscar un significado trascendente en la novela como sucedería si se tratara de una obra modernista.

Al tiempo que reniega del “mandarin style” modernista, Carey cambia también el papel de artista por el de fabulador, lo cual le descarga de las inhibiciones de White sobre el empleo de la historia en la ficción, ya que de un fabulador no se espera que cuente “la verdad”, sino que se entiende de antemano que lo que cuenta son mentiras, historias inventadas para tratar de mostrar algo a los lectores, ya sea sobre sí mismos o sobre la sociedad en la que viven. Aunque sea en el contexto histórico de la sociedad post-industrial de finales del siglo XX y en el marco estético de la metaficción posmoderna, lo que sí es cierto, es que Carey, cual si se tratara de un fabulador clásico, procura siempre “aderezar” sus historias/mentiras con una buena dosis de sátira y darles un cierto tono alegórico. La combinación varía, por supuesto, de unas obras a otras, pero por regla general es posible extraer de ellas un mensaje político o incluso una enseñanza moral, aunque a Carey el término “moralista” no le satisface demasiado:

I do probably have a moral point of view, but I also like to run things against the grain and against the current. ... The good people aren't always right and the right people aren't always good. If one can still write like that and be a moralist, then I may be a moralist. I don't like the sound of it much. It sounds like someone who preaches. I just think that the world is coming up for a good old vomit, and it's going to have to establish its morality again. I think morality is very

functional, and not something one imposes. Morality is what people do if they want to survive as a group (Maddocks 1981: 39).

Si bien es un tema en el cual nos detendremos más adelante, cabe anticipar al hilo de esto que una de las cosas que busca Carey al revisar la historia desde la ficción es, precisamente, restablecer la moralidad de la sociedad australiana a base de denunciar las mentiras sobre las que se articuló su asentamiento en el continente y sobre las que han intentado consolidar e imponer su presencia a lo largo de dos siglos de ocupación de una tierra que no les pertenecía y en la que siguen sin sentirse totalmente "at home". Con historias como *Illywhacker* y especialmente *Oscar and Lucinda*, Carey trata de explicar a los australianos que sus antepasados cometieron todo tipo de tropelías con los aborígenes, con las mujeres y, en general, con los débiles, pues como Mr Jeffris, otro loco y en este caso brutal explorador le advierte al ingenuo Oscar "Churches are not carried by choirboys. Neither has the Empire been built by angels" (*O&L*: 473). Partiendo de esa idea y revisando la historia sin hacer oídos sordos a sus víctimas, los australianos tal vez se puedan plantear la reinvenición de una identidad nueva, imprescindible para asegurarse su supervivencia como colectividad diferenciada en el actual contexto de neocolonialismo y globalización cultural. En este sentido podría decirse que sus novelas históricas, como también lo será más tarde *The Unusual Life of Tristan Smith*, son fábulas políticas poscoloniales escritas en clave estética posmoderna.²⁹

²⁹ Carey ensayó reiteradamente la fábula política en muchos de sus cuentos, en los que, según Michael Wilding, dio un nuevo estilo al género "by subtly retaining its political aura while de-emphasizing its message, evolved a post-modernist formula of striking, smooth surface and evasive substance" (1992: 170). Aparte de la influencia de la tradición literaria

Dejando de momento al margen sus móviles a la hora de revisar la historia y volviendo al análisis del proceso evolutivo experimentado por el escritor hasta llegar a afrontar a dicha revisión, hay que decir que la depuración del “mandarin style” del Carey de *Wog* estuvo motivada en gran parte por su interés por la literatura y, en general, el arte popular, cuyo valor reivindica en la citada entrevista: “I really believe very, very firmly in the possibility of popular art that is good art in anybody’s terms. That’s why I like the cinema” (Maddocks 1981: 39). Esa convicción de que lo popular no tiene por qué estar reñido con lo artístico, muy en la línea del posmodernismo americano (Waugh 1984: 122), se plasma tanto temática como estructural y estilísticamente en su obra. De hecho, de ahí se derivan algunos de sus rasgos más destacados, tales como su preocupación por cuidar el aspecto lúdico —sus obras gustan, entre otras cosas, porque son muy entretenidas—, o el esmero que pone en dotar a sus historias de un hilo argumental sólido para compensar la abundancia de elementos fantásticos o la complejidad estructural. De ahí nace así mismo su propensión a imitar o incorporar elementos de subgéneros literarios como el romance, la ciencia ficción, el *tall tale*, todos ellos muy populares en Australia, o a incluir referencias que recuerden al lector que, a pesar de la ambientación surrealista, futurista o histórica de la obra, ésta está escrita por alguien que comparte su misma experiencia del mundo. En *Illywhacker*, por poner un ejemplo, abundan las referencias históricas³⁰

inglesa a través de autores como Swift, que ha sido mencionado a menudo, se aprecia en su manera de entender y desarrollar la fábula política una influencia clara de la ciencia ficción.

³⁰ A menudo esas referencias son puntuales, pero muy importantes a la hora de establecer la complicidad con el lector australiano, cuyo conocimiento de la historia de su país se da por

y todo tipo de alusiones destinadas a captar la identificación en este caso del público australiano, así el "Pet Emporium" está inspirado en una tienda de animales y un famoso centro comercial de Sidney, pero al reconvertirlo en el "Best Pet Shop in the World" incorpora una crítica clara al proyecto del Bicentenario y a la remodelación que, con ocasión de éste, se estaba efectuando en zonas enteras de la ciudad como "The Rocks" o en el Victoria Building, pensadas únicamente en beneficio de los turistas y saturadas de tiendas de *souvenirs*. De hecho, al centrarse sobre la figura de un arquetípico *trickster* australiano, la novela se ofrece en sí misma como un *souvenir* para el público extranjero, con lo cual Carey está en realidad ironizando sobre el problema de la doble audiencia al que tradicionalmente tienen que enfrentarse los artistas australianos que desean conseguir una proyección internacional.³¹

sentado. Así por ejemplo, se describe al Primer Ministro Menzies como "that famous kisser of Royal Hands" (*Illy*: 531), en referencia a la visita de la Reina Isabel II y, viniendo el comentario de un nacionalista como Badgery, en una crítica velada a la política exterior del político liberal. Además los acontecimientos célebres de la historia australiana le sirven para ordenar cronológicamente la trama y para recordar al lector que los lances de la ficción evocan y en gran parte parodian páginas de la historia como la Gran Depresión o los conflictos de los comunistas y los laboristas durante los años cuarenta. Los datos que se dan son a veces tan precisos que son sólo asequibles a los lectores familiarizados con la historia de Australia; es el caso, por ejemplo, de la alusión que se hace al incidente que impidió al Primer Ministro Jack Lang inaugurar el *Harbour Bridge* en 1932, cuando el Capitán De Groot se le adelantó con su espada a cortar la cinta.

³¹ Superada la concepción "universalista" del arte que, por ejemplo, defendía White, se les volvió a plantear a los artistas australianos el problema de qué hacer con la contextualización de su obra de cara a asegurarse una buena acogida por parte del público internacional. Carey, por ejemplo, había albergado muchas dudas precisamente con respecto a *Illywhacker*. "I thought I was cutting myself out of the American market entirely. I thought, 'They won't possibly understand all this, all these words and Australianisms'. If I'd been worrying about money I might have changed it" (Baker 1986: 66). Eso era lo que le había sucedido a Furphy con *Such is Life*, la novela en que está parcialmente inspirada *Illywhacker*, pero Carey

Mención especial en lo que respecta a la preocupación de Carey por conectar con los intereses del público son las referencias al cine que encontramos en su obra. Consciente de que hoy en día la mayoría de los lectores tiene una cultura visual tan importante o más que literaria, Carey usa formatos y técnicas de composición narrativa que están adaptadas del cine, a menudo de subgéneros clásicos del cine americano como las *road movies* o el *western*, que el público conoce bien y que él, emplea de forma paródica, como se aprecia en cuentos como 'Exotic Pleasures' y especialmente en 'War Crimes'. De todas sus novelas es en *Oscar and Lucinda* donde el influjo del cine se observa con más claridad, sobre todo en la composición narrativa. A pesar de que la historia está concebida como si se tratara de una novela victoriana, la división en capítulos recuerda más bien la de una novela de Fielding, sólo que donde Fielding adaptó a la narrativa recursos característicos del teatro, Carey los adapta del cine. *Oscar and Lucinda* aparece así estructurada en una sucesión de capítulos muy breves, "which fit together like the panes of glass in the church, or the pointillist facets of a diamond" (Hassall 1994:123), y un entramado de escenas que el narrador va "montando" a medida que cuenta la historia, cual si se tratara de una "voz en *off*" que se dirige a los lectores para aportar detalles sobre la historia o hacer comentarios sobre los personajes o las peripecias de la acción. A veces las escenas se corresponden con

se las apaña para mantener el atractivo de su personaje y de su historia presentándolos casi como un ejemplo del folklore australiano, es decir, apelando un poco al "turista" literario que los lectores americanos y europeos llevan dentro cuando compran la obra de un escritor australiano. En el caso de *Oscar and Lucinda*, en cambio, el método adoptado es el compaginar el juego de referencias culturales europeas y australianas, un poco en la línea escogida en los últimos años por la nueva generación de cineastas australianos, decididos a alejarse del fenómeno *Crocodile Dundee* que, en parte, también se critica en *Illywhacker*.

los capítulos, lo que explica la brevedad de algunos de ellos, pero otras veces un capítulo se compone de varias escenas o, a la inversa, la escena se descompone en dos o más planos, “enfocados” a través de distintos personajes, que se luego el narrador “monta” y disemina en más de un capítulo; de hecho, este es uno de los métodos que utiliza para enlazar unos capítulos con otros, aunque muchos de ellos pueden ser leídos como si se tratara de relatos cortos independientes. De los múltiples ejemplos posibles cabría destacar la cómica escena en la que Oscar Hopkins, en pleno ataque de pánico, tiene que ser subido al barco por medio una grúa y con los ojos tapados, cual si se tratara de uno de los especímenes de la “Acclimatization Society of New South Wales” (*O&L*: 204). La escena está contada de manera fragmentada y utilizando dos planos diferentes, uno tomado desde lo alto del barco, donde se encuentra Lucinda, que aún no conoce al co-protagonista de la novela,³² y el otro tomado desde el muelle, enfocando los personajes en un plano corto desde la perspectiva crítica de Melody Clutterbuck, la afectada prometida de Wardley-Fish, que asiste espantada al espectáculo: “They were an ensemble; their *performance* was too grotesque to be contemplated” (*O&L*: 209) (el énfasis es mío). A propósito de lo cual hay que decir que la elección de focalizadores está siempre muy cuidada, como también lo está en el cine; en el caso concreto de esta escena Melody Clutterbuck es un personaje totalmente secundario, cuyo punto de vista no debería tener en principio el mismo peso que el de Lucinda, pero

³² A lo largo de toda la escena el narrador está pendiente de la mirada de Lucinda y de ir explicándonos cómo se las arregla para ver la escena: “She lifted her umbrella to see properly, peering up from the fourth step ... As Lucinda watched, the red-haired man was blind-folded ... She leaned forward to see if she might catch a glimpse ...” ((*O&L*: 205-6).

representa uno de los estereotipos femeninos con los que el autor quiere contrastar a Lucinda, así que nos insinúa ese contraste situándolas en puntos de enfoque diferentes.

En relación con la influencia del cine en la obra de Carey hay que hacer mención también a la intertextualidad de las imágenes. Como ya comentaba, en los cuentos y las novelas de Carey, los lectores no nos quedamos tanto con una idea, como sucedía al final de *Voss* con las palabras de Laura Trevelyan, como con una o varias imágenes de gran belleza plástica, lo cual suele ser habitual en el cine, pues bien no es raro que las imágenes de Carey estén inspiradas y a menudo rememoren motivos o imágenes de películas famosas. En *Oscar and Lucinda*, por ejemplo, destacan las imágenes de la iglesia de cristal, que evoca las películas de Werner Herzog *Aguirre o la cólera de Dios* (1972) y *Fitzcarraldo*,³³ y la del *Leviathan*, el gigantesco barco donde se conocen y viajan a Australia los dos protagonistas. A pesar de la enorme carga religiosa y literaria que acumula Carey al darle ese nombre, el barco está descrito de modo que no sólo lo veamos como un gran monstruo colonial, sino que además

³³ La analogía con las imágenes de Herzog, de la que también se hace eco Woodcock (1996: 84), me fue sugerida en primer lugar por la Dra Veronica Brady. Aunque las películas de Herzog no están ambientadas en Australia sino en Sudamérica y están planteada en un tono más grandilocuente, las resonancias son bastante claras. Tanto el palacio de la ópera de *Fitzcarraldo* como la iglesia de Oscar son transportadas en cajas y con gran dificultad a través de la jungla, en el caso de *Oscar and Lucinda* "The Big Scrub" (447), y ambas simbolizan el imperialismo cultural europeo, si bien la idea de construir un gran templo descontextualizado del entorno ya había sido tratada por Carey en "Kristu-Du". En cuanto a *Aguirre*, cuyo protagonista en mi opinión recuerda más a Voss que a Oscar, el mayor parecido de *Oscar and Lucinda* con ella hay que buscarlo en las escenas finales: en la película es un largo plano en que la cámara da vueltas alrededor de la balsa como atrapando en ella a Aguirre, igual que el cristal y el agua rodean a Oscar al final de la novela de Carey.

relacionemos su imagen con la del popular Titanic, para lo cual Carey toca el tema de la seguridad, cuestión que no se planteó respecto al *Great Eastern*, el transatlántico en el que está inspirado, que tuvo más problemas con el diseño y la financiación que con el mar, como irónicamente explica Mr Paxton: "Its ability to float at sea is inversely proportional to the likelihood of it floating on the season of commerce" (*O&L*: 201).³⁴

Con la argucia de mezclar técnicas y convenciones narrativas de la novela y el cine Carey consigue dar énfasis a la ficcionalidad del relato y deconstruir la función de la voz narrativa, que tiene que dividirse entre las tareas propias del narrador omnisciente de una novela realista, cuyo estilo parodia constantemente, y las de un narrador posmoderno, que nos va dando cuenta de la manera en que va montando el relato, advirtiéndonos, por ejemplo, de los cambios de focalización o de la ubicación de la "cámara", bien sobre cómo ha ido tejiendo la historia, contándonos la labor de investigación previa como si se tratara de una historia de detectives. A la vez, el narrador se hace responsable de mediar entre el mundo de los personajes y el mundo del lector, entre el pasado y el presente, lo que explica que la crítica haya comparado insistentemente

³⁴ Aunque cambia los nombres, tanto por la cronología como por la descripción del barco como un experimento en ingeniería y la alusión que hace a la faceta de ingeniero de puentes de su constructor, la referencia más directa es al *Great Eastern*, construido por el ingeniero I. K. Brunel y botado tras numerosas dificultades en 1859, poco antes del viaje a Australia de Oscar y Lucinda. Sin embargo, el barco nunca hizo viaje alguno a Australia, así que Carey le cambia el nombre por el de *Leviathan*, literariamente mucho más efectista, pero que además es el nombre con el que los americanos rebautizaron el mítico *Vaterland*, el transatlántico más grande del mundo hasta los años cincuenta

la novela con *The French Lieutenant's Woman* (1969).³⁵ Esa mediación del narrador sirve para aproximar el mundo y la ideología de los personajes del pasado a la perspectiva contemporánea del lector, de forma que para entender la obra no haga falta ser un experto en la época victoriana, ni en el proceso de colonización de Australia, ni en los métodos de fabricación del cristal, ni en la literatura inglesa, ni en los sistemas de apuestas, ni en las prácticas religiosas o las subdivisiones de la Iglesia de Inglaterra etc., pues todos esos temas y muchos más conforman el complejo entramado “documental” de la obra. Sin embargo, a diferencia de lo que haría un narrador realista, el narrador de Carey, como el de Fowles, no se limita a informar sobre el pasado o a imitar sus discursos, sino que lo parodia: “it is not a monologic mastery of another’s discourse. It is a parodic reappropriation of the past” (Hutcheon 1985: 72). El narrador de *Oscar and Lucinda* habla con una “voz doble” que parodia tanto los discursos del pasado como los del presente, pero que también media entre el lenguaje y los códigos del pasado y el lenguaje y los códigos del presente, lo que hace su obra asequible a un mayor número de lectores.

Con la acumulación de alusiones literarias y no literarias, y la combinación de técnicas y estructuras narrativas arraigadas en la cultura popular con estrategias claramente experimentales y deconstructivistas, o con la misma parodia, Carey trata de subvertir la distinción entre el arte

³⁵ Woodcock, por ejemplo, basa la comparación en tres aspectos “its playful narrator figure, its alternative endings and its pastiche deployment of conventions from the Victorian novel” (1996: 10), que ciertamente están presentes en ambas obras. Sin embargo, Carey asegura que no había leído la obra de Fowles antes de escribir *Oscar and Lucinda* (Rofe 1988).

culto y el arte popular típica del modernismo y asumida también por algunos posmodernistas. Pese a la complejidad estructural y al sofisticado aparato metaficcional, Carey cuida también de que sus argumentos mantengan el interés de los lectores más tradicionales, a los que les suelen gustar las historias con suspense que llegan a un desenlace más o menos predecible. El suspense es una técnica que Carey ensaya ya en alguno de sus primeros cuentos y que luego va perfeccionando a medida que sus relatos se alargan, hasta llegar a novelas como *The Tax Inspector*, que es básicamente una obra “de suspense”, u *Oscar and Lucinda*, que ya desde el mismo título abre las expectativas de los lectores respecto del desenlace para luego dar un giro inesperado que nos descubre la intención paródica del autor. Como paródica es también su estrategia de subvertir el concepto mismo de “lector”, pues si de un lado sus narradores están siempre aludiendo y dirigiéndose a nosotros con expresiones como “you”, “dear reader”, etc., de otro subvierte claramente el concepto modernista del “lector” como un ente ya sea culto —capaz de entender los *Cantos* de Ezra Pound—, o por lo menos dotado de alguna forma para saber encontrar el significado de la obra más allá de la superficie, como pedía White. El “lector” de Carey es, ante todo, un lector plural, como lo es la sociedad misma, y del que se tanto se puede esperar que sepa quién era George Eliot o Henry Parkes y cómo eran los ángeles de Rossetti o los pantalones de Amelia Bloomers, como entienda de los problemas de tener gallinas o plantar los postes de una valla, así que junto a referencias que podíamos denominar “cultas” Carey incluye también otras referencias que reclaman un conocimiento más cotidiano

del mundo y que, en principio, parecen más asequibles al lector “popular”.³⁶ A lo que hay que añadir que en su diálogo con el lector los narradores de Carey, de modo especial los de *Illywhacker* y *Oscar and Lucinda*, utilizan un tono extraordinariamente coloquial y a menudo humorístico, como si, por así decirlo, el narrador se estuviese dirigiendo a su “mate” del que frecuentemente se burla: “So there is no use ... no use at all in you skipping pages, racing ahead, hoping for a bit of hanky-panky” (*Illy*: 227).

White jamás se hubiese planteado siquiera escribir una línea para un lector con ese perfil, pero esos lectores existen y en Australia, como en todas partes, son una mayoría, cosa que Carey asume. Pero lejos de la obsesión de White por embarcar a sus lectores en una búsqueda agónica de la Verdad y del significado de la realidad, la primera preocupación de Carey es que su texto proporcione al lector el placer de *leer* una historia. De hecho en *Illywhacker* reivindica abiertamente la *jouissance* textual de la que hablaba Barthes (1976) por oposición a la lectura “crítica” de la obra, recomendando al lector que se olvide de buscar la verdad y que se concentre en disfrutar la lectura como si se tratase de un “show”. No en vano, como en muchos de los *shows* televisivos con los que sus lectores

³⁶ Sirva a modo de ejemplo la siguiente cita: “Owning a business is like having chooks. You cannot go away and leave them, indefinitely, in the care of neighbours. You can buy an automatic feeder, and there are many good ones on the market — you will see them advertised in the back pages of the *Weekly Times*. You can arrange for your friends or your neighbours to ‘keep an eye on them’ for a night or two, and no harm done. But do not expect to be away six months or a year and then return to find your hens in good condition. You will have mite and pullorum rampant, the water run out, your best layer dead from a dog, your rooster wounded by goannas — the list is not intended to be exact, merely an indication, but the point is, you cannot do it” (*O&L*:272).

menos ilustrados están familiarizados, el protagonista es un personaje de talante burlón y desenfadado, lo cual es muy típico de la manera australiana de ver el mundo, a la vez pragmática y resignada, pero siempre con un punto de ironía e idealismo. Ese talante es el que Herbert Badgery le lleva a empezar declarándose un mentiroso compulsivo, cuyos modales dejan bastante que desear:

...you may as well know, lying is my main subject, my specialty, my skill. It is a great relief to find a new use for it. It's taken me long enough, God knows, and I have not always been proud of my activities. But now I feel no more ashamed of my lies than my farts (I rip forth a beauty to underline the point). There will be complaints, of course. (There are complaints now, about the fart —my apologies, my fellow sufferers.) But my advice is not to waste your time with your red pen, to try to pull apart the strands of lies and truth, but to relax and **enjoy the show** (*Illy*: 11). (El énfasis es mío)

Es difícil pensar en un narrador que se encomiende a sus lectores de manera menos respetuosa, como invitando a todo el que no esté dispuesto a seguir la broma a “marcharse del *show*”,³⁷ lo que de excluir a alguien excluiría en primer lugar a los lectores más afectados, entre los que en cierto modo se insinúa que podrían estar los críticos. La transgresión de la dicotomía culto/popular dio, como él mismo dice, un tono más “democrático” a su obra, sobre todo cuando ya en los ochenta Carey decide volver a la novela, el género literario popular por

³⁷ Pese a que el tono empleado por Carey es mucho más desenfadado la idea no es muy distinta de la de otros posmodernistas como Italo Calvino: “Estás a punto de empezar a leer la novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Concéntrate. Aleja de ti cualquier otra idea. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indistinto. La puerta es mejor cerrarla; al otro lado siempre está la televisión encendida” (1993: 11).

excelencia.³⁸ Fue un cambio determinante en su carrera, pero que la crítica tuvo bastante dificultad en encajar, pues no faltaron quienes vieron sus resultados como una “regresión” estética que, si tal vez le podía servir para “ganar” en número de lectores, le había restado calidad literaria (Lohrey 1986, cit. Woodcock 1996: 123). El primer gran agravio que encontraron fue que *Bliss*, su primera novela, tenía un final feliz, lo que fue contemplado como una concesión al público y un detalle de poco rigor intelectual en un autor de los llamados “serios”. Aún cuando los detractores de la obra no dejaron de reconocer que Carey seguía adelante en el análisis de los temas que le habían preocupado en los cuentos, como el apocalipsis post-industrial, la alienación, la soledad o la relación entre la ficción y la realidad, y que seguía combinando con decisión lo real con lo satírico, lo grotesco y lo fantástico, insistieron en que el final era “too soft, too romantic” y que convertía el libro “in a disappointingly mawkish fable of re-integration” (Pierce 1981: 526).

En un famoso discurso publicado en el *Melbourne Herald* y titulado ‘Our love affair with losers’ Carey se defendió de esas acusaciones diciendo que era una falacia y un mito de la crítica creer que, por el mero hecho de que el público prefiriera los finales felices, los finales tristes fueran “more honest, and more intellectually rigorous”. Admitió, no

³⁸ Esa decisión estuvo en gran medida determinada por su deseo de llegar a un público más amplio y, sobre todo, de llegar a escribir una obra de envergadura: “And who the fuck wants to read stories anyway? Who does? Who reads them? What’s the point? If I could I’d much rather sit down tomorrow and write a good movie script ... If I could I write something of the calibre of *Catch-22* or *One Hundred Years of Solitude*, to name two — particularly *One Hundred Years of Solitude* which just knocks me off my bloody head— such a beautiful, fantastic, perfect book. If I could write a book like that I’d be very, very proud and very happy” (cit. Moorhouse 1977:187).

obstante, que en la literatura australiana habían predominado siempre los héroes con destinos aciagos y los desenlaces desgraciados, pues debido fundamentalmente a la historia del país, los australianos, a diferencia de los americanos, solían dar por sentado y hasta incluso preferir que sus héroes, hecha la salvedad de sus deportistas, no triunfaran, sino que se distinguieran por su capacidad de sufrimiento y su lealtad (1987). No parece, por tanto, que Carey necesitara recurrir al “truco” del final feliz para que la obra gustara a los lectores australianos, que seguramente se habrían resignado a que Harry Joy no lograra escapar del holocausto provocado por la contaminación industrial y la llegada de los “bárbaros”. De hecho, la novela estuvo a punto de titularse “Waiting for the Barbarians”, en referencia al poema de Cavafy, que declama uno de los personajes secundarios anticipando, como haría el coro en una tragedia clásica, que el destino final de la mayoría de ellos y, en general, del mundo industrializado será la muerte y el caos.³⁹

Como su nombre sugiere, Bog Onion Road es un refugio cerrado que sobrevive al margen del mundo de muerte y violencia, en el que se quedan atrapados todos cuantos creyeron en las “glittering visions of late capitalism”(B:177), categoría a la que potencialmente pertenecían la

³⁹ “the panic ... was to run through the Western world (and parts of the industrialized East) ten years later when the cancer epidemic really arrived, and then it came at a time of recession, material shortages, unemployment and threatening nuclear war, and it proved the last straw for the West which had, until then, still manage to tie its broken pieces together with cotton threads of material optimism which served instead of the older social fabric of religion and established custom. Then the angry cancer victims could no longer be contained ... and took to the streets in what began as demonstrations and ended in half-organized bands, looting for heroin first, and then everything else” (B: 249).

mayoría de los lectores. Fuera de allí, en el mundo “real”, la historia de *Bliss* no acaba en el “éxtasis”, sino en el apocalipsis, con lo que el final de *Bliss* no es muy distinto del de sus cuentos más tenebristas, tales como ‘War Crimes’ o ‘Exotic Pleasures’, y del que, en cierto modo, se insinúa en *Illywhacker*. La diferencia es que en *Bliss* el autor abre por primera vez una alternativa clara al apocalipsis del capitalismo y propone restablecer el orden y el “tejido social” sobre la base de estructuras nuevas construidas a partir de los “despojos” de lo anterior, pero sin ánimo de destruir el equilibrio de la naturaleza, para lo cual es necesario aprender de la experiencia de individuos como Harry Joy. Frente a los personajes de sus cuentos, que veían sus sueños convertidos en pesadillas y acababan atrapados en las redes de las estructuras sociales y políticas o en las de la propia ficción, Harry Joy no sólo es capaz de escapar del apocalipsis post-industrial, sino que además consigue re-escribirse a sí mismo como *storyteller* asumiendo “the political implications of what he said” (B: 28) y descubriendo para sus historias una función y una solidez equiparables a las construcciones materiales: “Harry cut new wood grown on their soil and built something solid they all felt comfortable with. They were hungry for ceremony and story. There was no embarrassment in these new constructions” (B: 277).

