

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍAS INGLESA Y ALEMANA

**EUROPA EN EL DISCURSO
CANADIENSE**

**LA IMAGEN DE EUROPA
EN LA NARRATIVA CANADIENSE
EN LENGUA INGLESA
DE FINALES DEL SIGLO XX**

TESIS DOCTORAL

Directora: Dra. Marta Falces Sierra

Autora: Mercedes Díaz Dueñas

GRANADA, 2005

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOGÍAS INGLESA Y ALEMANA

EUROPA EN EL DISCURSO CANADIENSE
LA IMAGEN DE EUROPA EN LA NARRATIVA
CANADIENSE EN LENGUA INGLESA DE
FINALES DEL SIGLO XX

TESIS DOCTORAL

MERCEDES DÍAZ DUEÑAS

GRANADA, 2005

CONTENIDOS

PRIMERA PARTE	1
INTRODUCCIÓN	3
1. MARCO TEÓRICO	9
1.1 Literatura Comparada	10
1.2 Imagología Comparada	14
1.3 El estudio de la imagen de Europa	26
1.4 Otras aportaciones teóricas	29
1.4.1 Teoría Postcolonial	30
1.4.2 Estudios Culturales	38
1.4.3 Narratología	47
1.4.4 Crítica literaria canadiense	56
2. CORPUS	71
2.1 Corpus	71
2.1.1 Criterios de selección	71
2.1.2 Sinopsis de las obras incluidas en el corpus	78
3. CONCEPTOS: CANADÁ Y EUROPA	109
3.1 Canadá	110
3.1.1 Perspectiva histórica del nacimiento de Canadá y su relación con Europa	111
3.1.2 La cuestión de la identidad nacional canadiense	117
3.2 Europa	122
3.2.1 Europa: perspectiva geo-política y cultural	122
3.2.2 Europa en el discurso canadiense	126
SEGUNDA PARTE	131
4. EUROPEOS EN CANADÁ Y CANADIENSES EN EUROPA	133
4.1 Europeos en Canadá: las migraciones	134
4.1.1 El encuentro de la cultura y las lenguas europeas con Canadá	139
4.1.2 La inmigración en Canadá: heteroimagen europea de pobreza y persecución	143
4.1.2.1 Huida del lugar de origen	144

4.1.2.2 Desfase con su lugar de origen	157
4.2 Canadienses en Europa: los viajes	161
4.2.1 Búsqueda de los orígenes familiares en Europa	162
4.2.2 Diferentes lugares de origen: imágenes nacionales	170
4.2.3 Europa como destino turístico: heteroimagen de Europa	181
4.2.4 Europa como símbolo de libertad: una heteroimagen en extinción	191
4.3 Elección de la tradición literaria y del idioma: la imagen de Europa a través de sus idiomas	197
4.4 Conclusiones acerca de las imágenes de Europa y sus nacionalidades en los contextos de las migraciones y los viajes entre Canadá y Europa	231
5. LA HUELLA DE LAS GUERRAS EUROPEAS	239
5.1 Consideraciones generales	239
5.1.1 Papel de Canadá en las guerras	239
5.1.2 Repercusiones en la literatura	241
5.1.3 Relevancia de la guerra en el corpus	244
5.1.4 La guerra como elemento narratológico	248
5.2 La imagen de Europa asociada a la guerra	256
5.2.1 Presencia de la guerra en la vida de los personajes	257
5.2.2 La guerra frente a la cultura, la belleza y el arte	302
5.2.3 Localizaciones geográficas: palabras fantasma	307
5.3 Conclusiones acerca de la heteroimagen de Europa y autoimagen de Canadá en los contextos de las guerras europeas	318
6. CANADÁ Y EL IMPERIO	325
6.1 El Imperio Británico	327
6.1.1 Autoimagen de Canadá como parte del Imperio Británico	327
6.1.2 Canadá en las guerras como parte del Imperio Británico	332
6.1.3 La monarquía británica	338
6.1.3.1 Presencia de la monarquía británica en Canadá	339
6.1.3.2 La monarquía como modelo	355
6.1.3.3 La utilización formal de la monarquía	361
6.1.4 Heteroimagen de Inglaterra y de los ingleses	370
6.2 La autoimagen de Canadá frente a Europa y a los Estados Unidos	393
6.2.1 Heteroimagen de Europa como símbolo de la cultura occidental	397
6.2.2 Heteroimagen de Estados Unidos	400
6.3 Conclusiones acerca de la heteroimagen de Europa y la autoimagen de	409

Canadá en el contexto de las relaciones imperiales	411
CONCLUSIONES: IMAGEN DE EUROPA	
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	425

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, realizado dentro del marco de los Estudios Superiores de Literatura en Lengua Inglesa, estudia las relaciones culturales entre Europa y Canadá tal y como se manifiestan en las imágenes literarias contenidas en el discurso canadiense contemporáneo. El ámbito de estudio está centrado en la narrativa canadiense en lengua inglesa de la última década del siglo XX y el marco teórico en el que se desarrolla esta investigación reposa sobre varios pilares: por una parte, y principalmente, la rama de la literatura comparada llamada imagología comparada y, por otra, y como complemento, la teoría postcolonial, los estudios culturales, la narratología y la crítica literaria canadiense. Esta introducción explica brevemente la elección del ámbito de estudio, la perspectiva teórica multidisciplinar, los objetivos perseguidos y la organización del trabajo.

En el momento actual, las literaturas que provienen de las antiguas colonias del Imperio Británico son uno de los campos de estudio más ricos y vivos dentro de la disciplina de la Filología Inglesa. El ámbito de la literatura canadiense resulta excepcionalmente atractivo por dos motivos que explicamos a continuación: por sus características idiosincrásicas y por las cualidades de sus obras.

En primer lugar, la idiosincrasia del país viene dada por el devenir histórico de los territorios del norte de América hasta convertirse en la nación que es hoy Canadá; en segundo lugar, por la convivencia de gentes procedentes de diversas culturas; y, finalmente, por el afán de crear una identidad nacional propia. Estos factores convierten a Canadá un caso único y digno de estudio.

Además, el mérito de un gran número de literatos canadienses es notable, destacando sus posturas críticas, innovadoras, y la capacidad para aunar tradiciones culturales muy dispares. Esto produce una gran riqueza de tendencias que existen simultáneamente: búsqueda de autodefinición, cosmopolitismo y regionalismo, realismo y post-estructuralismo, feminismo, postcolonialismo y postmodernismo coexisten en la narrativa canadiense contemporánea.

El segundo aspecto al que nos referimos en esta introducción es el enfoque multidisciplinar, que ha venido determinado por el objeto del estudio mismo y por las tendencias vigentes actualmente en la crítica literaria. Aunque este enfoque multidisciplinar pueda ir en detrimento de una plena especialización en cada una de las disciplinas que incluye, consideramos mayores las ventajas que aporta la posibilidad de abordar este estudio desde diferentes ángulos que las trabas que pueda generar.

Por una parte, este trabajo contempla aspectos históricos, puesto que sólo es posible la comprensión de la situación actual de Canadá y de su producción literaria atendiendo a su desarrollo histórico y a su relación con el Reino Unido. Sin embargo, la especialización en el campo de la historia, aunque muy deseable, no nos concierne. Por otra parte, puesto que esta tesis doctoral indaga en una relación cultural entre Europa y Canadá, requiere un estudio comparativo, para el cual la imagología comparada ha proporcionado los instrumentos de análisis necesarios.

Además, la teoría postcolonial, los estudios culturales, la narratología y la crítica literaria canadiense han resultado complementos necesarios para afrontar nuestro estudio. Los planteamientos y los métodos de análisis de estas disciplinas han estado presentes, de una forma u otra, en el desarrollo de nuestro trabajo. En primer lugar, la condición postcolonial de Canadá invita a considerar su producción literaria desde el

punto de vista de la teoría postcolonial. De la misma forma, la afinidad entre la teoría postcolonial y los estudios culturales—que tantos adeptos han ganado en los últimos años—requiere una delimitación de los ámbitos y los métodos de estudio de estos enfoques teóricos. Especialmente, si tenemos en cuenta que han coincidido en ocasiones con la literatura comparada en el campo de estudio que han afrontado.

Por otra parte, la narratología ha proporcionado a este trabajo las herramientas metodológicas y los conceptos necesarios para analizar y describir los elementos del discurso que contribuyen a la formación y divulgación de las imágenes que analizamos. La lectura en profundidad —*close reading*—de las obras seleccionadas, utilizando este enfoque nos ha permitido extraer de los textos los datos necesarios para llevar a cabo nuestro análisis. Finalmente, la crítica literaria canadiense ha aportado ideas y percepciones de los propios críticos canadienses que han contribuido a orientar inicialmente nuestro análisis.

En cuanto a los objetivos de esta tesis doctoral, debemos establecer que tiene un doble propósito: por una parte, la reflexión puramente literaria y, por otra, la elucidación de las repercusiones extraliterarias que tienen las imágenes literarias. En el plano literario, el esclarecimiento de estas imágenes (heteroimagen y autoimagen)¹ a la vez parte de la obra literaria y sirve para comprenderla mejor. La producción literaria proporciona las representaciones y los estereotipos que son analizados como elementos integrantes de estas obras en las que desempeñan funciones estructurales y temáticas diversas.

En el plano extraliterario, las expresiones de la idea de Europa no se valoran por su índice de verdad, o de la fidelidad que guardan con la realidad, sino por su

¹ Vease epígrafe 1.2 para las definiciones de imagen, autoimagen y heteroimagen

perdurabilidad e incidencia en el acervo cultural. Descubrir las atribuciones que recibe la nueva Europa que surge en el tránsito entre los siglos XX y XXI, supone, al mismo tiempo, revelar cómo se manifiesta en el momento actual la afirmación de la propia identidad canadiense, cómo ha cambiado la antigua lealtad al Imperio Británico y cómo se afirma la independencia de Canadá.

Para llevar a cabo estos objetivos y exponer el resultado de la investigación hemos estructurado la presente tesis doctoral en dos partes. La primera, que comprende la introducción y tres capítulos, está dedicada a la presentación de la estructura, el marco teórico, el corpus seleccionado, el método y los conceptos de Europa y Canadá que manejamos. La segunda consta de cuatro capítulos: el primero versa sobre los movimientos migratorios entre estos dos lugares; el segundo está dedicado a las grandes guerras mundiales; el tercero gira en torno al imperio; y, el último, lo constituyen las conclusiones. Al final del trabajo figuran las referencias bibliográficas.

Al contenido de la primera parte nos hemos referido anteriormente al exponer el marco teórico de nuestra investigación. Debemos advertir que las traducciones incluidas a pie de página son de la autora de este trabajo. Hemos considerado pertinente la inclusión de estas traducciones, puesto que gran parte de las fuentes autorizadas en el ámbito de la imagología comparada proceden del ámbito alemán, por lo que su consideración resultaba ineludible.

En el capítulo 2 hemos mostrado los criterios que nos han llevado a escoger el conjunto de publicaciones de entre la multitud de obras publicadas en Canadá durante la década de los noventa. Asimismo, incluimos una sinopsis de las todas las novelas y de los relatos cortos relevantes que forman el corpus, ya que resulta

conveniente conocer los argumentos de estas narrativas para poder comprender el papel que desempeñan las imágenes estudiadas dentro de la obra a la que pertenecen. Además, hemos expuesto algunos datos estadísticos acerca de la aparición de los aspectos relacionados con la imagen de Europa en cada una de las obras.

Resta mencionar que en el capítulo 3 hemos examinado la entidad de los dos grandes conceptos que manejamos: Europa y Canadá. Para ello, ha sido necesario considerar la actual situación de Europa, en un momento de convergencia económica y política, así como, la historia de la formación de Canadá como país.

En lo que se refiere al contenido de la segunda parte, hemos sistematizado los hallazgos en torno a la imagen de Europa en tres grandes bloques, correspondientes a los capítulos 5, 6 y 7. Las conclusiones finales cierran la segunda parte de esta tesis doctoral y reflejan el resultado global de la investigación aunando las conclusiones parciales incluidas en el desarrollo de nuestro análisis, al final de cada uno de los tres capítulos mencionados.

Las referencias bibliográficas están organizadas por orden alfabético. Hubiéremos podido adjuntar asimismo un índice organizado por materias, ya que las obras teóricas y de ficción que citamos proceden de campos muy diversos. Sin embargo, hemos estimado innecesario la creación de una bibliografía de cada materia, en el sentido clásico, porque los medios actuales permiten acceder fácilmente a bibliografías exhaustivas y actualizadas en todos los campos. El estilo de citas y referencias seguido ha sido el de la MLA.

Mediante esta exposición pretendemos demostrar que el discurso narrativo contemporáneo canadiense en lengua inglesa refleja una imagen cada vez más nítida de Europa—representada por alguno de los países que la constituyen o en

conjunto—como el Otro. A su vez, por oposición a esta heteroimagen de Europa, se hace patente una autoimagen de Canadá. Interpretamos la definición de esta imagen propia de Canadá como una muestra del desarrollo de una identidad canadiense cuyos contornos se perfilan progresivamente con más claridad. De forma paralela, constatamos que la imagen de Europa como un conjunto unitario no predomina en la narrativa contemporánea canadiense. Aunque Europa aparece a menudo como un todo, son más numerosas las ocasiones en las que se reproducen imágenes nacionales de los distintos países del Viejo Continente.

CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO

El punto de partida teórico del presente trabajo se asienta en diversos ámbitos de la teoría de la literatura que vienen dictados por el acercamiento que planteamos a la cuestión. La necesidad de encontrar un marco teórico en el que explorar plenamente las relaciones culturales entre Europa y Canadá, tal y como se plasman en las imágenes literarias, nos ha llevado a utilizar presupuestos teóricos aportados por la imagología comparada, los estudios culturales y poscoloniales, la crítica literaria canadiense y la narratología.

Principalmente, la literatura comparada, y más concretamente la imagología comparada, aporta el marco general a este trabajo. De ella tomamos los conceptos teóricos fundamentales para nuestro análisis. Además, hemos tenido en cuenta las aportaciones pertinentes de los críticos que trabajan en el ámbito de los estudios culturales y poscoloniales. Estos dos campos de la teoría de la literatura son valiosos para este estudio, porque tienen por objeto el estudio del mismo tipo de relaciones culturales que aquí planteamos, aunque desde presupuestos teóricos distintos. Por otra parte, hemos considerado la crítica literaria canadiense, es decir, aquellas obras de crítica literaria escritas por estudiosos canadienses sobre las obras que integran el corpus que examinamos y sobre los aspectos relacionados con este estudio. Estas obras nos han ayudado a comprender mejor la literatura canadiense, en general, las obras que analizamos, en particular, y nos han guiado en el descubrimiento de la imagen de Europa en dicha literatura. Finalmente, hemos adoptado el método de análisis y las denominaciones de los conceptos utilizados en narratología. En las

siguientes páginas hacemos un recorrido por los aspectos básicos de cada una de las disciplinas teóricas que han aportado los instrumentos de análisis necesarios para este estudio.

1.1 Literatura Comparada

Claudio Guillén abre su libro *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada* con la siguiente definición de esta disciplina:

Por Literatura Comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales. (13)

El marco general de esta tesis responde a lo indicado en estas líneas: se trata de un estudio sistemático y comprende un conjunto supranacional. Sin embargo, surgen diversas cuestiones en torno a esta definición y, en general, en torno a las múltiples definiciones de “literatura comparada” que han sido propuestas a lo largo de la historia de esta actividad crítica.

En primer lugar, hay que considerar el término mismo con el que se designa la literatura comparada. Como se refleja en el enunciado de Guillén, éste no resulta satisfactorio para muchos de los críticos que realizan este tipo de estudios literarios. Por otra parte, el ámbito de estudio es de difícil acotación. Además, esta definición presupone una noción de “nación”, puesto que implica el estudio de “conjuntos supranacionales”.

La denominación “literatura comparada” se adoptó posiblemente por influencia de otras ciencias de la época en que se acuñó, es decir, a finales del siglo

XVIII y a principio del XIX, tales como la antropología —Humboldt publica en 1795 *Plan einer vergleichende Anthropologie*— o la anatomía —la *Anatomie comparée* de Cuvier aparece en 1800—.

La dificultad que surge en la designación de la “literatura comparada” está directamente relacionada con el ámbito que abarca —la literatura del mundo— y las áreas que comparte con otras disciplinas —tales como la literatura general, la historia de la literatura o la literatura mundial—. Según Jonathan Culler, la relación de la literatura comparada y la teoría de la literatura ha sido peculiar, ya que, para justificar su existencia, la literatura comparada se ha visto obligada a mostrar, en términos teóricos, la inadecuada organización de los estudios literarios (170). Además, tal y como indica Eva Kushner (1995), la literatura comparada posee una sorprendente capacidad para rehuir y superar cualquier sistematización tan pronto como aparece. Pese a ello, la organización sistemática del campo es precisa, especialmente ahora que la diversidad aumenta dentro del mismo.

La organización de las distintas ramas de los estudios literarios y el lugar que la literatura comparada ocupa dentro de ellos varían según los autores. A veces ha sido considerada como una rama de la historia de la literatura (van Tieghem 23). Hugo Dyserinck (1981) adopta el término “Komparatistik” en alemán, en el que se incluyen tanto “Vergleichende Literaturgeschichte” (Historia de la literatura comparada), como “Vergleichende Literaturtheorie” (Teoría de la literatura comparada) y “Vergleichende Literaturmethodologie” (Metodología de la literatura comparada). Así pues, *Komparatistik* puede ser el “supraconcepto” (*Überbegriff*) que reclamaba Adriano Marino (75) que abarque, como él proponía, la literatura general, la literatura comparada y la historia de la literatura. Sirvan estos como ejemplos de

una multitud de posturas teóricas frente a la cuestión de la denominación de la disciplina y el ámbito que comprende, en la que no es conveniente profundizar por el momento.

Además, la literatura comparada se ha encontrado ante el problema de la definición de nación y, más concretamente, de las literaturas nacionales. La dificultad radica en cuáles deben ser los criterios diferenciadores: ¿un idioma común o la organización en forma de estado de la nación? (Schmelling 4). Ambos resultan insatisfactorios, puesto que existen estados multilingües y naciones diferentes que comparten un mismo idioma (Canadá puede servir como ejemplo para ambos fenómenos). Otros autores como Wellek en “The Crisis of Comparative Literature” consideran también la comparación dentro de una misma literatura nacional —o incluso la comparación entre la literatura y otros ámbitos del arte— parte del cometido de la literatura comparada, lo cual resta toda importancia a la determinación de un concepto de nación.

Por último, desde el punto de vista de las últimas aportaciones de la literatura comparada en América, este estudio no sería amplio ni plenamente comparativo, puesto que no sale del ámbito occidental. Numerosos comparatistas, especialmente aquellos que se dedican a las relaciones Este-Oeste y que consideran en sus investigaciones literaturas asiáticas —por ejemplo, Wai-Lim Yip—, estiman que los estudios que se enmarcan dentro del entorno occidental no son realmente comparativos, ya que no consideran elementos verdaderamente diferentes. En este mismo sentido se expresa K. Anthony Appiah:

What is absurd, I think, in the talk of comparative literature, “tout court”, in a world that contains at the present, thousands of languages, was the hubris, the chuptzpa, the cheek

of the label. A franker labelling –literatures of Western civilization, say-- would have identified something more like what was going on. (55)

Esta cita proviene de su artículo “Geist Stories”, publicado en un volumen colectivo que se planteaba el lugar de la literatura comparada en la era del multiculturalismo y que apareció a mediados de la década de los noventa, titulado *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*.

El editor de dicho volumen, Charles Bernheimer, en su introducción “The Anxieties of Comparison”, considera que: “the work of comparison involves first and foremost a reflection on the aesthetic phenomenon of literariness in a cross-national context.” (10). Con esta definición volvemos al punto de partida inicial, ya que coincide esencialmente con la de Claudio Guillén y con la filosofía que subyace a este estudio. A continuación exponemos cómo se han abordado los problemas en torno a la definición del ámbito de estudio de la literatura comparada en el presente trabajo.

Hemos mantenido el rótulo convencional “literatura comparada” para aludir a la disciplina que estamos tratando por ser el más extendido, no sin considerar que quizá sería ventajoso adoptar un término más global, similar al que utiliza Dyserinck (“Komparatistik”). En el apartado 1.4.2 dirimimos los puntos de convergencia entre la literatura comparada y otros acercamientos teóricos al campo de estudio que nos ocupa. Para establecer la legitimidad de los estudios comparados en literatura dentro del ámbito occidental es necesario volver la vista al desarrollo de la literatura comparada, que nos permita alcanzar una mejor comprensión de los problemas teóricos que se han tratado, las soluciones ofrecidas por los más notables estudiosos

de la materia y el lugar que ocupa la imagología en este panorama general. A ello dedicamos el siguiente apartado.

1.2 Imagología comparada

En una definición tan amplia como la presentada al principio de esta sección caben una gran variedad de modos de entender el estudio comparativo de la literatura que se han producido desde que los romanos midieran su poesía y su oratoria con la de los griegos hasta nuestros días. Sin embargo, el presente epígrafe se ciñe al desarrollo de la disciplina en los dos últimos siglos, para comprender mejor el lugar que ocupa la imagología en el panorama global de la literatura comparada.

Debe distinguirse el inicio de la literatura comparada como disciplina moderna independiente hacia la segunda mitad del siglo XIX de las teorías desarrolladas por diversos autores y críticos desde el siglo XVIII que albergan algún tipo de idea de una contemplación supranacional de la literatura. El más renombrado entre ellos quizá es Goethe y su concepto de *Weltliteratur*.

Dyserinck hace un recorrido por las figuras más relevantes que surgieron en los diferentes países en la segunda mitad del siglo XIX. Menciona a Herder como fundador de la literatura comparada (*Komparatistik* 19). Sin embargo, existía en este filósofo y crítico literario una discrepancia entre el pensamiento nacional y el internacional, que resultó ser un lastre para la joven disciplina. Pese a su formación universalista en teología y en historia de la filosofía, como crítico literario se preocupó principalmente de potenciar la literatura alemana. Otra de las figuras

destacables, considerada como una de las precursoras de los estudios de literatura comparada fue Madame de Staël con su obra *De l'Allemagne* (1810). Estos son los inicios de una disciplina que carece aún de la metodología de la que dispone la literatura comparada actualmente y que presenta rasgos de un trabajo intuitivo. La disciplina moderna que se denomina literatura comparada empezó a gestarse en diferentes países (Alemania, Francia, Italia, Suiza, Austria, Dinamarca y Estados Unidos), donde surgieron importantes comparatistas. Sin embargo, tuvo una suerte desigual en cada uno de ellos.

En Alemania, tras el interés despertado por Herder hacia la historia general de la literatura, surgieron también estudios comparados como los de Moriz Carrière y Hermann Hettner. Apareció, asimismo, la revista editada por Hugo von Meltzl, *Acta Comparationis Litterarum Universarum*, en la que subyacía un decidido espíritu supranacional y una filosofía de reconocimiento y análisis de las semejanzas y diferencias (Dyserinck, *Komparatistik* 23-24).

Max Koch funda la *Zeitschrift für Vergleichende Litteraturgeschichte*, en la que no impera tanto una conciencia universalista como el convencimiento de que la finalidad de la literatura comparada es comprender mejor y ensalzar la literatura alemana. Esto se refleja asimismo en que la revista no recoge las tendencias y los trabajos de literatura comparada que se estaban realizando por aquellos años en otros países.

Otros autores alemanes como Hans Daffis y Ernst Elster ahondaron en este interés primordial por la literatura alemana hasta el punto de rechazar la literatura comparada como resultado de una reacción nacionalista. Después, los comparatistas tuvieron poca fortuna en Alemania. Incluso cuando se despierta de nuevo el interés por la literatura comparada a raíz de los logros conseguidos en Francia por parte de

profesores como Eduard von Jan o Kurt Wais, vuelven a surgir voces como la del germanista Julius Petersen que descalifican los empeños de la literatura comparada.

En Italia destacan los nombres de los profesores Francesco de Sanctis que impartió historia de la literatura internacional desde 1871 a 1913, Arturo Graf, quien planteó durante su periodo docente en la Universidad de Turín cuestiones referentes a las relaciones internacionales de la literatura, o Arturo Farinelli que siguió el camino abierto por Graf. Esta escuela de Turín se perdió sin crear una continuidad en el interés por la literatura comparada en Italia.

En Suiza, Louis-Paul Betz realizó una importante contribución al desarrollo de la literatura comparada en el marco de las relaciones en el ámbito de contacto franco-alemán a finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, cuando cesó su período de docencia en la universidad de Zürich desapareció también el interés por la literatura comparada en aquella universidad. Tampoco Georg Brandes consiguió extender el interés por la literatura comparada en su Dinamarca natal.

Ni siquiera en Inglaterra, donde la labor de Matthew Arnold hubiera podido abrir un importante campo para la literatura comparada, se extendió su estudio. Cabe destacar a Hutcheson Macaulay Posnett, quien publicó en 1886 un libro titulado *Comparative Literature*, concebido como una introducción general a la nueva disciplina.

