

# Representaciones del intelectual

## John Fante

### Al oeste de la cultura obrera italoamericana

Juan Arabia

**1** Cuando Edward Thompson, Raymond Williams y Richard Hoggart se embarcaron rumbo a la reinterpretación del concepto de cultura dentro de la sociedad de masas de la modernidad, volvieron a un viejo y superado tema dentro del ámbito de la filosofía: la vuelta a lo *cotidiano*, es decir, a la *existencia*.

El concepto abstracto de cultura promulgado por el Existencialismo y la Fenomenología era una interpretación de la cultura y de la existencia radicalmente alejada de lo cotidiano.

La realidad misma —dos guerras mundiales, migraciones masivas, nuevas organizaciones de las clases sociales— llevó a nuevos autores a reformular algunas de las herencias de un marxismo ortodoxo que fijaba sobre el aire de lo material un castillo en el que se constituían todos los procesos sociales.<sup>1</sup>

Pero no se trataba sólo de una discusión teórica ni mucho menos. Lo que estaba en juego —ya desde autores como Theodor Adorno y la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt— era la irrupción de algo más que un nuevo tipo de sociedad. Se trataba de un nuevo correlato de los cambios sociales reflejados ahora en la cultura: el advenimiento de la nueva cultura de masas. Rasgo peyorativo, sin dudas, si bien el término ha presentado antagónicas acepciones a lo largo de la historia. Como indica Raymond Williams, *masa*, en una de sus acepciones, es la palabra moderna para designar a la multitud de muchas cabezas, a la turba ignorante, voluble.<sup>2</sup>

Al menos para esta escuela, la nueva cultura podía explicarse por medio de una inversión del castillo de antaño; explicar los fenómenos de un posindustrialismo en el que la conciencia colectiva se inserta y da origen a la industria de la conciencia.

Pero también —y mucho tiempo antes en Gran Bretaña— un movimiento hoy conocido como *Culture and Society* comenzaba —en autores como el célebre y talentoso Thomas Carlyle— a bosquejar la gran pérdida que producía esta

nueva situación histórica, invocando uno de los tesoros más hermosos de la literatura universal: la idea del héroe como hombre de letras.

El hombre de las letras, el poeta, se presentó así como el único salvador en medio de una sociedad anárquica y alienadora, y llevó a que autores como Matthew Arnold esbozaran posteriormente una filosofía de la educación. El remedio era volver a los autores clásicos, a la época isabelina y —para decir aún menos— a la figura primordial de un determinado momento histórico: Shakespeare.

El estudio de los grandes literatos ingleses se presentó como la única manera de purificar las almas de una sociedad contaminada por sus productos culturales fabricados en serie.

Fue un discípulo del mismo Arnold, Frank Raymond Leavis, quien esbozó una de las realizaciones más duraderas de los estudios literarios, y quien por supuesto los consagró académicamente.<sup>3</sup>

Sin embargo, estos debates fueron los velos de una mediación para autores como George Orwell o Harold Laski, los mismos que comenzaron a privilegiar el término *clase* a la hora de reflexionar sobre la problemática.

Este giro fue el que influyó y dio lugar a las concepciones amplias de cultura de Richard Hoggart, Raymond Williams y Edward P. Thompson, herederos de la tradición de William Morris. La cultura fue entendida entonces como un proceso social total, en el que la ideología de una clase no sólo se proyecta sobre ella misma, sino que también determina —con relativa autonomía— al conjunto de todas las estructuras sociales.

Esta ampliación del término enaltecó el componente dinámico del proceso. La cultura dejó de ser algo acabado, fijado, establecido, inalterable. Es un momento que sucede como lo vivido, de oposición entre los distintos valores y experiencias de clase, incluso dialógico, como proponía Barjón.

El rasgo de valentía de estos autores fue levantar el velo

y decir que existen otras verdades además de aquellas que se manifiestan como las únicas y legítimas. Existe una oposición a ellas mismas, una experiencia que narra la historia desde otros lugares. Lo importante aquí es leer no sólo la resistencia de dicha clase, sino también cómo estos mismos elementos se fueron incorporando dentro de la cultura de élite.