Construir historias nuevas a partir de los despojos de historias ajenas o de historias conocidas para compensar la fragmentación cultural y la falta de tradición, es la tarea que Carey afronta en *Illywhacker* y *Oscar and Lucinda*. Como Bog Onion Road, Australia también goza de un cierto aislamiento que podría ser aprovechado para protegerse de la influencia neocolonial, pero sólo si los australianos descubren la manera de contar sus propias historias, que no son como se las contaron los británicos, ni como se las habían empezado a contar los americanos y los japoneses, ni

siquiera como ellos se las habían contado a sí mismos tantas veces que, como los personajes de *Illywhacker*, acabaron por creérselas y verse atrapados en ellas. En vísperas del Bicentenario esa es la función social que Carey descubrió para sus historias en el contexto de un país en el que se habían cortado “the arteries of an ancient culture before a new one had been born” (*Illy*. 553), de ahí que, sin abandonar su interés por el presente ni los temas que le habían preocupado hasta entonces, enfoque su mirada hacia el pasado. Al tomar esa decisión y a raíz de la publicación de *Illywhacker* Carey cambió el tono y el tema de sus declaraciones y empezó a hablar no sólo de su obra o de sus ideas respecto a la sociedad posmoderna, sino que empezó a referirse cada vez con más frecuencia a la cultura australiana, advirtiendo que era un error “celebrar” su identidad porque, según él, el tejido cultural, “the accretion of songs, stories, myths and memories that give meaning to the present”, era aún poco sólido: “We still do not have enough songs to sustain us in the difficult times ahead” (1986:3).

A la luz de esos comentarios el capítulo final de *Bliss* cobra una importancia crucial para entender el cambio operado en la obra de Carey y el efecto que persigue al revisar la historia de Australia y dejar a un lado sus fantasías y obsesiones personales, que son substituidas por las de los australianos como colectivo cultural. A la vista del tipo de reconstrucción de los hechos históricos que encontramos en *Illywhacker* y *Oscar and Lucinda*, cabe pensar que en ese capítulo Carey está anunciando que ha descubierto por fin “the cultural function of narrative” y el potencial de la narrativa en la rehabilitación del “colonial subconscious” y, por tanto, en la (re)articulación y la legitimación de la cultura australiana: “Narrative has the potential to both produce and reproduce mythologies, to question or to legitimate the culture’s explanations of itself, to resolve its

contradictions” (Turner 1986: 438, 440). De ahí que Carey insistiera tanto en decir que el capítulo final de *Bliss*, guste o no, es fundamental para entender el mensaje de toda la obra,⁴⁰ que según Anthony Hassall en cierto modo ha de ser leída como una reescritura posmoderna de la *Divina Comedia*.⁴¹

Tomado en sentido literal, como la gente solía tomar las historias de Harry Joy, podría parecer que al abogar por el restablecimiento del valor ritual del *storytelling*⁴² Carey está sugiriendo a los lectores una vuelta a la edad de la inocencia, cuando la literatura en su versión moderna, por así decirlo, no había sido todavía inventada y no existían los libros ni las historias y sus personajes estaban tiranizados por el genio creador del Homero de turno. Pero Carey no es tan ingenuo como para creer que algo así sea posible ni siquiera útil, así que antes de terminar su historia, los narradores de la novela, que no son otros que los hijos de Harry Joy y Honey Barbara, la sitúan inequívocamente en el contexto posmoderno en el que va a ser leída: “And now there is not much more to say about these lives, not at least in a book that will be sold mainly in cities and to strangers” (B: 280). Esto descarta la idea del final bucólico que tanto se le había criticado a Carey, pues nos recuerda que Bog Onion Road y sus

⁴⁰ “[T]he whole book stands or falls on the last chapter” (Neilsen 1987: 70)

⁴¹ “[The setting is] an allegorical Everywhere in which his latter-day Everyman enacts a twentieth-century *Divine Comedy*, with its progressive dream journey through the circles of the Underworld, Purgatory and Heaven” (1994:72).

⁴² “he also gave value to a story so that it was something of worth, as important, in its way, as a strong house or a good dam. He insisted that the story was not his nor theirs either. You must give something, he told the children, a sapphire or blue bread made from cedar ash. And what began as a game ended as a ritual” (B: 277).

historias están a pesar de todo inmersas en un mundo en el que las novelas se venden y las ciudades existen. Lo que queda por decidir es el valor que se les quiera dar a esas novelas en esas ciudades, y ahí es donde Carey reivindica para la ficción la función de catalizador social que tienen las historias de Harry Joy en *Bog Onion Road*.

Hasta dónde era eso viable en la sociedad australiana de finales del siglo XX es algo que tendría que averiguar, pero a la altura de 1981 el fabulador posmoderno parecía decidido a dar el paso y contribuir con sus historias a la descolonización del subconsciente cultural australiano, sustituyendo los mitos y los héroes coloniales y nacionalistas por héroes y mitos nuevos. Con ello no pretendía cambiar la historia, sino ofrecer un modelo alternativo al colonial de articular el "white man's dreaming" (O&L: 469) en Australia:

Th[e] change in Harry represents a significant turning point in Carey's career. While he remains intensely aware of the postmodern sophistication about stories and their problematic status, as *Illywhacker* demonstrates, he also wants to celebrate the functions that good and well-told stories may serve, particularly in a colonised and half-formed culture, one that is particularly hungry for its own enabling myths, for native stories to displace imported stories, and to valorise what the original inhabitants would call its dreaming. The story of Harry Joy addresses the ambitious task of substituting an Australian dreaming for a colonial dreaming, whether English, American or Japanese (Hassall 1994: 81).

Comparando la interpretación que Hassall hace de la evolución de Carey con las críticas de quienes como Van Ikin en su día pronosticaron que el mejor Carey sería siempre el de los cuentos (cit. Woodcock 1996: 121) es posible hacerse una idea de hasta qué punto el desarrollo de la teoría crítica poscolonial ha sido importante a la hora de abrir nuevas

vías interpretativas de la obra de Carey y, en particular, de cara a entender el mensaje de *Illywhacker* y *Oscar and Lucinda*. Ambas de una extraordinaria complejidad estructural, en ellas se combinan ya de manera clara prácticas como la intertextualidad o la deconstrucción de la voz narrativa, con un discurso marcadamente poscolonial, al abogar Carey por la necesidad de reconstruir la identidad australiana sobre la base de la asunción de las mentiras de la historia y del desarrollo de la capacidad de los australianos para reinventarse a sí mismos y a sus mitos. Ese mensaje requería un mayor peso específico de la voz narrativa y un formato estructural diferente, sin embargo, en vez de interpretarlo así, críticos como Muecke acusaron a Carey de haber evolucionado hacia una concepción más “conservadora ante la literatura”, al recurrir en sus novelas a fórmulas narrativas más convencionales que las de los cuentos y a adentrarse en géneros tan trillados como la novela histórica, todo lo cual iba en grave detrimento de las expectativas de renovación de la literatura australiana abiertas a finales de los años setenta (1988: 7). Parece llamativo a priori que la crítica llegue desde los cuarteles del posestructuralismo australiano, pero es muy sintomático que se pase por alto el análisis de las razones a las que puede ser debido el cambio, que, sin embargo, Carey explica por activa y por pasiva en numerosas entrevistas y, lo que es más importante, en su propia obra.

Para Carey el escritor tiene que ir más allá de la preocupación estética y asumir en su obra un cierto grado de compromiso con la sociedad, sin que eso implique volver a las convenciones del realismo social. Es más, como si quisiera contestar a las críticas vertidas sobre sus novelas, en *The Tax Inspector* Carey demuestra que incluso recurriendo a las convenciones del naturalismo y la novela de tesis, se puede seguir utilizando la fantasía, el surrealismo y lo grotesco, es decir, los mismos

elementos que aparecían en sus cuentos y hasta los mismos temas y motivos. Muchos de esos temas y motivos, de hecho, aparecen también en *Illywhacker* y *Oscar and Lucinda*, en las que Carey ciertamente sigue la “moda” del Bicentenario y escribe sobre la historia de Australia, pero parodiando el modelo de la novela histórica clásica y el discurso de las sagas de pioneros que inundaban las librerías y las pantallas de televisión. El objetivo era analizar y reinventar la historia de Australia sobre la base de un discurso nuevo, para lo cual era esencial que la gente entendiera y disfrutara con las historias y los personajes y que viera que, aunque distorsionada, “realmente” se trataba de la historia de Australia.

Como suele ser habitual en el posmodernismo, Carey incorporó el discurso y la forma empleados hasta entonces en los relatos históricos que les eran más familiares a los australianos y los subvirtió a base de demostrar a sus lectores cómo y por qué se cuentan las historias, cuál es el poder y la credibilidad que se adquiere al contar una historia y qué criterios se utilizan para seleccionar qué historias se cuentan y cuáles se silencian. El resultado es que después de leer las novelas de Carey, es muy difícil seguir creyendo ni en la fiabilidad de la *Historia*, ni en las de los relatos de ficción que pretenden contarla o representarla de modo veraz o realista. Pero además de hacer ver a los australianos que las historias que siempre habían creído y que les seguían contando estaban llenas de mentiras, Carey intentó demostrar también que una vez “saneadas” las historias del pasado son extremadamente valiosas para contrarrestar el desasosiego y la alienación que los blancos siguen experimentando en Australia y que les hace seguir sintiéndose como turistas en comparación con los aborígenes: “We can only move around it like tourists. The blackfeller can rest but we must keep moving” (*Illy*: 323).

De la lectura de *Illywhacker* y *Oscar and Lucinda* se desprende que al revisar la historia Carey asumió un compromiso doble: de un lado, sugerir a los australianos que para poder sentirse realmente “at home” en Australia, necesitaban reivindicar su pasado y justificar su presencia en el continente; de otro, contribuir con sus historias para lograrlo, pues, como veremos al hablar de *Oscar and Lucinda*, la teoría de Carey es que cuando las construcciones materiales desaparecen lo único que queda son los cardos o las historias. Y en Australia, todavía abundaban más los primeros, pues, como Herbert Badgery y Leah Goldstein, los australianos habían estado demasiado ocupados en discutir entre ellos para notar la existencia de la materia prima con la que están hechas las historias: “Lies, dreams, visions —they were everywhere. We brushed them aside as carelessly as spider webs across a garden path. They clung to us of course, adhere to our clothes and trailed behind us but we were too busy arguing to note their presence” (*Illy*: 326).

Al margen de la materia prima, en la que por lo que se deduce de la cita anterior a Carey Australia no le resultaba deficitaria, el problema fundamental para contar una historia es encontrar la forma. En lo que se refiere a la forma Carey comparte claramente los planteamientos del posmodernismo y se enfrenta a la revisión de la Historia básicamente de la misma manera que se enfrenta a la representación de la realidad. Carey es consciente de que la realidad no se puede plasmar con exactitud y fiabilidad, como creían los realistas, pero no cree tampoco que se pueda prescindir de ella y trabajar exclusivamente en el mundo de la fantasía o experimentando con el lenguaje y la forma, como habían hecho los modernistas. Así pues, acepta la idea posmodernista de que toda representación distorsiona necesariamente la realidad y que, por su misma forma narrativa, el relato histórico, sea ficcional o no, lo cuente quien lo

cuenta, siempre distorsiona los hechos del pasado, lo que le lleva a decidir que no hay ninguna razón que le impida mezclar el realismo con la fantasía, la verdad con la mentira o la historia con la ficción. Ahora bien, esas mezclas pueden hacerse de manera aleatoria y por el mero placer de ver los resultados, algo que de nuevo evoca la figura del Harry Joy anterior a *Bog Onion Road*,⁴³ o puede hacerse teniendo en mente un mensaje que transmitir al lector. Este último es el caso de Carey, quien, como ya he dicho, pone siempre mucho cuidado en que sus obras, sea cual sea el tema y el peso del componente fantástico, mantengan la conexión con el mundo real “even if it is one step removed or turned ninety degrees” (Ahearne 1980: 48). Es precisamente esa insistencia en mantener la conexión con el mundo real aún a sabiendas de que la ficción no sirve para aprehenderlo sino sólo para distorsionarlo, y en utilizar la ficción para llamar la atención sobre la *artificialidad* y las limitaciones de la representación estética, lo que ha llevado a la crítica a leer la obra de Carey en el marco de lo que Robert Scholes ha definido como “fabulation”, aplicándole a Carey el apelativo de “fabulist”, que yo he traducido como *fabulador*:

Fabulation is not a turning away from reality, but an attempt to find more subtle correspondences between the reality which is fiction and the fiction which is reality. Modern fabulation accepts, even emphasizes, its fallibilism, its inability to reach all the way to the real, but it continues to look at reality. It aims at telling such truths as

⁴³ Aunque Harry aprende por fin a imitar las historias de su padre a la perfección, esas historias no tienen más valor que el de gustar a la gente y más que verdaderas historias son en realidad “incidents to which he applied himself with such dedication that, finally, the thing was like a folly or a carefully carpentered house for pigeons, a rotunda, a series, of small pavillions with elegant roofs and perfect dovetail joinery” (B: 209).

fiction may legitimately tell in ways which are appropriately fictional (1979: 9).

La tendencia de Carey hacia la fabulación le distinguió progresivamente de otros escritores de la llamada “nueva ola”, como Murray Bail, Frank Moorhouse o Michael Wilding. Como Carey, esos escritores abordaron temas relacionados con la sociedad urbana y en casos como el de Bail incluso se adentraron en la exploración de la identidad nacional sustituyendo los viejos motivos y estereotipos del *Bush*, que en todo caso parodian, por otros nuevos, más acordes con la cultura urbana e industrial de la Australia de los sesenta y setenta: el coche o el avión en lugar del caballo, la soledad de la ciudad en lugar de la soledad del *Bush*, el vendedor de coches en vez del *drover* o el *esquilador*, el inversor de Bolsa en vez del minero, etc. De acuerdo con lo expresado en el manifiesto de *Tabloid Story*⁴⁴ y en otras múltiples declaraciones individuales, todos ellos intentaban romper “with the barren anecdotal realism of the local literature” (Bail, cit. Gelder & Salzman 1989:15), pero no todos utilizaron los mismos métodos ni evolucionaron de la igual manera. Así, mientras

⁴⁴ Ideado y compilado por Michael Wilding, Frank Moorhouse y Carmel Kelly, este suplemento literario que se empezó distribuyendo en el periódico del sindicato nacional de estudiantes y más tarde en publicaciones periódicas más o menos alternativas, fue decisivo en la renovación del cuento y, si tenemos en cuenta el caso de Carey, en cierto modo de la literatura australiana en general. Su manifiesto rezaba: “no more formula bush tales, no more restrictions to the beginning, middle and end story, no more preconceptions about a well rounded tale”. Así que en él se publicaron sobre todo historias urbanas “dealing with things that in the 60s had been taboo: sex, then drugs” que imitaban las tendencias estéticas y el estilo de autores extranjeros como Barthelme, Kerouac o Borges (cit. Woodcock 1996: 7). Carey publicó en él historias como ‘Withdrawal’ y fue Wilding quien le puso en contacto con University of Queensland Press para publicar su primera colección de cuentos.

Moorhouse recurrió al *discontinuous narrative*,⁴⁵ aprovechando la forma y la brevedad del cuento para fragmentar la unidad de la historia y sabotear con ello la representación “totalitaria” de la realidad propia de la novela realista y modernista, Wilding compaginó el cuento con la fórmula intermedia de la *novella* y con la novela metaficcional, en la que destaca *The Short Story Embassy* (1975). Esos experimentos dieron lugar a una renovación profunda de la narrativa australiana en general y del género del cuento en particular,⁴⁶ aunque a menudo resultaron en historias “denarrativized, abstracted, anatomized” (Wilding 1992: 179) en las que el empeño por transgredir las convenciones del realismo parece impedir un análisis más exhaustivo de la realidad y en las que, con bastante frecuencia, el texto y el contexto parecen estar disociados. Esto no quiere decir, sin embargo, que su temática resultara más convencional que la forma, pues el influjo de la contracultura de los sesenta les llevó a tocar temas hasta entonces considerados tabú como las drogas o el sexo, que escandalizaron al público más tradicional y conservador.

Son temas y experimentos a los que Peter Carey no fue ajeno en sus cuentos y cuya influencia se hace notar más tarde en sus novelas. En su deseo por separarse del realismo documental Carey también recurre a

⁴⁵ El propio Moorhouse fue el responsable de acuñar el término, que utilizó por primera vez para explicar la estructura de *The Americans Baby* “which like most of [his] collections is a series of semi-detached stories; while there is little narrative continuity between them, many of the characters, settings and themes reappear from story to story, weaving in and out of the overall structure to the book” (Goldsworthy 1983: xii).

⁴⁶ Moorhouse comenta al respecto: “New literary devices (or revived devices) and shapes and structures helped free up the narrative —sub-titling, intercalation, itemization, use of visuals, found stories, the use of spacing for timing and rhythm all caused the short story to *look* different” (1977: 182).

la fragmentación y los argumentos aparentemente intrascendentes, así como al análisis de temas controvertidos y de personajes excéntricos, incluso marginales y repulsivos. Pero Carey rara vez da completamente la espalda a la realidad, sino que frecuentemente las situaciones surrealistas y las pesadillas en las que se ven envueltos sus personajes guardan más relación con el mundo de la realidad que con el de la fantasía. De hecho, en muchos de sus cuentos lo que más llama la atención es la sensación de frialdad que desprenden tanto las relaciones entre los personajes, como el entorno, generalmente urbano que los rodea: "I've always wanted everything to feel very cool, very clear, and very hard. Jeffrey Smart's painting on the cover...is a perfect reflection of this. By making everything so cool, by withholding obvious emotion, I sought to amplify the emotional effect" (cit. Hassall 1994: 9).⁴⁷ Es un mundo de pesadilla sí, pero no muy diferente del mundo deshumanizado que rodea al individuo en las sociedades modernas, aunque, si nos atenemos a los problemas de soledad e incomunicación que por motivos diferentes padecen Oscar y

⁴⁷ A diferencia de White, Carey no suele hacer demasiadas alusiones a la pintura, ya que en su obra es mucho más importante la influencia del cine. No obstante, en los años sesenta el cine australiano pasó por una crisis de la que no se recuperaría hasta mediados de la década siguiente, así que no es extraño que Carey se fijara en la obra de Jeffrey Smart y la escogiera para ilustrar la carátula de su primera colección de cuentos. Junto con John Brack (Fig. 31, 32), Jeffrey Smart es la figura más destacada del expresionismo figurativo australiano de los años sesenta, que adaptó del *Pop art* el tono frío e irónico con que representan los personajes y el paisaje, generalmente urbanos. Los paisajes de Jeffrey Smart tuvieron un gran impacto en los artistas de la "nueva ola" porque, frente a la obsesión romántica e impresionista por identificar el paisaje australiano con el *Bush*, por fin ofrecían una visión del entorno en el que se movían la mayoría de los australianos. Además, como luego haría Carey, Smart representó la ciudad moderna como una especie de cárcel sin muros en la que los individuos parecen atrapados en la soledad o la monotonía del paisaje inerte. Ver Fig. 33 y 34.

Lucinda, o si comparamos conductas como la del protagonista de 'War Crimes' con la de Mr Jeffris, el encargado de la oficina de Mr d'Abbs y de la expedición que lleva a Oscar y su iglesia a Bellingen, se aprecia que los individuos no han cambiado tanto, que lo que más ha cambiado son las circunstancias históricas. Visto su mensaje desde ese ángulo, podría decirse que en parte la historia le permite a Carey hacer lo mismo que hace con la fantasía, es decir, distanciar al lector de problemas que le son mucho más cercanos de lo que puede parecer a primera vista. Los problemas de los Badgery y los Kaletsky son problemas muy comunes en Australia, de igual modo que los problemas de Oscar Hopkins y Lucinda Lepastrier no son sólo específicos de la época victoriana, baste si no tener en cuenta las dificultades que Lucinda encuentra por el hecho de ser mujer y los de Oscar por ser un ingenuo.

A pesar de su interés por distanciar al lector del mundo y las emociones de los personajes, Carey intenta al mismo tiempo hacernos ver por medios diversos que existen correspondencias entre la realidad y la ficción y, salvo en casos más bien excepcionales como el ya citado relato 'Concerning the Greek Tyrant', opta por mantener la asociación del texto con el contexto, generalmente con el contexto australiano. Como a sus contemporáneos de la nueva ola australiana, a Carey le gusta especular con la ficción y experimentar con el lenguaje, pero no suele caer en el hermetismo de la metaficción extrema de la que hacen gala otros escritores contemporáneos, ya que también le gusta especular con la realidad: "A child of his time, Carey plays elegant metafictional games with his reader; but he does not, in the postmodern manner of David Malouf's *Child's Play*, abandon the referential world that appalls and terrifies him for its textual, self-referential and finally hermetic alternative" (Hassall 1994:72). Donde Carey les supera con creces es en

su fascinación por lo surrealista, lo mágico y lo grotesco, que, lejos de apartarle de la realidad, le llevó a encontrar una manera muy personal de imitarla: "I like to turn the world round to odd angles, to transform reality to make it clearer, like putting your head between your legs and looking at the world upside down, everything becomes dislocated and the relations of things to each other become more apparent" (Featherstone 1986). En definitiva eso es también lo que hace con la "Historia": mirarla desde el prisma subversivo de quien, con la imaginación propia de un niño, no ve en el daguerrotipo "sagrado" de su bisabuelo a un estereotipado clérigo victoriano, sino a un rebelde inquieto,⁴⁸ lo que ya de adulto le lleva a recopilar información de fuentes alternativas a las *autorizadas* y a constatar que, como había supuesto, la historia que su madre les contaba era falsa, que no habían sido el heroísmo y la fe misionera, sino la ludopatía, el miedo a la muerte y el amor las fuerzas motrices de la gesta de sus antepasados, algunos de ellos deliberadamente silenciados por la historia oficial, caso de Lucinda, la auténtica fundadora de la empresa familiar.

El punto de vista desde el que Peter Carey afronta la revisión de la "Historia" es el de un escritor posmoderno que no aspira tanto a contar la verdad como a cuestionar "*whose truth gets told*" y a poner en evidencia los mecanismos que entran en funcionamiento a la hora de asignar validez a una versión de la historia y no a otra, cuando en realidad

⁴⁸ "They would look at a Victorian clergyman. They would see the ramrod back, the tight lips, the pinched nose, the long stretched neck and never once, you can bet, guess that this was caused by Oscar Hopkins holding his breath — he could not manage a tenth of a second without scratching his ankle or crossing his leg. This was obvious to me, but I said nothing" (*O&L*: 1).

las únicas referencias que tenemos de los hechos del pasado no son empíricas sino textuales y, como se ha probado en múltiples ocasiones, son más bien poco fiables:

Unlike the documentary novel ... postmodern fiction does not aspire to tell the truth as much as to question whose truth gets told. It does not so much associate this truth with claims to social validation, as contest the ground of any claim to such validation. How can a historian (or a novelist) check any historical account against past empirical reality in order to test its validity? Facts are not given, but constructed from the kind of questions we ask of events... What postmodern discourses — fictive and historiographic — ask is: how do we know and come to terms with such a complex 'thing'?" (Hutcheon 1988:123)

Esa es una pregunta a la que Carey trata de responder a la vez que nos cuenta la historia de Australia en *Illywhacker* y *Oscar and Lucinda*, razón por la cual ambas novelas encajan no sólo con el espíritu del posmodernismo, sino más concretamente dentro de lo que la propia Linda Hutcheon ha denominado "metaficción historiográfica". Ahora bien, Carey lleva la crítica de la representación del pasado en el relato histórico, sea ficcional o historiográfico, más lejos que muchos otros escritores posmodernos, pues si novelas como *Flaubert's Parrot*, *Famous Last Words*, and *A Maggot* openly assert that there are only *truths* in the plural, and never one *Truth*; and [that] there is rarely falseness *per se*, just others' truths" (1988: 109), en *Illywhacker* Carey se embarca directamente en la reivindicación del valor de la mentira. Esto se debe a que como escritor poscolonial, Carey no puede limitarse a deconstruir la historia, sino que tiene que articular su voz y su historia desde la posición política y la perspectiva cultural de uno de esos "otros", los australianos de origen europeo que tratan de redefinir su identidad y reivindicar su presencia en

el continente sobre bases distintas de las planteadas por el discurso colonial que es el que ha inspirado las historias que han de denunciar y deconstruir. De ahí que Carey se apropie de la idea de Mark Twain de que la historia de Australia “does not read like history, but like the most beautiful lies” (*Illy*: 9) y se inspire en la tradición oral de los australianos y de una figura tan distintivamente “australiana” como el *illywhacker* para “reconstruirse” a sí mismo como *storyteller*.

En realidad, lo que hace Carey es *apropiarse* tanto de los recursos y las estrategias del posmodernismo, que por lo demás ha sido desarrollado fuera de Australia, como de los estereotipos, las historias y las formas del discurso nacionalista, heredero del discurso colonial, y volver a contar la historia de Australia con un discurso y unos objetivos diferentes. Su técnica narrativa es claramente la de un fabulador posmoderno, pero su punto de vista y su lenguaje son distintivamente australianos. Como posmodernista Carey sabe que no es posible llegar a contar “la” verdad de lo acontecido en el pasado, que puede poner en evidencia la manera en que esa verdad ha sido “construida” y advertir que existen “otras” verdades/historias posibles, pero como australiano tiene que aprovechar esas para contar otras nuevas, porque en Australia las historias hacen falta para evitar que su frágil cultura se desvanezca en el limbo del neocolonialismo, a la manera de las “nether regions” de ‘Do You Love Me?’ (*WC*). Como escritor contar historias sobre Australia es lo único que puede hacer para evitar que los australianos se vean reducidos, como en ‘American Dreams’ o *Illywhacker*, a meras piezas de museo, y para impedir que los vestigios del pasado desaparezcan sin dejar más huella que unos cuantos cardos, como en *Oscar and Lucinda*. Evitar el “vacío” que los europeos causaron al destruir la cultura aborigen y la neocolonización que lleva a los australianos a olvidarse de su pasado, de su

débil tradición y hasta de su lenguaje, es el compromiso cultural que Carey afronta al revisar la historia de Australia.