En los Estados Unidos algunas actuaciones individuales sentaron las bases para que la disciplina despegara definitivamente después de la Segunda Guerra Mundial. Además, se establecieron cátedras de literatura comparada en la última década del siglo XIX en las universidades de Harvard y Columbia y se creó la revista *Journal of Comparative Literature* en 1903. También en Berkeley Charles Mills Gayley instituyó la literatura comparada y fue uno de los autores críticos hacia la condición

metodológica generalmente aceptada, especialmente por los comparatistas franceses, que imponía la inclusión de dos o más literaturas en los estudios de literatura comparada.

Existió una falta de interés o una resistencia al establecimiento de la disciplina en los ámbitos académicos, que llevó a una situación en la que surgen importantes figuras en diversos países, pero la disciplina no se desarrolla plenamente. Uno de los autores que más insistentemente se manifestaron en contra los presupuestos de la literatura comparada fue Benedetto Croce que consideraba que cualquier estudio literario necesariamente es comparativo (Praver 22).

En Francia la situación resulta ser muy diferente y se produce un desarrollo continuado desde el siglo XIX. Entre los pioneros dentro del ámbito francés se encuentran nombres tales como Abel François Villemain, quien impartía ya en el curso 1827-1828 en la Sorbona clases de literatura comparada y publicó en 1842 una *Histoire comparée des littératures française et espagnole*. También Jean Jacques Ampère impulsó la literatura comparada en la universidad francesa. Les siguieron una larga lista de estudiosos (Philarète Chasles, Frédéric Ozanam, Edgar Quinets, etc.) que continuaron la práctica de la literatura comparada en la universidad. Joseph Texte comienza a sentar las bases de la enseñanza universitaria de la literatura comparada hacia 1892 en la universidad de Lyon.

Frente a la tendencia de la literatura comparada alemana, la francesa parte de unos presupuestos en los que se subraya un ideal cosmopolita y de unidad de los pueblos. Dentro de este clima, la Sorbona, a donde se traslada Fernand Baldensperger, se convierte en el centro impulsor de la literatura comparada francesa. Sus discípulos Paul Hazard y Jean-Marie Carré le sucedieron en esta universidad.

Especialmente Paul Hazard, junto con Paul van Tieghem, ampliaron posteriormente el programa investigador de la literatura comparada distinguiendo la “Littérature générale” que ya no se ocupaba de las influencias directas de un escritor en otra literatura, sino del análisis de fenómenos que ocurren al mismo tiempo en diferentes literaturas nacionales. Este enfoque primordialmente cosmopolita tuvo repercusiones también en los planteamientos de los años cincuenta de Marius-François Guyard.

A pesar de un formidable desarrollo de la literatura comparada en el ámbito francés y de aportaciones individuales como las de los autores que se han nombrado, esta disciplina suscitó también réplicas de considerable importancia. Según Dyserinck, varios factores propician esta oposición a la literatura comparada. Principalmente, una disciplina que se declaraba supranacional entró en conflicto con los intereses nacionalistas que se venían avivando desde el Romanticismo. Por otro lado, no se consiguió dar a la literatura comparada una independencia de las demás disciplinas que mostrara la necesidad de su existencia. Por último, el positivismo que movió los primeros desarrollos de la literatura comparada también creó movimientos de disconformidad (*Komparatistik* 31).

En opinión de Adriano Marino, la consecuencia directa, y quizá la más problemática, de ese espíritu positivista es la identificación de la literatura comparada con el estudio de las influencias, lo cual reduce enormemente el ámbito de la disciplina. La consideración de la influencia en una relación genética concreta, de causa-efecto, entre emisor y receptor, supone un paso más en el positivismo. La literatura comparada adquiere así la función prioritaria —o incluso exclusiva— de revelar las fuentes, las influencias, lo cual se convierte en el eje fundamental del

comparativismo tradicional, en primer lugar francés, y, en especial del sistema lansoniano (46-47).

El ataque definitivo contra el positivismo viene desde el ámbito americano, René Wellek, con publicaciones tales como “The Concept of Comparative Literature” (1953) o su controvertido artículo de 1958 “The Crisis of Comparative Literature”. Puesto que la mayoría de los investigadores tradicionales son franceses, un antagonismo que fue esencialmente de método, ha sido entendido como un enfrentamiento entre dos tradiciones culturales, la francesa y la americana, que incluso han sido denominadas escuelas. Sin embargo, no se puede hablar de tales en sentido estricto. Son dos modelos opuestos, tal y como observa Guillén, “el uno internacional y el otro supranacional; pero que en la práctica se implican mutuamente” (*Entre lo uno y lo diverso* 66).

No obstante, la corriente que evolucionó en América hace patente la necesidad de superar la restricción de los estudios comparativos a la observación de influencias literarias y abrir el campo hacia otros tipos de relaciones literarias internacionales. Paradójicamente, la literatura comparada americana recibió una significativa influencia de autores emigrados de Francia como el propio Baldensperger, Carré, Bataillon, Roddier o Werner Paul Friederich. En Estados Unidos, es superado definitivamente el espíritu nacionalista existente en los países europeos, se abandona la tendencia al positivismo y la disciplina alcanza, así, un grado de madurez notable. Es en este momento de ampliación de los intereses cuando surge la imagología comparada.

La imagología ocupa un puesto destacado en el empeño de la literatura comparada al aportar medios para la comprensión y el análisis de la literatura y de las relaciones culturales mundiales. Esta disciplina surge como alternativa a los estudios de

literatura comparada excesivamente centrados en el análisis de influencias, mencionados hasta ahora. Jean-Marie Carré, quien publicó en 1947 *Les écrivains français et le mirage allemand (1800-1940)*, para escapar de la preeminencia del examen de influencias, lleva su estudio un paso más adelante en sus planteamientos teóricos al acentuar la importancia de la recepción que desemboca en un análisis imagológico.

Sin embargo, según indica Dyserinck (*Komparatistik* 126), desde los primeros trabajos comparativos, tales como el de Louis-Paul Betz “Kritischen Betrachtungen über Wesen, Aufgaben und Bedeutungen der vergleichenden Literaturgeschichte”² (1896), se había considerado el estudio del reflejo en las obras literarias de las apreciaciones acerca de las naciones y los pueblos una de las tareas fundamentales de la literatura comparada. De la misma forma, Guyard en el capítulo final de su libro *La Littérature Comparée* (1951), “L'étranger tel qu'on le voit”, considera la imagología una de las aportaciones fundamentales de la literatura comparada a la historia de la literatura. Además, ve en esta rama de la investigación comparatística un campo de gran porvenir, no sólo por lo novedoso, sino también porque, en su opinión, es un terreno mucho más sólido que el constituido por el estudio de las influencias.

Los esfuerzos de investigación acerca de las imágenes de otros países en la literatura comparada no se integran hasta mediados de los años sesenta. Hasta entonces, se habían producido meramente observaciones en textos literarios y no literarios y se había recogido la opinión pública que demostraba la existencia de una serie de prejuicios de unos pueblos contra los otros.

Hugo Dyserinck en su artículo de 1966 “Zum Problem der “images” und “mirages” und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden

² “Reflexiones críticas acerca del ser, de las tareas y de los alcances de la historia de la literatura comparada”

Literaturwissenschaft”³ publicado en *Arcadia*, fue quien encauzó por primera vez de forma sistemática la imagología comparada. Según este autor, la investigación de las imágenes en el marco de una comparatística (*Komparatistik*) autónoma es necesaria y útil por tres motivos: primero, porque se constata la existencia de imágenes en ciertas obras literarias; segundo, porque hay que tener en cuenta el papel que desempeñan éstas en la difusión de traducciones o de obras originales fuera de sus respectivas áreas nacionales de creación; y, tercero, porque su presencia generalmente molesta en la literatura (entendida como ciencia que estudia las obras literarias, *Literaturwissenschaft*) y en la crítica literaria (17).

La literatura comparada presenta inicialmente una característica que ha resultado ser un lastre para el progreso de esta rama de los estudios literarios. Se trata del convencimiento de que existe una psicología de los pueblos que marca el carácter de la literatura que estos producen. Sin embargo, la imagología no indaga acerca del ser, de la psicología, de las gentes que forman una nación, sino de las características que se les atribuyen desde fuera.

Fischer observa que la imagología comparada, tal y como se plantea en el marco del programa desarrollado en Aquisgrán, ya no intenta desentrañar las psicologías de los pueblos, sino:

[...] einzig und allein, das Vorhandensein jener irrationalistischen Denkstrukturen mit Namen Images in seiner Historizität, in der kontextualen Gebundenheit der literarischen Bilder vom andren Land als Elemente komplexer inter-nationaler Wechselbeziehungen sowie sinnmodifizierender ästhetischer Gebilde nachzuweisen, um schließlich die Struktur imagotyper Systeme, ihrer Genese und Wirkung mit dem Ziel einer Kenntnisbereicherung hinsichtlich des internationalen Literaturgeschehns zu analysieren.⁴ (27)

³ “Acerca del problema de las “images” y “mirages” y su análisis en el marco de la literatura comparada”

⁴ Única y exclusivamente, indicar la existencia de aquellas estructuras mentales irracionales, con el nombre de imágenes, en su historicidad, en la sujeción contextual de las imágenes literarias de otro país como elementos de unas complejas relaciones internacionales

Por lo tanto, el objeto de la imagología es el estudio de las imágenes literarias, pero el concepto de “imagen” en el que se basan estos estudios, así como el nombre de la disciplina, es abstracto y, por lo tanto, su definición no resulta fácil. Brunel, Pichois y Rousseau proponen la siguiente:

L'image est une représentation individuelle ou collective où entrent des éléments à la fois intellectuels et affectifs, objectifs et subjectifs. ... L'image qu'un auteur se compose d'un pays étranger, d'après son expérience personnelle, ses relations, ses lectures, est intéressante à étudier, lorsque cet auteur est vraiment représentatif, lorsqu'il a exercé une influence réelle sur la littérature et sur l'opinion publique de son pays.⁵ (64-65)

Machado y Pageaux proporcionan una definición más genérica, la cual soslaya el problema que puede plantear definir una nación. Estos autores definen la *imagen literaria* como un conjunto de ideas sobre el extranjero incluidas en un proceso de *literaturización* y *socialización*, es decir, como elemento cultural que remite a la sociedad (57). De este modo se da cabida a cualquier tipo de realidad que se perciba como extranjera, como el Otro. Gracias a estos planteamientos de la imagología comparada quedan superados los problemas que planteaban tanto la definición de literatura nacional como la necesidad de estudiar manifestaciones de culturas totalmente distintas para poder considerar dicho estudio comparativo.

De acuerdo con estos planteamientos podemos distinguir dos tipos de imágenes: la imagen del Otro (*heteroimagen*) y la imagen del Yo (*autoimagen*). Fischer

cambiantes; así como, indicar formaciones estéticas que cambian el significado, para finalmente analizar la estructura de los sistemas imagotípicos, su creación y su efecto con el objetivo de enriquecer el conocimiento con vistas a los acontecimientos literarios internacionales.

⁵ La imagen es una representación individual o colectiva donde entran elementos a la vez intelectuales y afectivos, objetivos y subjetivos. (...) Es interesante estudiar la imagen que un autor se forma de un país extranjero, según su experiencia personal, sus relaciones, sus lecturas, cuando ese autor es verdaderamente representativo, cuando ha ejercido una influencia real en la literatura y en la opinión pública de su país.

constata que ambas condicionan mutuamente su creación, puesto que lo extraño o extranjero contribuye a acotar la definición de lo propio, así como lo extranjero se evalúa de acuerdo con los esquemas de valores de lo propio. No son pocos los casos en los que la creación de una autoimagen se logra mediante la aceptación y adaptación de la heteroimagen creada por otros (20).

Existe un contenido objetivo más o menos difuso en la autoimagen y la heteroimagen de los pueblos o de las culturas, como también una serie de relaciones con el mundo histórico, con el comercio, con los objetos industriales que se manejan procedentes del Otro, con los sabores de las comidas que se prefieren o detestan; pero es necesario descubrir el contenido simbólico, mitificador, y en suma, falseador de las realidades propias y de las ajenas, porque de este modo pueden comprenderse mejor los resortes intelectuales y afectivos de los grupos humanos, y el proceso de construcción del conocimiento y de la elaboración simbólica que las sociedades comparten como ámbito esencial y donde observan y son observadas por el Otro. En última instancia, la preferencia de uno u otro producto, la lista de autores extranjeros más leídos o los más prontamente traducidos, no depende sólo del capricho de las editoriales, o de la casualidad, sino de que éstos representen y utilicen la decoración simbólica que los grupos culturales han acuñado de lo Otro, que es una manera de reconocerse como integrantes de un todo cultural unitario de cuya permanencia y armonía nadie podría dudar.

Sin embargo, el término “imagen” puede resultar algo vago para las necesidades de la imagología. Fischer opta por “imagotipo” (*Imagotyp*), término tomado del artículo publicado por Oliver Brachfeld en la *Revue de psychologie des peuples* “Note sur l’imagologie ethnique” (1962), en lugar de estereotipo (*Stereotyp*), ya que

este último le parece equívoco en ciertos contextos. Esta confusión viene dada por la alusión del estereotipo a una realidad que no cambia, frente a la naturaleza cambiante y evolutiva de las imágenes que estudia la imagología. El término estereotipo debería, pues, según Fischer, ser relegado a un uso más restringido y quedaría como una clase de imagotipos entre otros (192-193).

Como elementos básicos de estas imágenes prestamos atención también a los estereotipos. En sociología, la perpetuación de una imagen simplista de la categoría de una persona, una institución o una cultura se denomina estereotipo. La palabra estereotipo procede de las palabras griegas *stereos* ('sólido') y *typos* ('marca'). En el siglo XVIII este término se aplicó a la impresión de copias de papel *maché* a partir de un bloque sólido, en el que ya estaba implícita la idea de un origen rígido para reproducir indefinidamente materiales. Walter Lippmann en su libro *Public Opinion* (1922), se basó en este concepto para referirse a las imágenes mentales que se resisten al cambio. El término estereotipo se ha venido empleando de forma generalizada en las Ciencias Sociales desde entonces.

Los tópicos y estereotipos que aparecen en las obras literarias pueden ser analizados como algo que el escritor crea mediante una simplificación de la realidad con fines diversos: para causar efectos cómicos, para establecer un contraste, etc. Pero también pueden ser imágenes ya acuñadas e incluidas como parte de las convenciones que el gran público acepta. El escritor, en ese caso, las utiliza igualmente para conseguir sus fines expresivos y para captar la atención del lector mediante un guiño a un conocimiento compartido. En este segundo caso el autor se atiene completamente a las convenciones que imperan y transmite así su ideología sin

despertar la oposición del lector. De este modo, no desestabiliza sus valores, su ordenación del mundo y lo que se considera sentido común.

Los estereotipos desvinculados ya de una realidad inmediata pueden servir para apoyar planteamientos y programas ideológicos diversos. No entra en el ámbito de este trabajo mostrar cuáles pueden ser estos intereses ideológicos. Tampoco pretendemos evidenciar el grado de verdad o de deformación de la realidad que puedan presentar estas abstracciones. Más bien, tratamos de desvelar cuáles son, para que no pasen desapercibidas, y mostrar la función que desempeñan en cada obra. Asimismo, indagamos, en la medida de lo posible, los motivos que han llevado a la formación de los mismos, atendiendo a las condiciones históricas, culturales y sociales del país.

Los estereotipos esencialmente esquemáticos y simplificadores muestran la rigurosa arbitrariedad del sistema de representación del Otro. Por otro lado, el estereotipo también induce a una jerarquía entre las culturas y por último, genera una autoimagen que surge como superación del Otro, de su espacio y de su concepción del mundo.

Además, la imagen puede ser estudiada como un lenguaje, tal como propone D.-H. Pageaux (1987), en el que existe una estratificación de significados en orden creciente en cuanto a complejidad: la palabra, la relación jerarquizada, el escenario (“Image/Imaginaire” 370). Un conjunto de “palabras clave” (*mots-clés*) puede componer el repertorio afectivo común al escritor y al lector—por ejemplo, *el Norte* para los canadienses—, mientras que las llamadas “palabras fantasma” (*mots-fantasma*) pueden suscitar por sí solas un conjunto de asociaciones histórico-culturales en grupos de otra condición.

Pero las palabras están relacionadas con sistemas que organizan el texto y también el mundo. Forman parte de un discurso, mediante el cual se estructura el espacio ajeno al que observa y describe: el norte frente al sur, el este frente al oeste o la ciudad frente a la naturaleza solitaria. El tiempo puede representar una intención inconsciente de reducir al Otro a la oscuridad que supone el surgir de un pasado mítico que no tiene relación con el presente, o considerarse a sí mismos como habitantes anticipados de un futuro no menos mítico, que se supone mejor que el presente. Si trasladamos estos presupuestos a la lingüística coincidiría con la función conceptual del lenguaje, según la describía Halliday (1978). También los personajes se relacionan entre sí para marcar una jerarquía que se organiza tomando como categorías básicas dicotomías tales como lo emocional frente a lo racional, el sentimiento frente al interés, la honestidad frente a la falsedad.

1.3 El estudio de la imagen de Europa

Partiendo de la experiencia teórica de la literatura comparada, concebimos este estudio de imágenes dentro de un campo general que es la representación del Otro, que a su vez ocupa un lugar privilegiado dentro del imaginario social. Todas las imágenes proceden de una conciencia del Yo en relación con el Otro y ello comporta una distancia que se entiende como significativa, y muchas veces como distintiva, entre dos realidades culturales. No pretendemos mostrar la veracidad o falsedad de una imagen con relación a las otras o si éstas son fieles a una realidad objetiva. Las imágenes del Otro son representaciones culturales, que forman parte del lenguaje y que deben ser estudiadas fuera de su condición de veracidad.

Una cultura debe representar al Otro y la literatura recoge en su mundo de ficción con extrema fidelidad estas representaciones, bien para someterlas a la distancia crítica de la ironía o la hipérbole, o para solidificarlas por medio de la enseñanza moral acerca de la radical bondad de lo propio y la necesaria maldad de lo ajeno, disuelta entre sus escenarios, sus argumentos, o sus personajes. De una forma u otra, la literatura contribuye a trazar el imaginario social, que no es ni absolutamente objetivo, por lo que tiene de arbitrario y mitificador, ni tampoco absolutamente autorreferencial, como la imagen literaria en el sentido que da Jakobson a la función poética, cuando afirma que “The set (*Einstellung*) toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language.” (356).

Este trabajo no pretende examinar relaciones de influencia directa, ni ahonda en el asunto de las intermediaciones (traducción, edición, revistas o viajes). Siendo todos ellos ámbitos esenciales de los estudios tradicionales de literatura comparada, exceden los límites en los que se desarrolla este estudio. Tampoco hemos tratado la literatura de viajes, pese a estar íntimamente relacionada con el tema que nos ocupa, ya que este género ya ha sido objeto de amplios estudios monográficos en el ámbito de la literatura comparada.

Los antecedentes a esta tesis se pueden encontrar en los estudios clásicos de la imagología comparada, así como en los más recientes. Entre los primeros podemos citar a modo de ejemplo los trabajos de Carré (1947) o Guyard (1954). En 1980 Rotraud Wielandt publica *Das Bild der Europäer in der modernen arabischen Erzähl- und Theaterliteratur*⁶, una de las pocas obras que se plantea la imagen de los europeos en su

⁶ *La imagen de los europeos en la literatura narrativa y teatral árabe moderna.*

totalidad, aunque también contempla imágenes nacionales, tales como la de los franceses. Más recientemente ha aparecido el ensayo imagológico de Franz K. Stanzel *Europäer. Ein imagologischer Essay*⁷(1997) que estudia las imágenes de los pobladores de las distintas naciones de Europa, según se reflejan en las tablas de los siglos XVII y XVIII.

Dentro del ámbito de la imagología comparada en España se han realizado estudios como los recogidos en el volumen *Imágenes de Francia en las letras hispánicas* editado por Francisco Lafarga o la tesis doctoral presentada en la Universidad de Granada por Manuel Díaz Castillo, *La imagen de Europa en Unamuno: una interpretación desde la imagología comparada*. En su mayoría se ocupan principalmente de las imágenes de las distintas naciones dentro de Europa, mientras que nuestra investigación pretende indagar además sobre la existencia de una imagen de conjunto de Europa.

El presente trabajo supone una contribución a esclarecer la imagen de Europa, en tanto que heteroimagen (y, como consecuencia, también la autoimagen de Canadá) en un momento que como escribe Romero López:

La tendencia política de un futuro común para la Europa de finales del siglo XX proporciona el ámbito requerido para los estudios comparativos, no tanto con el fin de buscar las semejanzas entre los europeos sino con el propósito de entablar diálogos entre las diferencias lingüísticas, culturales, étnicas y sociales de una naciente identidad. (11)

Una de las aportaciones de este trabajo a los planteamientos de la imagología es la consideración de Europa desde fuera de ella misma. Esta disciplina se ha venido ocupando de las imágenes que las diferentes literaturas europeas producen de los demás países de Europa. Parten de la experiencia como extranjero, del sentimiento de una nacionalidad ajena, de un país diferente.

⁷ *Europeos. Un ensayo imagológico*.

Tomar la literatura canadiense como base para el análisis implica varios factores. Por una parte, la distancia geográfica y afectiva con el Viejo Continente facilita la percepción de Europa como unidad y desdibuja la importancia de las diferentes naciones que la componen. Por otra parte, la lealtad de Canadá hacia el Reino Unido desde un punto de vista histórico proyecta imágenes que no son las que provienen de un sentimiento realmente de extranjero. Finalmente, la evolución de la heteroimagen que la literatura canadiense establece de Europa a finales del siglo XX evidencia el cambio que se produce en un país poscolonial hacia la definición de una entidad nacional propia, que está íntimamente relacionada con la autoimagen que se crea por oposición a esa heteroimagen.

1.4 Otras aportaciones teóricas

Una vez establecido como marco teórico general de este estudio la literatura comparada y, más concretamente, de la imagología comparada, nos ocupamos ahora de otras aportaciones teóricas pertinentes para nuestro objeto de estudio. En primer lugar, tomaremos en consideración la teoría poscolonial, un enfoque teórico ineludible, desde nuestro punto de vista, en el estudio de la literatura de un país que ha formado parte del Imperio Británico. A continuación, reflexionamos en torno a los límites entre la teoría poscolonial, los estudios culturales y la literatura comparada. Como consecuencia de esta reflexión mostramos nuestro punto de vista y nuestra posición en el debate en torno al lugar de cada una de estas ramas de la crítica literaria, en lo que respecta al presente trabajo.

En el tercer apartado exponemos las herramientas metodológicas y los conceptos tomados de la narratología y la crítica lingüística que hemos empleado para analizar y describir los elementos del discurso que contribuyen a la formación y divulgación de las imágenes que tratamos. Finalmente, hacemos un breve recorrido por la crítica literaria canadiense que ha contribuido a la dilucidación de las imágenes de Europa recurrentes en la literatura canadiense.

1.4.1 Teoría Poscolonial

Al iniciar la exposición de las distintas aproximaciones teóricas que consideramos en nuestro análisis, hemos afirmado que la teoría poscolonial es un enfoque teórico ineludible, debido a la condición de Canadá de país perteneciente al Imperio Británico, primero, y a la *Commonwealth*, después. La atención a las relaciones metrópoli-colonia, desde los presupuestos de la teoría poscolonial, ha resultado muy esclarecedora para analizar la imagen de Europa, y, en especial, la imagen de una Inglaterra separada de la Europa continental.

Sin embargo, la afirmación de que la teoría poscolonial es imprescindible para el presente trabajo puede ser controvertida, porque no todos los académicos están de acuerdo en la conveniencia de abordar el estudio de la literatura canadiense desde un punto de vista poscolonial, como demuestra el volumen editado por Laura Moss *Is Canada Postcolonial?* Ni siquiera existe consenso respecto a si se puede equiparar a Canadá con otros países calificados como poscoloniales de forma incuestionable.

Así pues, debemos establecer en primer lugar la definición de teoría poscolonial de la que vamos a partir, así como nuestra postura en torno a varios aspectos conflictivos de la aplicación de esta teoría a la producción literaria canadiense, tales como la consideración de Canadá como un país poscolonial y la legitimidad y rentabilidad del estudio de la literatura canadiense desde los presupuestos de la teoría poscolonial.

La definición que elabora Richter de los estudios poscoloniales nos parece un buen punto de partida para el esclarecimiento de nuestra posición, porque sin entrar en detalles acerca de los ámbitos concretos en los que se desarrolla esta teoría, tales como la marginalidad, la alteridad, la resistencia o el revisionismo histórico, acota perfectamente la filosofía y el campo de estudio de la teoría poscolonial, como se puede ver en el siguiente fragmento:

The term post-colonial studies is applied primarily to analyses of the relations of power and knowledge, politics and aesthetics, in countries that in the nineteenth and earlier twentieth centuries were administered by England, France and the United States, particularly the Indian subcontinent, northern and central Africa, and southeast Asia. (1216)

Richter utiliza el término “post-colonial” con guión. Algunos autores, entre ellos Boehmer (3) y Laura Moss (10-11), han adoptado la convención de escribir “post-colonial” con guión cuando quieren hacer referencia al período histórico posterior a la colonización, mientras que escriben “postcolonial” sin guión para nombrar los estudios que estamos tratando aquí. Este uso no se ha establecido y generalizado totalmente, por lo que creemos que Richter no está teniendo en cuenta esos matices en esta ocasión. En el presente trabajo sí se mantendrá dicha convención y utilizaremos la grafía española “poscolonial”.