El arte, por tanto, concentró algo más en su cielo que vientos frescos y tonificantes. Y es que John Fante decidió contarnos su experiencia mediada por la cultura de un determinado momento histórico: la cultura obrera italoamericana.

Esta cotidianeidad en el autor resulta crucial, no sólo para resaltar el componente historiográfico de su narrativa, sino también para comprender, precisamente, cómo esa misma historia no puede ni debe aislarse de las relaciones de clase que la constituyen.

2. Si bien *Espera a la primavera, Bandini* data de 1938, debemos concebir que lo fijado en el libro se remonta a mediados de 1920. Este libro —como otros tantos del autor— nos ofrece una detallada descripción de la cultura obrera italoamericana.

Es necesario recordar que el proceso de emigración de italianos se extiende —aunque no se origina— de manera abrupta entre los años 1876 y 1915. Provocada por la creciente pobreza, tuvo como destino no sólo los Estados Unidos, sino también países de América del Sur, como Brasil y Argentina, países con grandes extensiones de tierras explotadas y necesidad de mano de obra.

No resulta casual que uno de los padres fundadores de los Estudios Culturales, Richard Hoggart, publicara recién en 1957 uno de los libros originarios del proyecto, titulado *The Uses of Literacy*. Lo narrado en el libro se remonta a sus años de niñez y juventud, cuando la cultura obrera —en este caso, inglesa— aún presentaba caracteres bien diferenciados.

Lo característico del libro es la metodología propuesta por el autor, es decir, los criterios adoptados para abordar el tema: el materialismo cultural. Como advierte en el primer capítulo, no utiliza criterios económicos para definir la cultura obrera, sino que sus indicadores serán el habla —en especial el cúmulo de frases de uso común—, el estilo, el uso dialéctico, el acento, la entonación.<sup>4</sup>

Todas las características presentadas por Hoggart en el intento de simplificar una determinada cultura, confluyen —y sin entrar en la paradoja de la exageración— en lo narrado y presentado por Fante a lo largo de todos sus trabajos: escenarios que privilegian el hogar, el apego al grupo, la importancia de la familia, la ferviente separación de un *nosotros* y *ellos* en tanto división de una clase que mira a otra con desconfianza.

Dos ejemplos bastarán para comprender la importancia de este necesario recorrido que intenta esclarecer una de las finalidades y objetivos de la obra de Fante: la recuperación de un determinado momento histórico de manera innegablemente dialéctica.

Cuando Hoggart plantea que la estructura del habla popular sigue de cerca el movimiento de las emociones —algo

que estilísticamente encontramos en la narrativa de Fante—, concluye que cada clase tiene sus formas propias de crueldad y obscenidad; la que caracteriza a la clase obrera es, a menudo, de una vulgaridad gratuita y degradante.<sup>5</sup>

Esto que constantemente persiste en la obra de Fante, en *Espera a la primavera, Bandini*, reviste una particularidad que merece ser destacada: la inclusión misma de dialectos para expresar estos sórdidos sentimientos. Encontramos —siempre enunciados por el padre de Bandini— ejemplos como: *Dio cane. Dio cane*<sup>6</sup> y *sporcccione ubriaca*.<sup>7</sup> Sin embargo, debe sorprendernos aún más la esclarecedora observación que ofrece Arturo sobre su padre: “Aunque [Svevo] Bandini blasfemaba por cualquier cosa. Lo primero que había aprendido a decir en inglés había sido *me cago en la hostia*”.<sup>8</sup>

Otro de los elementos característicos de la cultura obrera planteados por Hoggart lo encontramos también en un pasaje antes citado de John Fante con respecto a la desconfianza generalizada hacia lo distinto y, en especial, hacia *los libros*. Recordemos cuando el padre (en *La hermandad de la uva*) ridiculiza a su hijo simulando que lee un libro, riéndose con desprecio. Y es que la sanción, la reprobación o el ridículo son el resultado inmediato de la trasgresión a la norma, como comprueba Hoggart.<sup>9</sup>

3. Si en la novela que antes citábamos encontrábamos la clara referencia de la clase, no debemos por ello olvidar que, en su primer trabajo escrito —aunque publicado recién en 1985—, hallaremos incluso los fundamentos teóricos del autor, es decir, su formación misma.