En comparación con la historia mundial o las historias de países como Gran Bretaña y Estados Unidos, tal vez las historias de Australia resulten “picturesque, curious and strange” y la australiana no parezca tanto una “historia” como una sarta de mentiras, pero como hasta el propio Twain reconoció son unas mentiras muy originales, “all of a fresh new sort, no mouldy old stale ones” (*Illy*: 9), tanto que no sólo merece la pena recordarlas, sino que además es necesario volver a contarlas. Para ello Carey se erige en mediador no sólo entre el lenguaje y el mundo, como sugiere Scholes de todo fabulador (1979: 10), o entre el pasado y el presente, y la ficción y la historia, como es costumbre en la metafiction historiográfica, sino que además media entre las historias coloniales y neocoloniales y las historias australianas, y entre el “Inglés” y el “inglés australiano”. En esa tarea no reclama ni se atribuye más credibilidad o legitimidad que la que le confiere su papel de *storyteller*, pues contar las historias de la “Historia” a veces requiere una capacidad para mentir que supera la de cualquier *illyphacker*/fabulador, incluso uno tan ingenioso como Badgery/Carey, lo cual le deja plena libertad para inventar hechos y personajes y subvertir por completo las oposiciones verdad/mentira e Historia/historia, en inglés *history*/*story*:

I would rather fill my **history** with great men and women, philosophers, scientists, intellectuals, artists, but I confess myself incapable of so vast a lie. I am stuck with Badgery & Goldstein (Theatricals) wandering through the 1930s **like flies on the face of a great painting** ... while —I now know— Niels Bohr was postulating the presence of the neutrino, while matter itself was being proved insubstantial, while Hitler —that black spider— was weaving his unholy lies (*Illy*: 326). (El énfasis mío)

Para contar historias que son “like flies on the face of a great painting” en comparación con la “Historia” no hace falta un Autor en el sentido modernista del término, sino un fabulador con voz australiana, de ahí el sentido de rescatar el término “illywhacker”, un australianismo poco conocido y caído en desuso, para dar título a la novela en la que se enfrenta por primera vez con la historia de Australia. En ella Carey no sólo hace un repaso de la historia de su país de los años veinte hasta finales de los sesenta, sino que además sienta las bases de la revisión de la historia colonial que más tarde lleva a cabo en *Oscar and Lucinda*, su “Bicentennial national epic” (Stead 1989: 186), en la que nos centraremos principalmente en el siguiente apartado para explicar con referencias textuales el planteamiento ideológico en el que Carey basa dicha revisión.

3.2. *Oscar and Lucinda*: La metáfora posmodernista del cristal.

As we grow older as a race, we grow aware that history
is written, that it is a kind of literature without morality
... and that everything depends on whether we write this
fiction through the memory of hero or of victim.

Derek Walcott

La revisión que Peter Carey hace de la historia de Australia en *Oscar and Lucinda* se basa en la asunción de dos principios, que el relato histórico no es más verídico que la literatura y que está concebido sin tener en cuenta la memoria de las víctimas, cuya existencia generalmente se oculta para no dañar la imagen de los héroes ni la legitimidad de sus empresas. Por lo demás, como ya comentaba anteriormente, la obra se enmarca en el contexto de la celebración del Bicentenario de la llegada de la Primera Flota y, por tanto, de la colonización europea de Australia. La proximidad de la celebración brindó a los australianos un pretexto para volver individual y colectivamente su mirada al pasado, lo que se tradujo en un torrente de publicaciones sobre distintos aspectos de la historia, fundamentalmente de la historia colonial. De hecho, el interés popular suscitado por la efemérides y la financiación de instituciones creadas *ad hoc* como la Australian Bicentennial Authority hicieron que la

historia traspasase los muros del mundo académico para convertirse en tema de reflexión y/o divulgación en ámbitos diversos del mundo del arte y la cultura popular australiana. El cine, la televisión, las artes plásticas y, por supuesto, la literatura recrearon las historias y los personajes del pasado con ánimo dispar: mientras algunos autores y promotores de proyectos relacionados con el Bicentenario abordaron la empresa con espíritu crítico e intención de abrir la historia a la memoria de las víctimas, otros utilizaron la ocasión para recordar los valores de la *leyenda nacional* y reivindicar la memoria de los héroes asociados con la misma, muchos de los cuales habían caído en el olvido o habían sido puestos en entredicho a raíz de la revolución cultural de los sesenta.

El peso de las fuerzas más conservadoras ciertamente acabó por imponerse en muchos de los proyectos del Bicentenario incluso contra la voluntad de la propia Australian Bicentennial Authority, como demuestra el hecho de que el eslogan elegido fuera "Celebration of a Nation" y no "Living together", con el que la citada comisión pretendía resaltar la diversidad social y cultural de la Australia del bicentenario. Esto provocó la reacción de amplios sectores de la sociedad y la cultura australianas que, bien optaron por mantenerse al margen de lo que Patrick White definió como "Bicentennial circus", o bien por la protesta activa. Entre los primeros estuvo el propio Patrick White, que se negó a que cualquier obra suya fuera publicada o representada durante 1988, por respeto a los aborígenes y porque, en su opinión, "the Bicentennial celebrations demonstrate that Australia is intended to remain subservient — whether to the Americans, the

Japanese, or most insidiously, the English” (1989: 185); entre los segundos, destacó la respuesta de los aborígenes, que aprovecharon la ocasión para reivindicar la existencia de una historia anterior a 1788 y el reconocimiento de su contribución al desarrollo ulterior de Australia. Para los aborígenes 1988 no era un año de júbilo, sino de luto y protesta por dos siglos de masacre y agresión física y cultural, que a menudo se tendía a olvidar, pero que era un hecho incuestionable de la historia y la realidad australiana: “White settlement of Australia has been for the Aboriginal people a two hundred year long funeral service” (Mudrooroo, cit. Tompkins 1993: 11).

Donde el Centenario había servido de plataforma para la gestación de una identidad nacional que se pretendió alternativa a la colonial, el Bicentenario acabó sirviendo para denunciar que tal identidad no era más que una invención, un conjunto de mitos contruidos y reconstruidos una y otra vez a lo largo de la historia “to reflect the hopes, fears or needs of its inventor ... There is no point in asking whether one version of this essential Australia is truer than another because they are all intellectual constructs, neat tidy, comprehensible —and necessarily false” (White 1990: viii, x). Y si la identidad era una invención, otro tanto podía decirse de la historia, pues los historiadores “can be image makers too” (*ibid.*), lo que dejaba libre el camino para desafiar la versión oficial de la historia con interpretaciones y versiones alternativas, articuladas por los herederos de los protagonistas silenciados o menospreciados por la *leyenda nacional*. Así al margen de los aborígenes, las mujeres y los inmigrantes

empezaron a revisar y reivindicar su papel en la historia de Australia tanto en obras literarias como historiográficas y sociológicas.

Este es el espíritu al que se une Carey en su revisión ficcional de la historia de Australia, pues Carey coincide con White en creer que a finales del siglo XX el colonialismo sigue constituyendo una amenaza para los australianos, de la que sólo se pueden salvar si maduran como pueblo, para lo cual se hace necesario sanear la memoria colectiva de las mentiras de la historia. Esa tarea no sólo les corresponde a las víctimas, cuya voz propone escuchar con respeto, sino que les atañe también a los descendientes de los héroes, pues todos viven juntos en un país que corre el serio peligro de anquilosarse en sus propios mitos y convertirse en un museo gigantesco abierto a la mirada colonizadora de los turistas y sus cámaras, "the final agents of colonisation" (Fiske *et al.* 1987: 122). Lo contrario, dedicar el Bicentenario a la exaltación de los héroes y los mitos del pasado implica seguir atrapados en la mentira y cercenar toda posibilidad de madurar y superar el estadio (neo)colonial, o lo que es lo mismo, ayudar a hacer realidad la quimera del ya mencionado *Best Pet Shop in the World* de *Illywhacker*:

There is a spirit in this place. It is this that excites the visitors. The shearers, for instance, exhibit that dry, laconic antiauthoritarian wit that is the very basis of the Australian sense of humour. They are proud people, these lifesavers, inventors, manufacturers, bushmen, aboriginals. They do not act like caged people. The very success of the exhibit is in their ability to move and talk naturally within the confines of space. They go about their business, their sand paintings, their circumcision ceremonies, their strikes, settlements, discussions about national anthems, arguments about "Waltzing Matilda" and "Advance Australia Fair". ...Goldstein is not happy. ...The sign on her door says "Melbourne Jew". She explains a lot of time explaining

that she is not a Jew, that the sign is a lie, that the exhibition is based on lies; but visitors prefer to believe the printed information. This information, after all, is written and signed by independent experts (*Ily*: 599).

A diferencia de Hissao Badgery, Peter Carey no se dedica a poner a sus “fellow countrymen and women on display” (*ibid.*), sino que trata de liberarlos de los mitos y las etiquetas falaces de la historia. Por esta razón, frente a la celebración conservadora y populista de la memoria de los héroes, en *Oscar and Lucinda Carey* se sumó a la denuncia y la reivindicación de las víctimas, pero no desde la apropiación de su voz y de sus historias, sino desde la voz de un descendiente de los héroes que trata de contar una historia diferente, pues descubre que también para ellos es importante liberarse de los mitos del pasado. Ocultos tras esos mitos y tras la historia oficial aparecen una serie de rasgos de la identidad australiana y de personajes importantes en su historia que es necesario rescatar para librarse, por un lado, del lastre de la historia colonial y, por otro, de la anquilosada *leyenda nacional*.

Así pues, haciendo gala del don del *tribal storyteller* para saber “when it [is] right to tell one story and not another” (*B*: 277), en 1988 escribe una saga de colonos y pioneros ambientada en el siglo XIX, que emula el estilo realista de las novelas victorianas, pero que está contada desde la perspectiva subversiva de un narrador posmoderno y, por tanto, en clave de parodia. En esa fecha procedía contarles a los australianos y que los australianos contaran al mundo una historia de pioneros, pero en la que también los aborígenes tuviesen algo que decir; una historia de antepasados arriesgados, pero también de

ludópatas empedernidos; de madres respetables y temerosas de Dios, pero también de viudas ventajistas y ricas herederas convertidas a líderes del movimiento obrero; de fortunas e industrias familiares, pero también de fábricas de sueños; una historia de amor, pero también de ausencia y arrepentimiento. Esa historia es *Oscar and Lucinda*, una novela posmoderna, como la Australia de los ochenta, pero cargada de moralidad, como demanda la deuda para con las víctimas del pasado colonial.

En ella Carey pone las estrategias y recursos técnicos del posmodernismo al servicio de un proyecto ideológico netamente poscolonial: utilizar la ficción para dotar de moralidad a la Historia, reconociendo la presencia aborígen en el continente a la llegada de los colonizadores y la masacre llevada a cabo desde entonces, así como la validez de sus historias, y reivindicando para los australianos de origen europeo y sus descendientes un pasado al margen de la historia colonial. El resultado es una fábula histórica en la que concurren la memoria de los héroes y la de sus víctimas y en la que además se subvierte el perfil mítico de los propios héroes, ya que a menudo fueron ellos mismos víctimas de las ideas y los discursos que impulsaron el proceso colonial. Al margen de esos discursos, la historia de los héroes puede tomar un cariz distinto, que es el que Carey trata de descubrir subvirtiendo la historia oficial de los Hopkins y convirtiéndola en la historia de Oscar y Lucinda, una historia apócrifa en la que Carey hace un retrato detallado de la sociedad colonial tanto inglesa como australiana en el cual los aspectos conocidos de ambas se mezclan con otros que generalmente habían

sido pasados por alto, como la afición a las apuestas o la vida en los bajos fondos de la ciudad de la ciudad de Sidney, en los que destaca la fuerte presencia de chinos, que no aparecen prácticamente en la historia de Australia salvo en relación con los conflictos suscitados durante la fiebre del oro. No existe un *alter ego* histórico de Oscar Hopkins como lo había de Voss, pero el retrato de la sociedad colonial es tan vivo que suple cualquier carencia en ese sentido.

3.2.1. La naturaleza contradictoria del cristal y de los colonizadores.

Tanto por el periodo en el que está ambientada y el carácter épico que se le atribuye al protagonista y a su empresa, como por el hecho de que en ella resuenan inequívocamente los ecos de *Voss*, *Oscar and Lucinda* ofrece un contrapunto más inmediato a la obra de Patrick White que *Illywhacker*, una novela fundamentalmente picaresca. Esa es una de las razones que me han inducido a centrar en ella el análisis de la revisión posmodernista de la historia efectuado por Carey, aún cuando ambas novelas responden a un mismo planteamiento ideológico sobre la historia. La otra razón es que Carey elabora en ella una metáfora equiparable en su carga simbólica con la metáfora del viaje de exploración: la metáfora del cristal. Se trata, no obstante, de dos metáforas diferentes, tanto en su concepción, como en su estructura y en el objetivo que cada autor pretende conseguir con ellas. Si en *Voss* el viaje actúa como hilo conductor del relato, en *Oscar and Lucinda* el cristal aparece por toda la obra en símbolos y motivos de importancia desigual, desde los botones de la madre de Oscar, que

éste conserva como una reliquia, hasta la iglesia de cristal que Oscar lleva al *Bush* o la fábrica de cristal que Lucinda compra con parte del dinero de su herencia y que finalmente pierde en su apuesta con Oscar. Tal parece como si Carey hubiese tomado su metáfora y la hubiera hecho estallar, diseminándola por toda la novela, cual si fuera una de las mágicas gotas de cristal conocidas como "*larmes bataviques*" o "Prince Rupert's drops":

You need not ask me who is Prince Rupert or what is a *batavique* because I do not know. I have, though, right here beside me as I write (I hold it in the palm of my left hand while the right hand moves to and fro across the page) a Prince Rupert Drop — a solid teardrop of glass no more than two inches from head to tail ... This is glass of the most phenomenal strength and would seem, for a moment, to be the fabled unbreakable glass described by the alchemical author of *Mappae Clavicula*. And yet if you put down your hammer and take down your pliers instead ... you will soon see that this is not the fabled glass stone of the alchemists but something almost as magical. For although it is strong enough to withstand the sledgehammer, the tail can be nipped with a pair of blunt-nosed pliers. It takes a little effort. And once it is done it is as if you had taken out the keystone, removed the linchpin, kicked out the foundations. The whole thing explodes. And where, a moment before, you had unbreakable glass, now you have grains of glass in every corner of the workshop — in your eyes if you are not careful— and what is left in your hand you can crumble — it feels like sugar — without danger (*O&L*: 131-2).

Aunque la cita puede parecer un tanto larga, resulta particularmente relevante para el análisis de la novela porque la imagen de la gota de cristal que estalla como por arte de magia en un espectáculo de "fireworks made of glass" (*O&L*: 135) nos da la clave para

entender desde el carácter de los dos protagonistas principales o el tipo de relación amorosa que se establece entre ellos, hasta la propia estructura de la obra o la relación entre la historia y la ficción. Dada la seguridad con la que el narrador nos presenta como históricos datos de su propia invención, como que los padres de Oscar y Lucinda aparecen en la Enciclopedia Británica, o con la que se mezclan hechos y personajes históricos con otros que son completamente imaginarios, el primer impulso del lector ante un fenómeno de esa naturaleza es pensar que las "Prince Rupert's drops" no existen fuera de la ficción, ya que además el narrador admite que no sabe quién es el Príncipe Rupert. Sin embargo, a diferencia de Theophilus Hopkins y Abel Leplastrier, sí existió un Príncipe Rupert del Palatinado, que vivió en el siglo XVII y que puso de moda el cristal que en la Enciclopedia Británica aparece con el nombre de "Dutch tears", en francés *larmes bataviques*.

La explicación que da la Enciclopedia de cómo se llegan a producir esas "lágrimas" de cristal, de hecho, es muy útil para entender el conflicto en el que viven inmersos Oscar y Lucinda y, por tanto, las circunstancias que les llevan a encontrarse y enamorarse, sólo para ser separados antes de llegar a fundar la familia de la que desciende el narrador.¹ Como el cristal de las "lágrimas holandesas",

¹ "The sudden chilling of the exterior of the drop renders it rigid before the interior has undergone the configurational shrinkage appropriate to its falling temperature. The forces acting to attain greater density place the surface under powerful compressive stress. This compression must be overcome before the surface can be subjected to any tensile stress whatever. It is easiest to do so at the tail end of the drop, at which little material and only

ambos son capaces de aguantar la presión exterior a la que les somete la sociedad, ya sea en Inglaterra, en Sydney, o en medio del *Bush*, pues cuentan con la seguridad que les dan las convicciones que respectivamente inculcaron en ellos los autoritarios Theophilus Hopkins y Elizabeth Leplastrier, pero también tienen un punto de debilidad. En Oscar su debilidad es el miedo a morir ahogado que empieza a sentir cuando ve a su padre arrojar al mar las ropas de su madre, en una escena cuya intensidad anticipa la de su propia muerte, cuando irónicamente se ahoga al hundirse la iglesia de cristal en el Bellinger River. Para Lucinda, “she who became known as the ‘Glass Lady’” (*O&L*: 83), el punto débil es su pasión por el cristal que se despierta la primera vez que, sentada junto a su padre en la entrada de la oficina de correos de Parramatta, ve el efecto que producen las “Prince Rupert’s drops” al estallar, recuerdo que le viene a la mente al llegar a Sydney, justo antes descubrir en el muelle de Darling Harbour los “Prince Rupert’s Glassworks”, el que en su día se convertiría en el negocio familiar de los Hopkins:

So it was a Prince Rupert’s drop , shaped like a tear, but also like a seed, that had a powerful effect on Lucinda Leplastrier. It is the nature of these things. You can catch a passion from them, and the one in question, the first one Lucinda saw —at an age when she had dimples on her knees— was a particularly beautiful specimen, twisted red and milk-white glass from the damp brick island of Murano ...

relatively minor stress is involved; fracture there immediately releases a considerable amount of stored energy that sends shock-waves through the interior, already overstressed in tension, so that it cracks in all directions, causing fragmentation of the entire drop” (Vol. 8: 203).

There are drugs that work the same, and while I am not suggesting that our founder purchased the glassworks to get more drops, it is clear that she had the seed planted, not once, but twice, and knew already the lovely contradictory nature of glass (*O&L*: 132,135).

La pasión de Lucinda por el cristal la llevará a invertir en la fábrica de vidrio la mitad de su fortuna, lo que la convierte de rica heredera en empresaria, un papel reservado a los hombres y en el que nunca será aceptada, ni en la sociedad, ni siquiera dentro de la propia fábrica, donde su presencia incomoda a sus obreros, que prefieren tratar con Hassett o incluso con el incompetente y poco masculino Oscar. Advertida por su madre, que desprecia a los irlandeses por la forma discriminatoria en que tratan a sus mujeres,² Lucinda empieza pronto a darse cuenta de que su condición de mujer limita los espacios en los que le está permitido moverse, pero sigue el ejemplo

² “Lucinda shivered while her mother delivered a long tirade against Irishmen. She did not like the way they treated their own women, or the assumptions they made about women in general. The Irishmen had been beaten and humiliated by the English soldiers for many centuries that they must, like farmyard poultry, turn around and find a weaker creature to strike at themselves. ... Her mother said the Irishmen had their women walk after them with their heads bowed like prisoners of war” (*O&L*: 88). Aunque el planteamiento de Elizabeth es claramente feminista, en su crítica subyace también el conflicto cultural que se produjo en Australia a lo largo del periodo colonial entre los colonos de origen inglés y los irlandeses: los unos protestantes y mejor situados socialmente, los otros católicos y a menudo con escasos medios económicos, ya que o eran descendientes de convictos o habían llegado huyendo del hambre. En general los ingleses tachaban a los irlandeses de incultos y poco “civilizados”, pero éstos se mantuvieron apegados a su religión y a sus tradiciones, las cuales, según críticos como Russell Ward, fueron determinantes en la configuración del carácter australiano (1958: 68). En realidad, Carey apenas vuelve a aludir a ellos en la obra, aunque el padre del narrador aparece descrito como un “spin bowler”, una característica típica de los irlandeses.

de Elizabeth, cuyo sueño había sido tener una fábrica, y constantemente desafía esas barreras. No obstante, aspira a casarse para romper el muro de soledad que la rodea tras la muerte de sus padres, que junto a su granja, legan a Lucinda todo un cúmulo de contradicciones a las que no está preparada para hacer frente: como la lágrima de cristal en el momento de formarse, el “sudden chilling” de quedarse huérfana le llega a Lucinda cuando su personalidad aún no estaba suficientemente “configurada” para emprender su vida en solitario. De ahí su fragilidad y su confusión ante el amor, ante la vida y ante su propia identidad, como mujer y como australiana.

Si de su padre hereda la pasión por el cristal, de su madre Lucinda hereda el hábito del orden, “the disease of neatness” (*O&L*: 82) y un discurso ideológico en el que se siente atrapada: “she came to feel herself inhabiting a cage constructed by her mother’s opinions and habits, one she could not break free from” (*O&L*: 83). Como el método de elaboración del cristal y la fe de Oscar, las ideas políticas de los Leplastrier, socialistas utópicos, no son originarias de Australia, sino que han sido importadas de Europa y, pese a las expectativas que a priori se habían formado, no son fáciles de aclimatar a una colonia en que la gente vive preocupada por la subsistencia diaria y el miedo a los aborígenes y sueña más con el oro y el progreso material que con el progreso social. Sus ideas y sus costumbres mantienen a los Leplastrier bastante alejados de sus vecinos y les impiden integrarse plenamente en la sociedad colonial, que Elizabeth critica aceradamente. Si bien Abel, el responsable de haber emigrado a las colonias, se “enamora” de Nueva Gales del Sur, aprecio que heredará

su hija, Elizabeth “thought about it only in terms of her obsession and she saw, or thought she saw, that innovations of the type she promoted would be more easily made in a place where society was in the process of being born” (*O&L*: 87). Esta contradictoria actitud de sus padres explica la tensión que experimenta Lucinda entre la atracción del paisaje, de la que hablaremos más adelante, y su determinación a poner en práctica las ideas de su madre, insistiendo en comprar la fábrica y en distinguirse de las demás mujeres de la colonia usando los “bloomers”, a pesar de los consejos que recibe en contra de persistir en ambas ideas.³ Muerto su padre, el discurso de Elizabeth encierra a Lucinda en una burbuja de la que su madre no ve más salida que claudicar en su empeño por sacar adelante la granja y volver “a casa”, como confiesa en una de sus cartas a su amiga Marian Evans, más conocida por el seudónimo de George Eliot, la famosa escritora victoriana cuyo estilo, entre otros, Carey parodia en la novela:

³ Carey confiere bastante importancia al motivo de la ropa, que más que ser un vehículo de expresión de la personalidad son la manifestación material de las ideas que constriñen la vida de los personajes, que viven dentro de sus ropas como en una especie de jaula. Los “bloomers”, por ejemplo, son el símbolo de la cárcel “racional” que Elizabeth crea para Lucinda como antídoto “to the ‘obscene bustle’ and the ‘crippling’ crinoline” de la moda victoriana, del mismo modo que el luto representa las convenciones sociales en las que se ve atrapada Miriam Chadwick. Ninguna de las dos se encuentra cómoda en esas ropas, pero mientras que Lucinda logra escapar al perder su dinero y dar rienda suelta a su personalidad y a sus ideas, Miriam se enquistaba en la convención y vive toda su vida atrapada en sus contradicciones: “When Miriam was old, she wore long black dresses and violent-coloured petticoats (crimson, royal purple, blazing yellow) and it was easy enough at that time to see her as an old parrot in a Victorian cage” (*O&L*: 502).

I have kept her away from Parramatta and isolated her from every neighbour and member of the congregation who might, by any casual comment, reveal her how society really is.... My daughter lives in a fairy world I have made for her, and they would not tolerate her in open society in New South Wales where they hate women like us with a passion you would not believe without seeing their angry resentful little eyes. It would chill you Marian, to walk down a street in Parramatta. All this is my great achievement as a parent, that I have produced a proud square peg in the full knowledge that all around, to the edges of the ocean there are nothing but round holes. We must return home. (*O&L*: 92).

A través del símil de Elizabeth, Carey nos sugiere de nuevo la relación de Lucinda con el cristal, pues los Leplastrier escondían su dinero en frascos de cristal que escondían cuidadosamente en los huecos de las paredes del "earth-floored hut in New South Wales in which Lucinda was born" (*O&L*: 77): en tanto en cuanto que los frascos encajasen en la pared el dinero y la familia estaban seguros, Lucinda no encaja y por eso el dinero se pierde. Ese dinero oculto en las "jam jars", junto con el que obtiene de la venta de la granja, es el que permite a Lucinda convertirse en la "Glass Lady" y es el eje de su fortaleza, aunque también de su fragilidad. El tema del dinero nos revela a Lucinda como un personaje tan contradictorio como el mismo cristal, pues de un lado siente que el dinero no le pertenece, que ni siquiera les pertenecía a sus padres, "The money was stolen from the land. The land was stolen from the blacks. She could not keep it" (*O&L*: 126), y trata de darlo a la iglesia, como de hecho hará más adelante al construir la iglesia de cristal y financiar la expedición de Oscar a Boat Harbour; por otro lado, en cambio, no puede

separarse de ese dinero, pues sabe que es la clave de su seguridad y de su fortaleza, y, en principio, la “keystone” de su vida: “She trusted nothing so much as she trusted that money, which she wished fiercely, passionately, to keep, even while she tried to give it away” (*O&L*: 127).