La definición de Richter indica que los análisis de las relaciones de poder y conocimiento y de política y estética, características de la teoría poscolonial se aplican a los países que durante el siglo XIX y principios del XX fueron administrados por Inglaterra, Francia y los Estados Unidos, principalmente los territorios de la India, el norte y el centro de África y el sudeste asiático. Por lo tanto, Canadá no está dentro del núcleo de países poscoloniales. Ello se debe a las particulares condiciones históricas y de relaciones de poder de Canadá, distintas de las de las áreas mencionadas. Algunos críticos, como Linda Hutcheon, opinan que la situación de Canadá no puede ser equiparada a la de otros territorios. Según esta autora, “the primarily white Canadian historical *experience* of colonialism, and therefore of post-colonialism, cannot be equated with that of the West Indies or Africa or India” (*Splitting* 74).

Los estudios poscoloniales referidos a Canadá son tan numerosos que parecen contradecir la postura de dichos críticos. Por mencionar sólo algunos de los autores que desarrollan su labor dentro del terreno de la teoría poscolonial, destacamos los siguientes nombres: Frank Birbalsingh, Dionne Brand, Diana Brydon, John Moss, W.H. New, Donna Pennee, Mary Louis Pratt, Sylvia Söderlind, Marie Vautier, Herb Wyile y otros muchos. Antologías tales como *Unhomey Status: Theorizing English-Canadian Postcolonialism* (2003) de Cynthia Sugars o el volumen editado por Laura Moss *Is Canada Postcolonial? Unsettling Canadian Literature* (2003) son compendios ilustrativos del momento actual de la crítica poscolonial en Canadá.

Hay que recordar varios factores al considerar el estatus poscolonial de Canadá. En primer lugar, se trata de un país que es a la vez colonizador y colonizado. Por una parte, los colonizadores blancos ocuparon los territorios de los indígenas

norteamericanos que hoy son Canadá y oprimieron a estos pueblos. Por otra parte, Canadá como nación, estuvo sujeta a la dominación del Imperio Británico y es, por lo tanto, una antigua colonia del mismo. Esta situación no se ha producido en otros países denominados poscoloniales. Alan Lawson (1991) ha conceptualizado estos matices asignando a Canadá un lugar dentro del Segundo Mundo, al que también pertenece Australia.

Además, hay que tener en cuenta que los escritores canadienses en activo en la actualidad proceden de diversas partes del mundo y no pueden ser considerados únicamente descendientes de los colonizadores blancos de origen inglés, irlandés, escocés o francés, lo cual nos lleva a necesidad de incluir en esta discusión el factor multicultural de la realidad canadiense. En este sentido la enumeración de los distintos colectivos desfavorecidos en Canadá que realiza George Elliott Clarke resulta muy esclarecedora: “«English Canada» *was* always a «state» of disadvantaged minorities: Aborigines to Europeans, French to English, English to Britons (and Americans), and other racial, «ethnic,» and linguistic groups to the English and the French.” (33). Las minorías desfavorecidas a las que se refiere Clarke surgen principal, aunque no exclusivamente, de la dominación imperial y sus consecuencias históricas. Este autor sostiene que Canadá efectivamente es una nación poscolonial respecto al Reino Unido, pero que se ha convertido en un satélite de los Estados Unidos comparable a Puerto Rico (Clarke 39). Sus razonamientos quedan sentenciados de forma categórica con el siguiente colofón: “Canada will die—postcolonial to Britain, but colonial to the US—and the stars and stripes will flutter—majestically—from the Peace Tower” (Clarke 35).

Clarke se basa en las reflexiones del filósofo George Grant para explicar la imposibilidad de mantener un estado soberano en Canadá debido a la incapacidad de los intelectuales canadienses para comprender que el nacionalismo canadiense tenía que ser la expresión de una determinación heredada de no ser americanos (Clarke 37). Estas especulaciones nos conducen a la vieja cuestión de la identidad nacional canadiense que tendremos ocasión de tratar con más detalle en el apartado 3.1.2. Diana Brydon también plantea explícitamente que al preguntarse si Canadá encaja en los modelos poscoloniales para comprender el mundo, uno también está preguntando qué se entiende por Canadá y qué clase de preguntas resultan más relevantes en el contexto canadiense actual (Brydon 50). Sin embargo, podemos ya afirmar que Clarke está en lo cierto cuando considera a Canadá un país poscolonial respecto al Reino Unido, aunque sus circunstancias sean singulares.

Una vez aceptada la condición poscolonial de Canadá, debemos plantearnos en qué medida resulta provechoso y legítimo aplicar la teoría poscolonial al análisis de la literatura canadiense contemporánea. Para ello las consideraciones de Diana Brydon suponen un punto de partida muy útil. En su opinión, lo “poscolonial” no se refiere al fin del colonialismo, sino más bien a la pervivencia de “certain ways of seeing and not-seeing from the past into the present” (56). Es decir, el enfoque poscolonial se centra en lo que ha subsistido hasta el presente de los modos de percepción y de representación de las relaciones coloniales.

Es más, esta autora considera que, si se aceptan las premisas de los críticos de teoría poscolonial e indígena, los cuales opinan que todos los grandes males de nuestro tiempo—la guerra, el hambre, las enfermedades, la deuda, las drogas, la contaminación ambiental, las migraciones forzosas—son consecuencia de la cultura

expansionista capitalista, eurocéntrica e imperialista, hay que reconsiderar alternativas culturales (Brydon 69). Precisamente esta actitud de replanteamiento de las viejas categorías, denominaciones y relaciones de poder representadas en la cultura es el aspecto que más nos interesa de este enfoque teórico. Los estudios poscoloniales nos han permitido cuestionarnos términos—tales como nación, imperio, colonia o poscolonial—que antes se utilizaban sin más contemplaciones y ser más conscientes de lo que significan y de las relaciones de poder y conocimiento que se esconden detrás de su utilización y mantenimiento.

La producción de crítica literaria poscolonial en Canadá tiene ya una dilatada, tal y como apuntábamos anteriormente. Brydon ha sistematizado las aportaciones canadienses en este campo de la siguiente manera:

Critics in Canada have contributed to postcolonial theory on these three fronts: understanding Canada as a settler-invader society; healing the colonial wounds inflicted on Indigeneity through the development of decolonizing Indigenous research and activist strategies; and understanding postcolonialism as a global phenomenon. (59)

Pese a la importante obra crítica producida en Canadá dentro de este ámbito, no todos los autores están de acuerdo con la pertinencia de llevar a cabo este tipo de análisis.

Las voces contrarias a la aplicación de la teoría poscolonial a la producción cultural canadiense advierten que no se pueden interpretar todas las manifestaciones culturales canadienses como respuesta al legado colonial. Los autores que, como Patrick Williams y Laura Chrisman, descalifican la utilidad de la teoría poscolonial en el caso de Canadá, aduciendo que este país no tiene necesidad de un proyecto reconstituyente y que en él la literatura de resistencia está fuera de lugar olvidan, a nuestro entender, que sí existe una voluntad de autoafirmación nacional. Aunque no sea equiparable a la de otras colonias en circunstancias distintas, culturalmente este

impulso es muy relevante. Pese a que colonias tales como Canadá, Australia y Nueva Zelanda no fueran sometidas a unas medidas tan coercitivas como otras colonias, sus condiciones históricas socio-culturales fueron se vieron influidas por el estatus de colonia perteneciente al Imperio Británico y las reacciones frente a esta realidad están en la producción literaria del país.

Laura Moss se hace eco de las opiniones que consideran que resulta limitador ver la producción literaria canadiense bajo cualquier luz que no sea la de una literatura multicultural en un mundo globalizado (12), dada la cantidad de voces étnicas que hay hoy en la literatura *mainstream* contemporánea. Moss también refleja la postura de otros críticos, tales como Tamara Palmer Seiler, que ven precisamente en la interacción entre poscolonialismo y multiculturalismo la mejor expresión de la experiencia de Canadá como país situado al margen de varios imperios (Moss 12). En nuestra opinión, no cabe duda de que la forma en la que la literatura canadiense aborda el imperialismo y neo-imperialismo (cultural) británico y americano son elementos fundamentales dentro de nuestro ámbito de estudio, independientemente de la creciente globalización de la cultura y de la multiculturalidad canadiense. Por ello, está presente en este trabajo, especialmente cuando hemos abordado las cuestiones referentes a las guerras europeas y al imperio.

Neil Besner, adoptando una postura intermedia entre los partidarios y los detractores de los estudios poscoloniales, indica que Canadá no sólo es representada, explorada, retada o combatida en tanto que colonia, ya sea en el pasado, en el presente o como poscolonial (43). Es decir, alerta acerca del peligro de pretender analizar todos los fenómenos culturales canadienses en clave poscolonial. En su opinión lo poscolonial debe entenderse predominantemente como una metodología

y, por lo tanto, como un acercamiento a la condición colonial. Así pues, textos tales como los incluidos en nuestro corpus se pueden leer de la siguiente manera: “as more deeply embedded in a more various understanding of Canada that includes, but is not restricted to, a more rigorous inquiry into the interweaving filaments of its colonial past and present.” (46). Esta postura nos parece la más acertada, porque consciente de las repercusiones del pasado colonial canadiense, no pretende imponer este hecho como eje central de todo análisis.

Debemos tener en cuenta que a las reacciones a los modelos imperiales van paralelas al desarrollo de una identidad nacional propia. Entendemos que la pervivencia de una imagen nítida de Inglaterra⁸ como entidad independiente del resto de Europa—que tendremos ocasión de mostrar en el desarrollo de este estudio—está estrechamente relacionada con el dominio imperial ejercido por este país. Asimismo, interpretamos el nacimiento de una heteroimagen de Europa—que empieza a perfilarse más claramente, en tanto que unidad, y de la que también daremos cuenta más adelante—como evidencia del afianzamiento de una identidad canadiense, que se manifiesta en una autoimagen propia de Canadá. Así pues, la convergencia de los conceptos de autoimagen y heteroimagen con las preocupaciones de las teorías poscoloniales ofrece un marco de estudio propicio para nuestro análisis. A continuación nos ocupamos de delimitar el espacio que ocupa la teoría poscolonial dentro de los estudios culturales y frente a la literatura comparada.

⁸ Nos referimos efectivamente a Inglaterra y no al Reino Unido, tal y como expondremos en el capítulo 6.

1.4.2 Estudios Culturales

El conjunto de prácticas críticas que hoy denominamos “estudios culturales” (*Cultural Studies*) son relevantes para nuestro trabajo por dos motivos. Por una parte, debemos comprenderlas en la medida en que suponen el marco general en el que se inserta la teoría poscolonial, a la que nos hemos referido anteriormente. Por otra, dada la tendencia a trascender los límites establecidos de esta corriente teórica, ha entrado en conflicto con la literatura comparada. Por ello, nos proponemos ahora discutir los puntos de encuentro y las divergencias entre estas dos tendencias críticas.

Los estudios culturales surgen a finales de los 80 en Estados Unidos y experimentan un auge creciente durante los años 90. Richter define este enfoque crítico como el análisis de cualquier fenómeno cultural recogido como un texto: “Cultural Studies involves viewing and analyzing practically any recorded phenomenon, present or past, as a social text” (1206). Una de las figuras más relevantes dentro de esta orientación crítica explica con más detalle esta concepción de la lectura, como si de un texto se tratara, de cualquier realidad cultural:

Everyone reads life and the world like a book. [...] The world actually writes itself with the many-leveled, unfixable intricacy and openness of a work of literature. If, through our study of literature, we can ourselves learn and teach others to read the world in the “proper” risky way, and to act upon that lesson, perhaps we literary people would not forever be such helpless victims. [...] Mere literary studies cannot accomplish this. One must fill the vision of literary form with its connections to what is being read: history, political economy the world. And it is not merely a question of disciplinary formation. It is a question also of questioning the separation between the world of action and the world of the disciplines. There is a great deal in the way. (Spivak, "Reading" 95)

Esta idea de los estudios culturales se propone implantar nuevos modos de leer la realidad, desenmascarar las relaciones de poder y de conocimiento.

Son varios los autores que contribuyen a sentar las bases para esta disciplina, de los cuales nos gustaría destacar a dos: Michael Foucault y Clifford Geertz. La obra

del filósofo francés Michael Foucault desempeñó un papel muy importante en exponer precisamente estas relaciones de poder y conocimiento. Su acercamiento al estudio de la historia como modo de conocimiento que resulta represivo. En el acercamiento a la cultura como texto fue fundamental la aportación de Clifford Geertz, quien desde un punto de vista semiótico ve las culturas como sistemas de signos interrelacionados, es decir, no la concibe la cultura como una esfera independiente. Por lo tanto, la cultura en los estudios culturales se entiende como un terreno en el que la política, la cultura y la economía interactúan en una dinámica inseparable. La concepción de todo material registrado como texto, ha desplazado la atención de un gran número de académicos hacia expresiones culturales distintas a la literatura. Asimismo, aquellos que han seguido ocupándose de la literatura han preferido estudiar textos excluidos de los cánones tradicionales.

El campo de los estudios culturales resulta difícil de acotar, debido a que las definiciones de esta corriente crítica no son unívocas y, consecuentemente, varía la adscripción a esta práctica crítica según unos u otros autores. Su desarrollo ha sido tal, especialmente en Estados Unidos, que ha irrumpido en parcelas de estudio de las que tradicionalmente se ocupaban otras disciplinas. Debido a este fenómeno, consideramos oportuno ocuparnos aquí de la relación entre la literatura comparada, los estudios culturales y la teoría poscolonial, al tiempo que intentamos delimitar los campos de estudio de estas prácticas teóricas.

Stuart Hall en “Cultural Studies and its Theoretical Legacies” enumera las direcciones en las que han explorados los críticos dedicados a los estudios culturales. Hall explica cómo los estudios culturales han abierto la cuestión de lo personal como algo político, han expandido la noción de poder, han considerado las cuestiones de

género y de la sexualidad como asuntos centrales para la comprensión del poder, han reabierto la barrera entre la teoría social y el psicoanálisis, así como cuestiones de raza (270). Finalmente, explica otro de los ejes fundamentales de esta corriente teórica que se produce tras lo que se ha denominado el giro lingüístico (*the linguistic turn*) con las siguientes palabras:

[...] the recognition of the heterogeneity, of the multiplicity, of meanings, of the struggle to close arbitrarily the infinite semiosis beyond meaning; the acknowledgement of textuality and cultural power of representation itself, as a site of power and regulation; of the symbolic as a source of identity. (Hall 271)

Por lo tanto, los estudios culturales han abarcado un campo de estudio extremadamente extenso, en una continua tensión entre distintas teorías que hunden sus raíces en el estructuralismo, la deconstrucción, la psicología lacaniana, las reacciones al marxismo, la teoría de la recepción, el feminismo y los estudios de género (feminismo y *queer studies*). En la opinión de Vincent Leitch, los estudios culturales “aspired to be a new discipline but served as an instable meeting point for various interdisciplinary feminists, Marxists, literary and media critics, postmodern theorists, social semioticians, rhetoricians, fine arts specialists, and sociologists and historians of culture.” (188).

El enfoque poscolonial que se ha adoptado en numerosos estudios literarios en las últimas décadas también se ha vertido sobre la literatura comparada por parte de autores como Steven Tötösy, quien en su artículo “Post-Colonialities: The ‘Other’, the System, and a Personal perspective, or, This (Too) is Comparative Literature”, aplica la aproximación centro-periferia al estudio de las literaturas poscoloniales en el marco de la literatura comparada. Denuncia asimismo que la percepción general de que la literatura comparada aún conserva una perspectiva eurocéntrica y propone la discusión sobre este asunto. En este mismo sentido se manifiesta Susan Bassnett:

“Comparative literary study in the 1990s will have to work with the recognition of colonialism and all its implications as having been, indeed, a two-way thing.” (91). En su opinión la literatura comparada poscolonial es un nuevo viaje de descubrimiento europeo, pero esta vez hacia la toma de conciencia, hacia el reconocimiento de la responsabilidad de la creación de un mundo literario contemporáneo y laberíntico.

Bassnett tiene una visión muy particular y nada alentadora del momento actual de la literatura comparada. Esta autora defiende la evolución necesaria de la literatura comparada hacia los estudios sobre la traducción y se expresa en los siguientes términos:

Comparative literature as a discipline has had its day. Cross-cultural work in women's studies, in post-colonial theory, in cultural studies has changed the face of literary studies generally. We should look upon translation studies as the principal discipline from now on, with comparative literature as a valued but subsidiary subject area. (161)

Sin lugar a dudas, esta conclusión a su libro *Comparative Literature: A Critical Introduction* está motivada por un interés en los estudios de traducción que resulta algo desmesurado.

Cabe contrarrestar el pesimismo de Bassnett con el optimismo de otras manifestaciones, tales como las de Paul van Tieghem, recogida por Brunel, Pichois y Rousseau, quien en el cuarto congreso internacional de historia literaria moderna declara:

La littérature comparée impose [...] à ceux qui la pratiquent, une attitude de sympathie et de compréhension à l'égard de nos frères « humains », un libéralisme intellectuel, sans lesquels aucune œuvre commune entre les peuples ne peut être tentée.⁹ (67)

⁹ La literatura comparada impone [...] a quienes la practican una actitud de simpatía y comprensión en relación con nuestros hermanos “humanos”, un liberalismo intelectual, sin los cuales no se puede intentar ninguna obra común entre los pueblos.

Esta actitud no ha cesado, ni ha decrecido el empeño de los comparatistas por cultivar un espíritu crítico en constante evolución y con ánimo de ejercer una influencia positiva en el entendimiento entre las distintas culturas, como también se desprende de las palabras de Claudio Guillén:

El comparatismo se compadece mal con la rutina y la inercia conservadora. Es bien sabido que muchas veces se ha manifestado como una causa militante. Y además, con los años, como el origen de unas consecuencias. El talante del comparatista acaba siendo una consecuencia, el resultado de sí mismo, de su propio dinamismo, del proceso abierto de aprendizaje que su práctica viene significando de año en año. (*Entre el saber y el conocer* 102)

El creciente interés por los estudios culturales ha hecho que se cuestione el ámbito de estudio de la literatura comparada desde algunos sectores. Especialmente en las universidades estadounidenses, los estudios culturales han dejado relegada a la literatura comparada, pasando a ser considerada una disciplina algo rancia y anticuada. Como respuesta a esta disputa entre disciplinas un grupo de críticos presentaron sus valoraciones en el volumen antes mencionado *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (1995).

Michael Riffaterre defiende la complementariedad de los estudios culturales y la literatura comparada (66-73). Opina que no tiene que producirse confusión alguna entre ambos campos, si la literatura comparada continúa comparando, estableciendo reglas generales y constantes, mientras que los estudios culturales se concentran en la identidad y la diferencia, la mezcla única de una sociedad dada y las formas verbales que expresan esa diferencia (67). Emily Apter, por el contrario, considera que las teorías poscoloniales son herederas de la literatura comparada en el siguiente sentido: “With its interrogation of cultural subjectivity and attention to the tenuous bonds

between identity and national language, postcolonialism quite naturally inherits the mantle of comparative literature's historical legacy.” (86). Igualmente, interpreta el hecho de considerar los estudios culturales como la antítesis de la literariedad como un intento de excluir de los estudios de literatura comparada a los últimos en llegar (87).

Charles Bernheimer en su introducción al citado volumen *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* recorre las distintas teorías que han imperado en las últimas décadas, desde el deconstructivismo, pasando por la crítica feminista, las aportaciones de figuras tales como Foucault, Bakhtin, la escuela de Francfort, Said, Spivak, Jameson o Greenblatt hasta el presente (7). Para él la situación a mitad de la década de los noventa presentaba una fragmentación extrema y la política de multiculturalidad sólo venía a empeorar las cosas, ya que requiere que el canon deje de ser constituido por obras maestras europeas y que las obras que comprende sean representativas de la cultura de la que proceden. Para Bernheimer ello entraña una traba que queremos resaltar: “The work's value is perceived as residing primarily in the authenticity of the image it conveys of the culture it is taken to represent, politically and mimetically.” (8).

Debemos establecer aquí las diferencias en torno a esta cuestión entre la imagología, como parte de la literatura comparada, y los estudios culturales. Los críticos coinciden en señalar que el análisis de la literatura comparada entraña, ante todo, una reflexión acerca del fenómeno estético de la literariedad en un contexto internacional. Este acercamiento inmanente al texto literario está enfrentado al de los estudios culturales que se enfrentan al texto desde fuera. Bernheimer considera que

los estudios culturales no son “a theory of reading but an ideologization of aesthetic values for the purpose of political critique.”(11).

Así pues, mientras desde la imagología se analizan las imágenes de ciertos pueblos, en tanto que parte de las obras en las que aparecen y como representación literaria del Otro, sin atender al grado de veracidad de estas imágenes, los estudios culturales indagan precisamente acerca de la autenticidad de dichas representaciones para desenmascarar las relaciones de poder que esconden. Los estudios culturales ponen el énfasis en el mundo, tal y como se desprende de la cita de Spivak que hemos reproducido anteriormente, mientras que la literatura comparada se fija más en el texto, en el discurso. Por lo tanto, las intenciones políticas de los estudios culturales son el primer objetivo de este tipo de crítica. También podemos sostener que el fin último de la imagología es exponer las relaciones culturales establecidas entre distintas naciones. No obstante, no se parte de una intención política inmediata, sino de una voluntad de comprender los fenómenos relaciones interculturales, aunque seamos conscientes de que este empeño no pueda ser considerado inocente ni aséptico.

En la tarea de comprender las relaciones interculturales conviene tener presente la distinción que Bernheimer establece entre el turista y el comparatista:

The tourist regurgitates information about “native” cultures while ignoring his or her own nativeness. In contrast, the comparatist in the age of multiculturalism reads herself or himself as a site of contradiction and contamination, distrusts all guides that offer to decode the exotic other, and refuses to become a detached observer exercising a free-floating, disengaged intelligence. (13)

Así pues, la persona que se dedica a los estudios de literatura comparada no puede ser, ni considerarse, un observador ajeno e independiente. Bernheimer dice que esta posición independiente no es deseada, sin embargo, en nuestra opinión, simplemente

no es posible. Ciertamente la crítica conducida en las últimas décadas nos ha mostrado la imposibilidad y la falta de conveniencia de alcanzar la objetividad.

El presente trabajo está realizado desde el punto de vista de una persona europea que no pertenece a ninguna minoría nacional, ni étnica. Además, su objeto de estudio es la literatura canonizada por el mercado actual. Por lo tanto, quedan excluidos de esta investigación cualquier intención política inmediata, puesto que no reivindica a ninguna minoría, ni pretende subvertir ningún orden establecido. Antes bien, pretende explorar el cambio que está sufriendo y cómo se representa a la vieja Europa en una época de reacción al eurocentrismo, de postcolonialismo y neocolonialismo, de globalización y de multiculturalidad.

Tal y como hemos mencionado anteriormente, entendemos este fenómeno de representación del Otro—en este caso Europa—como algo inseparable de la representación de lo propio—en nuestro estudio Canadá—, por lo que nuestro estudio ofrece asimismo datos acerca de la imagen de Europa. Conscientes de la historia de Canadá como país perteneciente al Imperio Británico hemos querido considerar la aportación de los estudios culturales poscoloniales en la medida en que han ayudado a comprender mejor las relaciones de dominación a las que responden las imágenes que hemos encontrado de Europa y de Inglaterra, como cabeza del Imperio Británico, en las obras que hemos analizado. Insistimos, no obstante, en que el objetivo de este trabajo no es desenmascarar las relaciones de poder insertas en la narrativa poscolonial canadiense.

Las cuestiones en torno al discurso colonial que representa y crea al Otro han sido básicas en los estudios poscoloniales, según constata Mridula Nath Chakraborty (127). Este punto de interés compartido con la imagología comparada es uno de los

nexos que encontramos entre ambos enfoques teóricos. El trabajo del eminente crítico Edward Said ha sido fundamental en este ámbito. Cabe recordar que Said, cuya obra ha servido como modelo para numerosos críticos culturales, partió precisamente de una formación y práctica profesional en el campo de la literatura comparada.

Por último, otro de los puntos de contacto entre la teoría poscolonial y la imagología es la utilización del concepto del Otro. Boehemer explica la utilización de este concepto por parte de la teoría poscolonial en los siguientes términos:

The concept of the Other, which is built on the thought of, *inter alia*, Hegel and Sartre, signifies that which is unfamiliar and extraneous to a dominant subjectivity, the opposite or negative against which an authority is defined. The West thus conceived of its superiority relative to the perceived lack of power, self-consciousness, or ability to think and rule, of colonized peoples. Psychoanalysis, too, in particular as refracted by Lacan, has postulated that Self-identity is constituted within the gaze of another. (21)

La imagología, tal y como hemos expuesto en el epígrafe 1.2 ha definido estas relaciones condicionantes mutuas en los conceptos de autoimagen y heteroimagen con mayor precisión.

Una de las cuestiones en las que la teoría poscolonial ha socorrido a la literatura comparada en nuestro trabajo ha sido en la definición del concepto de nación. Tal y como explicamos en el apartado 1.3, el presente análisis difiere de otros estudios de imagología en que no se ocupa de las imágenes que las diferentes literaturas europeas producen de los demás países de Europa, sino que considera a Europa desde fuera de ella misma y estudia la percepción de Europa como unidad y desdibuja la importancia de las diferentes naciones que la componen.