Fácil nos resulta advertirlo —John Fante, hijo de humildes trabajadores italianos, eminente pobreza, enfrentamiento con la realidad, etcétera— y ver a partir de su obra un momento de la historia, un relato que sucede como lo vivido, como —por ejemplo— la crisis de los años treinta en los Estados Unidos.

Pero hay algo allí —entre el proyecto y la formación<sup>10</sup> de Fante— que resulta necesario considerar. Si bien el autor, como ya dijimos, propone una recuperación de la existencia de clase, por otra también incluye en su narrativa valores y compromisos que se alejan de su formación. El rastro más evidente lo encontramos en su arduo e insistente enfrentamiento con los valores del cristianismo. Es por ello que lo que debe interesarnos recuperar es la dialéctica misma desde la que se inscribe el autor para relatar los detalles de la vida cotidiana.

Existe una anécdota que cuenta que el yerno de Marx no sólo le mandó una novela al padre del materialismo histórico, sino que además se vanaglorió por ser su obra la primera novela marxista y materialista dialéctica de la historia. Marx, con sumo protocolo, la recibió y la leyó, pero pronto advirtió que la dialéctica funcionaba sólo entre proletarios y burgueses, es decir, que no había un movimiento dialéctico dentro del espacio proletario.

Esto, que hoy día nos parece tan sencillo, en los años treinta le valió al autor la no publicación de *Camino de Los Ángeles*. Pero no sólo por una falta de buen gusto o por un simple atrevimiento en su contenido, como hoy muchos dirán en el

intento de quitar mérito al valor activamente residual<sup>11</sup> de esta obra. La estilística en Fante se presenta sólo como el fúgax rostro de lo que verdaderamente se oculta. Hemos dicho: inclusión de dialectos, formas de entonación, enunciativas, estilo.

Porque también el contenido ideológico mismo —abordado de una manera explícita dentro de un momento histórico determinado— debe ser recuperado para caminar por la senda en la que el autor se desplaza. El estilo era sólo el vestido de su pensamiento.

En *Camino de Los Ángeles* o *Pregúntale al polvo*, la insistente aparición de autores como Marx, Nietzsche o Schopenhauer se entremezcla con lo narrado y con sus circunstancias de vida. Pasajes de su primer trabajo —como muchos otros de sus trabajos posteriores— comprueban esta combinación, que hace dependiente una instancia de la otra, instancias complementarias entre el proyecto y la formación del autor:

¡Son borregos, ay de mí! Víctimas de la santa inquisición americana y del sistema americano, hijos de puta esclavos de los especuladores capitalistas [...]. Trabaja en este sistema y perderás el alma. ¿Y de qué le sirve a un hombre ganar el mundo entero si pierde su alma?<sup>12</sup>

—¿Por qué no pides un aumento?

Negó enérgicamente con la cabeza.

—Quizás yo despedido.

—¿Sabes lo que eres? —dije—.

No. No lo sabía.

—Eres un idiota [...]. Perteneces a la dinastía de esclavos. Con la bota de la clase dominante en la entrepierna. ¿Por qué no eres hombre y vas a huelga?

—No huelga. No, no. Despido [...].

—¡Idiota! ¡Idiota librecambista! ¿Por qué no destrozas la fábrica y exiges tus derechos? [...].

—¡No hables! —dijo—. ¡O nos despiden! [...].

—¡Exige leche! ¡Imagínatelos muriendo de hambre mientras los niños de los ricos nadan en litros de leche! [...]. No me dirijas la palabra, burgués proletario capitalista.<sup>13</sup>

Y es que en muchos de estos pasajes no solo encontramos términos y conceptos que se vinculan a determinados fundamentos teóricos específicos, sino que además, precisamente, recobran su sentido en relación con la experiencia misma: confluyen en aberturas de aproximación a un momento representativo de la historia.