Esa tensión es la que empuja a Lucinda al juego, la gran pasión que a la postre y “por casualidad” la lleva a conocer a Oscar y la vía de escape que encuentra para la inmensa soledad que la embarga. Si en Oscar la ludopatía se manifiesta ya de niño, cuando decide abandonar la congregación de su padre y hacerse miembro de la Iglesia Anglicana confundiendo el azar con la revelación divina, Lucinda se aficiona a jugar a las cartas apenas estrenada su mayoría de edad, con ocasión de la compra de la fábrica. Aparte de ésta, las cartas son la única vía de comunicación de Lucinda con el exterior, así que se aficiona al juego “like a duck to water” (*O&L*: 166) y juega a las cartas con la misma seguridad con que Voss declaraba su intención de trazar el mapa de Australia: “Lucinda knew she could control the cards with the strength of her will” (*O&L*: 167). No obstante, su ambición no está tan clara, pues no tiene una idea fija de qué pretende conseguir con el juego, pero sigue yendo una y otra vez a la poco respetable casa de Jimmy d’Abbs, aún sabiendo que lo que hace no está bien: “It would drive her mama to a brushing frenzy” (*O&L*: 168). El ansia de Lucinda por evitar la soledad, que recuerda el de otros muchos personajes de Carey, se combina con su ambivalencia hacia el dinero y su obsesión con la idea de que éste no le pertenece:

She was already rich. She had wealth she had not earned. To wish for more was sinful, greedy. But if she lost, it would be worse. Then she would not feel remorse, but terror. She was a miser, counting it, feeling panic to be parted from it. She knew this already. She would go running to the Woollahra vicarage with her tail between her legs. She would read the Bible and attend Evensong. But now she was drunk on the game and only wanted more of it" (*O&L*: 167-8)

Su ambivalencia hacia su fortuna somete a Lucinda a una tensión que es comparable a la que se produce en el interior de una "Prince Rupert's drop" y aunque aguanta con entereza los múltiples "hammer blows" que recibe del exterior, a veces también da muestras de fragilidad cuando es rechazada por Hasset y por los obreros de la fábrica o cuando es acusada de adulterio en la iglesia el día de Navidad. Por otra parte, la Lucinda que conocemos en la novela depende del dinero como las lágrimas de cristal dependen de su "linchpin", y al perderlo reacciona del mismo modo que éstas, liberando toda la energía que llevaba dentro, "she was charged with static electricity" (*O&L*: 83), y que, empezando por su madre, todos cuantos la rodeaban habían tratado de controlar. Igual que en el cristal, un material originariamente líquido en un cuerpo en apariencia sólido, la verdadera naturaleza de Lucinda se revela contra las presiones exteriores que tratan de contenerla y lucha por salir a la superficie de distintas maneras, lo que por ejemplo se observa en su pelo, rebelde y diferente del de sus padres, un pelo negro y liso que se peina con facilidad y se acomoda mejor al canon victoriano que sus

rizos cobrizos.⁴ El color del pelo de Lucinda revela que su naturaleza es más parecida a la de Oscar, también pelirrojo e inquieto, y que, como ella, tampoco encaja en ninguna parte, lo que le vale apodos como el de “Odd Bob” que le pone Wardley-Fish, su único amigo hasta que conoce a Lucinda:

‘You are tiresome, Odd Bob. You have only one conversation, and it makes no sense. You belong no more here than you belong anywhere. Odd Bob, you must realize, *you do not fit.*’ ... ‘You do not fit. You are wonderful. You are perfectly unique ... You are not corrupted. It is an impertinence to suggest that you are. You do not have to travel to New South Wales for a penance’ (*O&L*: 187).

Junto con el dinero, Lucinda pierde a Oscar, del que estaba enamorada y que había intentado dar forma a su pasión por el cristal, aunque no había sabido interpretar sus sentimientos. De haberse consumado su amor y no haberse destruido “the crystal-pure, bat-winged structure of her dreams” (*O&L*: 444), Lucinda se habría

⁴ El pelo de Lucinda se resiste por igual a los esfuerzos de su madre por desenredarlo que a los de Mrs Ahearn por darle una apariencia femenina: “Lucinda’s hair had been spared the scissors for three months and now that it had grown to a length her custodians judged more ladylike, Mrs Ahearn had pulled it up tight on her hair head and secured it with pins and clips. But pins and clips would not work. They had never worked. Her hair was a sea of little snakes, each one struggling to insist on its freedom. She patted her prickling neck feeling as the first wisps of hair escaped. The pins were merely ineffectual, but the patented clips grabbed at her. They dragged and stretched the hair at the roots. Lucinda could not understand the logic: how one’s hair must be grown long in order to be pulled up short. ... She wish her hair released so it might stop her headache, so her features might be softened, but no, it was not allowed” (*O&L*: 128). La imagen de los cabellos de Lucinda luchando por librarse de la presión exterior de las horquillas, de nuevo recuerda la del cristal líquido tratando de escapar la superficie sólida que se forma alrededor de la lágrima de cristal cuando este se enfría de repente.

convertido en Mrs Hopkins y probablemente sólo sería conocida como la esposa del "pioneer clergyman" que llevó una iglesia de cristal al *Bush* y que enseñó a los aborígenes de la zona sus "Christian stories". Sin embargo, al casarse Oscar con Miriam y morir ahogado en el interior de la iglesia de cristal, es como si alguien hubiese cortado el destino de Lucinda por el eje: su futuro como Mrs Hopkins y su herencia se desvanecen como el cristal de una "Prince Rupert's drop". La magia del cristal desaparece, no en vano, la iglesia de cristal acaba convirtiéndose en una iglesia de madera sin ningún vestigio de su épico y romántico origen.

No obstante, es a partir de ahí cuando Lucinda consigue por fin librarse de sus contradicciones y sobreponerse a la idea de su supuesta fragilidad, para dejar atrás su vida como "Glass Lady" y su miedo a las fábricas, y empezar "the long and fruitful journey of her life": "Lucinda was known for more important things than her passion for a nervous clergyman. She was famous, or famous at least amongst the students of the Australian labour movement" (*O&L*: 506). Como el cristal, de cuya naturaleza engañosa ya nos había advertido el narrador, Lucinda se revela como una trabajadora "in disguise" de rica heredera y empresaria y como una líder de masas que estaba demasiado presionada por su responsabilidad, por las ideas de su madre, por los miedos de la sociedad colonial y por los convencionalismos victorianos respecto a las mujeres y a los obreros, para poder reconocerse y mostrarse como tal. A propósito de lo cual hay que decir que al informarnos sobre el futuro de Lucinda, Carey nos está invitando a que descubramos su historia, para lo que habría que seguir

el ejemplo del narrador —y del propio Carey— y revisar la historia del movimiento obrero australiano, copada por figuras masculinas y distorsionada por mitos como el del *Workingman's Paradise*, igual que la propia historia de la colonización que Carey nos cuenta en *Oscar and Lucinda* está dominada por figuras cuya historia ha sido falseada.

Si Lucinda está fuera de lugar en la colonia, en contra de lo que esperaba su madre, tampoco encaja en Europa: “Lucinda had come to London thinking of it as ‘Home’. It was soon clear that this great sooty machine was not home at all” (*O&L*: 203). Ya a mediados del siglo XIX Lucinda constata la falacia colonial del “Hogar” común y descubre que los ingleses la rechazan tanto por sus costumbres, como por sus “bits-and-pieces accent, her ineterest in trade, her luck of conversational shills, her sometimes blunt opinions or her unladylike way of blowing her nose... that made her seem so **alien**” (*O&L*: 204) (el énfasis mío). La focalizadora de esta descripción es irónicamente Marian Evans/George Eliot, la amiga de su madre, que no sabe entender a Lucinda, pues no se acomoda ni al patrón de mujer intelectual —no sabe hablar de otra cosa que no sean las fábricas, el cristal o la colonia— ni tampoco al de muchacha victoriana: “Even George Eliot, no matter what her fiction might suggest, was used to young ladies who lowered their eyes in deference to her own. Lucinda did not do so. The two women locked eyes and George Eliot mentions ... ‘a quite peculiar tendency to stare’” (*O&L*: 204). Lucinda no encaja como heroína victoriana, ni tampoco como proto-feminista, ya que no escucha la idea de George Eliot de emplear mujeres en su fábrica y además ha ido a Londres en la esperanza de encontrar un

marido: "She had left Sydney with thoughts of marriage and children. ... She did not doubt she would have proposals in London, if only because of her wealth" (*O&L*: 203). Lucinda no es inglesa, como lo eran sus padres, sino que es diferente, es australiana, como el cristal, *parece* inglesa, pero eso es sólo un "disguise".

3.2.2. Las mentiras de la historia y la verdad del cristal.

En la imagen de la lágrima de cristal que estalla en mil pedazos se resume también el tratamiento que Peter Carey da a la historia de Australia en la novela. Como el cristal, la **H**istoria puede parecer algo sólido e "irrompible", pero si se la manipula adecuadamente también puede "estallar" y dar lugar a una miríada de pequeñas historias apócrifas, de ahí que los protagonistas de la novela no estén inspirados en figuras "históricas" concretas. *Oscar and Lucinda* es una de esas historias, surgida del "esfuerzo" de Carey por retirar la piedra de toque en la que está basado el relato histórico: la credibilidad y la autoridad de las fuentes convencionales. En la novela esas fuentes son esencialmente la madre del narrador, que cuenta la historia de manera pomposa y con un exceso de emoción y la "Historical Society", especializada en ocultar las historias oscuras del pasado, que, sin embargo, son de sobra conocidas por los lugareños.⁵ Frente a esas

⁵ "I learned long ago to distrust local history. Darkwood, for instance, they will tell you at the Historical Society, is called Darkwood because of the darkness of the foliage, but it was not so long ago you could hear people call it Darkies' Point, and not so long before

fuentes están las historias que su padre, “a cunning spin bowler” (*O&L*: 2), y el propio narrador han oído contar a los aborígenes acerca de Oscar y de su iglesia, “How Jesus come to Bellinghen a long time ago” (*O&L*: 467).

De acuerdo con esas historias Oscar no fue un pionero valiente y arrojado, sino un pobre hombre maltratado y sin ninguna *autoridad* que no pudo evitar una de las muchas matanzas de aborígenes perpetradas durante el periodo colonial. A las historias de los Kumbaingiri que hay que añadir una carta, “as fragile as the body of a long-dead dragon fly”, y un cheque encontrados “amongst Miriam’s darned and fretted-over petticoats” que explican que el negocio familiar, the Prince Rupert’s Glassworks, fue moral, sino técnicamente, hurtado a su legítima propietaria, Lucinda Leplastrier. Más aún, esas pruebas, encontradas por accidente, como las “Prince Rupert’s drops”,⁶ demuestran que el origen de la iglesia y la fábrica no está en el espíritu misionero y emprendedor de los Hopkins, sino en la apuesta de dos ludópatas solitarios que no encuentran otra forma mejor de comunicarse y unir sus destinos. Todo esto impide al narrador contar la historia de su familia como una saga de pioneros al

that when Horace Clarks grandfather went up there with his mates —all the old families should record this when they are arguing about who controls this shire— and pushed an entire tribe of aboriginal men and women and children off the edge” (*O&L*: 2).

⁶ “It is not unusual to see a glass blower or a gatherer scrabbling around a in a kibble, arm deep in the oily water, sorting through the little gobs of cast-off cullet, fossiking for Prince Rupert’s drop. The drops are made by accident, when a tear of molten glass falls a certain distance and is cooled rapidly” (*O&L*: 132).

uso y le obliga a “tomar los alicates” y *desmontar* la historia de los Hopkins para contar la historia de Oscar y Lucinda, una historia apócrifa en la historia de Bellingen, lo mismo que la novela de Carey es una historia apócrifa en la historia de Australia.

La saga familiar es uno de los géneros literarios más populares en Australia y, junto con el romance de exploración, ha sido utilizado una y otra vez para intentar reivindicar la posesión de la tierra por parte de los blancos. En esas sagas los pioneros son presentados en términos épicos, como personajes cuyo destino está marcado por una fuerza superior a ellos mismos: “There were those who were fated to be pioneers, fated to be the landtakers. Fated to found empires built on grass, driving their flocks before them” (Atkinson 1986, cit. Gelder & Salzman 1989: 145). Esa fuerza a menudo es identificada con la **H**istoria o con el progreso y tiene como objetivo la consecución de la utopía colonial, según la cual los pioneros aprovecharon la oportunidad de escapar a los problemas y los males “of the Old World and of building a Utopia on a nice selection of worthy principles” (Durack 1976: 17). Esos principios les ayudaron a soportar la dureza de las condiciones de la vida en Australia y a construir imperios agrícolas o industriales, pero no les hizo detenerse ante el hecho de que la tierra sobre la que estaban construidas sus casas, sus iglesias, y sus fábricas había sido robada a los aborígenes. En la revisión que Carey hace de la historia, en cambio, ese es un dato fundamental, de hecho es la “foundation stone” que le lleva a desmoronar el discurso colonial de las sagas de pioneros y a sostener,

como citaba al final del capítulo anterior, que la historia de Australia está basada en una sucesión de mentiras:

Our forefathers were all great liars. They lied about the lands they selected and the cattle they owned. They lied about their backgrounds and the parentage of their wives. However, it is their first lie that is the most impressive for being so monumental, i.e., that the continent, at the time of the first settlement, was said to be occupied but not cultivated and by that simple device they were able to give the legal owners short shrift and, when they objected, to use the musket or poisoned floor, and to do so with a clear conscience. It is in the context of this great foundation stone that we must begin our study of Australian history (*Illy.*: 456).

Si tenemos en cuenta que el narrador de *Oscar and Lucinda* empieza su historia en los años treinta, poco antes de que Herbert Badgery ingrese en prisión, podemos hacer una lectura cruzada entre ambas novelas y darnos cuenta de hasta qué punto la historia falsa de Miriam Hopkins y su nieta coincidía con el discurso de la historia oficial. Herbert Badgery, el protagonista y narrador de *Illywhacker*, no encuentra la cita anterior en los libros de historia que por aquella época estudiaría el biznieto de Oscar Hopkins, “the dreary Australian history books that were available pre-war” (*ibid.*), en los que Badgery trata de adquirir la erudición necesaria para convertirse en un intelectual e impresionar a Leah Goldstein, y que le son enviados a la cárcel por el obispo anglicano de Grafton, que si atendemos a la cronología podría haber sido uno de los que visita a los herederos de Hopkins en Bellingen. La mendacidad de los antepasados coloniales tampoco aparece en las cartas que le envían los profesores de la Universidad de Sydney, sino en la obra de un estafalario historiador ,

M. V. Anderson, que el cura católico que le visita en la prisión ha confiscado a uno de sus alumnos por considerarlo “unsuitable for boys” (*ibid.*). A principios de los años cuarenta, la versión de Anderson podía ser aceptable para intelectuales excéntricos y prestidigitadores de la mentira como Herbert Badgery, pero no estaba respaldada por la iglesia Anglicana, la misma a la que habían pertenecido Oscar Hopkins y Dennis Hasset, el párroco de Boat Harbour a quien iba destinada la iglesia de cristal, y tampoco era apta para menores, pues ponía en entredicho la legitimidad de la presencia europea en Australia y revelaba el comportamiento criminal y deshonesto de sus antepasados.

A mediados de los ochenta, cuando supuestamente el narrador de *Oscar and Lucinda* reconstruye la historia familiar, los historiadores no habían tenido más remedio que corroborar la tesis de Anderson, cuyas teorías ya no son desconocidas en las escuelas, pero aún así Carey aprovecha el ambiente de exaltación histórica y conmemoración de las gestas de los antepasados, para recordar a los australianos que sus progenitores también cometieron hechos vergonzantes como eliminar a los aborígenes con estricnina,⁷ lanzarlos en masa por un

⁷ Carey alude a este hecho en varias ocasiones y lo presenta como una idea bastante aceptada entre la sociedad de Nueva Gales del Sur, aunque en la novela es Mrs Burrows, junto con Lucinda, una de las invitadas habituales en las partidas de cartas de Mr d’Abbs, un rico comerciante y mecenas provinciano que en parte recuerda la figura de Mr Bonner en *Voss*: “Mrs Burrows would have them given ‘bye-bye damper’, bush bread made by strychnine-poisoned flour... She was one of those who claimed no white man should be hanged for shooting blacks in self defense ... the views she was expressing were only different from much opinion in New South Wales in that they were unambiguously put” (*O&L*: 160.172).

precipicio, o abrir fuego contra ellos simulando una emboscada para atenerse a las necesidades del “guión” de las gestas épicas de exploración, como hace Mr Jeffris al alcanzar Bellinger Heads sin haber sido atacado por los nativos. Lo más frecuente, sin embargo, es que los colonizadores, incluso los más decididos estén embargados por el miedo, tanto a ser atacados por los aborígenes como a los desconocidos espíritus del paisaje australiano, “not a Christian landscape”: “You could feel it in the still shadows along watercourses. She felt ghosts here, but not Christian ghosts, not John the Baptist of Jesus of Galilee. There were other spirits, other stories, slippery as shadows” (*O&L*: 162, 163). Ante ese miedo se puede reaccionar con violencia, como hizo generalmente la sociedad colonial, o se puede reaccionar con intuición y respeto, como hace Lucinda, la rica heredera que no puede olvidar que su dinero procede de la venta de una tierra que no le pertenece:

‘But you do *not* know. You do not act as if you know.’

‘Yes, yes. My fortune is unearned. It is the fruit of your clever subdivision, and it was bought by the labour of my mother and my father and the blood of the blacks of the Dharuk. I have no right to it.’

‘The scripture says no such thing.’

‘Perhaps that is a lack in the scripture’ (*O&L*: 427).

Si tomamos de nuevo la imagen de la burbuja de cristal que se hace añicos al cortarla por el eje, podríamos decir que si se desafía la autoridad de la palabra escrita, sea en un documento de propiedad o en los libros de historia o en los mapas, lo único que queda son las historias asociadas al paisaje, en el que los blancos se sienten extraños, pues, conocidas o no, en su gran mayoría esas historias son

aborígenes. Si no se acepta la escritura de la propiedad como válida por no aludir al hecho de que la tierra ha sido usurpada a los aborígenes, como sugiere Lucinda a Mr Ahearn, el abogado y albacea de su madre, la presencia de los blancos en Australia y sus derechos sobre la tierra, dejan de estar justificados. En este respecto, el planteamiento de Lucinda coincide con el que Leah Goldstein hiciera en *Illywhacker*, para la cual por mucho que los colonizadores y sus descendientes se esfuercen en echar raíces en suelo australiano, ya sea construyendo casas o plantando cercas, en el fondo de su subconsciente nunca van a poder olvidar que la tierra ha sido robada. No importa que la tierra haya sido declarada "pública" o que tengan una licencia en su bolsillo que les *autorice* a explotar una mina o a construir en ella su hogar:

'This is *not* your place and never can be.'... 'There you go, land-house, house-land, you can't help yourself, can you, Mr Badgery? You're true blue. Dinky-di. You think you can put up some shanty and that makes it your place, but you can't, and it will never be'... 'The matter is obvious. The land is stolen. The whole nation is based on a lie which is that it was not already occupied when the British came here. If it is anybody's place it is the blacks'. Does it look like your place? Does it feel like your place? Can't you see, even the trees have nothing to do with you' (*Illy*:: 307).

El cristal simboliza la colonización, pues como ésta es un material que toma formas diversas y produce efectos extraños, con él se pueden construir edificios tan bellos como el Cristal Palace de Londres o tan disparatados como la iglesia de cristal que Oscar Hopkins lleva desde Sydney hasta Bellingen, por aquel entonces Boat

Harbour, una aldea perdida "in the Parish of Never-Never" (*O&L*: 276), actualmente Nueva Inglaterra. Por otro lado, pese a estar presente en la arena australiana no fue conocido en el continente hasta la llegada de los europeos, que lo utilizaron en la construcción de sus casas y en la fabricación de las cuentas con las que, entre otras baratijas, pagaban a los aborígenes por su ayuda. El cristal es un símbolo de la pericia de los artesanos europeos y de la civilización que los colonizadores llevaron a Australia, pero es también un símbolo de la violencia con la que esa civilización se impuso en el continente y, por tanto, un símbolo de la historia de Australia:

Mr Jeffris did not like the church but he was certainly not without a sense of history. Each pane of glass, he thought, would travel through country where glass had never existed before, not once, in all time. These sheets would cut a new path in history. They would slice the white dust-covers of geography and reveal a map beneath, with rivers, mountains, and names, the streets of his birthplace, Bromley, married to the rivers of savage Australia (*O&L*: 441).

Aunque nominalmente la expedición a Boat Harbour está dirigida por Oscar, es Mr Jeffris el que desempeña el papel del explorador. Como Voss y los exploradores australianos en general, Mr Jeffris también está obsesionado: "his great obsession in life was that he should be an explorer of unmapped territories" (*O&L*: 169), pero su ambición no es conquistar el espacio australiano en una demostración de voluntad, poder y capacidad de sacrificio, sino contar la historia en sus diarios a la manera de su héroe, el Mayor Mitchell: "He would write such journals as the colony had never seen: every peak and saddle surveyed to its precise altitude ... His prose

would have a spine of steel and descriptions as delicate as violet petals" (*O&L*: 412). Carey no utiliza el viaje de exploración como un símbolo del viaje interior de sus protagonistas, sino como un ejemplo del modo en que se llevó a cabo la colonización, con las armas y con la pluma. Parte de la historia colonial de Australia estaba contenida en los diarios de los exploradores, pero esos diarios no eran una representación inocente de los hechos y los datos geográficos, sino que eran una ficción.

La tragedia de Oscar representaría la pérdida de la inocencia del colonizador ortodoxo al darse cuenta del sufrimiento que ha causado y de la vanidad de su empresa, mientras que la de Lucinda representa el desmoronamiento de sus sueños, el final de su adolescencia y el principio de una nueva vida. El desmoronamiento físico de la iglesia de cristal pone fin a la ilusión de la magia de éste, pues como en el caso de las "Prince Rupert's drops" su efecto sólo dura un momento, lo que el amor y las esperanzas de Lucinda de tener un futuro con Oscar. Cuando deja de llorar la realidad se impone para Lucinda y para los demás personajes de la novela, que se han de adaptar a la realidad australiana. La fragilidad y belleza del cristal deja paso a la solidez de la madera, menos bonito pero más práctico, como más prácticos han de volverse los sueños de Lucinda en su nueva vida como empleada de una fábrica de Sydney.

La novela constata también el final de la inocencia para los australianos en lo que respecta a su historia, una historia trágica, tanto para los héroes como para las víctimas. En este sentido la conclusión a la que llega Carey no es muy distinta de la idea que el pintor

aborigen Gordon Bennett trata de expresar en su *Fall Down Black Fella, Jump Up White Fella* (Fig. 39). En la sección que Bennet toma de Imants Tillers se ve un hombre blanco que trata de protegerse de algo con desesperación y cuya cara refleja pánico, a su lado hay una pequeña cruz, la imagen podría corresponder perfectamente a la de Oscar tratando de protegerse de la muerte al final de *Oscar and Lucinda*, pero esa imagen/historia se enmarca en una imagen/historia más amplia y a todo color. En ella aparece un explorador armado con un fusil y se ve una mano blanca que blande un hacha, en el suelo yacen dos aborígenes y un tercero es llevado prisionero. Es la imagen de la masacre colonial que alcanzó a los aborígenes en puntos alejados de toda Australia, como reflejan los nueve “richochets” que Bennett también toma de Tillers (Fig. 38) y que en la iconografía tradicional aborigen representan lugares sagrados del desierto. Todos ellos sangran, pues como bien dice Carey por boca de Lucinda Leplastrier, Australia fue colonizada con el trabajo y el esfuerzo de los colonizadores, pero a costa de la sangre de los aborígenes, a los que les arrebataron la tierra.

En reconocimiento de esa masacre *Oscar and Lucinda* acaba no ya con la muerte del patético colonizador Oscar Hopkins, sino con un acto de contrición. Antes de morir, el “clérigo pionero” cuya figura ha sido venerada en la familia Hopkins durante generaciones reconoce que su gesta no ha sido una misión divina, sino “a conceit, a vanity, a product of the deuce’s insinuations into the fancy-factory of his mind” (*O&L*: 509), y pide perdón por las muertes que ha causado. El arrepentimiento de Oscar adquiere un valor especial, toda vez que

quien cuenta la historia no es él mismo, sino su bisnieto, que desafía la versión de las fuentes *autorizadas*, su madre y la Historical Society, y reconstruye la historia épica de su familia teniendo en cuenta las historias aborígenes, para los que el cristal simboliza la violencia de los blancos:

Glass cuts.
We never saw it before.
Now it is here among us.
It is sacred to the strangers.
Glass cuts.
Glass cuts a kangaroo.
Glass cuts bandicoot.
Glass cuts the tress and grasses.
Hurry on strangers.
Hurry on to the Kumbaingiri.
Leave us, good spirits, go, go (*O&L*: 470).

Odalberee que, como Jackie hace de guía para la expedición de los exploradores blancos, “crea” esta canción poco después de ver éstos matan a su compañero por negarse a llevarlos a través del Monte Dawson, un lugar sagrado para ellos. Aquí la historia de Carey contrasta con la historia de White, pues Odalberee se arrepiente de haber ayudado a los blancos a llegar hasta la tierra de los Kumbaingiri y en vez de cortar el cuello del explorador, se corta sus venas: “He brought glass with him, wrapped in a possum skin. He was sick to have caused such death. He cut himself not only on the chest, but on the arms. He did this with the glass” (*O&L*: 470). Como había sucedido con el cuchillo de Voss, “the elders” guardan ese trozo de cristal, pero no entre las cosas sagradas, sino “somewhere else, where

it would not be found" (*ibid.*). A diferencia de la nieta de Oscar, que guarda el trozo de celuloide que su bisabuelo había usado en su viaje como si fuera una reliquia, los aborígenes prefieren conservar la canción de Odalberree, una canción de advertencia hacia su pueblo y de imploración para que los extraños se fueran. Tal vez por eso la mujer aborígen que recogía leña en la playa de Botany Bay el día que llegó el Endeavour no se asustó, porque confiaba en que los espíritus se marcharían, pero ella aún no había visto el cristal.

Junto al de su responsabilidad en la tragedia y la necesidad del arrepentimiento de los héroes, *Oscar and Lucinda* lanza otro mensaje a los lectores australianos, el de la trascendencia de conservar las huellas de pasado, de no borrar las raíces que habían echado en dos siglos de estancia en el continente, materializadas en edificios como la iglesia de Gleniffer, que por muy tan deteriorados que estén, tal vez tengan una historia tan extraordinaria como la de *Oscar and Lucinda*. Ciento veinte años después de los hechos que narra la novela, en el momento en que supuestamente el narrador cuenta la historia y los australianos celebran el Bicentenario, no queda más huella de esa iglesia que unos cuantos cardos, que son igualmente ajenos al suelo australiano, a propósito de los cuales Peter Carey advierte: "There are no stories to tell about thistles" (*O&L*: 508).

Frente a la visión desolada de esos cardos, la iglesia de Gleniffer ha inspirado a Carey una historia con la que llenar el vacío dejado por

las historias cristianas de Oscar y con la que completar las historias aborígenes y contribuir a articular y fortalecer el *dreaming* poscolonial australiano. Una historia, por otra parte, con la que informar a sus lectores no australianos que existen sitios como Glenifer y el Bellinger River, aunque no estén en los circuitos turísticos de los operadores americanos y japoneses, lo que, en último término, convierte a Carey en un "map maker" poscolonial.

Conclusiones

The past is a thing which cannot be eradicated,
which accumulates and impinges.