Debido a esta particular situación, era necesario reconsiderar el concepto de “nación” o de “país”. En las definiciones de imagen donde aparece este concepto, es necesario contemplar tanto el concepto de nación como la noción de Europa, ya que

la compleja realidad que supone el concepto de Europa será considerada como hipótesis de trabajo desde la misma perspectiva que contempla la imagología a un país o una nación. En este contexto el trabajo del crítico Benedict Anderson resulta útil para aclarar en qué sentido el conjunto europeo puede ser visto con el mismo prisma que los distintos países que lo componen. En *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* escribe que una nación “is an imagined political community—and imagined as both inherently limited and sovereign.” (6). Nuestro propósito es que la utilización de los presupuestos de la imagología ponga al descubierto de qué modo se manifiesta Europa como comunidad imaginada en la literatura canadiense.

Como ha quedado manifiesto la literatura comparada, enriquecida por las aportaciones de los desarrollos en otras disciplinas que estudian la literatura y las manifestaciones culturales en general, se ha robustecido y está en mejores condiciones que nunca para aportar grandes avances a las ciencias literarias y a la comprensión de los procesos culturales que se producen en el mundo actualmente. Coincidimos con la opinión de Marino cuando escribe que “De dogmático y aliterario, el comparatismo tiende pues a hacerse ecléctico e ilimitado” (85). Esta es la vía que sigue el presente trabajo y por ello ha adoptado un enfoque multidisciplinar, que venimos exponiendo en este apartado.

1.4.3 Narratología

En este apartado elucidamos los conceptos tomados de la narratología que han resultado de utilidad para analizar los textos de los que hemos extraído la imagen

de Europa que se presenta en este estudio. La estilística y la crítica lingüística nos han proporcionado las herramientas necesarias para describir el punto de vista desde el que se narran las historias y el modo en el que se presenta el diálogo y los pensamientos de los personajes en las obras. Estas dos áreas de la narrativa han sido especialmente significativas en el análisis de la imagen de Europa, porque a menudo nos indican el grado de compromiso que el autor establece con la imagen presentada en su relato y nos ayudan a comprender mejor la función de dicha imagen respecto a la totalidad del texto.

La estilística y, en especial la crítica lingüística, dada su naturaleza integradora de la lingüística y la literatura, ha progresado de forma paralela a los desarrollos que se han producido en lingüística y en la crítica literaria. Luego, el desarrollo de la estilística ha acompañado al de una crítica literaria que ha evolucionado en el siglo XX desde la atención al texto en sí mismo tal y como propugnaban el New Criticism y el formalismo ruso hacia enfoques más contextualizados.

La crítica lingüística resulta un método de análisis especialmente adecuado para nuestros propósitos, ya que contempla la obra literaria atendiendo a la realidad lingüística. Desde que Fowler publicara en 1976 *The Language of Literature*, aplicando los enfoques funcionalistas de la lingüística en sus análisis, la crítica lingüística ha servido de puente entre la discusión literaria y la visión del mundo que se plasma en dicha literatura.

Es pertinente destacar la influencia de la crítica lingüística en los planteamientos de la estilística, ya que opera en ella importantes cambios. Por una parte, subraya la importancia de incorporar al análisis conocimientos que no provienen del texto en sí. Los estudios literarios no pueden ya dar la espalda al hecho

de que todo aquello que se expresa mediante el lenguaje —lo cual incluye tanto a textos literarios como a la misma crítica literaria—, por esta misma condición, conlleva una carga ideológica. Esta toma de conciencia acerca de la importancia de la codificación ideológica de la realidad a través del lenguaje se produce dentro de un clima cultural general en el que han surgido otras corrientes de análisis, tales como la crítica marxista, la crítica de género y los estudios culturales (*Cultural Studies*). Según hemos mencionado anteriormente, estas disciplinas ponen de manifiesto cómo se ha hecho perdurar una ideología dominante que silencia las voces de diversos grupos humanos por razón de género, clase, raza o nacionalidad.

Así pues, también la estilística, partiendo de la base de que la objetividad no existe, admite que su actividad necesariamente es política (Carter 14). Deirdre Burton se muestra muy tajante a este respecto:

I take it as axiomatic that *all* observation, let alone description, *must* take place within an already constructed theoretical framework of socially, ideologically and linguistically constructed reality, whether the observer/describer of observations is articulately aware of that framework or not. [...] I maintain that, as with observation and theory, and description and theory, any writer that supposes that he or she is politically neutral in their writing is merely naively supporting and demonstrating the (largely unseen and unnoticed) political bias of the status quo. (225)

Simplemente, el modo en el que analizamos una obra literaria está directamente relacionado con nuestras creencias. Por lo tanto, en los estudios desde la estilística ya no se pretende presentar un análisis objetivo, sino un análisis personal, pero fundamentado en un método analítico riguroso y explícito, creando así las condiciones necesarias para que el análisis pueda ser comprendido y rebatido o apoyado por los lectores. Esta postura es precisamente la que adoptamos en el presente estudio: pretendemos mostrar las herramientas metodológicas que nos han permitido realizar el análisis de las imágenes de Europa que presentamos para que los

resultados puedan ser “validados de forma inter-subjetiva”, en términos de Stockwell (15).

La estilística, al igual que otras muchas escuelas desde los clásicos hasta el presente, ha dedicado sus esfuerzos críticos al estudio narratológico. Antes de considerar las aportaciones de la estilística al análisis de la narrativa, debemos tener en cuenta que el concepto mismo de narrativa es algo difuso y difícil de definir. En un sentido restringido, la narrativa “está circunscrita sólo a la novela y al cuento” (Marchese & Forradillas 280). De modo mucho más amplio,

A narrative is basically a story, of happenings or events, either real or imaginary, which the narrator considers interesting or important. Real narratives are those of newspaper reports, confessions and historical records; fictional narratives are those of comic strips, epic poems, ballads and narrative fiction, such as novels and short stories. (Wales 313)

Para los propósitos de este trabajo resulta útil el concepto más restringido de narrativa. Éste se puede acotar más aún, dentro de la denominación de “narrativa de ficción” que cubre sólo las obras clasificadas dentro de los géneros de novela y relato corto, puesto que éste es el discurso que hemos analizado en este trabajo.

La narrativa de ficción presenta algunos rasgos generales que cabe mencionar en esta escueta aproximación a esta forma literaria. En primer lugar, la característica externa más evidente de la narrativa de ficción es su presentación en prosa, cualidad que se asocia directamente con los géneros de la novela y el relato corto. La noción de género—y las consiguientes clasificaciones por géneros— han creado importantes problemas teóricos en cuanto a su definición y delimitación, que no tienen cabida en esta exposición. En segundo lugar, la narrativa crea un universo de ficción que el lector tiene que reconstruir a partir de lo que se cuenta en la novela o el relato. Al igual que la noción de género, la de ficción es también problemática. La relación

entre el mundo real y el de ficción ha dado pie a abundantes indagaciones teóricas que exceden el marco de este trabajo.

El estudio del punto de vista desde el que se narra una historia ayuda a explicar en gran medida las percepciones que nos transmite ese texto acerca de los contenidos o de aspectos concretos de esa historia. Este ha sido un elemento fundamental en el análisis realizado, lo cual no significa que hayamos discriminado otros elementos igualmente importantes. El crítico afincado en Canadá W. J. Keith observa que “one discovers the appropriate criteria by attending in each case to the language and its associated qualities: tone, imagery, rhythm, point of view, authorial attitude” (*Independent Stance* 29). La consideración del punto de vista, tal y como hemos apuntado anteriormente, nos ha permitido averiguar el grado de compromiso que el escritor adoptaba con las imágenes que presenta al lector.

Roger Fowler, dentro del marco de la crítica lingüística, fue el primero en ofrecer un modelo consistente, en el que se establece una relación directa entre la noción de punto de vista y una serie de rasgos lingüísticos. El modelo teórico de Fowler, presentado en *Linguistic Criticism* (1986), se basa en los estudios de semiótica del ruso Boris Uspensky y del estructuralista francés Gérard Genette.

Genette, según Fowler, aporta dos grandes conceptos a la teoría de la narración: por una parte, el tiempo y, por otra, la focalización. La focalización permite distinguir lo que se narra de cómo se narra, mientras que en el tiempo distingue el *orden* en el que suceden los acontecimientos; la *duración* del relato en relación con la duración de los hechos narrados; y la *frecuencia* de repetición en la narración de los eventos (*Linguistic Criticism* 161-162). De Uspensky toma el punto de

vista psicológico, que en su opinión puede incluir la noción de focalización de Genette, para llegar a un análisis de la ideología (*Linguistic Criticism* 162).

El modelo de Fowler se compone, por lo tanto, de un plano espacio-temporal, un plano ideológico y otro psicológico. El primero es el más simple y se basa en el modo de organización del espacio y el tiempo que proporciona el narrador de la historia. El segundo, el punto de vista ideológico comprende los criterios para analizar cómo el uso del lenguaje resalta ciertos valores, un sistema de creencias, en la narración. Por último, el punto de vista psicológico se ocupa de quién se presenta como observador de los hechos narrados (*Linguistic Criticism* 169-170), en cuanto a los tres niveles antes mencionados.

Fowler desarrolla con especial atención los planos del punto de vista ideológico y el del punto de vista psicológico, al que este autor prefiere llamar 'perceptual' (*Linguistic Criticism* 169), y las correspondientes opciones lingüísticas que se adoptan. Para nuestro análisis han sido de utilidad las cuatro categorías establecidas dentro del punto de vista perceptual, denominadas A, B, C y D. A las dos primeras las llama internas y se caracterizan por estar narradas desde la conciencia de un personaje y las dos segundas se califican como externas, es decir, el narrador de la historia no es un personaje de la misma. Las expresiones lingüísticas que están asociadas con cada tipo de narración son las que se detallan a continuación.

El tipo A, narrado desde el punto de vista de un personaje, se distingue por el uso de los pronombres de primera persona singular y una modalidad destacada, en la que se dan abundantes "verba sentiendi". Asimismo se puede presentar con una dicción que resalta la procedencia social del narrador y con una transitividad que dota al personaje de una posición ideológica. Pero, también puede aparecer en tercera

persona, en cuyo caso, es frecuente el estilo indirecto libre (*Free Indirect Discourse*). En el tipo B aparece el narrador omnisciente que relata la historia en tercera persona. El punto de vista espacio-temporal es el que percibe el narrador, pero las manifestaciones modales de la posición del autor no son prominentes. La forma más impersonal es el tipo C, por lo que se evitan las formas evaluativas dentro de la modalidad y los “verba sentiendi”. Por último, el tipo D resalta la figura del narrador. Abundan los pronombres de primera persona y las expresiones modales. La percepción externa de los personajes aparece en las que Uspensky denomina *words of estrangement*, palabras tales como ‘apparently’, ‘evidently’ o ‘perhaps’, en metáforas y comparaciones, en “verba sentiendi” introducidos por expresiones que denotan apariencia, por frases genéricas o adjetivos evaluativos.

Por otra parte, utilizaremos las denominaciones expuestas en el modelo de Leech y Short para referirnos a los modos en los que se presenta el habla y el pensamiento de los personajes en la narrativa. La elección de una u otra forma de presentar el habla y el pensamiento no son simplemente conmutaciones entre variantes sintácticas de la misma proposición, implican una elección estilística (Leech & Short 321) y afectan al significado y al punto de vista (Short 288 y Toolan 126-138).

Este modelo distingue las siguientes categorías: NRA (*Narrative Report of Action*), NRS (*Narrative Report of Speech*), NRSA (*Narrative Report of Speech Act*), IS (*Indirect Speech*), FIS (*Free Indirect Speech*), DS (*Direct Speech*), FDS (*Free Direct Speech*), NRT (*Narrative Report of Thought*), NRTA (*Narrative Report of Thought Act*), IT (*Indirect Thought*), FIT (*Free Indirect Thought*), DT (*Direct Thought*), FDT (*Free Direct Thought*). Los

autores de esta clasificación explican los rasgos formales que caracterizan a cada una de las categorías establecidas.

La realización de las distintas categorías de la clasificación no siempre está perfectamente delimitada en el texto. Sin embargo, tal y como afirma Miguel Ángel Martínez-Cabeza, “esta irresolución no debe ni convertir la lectura en un acertijo para averiguar quién dice qué, ni tampoco invalidar el enfoque gramatical, sino que ha de hacer a los lectores conscientes de la polifonía textual.” (60).

Para el análisis efectuado en este trabajo las categorías que han sido de mayor utilidad son las de estilo directo en el habla (DS), estilo indirecto en el habla (IS), estilo libre indirecto en el habla (FIS), así como las correspondientes categorías en el pensamiento: estilo directo en el pensamiento (DT), estilo indirecto en el pensamiento (IT), estilo libre indirecto en el pensamiento (FIT). Por ello, nos detenemos a continuación en la significación de éstas y no en las restantes.

El estilo directo en el habla (DS) cita las palabras tal cual las dice el personaje. Suele estar introducido por una frase que da paso a las palabras del personaje y por signos diacríticos que señalan que se trata de habla directa (en inglés las comillas). Este es el estilo no marcado de presentar el habla, puesto que no hay narrador que interfiera en las palabras. Al contrario de lo que ocurre en el estilo indirecto (IS), ya que en este tipo de presentación del habla el narrador cuenta lo que otro personaje ha dicho, filtrando, por lo tanto el discurso a través de su modo de comprender la realidad. El modo más complejo y que mayores posibilidades estilísticas proporciona es el estilo libre indirecto en el habla (FIS). En este tipo de presentación se omite la frase introductoria, prestándole a lo contado el estatus de frase principal y compartiendo así rasgos con el habla directa. Sin embargo, las referencias

pronominales y temporales son las correspondientes al estilo indirecto. Aquí los matices son más sutiles y el escritor tiene la posibilidad de hacer copartícipes de las imágenes que se están reproduciendo al narrador y al personaje.

Las categorías equivalentes de presentación del pensamiento, se comportan de modo paralelo a las expuestas. Aunque distinguimos entre el habla y el pensamiento, formalmente la presentación lingüística de ambos es igual. No obstante, se mantienen las categorías paralelas en habla y pensamiento, porque no tienen los mismos efectos estilísticos. Además, la forma más neutral, la no marcada, en el habla es el estilo directo, mientras que en pensamiento es el indirecto (Leech & Short 334).

La observación detallada, tanto del punto de vista como del modo de presentación del habla y el pensamiento, en los momentos oportunos ha ayudado a esclarecer en numerosas ocasiones la actitud que el narrador o los personajes muestran hacia aquellos aspectos de Europa que se reflejan en la novela: la distancia o la cercanía que manifiesta hacia ellos, el grado de implicación que se percibe y los prejuicios que muestran. Lo cual, a su vez, está en relación directa con las imágenes que se crean y los estereotipos ya establecidos que se empleen en la narración. Los presupuestos teóricos y filosóficos de la estilística y la crítica lingüística han apoyado así el convencimiento, en el que se basa este trabajo, de que es necesario descubrir y poner de manifiesto el modo en el que la producción literaria contemporánea en unos casos crea y en otros ayuda a perpetuar las imágenes estereotipadas que se instalan en el acervo cultural general.

1.4.4 Crítica literaria canadiense

Resulta imprescindible para alcanzar una mejor comprensión de la imagen de Europa en la narrativa canadiense considerar la crítica literaria que se ha practicado en Canadá y cuyo objeto es la propia literatura canadiense. Dadas las condiciones históricas y culturales específicas del país (que tratamos con más detenimiento más adelante, en el capítulo 3), los intelectuales que se han dedicado a este campo han contribuido notablemente a la formación de una tradición literaria canadiense y han participado activamente en el debate acerca de la identidad canadiense, al que se refiere el epígrafe 3.1.2.

La crítica literaria canadiense tiene algunas características peculiares. En primer lugar, la crítica literaria escrita en Canadá durante algún tiempo, fue susceptible de ser clasificada según la finalidad con la que se escribía antes que por la metodología que empleaba, como suele ser normal en Estados Unidos y Europa. Además, se da la circunstancia destacable de que a menudo los más importantes críticos literarios son a la vez grandes figuras en el campo de la creación. Algunos de estos *writer-critics* o *writer-theorists*, como se los denomina, son A.J.M. Smith, John Metcalf, Robert Kroetsch, Frank Davey o Margaret Atwood. Por último, la crítica canadiense ha creado una tradición muy rica en trabajos monográficos, dedicados a obras concretas, autores particulares o temas. En cambio, las grandes obras históricas no son tan abundantes.

Los siguientes apartados constituyen, el primero, un breve recorrido por las principales tendencias que se han dado en la crítica literaria canadiense escrita en lengua inglesa, prestando más atención a la segunda mitad del siglo XX, y, el segundo, una

revisión de algunos de los principales análisis que ha realizado la crítica escrita en Canadá de la novela canadiense contemporánea, desde diferentes posiciones teóricas.

Evolución de la crítica literaria canadiense

Hasta bien entrado el siglo XX la crítica que se venía escribiendo en Canadá tenía como principal objetivo afirmar la existencia de una literatura específicamente canadiense, aunque reconociendo sus orígenes en los movimientos y la sensibilidad artística británicos o, en ocasiones, americanos. A principios del siglo XX empezaron a escribir sobre literatura canadiense críticos tales como James Cappon (*Charles G. D. Roberts and The Influence of his times*—1905—, Bliss Carman—1930), Archibald MacMurchy (*Handbook of Canadian Literature*—1906), Lawrence Burpee (*A Little Book of Canadian Essays*—1909), Theodor Guthrie Marquis (*English-Canadian Literature*—1914), John Garvin (*Canadian Poets and Poetry*—1916), Pelham Edgar (capítulo sobre la literatura canadiense en inglés en *The Cambridge History of English Literature*—1916), Ray Baker Palmer (*A History of English Canadian Literature to the Confederation: Its Relation to the Literature of Great Britain and the United States*—1920).

A lo largo de la década de los veinte estos y otros críticos como Odell Shepard (*Bliss Carman*—1923), John Logan con su estudio sobre Thomas Chandler Haliburton (1924), Donald French (*Highways of Canadian Literature*—1924) o Lionel Stevenson (*Appraisals of Canadian Literature*—1926) publican sus trabajos, aún ajenos al modernismo. Ya en 1922 con la publicación de la antología *Our Canadian Literature* elaborada por Albert Watson y Lorne Pierce, se manifiesta claramente la asociación entre la búsqueda de una identidad canadiense propia y la necesaria existencia de una literatura nacional que venía apuntándose en las obras anteriores y que se comenta en un marco más amplio en el apartado 3.1.2.

En este período cabe destacar a Arthur James Marshall Smith, quien empezó a escribir reseñas en revistas literarias desde sus años de formación universitaria. En su artículo “Wanted—Canadian Criticism”, publicado en *Canadian Forum* en abril de 1928, este autor establecía una división entre los críticos que estaban interesados en fines nacionalistas y quienes, como él, apoyaban la modernidad que traía el siglo XX. A.J.M. Smith recopiló diversas antologías. En 1943 editó la primera de ellas, *The Book of Canadian Poetry. A Critical and Historical Anthology*. Le siguieron *The Blasted Pine: An Anthology of Satire, Invective and Disrespectful Verse Chiefly by Canadian Writers* (1957), *Oxford Book of Canadian Verse: in English and French* (1960), *Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Prose* (1961), *Masks of Poetry: Canadian Critics on Canadian Verse* (1962), *Modern Canadian Verse* (1967) y *The Worldly Muse* (1951), una antología de sus propios poemas, sin mencionar las antologías que elaboró para uso escolar. No es de extrañar que Lecker incluya a A.J.M. Smith entre los que contribuyeron a la institucionalización de la literatura Canadiense (Lecker 79) y que Frye se manifieste en este mismo sentido observando que “the Canadian conception of Canadian poetry has been largely formed by Mr. Smith, and in fact it is hardly too much to say that he brought that conception into being” (*Bush Garden* xxvii).

Edward Killoran Brown coincidía con A.J.M. Smith en la carencia de una crítica literaria consistente. En palabras de Frye, Brown fue ‘the first critic to bring Canadian literature into its proper context’. Desde 1932 a 1941, fue uno de los editores del *University of Toronto Quarterly*. Durante este período y los años que siguieron aportó un gran número de artículos sobre poesía canadiense, detrás de los cuales estaba su propósito de elevar el nivel estético e intelectual de Canadá. Su obra más importante e influyente fue *On Canadian Poetry* (1943). David Staines llega al siguiente

convencimiento: “Forced, therefore, to reject disinterestedness as a critical principle, Brown substituted what I would term ‘dispassionateness,’ an impartiality that strives for a calm understanding and appreciation of literature.” (75).

De este modo, Brown dio un nuevo rumbo a la crítica literaria canadiense, distinguiendo entre lo provincial y el cosmopolitismo, así como, entre la tradición y la originalidad en el contexto del nuevo mundo (Staines 74-75). E.K. Brown también contribuyó a la creación de las reseñas anuales “Letters in Canada” del *University of Toronto Quaterly*, puesto en el que le sucedió el propio Northrop Frye.

Desde los años sesenta el volumen de crítica se incrementa tanto que es imposible atender en el marco de este apartado introductorio a todas las figuras y obras que surgen, por lo que nos limitamos a resaltar algunas de las obras y tendencias más importantes. Una de estas obras notables es la *Literary History of Canada*, editada por Carl Klinck y publicada en 1965. En 1973 se publicó un tercer volumen (*Supplement*) que complementa el contenido de la obra hasta la fecha de la publicación y se revisaron y completaron los dos primeros volúmenes para esta reedición.

Esta obra ha sido criticada por algunos, generalmente por desacuerdo con los criterios editoriales. Por ejemplo, W.J. Keith, encuentra varios puntos débiles, entre ellos, los causados por la falta de criterios de selección definidos. Estos criterios deberían propiciar el adecuado tratamiento de las obras importantes, aunque se sacrificara la inclusión de obras menores, y la consideración de la literatura canadiense en lengua francesa, en lugar de las contribuciones de las ciencias naturales y sociales, más alejadas de la literatura (*Independent Stance* 20-21). Pese a las críticas recibidas, es una obra de gran valor académico e histórico y, junto con *The Oxford*

Companion to Canadian Literature, editada por Eugene Benson y William Toye, constituyen las dos grandes obras de referencia publicadas en los sesenta.

Northrop Frye es uno de los críticos canadienses más reconocidos dentro y fuera de Canadá. Sus obras se dividen en dos bloques: aquellas que se refieren a cuestiones universales y las referentes a Canadá. Las más importantes dentro del primero son *Anatomy of Criticism* (1957) y *The Great Code: the Bible and Literature* (1982). En las centradas en la literatura canadiense se incluye *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination* (1971), que recoge artículos escogidos de entre los que publicó durante su etapa al frente de “Letters in Canada” e incluye la conclusión que escribió para la primera edición de la *Literary History of Canada* mencionada anteriormente.

Se considera a Frye, además, el padre de la crítica literaria temática canadiense (*thematic criticism*). Staines considera un error ver a los críticos temáticos como sucesores de Frye, puesto que estos evitaban toda evaluación acerca de la calidad de la obra literaria (79). La crítica temática valoraba las obras literarias especialmente por su capacidad de representar de forma fidedigna la realidad canadiense. Este tipo de crítica estaba basada en la búsqueda de grandes temas que recorrieran la producción literaria canadiense. Los críticos temáticos canadienses seguían en la tradición de búsqueda de una entidad nacional a través de la afirmación de la existencia de una literatura canadiense propia distinta de las tradiciones europea y americana.

La crítica temática generó obras tales como *Butterfly on Rock: A Study of Themes and Images in Canadian Literature* (1970) de D.G. Jones, *Patterns of Isolation in English-Canadian Fiction* (1974) y *Sex and Violence in the Canadian Novel: The Ancestral Present* (1977) de John Moss, *Vertical Man/Horizontal World: Man and Landscape in Canadian*

Prairie Fiction (1973) de Laurence Ricou, y, la más citada y controvertida, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972) de Margaret Atwood.

Esta escuela de crítica literaria tuvo una gran importancia durante las décadas de los sesenta y los setenta y generó otro movimiento en respuesta a sus métodos: *anti-thematic criticism*. La crítica anti-temática se inició con la ponencia de Frank Davey, ‘Surviving the Paraphrase’, que este crítico y poeta, presentó en Toronto en 1974, en el congreso, en el que se fundó la *Association for Canadian and Quebec Literatures*. También se publicó en el número correspondiente al otoño de 1976 de *Canadian Literature*. En este artículo Davey, además de dirigir un ataque contra la tradición crítica a la que nos venimos refiriendo, le da el nombre con el que se pasó a denominarla: *thematic criticism*.

Entre los críticos que siguieron el camino abierto por Davey se encuentran Russel M. Brown (1978), Barry Cameron y Michael Dixon (1977), W.J. Keith (1991) y el propio John Moss (1981). Los aspectos negativos de la crítica temática radican en la falta de distinciones y el descuido lingüístico, lo cual conduce a la distorsión. En palabras del propio Keith:

[...] first, emphasis on themes and related structural patterns generally reveals *comparisons rather than contrasts*, and often confuses a novel’s weaknesses with its strengths; second, *the neglect of language* is often reflected in linguistic inadequacy within the thematic critic’s own prose, and this in turn leads to *distortion and crudity* of effect. (*Independent Stance* 31, énfasis añadido)

Los autores que reaccionaron contra la crítica temática, en general, coinciden en considerar la gran carencia de este tipo de trabajos el descuidar excesivamente la lengua y las obras individuales.