Aquí, el fragmento escogido se reviste de significación con los años en los que el librecambio en los Estados Unidos comenzaba a manifestar el colapso y su evidente cruel desenlace. Los acontecimientos se trazan desde el corazón mismo del sistema: una fábrica de conservas obstruida por empleados filipinos y mexicanos que se burlan del autor y de sus ideas subversivas.

El temor a ser despedidos, la explotación —no sólo económica sino también cultural— en la que se encuentran inmersos, recupera en esta obra su fuerza desde el antagonismo mismo que se origina entre los obreros.

Por supuesto que encontraremos también correlaciones entre lo vivido en las páginas de Fante y lo determinado en

autores como Schopenhauer y Nietzsche. Es claro el lugar que ocupan las ideas de estos pensadores en el enfrentamiento que tiene Arturo Bandini con el mundo. Hemos mencionado ya la necesaria comprensión de la voluntad como una manera de imponer una determinada forma de vida y de su enfrentamiento con las ideas del cristianismo.<sup>14</sup>

No he leído a Lenin, pero he oído comentar una frase suya, que la religión es el opio del pueblo [...]. Yo es que soy ateo [*sic*]: he leído *El Anticristo* y me parece una obra imprescindible. Creo en la transvaloración de los valores, señor mío. La iglesia debe desaparecer, es el refugio del Mester de Patanería, de los patanes y pelmazos y toda la charlatanería de tres al cuarto.<sup>15</sup>

¡Mi propia hermana hundida en la superstición de la plegaria! Carne de mi carne y sangre de mi sangre. ¡Una monja, la novia de un Dios! ¡Cuánta barbarie!<sup>16</sup>

Sin embargo, como veremos en el último apartado de este capítulo, el necesario énfasis que hemos puesto en materia de clase se reconocerá a medida que avancemos en los ulteriores trabajos del autor.

4. A esta altura hemos presenciado ya un largo recorrido por la obra de John Fante. De lo que se trata ahora es de unificar o corresponder cada pequeño universo —o trabajo— el uno con el otro. Es una tarea compleja, sin dudas, pero que debe ser llevada a cabo al menos en un intento de agradecer el mérito y la valentía del gigante hombre que estas páginas se proponen rememorar.

En ‘Mi perro idiota’, un extenso relato incluido en el volumen de lo que en español conocemos bajo el título unificado de *Al oeste de Roma* (que también incluye otro relato titulado ‘La orgía’), encontramos un vertiginoso final de la vida de John Fante. Pero no el final de su vida, por supuesto, sino el final de su literatura.

Si bien no se trata de su obra más destacada, cobra una importancia esclarecedora y considerable si es leída (o sostenida) bajo el influjo de sus novelas anteriores. Algo adelantábamos: John Fante, escritor sin mayores logros, casado, padre de tres hijos y una hija, que vive de la escritura de guiones de cine.

Lo característico de este trabajo es que el mismo Henry Molise (sustituto de Arturo Bandini) se enfrenta ya a la edad madura. Son sus hijos los que han atravesado la adolescencia y ahora transitan el momento de la adultez.

Sin embargo, al comienzo del relato, cuando su vida se encuentra interrumpida por la repentina aparición de un perro, en Fante retorna ese instinto que persistía en sus primeros trabajos: hablamos de la necesidad del autor de volver a su infancia:

Yo necesitaba un perro. Simplificaba el círculo de mi vida. Estaba allí en el patio, vivo y cordial, ocupando el lugar de otros perros que habían fallecido y estaban enterrados en el mismo sector por el que Idiota [el perro] se movía. Alcanzaba a comprender aquello, que todos mis perros, vivos y muertos, coincidieran en el mismo espa-

cio. Tenía lógica. Mis padres estaban en un cementerio del norte y yo seguía vivo en Point Dume y pisaba la misma tierra californiana que los cobijaba [...].