Graham Swift,

Look ahead into the past, and back into the future,
until the silence

Margaret Laurence

En países como Australia el peso del pasado no incide por igual en todos los individuos, para unos el pasado está escrito en el paisaje y en las historias ancestrales que repiten de generación en generación desde el mítico *Dreamtime*, para otros el pasado se remonta a una fecha concreta, la fecha en que ellos mismos o sus antepasados llegaron a Australia, bien como convictos, bien como soldados, colonos, aventureros, buscadores de oro, inmigrantes o refugiados. Sin embargo, al mirar al pasado tanto unos como otros toman como referencia una fecha, 1788, el año en que los europeos empezaron su asentamiento en el continente australiano, pues el asentamiento de los europeos se produjo en detrimento de los aborígenes, “the old kangaroos”, que, como dice Xavier Herbert en la cita que abre el primer capítulo de la tesis, fueron desposeídos de su “heritage” y marginados al papel de víctimas necesarias del progreso y de la Historia. No fue tampoco una experiencia fácil para los feroces “dingoes”, llegados de un lugar remoto y obligados a construirse un

hogar en medio de un paisaje desconocido en el que todo se les antoja estar “al revés”. Seguros de sí mismos y confiados en el poder de sus armas y de sus ideas, no escucharon la voz de los moradores ancestrales de la tierra y se enfrentaron por su cuenta a la tarea de construir un hogar a imagen y semejanza del que habían dejado atrás, pero al que durante generaciones siguieron considerando suyo. Mapa a mapa, nombre a nombre, articularon un espacio cultural propio a partir de un espacio geográfico ajeno y al hacerlo adquirieron una identidad distinta de la que tenían cuando llegaron, cuya definición no ha dejado de obsesionarles. La nostalgia, la inseguridad y la culpa de algunos por la manera en que se adueñaron del “waterhole” y por su comportamiento hacia “the old kangaroos” han llevado a algunos de sus escritores a revisar su pasado. En este trabajo hemos analizado el caso de dos de ellos.

Descendientes de familias implicadas en el proceso colonial desde el siglo XIX, aunque de clase social diferente, Patrick White y Peter Carey constituyen dos ejemplos muy claros de cómo en Australia el pasado no sólo no puede ser “erradicado”, sino que además es fundamental para entender el presente y para tratar de cambiar el futuro. Ese es el mensaje que se desprende de la lectura de su obra, a pesar de la distancia generacional y de su distinta filiación estética. Cada uno de ellos mira al pasado desde una perspectiva histórica distinta: White, desde la del artista modernista que ha pasado la primera parte de su vida alejado del “waterhole” y que, cuando regresa y se da cuenta de que se siente y se le considera un extraño, decide *explorar* la realidad circundante; Carey, desde la del individuo posmoderno que siente que sobre el metafórico “waterhole” australiano se yergue la amenaza de la neocolonización, derivada tanto de la presión exterior, como de la tendencia de sus

compatriotas a dejarse engañar, tanto por las mentiras que les primero les contaron los ingleses y luego los americanos, como por las propias mentiras que se han ido contando para inventarse a sí mismos como australianos.

Significativamente, también White y Carey se inventan a sí mismos como escritores australianos, uno a través de la figura del “hijo pródigo”, otro a través de la del “illywhacker”, para lo cual adaptan las formas y los principios estéticos modernistas y posmodernistas a la representación de la realidad australiana. La metáfora del viaje de exploración le sirve a White recomponer su relación con Australia a través de la odisea de un personaje europeo que se adentra en el interior del país intentando someterlo a su voluntad de colonizador como en gran medida él trataba de someterlo a su voluntad de artista; el resultado es que, aunque muere físicamente, Voss acaba integrándose con el entorno y White, como Laura Trevelyan, se queda en Australia para seguir adelante con su exploración y tratar de corregir la superficialidad patológica de la que acusa a sus compatriotas, en una actitud que le confirma como modernista. Menos condescendiente y más familiarizado con la realidad australiana, Carey opta por una actitud y una metáfora diferentes; como White, también critica severamente el materialismo de la sociedad australiana, pero como posmodernista no trata de explorar “la” verdad de la historia, sino de poner en evidencia sus mentiras. En vez de reconstruir la historia añadiendo las páginas que le faltan y dando a las gestas de los personajes épicos un tinte existencial, lo que hace Carey es deconstruirla, utilizando su talento de fabulador y teniendo en cuenta el planteamiento posmoderno de que la historia no es más que un relato y que, como cualquier otro relato, está contado desde un punto de vista

interesado. De ahí que Carey utilice la metáfora del cristal y en concreto la imagen de las lágrimas del Príncipe Rupert.

Comparando la metáfora del viaje de exploración, mucho más densa y cargada de simbolismo, con la metáfora del cristal, caracterizada sobre todo por la plasticidad y por la ductilidad con que se presta a representar tanto la naturaleza de los personajes, como la propia empresa colonial, se observa la distancia estética e ideológica que separa a ambos autores. White era un modernista que confiaba plenamente en su intuición de "artista" para leer en los silencios de la historia y poner sus ideas en boca de sus personajes, o poner las ideas de éstos en boca del narrador omnisciente, sin tener demasiado en cuenta la idiosincrasia de voz de esos personajes; parafraseando al personaje de uno de los cuentos de Carey: White actúa con ademán de tirano y eso se deja sentir en la ficción, fundamentalmente en lo que respecta al tratamiento que hace de los personajes aborígenes, en el caso de *Voss*, del personaje de Jackie. Carey, en cambio, adopta un planteamiento subversivo respecto del principio de *autoridad* y de la figura del narrador omnisciente, cuya actitud parodia. Carey no cree que las historias se agoten en la versión del narrador o de las voces y las fuentes *autorizadas*, sino que advierte de la existencia y de la necesidad de escuchar otras voces, entre ellas las de los aborígenes. De ahí que el narrador de *Oscar and Lucinda* base su versión de la historia familiar en las historias que oye a un viejo aborígen al que su padre le ha enseñado a respetar. El respeto, frente a la condescendencia, es lo que diferencia la actitud de ambos autores hacia los aborígenes en sus novelas, lo que no quiere decir que White no los respetara, como se refleja en alguno de los escritos políticos citados en la primera parte del capítulo segundo de la tesis. Algo parecido sucede con la voz de las

mujeres, pues si White convierte a Laura Trevelyan en la portavoz de su mensaje, Carey reserva para Lucinda una historia y una voz como líder del movimiento obrero australiano que queda al margen de su control.

Pese a esas diferencias y a que a menudo se les ha visto más en el contexto de la tradición literaria “universal” que en el de la Australiana propiamente dicha, lo que queda claro al leer obras como *Voss* y *Oscar and Lucinda* en comparación con otras novelas modernistas y posmodernistas, es que ambos autores están muy influenciados por la condición poscolonial de la cultura y la sociedad australianas, así como por el contexto histórico en el que escriben sus obras. El hecho mismo de revisar la historia es en sí mismo una prueba de ello primero, pero además las conclusiones a las que llegan lo corroboran. Tanto White como Carey empiezan su historia en el silencio, como suele ser habitual en las literaturas poscoloniales, y ambos tratan de escribir una historia alternativa y de abrir la posibilidad a que se cuenten nuevas historias. Ese es el sentido del mensaje final de *Voss*, que citábamos anteriormente, pero que creo interesante repetir: “Voss did not die.. His legend will be written down, eventually, by those who have been troubled by it” (*V*: 448); White fue uno de los que se interesaron por esa leyenda y por la historia épica australiana, pero eso no excluye la posibilidad de que otros lo intenten. Un sentido parecido tiene la advertencia que hace Carey respecto a los cardos al final de *Oscar and Lucinda*.

En Australia las historias son fundamentales para superar la herencia colonial y para evitar la neocolonización, pues como recuerda Peter Carey en *Illywhacker* el país se encuentra en un momento crucial para su futuro, pues los colonizadores habían “cortado” las arterias de una civilización muy antigua y sus descendientes aún no han sido capaces

de llenar el vacío con una civilización que pueda realmente considerarse “australiana”. Ese es el compromiso político que él asume en su obra y que de una manera más personal también afrontó White al decidirse a permanecer en Australia “to people the Australian emptiness in the only way I am able” (1989: 44). Al revisar la historia de Australia ambos dan un nuevo sentido al “vacío” colonial: White traduce el vacío geográfico en un símbolo del vacío moral, mientras que Carey advierte que el vacío no existía antes de la llegada de los colonizadores, sino que fue causado por éstos al exterminar a los aborígenes. Sólo asumiendo ese hecho y empezando a contar sus propias historias tal vez consigan, cree Carey, dejar de moverse por Australia como turistas “in black man’s country” y lograr por fin arraigarse en su país, como habían imaginado hacer los nacionalistas.

La revisión poscolonial de la historia de Australia es un proceso que sigue abierto, a nuevas voces y a nuevos escritores. La contribución de Patrick White y Peter Carey ha sido muy importante, pero en absoluto es definitiva. A su versión hay que añadir la de los propios aborígenes, la de las mujeres, los inmigrantes y las de otros autores que, como ellos, intenten reivindicar su *australianeidad* sobre la base de la identificación con el entorno y con el pasado en vez de con las escrituras de propiedad de una tierra heredada de sus antepasados, que como asegura Carey “were all great liars”.

Apéndice iconográfico



Fig. 1 E. Phillips Fox, *Landing of Captain Cook at Botany Bay*, 1902

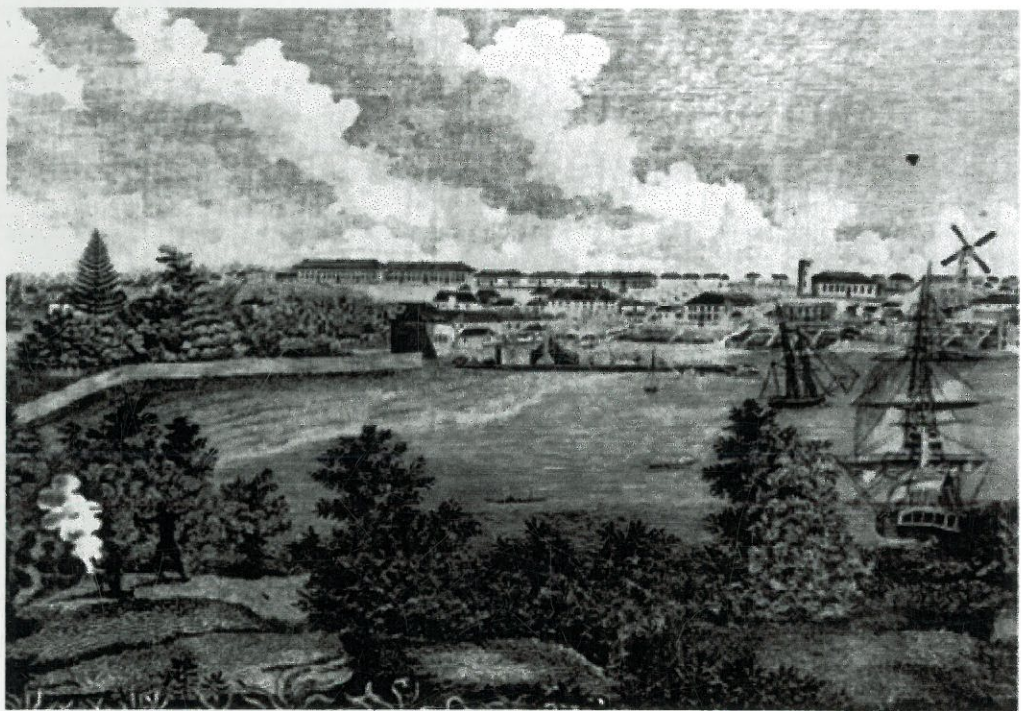


Fig. 2 John Eyre, *A North-East View of the Town of Sydney ...
Taken from the West Side of Bennelong's Point*, 1812