La crítica temática y la reacción contra ésta son fenómenos limitados al ámbito canadiense. Posteriormente, la crítica canadiense se hace cada vez más permeable a los movimientos dentro de la crítica literaria de Estados Unidos y Europa. Robert Lecker

apunta a la falta de interés por el concepto de nación en la crítica literaria europea frente a la tradición canadiense: “[t]he introduction of European theory was traumatic because it suggested that nation didn’t really matter (language mattered) at a time when Canadian critics felt compelled to believe that nation really did matter.” (90). Además, considera que la entrada tardía de la crítica literaria europea en los circuitos académicos canadienses creó una distancia entre unos críticos que utilizaban una terminología muy especializada y el público lector general que la desconocía. Esta distancia, en su opinión, ha hecho de la crítica una empresa para especialistas exclusivamente (69).

La introducción de tendencias extranjeras trajo consigo el post-estructuralismo, el deconstructivismo, el postmodernismo, el poscolonialismo, la semiótica, la teoría de la recepción, la corriente marxista, la feminista, discusiones en torno a la formación y definición del canon, etc. A continuación, dedicado específicamente a la novela, consideramos algunos de los trabajos más significativos que se incorporan a estos movimientos.

Robert Kroetsch es uno de los principales críticos que reúnen un amplio conocimiento de las tendencias críticas de fuera de Canadá con el interés por los temas netamente canadienses. En 1982 se publica *Labyrinths of Voice: Conversations with Robert Kroetsch*, un libro decididamente post-estructural, en el que intervienen el propio Kroetsch, Shirley Neuman y Robert Wilson. En esta obra se tratan las bases del post-estructuralismo, así como la aplicación que Kroetsch hace de estos a la literatura canadiense. Según Barry Cameron,

Labyrinths of Voice is also an innovative and highly effective mode of critical discourse involving Neuman and Wilson in conversation with Kroetsch, [...] the result is a rich plurality of signification and discursivity as the text transverses four broad *topoi*: influence, game, myth, and narration. (“English Critical Discourse” 137)

En 1987 se publicó el volumen *Future Indicative—Literary Theory and Canadian Literature*, editado por John Moss, que recogía una colección de ponencias dadas en el congreso de 1985 sobre teoría de la Universidad de Ottawa. Este libro supone una recopilación de los principales críticos que abordaron la literatura canadiense desde presupuestos post-estructuralistas. Entre ellos se encuentran George Bowering, Robert Kroetsch, Sherrill Grace, Stephen Scobie, Shirley Neuman, Linda Hutcheon, Heather Murray, Terry Goldie, E. D. Blodgett, Barbara Godard y Barry Cameron.

Para continuar con las figuras de la mayor relevancia, Linda Hutcheon es la mayor exponente de la crítica posmoderna en literatura canadiense y su obra ha alcanzado gran repercusión y reconocimiento internacional. Los ensayos que publicó durante los años ochenta se recopilaron en *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction* (1988). Sus obras son numerosas, pero destacan por la atención que han merecido las dedicadas al estudio de la ironía: *Splitting Images: Canadian Ironies* (1991), *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (1995) y *Double-Talking: Essays on Verbal and Visual Ironies in Canadian Contemporary Art and Literature* (1992), de la cual fue editora. La crítica de Linda Hutcheon recoge las tendencias de la crítica literaria que se ha practicado a finales del siglo XX, sobre todo la teoría posmoderna y los estudios culturales. Hutcheon ha sabido aplicar con éxito las lecturas formalistas asociadas con cuestiones tales como la representación de la historia, el género o el racismo al estudio de la literatura, destacando la autorreflexión como estrategia liberadora en el arte.

El tercero de los movimientos cuya denominación incluye el prefijo “post” es el poscolonialismo. Tal y como hemos expuesto en el apartado 1.4.1, el análisis crítico poscolonial ha generado trabajos que proponen modos sugerentes de comprender los

fenómenos literarios canadienses. Estas obras examinan, por ejemplo, cómo los textos canadienses crean un espacio discursivo nuevo, en el que las condiciones del Nuevo Mundo influyen notablemente, así como, originan unas formas culturales nuevas, tal y como sostiene Turner.

En Canadá también se han realizado estudios de literatura comparada. Generalmente, las publicaciones establecen comparaciones entre la literatura canadiense y la estadounidense. Son muchos los ejemplos, pero baste mencionar la obra de Stan Fogel *A Tale of Two Countries: Contemporary Fiction in Canada and the United States* (1984), *Regression and Apocalypse: Studies in North American Literary Expressionism* (1989) de Sherrill Grace o la colección de ensayos, editada por Camille La Brossière, *Context North America: Canadian/U.S. Relations* (1994). Pero, también contamos con estudios comparativos con literaturas de países asiáticos, como la compilación de artículos editada por Tsurta y Goossen (1988), *Nature and Identity in Canadian and Japanese Literature*. Por otro lado, se han llevado a cabo estudios comparativos con otras artes, tales como, *'The Other Side of Dailiness': Photography in the Works of Alice Munro, Timothy Findley, Michael Ondaatje, and Margaret Laurence* (1988) de Lorraine York, o el mencionado anteriormente, *Double-talking: Essays on Verbal and Visual Ironies in Canadian Contemporary Art and Literature* (1992) de Linda Hutcheon.

La abundancia de crítica literaria escrita en Canadá durante los últimos años hace imposible incluir todas las aportaciones relevantes que se han hecho a la materia, pero sirva el recorrido efectuado en este apartado a modo de esbozo general para poder situar en un contexto más amplio las obras escritas por críticos literarios desde Canadá sobre narrativa de ficción canadiense, al que se dedica el siguiente apartado.

La narrativa desde el punto de vista de la crítica literaria canadiense

Este epígrafe se centra en algunos de los análisis que ha realizado la crítica canadiense contemporánea de la narrativa de ficción canadiense. No se trata de una compilación exhaustiva, sino de una colección de análisis que aportan claves significativas para una comprensión de la novela canadiense de finales del siglo XX.

Una de las obras de crítica literaria canadiense más leídas ha sido *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* publicada en 1972 por Margaret Atwood. La tesis principal del libro es que cada país o cada cultura tiene un símbolo central que funciona como un sistema de creencias que cohesiona el país y ayuda a las personas a cooperar en fines comunes. Mantiene que el de Canadá es la supervivencia: “[t]he central symbol for Canada [...] is undoubtedly Survival, *la Survivance*.” (32). Guiada por este principio Atwood analiza, a lo largo de doce capítulos, motivos¹⁰ que se repiten en la literatura canadiense. Entre estos motivos se encuentran: la naturaleza como monstruo, los animales como víctimas, los habitantes indígenas como símbolos y las representaciones de la mujer relacionadas con la naturaleza. Algunas de los temas que descubre Atwood en esta obra son de interés para dilucidar cómo se construye la imagen de Europa en el discurso canadiense, tal y como mencionaremos en el desarrollo del trabajo.

La obra crítica de Margaret Atwood incluye otros dos volúmenes: *Second Words: Selected Critical Prose*, publicado en 1982, y *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature* de 1995. Es cuando menos curioso analizar cómo cambia la postura de Atwood a lo largo de algo más de dos décadas. Si en *Survival* afirmaba rotundamente la existencia de una literatura canadiense distinta de todas las demás,

¹⁰ Empleamos el término *motivo* en el sentido que lo han utilizado estudiosos de la tematología como Elisabeth Frenzel, autora de *Motive der Weltliteratur*. El motivo es el elemento más pequeño de la narración con fuerza para permanecer en la transmisión. (vi)

en la presentación de los cuatro apartados de *Strange Things* comenta que su intención no es demostrar la existencia de la literatura propiamente canadiense: “I think it would be helpful for me to say in advance what these lectures are not. First, they are not an attempt to prove to you that such a thing as Canadian Literature actually exists.” (*Strange Things* 10). En su lugar, se ocupa de recorrer la fortuna literaria que han tenido motivos tales como la fallida expedición de Franklin en busca de un paso norte-oeste; lo que ella denomina “The Grey Owl Syndrome”, es decir, el blanco que adopta una identidad india; el *Wendigo*, un monstruoso caníbal mítico que habita en la nieve; y, por último, el motivo de la mujer en el norte en diversas posiciones.

Linda Hutcheon, además de los trabajos sobre ironía antes mencionados, ha realizado investigaciones en el campo de la ficción desde un enfoque posmoderno, tales como *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction* (1988). En “The Canadian Postmodern: Fiction in English since 1960” (1990) analiza cómo llega el postmodernismo a Canadá. Considera que esta corriente se adapta perfectamente a las condiciones del país por varios motivos. En primer lugar, la posición periférica de Canadá en el ámbito internacional parece estar muy de acuerdo con el movimiento descentralizador del postmodernismo. Además, en Canadá esta corriente teórica adopta una práctica cultural fundamentalmente auto-reflexiva. Cita como ejemplos de obras metaficcionales a Sheila Watson con su novela *Double Hook* y a Margaret Laurence con *Diviners*. (18-19). El análisis posmoderno también ofrece la posibilidad de entender la mezcla de géneros que se da, por ejemplo, en las obras de Michael Ondaatje o Alice Munro (20). Desde su punto de vista, las novelas canadienses han contribuido a cuestionarlo todo, lo cual no significa necesariamente un debilitamiento, sino más bien al contrario, un reforzamiento de la propia cultura.

W. H. New es un crítico que se ha dedicado a muy diferentes ámbitos de la literatura canadiense. New ha confeccionado una historia de la literatura canadiense (*History of Canadian Literature*, 1989), se ha ocupado de la articulación del oeste en dicha literatura (*Articulating West: Essays on Purpose and Form in Modern Canadian Literature*, 1972), ha editado un volumen en torno a la literatura de los pueblos indígenas (*Native Writers and Canadian Writing*, 1990), ha realizado un estudio comparativo (*Dreams of Speech and Violence—The Art of the Short Story in Canada and New Zealand*, 1987) y en “Tense/Present/Narrative: Reflections on English-Language Short Fiction in Canada” también se ocupa de los relatos cortos, pero desde un punto de vista únicamente canadiense.

En “Tense/Present/Narrative: Reflections on English-Language Short Fiction in Canada” (1990), New lleva a cabo un recorrido en el que muestra cómo las convenciones y la tradición europeas que fueron el modelo central de la literatura canadiense han dejado de serlo para pasar a ser una más de las corrientes culturales que componen el acervo cultural canadiense actual. En este mismo sentido, MacLulich en *Between Europe and America: The Canadian Tradition in Fiction*, publicado en 1988, explora cómo surge la tradición canadiense en relación con los desarrollos culturales europeos y la política norteamericana. Esta obra tiene un enfoque básicamente temático.

Frank Birbalsingh, bajo el título *Novels and the Nation: Essays in Canadian Literature*, publicó en 1995 una serie de ensayos escritos a lo largo de dos décadas que, en conjunto, proporcionan una idea global de cómo Birbalsingh concibe la idea de nacionalidad reflejada en la literatura canadiense en inglés. Principalmente este autor trata novelas, pero también incluye el análisis de relatos cortos, obras de teatro y la

poesía de E. J. Pratt. Aunque este estudio está enfocado hacia la definición de la nacionalidad canadiense, también aporta indicios reveladores de la imagen de Europa, puesto que la nacionalidad canadiense se articula parcialmente por oposición a las convenciones y tradiciones importadas del Viejo Continente.

Coral Ann Howells contempla, asimismo, la cuestión de la herencia cultural que recibe la literatura canadiense, pero lo hace desde el punto de vista de la crítica feminista y basándose en un corpus de novelas escritas por mujeres canadienses durante los años setenta y ochenta. Ella incide en lo que considera característicamente canadiense y valora especialmente la herencia multicultural, como puede verse en la siguiente cita:

To read Canadian women's fiction of the past twenty years is to become aware of how a cultural map of Canadianness exceeds geographical limits, for national boundaries have to be extended at least imaginatively to accommodate the recognition of Canadians' multicultural inheritance. (10)

Para finalizar este apartado, cabe mencionar algunos estudios realizados desde la perspectiva de la crítica poscolonial en el ámbito de la narrativa canadiense. David Staines realiza un estudio del estado de la literatura canadiense a finales del siglo XX que titula *Beyond the Provinces. Literary Canada at Century's End*. Se publicó en 1995 y en esa fecha Staines contempla cómo la literatura canadiense sigue sin haber resuelto algunos de los problemas de identidad que se planteaban a principios de siglo, pero afirma que la crítica sí ha encontrado una voz propia.

Staines considera que “[t]he twentieth century has been a relatively short but spectacular journey both for Canada and for its fiction.” (1995: 27). Este autor traza un desarrollo desde las primeras voces coloniales de Connor, Montgomery y Leacock hasta el momento actual, en el que la famosa pregunta que según Frye inquietaba a los canadienses “Where is here?” ha dejado de ser significativa, ha dejado de ser

necesario un *there* para definir *here*, puesto que no es necesario ya definir *here* en la narrativa canadiense de finales del siglo XX. Apunta la novela de Sheila Watson, *The double Hook* (1959), no como el principio de la narrativa moderna canadiense, sino como el principio del poscolonialismo en la misma. Watson rechaza el regionalismo, puesto que para ella tiene la implicación colonial de una distinción entre la periferia y el centro. Se opone a un regionalismo que, aunque parecía haber sido la fuerza emancipadora en el desarrollo de la narrativa canadiense, en realidad, resulta restrictivo, porque establece una diferencia entre la vida de una comunidad local y la vida en el centro (Staines 17).

El segundo estudio de enfoque poscolonial al que nos remitimos es el de Margaret E. Turner. En *Imagining Culture. New World Narrative and the Writing of Canada* sostiene que la resistencia a ser absorbido por la cultura dominante ha persistido hasta la actualidad y condiciona el discurso narrativo anglófono canadiense. A través del análisis de los textos de John Richardson, Frederick Philip Grove, Sheila Watson, Robert Kroetsch y Jane Urquhart, esta autora estudia cómo la cultura canadiense se representa a sí misma y crea sus orígenes. La propia Turner expresa su empeño así:

I hope, in my readings of particular texts, to show that this culture's existence is predicated on its knowledge of how discourse works—both its own cognitive codes and those of Europe—and, thus, its ability to negotiate its own inevitable hybridization. I will argue that Harris's notion of infinite rehearsal is particularly apt in anglophone Canada: that *the simultaneous construction and representation of the culture results in a continual remaking of the discursive place, or recreation of cultural space in which, as Paul Carter puts it, places might eventually be found* (32). (17, énfasis añadido)

Además, parece haberse abandonado, al menos en parte, la tendencia a valorar más una novela cuanto más fiel fuera su reproducción de la realidad, tal y como observaba Lecker:

My observations on the canonization of Canadian literature between 1965 and 1978 are meant to suggest that the value of the classics that were created during this period was a

function of their ability to represent nationalist currency through a displaced formal equivalent: mimesis. (1995: 37)

Como indican todos los estudios mencionados, la novela canadiense de finales del siglo XX llega a una fase, en la que, por fin, encuentra un terreno propicio para su pleno desarrollo en una era de discontinuidad y de mayores libertades. La tradición literaria canadiense ha superado esa inercia, por la que parecía incorporarse siempre con dificultad y con retraso a los movimientos culturales internacionales. Por lo tanto, dadas sus cualidades de expresión de una realidad multicultural, la influencia del postmodernismo, el poscolonialismo singular a Canadá y de la continua formulación de una identidad nacional propia, la novela canadiense de finales de siglo resulta un ámbito único para el análisis de la imagen de Europa.

CAPÍTULO 2

CORPUS

2.1 Corpus

2.1.1 Criterios de selección

En todo proyecto de investigación de esta índole, es necesaria la selección del corpus de obras analizadas. Puesto que no es posible analizar todas las obras canadienses que se ocupen de algún modo de las relaciones culturales entre Europa y Canadá, porque ello no sería posible formalmente y requeriría un espacio que desborda el marco de una tesis doctoral, ha sido necesario delimitar el campo de estudio. Los criterios seguidos para llevar a cabo dicha selección han sido tres. En primer lugar, hemos atendido a criterios de género; en segundo lugar, se han considerado criterios temporales; y, finalmente, hemos buscado las obras más reconocidas, por lo que se han seleccionado las galardonadas con los premios literarios más importantes de Canadá.

Por una parte, utilizando una restricción basada en el criterio de género literario, las obras analizadas han sido limitadas al discurso narrativo de ficción. Por otra parte, el corpus está acotado temporalmente al incluir obras publicadas en la última década del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. Y, por último, los más prestigiosos premios literarios canadienses (el *Governor General's Award*, el *Giller Prize* y el *Trillium Award*) han servido de guía para escoger las obras de mayor prestigio y difusión en Canadá.

Los motivos por los que estos criterios han guiado la elección de las obras analizadas responden a las siguientes causas. Históricamente, la última década del siglo XX y el comienzo del nuevo siglo están siendo un período clave en el proceso de unificación europea como detallaremos en el apartado 4.2. Por ello, a nuestro entender resulta muy enriquecedor para la mejor comprensión de esta época de cambios fundamentales en la sociedad europea comprobar cómo recoge la imagen de Europa una literatura ajena.

En segundo lugar, el discurso narrativo de ficción, por sus propias características genéricas, refleja especialmente bien y de forma más inmediata el fenómeno de la imagen literaria que aquí estudiamos. Coincidimos con la opinión de Said, cuando afirma que la novela es un campo de estudio especialmente significativo para la formación y el estudio de actitudes imperiales, referencias y experiencias (*Orientalism* xii).

Finalmente, hemos querido recoger en este análisis aquello que se refleja en el discurso oficial canadiense, es decir, el más reconocido y difundido, porque tal y como hemos mostrado anteriormente en palabras de Brunel, Pichois y Rousseau (65), el estudio de la imagen que un autor se forma de un país extranjero, según su experiencia personal, sus relaciones, sus lecturas, es especialmente interesante cuando ese autor es verdaderamente representativo, cuando ha ejercido una influencia real en la literatura y en la opinión pública de su país. Por lo tanto, el tercer criterio de selección descansa en la convicción de que son especialmente significativas aquellas obras que alcanzan una gran amplitud de lectores.

Podría considerarse que el discurso canadiense oficial y más aceptado es lo que se ha venido a denominar el canon literario. Las obras canonizadas, según las

define Bloom, son las escritas por autores “authoritative in our own culture” (1) —es decir, aquel conjunto de obras literarias que se consideran de especial mérito y dignas de ser leídas y estudiadas—. Sin embargo, hoy en día el canon ha perdido la autoridad y el prestigio que tuviera en otras épocas, debido a la ruptura con la tradición provocada por los movimientos críticos que han surgido en las últimas décadas, a los que nos hemos referido en el apartado anterior.

Tras el desarrollo que ha seguido la teoría de la literatura durante el siglo XX, especialmente en la segunda mitad del mismo y, más concretamente, por las aportaciones de las corrientes deconstructivistas y posmodernistas, entre otras, han tenido el siguiente efecto: ya no podemos afirmar tan fácilmente y sin interrogantes la existencia de una serie de obras que constituyen la tradición literaria y que son dignas de estudio (o incluso, de imitación, como en la Antigüedad), tal y como sostenía T. S. Eliot. Este autor calificaba estas obras de monumentos: “The existing monuments form an ideal order among themselves” (*The Critical Tradition*, 499). La existencia de una tradición incuestionable, como la propuesta por autores como Eliot, está hoy en día cuestionada.

El caso singular de Canadá presenta además una mayor complejidad. Robert Lecker analiza algunos aspectos muy significativos del proceso de generación del canon literario canadiense en lengua inglesa. Lecker considera que él mismo ha contribuido a la invención de este canon y ofrece una visión de cómo se ha concebido Canadá desde el estudio de su literatura, de los presupuestos que subyacen a ese estudio. Constata que el afán por conseguir el establecimiento de una tradición literaria está alimentado por la concepción de la literatura “as a force that verified one’s sense of community and place” (4). Se mezclan, pues, consideraciones de tipo

cultural en un sentido más amplio, por una parte, y otras de índole nacionalista, por otra.

Pese a todo, Lecker defiende la necesidad de la existencia de estas obras reconocidas por los siguientes motivos. Cito textualmente:

While the country without a canon may be free, plural, ahistorical, and self-conscious of the material conditions that account for its contingent status, it may also be a country without moral conviction, without the means of recognizing difference, without standards against which ethical choices can be judged. (57)

Sin embargo, lamenta que, en ocasiones, las razones por las que algunas obras han llegado a formar parte del canon que se ha constituido en Canadá han podido ser más bien económicas que estéticas. Refleja el caso de la serie *The New Canadian Library* ideada por Malcom Ross a principios de los años cincuenta que desempeñó un papel fundamental en la creación de esta tradición. En definitiva, para Lecker, este proceso ha sido demasiado acelerado y Canadá aún no ha tenido tiempo suficiente para establecer una tradición literaria duradera y fundamentada.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, el modo más acertado de reunir los textos más prestigiosos, más difundidos y más apreciados en el ámbito literario canadiense parece ser fijar nuestra atención en aquellas obras premiadas con los galardones literarios mencionados con anterioridad. En el ámbito cultural al que nos referimos, el de mayor tradición y prestigio es el *Governor General's Literary Award*. Sin embargo, existen junto a éste otros galardones que han cobrado gran relevancia para la literatura canadiense en los últimos tiempos. Se trata del *Trillium Book Award* y del *Giller Prize*. En las siguientes páginas mostramos en tres tablas la información acerca de las obras premiadas que detallamos paralelamente a continuación.

La Asociación de Autores Canadienses (*Canadian Author's Association*) instituyó los *Governor General's Literary Awards* en el año 1937, con la aprobación del

gobernador general Lord Teedsmuir, el novelista John Buchan. En un principio sólo se aceptaban a concurso obras escritas en inglés o traducidas del francés al inglés. El comité estaba constituido por los propios miembros de la ejecutiva nacional de la Asociación de Autores Canadienses hasta que en 1944 se constituyera un comité independiente de jueces procedentes de toda Canadá. Con el paso de los años, se ha ido aumentando el número de categorías en las que se premian obras, se han incluido las obras publicadas en francés y se ha dotado al premio con una importante cantidad de dinero. Todo ello ha convertido a estos premios literarios en los más importantes del país.

Los galardonados con este premio desde 1990 hasta 2001, el período de estudio seleccionado para esta tesis, enumerados por orden cronológico, son los siguientes: en 1990 Nino Ricci por *Lives of the Saints*; en 1991 Rohinton Mistry por *Such a Long Journey*; en 1992 Michael Ondaatje por *The English Patient*; en 1993 Carol Shields por *The Stone Diaries*; en 1994 Rudy Wiebe por *A Discovery of Strangers*; en 1995 Greg Hollingshead por *The Roaring Girl*; en 1996 Guy Vanderhaeghe por *The Englishman's Boy*; en 1997 Jane Urquhart por *The Underpainter*; en 1998 Diane Schoemperlen por *Forms of Devotion*; en 1999 Matt Cohen, por *Elizabeth and After*, y, finalmente, en 2000 *Anil's Ghost* de Michael Ondaatje y en 2001 *Clara Callan* de Richard B. Wright.

Igualmente, hemos estimado conveniente incluir en la lista también la segunda (*In a Glass House*) y la tercera (*Where She Has Gone*) partes de la trilogía escrita por Nino Ricci que se iniciaba con la novela *Lives of the Saints* galardonada en 1990, porque entendemos que constituyen una unidad, cuyo ciclo quedaría inconcluso de

no tenerlas en cuenta. Asimismo, aportan aspectos relevantes a nuestro estudio, aunque su calidad literaria sea más discutible.

Autor	Obra	Año	Premio
Cohen, Matt	<i>Elizabeth and After</i>	1999	G G A
Hollingshead, Greg	<i>The Roaring Girl</i>	1995	G G A
Mistry, Rohinton	<i>Such a Long Journey</i>	1991	G G A
Ondaatje, Michael	<i>The English Patient</i>	1992	G G A
Ondaatje, Michael	<i>Anil's Ghost</i>	2000	G G A
Ricci, Nino	<i>Lives of the Saints</i>	1990	G G A
Ricci, Nino	<i>In a Glass House</i>	1993	
Ricci, Nino	<i>Where She Has Gone</i>	1997	
Schoemperlen, Diane	<i>Forms of Devotion</i>	1998	G G A
Shields, Carol	<i>The Stone Diaries</i>	1993	G G A
Urquhart, Jane	<i>The Underpainter</i>	1997	G G A
Vanderhaeghe, Guy	<i>The Englishman's boy</i>	1996	G G A
Wiebe, Rudy	<i>A Discovery of Strangers</i>	1994	G G A
Wright, Richard B.	<i>Clara Callan</i>	2001	G G A

Tabla 1

Por otra parte, el *Trillium Award* fue establecido por el gobierno de la provincia de Ontario en 1987. Los autores que han vivido al menos tres de los últimos cinco años en esta provincia canadiense y cuyas obras se han publicado en cualquier lugar del mundo pueden optar a este premio. Sólo concurren obras anglófonas, puesto que existe un *Prix Trillium* que premia a los autores francófonos de Ontario. El género no está predeterminado, por lo que han sido premiadas tanto obras de ficción como de poesía, ensayo, etc.