Salía por la noche a dar un paseo y fumar una pipa, y miraba a Idiota y luego a las estrellas, y había una conexión [...]. Cuando era pequeño y vivía en Colorado, solía sentarme con mi perro y miraba las mismas estrellas. Él era la recuperación de la infancia, el recuerdo de aquellas páginas de catecismo. ¿Quién es Dios? Dios es el creador del cielo y de la tierra. ¿Por qué nos hizo Dios? Dios nos hizo para conocerle y amarle en este mundo y para ser felices con él en el cielo.<sup>17</sup>

¿No resulta de una simplicidad extrema que todo lo transgredido en sus primeros libros —como *Pregúntale al polvo* o *Camino de Los Ángeles*—, todo lo maldecido con letra y puño sobre el cristianismo, reaparezca en el último de sus libros como un recuerdo de lo añorado y de lo inocente?

¿No encontramos el mismo desplazamiento en *Llenos de vida*, escrita también en la edad madura del autor? De Marx o Nietzsche a Chesterton hay un camino que pocos se atreven a recorrer.

Sin embargo, esta niebla que lo persiguió como estela en su obra, en “Mi perro Idiota” comenzó a disolverse, dejando al descubierto la orilla misma desde la que el autor se embarcaba.

Ciertamente, Emerson advertía que los seres humanos son lo que sus padres han hecho de ellos. Y podríamos decir que es este lugar desde donde se inscribe el autor para comenzar a distanciarse del velo que lo cubre:

¿Quién era aquella mujer? Aparte de ser mi esposa, ¿qué sabía realmente de ella después de veinticinco años de matrimonio? ¿Cuántas toneladas suyas y cuántos miligramos míos habían heredado nuestros ingratos hijos? [...].

¿Por qué no eran bajos y achaparrados como su padre? ¿Por qué parecían dependientes de comercio y no albañiles? ¿Dónde estaba la rudeza campesina de mi padre y la inocencia de mi madre, los cálidos ojos castaños de Italia? ¿Por qué no hablan con las manos, en vez de dejarlas inmóviles y colgando durante la conversación? ¿Dónde estaban la devoción y la obediencia italianas al padre, el amor tribal a los lares y a la casa?

Todo, todo se había perdido. Aquellos no eran mis hijos [...]. Eran los hijos de ella, vástagos de una rama de origen angloteutónico que había llegado a California procedente de New Hampshire y Alemania. Y encima protestantes [...].

En mi árbol genealógico no había nada parecido. Mis antepasados procedían del soleado campo italiano, eran agricultores honrados y temerosos de Dios.<sup>18</sup>

Aquí, desde este segmento de *Al oeste de Roma*, llegamos a un punto culminante de su obra. Aquello mismo que lo había separado de su padre y de su familia se hizo visible en el cuerpo, en los gestos, entonaciones y costumbres de su mujer y de sus hijos; aquello que ya advertíamos en capítulos anteriores —cuando Fante se descubría y asimilaba

en la figura de su padre— comenzó a desplazarse, logrando incluso desaparecer en el último de sus reflejos: sus hijos.

¿Cuánto de él y de sus decisiones de antaño habrán confluído y preparado este escenario? ¿No encontramos acaso también un sentimiento de arrepentimiento verdadero en los últimos trabajos del escritor?

Pero ya no cabía la posibilidad de seguir enmascarando la anhelada necesidad de regresar a su infancia. Aquí, en esta obra, encontramos finalmente una nueva opción que restauró esos sentimientos: dejarlo todo —su mujer, su casa y sus hijos—, volver a Roma y reencontrarse con su cultura.

Pero estos sueños, precisamente, se encontraban atravesados e impedidos por aquello que intentaba recuperar en su travesía:

¿Qué importa Roma si has de vivir con el remordimiento de haber traicionado a tu propio hijo?