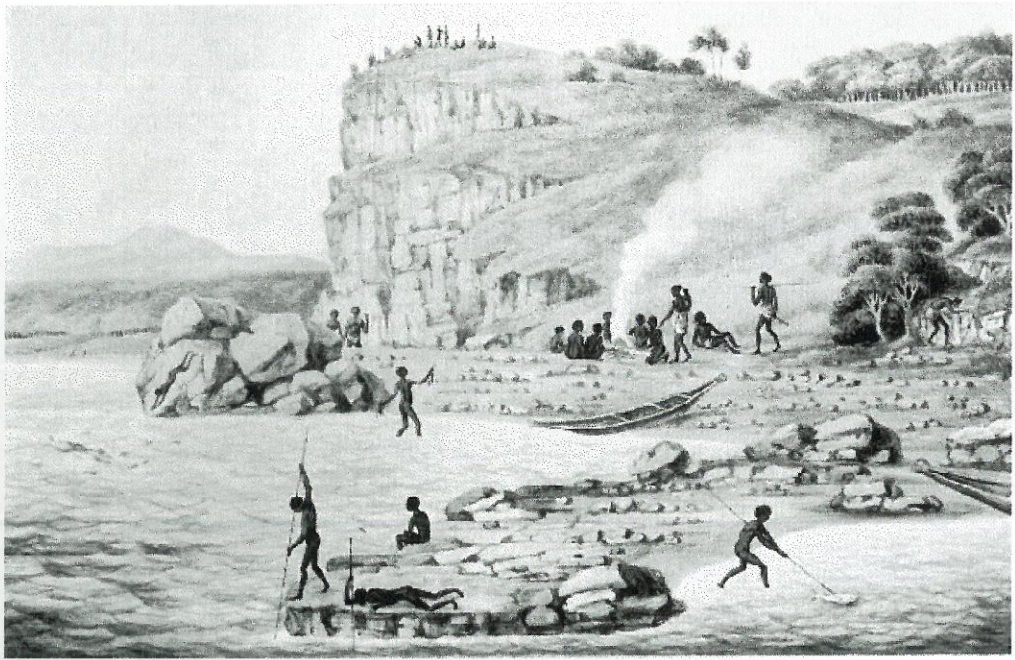


Fig. 3 Joseph Lycett, *Aborigines Spearing Fish*, 1798



Fig. 4 The Port Jackson Painter, *The Hunted Rushcutter*, 1790

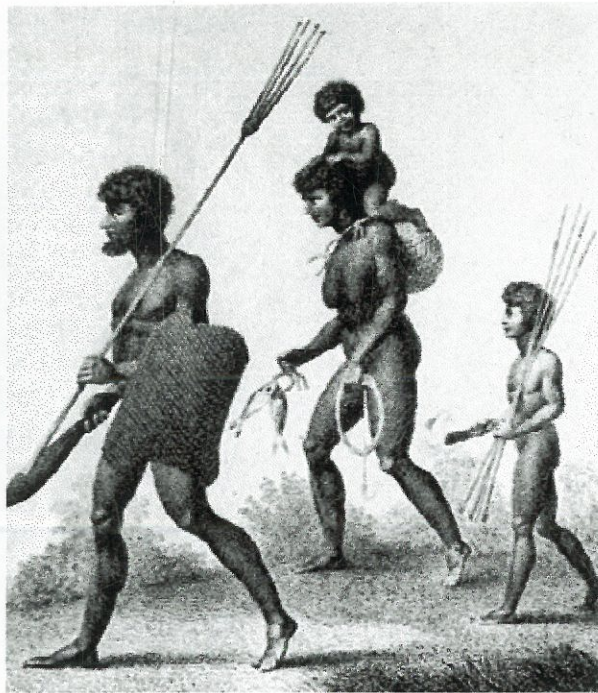


Fig. 5 William Blake/Gov. King, *A Family of New South Wales*, 1793

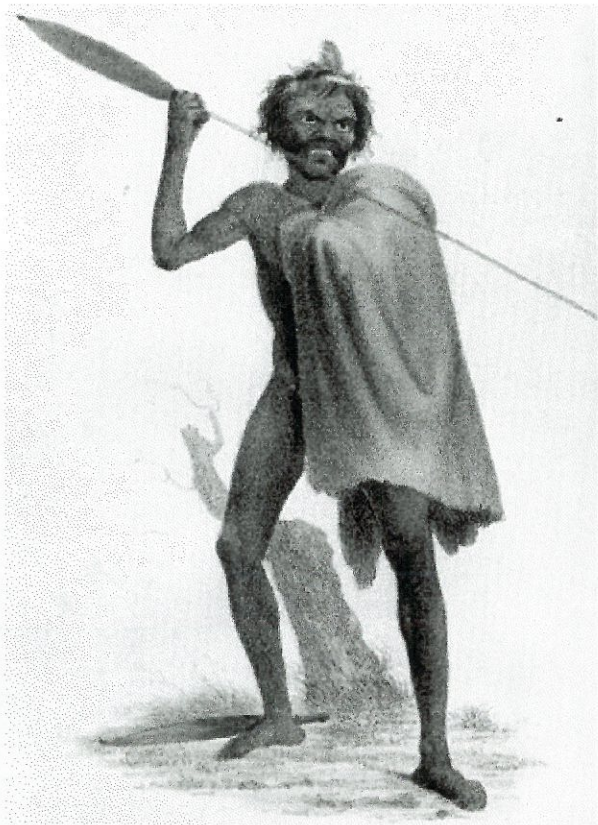


Fig. 6 Robert Browne, *Long Jack*, 1819

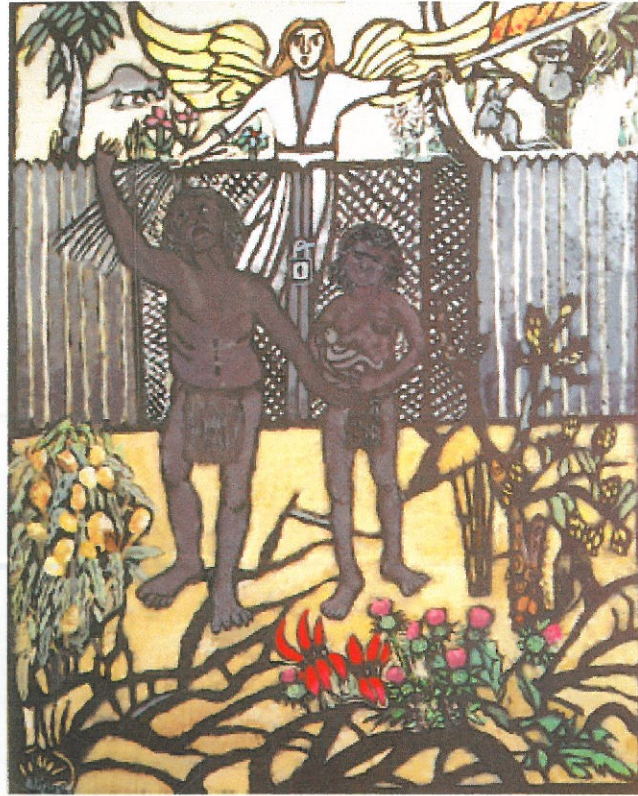


Fig. 7 Margaret Preston, *The Expulsion*, 1952



Fig. 8 Mawalan Marika, *Crucifixion*, 1962

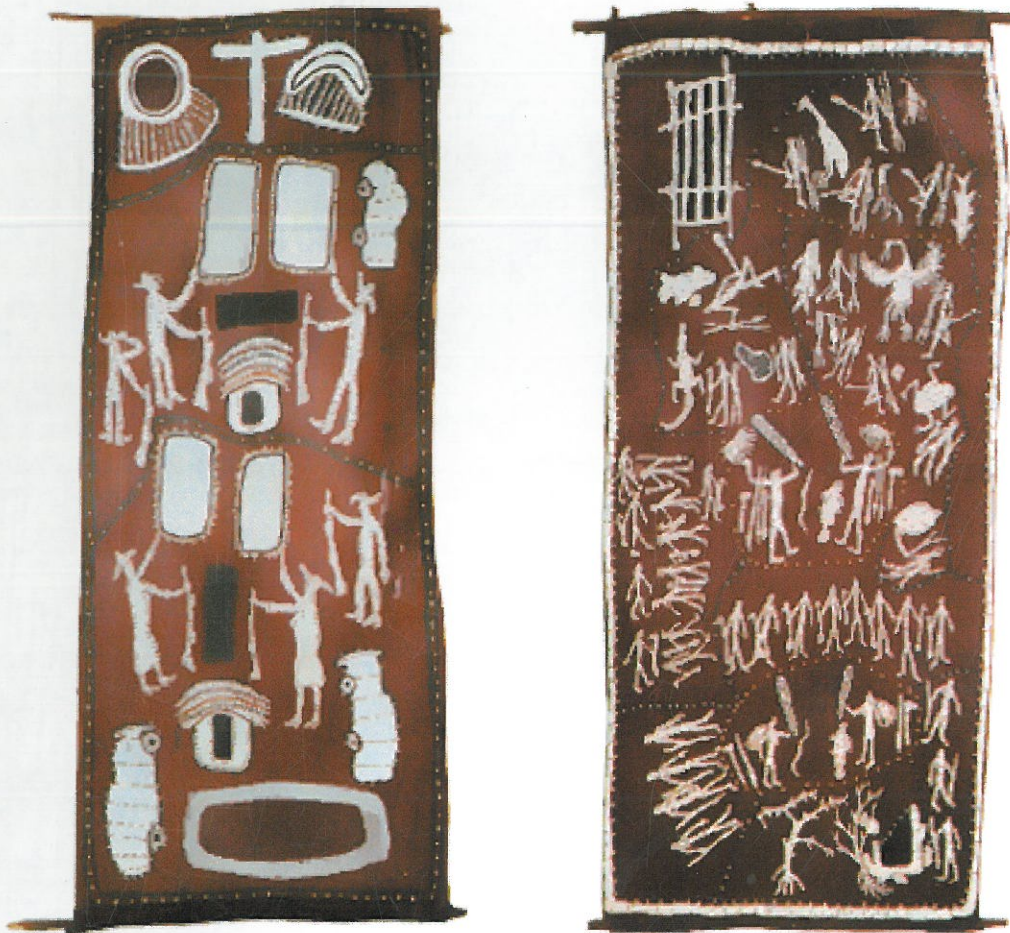


Fig. 9 Paddy Fordham Wainburranga, *White Law, Black Law*, 1984



Fig. 10 John Glover, *A Corroboree of Natives in Mills Plains*, 1832



Fig. 11 Eugene von Guerard, *Sotny Rises, Lake Coranganite*, 1857



Fig. 12 John Glover, *My Harvest Home*, 1835



Fig. 13 John Glover, *A View of the Artist's House and Garden*, 1835



Fig. 14 J. F. Mann, *Leichhardt in Camp*, 1844

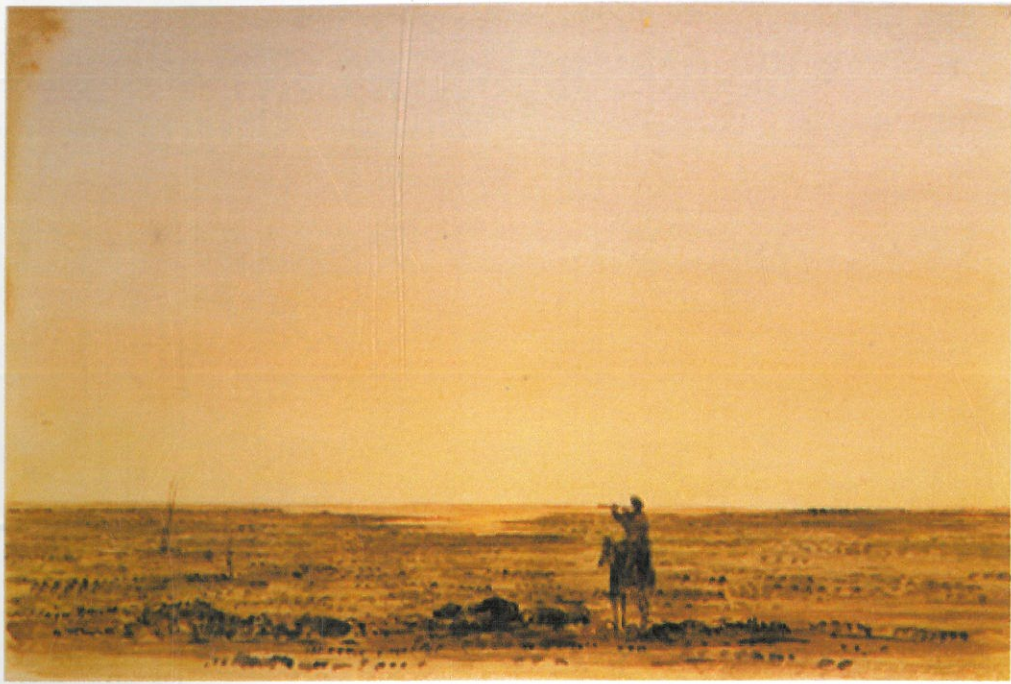


Fig. 15 Capt. E. C. Forme, *First View of Salt Desert Called Lake Torrens*, 1843



Fig. 16 Sidney Nolan, *Central Australia*, 1950

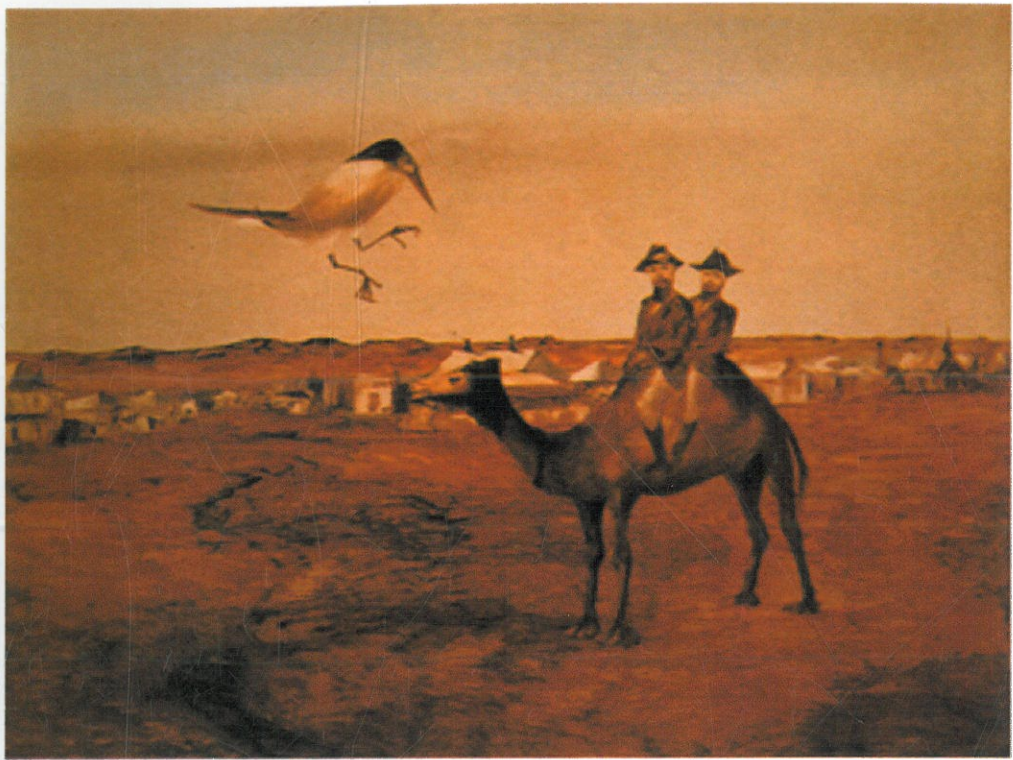


Fig. 17 Sidney Nolan, *Burke and Wills*, 1950



Fig. 18 Sidney Nolan, *Burke and Wills at the Gulf*, 1961



Fig. 19 Frederick McCubbin, *Down on his Luck*, 1889



Fig. 20 Tom Roberts, *The Artist's Camp*, 1886



Fig. 21 Tom Roberts, *A Break Away!*, 1891

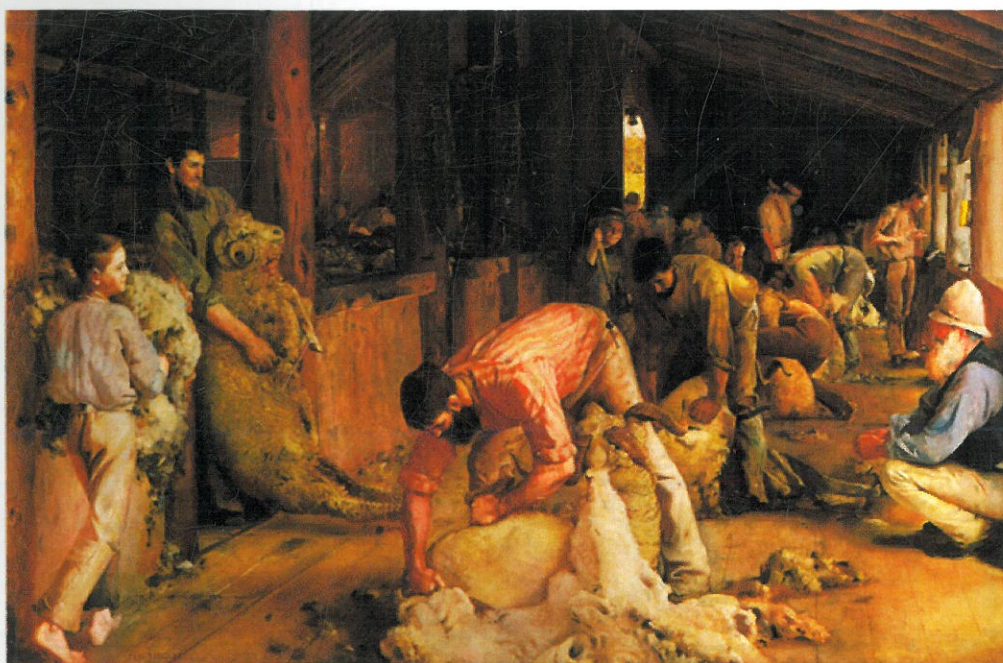


Fig. 22 Tom Roberts, *Shearing the Rams*, 1890



Fig. 23 Russell Drysdale, *Man Feeding his Dogs*, 1941

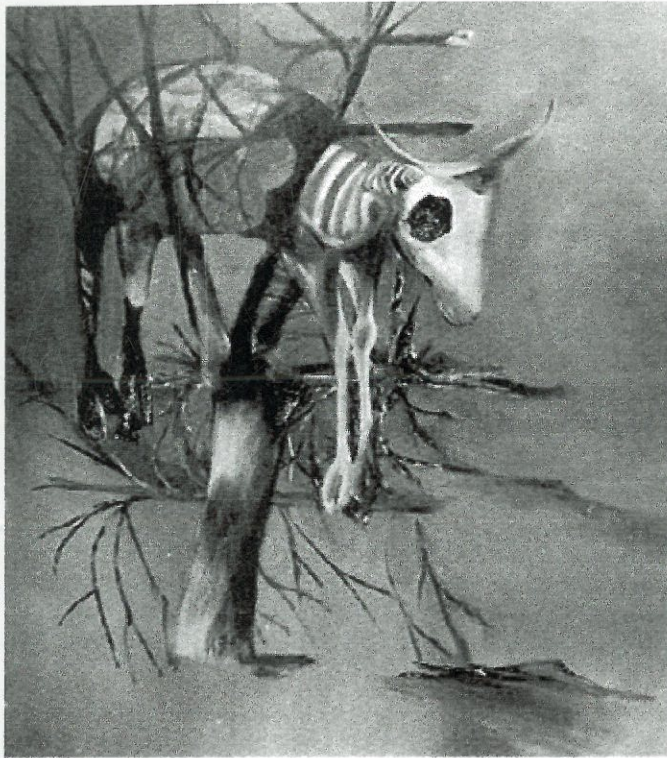


Fig. 24 Sidney Nolan, *Ram Caught in Tree*, 1953



Fig. 25 Peter Purves Smith, *Drought*, 1940



Fig. 26 Tom Roberts, *Coming South*, 1886

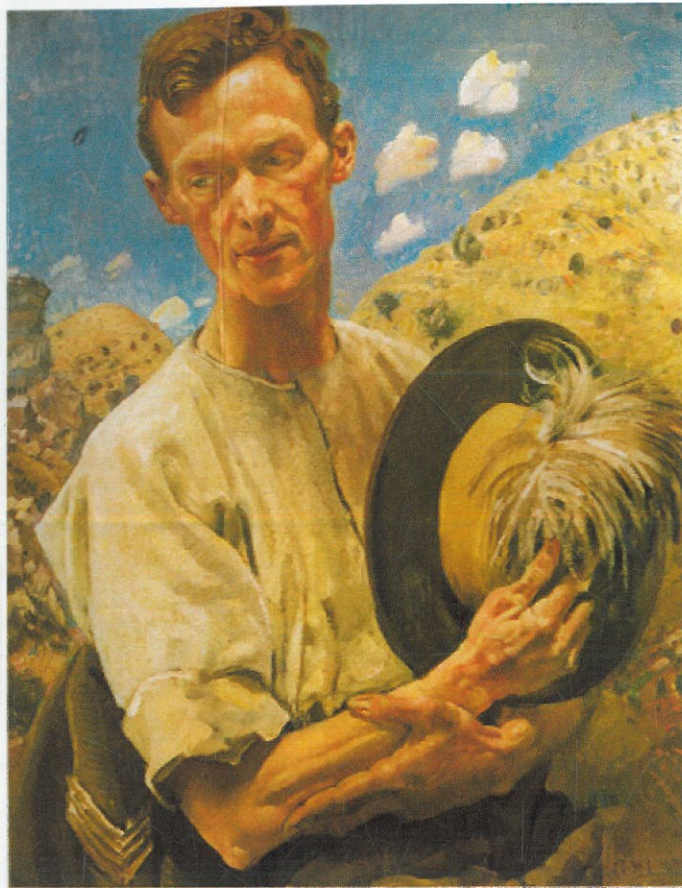


Fig. 27 George W. Lambert, *A Sergeant of Light Horse in Palestine*, 1920

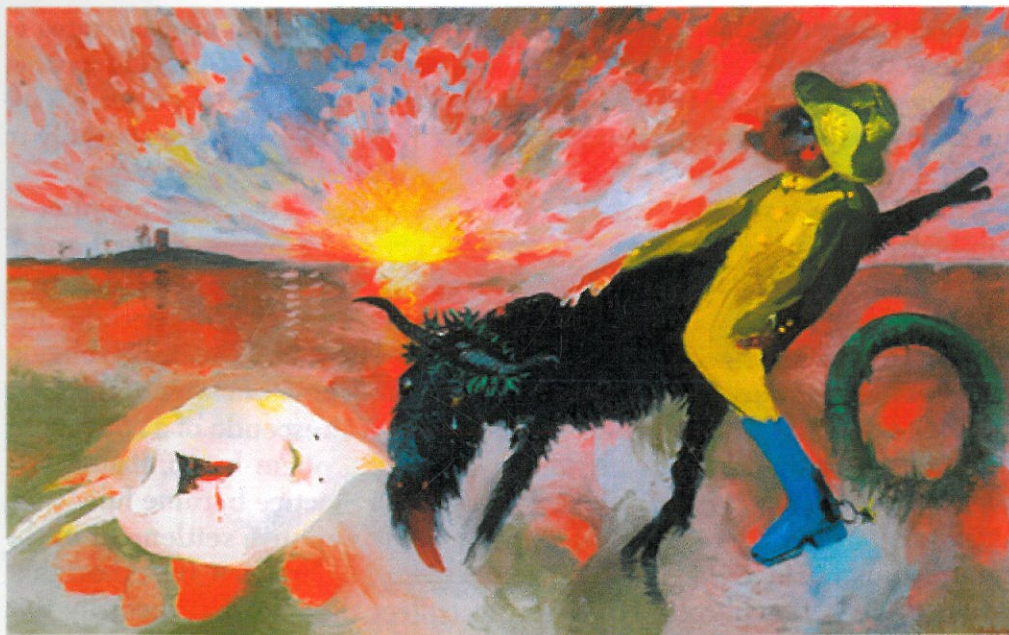


Fig. 28 Arthur Boyd, *Australian Scapegoat*, 1987

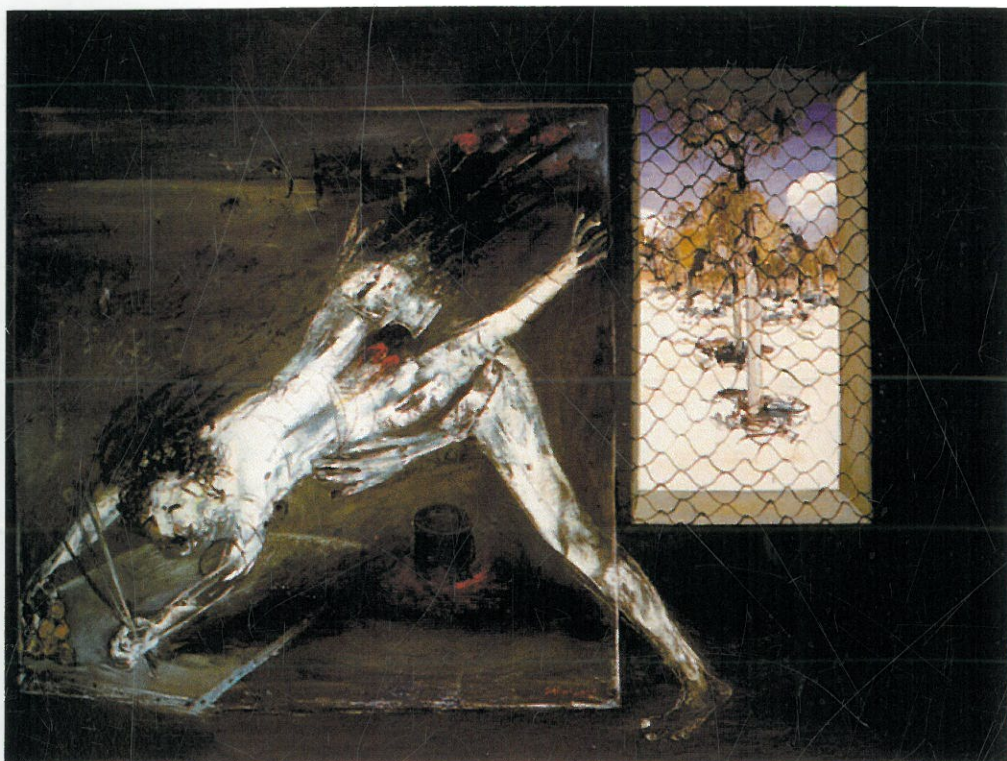


Fig. 29 Arthur Boyd, *Paintings in the Studio: 'Figure supporting back legs'*, 1973

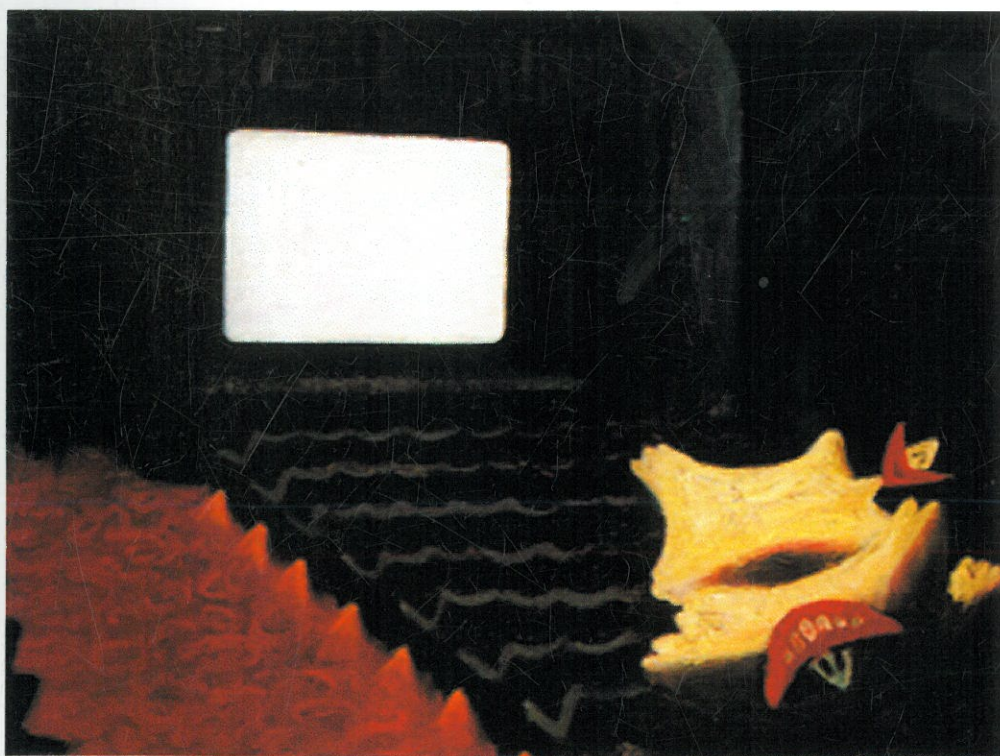


Fig. 30 Albert Tucker, *Image of Modern Evil*, 1944



Fig. 31 John Brack, *The Car*, 1955



Fig. 32 John Brack, *Five o'clock Collins Street*, 1955

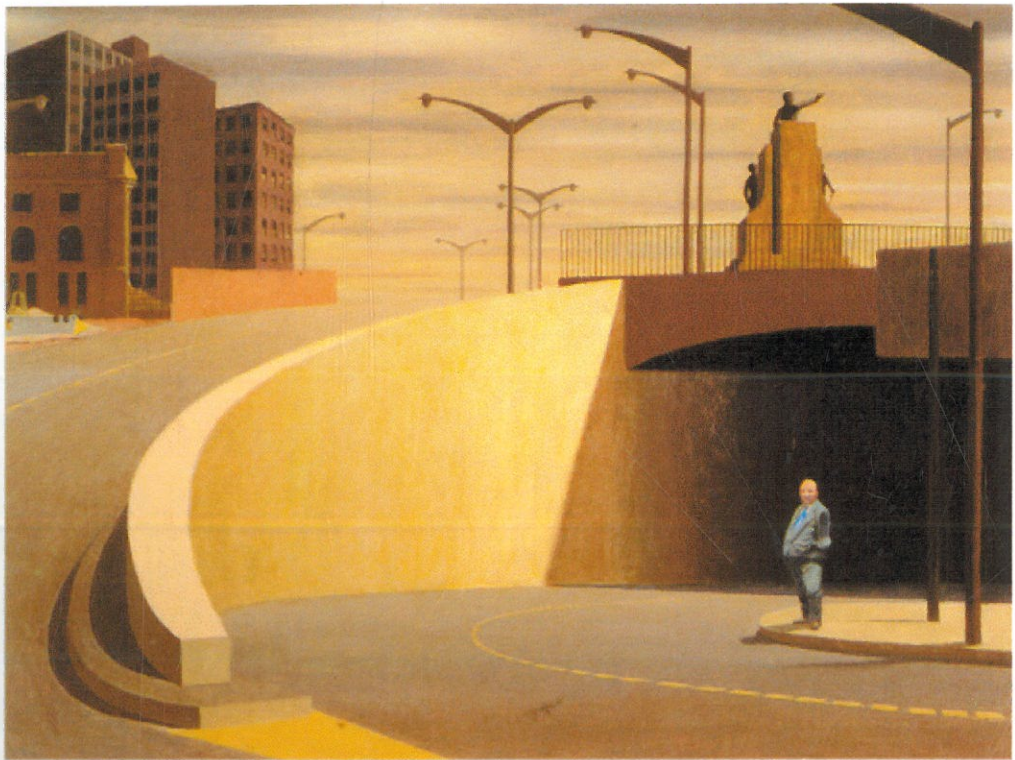


Fig. 33 Jeffrey Smart, *Cabill Expressway*, 1962

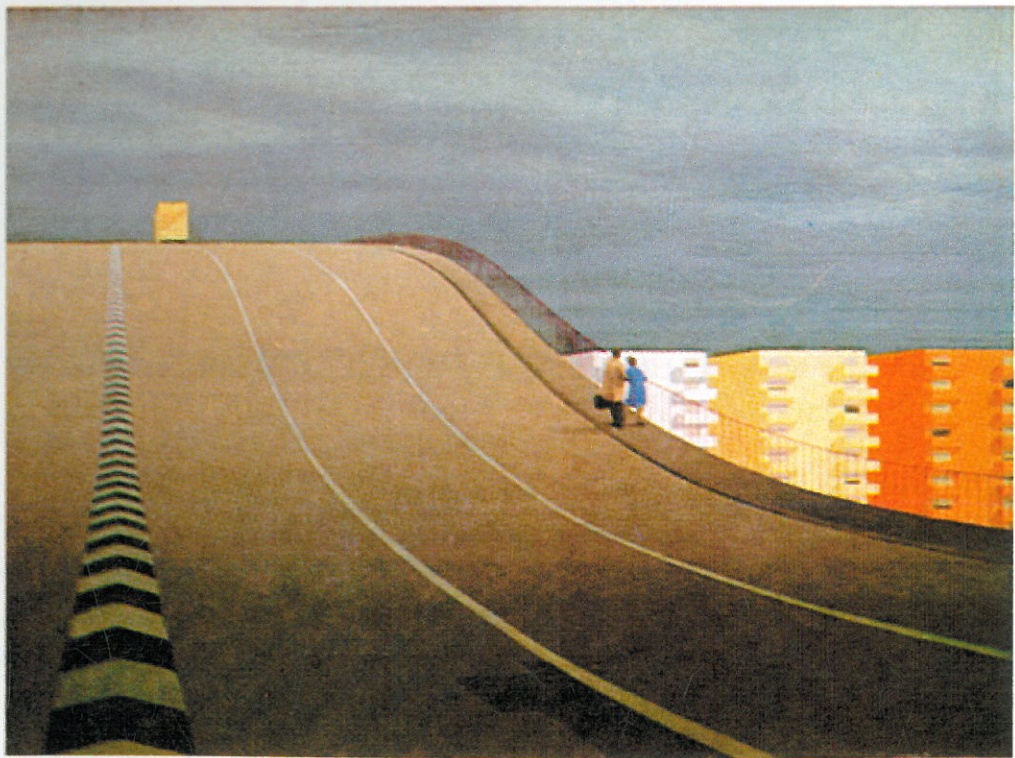


Fig. 34 Jeffrey Smart, *Approach to a City*, 1962



Fig. 35 Trevor Nicholls, *Machinetime Dreamtime*, 1981

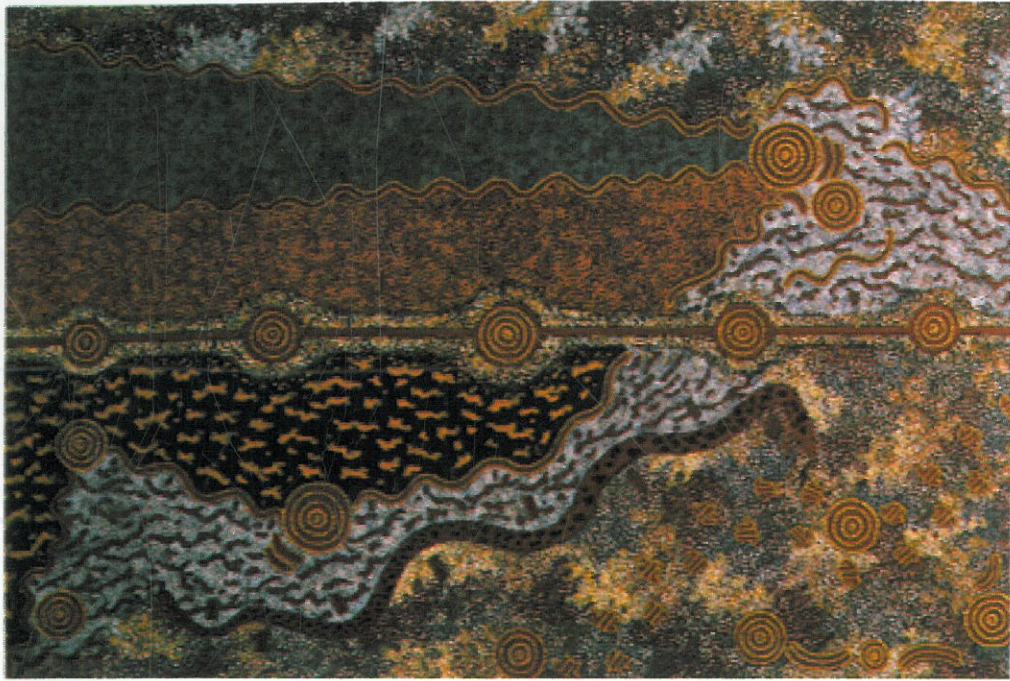


Fig. 36 Michael Nelson Tjakamarra, *Five Dreamings*, 1984



Fig. 37 Daisy Napanangka Nelson y otras, *Bush Banana, Initiated Women and Honey Ant Dreaming*, 1987



Fig. 38 Imants Tillers, *The Nine Shots*, 1985



Fig. 39 Gordon Bennett, *The Nine Ricochets (Fall Down Black Fella, Jump Up White Fella)*, 1990

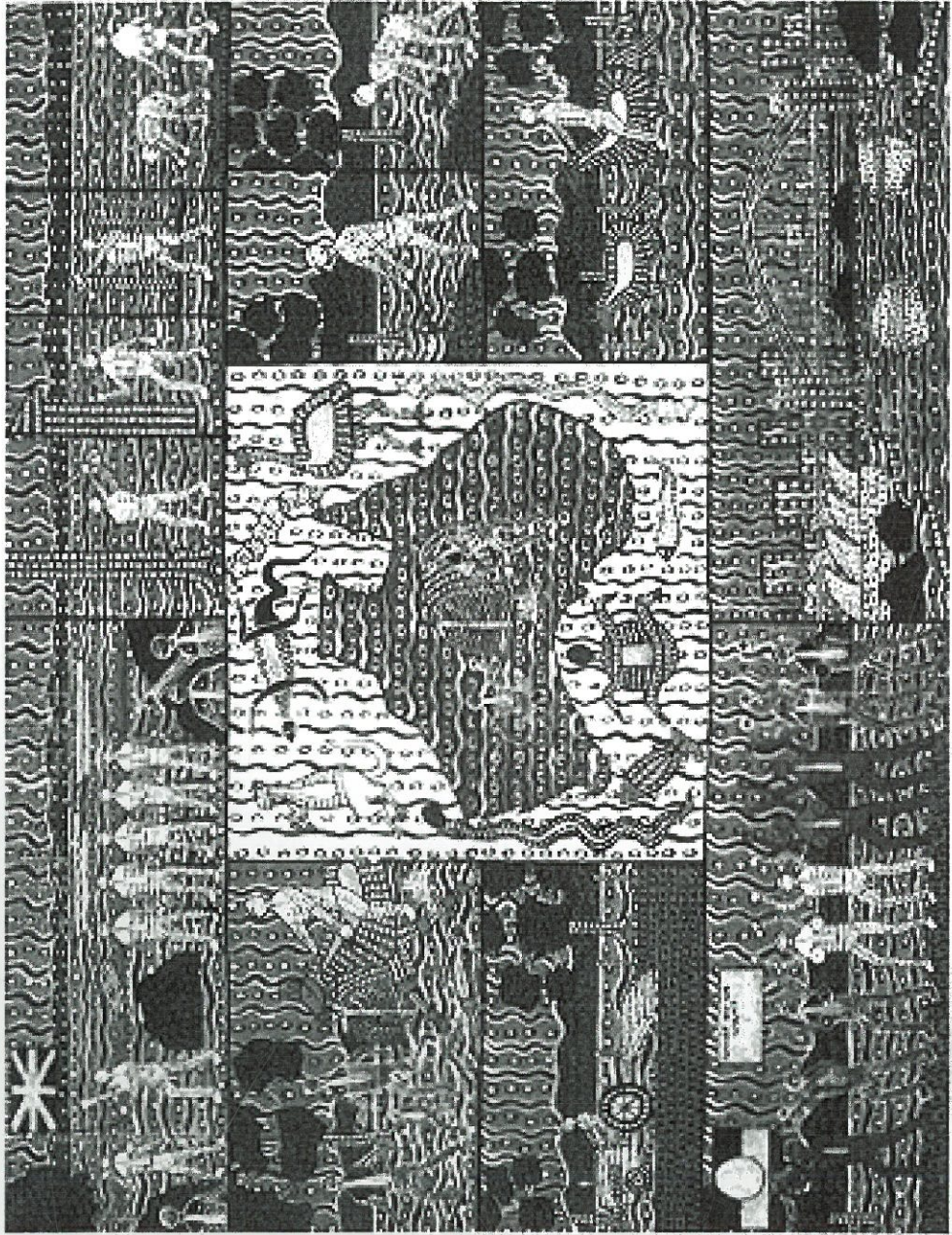


Fig. 40 Robert Cambell, Jr., *The Past and Present of Two Hundred Years*, 1987

Bibliografía

FUENTES PRIMARIAS

◆ Patrick White

- 1960 [1957]: *Voss*. Harmondsworth: Penguin.
- 1963 [1948]: *The Aunt's Story*. Ringwood: Penguin.
- 1964 [1961]: *Riders in the Chariot*. Harmondsworth: Penguin.
- 1973 [1955]: *The Tree of Man*. Harmondsworth: Penguin Modern Classics.
- 1973 [1970]: *The VVuisector*. Harmondsworth: Penguin.
- 1977 [1976]: *A Fringe of Leaves*. Ringwood, Victoria: Penguin.
- 1981 [1979]: *The Tnyborn Affair*. Ringwood, Victoria: Penguin.
- 1983 [1981]: *Flaws in the Glass*. Ringwood, Victoria: Penguin.
- 1989: *Patrick White Speaks*. ed. Paul Brennan y Christine Flynn. Sydney: Primavera Press.