Para el presente análisis sólo se han tenido en cuenta las obras narrativas de ficción, tanto novelas como colecciones de relatos breves. Por ello, el inventario de los premiados con el *Trillium Award* considerados aquí es el siguiente: Alice Munro por *Friend of My Youth* (1990); Margaret Atwood por *Wilderness Tips* (1991) y por *The*

Robber Bride (1993); Michael Ondaatje por *The English Patient* (1992); Jane Urquhart por *Away* (1993); Wayson Choy por *The Jade Peony* (1995); Anne Michaels por *Fugitive Pieces* (1996); Andre Alexis por *Childhood* (1998) y Alice Munro por *The Love of a Good Woman* (1998); Alistair MacLeod por *No Great Mischief* (1999); y, por último, Richard B. Wright por *Clara Callan* (2001).

Autor	Obra	Año	Premio
Alexis, Andre	<i>Childhood</i>	1998	Trillium
Atwood, Margaret	<i>Wilderness Tips</i>	1991	Trillium
Atwood, Margaret	<i>The Robber Bride</i>	1993	Trillium
Choy, Wayson	<i>The Jade Peony</i>	1995	Trillium
MacLeod, Alistair	<i>No Great Mischief</i>	1999	Trillium
Michaels, Anne	<i>Fugitive Pieces</i>	1996	Trillium
Munro, Alice	<i>Friend of My Youth</i>	1990	Trillium
Munro, Alice	<i>The Love of a Good Woman</i>	1998	Trillium
Ondaatje, Michael	<i>The English Patient</i>	1992	Trillium
Urquhart, Jane	<i>Away</i>	1993	Trillium
Wright, Richard B.	<i>Clara Callan</i>	2001	Trillium

Tabla 2

Desde 1994 existe también otro premio que ha despertado gran interés. El Giller Prize concede cada año 25.000 dólares canadienses al autor de la mejor novela o colección de relatos cortos canadiense publicada en inglés. La narrativa premiada con el Giller Prize desde la institución de este premio hasta la actualidad es la que sigue: en 1994 *The Book of Secrets* de M. G. Vassanji; en 1995 *A Fine Balance* de Rohinton Mistry; en 1996 *Alias Grace* de Margaret Atwood; en 1997 *Barney's Version* de Mordecai Richler; en 1998 *The Love of a Good Woman* de Alice Munro; en 1999 *A Good House* de Bonnie Burnard; en 2000 *Anil's Ghost* de Michael Ondaatje y *Mercy Among the Children* de David Adams Richards; y, en último lugar, en 2001 *Clara Callan* de Richard B. Wright.

Autor	Obra	Año	Premio
Atwood, Margaret	<i>Alias Grace</i>	1996	Giller Prize
Burnard, Bonnie	<i>A Good House</i>	1999	Giller Prize
Mistry, Rohinton	<i>A Fine Balance</i>	1995	Giller Prize
Munro, Alice	<i>The Love of a Good Woman</i>	1998	Giller Prize
Ondaatje, Michael	<i>Anil's Ghost</i>	2000	Giller Prize
Richards, David Adams	<i>Mercy Among the Children</i>	2000	Giller Prize
Richler, Mordecai	<i>Barney's Version</i>	1997	Giller Prize
Vassanji, M. G.	<i>The Book of Secrets</i>	1994	Giller Prize
Wright, Richard B.	<i>Clara Callan</i>	2001	Giller Prize

Tabla 3

Además estas obras incluidas en el corpus de análisis, ocasionalmente hemos hecho referencia a otros textos narrativos canadienses que, en nuestra opinión, han aportado puntualmente datos relevantes al desarrollo del estudio o han subrayado la aparición recurrente de algún aspecto relacionado con las imágenes de Europa que estábamos estudiando en ese momento.

2.1.2 Sinopsis de las obras incluidas en el corpus

Este epígrafe incluye un breve resumen del argumento de cada una de las obras mencionadas en el apartado anterior, así como algunos comentarios acerca de las mismas y de sus autores a fin de que sean de utilidad para una mejor comprensión de los elementos de análisis extraídos de ellas. El siguiente recorrido por las obras aparece por orden alfabético, según el nombre del autor de la obra u obras tratadas.

André Alexis: Childhood

La primera novela del escritor nacido en Trinidad *André Alexis Childhood* consta de cinco partes que llevan los títulos de “History”, “Geography”, “The Sciences” y “Housecleaning”. A lo largo de la esta obra el narrador, Thomas MacMillan, reflexiona acerca de sí mismo, de su pasado y de sus recuerdos partiendo de la muerte de su madre y su amigo Henry. Los acontecimientos narrados transcurren en Petrolia, un pueblo del sur de Ontario, durante los años 50 y 60, y más tarde en Ottawa. Cuenta de modo distante cómo crece junto a su abuela Edna MacMillan, después de que su madre Katarina lo abandonara al nacer. Asimismo, revela cómo diez años más tarde su madre llega acompañada por un tal señor Mataf para recogerlo tras la muerte de su abuela. Por último, relata la peculiaridad de la relación de su madre y de él mismo con Henry Wing, un hombre negro con sangre china que vive en un ambiente victoriano decadente coleccionando hechos esotéricos del mundo natural.

De esta novela no han surgido demasiados elementos destacables para el presente estudio. Ello se debe en parte a que se trata de una obra. Además, su autor se refiere principalmente a la tradición de Trinidad, de donde provienen sus antepasados, y ocasionalmente al entorno franco-canadiense con el que entra en contacto el personaje principal.

Margaret Atwood: Wilderness Tips, The Robber Bride y Alias Grace

Son tres las obras de Margaret Atwood, la escritora canadiense con mayor difusión mundial, que se incluyen en el presente corpus. Llevan como título *Wilderness Tips*, *The Robber Bride* y *Alias Grace* y están narradas todas ellas en tercera persona.

La primera, por orden de publicación, es *Wilderness Tips*. Se trata de una colección de 10 relatos muy dispares, en los que se exploran diversos tipos de relaciones personales, especialmente de pareja. Abre la colección “True Trash”, una historia que transcurre en un campamento de verano llamado Adanaqui. En ella Atwood recorre los límites entre la realidad y la ficción reflejada en los folletines que leen con fruición las jóvenes que trabajan de camareras en el campamento, a la vez que critica el cambio de los valores de una sociedad que censuraba las relaciones sexuales entre jóvenes y pasa al extremo opuesto de no concederles ninguna importancia.

La segunda historia de *Wilderness Tips* ha aportado datos relevantes acerca de la imagen de los ingleses, así como de la imagen que surge de Canadá por oposición a la metrópoli. La protagonista, Kat, se somete a una operación quirúrgica para extraerle un quiste que resulta ser benigno y al que llama “Hairball”, nombre que da título al relato. Previamente, Gerald había buscado a Kat en Londres y le había ofrecido trabajo en la revista que se iba a lanzar. Ella había aceptado, pero sus expectativas pronto se vieron defraudadas, porque los miembros del comité director de la revista no la dejan llevar a cabo sus ideas. Ella se había marchado a Londres en busca de la vanguardia y de libertad. Ahora se ve atrapada de nuevo en Canadá y siente que su vida está vacía.

“Isis in Darkness” (49-76), según Benson & Toyne, es un tributo a Gwendolyn MacEwen, amiga y poeta coetánea de Atwood (65-66). En esta historia, el narrador en tercera persona cuenta cómo Richard recuerda su juventud, su interés por la poesía y su relación con Selena. Este relato hace una referencia estereotipada a

un hombre español y condena la influencia negativa de los movimientos intelectuales europeos en Canadá.

Al igual que en las anteriores historias, “The Bog Man” está narrada en tercera persona. Refleja el modo en el que Julie cuenta la relación que tuvo con Connor, el que fuera su profesor de antropología y con el que viaja a Escocia haciéndose pasar por su ayudante. “The Bog Man” ha sido especialmente útil para investigar la imagen de Europa como lugar en el que se encuentran los orígenes ancestrales y familiares.

Lois, la protagonista de “Death by Landscape” (99-122), colecciona cuadros de paisajes en los cuales para ella se representa la ausencia de su amiga Lucy. Ésta desapareció repentinamente y sin dejar rastro durante una excursión en canoa en el campamento de verano. En este relato no hemos encontrado elementos de análisis significativos para nuestro propósito.

El título de la siguiente historia, “Uncles”, hace referencia a los tíos de la protagonista. El narrador recoge los recuerdos de Susanna: una infancia rodeada por su madre viuda, de la ausencia de un padre al que no puede querer y de sus tíos y tías. La carrera profesional de Susanna transcurre llena éxitos: empieza en un periódico, consigue un programa en la radio y finalmente da el salto a la televisión. Entonces, Percy Marrow, un antiguo compañero del periódico que le ayudó en sus primeros pasos, escribe una autobiografía en la que critica duramente a Susanna. Cuando sufre este revés vuelve a sentir la presencia de sus familiares y, especialmente, del padre muerto en la guerra que siempre había estado ausente. Este escenario típico en la narrativa canadiense de niños huérfanos de padre a causa de la guerra, contribuye a la continuidad de la imagen de Europa como lugar nocivo.

En “The Age of Lead” (151-170) el narrador intercala fragmentos que se refieren al programa que está viendo Jane en la televisión acerca de uno de los hombres de la Expedición de Franklin hallado en el hielo, con otros fragmentos que se refieren a su vida y a sus relaciones con las demás personas. En especial, aborda la relación de Jane con Vincent, quien, al igual que el hombre encontrado en el hielo, muere prematuramente. El motivo de la Expedición de Franklin, tratado, entre otros, por Rudy Wiebe, tal y como reflejamos más adelante, en esta ocasión no aparece directamente vinculado a la imagen de Europa, lo cual supone un hecho novedoso.

La historia que da título a toda la colección, “Wilderness Tips” (189-216), gira en torno a la relación de un hombre de origen húngaro—George— con una familia que tiene tres hijas—Pamela, Prue y Portia—y un hijo—Roland—. George primero conoce a Prue, pero termina casándose con la hermana menor, Portia, y manteniendo una aventura con Prue. Lo más relevante de este relato para nuestro análisis es la caracterización de George, al que se le atribuyen ciertas cualidades negativas asociándolas con su origen europeo.

Por último, “Hack Wednesday” (217-242), se adentra en la vida de una columnista del periódico *The World*. Marcia está casado con Eric (su segundo marido) y tiene una hija y un hijo que están a punto de llegar por Navidad. En su lucha diaria se tiene que enfrentar con un marido que rechaza cualquier producto importado de los Estados Unidos, con un editor jefe que parece querer despedirla y con un amigo inglés, Gus, al que no termina de comprender muy bien. Este último personaje encarna algunos de los tópicos descritos en torno a la imagen de los ingleses.

La segunda obra de Margaret Atwood que hemos incluido es *The Robber Bride*. La novela está construida en torno a lo que se afirma en el prefacio: “nothing begins

when it begins and nothing's over when it's over, and everything needs a preface: a preface, a postscript, a chart of simultaneous events.” (4). Los 57 capítulos que la forman se agrupan en siete partes: “Onset”, “The Toxique”, “Black Enamel”, “Weasel Nights”, “The Robber Bride”, “The Toxique”, and “Outcome”. Tal y como se puede deducir de los títulos de las distintas partes tiene una estructura circular. La historia empieza y termina en el restaurante llamado Toxique. Las tres partes que ocupan el centro corresponden a la relación de Zenia con cada una de los otros tres personajes femeninos. “Black Enamel” se ocupa de su relación con Tony, “Weasel Nights” con Charis, y “The Robber Bride” con Roz.

El título *The Robber Bride* es un juego de palabras basado en el famoso cuento de los hermanos Grimm “The Robber Bridegroom”. La historia gira en torno a la figura de Zenia, una mujer carismática y manipuladora que se involucra en las vidas de las otras tres protagonistas, Tony, Roz and Charis, en distintos momentos de sus vidas; causando siempre problemas, desencuentros y disputas, especialmente con sus respectivas parejas.

Esta novela incluye varias de las inquietudes recurrentes en la obra literaria de Atwood. Entre ellas se encuentra la fascinación por el camuflaje y el engaño, el interés por narrar una misma historia desde el punto de vista de varios personajes y la inquietud por la imposibilidad de contar la Verdad acerca de una historia. Como muestra de ello, en *The Robber Bride*, Zenia, el personaje central, cuenta la historia de su vida a cuatro personajes distintos. A cada uno le cuenta una historia totalmente distinta que busca emocionarlos y ganarse su apoyo o confianza.

Alias Grace es la última de las novelas de Margaret Atwood incluidas en este trabajo. *Alias Grace* es la historia de Grace Marks, el personaje histórico de una

asesina. En la novela queda reflejada según la cuentan ella misma, el narrador y los demás personajes que la rodean. Los distintos relatos forman un conjunto comparable a los edredones que componían con retazos de telas las mujeres en la cultura anglo-sajona. Esta visión fragmentada sugiere, una vez más, la dificultad o incluso la imposibilidad de transmitir la verdad acerca de la historia, tanto con relación a estos hechos como a cualesquiera otros.

Tanto en *The Robber Bride* como en *Alias Grace* Atwood juega con diversas facetas de la imagen de Europa, que explicamos más adelante, tales como la Europa destructiva, la Europa monárquica o la Europa origen de modas y cultura, modelo para Canadá.

Bonnie Burnard: A Good House

Bonnie Burnard recorre en su novela *A Good House* un período de tiempo comprendido entre los años 1949 y 1997. Se puede decir que es una foto de familia— como la que cierra el relato—, en la que se entrecruzan distintas vidas. Se trata del cuadro de tres generaciones, al igual que en *Elizabeth and After*, centrado en cómo la comunidad se adapta a las necesidades creadas por el entorno y también en las relaciones personales y sociales.

La historia transcurre en un pueblo cerca de Stonebrook Creek, Livingston's Gully y Bald Hill, llamado Stonebrook. Presenta a la familia Chambers, contándonos su trayectoria y sus vivencias durante los años de la guerra. En 1955 Sylvia Chambers, la madre, enferma y muere. La comunidad apoya a la familia y Bill Chambers empieza a salir con Margaret (que había estado junto a ellos durante todo el trance). Finalmente decide casarse con ella. En los años posteriores se desarrolla la vida de la familia: los niños empiezan a salir con distintas personas y nace Sally (la hija de Bill y

Margaret). En 1995 Bill enferma de Parkinson y no para de recordar la guerra. Todo termina con una foto de familia en la cual la gente aparece mezclada, sin posar junto a sus parejas o a sus hijos, como reflejo del complejo entramado de relaciones personales que se ha reflejado a lo largo de la narración. La imagen de Europa que prevalece en esta obra vuelve a estar relacionada con la guerra.

Wayson Choy: The Jade Peony

La novela *The Jade Peony* de Wayson Choy está estructurada en tres partes. La primera parte está narrada desde el punto de vista de Jook-Liang, la única hermana. Liang introduce a las distintas personas que forman la familia y al viejo Wong Suk. La narración de Liang se centra principalmente en su relación con la abuela y con este anciano. La abuela continuamente le recuerda su condición femenina y expresa su desacuerdo con los caprichos que se le conceden a la niña. Wong Suk se hace amigo de ella y es su amigo hasta que se marcha de regreso a China.

La segunda parte está contada desde el punto de vista de Jung-Sum, el hijo adoptado por la familia. Jung comenta principalmente su llegada a la familia y la relación que establece con sus distintos miembros. También recuerda cómo encontró a sus padres asesinados y cómo lo apartaron de su lugar de origen. Asimismo, revela cómo se inicia una relación muy especial con Frank Yuen.

Por último, la tercera parte está relatada desde el punto de vista de Sek-Lung, el tercer hermano. Es quien más claramente expone el conflicto de identidad de los hijos de inmigrantes. También es el que más abiertamente se plantea su nacionalidad y opta por la canadiense, tal y como se refleja en el hecho de que se haga llamar Sekky—nombre que le da su profesora de primero, porque suena más canadiense (130)—. Todo ello, pese a la insistencia de su madre en que su amiga Suling le

enseñará los modos de ser chinos y pese a la influencia de la abuela que lo cuida y se vuelca con él debido a la enfermedad que sufre de pequeño. Sek-Lung ansía asistir a la escuela, pero sus problemas respiratorios hacen que sean sus hermanos quienes tengan que darle clase en casa. Esta última parte del relato gira principalmente en torno a la relación del Sek-Lung con su abuela y con la hija de la vecina que lo cuida. *The Jade Peony*, a pesar de no reflejar la vida de personajes europeos o de origen europeo, muestra cómo los inmigrantes chinos en Canadá adoptan la misma imagen de Inglaterra caracterizada por su monarquía, su dominio imperial y su función de modelo cultural que hemos constatado en otras obras.

Matt Cohen: Elizabeth and After

Elizabeth and After de Matt Cohen es la historia de cuatro generaciones del pueblecito canadiense llamado West Gull. Junto con la evolución de los personajes pertenecientes a esas cuatro generaciones refleja la realidad social a la que la población de Canadá se enfrenta conforme los tiempos van cambiando y su situación internacional cambia. El lector asiste a las relaciones entre los miembros de esta comunidad, en la que se producen encuentros violentos, política local, lealtades y deslealtades. Los personajes principales de la novela son Elizabeth, la protagonista, su marido (McKelvey), su hijo (Carl) y Adam, el contable de Luke Richardson (magnate de los negocios en West Gull) y el verdadero padre de Carl, aunque nadie lo sabe.

Los flashbacks y fragmentos de testimonio personal hacen partícipe al lector de la vida de Elizabeth, marcada por la búsqueda de una identidad propia. Su infancia y primera juventud están marcadas por los ideales aristocráticos fantasiosos de su padre y por los orígenes judíos y gallegos de su familia. Tras la muerte de éste, su madre se inclina por el modo de vida estadounidense y ella siente la carencia de una

identidad: “an emptiness, the world she had failed to invent for herself.” (151). Finalmente, necesita escapar de la realidad que le rodea y buscar la felicidad junto a Adam, su amante y el padre de su hijo. Pero este intento de huida hacia delante queda truncado por el fatal accidente en el que pierde la vida la noche antes de su huida. El rasgo fundamental de la imagen de Europa que muestra la novela de Matt Cohen es la importancia de la monarquía británica como modelo.

Greg Hollingshead: The Roaring Girl

The Roaring Girl es una colección de doce relatos de Greg Hollingshead, entre los que abundan las historias en las que alguien viaja y a su vuelta encuentra grandes cambios en sus casas o en sus propias personas y que dejan en el lector una sensación de desasosiego, debido a que lo cotidiano esconde situaciones perturbadoras. Las citas que abren el libro invitan al lector a asistir como transeúntes o testigos—sin que esto suponga menoscabo alguno al papel de esta figura—a esta serie de situaciones. Los títulos de los relatos son los siguientes: “The Side of the Elements”, “The people of the Sudan”, “Rose Cottage”, “The Roaring Girl”, “The Age of Reason”, “Rat with Tangerine”, “A Night at the Palace”, “The Appraisal”, “The Death of Brulé” “The Naked Man”, “How happy they were” y “Walking on the moon”. De esta colección de relatos, nos gustaría resaltar el especial interés para nuestro estudio de los titulados “Rose Cottage”, “The Age of Reason” y “How Happy They Were”.

En “Rose Cottage” un narrador cuenta en tercera persona cómo Alex termina viviendo en Rose Cottage y lo que acontece durante su estancia allí y tras su partida. La propietaria de la casa es Lady Beatrice Cooper, una anciana de setenta y dos años a la que cuida la enfermera Cheam. Esta enfermera había formado parte del ejército británico y a Alex le parece que maltrata a la anciana. Alex tiene que

abandonar la casa. Cuando regresa para interesarse por ella, Lady Cooper ha muerto y se encuentra al hijo de Lady Cooper que insiste en pagarle sus atenciones hacia la anciana con un favor sexual. Lo absurdo de esta historia queda indisolublemente unido a la ambientación de inspiración inglesa.

“The Age of Reason” comienza reflejando los hechos cotidianos de la preparación de un matrimonio para acudir a una invitación a cenar de unos amigos. Sin embargo esta reunión entre dos matrimonios está llena de desencuentros en la comunicación. Al final cada uno revela los problemas que sufrieron en su infancia por no comprender o ser comprendidos por sus padres. Uno de los padres problemáticos está marcado por la experiencia de la guerra en Europa.

“How happy they were” (165-186) es la historia en tercera persona de Eric. Se muda a Londres y conoce a Felicia, empleada de Tony Spark, su casero. Se enamora de ella. Ella pierde su empleo por hablar con él en el trabajo, se va a vivir con él y cae en una depresión. Termina casándose con Tony y ambos forman parte de una secta. También en esta historia la imagen de Europa está caracterizada por la excentricidad.

Alistair MacLeod: No Great Mischief

No Great Mischief de Alistair MacLeod es la narración en primera persona de Alexander MacDonald, quien relata su vida y la de su familia desde su infancia. En esta narración se recoge el pasado mítico de los antecesores del protagonista desde el legendario patriarca que dejó las *Highlands* de Escocia en 1779 para buscar mejor fortuna en Canadá. Sus descendientes constituyen un nuevo clan en tierras de Nueva Escocia.

Alexander y su hermana, educados por sus abuelos, prosperan a pesar de la trágica muerte de sus padres. Sus familiares mineros y leñadores son muy apreciados entre los empresarios por sus habilidades. Sin embargo, también son bebedores excesivos, aventureros y hombres cuya condición de exiliados sólo tiene parangón en su sensación de pertenencia a un clan. La novela del clan Ruadh resulta especialmente interesante para este estudio por la búsqueda de unos orígenes casi míticos en tierras de Escocia.

Anne Michaels: Fugitive Pieces

La siguiente novela, *Fugitive Pieces* de Anne Michaels, está dividida en dos partes, la primera narrada por Jakob Beer y la segunda por Ben. Al final de la historia averiguamos que la primera parte está basada en los cuadernos que el propio Jakob escribe antes de morir. Desde la primera página un par de párrafos nos anuncian que este personaje muere atropellado y que su mujer muere a los pocos días.

Sin embargo, la narrativa principal comienza con las memorias de la infancia de Jacob, marcadas por la invasión de los soldados nazis y la pérdida de su familia (sus padres y su hermana Bella). Athos lo rescata del escondite donde sus padres lo habían dejado (o del lugar agobiante donde se encontraba después de que los alemanes se llevaran a su familia—no está muy claro—) y lo lleva consigo a la isla griega donde tiene su casa. Después se mudan a Toronto, cuando las circunstancias se hacen insostenibles. Como dice Ricci en la entrevista “Nino Ricci: A Big Canvas Interview” con Mary Rimmer no siempre se trata de pobreza material, a menudo el motivo de emigración es la opresión política. Allí Jacob se hace mayor sin ser capaz de dejar atrás el recuerdo de su hermana y sus pesadillas. Relata su relación primero con Alex y después con Michaela, con la que se casa, pero nunca llega a tener hijos.

En la segunda parte, Ben narra a su vez sus experiencias de posguerra, sus miedos y su admiración por Jacob. También cuenta cómo busca los cuadernos de Jacob y su relación con él y con su memoria. La narración no identifica claramente a Ben cuando empieza la segunda parte. Se crea el efecto de sobreponer a los dos personajes. Parece querer decir que los que provienen de hogares rotos por la guerra comparten características y experiencias similares. Todo ello constituye una excelente fuente de información para investigar la imagen de Europa construida en torno a la guerra y a sus consecuencias, a la persecución ideológica y a la emigración.

Rohinton Mistry: Such a Long Journey y A Fine Balance

Las siguientes dos novelas son del escritor de origen indio Rohinton Mistry. Hasta la fecha el ha publicado tres novelas: *Such a Long Journey* y *A Fine Balance* y *Family Matters*, de las cuales las dos primeras han sido premiadas respectivamente con el Governor General's Award y con el Giller Prize y, por lo tanto, están incluidas en el presente corpus. Las tres novelas, así como muchos de los relatos breves que ha escrito Rohinton Mistry transcurren en la India. Los personajes que en ellas aparecen se ven envueltos en situaciones históricas y personales conflictivas que los llevan a luchas morales internas y con el mundo que les rodea.

Such A Long Journey tiene lugar durante la guerra de 1971 entre India y Pakistán, en disputa por lo que luego sería Bangladesh. El protagonista, Gustad Noble, se ve envuelto en una intriga política, tras hacerle un favor a un amigo. Mientras tanto, en su casa, sufre una gran decepción, porque su hijo se niega a estudiar tal y como él había esperado.

Unos años más tarde, en torno a la mitad de la década de los setenta, transcurren los hechos que se narran en *A Fine Balance*. El sistema político corrupto,

la organización social por castas y el estado de emergencia impuesto por Indira Gandhi afectan terriblemente a la población, tal y como se refleja en las vidas de los cuatro personajes principales. Dinabhai, una joven viuda que se niega a volver a casarse y que tiene que buscarse la vida con dificultad, Ishvar y Omprakash, dos sastres emigrados del pueblo que buscan mejor fortuna en la ciudad, y Maneck, un estudiante de una aldea de las faldas del Himalaya, confluyen en el piso de la primera y tienen que aprender a relacionarse y ayudarse en unos tiempos muy difíciles.