El deber es ineludible. Dios sabe que tengo mis defectos, pero no quiero que me acusen de deslealtad a mis hijos.<sup>19</sup>

Si de la cultura obrera italoamericana ya no quedaban rastros entre sus pares, al menos él respetaba el mayor de los valores de su tradición: el apego a su grupo y a la importancia de la familia.

Lo que se pretende enunciar es que el deseo de Fante —irrealizable, por cierto— no debe quedar reducido a una simple caracterización de roles (padre o hijo) o momentos vitales. Fante desea regresar a su infancia, pero en ese mismo movimiento manifiesta también la necesidad de retornar a un momento histórico determinado. Porque, precisamente, para el autor el entendimiento de una cultura no puede aislarse de las formas de dominación y subordinación de clase.

La grieta finalmente se hizo visible, y ya no se podía evitar que la vida se convirtiera en una empresa de demolición. Sólo se captaba la verdad eterna del acontecimiento si el acontecimiento se inscribía también en la carne.<sup>20</sup> Finalmente, ante los ojos del autor, todo había desaparecido.

Pero para Fante todo esto hubiera resultado más sencillo. Era un hombre de sentimientos más que de ideas. Se contentaba con mirar la casa del árbol, ya vacía; o la red de básquet en la que jugaban sus hijos, vieja y destrozada por el tiempo. Y se permitía llorar. Llorar, porque en la literatura todo se permite.

## NOTAS

1 Aquí se dice *ortodoxo* para diferenciarlo del marxismo clásico.

2 R. WILLIAMS, *Palabras clave: Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, trad. de H. Pons, Nueva Visión, Buenos Aires, 2000, p. 212.

3 Por medio de la publicación de *Culture and Environment* y de la edición de la revista *Scrunity*.

4 R. HOGGART, *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Grijalbo, México, 1990, p. 31.

5 *La cultura obrera en la sociedad de masas*, p. 93.

6 “Perro Dios. Perro Dios”.

7 “Guarra borracha”.

8 R. HOGGART, *La cultura obrera en la sociedad de masas*, p. 31.

9 *La cultura obrera en la sociedad de masas*, p. 45.

10 “Proyecto y formación abordan, no las relaciones entre dos entidades separadas, arte y sociedad, sino procesos que asumen estas diferentes formas materiales en formaciones sociales de tipo creativo o crítico o, por otro lado, las formas reales de las obras artísticas e intelectuales” (R. WILLIAMS, ‘El futuro de los estudios culturales’, en *La política de la modernidad*, trad. de H. Pons, Buenos Aires, Manantial, p. 188).

11 “Es en la incorporación de lo activamente residual (alternativo o de oposición) —a través de la reinterpretación, la disolución, la proyección, la inclusión y la exclusión discriminada— como el trabajo de

la tradición selectiva se torna especialmente evidente” (R. WILLIAMS, *Marxismo y literatura*, trad. de P. Di Maso, Barcelona, Península-Biblos, 1997, p. 145).

12 J. FANTE, *Camino de Los Ángeles*, trad. de A.-P. Moya, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 52.

13 *Camino de Los Ángeles*, pp. 117-118.

14 A diferencia de la consolación cristiana observada por Marx y Engels (*La sagrada familia*, trad. de C. Liacho, Claridad, Buenos Aires, 1973, p. 239) con respecto a Flor de María —protagonista de *Los Misterios de París* de Eugène Sue—, quien aniquila la vida del personaje, transformando en cadáver su vida y su ser, en Fante es el rechazo mismo del cristianismo el que parece instituir y sostener al menos uno de los cimientos de su universo literario, sobre todo en sus primeros trabajos.

15 J. FANTE, *Pregúntale al polvo*, trad. de A.-P. Moya, Anagrama, Barcelona, 2001<sup>2</sup>, p. 27.

16 *Pregúntale al polvo*, p. 19.

17 *Pregúntale al polvo*, p. 56.

18 *Pregúntale al polvo*, pp. 68-69.

19 *Pregúntale al polvo*, p. 140.

20 G. DELEUZE, *Lógica del sentido*, trad. de Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1989.