◆ Peter Carey

- 1988: *Oscar and Lucinda*. London: Faber and Faber.
- 1981: *Bliss*. London: Picador.
- 1985: *Illywhacker*. St. Lucia, Qld.: University of Queensland Press.
- 1991: *The Tax Inspector*. London: Faber and Faber.
- 1994: *Collected Stories*. St. Lucia, Qld.: University of Queensland Press.
- 1994b: *The Unusual Life of Tristan Smith*. London: Faber and Faber.
- 1987: 'Our love affair with losers'. *Melbourne Herald*, 15 September, 11.
- 1981: 'Statement'. *Australian Literary Studies*, 10: 191-3.

◆ Otros Autores

- Anderson, J. 1975: *The Commandant*. Ringwood, Victoria: Penguin.
- Boyd, M. 1985 [1946]: *Lucinda Brayford*. Ringwood, Victoria: Penguin.
- Boyd, M. 1988: *The Langton Quartet*. Richmond, Victoria: Heinemann.

-
- Calvino, I. 1993 [1990:]: *Si una noche de invierno el viajero*, trad. Esther Benítez. Madrid: Ediciones Siruela.
- Chatwin, B. 1988 [1987]: *The Songlines*. London: Picador.
- Conrad, J. 1989 [1902]: *Heart of Darkness*. Harmondsworth: Penguin Modern Classics.
- Cutlack, F. M. 1962: *Breaker Morant. A Horseman who Made History*. Sydney: Ure Smith.
- Dark, E. 1988 [1941]: *The Timeless Land*. Sydney: Collins Australia.
- Durack, M. 1976: *To Be Heirs Forever*. Moorebank, N. S. W.: Corgy Books.
- Herbert, H. 1989 [1938]: *Capricornia*. North Ryde, N.S.W.: Angus & Robertson.
- Hall, R. 1984 [1981]: *The Collins Book of Australian Poetry*. Sydney: Fontana Australia.
- Hill, E. 1971 [1941]: *My Love Must Wait: The Story of Mathew Flinders*. Hawthorne: Lloyd O'Neil.
- Hope, A. D. 1977 [1966]: *Collected Poems*. Angus and Robertson Modern Poets. North Ryde, NSW: Angus & Robertson.
- McAuley, J. 1978 [1971]: *Collected Poems*. Angus and Robertson Modern Poets. North Ryde, NSW: Angus & Robertson.
- Moorehead, A. 1966: *The Fatal Impact*. London: Hamish Hamilton.
- Richardson, H. H. 1982 [1930]: *The Fortunes of Richard Mahony*. Ringwood, Victoria: Penguin.
- Stead, C. 1995 [1940]: *The Man Who Loved Children*. Sydney: Angus & Robertson.
- Stead, C. 1987 [1945]: *For Love Alone*. Sydney: Angus & Robertson.
- Stevens, D. 1986 [1970]: *A Horse of Air*. Ringwood, Victoria: Penguin.
- Wright, J. 1975 [1971]: *Collected Poems*. Sydney: Angus & Robertson.

FUENTES SECUNDARIAS

- Achebe, C. 1988: "An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness". En Achebe 1988: 1-13.
- Achebe, C. 1988: *Hopes and Impediments: Selected Essays*. Oxford: Heinemann.
- Ackland, M. 1986: "Nature Through Currency Lad Eyes: Wentworth, Harpur, Kendall and the Australian Landscape". En Eaden & Mares 1986: 73-85.
- Ackland, M. ed. 1993: *The Penguin Book of 19th Century Australian Literature*. Ringwood, Vic.: Penguin.
- Adam I. & Tiffin H. eds. 1991: *Past the Last Post. Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Adam, I. 1989: "Breaking the Chain: Anti-Saussurean Resistance in Birney, Carey and C. S. Pierce". *World Literatures Written in English*, 29.2, 1986: 11-22.
- Adams, B. 1987: *Sidney Nolan: Such is Life*. London & Melbourne: Hutchinson.
- Ahearne, K. 1980: "Peter Carey and Short Fiction in Australia". *Going Down Swinging*, 1980: 7-17.
- Ahearne, K. 1988: "Kate Ahearne in Conversation with Peter Carey". *Australian Book Review*, 99, 1988: 14-15.
- Alomes, S. 1984: "Tears in the Imperial Curtain. Australia and Europe in the Twentieth Century". *Commonwealth*, 6.2, 1984: 64-72.
- Anderson, D. 1980: "A Severed Leg: Anthropophagy and Communion in Patrick White's Fiction". *Southerly*, 40, 1980: 399-417.
- Anderson, D. 1988: "'Peter Carey Does a Wonderful Thing.' Reseña de *Oscar and Lucinda*". *Sydney Mornind Herald*, 20 February, 1988: 71.
- Argyle, B 1967: *Patrick White*. New York: Barnes & Noble.
- Ashcroft, B.; Griffiths, G. & Tiffin, H. 1989: *The Empire Writes Back*. London & New York: Routledge.
- Ashcroft, B.; Griffiths, G. & Tiffin, H. 1995: *The Post-colonial Studies Reader*. London & New York: Routledge.

Bibliografía

- Ashcroft, W. D. 1978: "More than One Horizon". En Shepherd & Singh 1978: 123-33.
- Ashcroft, W. D. 1989: "Intersecting Marginalities: Post-colonialism and Feminism". *Kunapipi*, 11.2, 1989: 23-35.
- Ashcroft, W. D. 1989: "Is That The Congo? Language as Metonymy in the Post-colonial Text". *World Literatures Written in English*, 29.3, 1989: 3-10.
- Ashcroft, W. D. 1989: "The Post-Colonial Re-Vision of Australian Literature". *New Literatures Review*, 18, 1989: 2-9.
- Atwood, M. 1972: "What, Where and Why is Here?". *Survival. A Thematic Guide to Canadian Writing*. Toronto: Anansi Press.
- Bail, M. 1987: "Imagining Australia". *Times Literary Supplement*, 27 November, 1987: 1318-30.
- Baker, C. 1986: "Peter Carey". *Yacker: Australian Writers Talk About Their Work*. Sydney: Picador, 54-77.
- Bakhtin, M. 1981: *The Dialogic Imagination*, ed. M. Holquist & C. Emerson. Austin: University of Texas Press.
- Barker, A. ed. 1990: *Australian Epic Journeys*. Melbourne: Macmillan.
- Barker, F. 1985: *Europe and its Others*. Colchester: University of Essex P.
- Barham, J. 1985: "Review of *Illywhacker*". *American Review*, 18 August, 1985: 16.
- Barnes, J. 1969: *The Writer in Australia. A Collection of Literary Documents 1865-1964*. Melbourne: Oxford University Press.
- Barnes, J. ed. 1988 [1981]: *Joseph Furphy*. St Lucia, Qld: University of Queensland Press.
- Barnes, T. J. & Duncan, J. S. 1992: *Writing Worlds. Discourse, text and metaphor in the representation of landscape*. London: Routledge.
- Barth, J. 1984 [1979]: "The Literature of Replenishment". *The Friday Book. Essays and Other Non-Fiction*. New York: G. P. Putnam's Sons, 193-256.
- Barthes, R. 1976 [1975]: *The Pleasure of the Text*, trad. R. Miller. London: Jonathan Cape.

- Beasley, J. 1962: "The Great Hatred: Patrick White as Novelist". *Realist Writer*, 9, 1962: 11-4.
- Beatson, P. 1970: "The Three Stages: Mysticism in Patrick White's Voss". *Southerly*, 30, 1970: 111-21.
- Beatson, P. 1976: *The Eye in the Mandala: Patrick White: A Vision of Man and God*. London: Paul Elek.
- Bennett, B. ed. 1988: *A Sense of Exile. Essays in the Literature of the Asia-Pacific Region*. Nedlands W.A.: Centre for Studies in Australian Literature.
- Berry, R. 1986: "A Deckchair of Words: Post-colonialism, Post-modernism and the Novel of Self-projection in Canada and New Zealand". *Landfall*, 40.3, 1986: 93-109.
- Bertens, H. 1986: "The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: An Introductory Survey". En Fokkema & Bertens 1986: 9-51.
- Beston, J. B. 1982: "Flaws in the Glass: A Self-portrait". *World Literatures Written in English*, 21, 1982: 83-6.
- Beston, J.B. 1973: "Dreams and Visions in The Tree of Man". *Australian Literary Studies*, 6, 1973: 152-66.
- Bhabha, H. K. 1983: "The Other Question. The Stereotype and Colonial Discourse". *Screen*, 24.6, 1983: 2-20.
- Bhabha, H. K. 1984: "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse". *October*, 28, 1984: 125-33.
- Bhabha, H. K. 1984: "Representation and the Colonial Text: A Critique of Some Forms of Mimeticism". En Gloversmith 1984: 93-112.
- Bhabha, H. K. ed. 1990: *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Björkstén, I. 1976: *Patrick White: A General Introduction*. St. Lucia: University of Queensland Press.
- Blaber, R. y Gilman, M. 1990 "Lies and Surprises: Australian Readings", *Rogery: The Picaresque Tradition in Australian, Canadian and Indian Fiction*. Springwood, NSW: Butterfly Books.

- Blamires, H. ed. 1983: *A Guide to Twentieth Century Literature in English*. London & New York: Methuen.
- Bliss, C. 1986: *Patrick White's Fiction: The Paradox of Fortunate Failure*, Macmillan Studies in Twentieth-Century Literature Series. London: Macmillan.
- Bobes Naves, C. 1993: *La novela*. Madrid: Síntesis.
- Boehmer, E. 1995: *Colonial and Postcolonial Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Bourke, *et al* eds. 1994: *Aboriginal Australia*. St Lucia, Qld.: University of Queensland Press.
- Boyd, R. 1963 [1960]: *The Australian Ugliness*. Ringwood, Vic.: Penguin.
- Bradbury, M. & McFarlane, J. eds. 1976: *Modernism*. Harmondsworth: Penguin.
- Brady, V. 1973: "Why Myth Matters". *Westerly*, 2, 1973: 59-63.
- Brady, V. 1974: "The Artist and the Savage God: Patrick White's 'The Vivisector'". *Meanjin*, 33, 1974: 136-45.
- Brady, V. 1977: "A Fringe of Leaves: Civilization by the Skin of our Teeth". *Southerly*, 37, 1977: 123-40.
- Brady, V. 1978: "The Novelist and the Reign of Necessity: Patrick White and Simone Weil". En Shepherd & Singh 1978: 108-22.
- Brady, V. 1979: "The Novelist and the New World: Patrick White's Voss". *Texas Studies in literature and Language*, 21, 1979: 169-85.
- Brennan, T. 1990: "The national longing for form". En Bhabha 1990: 44-70.
- Brewster, A. 1995: *Literary Formations: Postcolonialism, Nationalism and Globalism*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Brissenden, R. F. 1969: *Patrick White, Writers and their Work*. Harlow: Longmans, Green.
- Brissenden, R. F. 1978: *New Currents in Australian Writing*. Sydney: Angus & Robertson.

- Brissenden, R.F. 1979: "On the Edge of the Empire: Some Thoughts on Recent Australian Fiction". *Sewanee Review*, 87, 1979: 142-57.
- Brown, R. 1991: "Patrick White and Terra Nullius". En Gray 1991: 3-21.
- Brydon, D. 1979: "Australian Literature and the Canadian Comparison". *Meanjin Quarterly*, 38.2, 1979: 154-165.
- Brydon, D. 1984: "The Thematic Ancestor: Joseph Conrad, Patrick White and Margaret Atwood". *World Literature Written in English*, 24.2, 1984: 386-97.
- Buckley, V. 1964: "The Novels of Patrick White". En Dutton 1964: 413-426.
- Buell, L. 1992: "Melville and the Question of American Decolonization". *American Literature*, 46.2, 1992: 215-237.
- Bullock, A. 1976: "The Double Image". En Bradbury & McFarlane 1976: 58-70.
- Burns, D. R. 1975: *The Directions of Australian Fiction, 1920-74*. North Melbourne: Cassell Australia.
- Burns, D. R. 1980: "Tales of Imagination and Realistic Horror", reseña de War Crimes. *Australian Book Review*, 11.1, 1980: 21.
- Burns, D. R. 1982: "Australian Fiction versus Austrophobia". *Overland*, 90, 1982: 44-51.
- Burrows, J.F. 1966: "Voss and the Explorers". *AUMLA*, 26, 1966: 234-40.
- Callahan, D. 1990: "Peter Carey's Oscar and Lucinda and the Subversion of Subversion". *Australian Studies*, 4, 1990: 20-26.
- Campbell, J. 1968: *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, R. 1958: "For and against Voss", reseña de Voss. *The Daily Telegraph (Sydney)*, 26 July, 1958: 14.
- Cantrell, L. ed. 1976: *Bards, Bohemians and Bookmen: Essays in Australian Literature*. St. Lucia, Qld.: University of Queensland Press.
- Capone, G. ed. 1991: *European Perspectives*. St. Lucia: University of Queensland Press.
- Carroll, J. ed. 1982: *Intruders in the Bush. The Australian Quest for Identity*. Melbourne: Oxford U.P.

- Carter, P. 1987: *The Road to Botany Bay. An Essay in Spatial History*. London: Faber & Faber.
- Carter, P. 1992: *Living in a New Country: History, Travelling and Language*. Faber: London.
- Chambers, I. & Curti, L. eds. 1996: *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*. London: Routledge.
- Chellappan, K. 1983: "Self, Space, and Art in a Few Novels of Patrick White". *Literary Half-Yearly*, 24.1, 1983: 24-34.
- Chrisman, L. 1990: "the Imperial Unconscious? Representations of Imperial Discourse". *Critical Quarterly*, 32.3: 38-58.
- Clancy, L. 1992: *A Reader's Guide to Australian Fiction*. Melbourne: Oxford U. P.
- Coates, J. 1979: "Voss and Jacob Boehme: A Note on the Spirituality of Patrick White". *Australian Literary Studies*, 9, 1979: 119-22.
- Coe, R. N. 1970: "The Artist and the Grocer: Patrick White's The Vivisector". *Meanjin*, 29, 1970: 526-9.
- Colmer, J. 1978: "Duality in Patrick White". En Shepherd & Singh 1978: 70-6.
- Colmer, J. 1984: *Patrick White*. London: Methuen.
- Cotter, M. 1978: "The Function of Imagery in Patrick White's Novels". En Shepherd & Singh 1978: 17-27.
- Cotter, M. 1983: "Xavier Herbert, David Ireland and Neocolonialism in Australia". En Nandan 1983: 202-13.
- Coward, D. 1989: *History and the Contemporary Novel*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Cowburn, J. 1964: "The Metaphysics of Voss". *Twentieth Century*, 18, 1964: 352-61.
- Daniel, H. 1978: "The Picaresque Mode in Contemporary Australian Fiction". *Southerly*, 33.3, 1978: 282-93.
- Daniel, H. 1986: "'The Liar's Lump' or 'A Salesman's Sense of History': Peter Carey's Illywhacker". *Southerly*, 46.2, 1986: 157-67.

- Daniel, H. 1988: "Plotting (1): A Quarterly Account of Recent Fiction". *Overland*, 113, 1988: 29-32
- Daniel, H. 1988: *Liars: Australian New Novelists*. Ringwood, Vic: Penguin.
- Daniel, H. 1989: *The Good Reading Guide: 100 Critics Review Contemporary Australian Fiction*. Melbourne: McPhee Gribble.
- Darroch, R. 1988: "D. H. Lawrence's Australia". *Overland*, 113, 1988: 34-8.
- Davidson, D. 1979: "What metaphors mean". En Sacks 1979: 29-46.
- Davis, L. 1987: *Resisting Novels: Ideology and Fiction*. New York: Methuen.
- Dixon, R. 1986: *The Course of Empire: Neo-Classical Culture in New South Wales*. Melbourne: Oxford University Press
- Dixon, R. 1991: "'The Great Australian Emptiness' Revisited: Murray Bail's Holden's Performance". *Australian Literary Studies*, 15.1, 1991: 26-37.
- Dobrez, L. ed. 1994: *Identifying Australia in Postmodern Times*. Canberra: ANU Press.
- Docherty, T. 1991: "Postmodern Characterization: The Ethics of Alterity". En Smyth 1991: 169-188.
- Docker, J. 1973: "Patrick White and Romanticism: The Vivisector". *Southerly*, 33, 1973: 44-61.
- Docker, J. 1974: *Australian Cultural Elites: Intellectual Traditions in Melbourne and Sydney*. Sydney: Angus & Robertson.
- Doecke, B. 1995: "Challenging History Making: Realism, Revolution and Utopia in The Timeless Land". *Australian Literary Studies*, 17.1, 1995: 49-57.
- Dovey, T. 1983: "An Infinite Onion: Narrative Structure in Peter Carey's Fiction". *Australian Literary Studies*, 11.2, 1983: 195-204.
- Drewe, R. 1976: "Comment". *Bulletin*, 5 June 1976: 13.
- During, S. 1985: "Postmodernism or Postcolonialism?". *Landfall*, 39.3, 1985: 366-80.
- During, S. 1987: "Postmodernism or Postcolonialism Today". *Textual Practice*, 1.1, 1987: 32-47.

Bibliografía

- During, S. 1990: "Literature - Nationalism's other? The case for revision". En Bhabha 1990: 138-153.
- During, S. 1991: "Waiting for the Post: Some Relations Between Modernity, Colonization, and Writing". En Adam & Tiffin 1991: 23-46.
- During, S. 1992: "Post-colonialism and Globalization". *Meanjin*, 2, 1992: 339-53.
- During, S. 1996: *Patrick White*. Melbourne: Oxford University Press.
- Dutton, G. ed. 1964: *The Literature of Australia*. Harmondsworth: Penguin.
- Dutton, G. 1966: *Modern Australian Writing*. London & Glasgow: Collins.
- Dutton, G. 1971: *Patrick White, Australian Writers and their Work*, gen. ed. G. Johnston. Melbourne: Oxford University Press.
- Dutton, G. *Tom Roberts 1856-1931. A Biographical Sketch*. Brisbane: Oz Publishing Co.
- Duwell, M. & Hergenhan, L. eds. 1992: *The ALS Guide to Australian Writers: A Bibliography 1963-1990*. St Lucia, Qld.: University of Queensland Press.
- Duwell, M. 1985: "The lie of the Land", reseña de *Illywhacker*. *Overland*, 101, 1985: 92-94.
- Eaden P. R. & Mares F. H. eds. 1986: *Mapped But Not Known: The Australian Landscape of the Imagination*. Netley, S. A.: Wakefield Press.
- Edwards, B. 1990: "Deceptive Constructions: The Art of Building in Peter Carey's *Illywhacker*". *Australian and New Zealand Studies in Canada*, 4, 1990: 39-56.
- English, D. 1984: "The Critical Cringe? The Implications for Australian Literary Studies of Contemporary European Critical Theory". *Commonwealth*, 6.2, 1984: 56-63.
- Excell, P. 1991: *Dancings of the Sound. A Study of Francis Webb's 'Eyre All Alone'*, *Occasional Paper 13*. Canberra: Australian Defence Force Academy.
- Fabre, M. & Marechal, P. 1980: "King or clown?: The explorer in some recent Australian writings". *Commonwealth*, 4, 1979-1980: 77-85.
- Ferrier, E. 1987 "From Pleasure Domes to Black Huts: Architectural Metaphors in Recent Australian Fiction". *Australian Literary Studies*, 13.1, 1987: 40-53.

- Fiske, J.; Hodge B. & Turner G. 1987: *Myths of Oz: Reading Australian Popular Culture*. Sydney: Allen & Unwin.
- Fletcher, M. D. 1991: "Post-colonial Peter Carey". *Span*, 32, April, 1991: 12-23.
- Fokkema, D. & Bertens, H. eds. 1986: *Approaching Postmodernism*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Fowler, A. 1987: *A History of English Literature*. Oxford: Blackwell.
- Frost, A. 1986: "On Finding 'Australia': Mirages, Mythic Images, Historical Circumstances". *Australian Literary Studies*, 12.4: 482-498.
- Frow, J. 1991: "What Was Post-Modernism?". En Adam & Tiffin 1991: 139-152.
- Frye, N. 1971: *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi Press.
- Frye, N. 1973 [1957]: *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Garebian, K. 1976-7: "The Desert and the Garden: The Theme of Completeness in Voss". *Modern Fiction Studies*, 22, 1976-7: 557-69.
- Gatrell, A. 1983: *Distance and Space: A Geographical Perspective*. New York: Oxford University Press.
- Geering, R. G. 1969: *Christina Stead, Australian Writers and their Work*, gen. ed. G. Johnston. Melbourne: Oxford University Press.
- Gelder, K. & Salzman, P. 1989: *The New Diversity: Australian Fiction 1970-88*. Melbourne: McPhee Gribble.
- Gelder, K. 1988: "History, Politics and the (Post) modern: Receiving Australian Fiction". *Meanjin*, 47.3, 1988: 551-9.
- Gibson, R. 1984: *The Diminishing Paradise: Changing Literary Perceptions of Australia*. Sydney: Sirius.
- Gibson, R. 1992: *South of the West: Postcolonialism and the narrative construction of Australia*. Bloomington: Indiana University Press.
- Giddens, A. 1990: "The Consequences of Modernity". En Williams & Chrisman 1994.

- Gilbert, M. 1975: "Stan Parker's Apocalypse: A Study in White". *Adelaide ALS Working Papers*, 1.2, 1975: 42-9.
- Gloversmith, F. ed. 1984: *The Theory of Reading*. Brighton: Harvester Wheatsheaf.
- Goldsworthy, K. ed. 1983: "Introduction". *Australian Short Stories*: ix-xviii. Melbourne: Dent
- Goodwin, K. & Lawson, A. eds. 1990: *The Macmillan Anthology of Australian Literature*. Melbourne: Macmillan.
- Goodwin, K. 1986 "The land and its People in African and Australian Fiction". En P. Nightingale (1986: 37-46).
- Goodwin, K. 1986: *A History of Australian Literature*. London: Macmillan.
- Goodkin, K. 1989: "Muecke's Map for Reading Australian Literature: Some Alternative Legends". *New Literatures Review*, 17: 80-87.
- Grattan, C. H. 1957: "One-Way Journey into a 'World of Desert and Dreams'", reseña de Voss. *New York Times Book Review*, 18 August, 1957: 4.
- Gray, M. ed. 1991: *Patrick White: Life and Writings*. Stirling: Centre of Commonwealth Studies.
- Gray, S. 1986: "A Sense of Place in the New Literatures in English, particularly South African". En Nightingale 1986: 5-12.
- Green, D. 1982: 'Afterword to The Fortunes of Richard Mahony', Ringwoow: Penguin, 833-41.
- Gribble, J. 1992: "Patrick White, the Vivisector". En Harris & Webby 1992: 154-67.
- Griffiths, G. 1987: "Imitation, Abrogation and Appropriation: the production of the post-colonial text". *Kunapipi*, IX.1, 1987: 13-20.
- Grimshaw, P. et al. 1994: *Creating a Nation*. Ringwood, Vic.: McPhee Gribble.
- Gunew, S. 1990: "Denaturalizing cultural nationalisms: multicultural readings of 'Australia'". En Bhabha 1990: 99-120.
- Haberly, D. T. 1974: "The Search for a National Language: A Problem in the Comparative History of Postcolonial Literatures". *Comparative Literature Studies*, 11.1, 1974: 85-97.

- Hadcraft, C. 1977: "The Theme of Revelation in Patrick White's Novels". *Southerly*, 37, 1977: 34-46.
- Haese, R. 1988: *Rebels and Precursors: The Revolutionary Years of Australian Art*. Ringwood: Penguin.
- Hainsworth, J. B. 1991: *The Idea of Epic*. Berkeley: University of California Press.
- Hall, S. 1996: "When Was 'the Post-Colonial'? Thinking at the Limit". En Chambers & Curti 1996: 242-60.
- Hamilton, K. G. 1978: *Studies in the Recent Australian Novel*. St. Lucia, Qld.: University of Queensland Press.
- Hansson, K. 1984: "'The Terrible Nostalgia of the Desert Landscape': Reflections on Patrick White's Australia from a European Point of View". En Olinder 1984: 25-33.
- Hansson, K. 1984: *The Warped Universe: a study of imagery and structure in seven novels by Patrick White*. Lund: CWK Gleerup.
- Harris, M. & Webby, E. eds. 1992: *Reconnoitres. Essays in Australian Literature in Honour of G. A. Wilkes*. Sydney: Sydney University Press y Oxford University Press
- Harris, M. 1966: "Recent Publishing and the Australian Identity". *Hemisphere*, 10.2, 1966: 2-6.
- Harris, M. 1988: "Eminent Victorians?". *Southerly*, 49.1, 1988: 109-13.
- Hassall, A. J. 1986: *Strange Country. A Study of Randolph Stow*. St. Lucia, Qld.: University of Queensland Press.
- Hassall, A. J. 1994: *Dancing on Hot Macadam: Peter Carey's Fiction*. St. Lucia, Qld.: University of Queensland Press.
- Hassan, I. 1977: "The critic as innovator: The Tutzing Statement in X Frames". *Amerikanstudien*, 22.1, 1977: 54-67.
- Hassan, I. 1986: "Pluralism in Postmodern Perspective". *Critical Inquiry*, 12.3, 1986: 503-520.
- Healy, J. J. 1978: *Literature and the Aborigine in Australia*. St Lucia, Qld.: University of Queensland Press.