Dadas estas características, hay que tener en cuenta que las referencias a Europa desde la perspectiva de un escritor canadiense de origen indio que pone en los pensamientos o los diálogos de sus personajes indios una cierta apreciación de lo que es y significa Europa. Constatamos que dichas referencias son muy escasas en la obra de Mistry.

Alice Munro: Friend of My Youth y The Love of a Good Woman

Dos colecciones de relatos breves de Alice Munro han sido premiadas, ambas con el *Trillium Award* y la segunda, además, con el *Giller Prize*: *Friend of My Youth* y *The Love of a Good Woman*. Las historias de Munro se caracterizan por sus tintes regionalistas, sus descripciones meticulosas, la presencia de oposiciones y contrastes en continua dialéctica, así como por la presentación de realidades que resultan ser engañosas. Suelen explorar la complejidad interior del individuo y subrayan la importancia de la percepción, del recuerdo y de la narración en la configuración de la vida de sus personajes. Esta autora se interesa principalmente por personajes femeninos. Los relatos de Munro son especialmente útiles para extraer imágenes sobre los europeos, primordialmente a través de sus frecuentes referencias a estereotipos sobre ellos, en especial de los escoceses.

Friend of My Youth está compuesto por diez relatos. Comienza con el que da título a la colección. En él la narradora nos cuenta la historia de la familia Grieves, con quienes la madre de la narradora vive durante el tiempo que es maestra en Ottawa Valley. Tiene la particularidad de que refleja cómo los enfrentamientos entre ingleses y escoceses en el Viejo Mundo se trasladan también a Canadá cuando estas gentes emigran allí.

Las siguientes historias se llaman “Five Points” y “Meneseteung”, pero no han contribuido en especial medida al esclarecimiento de la imagen de Europa. Lo mismo sucede con “Pictures of the Ice”, ya que tampoco este relato aporta datos de interés para nuestro análisis.

El cuarto relato, “Hold Me Fast, Don’t Let Me Pass” (71-105) nos importa en especial, porque recoge el periplo de Hazel por tierras de Escocia. Después de la muerte de su marido, decide volver al lugar donde él pasó algún tiempo durante la guerra, quizá intentando resolver el misterio que para ella suponía el atractivo fantasmagórico que a su marido le había dado la experiencia de la guerra. Repite así la imagen de Europa asociada a la guerra, así como el lugar de origen, donde los canadienses buscan respuestas.

“Oranges and Apples” (106-136) narra la relación entre Murray y Barbara: cómo se conocen, se casan, pierden la tienda del padre de Murray y montan un negocio de hostelería. Victor, uno de sus huéspedes, que aparece huyendo de su esposa inglesa parece tener una aventura con Barbara. Sin embargo, desaparece dejando una nota y Murray decide actuar como si nada hubiera pasado. Este es otro de los relatos que recogen la imagen de los ingleses como un pueblo incomprensible.

“Goodness and Mercy” (156-179) es la historia de cómo Bugs—cuyo nombre real es June—enferma terminal, inicia un viaje en barco con su hija Averill para terminar muriendo en Escocia. Esta nación representa una imagen anquilosada de Europa en esta historia.

La expresión tomada de un poema “Oh, What Avails” (180-215) da título a una historia dividida en tres partes que tiene lugar en Logan. Al igual que otras novelas incluidas en este corpus, esta historia recoge el devenir de las vidas de varias generaciones: Gussie Toll—la maestra de la escuela—, Joan y Morris—sus hijos—; Mrs Butler—la vecina—y su hija Matilda; y, finalmente, los hijos de Joan. La imagen de los ingleses en este relato no es nada favorable. También el siguiente relato se ocupa de los ingleses y arroja una imagen de pueblo incomprensible. “Differently” (216-243) encierra una reflexión en torno a la muerte y a cómo, si la gente supiera que le queda poco tiempo por vivir, se comportaría de un modo distinto. Es un relato inquietante en tanto que expresa cómo se puede romper incluso la cotidianidad que creemos más estable e inmutable.

El relato que cierra la colección, “Wigtime” (244-274), traza la trayectoria contrapuesta de dos niñas que comienzan yendo juntas al colegio y terminan convirtiéndose en dos tipos de mujeres totalmente antagónicas. Uno de los personajes que aparecen es una francesa llamada Teresa, de la que se destaca la estereotipada coquetería francesa, según la perspectiva del narrador.

La segunda colección de relatos de Alice Munro, *The Love of a Good Woman*, se abre con un relato de título homónimo. Incluye, además “Jakarta”, “Cortes Island”, “Save the Reaper”, “The Children Stay”, “Rich as Stink”, “Before the Change” y “My Mother’s Dream”. En todos ellos aparece alguna de las vertientes de la imagen

de Europa, aunque es la última la que más intensamente se ocupa precisamente de la imagen de Europa como poder destructor.

“The Love of a Good Woman” es un inquietante relato que gira en torno al hallazgo por parte de unos niños del optometrista de la localidad ahogado en su coche en un lago, por una parte; y, a la consiguiente enfermedad de Mrs. Quinn, quien es atendida por Enid. Ambos hechos resultan estar relacionados. De este relato se desprende, sobre todo, la imagen de la monarquía británica, como modelo.

“Jakarta”, “Save the Reaper”, “The Children Stay”, “Rich as Stink” y “Before the Change” apenas aportan referencias relevantes, por lo que no detallamos sus argumentos. “Cortes Island”, muestra la imagen de Europa como punto de referencia, con el que establece el marco temporal, ya sea respecto a los años en los que reinan ciertos monarcas o los años de la Guerra. En este relato la narradora y su marido, una pareja de recién casados, viven en el bajo de un edificio. Entre la narradora y la casera se crea una relación absurda, que desemboca en que la pareja se marche a otro lugar.

“My Mother’s Dream” se asemeja a novelas como *Elizabeth and After* en su atención a los huérfanos consecuencia de la guerra. En este relato la narradora relata cómo se conocen sus padres, su boda, la muerte de su padre en unas maniobras durante la guerra y cómo transcurre su vida posteriormente.

Michael Ondaatje: The English Patient y Anil’s Ghost

También son dos las novelas de Michael Ondaatje que han sido premiadas: *The English Patient* y *Anil’s Ghost*. *The English Patient* transcurre en Italia y en el norte de África durante los últimos momentos de la Segunda Guerra Mundial. En estos escenarios se desarrolla la historia y se despliegan las relaciones psicológicas entre los

cuatro personajes principales: el paciente, Hana, Caravaggio y Kip. Los cuatro coinciden en una villa italiana abandonada.

Todos estos personajes sufren las secuelas de la guerra. El paciente inglés es, en realidad, un cartógrafo húngaro de nombre Almas, que ha perdido su nacionalidad y su identidad. Hana es una enfermera canadiense que decide quedarse atrás cuando sus compañeros se marchan de la villa italiana que utilizaban como hospital de campaña para cuidar durante los últimos días de su vida al paciente inglés, probablemente porque transfiere a este herido el cariño y los cuidados que le hubiera gustado a Hana darle a su padre, quien muere quemado durante la guerra. Caravaggio, un canadiense de origen italiano, amigo del padre de Hana, sufre la amputación de ambos pulgares por parte de los alemanes. Finalmente, Kip es un artificiero de origen indio que reniega del mundo occidental, representado para él por los ingleses, cuando caen las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki.

Esta novela es la que refleja con mayor crudeza la capacidad destructiva de una Europa vieja y dominada por los nacionalismos. Con su potencia demoledora, arrastra a las colonias a una lucha en la que se pierden vidas inútilmente y los que sobreviven quedan afectados para siempre por las experiencias del período bélico.

La segunda novela de Michael Ondaatje, *Anil's Ghost*, narra el viaje de la joven Anil Tissera, nacida en Sri Lanka, pero educada en América, a esta parte de India en calidad de antropóloga forense, enviada por un grupo internacional de derechos humanos. Su labor es trabajar con los agentes locales para descubrir el origen de una campaña de asesinatos que arrasa la isla. Entre los cadáveres que aparecen uno llamado 'Sailor', en torno al cual gira la intriga de la novela.

Además, al igual que en *El Paciente Inglés*, nace una historia de amor entre los protagonistas: Anil y su colaborador. Otro punto de coincidencia temática es la cuestión en torno a la identidad y la búsqueda de un pasado oculto. Por otra parte, Ondaatje vuelve a tratar la guerra y sus consecuencias. Sin embargo, en esta novela trata también temas como la familia, la tradición y las civilizaciones perdidas. Esta obra, de forma similar a los textos de Mistry, se desplaza a escenarios fuera de Europa y de Canadá, por lo que su contenido prácticamente no hace alusión a las imágenes de Europa que estudiamos.

Nino Ricci: Lives of the Saints, In a Glass House y Where She Has Gone

De las tres novelas de Nino Ricci que incluye el presente corpus, sólo *Lives of the Saints* fue premiada con uno de los tres premios contemplados aquí. Sin embargo, al formar ésta parte de una trilogía que abarca aspectos muy interesantes de la imagen de Europa hemos decidido tratar las tres novelas.

En primer lugar, *Lives of the Saints*, que fuera de Canadá ha sido publicada con el título de *The Book of Saints*, narra en primera persona la infancia de Vittorio Inocente. Vittorio vive con su madre, Cristina, en la casa de su abuelo, en un pequeño pueblo italiano llamado Valle del Sole. Su padre, Mario, ha emigrado a América, más concretamente, a Canadá, y envía dinero a casa con regularidad. Mientras, Cristina mantiene una relación con otro hombre. La narración incierta de Vittorio apunta a que Cristina ha estado en compañía de soldados extranjeros en ocasiones anteriores y que el hombre es alguien a quien la embajada alemana estaba buscando (66). Cristina sufre la actitud represiva de los vecinos del pueblo, lo cual hace que desee escapar de Valle del Sole. Vittorio también sufre la reacción de los vecinos sin comprenderla demasiado bien.

Cuando le llegan noticias al padre de Vittorio del embarazo de su mujer, le escribe insistentemente pidiéndole que no se quede con ese hijo y que se vaya a Canadá con él. Cristina no quiere hacer ninguna de las dos cosas, pero ya no soporta la situación por más tiempo y decide marcharse. El final de la historia no permite conocer realmente cuáles son sus planes, ya que ella muere en el barco con destino a Canadá durante el parto prematuro de su hija en medio de una terrible tormenta.

La segunda parte de la trilogía, *In a Glass House* comienza con la descripción del pueblo donde Vittorio va a vivir cuando llega a Canadá. Vittorio nos da a conocer sus problemas de integración en el colegio, la comunidad italiana y de otros inmigrantes y su evolución desde niño hasta joven universitario. Su hermana—Rita—tiene un papel destacado, ya que ocupa un lugar siempre incómodo dentro de la familia, por no ser hija del padre de Vittorio, y termina siendo adoptada por la familia Amherst.

En esta novela se recogen de modo explícito los problemas de adaptación de los inmigrantes en Canadá, así como los motivos que los hacen emigrar de sus países de origen y las relaciones que establecen entre ello y con los demás miembros de la sociedad canadiense. Igualmente, proporciona una imagen de Italia, en la que se ve claramente el desfase que los emigrantes experimentan al quedar en sus conciencias la memoria de un tiempo pasado que no se actualiza al romper el vínculo con el país de origen y rara vez regresan a él.

Por último, la tercera parte de la trilogía *Where She Has Gone* está narrada por un Vittorio Inocente ya adulto. En esta entrega Vittorio principalmente explora el desarrollo de la relación con su hermana Rita y la historia está escrita desde una isla donde va a parar después de todos los incidentes que en ella se refieren.

El relato comienza cuando coinciden a principio de curso en Toronto. Rita— tras la muerte de su padre adoptivo— deja atrás sus estudios y a su hermanastra y compañera de piso para emprende un viaje a Europa con John, un personaje que inicialmente aparece como compañero estudiante y del que luego averiguamos que pudiera ser su verdadero padre. Vittorio regresa a su pueblo natal. Allí se vuelven a encontrar los dos hermanos, destacándose la imagen de Europa como lugar de origen.

David Adams Richard: Mercy among the Children

El siguiente autor que tomamos como referencia en este corpus es David Adams Richards, cuya novela *Mercy Among the Children* recorre la vida de la familia Henderson. Elly y Sydney son los padres del narrador, Lyle, y sus hermanos se llaman Autumn Lynn y Percy. La novela está dividida en cuatro partes que llevan como títulos “Mercy”, “Fury”, “Love” y “Redemption” que pueden ser interpretados como los cuatro estados por los que atraviesa el narrador.

Lyle crece en un hogar en el que toda la riqueza que existe son algunos libros. Su familia se ve sometida a acusaciones y a vejaciones injustas que el niño no comprende, ni acepta. Las cosas van de mal en peor hasta que el padre se ve obligado a marcharse a trabajar lejos de su hogar. Durante su ausencia muere su mujer y madre del narrador. El padre nunca regresa, porque muere en la nieve de camino a casa. Su hermano pequeño muere atropellado y su hermana se hace escritora. El narrador tras realizar un viaje a Europa en busca de libertad, llega al punto de intentar suicidarse. En este caso la narración nos ha servido para indagar sobre la imagen de Europa como lugar al que huir en busca de libertad.

La novela de Mordecai Richler *Barney's Version* tiene un tono totalmente distinto a las tratadas hasta el momento. De acuerdo con lo expresado por el narrador, Barney Panofsky, el libro nace de la necesidad de dar respuesta a las calumnias que Terry McIver ha escrito en su autobiografía sobre Panofsky. El narrador, un judío bebedor y cascarrabias, es un anti-héroe y pudiera verse como el retrato negativo del joven artista. La novela está dividida en tres partes, tres etapas de la vida de Barney Panofsky, correspondientes a las tres mujeres que amó.

La novela, además de introducir al lector en las aventuras y desventuras de Panofsky, contiene un misterio—la muerte de su amigo Boggie, de la que Barney es acusado—la cual no se resuelve hasta la última página. Esta obra es particularmente reveladora para el presente trabajo, porque en tono satírico subvierte una de las imágenes más características que se habían venido sosteniendo de Europa—más concretamente de París. Richler pone en solfa la experiencia del artista que necesita salir de una Canadá asfixiante para imbuirse del arte y la cultura europeas.

Diane Schoemperlen: Forms of Devotion

Forms of Devotion de Diane Schoemperlen es una colección ilustrada de once relatos breves, en la que subyace una técnica de enumeración o catalogación a la narración de episodios bastante comunes de la vida diaria. Cada historia está construida sobre la base de un inventario y de unos grabados.

“Forms of Devotion” enumera las cualidades o virtudes. “Five Small Rooms (A Murder Mystery)” detalla las distintas tonalidades del color de las habitaciones. “Body Language” hace referencia a las distintas partes del cuerpo mientras cuenta. “Innocent Objects” enumera los objetos de una casa en la que entra a robar un ladrón. Los cuatro elementos que le gustan más a la protagonista de “The Spacious

Chambers of her Heart” son el inventario de este relato. “How to write a Serious Novel About Love” menciona algunos de los componentes que deberían aparecer en una buena novela. Como su propio título indica “A Matter of Perspective” relata los distintos puntos de vista desde los que se puede percibir una situación. “How Deep is the River?” toma como base problemas de matemáticas. “On Looking Further into the Bodies of Men” hace una lista de partes del cuerpo masculino. El relato en el que el inventario es menos evidente, aunque el título pudiera sugerir lo contrario es “Count Your Blessings (A Fairy Tale)”. Por último, “Rules of Thumb: An Alphabet of Imperatives For the Modern Age” recoge 26 imperativos organizados como entradas correspondientes a las 26 letras del alfabeto en inglés.

A lo largo de estos relatos, simples y a la vez sorprendentes, encontramos referencias a diversos aspectos de la imagen de Europa tratados aquí. Entre ellos se encuentra la influencia de la monarquía, Europa, símbolo de libertad, de prestigio, destino de viajeros y relacionada con la guerra.

Carol Shields: The Stone Diaries

Carol Shields en *The Stone Diaries* lleva a cabo una reelaboración del género de la autobiografía, incluyendo distintos puntos de vista, fragmentos epistolares e incluso reflexiones metaliterarias. En diez capítulos recorre la vida de Daisy Goodwill: “Birth, 1905”, “Childhood, 1916”, “Marriage, 1927”, “Love, 1936”, “Motherhood, 194”, “Work, 1955-1964”, “Sorrow, 1965”, “Ease, 1977”, “Illness and Decline, 1985” y “Death”.

The Stone Diaries, al igual que *A Good House* y *Elizabeth and After* abarca un espacio de tiempo extenso, en el que se desarrollan las vidas de varias generaciones. Al igual que en estas otras obras, la guerra marca la vida de los personajes que

aparecen en la historia. En este caso la protagonista y narradora no participa en la guerra, pero vive cómo las personas que tiene a su alrededor se ven afectadas. El tono con el que se aborda este tema es bastante menos dramático que en el resto de obras que hemos comentado. Asimismo, los temas de la emigración hacia Canadá y la visión de Europa como destino romántico y como cuna de la cultura tienen un papel destacado en la novela. Todo ello aporta una de las imágenes más claras de Europa, como el Otro del que Canadá se distingue.

Jane Urquhart: Away y The Underpainter

Away de Jane Urquhart es una más de las novelas que siguen la vida de varias generaciones de una familia. En este caso se trata de la familia O'Malley y la historia transcurre entre Irlanda y Canadá, aunque también está a caballo entre el mundo de la realidad y un mundo mítico o de ensueño. La imagen de Europa, representada por Irlanda en este caso, queda asociada a la pobreza, por una parte, y a los orígenes míticos, por otra.

La novela comienza a mediados del siglo XIX en una pequeña isla del norte de Irlanda. Tras un naufragio el mar lleva a la orilla el cuerpo de un marinero que va a morir en los brazos de Mary, la cual a partir de ese momento empieza a actuar de un modo inusual. Los habitantes del pueblo sostienen que ella está ida (“away”), porque “ellos” la han reclamado para sí. El joven maestro, que no cree en esas leyendas y seducido por la belleza de la joven, decide casarse con ella. Debido a la crisis denominada “the potato famine” de los años 40 del siglo XIX, la familia se ve obligada a emigrar a Canadá. Cuatro generaciones después, su tataranieta Esther intenta comprender esta historia contada por su abuela y los misterios que la envuelven.

The Underpainter de Jane Urquhart, muestra las memorias en primera persona del pintor neoyorquino Austin Fraser. En ellas recorre sus experiencias estéticas y vitales desde su adolescencia hasta su vejez, momento en el que son narradas. Estas memorias, que constituyen el hilo conductor de la novela, tienen como eje argumental sus relaciones con una serie de personajes, entre los cuales destacan sus amistades canadienses: Sara, su musa y amante, George Kearns, Augusta Moffat, y Vivian Lacey.

El narrador experimenta una evolución personal y sentimental, desde la juventud de aspirante a artista, despreocupado e incapaz de comprender los sentimientos de sus amigos, e incluso de amar, hasta llegar a ser una persona madura que cuestiona sus actuaciones en la vida y comienza a comprender asuntos tan importantes como las secuelas que la guerra deja en George y Augusta, la relación entre Estados Unidos y Canadá, los sentimientos de los inmigrantes o lo que significa Europa y el Imperio Británico para Canadá. En este caso, las imágenes de Europa son contempladas a través del ojo crítico del narrador estadounidense.

Guy Vanderhaeghe: The Englishman's Boy

A lo largo de los 32 capítulos de la novela de Guy Vanderhaeghe *The Englishman's Boy* se desarrollan dos historias pertenecientes a dos épocas distintas, cuyo punto de unión averiguamos hacia el final de la obra. El relato comienza a finales del siglo XIX en la frontera entre Estados Unidos y Canadá, cuando un grupo de hombres que comercian con caballos está llevando una manada y unos indios se los roban. En el segundo capítulo un narrador en primera persona, Harry Vincent, introduce al lector en el segundo hilo de la historia que transcurre a partir de 1923 en

California. Este personaje canadiense recibe el encargo de un magnate de la industria cinematográfica—Chance—de averiguar todo lo posible en torno a Shorty McAdoo.

En capítulos alternos van avanzando sucesivamente la historia de los comerciantes de caballos y las averiguaciones de Harry Vincent, hasta que el lector conoce que “the Englishman’s boy”, un chico que se une al grupo de comerciantes de caballos de la primera historia, es en realidad Shorty McAdoo el objetivo de las investigaciones de Chance. En esta novela se recogen algunos tópicos en torno a la imagen de los ingleses.

M.G. Vassanji: The Book of Secrets

El siguiente libro es, una vez más, una novela de generaciones (o novela río), en la que conviven personajes británicos, africanos y una comunidad asiática afincados en el este de África. *The Book of Secrets* de M. G. Vassanji comienza en 1988 in Dar es Salaam cuando un vendedor encuentra en su trastienda el diario de 1913 de un oficial británico. El nexo de unión entre los dos momentos lo establece el maestro jubilado Pius Fernandes, cuya curiosidad lo lleva a desentrañar los misterios contenidos en dicho diario y a averiguar las conexiones entre los personajes que allí aparecen y sus coetáneos. Esta narración ha sido especialmente útil para estudiar la imagen de Inglaterra como poder imperial y de sus monarcas como figuras de autoridad y modelos.

Rudy Wiebe: A Discovery of Strangers

A Discovery of Strangers de Rudy Wiebe se diferencia del resto de las novelas incluidas en el corpus sometido a análisis aquí por ser una novela histórica. La acción se desarrolla en 1820 cuando la primera expedición de John Franklin se encuentra con

los indios Tet'sotine (Yellowknife) durante su búsqueda de una ruta que atravesara el Ártico. Rudy Wiebe elabora su novela en torno a la relación de "Greenstockings", la hija de quince años de uno de los patriarcas Yellowknife, Keskarrah, con el joven explorador Robert Hood, en un momento de encuentro entre dos culturas que cambiaría sus realidades irremediablemente.

La novela comienza exponiendo la situación de respeto hacia los animales que existe previa a la llegada del hombre blanco al continente americano. La presencia del hombre blanco rompe el equilibrio natural y supone una presencia extraña, que crea ruidos raros y actúa de forma desconocida hasta ese momento. El choque entre los habitantes indígenas de las tierras hoy pertenecientes a Canadá y los exploradores europeos da lugar a una imagen de los europeos nada favorable, ya que resultan ser invasores destructivos e incapaces de comprender y de adaptarse al medio y a las costumbres del lugar.

En esta novela la perspectiva narrativa aporta elementos fundamentales para el desarrollo de la historia. El punto de vista va cambiando y estos cambios reflejan estructuralmente la falta de entendimiento real entre las dos culturas. Hay un diálogo fallido entre blancos e indios y esto se refleja también en el punto de vista narrativo cambiante. De este modo se expresa que no hay una sola historia que vivan todos al mismo tiempo, sino que la misma historia necesita ser contada según la vive cada cultura, porque las versiones son muy distintas y el narrador no se compromete con ninguna por completo.

Richard B. Wright: Clara Callan

Por último, *Clara Callan* de Richard B. Wright transcurre durante la década de los años treinta del s. XX. Combina los fragmentos del diario de la protagonista con

las cartas que se escribieron Clara y su hermana Nora, además de algunas breves notas acerca de los nacimientos y defunciones de la familia y algunos artículos de sociedad. El relato comienza cuando Nora emigra del pequeño pueblo canadiense a los Estados Unidos en busca de fortuna y una mayor apertura, mientras que Clara permanece en Canadá. A lo largo de toda la obra se muestra el contraste entre la vida rural canadiense de Clara y la vida metropolitana neoyorquina de Nora. Termina con un epílogo en el que la hija de Clara explica el desenlace de las vidas de las dos hermanas (ya difuntas) y cómo ella ha ordenado la correspondencia entre su madre y su tía y la ha insertado en el diario de su madre.

Para concluir este recorrido por las obras que constituyen la base de nuestro análisis cabe destacar que dentro de la variedad formal y temática ofrecida por este conjunto de obras, se distinguen una serie de rasgos recurrentes. Formalmente predominan las narraciones en tercera persona, pero en las que se adopta el punto de vista de distintos personajes o narradores. Las enumeraciones son un recurso que goza del favor de estos escritores, especialmente de las escritoras de relatos breves.

En cuanto a la temática, hemos constatado que existe un interés especial por se mostrar relaciones de pareja en las que se da algún tipo de carencia comunicativa. Otro de los núcleos de atención parece ser las historias de inmigrantes, así como los viajes en general. También percibimos interés en las narraciones que se reflejan las repercusiones de las guerras en los personajes canadienses. Las novelas generacionales ocupan un lugar muy destacado en la narrativa canadiense contemporánea. Finalmente, existe una preocupación muy extendida por la imposibilidad de narrar la historia de forma fidedigna. Además, la historia aparece a

menudo vinculada a la “vieja Europa”, de la que algunas narrativas pretenden distanciarse.