Bibliografía

- Hergenham, L. Grl. ed. 1988: *The Penguin New Literary History Of Australia*. Ringwood, Vic.: Penguin.
- Herring, T. 1970: "Odyssey of a Spinter". en G. A. Wilkes ed. *Ten Essays on Patrick White*. Sydney: Angus & Robertson.
- Heseltine, H. 1964: "Australian Fiction since 1920". En Dutton 1964:181-226.
- Heseltine, H. 1986: *The Uncertain Self. Essays in Australian Literature and Criticism*. Melbourne: Oxford U.P.
- Heseltine, H. P. 1963: "Patrick White's Style". *Quadrant*, 7.3, 1963: 61-74.
- Holst Petersen, K. 1991: "Gambling on Reality: A Reading of Peter Carey's Oscar and Lucinda". En Capone 1991: 107-116.
- Hooton, J. & Heseltine, H. eds. 1992 [1970]: *Annals of Australian Literature*. Melbourne: Oxford U. P.
- Hope, A. D. 1956: "The Bunyip Stages a Comeback", reseña de *The Tree of Man*. *Sydney Morning Herald*, 16 July, 1956: 15.
- Hope, A. D. 1977: *Collected Poems*. Sidney: Angus & Robertson.
- Huggan, G. 1989: "Decolonizing the Map: Post-Colonialism, Post-Structuralism and the Cartographic Connection". *Ariel*, 20.4, 1989: 115-131.
- Huggan, G. 1996: "Peter Carey's Fiction and the Incriminated Reader". En Maes-Jelinek, G. Collier & G. Davis (eds) *A Talent(ed) Digger*. Amsterdam: Rodopi, 485-91.
- Huggan, G. ed. 1997: *Peter Carey: Australian Writers*. Melbourne: Oxford University Press.
- Hughes, R. 1970: *The Art of Australia*, rev. edn., Harmondsworth, Penguin.
- Hutcheon, L. 1988: *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge.
- Hutcheon, L. 1989: "Circling the Downspout of Empire". En Adam & Tiffin 1991: 167-89.
- Hutcheon, L. 1991 [1985]: *A Theory of Parody*. London: Routledge.

- Hutcheon, L. 1991: "Discourse, Power, Ideology: Humanism and Postmodernism".
En Smyth 1991: 169-188.
- Hutton, G. 1956: "A Poet at Loose on Cow Cockies", reseña de *The Tree of Man*.
Age, 12 May, 1956: 17.
- Huyssen, A. 1988: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*.
London: Macmillan.
- Ikin, V. 1977: "Answers to Seventeen Questions: An Interview with Peter Carey".
Science Fiction, 1.1, 1977: 30-9.
- Indyk, I. 1992: "Assimilation or Appropriation: Uses of European Literary Forms in
Black Australian Writing". *Australian Literary Studies*, 15.4, 1992: 249-60.
- Jameson, F. 1984: "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism". *New Left
Review*, 146, 1984: 52-92.
- Johnson, M. 1976: "Patrick White: The Eye of the Language". *World Literature
Written in English*, 15, 1976: 339-58.
- Johnson, S. 1994: "'What I write is where I am', National Library Australian Voices
Essay". *Australian Book Review*, 163, 1994: 38-41.
- Johnston, G. ed. 1962: *Australian Literary Criticism*. Melbourne: Oxford U.P.
- Jones, R. T. 1970: *George Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kane, P. 1993: "Postcolonial/Postmodern: Australian Literature and Peter Carey".
World Literature Today, 67.3, 1993: 519-22.
- Kermode, F. 1981: "Knowing". *London Review of Books*, 3.22-23, 1981: 17.
- Kessing, N. ed. 1975: *Australian Postwar Novelists: Selected Critical Essays*. Milton, Qld.:
Jacaranda Press.
- Kiernan, B. 1971: *Images of Society and Nature: Seven Essays on Australian Novels*.
Melbourne: Oxford University Press.
- Kiernan, B. 1980: *Patrick White*, Macmillan Commonwealth Writers Series, gen. ed.
A. N. Jeffares. London: Macmillan.
- Kiernan, B. ed. 1987 [1976]: *Henry Lawson*. St Lucia, Qld: University of Queensland
Press.

- King, B. 1980: *The New Literatures in English: Cultural Nationalism in a Changing World*. London: Macmillan
- King, J. 1978: *Waltzing Materialism*. London: Harper and Row.
- Koval, R. 1997: "Books and Writing". ABC Radio National, September, 12.
- Kramer, L. ed. 1981: *The Oxford History of Australian Literature*. Melbourne: Oxford University Press.
- Kroetsch, R. 1987: *The Lovely Treachery of Words*. Toronto: Oxford U. P.
- Lawson, A. 1973: "Unmerciful Dingoes?: The Critical Reception of Patrick White". *Meanjin*, 32, 1973: 379-92.
- Lawson, A. 1973: "White for White's Sake: Studies of Patrick White's Novels". *Meanjin*, 32, 1973: 343-9.
- Lawson, A. 1974: *Patrick White*. Melbourne: Oxford University Press.
- Lawson, A. 1979: "Meaning and Experience: A Review-Essay on Some Recurrent Problems in Patrick White's Criticism". *Texas Studies in Literature and Language*, 21, 1979: 280-95.
- Lawton, D. 1992: "Naming the Interior: Major Mitchell's Fight for Place". En Harris & Webby 1992.
- Lee, A. 1990: *Realism and Power. Postmodern British Fiction*. London & New York: Routledge.
- Lees, S. y J. Senyard 1987: *The Fifties*. Melbourne: Hyland House.
- Lentricchia, F. 1983: *After the New Criticism*. London: Methuen.
- Lidoff, J. 1978: "Home is Where the Heart is: The Fiction of Christina Stead". *Southerly*, 38.3, 1978: 63-375.
- Lindsay, J. 1963: "The Alienated Australian Intellectual". *Meanjin*, 22, 1963: 48-59.
- Lodge, D. 1976: "The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy". En Bradbury & McFarlane 1976: 481-496.
- Lodge, D. 1977: *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold.

- Lodge, D. 1990: *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge.
- Lohrey, A. 1986: "The Dead Hand of Orthodoxy". *Island Magazine*, 27: 19-21.
- Lukács, G. 1976: *La novela histórica*, trad.M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo.
- Macainsh, N. 1982: "Voss and his Communications. A Structural Contrast". *Australian Literary Studies*, 10, 1982: 437-47.
- MacDermott, D. & Ballyn, S. eds. 1988: *A Passage to Somewhere Else*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Macherey, P. 1978: *A Theory of Literary Production*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Mackenzie, M. 1963: "Abyssinia Lost and Regained". *Essays in Criticism*, 13, 1963: 292-300.
- Mackenzie, M. 1986: "'I am a Place': Surfacing and Spirit of Place". En Nightingale 1986: 32-36.
- Maddocks, J. 1981: "Bizarre Realities: An Interview with Peter Carey". *Southerly*, 41, 1981: 27-40.
- Maes-Lelinek, H.; Petersen, K.H. & Rutherford, A. eds. 1989: *A Shaping of Connections: Commonwealth Literature Studies. Then and Now*. Sydney: Dangaroo Press.
- Marr, D. 1991: *Patrick White. A Life*. Sydney: Random House.
- Marshall, B. K. 1992: *Teaching the Postmodern. Fiction and Theory*. New York & London: Routledge.
- Martin, D. 1959: "Among the Bones: What are our Novelists Looking for?". *Meanjin*, 18, 1959: 52-8.
- Mathews, J. 1969: *Tradition in Exile*. Toronto: University of Toronto Press.
- McCulloch, A. 1980: "Patrick White's Novels and Nietzsche". *Australian Literary Studies*, 9, 1980: 309-20.
- McCulloch, A. M. 1983: *A Tragic Vision: The Novels of Patrick White*. St. Lucia: University of Queensland Press.

Bibliografía

- McDougall, R. 1966: *Australia Felix: Joseph Furphy and Patrick White*. Canberra: Australian National U. P.
- McFarlane, J. 1976: "The Mind of Modernism". En Bradbury & McFarlane 1976: 71-94.
- McHale, B. 1989 [1987]: *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- McKernan, S. 1989: *A Question of Commitment. Australian Literature in the Twenty Years After the War*. Sydney: Allen & Unwin.
- McLaren, J. 1980: "Colonial Mythmakers: The Development of the Realist Tradition in Australian Literature". *Westerly*, 2, 1980: 43-50.
- McLaren, J. 1987: "The Recovery of Europe in Post-Colonial Fiction". *Span*, 24, 1987: 1-25.
- McLaren, J. 1989: *Australian Literature: An Historical Introduction*. Melbourne: Longman Cheshire.
- McLuhan, M. 1977: *The Canadian Imagination*, ed. D. Staines. Cambridge: Harvard University Press.
- Meaney, N. 1980: "Exploring Leichhardt", reseña de E. M. Webster, *Whirlwind on the Plain: Ludwig Leichhardt, Friends, Foes, and History*, y de G. Connell, *The Mystery of Ludwig Leichhardt*, en *Quadrant* 155: 69-70.
- Mellick, J.S.D. 1984: "The New and the Old: Responses to Translocation". *Commonwealth*, 6.2, 1984: 29-34.
- Milner, A. et al eds. 1988: *Postmodern Conditions*. Melbourne: Centre for General and Comparative Literature.
- Mishra, V. & Hodge, B. 1991: "What is Postmodernism?". *Textual Practice*, 5, 1991: 399-414.
- Mitchell, A. 1978: "Eventually, White's Language: Words and More than Words". En Shepherd & Singh 1978: 5-16.
- Mongia, P. 1996: *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*. London: Arnold.
- Morley, P. A. 1972: *The Mystery of Unity: Theme and Technique in the Novels of Patrick White*. Montreal & London: McGill-Queen's University Press.

- Mudrooroo. 1990: *Writing from the Fringe: A Study of Modern Aboriginal Literature*. Melbourne: Hyland House.
- Muecke, S. 1988: "Wide open Spaces: horizontal readings of Australian Literature". *New Literatures Review*, 16, 1988: 1-16.
- Mukherjee, A. P. 1990: "Whose Post-Colonialism and Whose Postmodernism". *World Literature Written in English*, 30.2, 1990: 1-9.
- Mukherjee, M. 1989: "The Centre Cannot Hold: Two Views of the Periphery". En Slemon & Tiffin 1989: 41-48.
- Munro, C. 1976: "Building the Fabulist Extensions: An interview with Peter Carey". *Makar*, 12.1: 3-12.
- Murray-Smith, S. 1964: "The Novel and Society". En Dutton 1964: 427-40.
- Myers, D. 1978: *The Peacocks and the Bourgeoisie: Ironic Vision in Patrick White's Shorter Prose Fiction*. Adelaide: Adelaide University Union Press.
- Nandan, S. ed. 1983: *Language and Literature in Multicultural Contexts. ACLALS Fifth Triennial Conference Proceedings*. Suva, Fiji: The University of the South Pacific Press.
- Narasimhaiah, C. ed. 1978: *Awakened Conscience. Studies in Commonwealth Literatures*. New Delhi: Humanities Press.
- New, W.H. 1975: *Among Worlds*. Erin, Ont: Press Pocerpic.
- Nielsen, P. 1981: "Tell Me What Colour You Think The Sky Is". *Australian Literary Studies*, 10.2, 1981: 191-3.
- Nightingale P. ed. 1986: *A Sense of Place in the New Literatures in English*. St Lucia: University of Queensland Press.
- O'Donnell, P. 1980: "Journeying to the Centre". *Ariel*, 2.3, 1980: 34-42.
- O'Hearn, D. J. 1989: "Plotting (2): A Quarterly Account of Recent Fiction". *Overland*, 114, 1989: 52-7.
- Olinder, B. ed. 1984: *A Sense of Place. Essays in Post-Colonial Literatures*. Göteborg: The English Department, Gothenburg University.

Bibliografia

- Omundsen, W. 1989: "Narrative Navel-Gazing, or, How to Recognise a Metafiction When You See One". *Southern Review*, 22.3, 1989: 264-74.
- Palmer, V. 1954: *The Legend of the Nineties*. Sydney: Angus & Robertson.
- Parry, B. 1987: "Problems in Current Theories of Colonial Discourse". *Oxford Literary Review*, 9, 1987: 27-58.
- Partridge, C. 1982: *The making of New Cultures: A Literary Perspective*. Amsterdam: Rodopi.
- Phillips, A. A. 1958: *The Australian Tradition: Studies in a Colonial Culture*. Melbourne: Oxford U.P.
- Pierce, P. 1981: "Finding Their Range: Some Recent Australian Novels". *Meanjin* 40: 522-28.
- Pierce, P. 1983: "How Australia's Literary History Might Be Written". *Australian Literary Studies*, 11, 1983: 67-79.
- Pierce, P. 1992: "Preying on the Past: Contexts of Some Recent Neo-Historical Fiction". *Australian Literary Studies*, 15.4, 1992: 304-12.
- Pierce, P. ed. 1987: *The Oxford Literary Guide to Australia*. Melbourne: Oxford University Press.
- Prichard, K.S. 1958: "Comment". *Overland*, 13, 1958: 14.
- Reed, W. L. 1974: *Meditations on the Hero: Study of the Romantic Hero in 19th Century Fiction*. New Haven: Yale U.P.
- Reynolds, H. 1972: *Aborigines and Settlers: The Australian Experience 1788-1939*. Melbourne: Cassell Australia.
- Reynolds, H. 1987: *The Law of the Land*. Ringwood, Vic.: Penguin.
- Riemer, A. P. 1982: "Landscape with Figures -Images of Australia in Patrick White's Fiction". *Southerly*, 42, 1982: 20-38.
- Riemer, A. P. 1984: "This World, the Next, and Australia - the Emergence of a Literary Commonplace". *Southerly*, 44.3, 1984: 251-70.
- Robinson, J. 1985: "The Aboriginal Enigma: Heart of Darkness, Voss and Palace of the Peacock". *Journal of Commonwealth Literature*, 20.1, 1985: 148-55.

- Rorke, J. 1959: "Patrick White and the Critics". *Southerly*, 20, 1959: 66-74.
- Rose, M. A. "Parody / Postmodernism", *Poetics*, 17, : 49-56.
- Rose, M. A. 1993: *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Ross, R. 1989: "'It Cannot Be There': Borges and Australia's Peter Carey". En E. Aizenberg (ed.) *Borges and His Successors: The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Columbia, Miss.: University of Missouri Press, 44-58.
- Roth, R. 1989: "The Colonial Experience and Its Postmodern Fate". *Salmagundi*, 84, 1989: 248-265.
- Rutherford, A. 1984: "The Land as Protagonist with Special Reference to Exploration". En Olinder 1984: 9-18.
- Sacks, S. ed. 1979: *On Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Said, E. W. 1993: *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus.
- Sanchez-Rey, A. 1991: *El Lenguaje literario de la "Nueva Novela" hispánica*. Madrid: Editorial Mapfre.
- Scheick, W. J. 1979: "A Bibliography of Writings about Patrick White, 1972-1978". *Texas Studies in Literature and Language*, 21.2, 1979: 296-303.
- Scheick, W. J. 1979: "The Gothic Grace and Rainbow Aesthetic of Patrick White's Fiction: An Introduction". *Texas Studies in Literature and Language*, 21, 1979: 131-46.
- Scholes, R. 1979: *Fabulation and Metafiction*. Chicago: University of Illinois Press.
- Serle, A. G. 1967: "Austerica Unlimited?". *Meanjin*, 26.3, 1967: 198-218.
- Seymour, A. 1991: "Patrick White". En Gray 1991: 43-59.
- Sharrad, P. 1984: "Pour mieux sauter: Christopher Koch's Novels in Relation to White, Stow and the Quest for a Post-Colonial Fiction". *World Literature Written in English*, 23, 1984: 208-23.
- Sharrad, P. 1987: "Responding to the Challenge: Peter Carey and the Reinvention of Australia". *Span*, 25, 1987: 37-46.
- Shaw, A. G. L. 1955: *The Story of Australia*. London: Faber and Faber.

Bibliografía

- Shepherd, R. & Singh, K. eds. 1978: *Patrick White. A Critical Symposium*. Adelaide: Centre for Research in the New Literatures in English.
- Short, J.R. 1991: *Imagined Country*. London & New York: Routledge.
- Shrubb, P. 1968: "Patrick White: Chaos Accepted". *Quadrant*, 3.3, 1968: 7-19.
- Silva, M. 1989: "Peter Carey's Oscar and Lucinda". *Outrider*, 6.2, 1989: 148-159.
- Simmons, J. C. 1973: *The Novelist as Historian: Essays on the Victorian Historical Novel*. The Hague: Mouton & Co.
- Singh, K. 1975: "The Fiend of Motion: Theodora Goodman in Patrick White's The Aunt's Story". *Quadrant*, 19.9, 1975: 90-2.
- Slemon, S. & Tiffin, H. eds. 1989: *After Europe*. Sydney: Dangaroo Press.
- Slemon, S. 1988: "Magic Realism as Post-Colonial Discourse". *Canadian Literature*, 116, 1988: 9-23.
- Slemon, S. 1988: "Post-Colonial Allegory and the Transformation of History". *Journal of Commonwealth Literature*, 23.1, 1988: 157-168.
- Slemon, S. 1989: "Reading for Resistance in the Post-Colonial Literature". En Maes-Lelinek 1989: 100-115.
- Slemon, S. 1990: "Unsettling the Empire: Resistance Theory for the Second World". *World Literature Written in English*, 30.2, 1990: 30-41.
- Slemon, S. 1991: "Modernism's Last Post". En Adam & Tiffin 1991: 1-11.
- Smith, A. 1991: "Is Phallogentricity a Sin or a Peadillo? Comedy and Gender in Ethel Anderson's At Parramatta and Patrick White's Voss". En Capone 1991: 149-61.
- Smith B. with T. Smith 1991: *Australian Painting 1788-1990*. Melbourne: Oxford University Press.
- Smith, T. 1972: "A Portrait of the Artist in Patrick White's The Vivisector". *Meanjin*, 31, 1972: 167-77.
- Smyth E. J. ed. 1991: *Postmodernism and Contemporary Fiction*. London: Batsford.

- Spivak, G. C. 1990: *The Postcolonial Critic*, ed. S Harasym. New York & London: Routledge.
- Stead, C. K. 1989: *Answering to the Language. Essays on Modern Writers*. Auckland: Auckland U.P.
- Stephensen, P. R. 1969: "The Foundations of Culture in Australia". En J. Barnes ed. *The Writer in Australia*, Melbourne: Oxford University Press.
- Steven, L. 1989: *Dissociation and Wholeness in Patrick White's Fiction*. Ontario: Wilfrid Laurier U.P.
- Stewart, D. 1958: "The Big Boss Voss", reseña de Voss. *Bulletin*, 5 March, 1958 : 2 & 58.
- Stewart, K. 1983: "Life and Death of the Bunyip: History and the 'Great Australian Novel'". *Westerly*, 2, 1983: 39-44.
- Stock, B. 1986: "Texts, readers and narratives". *Visible Language*, 20.3, 1986: 89-95.
- Stow, R. 1979: "Transfigured Histories: Recent Novels of Patrick White and Robert Drewe". *Australian Literary Studies*, 9, 1979: 26-38.
- Summers, A. 1985: "Candid Carey". *The National Times*, 1.7, November, 1985: 32-33.
- Summers, A. 1988: 'The Thin Man in History'. *The Bulletin*, 15 November, 1988: 156-8.
- Tacey, D. 1979: "Patrick White: Misconceptions about Jung's Influence". *Australian Literary Studies*, 9, 1979: 245-6.
- Tacey, D. J. 1988: *Patrick White. Fiction and Unconscious*. Melbourne: Oxford University Press.
- Tapping, C. 1989: "Oral Cultures and the Empire of Literature". En Slemon & Tiffin 1989: 86-96.
- Tate, T. 1987: "Unravelling the feminine: Peter Carey's 'Peeling'". *Meanjin*, 46.3, 1987: 394-99.
- Tausky, T. E. 1987: "Getting the Corner Righth: An Interview with Peter Carey". *Australian and New Zealand Studies in Canada*, 4, 1987: 27-38.

Bibliografía

- Thiele, L. P. 1990: *Friederich Nietzsche and the Politics of the Soul: A Study of Heroic Individualism*. Princeton: Princeton University Press.
- Thomas, D. 1988: *Creating Australia: 200 Years of Art (1788-1988)*. Adelaide, S. A.: International Cultural Corporation of Australia Ltd.
- Thomas, G. 1991: "Patrick White and Murray Bail: Appropriations of the 'Prodigal Son'". *Australian Literary Studies*, 15, 1991: 81-6.
- Thompson, C. 1987: "Love in Australian Literature of Exploration". *Australian Literary Studies*, 13.2, 1987: 161-71.
- Thwaites, T. 1987: "More tramps at home: seeing Australia first". *Meanjin*, 46.3, 1987: 400-9.
- Tiffin, C. 1987: "Imagining Countries, Imagining People: Climate and the Australian Type", en W. McGraw ed. *Inventing Countries*. *Span*, 24, 1987: 46-62.
- Tiffin, H. 1978: "Towards Place and Placelessness: Two Journey Patterns in Commonwealth Literature". En C. Narasimhaiah 1978.
- Tiffin, H. 1986: "New Concepts of Person and Place in The Twyborn Affair and A Bend in the River". En Nightingale 1986: 22-31.
- Tiffin, H. 1987: "Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse". *Kunapipi*, 9.3, 1987: 17-34.
- Tiffin, H. 1987: "Recuperative Strategies in the Post-Colonial Novel". *Span*, 24, 1987: 27-45.
- Tiffin, H. 1988: "Post-Colonialism, Post-Modernism and the Rehabilitation of Post-Colonial History". *Journal of Commonwealth Literature*, 23.1, 1988: 169-181.
- Todorov, T. 1985: *The Conquest of America*, trad. R. Howard. New York: Harper Collins.
- Tompkins, J. 1993: "History / history / histories: Resisting the Binary in Aboriginal Drama". *Kunapipi*, 15.1: 6-14.
- Trotter, D. 1986 "Modernism and Empire: reading The Waste Land". *Critical Quarterly*, 28, 1986: 143-53.

- Turcotte, G. ed. 1990: *Writers in Action: The Writer's Choice Evenings*. Sydney: Currency Press.
- Turner, G. 1986: "American Dreaming: The Fictions of Peter Carey". *Australian Literary Studies*, 12.4, 1986: 431-41.
- Turner, G. 1986: *National Fictions*. Sydney: Allen & Unwin.
- Turner, G. 1993: "Nationalising the author: The Celebrity of Peter Carey". *Australian Literary Studies*, 16.2, 1993: 131-9.
- vanden Driesen, C. 1978: "Patrick White and the 'Unprofessed Factor': The Challenge Before the Contemporary Religious Novelist." En Shepherd & Singh 1978: 77-86.
- Walder, D. 1990: *Literature in the Modern World*. Oxford: Oxford University Press.
- Walker, M. 1987: *Australia: A History*. London: Macdonald & Co.
- Wallace-Crabbe, C. 1989: "Struggling with an Imperial Language". *Southerly*, 49.2, 1989: 409-20.
- Wallace-Crabbe, C. 1990: *Falling into Language*. Melbourne: Oxford U. P.
- Walsh, W. 1974: "Fiction as Metaphor: The Novels of Patrick White". *Sewanee Review*, 82.2, 1974: 197-211.
- Walsh, W. 1976: *Patrick White: Voss*. Studies in English Literature Series, n° 62. London: Edward Arnold.
- Walsh, W. 1977: *Patrick White's Fiction*. Sydney: Allen & Unwin.
- Walters, M. 1963: "Patrick White". *New Left Review*, 18, 1963: 37-50.
- Ward, J. 1978: "Patrick White's A Fringe of Leaves: History and Fiction". *Australian Literary Studies*, 8, 1978: 402-18.
- Ward, R. 1966: *The Australian Legend*. Melbourne: Oxford University Press.
- Ward, R. 1978: "The Australian Legend Revisited". *Historical Studies*, 18, 1978: 171-90.
- Webby, E. 1980: 'The Long March of Short Fiction: A Seventies Retrospective'. *Meanjin*, 1.39, 1980: 127-33.
- Webby, E. 1985: "A Great Short Story Trapped in a Fat Novel", reseña de Illywhacker. *Sydney Morning Herald*, 13 July, 1985: 47.

- Webby, E. ed. 1989: *Colonial Voices. Letters, Diaries, Journalism and Other Accounts of Nineteenth-Century Australia*. St Lucia, Qld.: University of Queensland Press.
- Wevers, L. 1995: "Terra Australis: Landscape as Medium in Capricornia and Poor Fellow My Country". *Australian Literary Studies*, 17.1, 1995: 38-48.
- Whaley, S. 1983: "Food for Thought in Patrick White's Fiction". *World Literature Written in English*, 22, 1983: 197-212.
- White, H. 1992 [1987]: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, trad. J. Vigil Rubio. Barcelona y Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- White, R. 1981: *Inventing Australia*. Sydney: Allen & Unwin.
- Wiegall, J. A. 1983: *Patrick White, Twayne's World Authors Series*. Boston: Twayne.
- Wilde, A. 1981: *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore, Md.: John Hopkins University Press.
- Wilding, M. 1992: "The Modern Australian Short Story". En Harris & Webby 1992: 168-75.
- Wilkes, G. A. & Herring, T. 1973: "A Conversation with Patrick White". *Southerly*, 32.2, 1973: 132-43.
- Wilkes, G. A. 1981: *The Stockyard and the Croquet Lawn: Literary Evidence of Australia's Cultural Development*. Sydney: Edward Arnold.
- Wilkes, G. A. ed. 1970: *Ten Essays on Patrick White: Selected from 'Southerly' (1964-67)*. Sydney: Angus & Robertson.
- Williams, M. 1993: *Patrick White*. Basingstoke: Macmillan.
- Williamson, D. 1988: "Carey's Triumph: The Dreamtime Goes On". *Times on Sunday*, 28 February, 1988: 29.
- Wilson, R. R. 1991: "SLIP PAGE: Angela Carter, In / Out / In the Post-Modern Nexus". En Adam & Tiffin 1991: 109-23.
- Windsor, G. 1988: "Peter Carey's Old-Fashioned Special Effects", reseña de Oscar and Lucinda. *Bulletin*, 23 February, 1988: 69-70.
- Wolf, E. 1982: *Europe and the People Without History*. Berkeley, California: University Press.

- Wolfe, P. 1983: *Laden Choirs: The Fiction of Patrick White*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Wood, P. 1962: "Moral Complexity in Patrick White's Novels". *Meanjin*, 21, 1962: 21-28.
- Wood, S. A. "The Power and Failure of 'Vision' in Patrick White's *Voss*", *Modern Fiction Studies* 27: 141-58.
- Woodcock, B. 1996: *Peter Carey, Contemporary World Writers*. Manchester University Press, Manchester.
- Woolfe, S. & Grenville, K. 1993 *Making Stories. How Ten Australian Novels Were Written*. Sydney: Allen & Unwin.
- Wright, J. ed. 1957: *New Land, New Language: An Anthology of Australian Verse*. Melbourne: Oxford University Press.
- Wyndham, S. 1994: "Peter Carey: An Unusual Life". *The Australian Magazine*, 20.1, August, 1994: 41-8.
- Young, R. ed. 1990: *White Mythologies. Writing History and the West*. London & New York: Routledge.