Exponemos a continuación los datos estadísticos correspondientes a la aparición de los núcleos temáticos en torno a los que hemos analizado la imagen de Europa en cada obra. En este caso preferimos organizar las obras de acuerdo con el año de publicación, es decir, el año en el que fueron premiadas para que se pueda apreciar mejor la evolución del interés por cada uno de los temas. Mostramos, asimismo, el nombre del autor o autora, el título de la obra, el premio o los premios que obtuvo (la abreviatura G G A corresponde al *Governor General's Award*) y los temas que se reflejan en ella y que contribuyen a la creación de una cierta imagen de Europa, según los capítulos de esta tesis en los que han sido tratados. Cuando aparece en la tabla “X” significa que esa obra desarrolla la parte de la imagen de Europa tratada en el capítulo correspondiente; mientras que cuando aparece en la tabla “(X)” indica que sólo se trata de modo muy superficial. “NO” resalta los pocos casos en los que no se tratan las áreas mencionadas.

Año	Autor(a)	Obra	Premio	Capítulos		
				5	6	7
2001	Richard B. Wright	<i>Clara Callan</i>	G G A Giller Prize Trillium	X	X	X
2000	Michael Ondaatje	<i>Anil's Ghost</i>	G G A Giller Prize	(X)	NO	X
2000	David Adams Richards	<i>Mercy Among the Children</i>	Giller Prize	(X)	(X)	X
1999	Bonnie Burnard	<i>A Good House</i>	Giller Prize	(X)	X	X
1999	Matt Cohen	<i>Elizabeth and After</i>	G G A	X	X	X
1999	Alistair MacLeod	<i>No Great Mischief</i>	Trillium	X	(X)	X
1998	André Alexis	<i>Childhood</i>	Trillium	NO	(X)	NO
1998	Alice Munro	<i>The Love of a Good Woman</i>	Giller Prize Trillium	(X)	X	X
1998	Diane Schoemperlen	<i>Forms of Devotion</i>	G G A	X	(X)	X
1997	Jane Urquhart	<i>The Underpainter</i>	G G A	X	X	X
1997	Nino Ricci	<i>Where She Has Gone</i>		X	X	NO
1997	Mordecai Richler	<i>Barney's Version</i>	Giller Prize	(X)	(X)	X
1996	Guy Vanderhaeghe	<i>The Englishman's Boy</i>	G G A	X	X	X
1996	Margaret Atwood	<i>Alias Grace</i>	Giller Prize	X	NO	X
1996	Anne Michaels	<i>Fugitive Pieces</i>	Trillium	X	X	NO
1995	Wayson Choy	<i>The Jade Peony</i>	Trillium	X	X	X
1995	Greg Hollingshead	<i>The Roaring Girl</i>	G G A	(X)	(X)	X
1995	Rohinton Mistry	<i>A Fine Balance</i>	Giller Prize	NO	NO	(X)
1994	M. G. Vassanji	<i>The Book of Secrets</i>	Giller Prize	X	NO	X
1994	Rudy Wiebe	<i>A Discovery of Strangers</i>	G G A	X	NO	X
1993	Margaret Atwood	<i>The Robber Bride</i>	Trillium	X	X	X
1993	Nino Ricci	<i>In a Glass House</i>		X	(X)	X
1993	Carol Shields	<i>The Stone Diaries</i>	G G A	X	X	X
1993	Jane Urquhart	<i>Away</i>	Trillium	X	NO	NO
1992	Michael Ondaatje	<i>The English Patient</i>	G G A Trillium	(X)	X	X
1991	Rohinton Mistry	<i>Such a Long Journey</i>	G G A	NO	NO	(X)
1991	Margaret Atwood	<i>Wilderness Tips</i>	Trillium	X	X	X
1990	Alice Munro	<i>Friend of My Youth</i>	Trillium	X	X	X
1990	Nino Ricci	<i>Lives of the Saints</i>	G G A	X	(X)	NO

Tabla 4

Expuesto en este apartado el corpus, el siguiente está dedicado a mostrar la metodología que hemos seguido para llevar a cabo el análisis que presentamos en la segunda parte de esta tesis.

CAPÍTULO 3

CANADÁ Y EUROPA

Europa y Canadá son los dos pilares sobre los que se asienta este estudio. Europa—algo más que un continente—, Canadá—un país joven—y la relación entre ambos son el fundamento de este trabajo. Debido a la importancia de estas dos entidades, es imprescindible delimitar el modo en el que son comprendidas en el presente análisis.

La historia de Canadá como colonia británica y la consecuente búsqueda de una identidad nacional (lo cual implica la creación de una autoimagen) son, en gran medida, la base de la generación de la imagen—heteroimagen—de Europa que estudia esta tesis. Por ello, es necesario tener presentes las condiciones socio-culturales históricas de este país para comprender su relación con el Viejo Continente. El apartado 3.1 gira en torno a este tema, centrándose primero en la evolución histórica de Canadá en relación con Europa (apartado 3.1.1) y después en la cuestión de la identidad nacional canadiense (apartado 3.1.2).

La segunda parte de este capítulo (3.2) está dedicado a Europa. Primero hacemos una aproximación a la definición de Europa, desde el punto de vista geográfico, político y cultural (3.2.1). Después avanzamos brevemente cómo se refleja esta realidad denominada Europa en el discurso canadiense, haciendo alusión a las imágenes que luego analizamos en profundidad en los capítulos 4, 5 y 6.

3.1 Canadá

Canadá es uno de los países más extensos de la tierra (9.970.610 kilómetros cuadrados), de grandes riquezas naturales, pero con una población bastante reducida y concentrada en el extremo meridional, dadas las condiciones extremas que hacen el norte de su territorio inhabitable. La superficie del país comprende las tierras norteamericanas que se extienden, de norte a sur, desde el océano Ártico hasta Estados Unidos y, de oeste a este, desde el océano Pacífico y Alaska hasta el océano Atlántico. Al nordeste limita con la bahía de Baffin y el estrecho de Davis, que lo separa de Groenlandia.

Canadá, actualmente, está constituida por las provincias de Alberta, British Columbia, Manitoba, New Brunswick, Newfoundland, Nova Scotia, Ontario, Prince Edward Island, Québec y Saskatchewan y los territorios del Noroeste, del Yukón y del Nunavut. Este estado federal parlamentario tiene su capital en Ottawa y es miembro de la *Commonwealth of Nations*.

La relación histórica que ha existido entre Canadá y Europa condiciona inevitablemente la imagen que la literatura canadiense dibuja de Europa y, aunque no sea posible ni deseable un estudio exhaustivo, estimamos conveniente para el desarrollo del presente trabajo considerar algunos aspectos relevantes de la historia de Canadá en el próximo apartado.

3.1.1 Perspectiva histórica del nacimiento de Canadá y su relación con Europa

La historia de Canadá es la historia de una serie de pueblos indígenas, de franceses, de ingleses y demás inmigrantes procedentes de prácticamente todos los continentes, que se narra, como en tantas ocasiones, desde el punto de vista de los ganadores, es decir, de los conquistadores europeos. El hecho de que los primeros pobladores no tuvieran una cultura escrita contribuye también a la parcialidad en la construcción de esta narración. Las próximas páginas recorren brevemente los acontecimientos históricos acaecidos desde la llegada de los primeros europeos a los territorios norteamericanos que se convertirían en lo que hoy es Canadá y prestan especial atención a la formación de un país que paulatinamente se va desligando de Europa.

Las primeras oleadas migratorias hacia Canadá se produjeron durante las últimas glaciaciones del pleistoceno. Pueblos mongoles procedentes de Asia entraron en Norteamérica, probablemente cruzando el estrecho de Bering. De estos descienden los distintos pueblos indígenas que vieron llegar a los europeos a aquellas tierras.

Se especula con la visita de los vikingos a las costas canadienses como primer contacto de Europa con aquella parte del continente americano. A finales del siglo XV pescadores bretones y normandos operaban en los grandes bancos de Newfoundland. Giovanni Caboto, un veneciano al servicio de Inglaterra, fue quien llevó a cabo las primeras exploraciones. No obstante, fue el francés Jacques Cartier quien progresó en la exploración. Los europeos se interesaron por las pieles, principalmente de castor, que obtenían de los indígenas. Según observa Christopher Moore, “whales and cod had been bringing Europeans to Canada for a century; it was

beaver that gave them reason to stay.” (107) Cuando el comercio de pieles cobró importancia Samuel de Champlain estableció los primeros poblados (Port Royal—Nova Scotia—en 1605 y Québec en 1608).

Sin embargo, los franceses no estuvieron solos en la explotación de los recursos de Canadá. En 1670, Carlos II dio a la Compañía de la Bahía de Hudson el monopolio de las pieles en un extensísimo territorio. El conflicto de intereses existente entre Francia e Inglaterra durante los siglos XVII y XVIII se reflejó en norteamericana con una lucha de ámbito internacional.

Se sucedieron una serie de tratados que establecían sucesivamente nuevas fronteras. Por el Tratado de Utrecht (1713), Francia cedió a Gran Bretaña la Acadia y el territorio de la Compañía de la Bahía de Hudson. El tratado duró treinta años y durante esta época prosperó la paz en Nueva Francia, aunque siguió la rivalidad político-comercial por el control del interior. La conquista militar de la Nueva Francia se completó con la victoria de James Wolfe en los Llanos de Abraham en 1759. El Tratado de París de 1763 establecía la cesión a la corona inglesa por parte de Francia del territorio del Canadá, salvo las islas de San Pedro y Miquelón.

Después de la Guerra de Independencia de Estados Unidos, los leales a la corona británica (*Loyalists*) emigraron al Canadá, estableciéndose en Nueva Escocia, Québec y Ontario. Surgieron una serie de problemas que se solucionaron con el Acta Constitucional de 1791, dividiendo el territorio en dos partes: Canadá Superior o Alto Canadá (*Upper Canada*), protestante y anglófona, y Canadá Inferior o Bajo Canadá (*Lower Canada*), católica y francófona.

La paz que Inglaterra y Estados Unidos habían firmado en 1783 no fue sino una tregua inestable durante las tres décadas siguientes. Las disputas fronterizas y la

influencia inglesa sobre los indios del noroeste provocaron el descontento norteamericano y dieron origen a la Guerra de 1812-14, que fue decidida principalmente por el control inglés sobre el Atlántico. La invasión norteamericana acrecentó los sentimientos nacionales del Canadá y la firma del Tratado de Gante, en 1814, confirmó que el país debía seguir siendo la América del Norte Británica (*British North America*).

Esta inercia hacia la unificación culminó en la Confederación. El problema de defensa contra Estados Unidos, las dificultades políticas internas, así como los intereses comerciales y económicos, aceleraron el proceso de federación entre las colonias separadas. El 1 de julio de 1876, mediante la ley para la América del Norte Británica (*British North America Act*), se confederaron Quebec, Ontario, *Nova Scotia* y *New Brunswick*.

Nuevos territorios se incorporaron sucesivamente a la Confederación. En 1869, las posesiones de la Compañía de la Bahía de Hudson, situadas en *Rupert's Land*, fueron compradas por Canadá. Dentro de estas tierras vivían los Metis, mestizos de origen francés e indígena, quienes bajo el mando de Louis Riel se sublevaron, lo cual tuvo como consecuencia la creación de una provincia para ellos: Manitota. Ésta se une a la Confederación en 1870. Un año más tarde se adhirió la provincia de British Columbia y en 1873 la provincia de Prince Edward Island. Alberta y Saskatchewan no se sumaron hasta 1905 a la Confederación y, por último, la unión de Newfoundland en 1949 completó el proceso de confederación.

La dominación colonial no desapareció por completo con la ley para la América del Norte Británica (1876), aunque ésta concedía a Canadá amplios poderes sobre sus asuntos internos. Cuando estalla la Primera Guerra Mundial Canadá no es un país completamente independiente, puesto que pertenece al Imperio Británico. Así pues, al

declararle Gran Bretaña la guerra a Alemania, Canadá entra automáticamente en la Primera Guerra Mundial. Los canadienses inicialmente se alistaron voluntariamente para combatir en una guerra que preveían corta. Sin embargo, los soldados canadienses conocieron en 1915 el horror de la guerra en las trincheras cerca del pueblo belga de Ypres. Las tropas de Canadá intervinieron en las batallas del Somme y Amiens, principalmente. Su gobierno fue uno de los firmantes del Tratado de Versalles.

La guerra que estaba teniendo lugar en Europa condicionó todos los ámbitos de la vida en Canadá. Los soldados partían para la guerra, mientras las mujeres y los niños tenían que hacerse cargo de las granjas y los trabajos que realizaban habitualmente los hombres. El gobierno hizo un gran desembolso económico para sufragar los costes que generaba la guerra. Estos fondos provenían de los impuestos especiales con los que se gravaba a los ciudadanos. La comida escaseaba, porque era en gran parte enviada a los soldados. Más de 600 fábricas se dedicaron a la producción de municiones. Pero, además, la convivencia pacífica dentro del país se vio afectada porque afloraron actitudes intolerantes contra los inmigrantes de origen alemán y contra los propios canadienses francófonos.

El resultado de los esfuerzos bélicos canadienses fue una gran pérdida de vidas humanas y de recursos materiales. Sin embargo, tras la guerra, Canadá salió fortalecida como país. Sus tropas se ganaron el respeto de los combatientes y tras la victoria de Vimy y el ascenso de Curie a comandante, los canadienses ya no necesitaron tener al frente a un oficial británico. El presidente Mackenzie King, llegado al poder en 1919, al igual que había hecho su predecesor Robert Borden durante la guerra, se esforzó por unificar la nación y garantizar que Canadá determinara su propia política, tanto en el interior como en el exterior, con el mismo rango que el Reino Unido. Canadá

consiguió este reconocimiento en la Conferencia Imperial de 1929, siendo confirmado por el Parlamento británico en 1931 por medio del Estatuto de Westminster. El Imperio Británico se convirtió así en la *Commonwealth of Nations*.

La prosperidad de la década de 1920 no llegó a Canadá hasta que se crearon nuevas fábricas, especialmente las de producción de papel, y se empezaron a explotar las riquezas minerales del país. Después llegó la Gran Depresión mundial que en cuatro años agitó los pilares de la nación. Sus efectos fueron especialmente devastadores en la zona de las *Prairies*, donde las plagas, las tormentas que se llevaban la tierra cultivable y la sequía sometieron a sus pobladores a condiciones extremas.

En la Segunda Guerra Mundial, Canadá declaró la guerra a Alemania el 10 de septiembre de 1939 y unidades de su ejército intervinieron en la invasión de Sicilia e Italia, en la campaña de Normandía y en la marcha hacia el Báltico en 1944. Al igual que en la Primera Guerra Mundial, el esfuerzo bélico fue enorme, implantando en el país una economía de guerra, y operándose como consecuencia cambios significativos. Canadá surgió como una nación independiente, que había desempeñado un papel importante en la creación de las Naciones Unidas y la OTAN. Asimismo, se ganó la reputación de país avanzado en desarrollos científicos, a los que contribuyó con todo tipo de aportaciones desde la goma sintética, pasando por la penicilina, hasta la energía atómica (Eaton y Newman 280).

Los lazos con el Reino Unido al comienzo de la Segunda Guerra Mundial eran aún fuertes, tal y como demuestra la acogida popular que tuvieron los monarcas británicos en su visita a Canadá en 1939. Pero durante la guerra se dio un giro que supuso un mayor distanciamiento del Reino Unido y un acercamiento hacia Estados

Unidos. Este hecho se manifiesta, por ejemplo, en el tratado firmado por el presidente estadounidense Franklin Roosevelt y el canadiense Mackenzi King, conocido como *Hyde Park Declaration*. En 1940 los dos presidentes firmaron el Acuerdo Ogdensburg, que propiciaba la realización de planes conjuntos permanentes de defensa. La política exterior de Canadá quedó estrechamente ligada a la de Estados Unidos, interesada en contener la expansión del comunismo.

Otro hito de esta aproximación a Estados Unidos es la construcción de un gigantesco canal para unir los Grandes Lagos con el Atlántico: la Vía Marítima de San Lorenzo (*St. Lawrence Seaway*), que se inició en 1954, previo acuerdo con Estados Unidos, y fue inaugurado en 1959 por Isabel II de Inglaterra y el presidente Eisenhower. La medida más importante se tomó en 1988 cuando Mulroney y Reagan firmaron un acuerdo de libre comercio. En 1993 el gobierno canadiense ratificó otro acuerdo con Estados Unidos y México para crear una zona de comercio libre. El 1 de junio de 1994 entró en vigor el Tratado de Libre Comercio de Norteamérica (NAFTA).

El rumbo hacia un país unido, e independiente de Europa, se vio truncado cuando resurgió el descontento de la población francófona. En el año 1963 la provincia francófona de Québec inició una protesta por el predominio cultural, económico y político de los anglófonos. En 1965 un informe de la Real Comisión de Biculturalismo y Bilingüismo solicitaba una negociación entre el gobierno federal y los gobiernos provinciales que condujera a la plena igualdad entre las dos comunidades. El mismo año Québec firmó un acuerdo cultural con Francia sin contar con el gobierno federal y en 1967 el general De Gaulle, en visita oficial vitoreó en Montreal: “Vive le Québec libre!”. Así, la Canadá de habla francesa, al acercarse a

Francia, estrechó los lazos con Europa, en un movimiento contrario a la tendencia general del país.

La cuestión de Québec ha sido un problema para la integración de Canadá que se ha prolongado hasta nuestros días. Los numerosos movimientos políticos que se han generado en torno a esta cuestión son una de las causas de la dificultad en la definición de la identidad canadiense que trataremos en el apartado que sigue (3.1.2). El último referéndum sobre la independencia de Québec, propuesto por el Parti Québécois (PQ), fundado en 1968, se celebró en 1995. Fue un intento por recuperar el sentimiento popular en torno a la causa de la independencia. Dio la victoria a los partidarios de la unión, pero por un margen muy estrecho, lo que demuestra que el conflicto sigue abierto.

En este apartado nos hemos referido a los principales acontecimientos históricos desde la llegada de los europeos a Canadá hasta nuestros días, desde el punto de vista de las relaciones euro-canadienses, porque constituyen, a nuestro modo de ver, el telón de fondo sobre el que se genera la imagen de Europa en la literatura canadiense.

3.1.2 La cuestión de la identidad nacional canadiense

La cuestión de la identidad canadiense es una constante en las obras de los intelectuales de ese país. Canadá es un estado cuya identidad nacional y cultural carece tradicionalmente de un perfil propio claramente definido. Las condiciones históricas expuestas en el apartado anterior, así como la composición de la población de Canadá, hacen de la definición de esta identidad nacional una empresa sumamente difícil. Los

críticos de diversas áreas de las ciencias humanas y los escritores canadienses han dedicado mucho esfuerzo a definir en sus escritos y mediante sus obras aquello que pueda considerarse distintivo de la cultura y el carácter canadiense.

Northrop Frye (1965) planteó en su célebre conclusión, escrita para la *Literary History of Canada*, que la sensibilidad canadiense se encontraba profundamente perturbada por una serie de paradojas a las que se enfrentaba su identidad. Una de estas paradojas es que “Canada has two languages and two literatures, and every statement made in a book like this about «Canadian literature» employs the figure of speech known as synecdoche, putting a part for the whole.” (“Conclusión” 219)

Atendiendo a este hecho, hemos procurado designar siempre con propiedad el campo de estudio en el que se desarrolla este trabajo: la literatura canadiense en lengua inglesa. Desde que Frye escribiera su conclusión la situación se ha complicado aún más. Canadá, aunque sigue siendo oficialmente un país bilingüe y en él se escribe literatura en inglés y francés, ha dejado de ser bicultural para convertirse en un país multicultural.

La configuración racial y étnica del pueblo canadiense es muy variada. Los grupos más numerosos son los descendientes de los que se llamaron *Founding Nations*, es decir, británicos y franceses. Cerca de un 34% de la población está formado por personas de origen británico y los habitantes de origen francés suponen un 28% de la población. En un alarde de corrección política ahora también se incluye a los pobladores indígenas como nación fundadora (Eaton y Newman 420), sin embargo, la población de los diferentes grupos que forman este colectivo actualmente no llega a 2%. El resto de la población de Canadá está compuesta por gentes de origen

alemán, italiano, ucraniano, holandés, escandinavo, polaco, húngaro, griego, chino, hispano, portugués, punjabi y vietnamita.¹²

A esta variedad se debe que frente a la idea estadounidense del *melting pot*, Canadá se conciba como un mosaico o un *quilt*—colcha que las mujeres confeccionan a partir de retazos de distintas telas en los países anglosajones—. Mientras que la primera alude a una realidad en la que la identidad de todos los que llegan al país se diluye en las formas propias de Estados Unidos, la segunda se imagina como un todo—ya sea un mosaico o un *quilt*— compuesto por pequeñas piezas que no pierden su identidad. Atwood (*Survival* 150) resalta que Canadá no sólo no requiere de sus inmigrantes que disuelvan sus identidades nacionales en un “melting pot”, sino que si el inmigrante lo intentara hacer, no encontraría una nueva identidad—canadiense—que adoptar.

Esta multiculturalidad, apoyada desde las instituciones legalmente, tal y como se puede ver en la ley *Canadian Multiculturalism Act* (1988), se podría interpretar como un respeto a las diferentes culturas que se integran en una nación. Sin embargo, hay voces como las de Itwaru y Ksonzek que denuncian con amargura la falacia que esto supone: “The Canadian discourse [...] talks of respect for all cultures resident in Canada—Multiculturalism, Unity in diversity. This reads so well, but many Canadian literary and museum curating practices deeply and sharply contradict this.” (2). Estos autores consideran que Canadá se ha dejado regir por las fuerzas imperialistas y ha prevalecido precisamente la visión imperialista.

Una opinión contraria a la de estos autores sería, por ejemplo, la de Coral Ann Howells. Ella sostiene que Canadá ha rehusado las historias monolíticas de los imperialismos británico o estadounidense y ha desarrollado desde su posición

¹² Cifras extraídas de la base de datos de la página web *Canadian Statistics*, <http://www.stancan.ca>

marginal una autodefinición basada en una ideología de descentralización que reconoce tanto sus diferencias de las potencias exteriores como las diferencias dentro de ella (26).

La identidad nacional, a menudo, tiende a formularse por oposición a otras naciones, por lo que, Estados Unidos y Europa se toman como referentes. El papel de Estados Unidos es muy importante, ya que es el principal destino para los productos de Canadá, es el aliado militar más directo y la influencia cultural que ejerce sobre Canadá se ha generalizado. Sin embargo, el afán canadiense por diferenciarse de los Estados Unidos no cesa. El presente estudio se ocupa de la posición de Canadá, situada entre Estados Unidos y Europa, en el apartado 6.4.

La cultura canadiense y, en especial, la literatura han sido consideradas, no sólo por escritores, sino también por los intelectuales, ideólogos y responsables de distintas instituciones como la expresión de una nación. Aquel país que no posee una producción literaria propia, parece carecer asimismo de identidad nacional. Guiados por esta premisa, durante varias décadas Canadá viene haciendo un gran esfuerzo—institucional y particular—por fomentar el estudio y la producción de literatura canadiense.

Lecker cita una serie de esfuerzos realizados durante la década de los cincuenta, con los que se pretendió promover la cultura canadiense y obtener su reconocimiento (154). En 1951 aparece el *Massey Commission Report* que se ocupaba del desarrollo nacional en las artes, las letras, y las ciencias. La *National Library* se estableció en 1953. En 1954 George Whalley planea el primer congreso para escritores canadienses, que tuvo lugar en 1955. Más tarde, en 1957 se instituyó el *Canada Council* in 1957. La Compañía de Opera Canadiense comenzó in 1959, y la

revista *Canadian Literature* fue fundada en 1959. También se promocionaron la radio y la televisión de programación canadiense. La *Canadian Broadcasting Corporation* (CBC) fue creada en 1936. Sin embargo, la televisión canadiense, que empezó en 1952, ha sucumbido a la programación estadounidense y ya no puede considerarse un medio de divulgación de la cultura del país.

Barry Cameron considera que Canadá carece de un sentido genuino de cultura con autoridad, porque fue constituida más bien estratégica que culturalmente (127). Pero, según este autor, precisamente porque aún se encuentra en un proceso de construcción cultural, Canadá está continuamente abierta al cambio, lo cual resulta positivo. Justamente en ese proceso de creación de una cultura nacional es uno de los lugares en los que surge la imagen de Europa, objeto de estudio en este trabajo.

No obstante, aunque la preocupación en torno a la identidad canadiense sigue presente en el panorama cultural del país, su importancia va decreciendo progresivamente. Algunos críticos, tales como Neil Besner prefieren pensar que estas cuitas ya han desaparecido. Esta es su visión de cómo ha evolucionado el interés por la identidad de Canadá:

[...] questions that circulated around in the heady issues of identity that, in their most recent era (they have arisen cyclically in Canadian criticism since before Confederation), so animated Canadian critics in the fifties and sixties, so irritated critics in the seventies and into the eighties, and then disappeared off the screen in the nineties. (41)

La gran cantidad de publicaciones de los noventa acerca de este tema, entre las que nos gustaría destacar el número 71 de la revista *Essays on Canadian Writing* de otoño de 2000, titulado “Where Is Here Now?” en el que los más destacados críticos canadienses se planteaban precisamente el estado de la cuestión en el cambio de siglo, parecen desmentir lo afirmado por Besner. Concluimos este apartado con una

comparación respecto a la búsqueda de la identidad nacional canadiense de Atwood que nos parece muy elocuente y acertada, porque ilustra lo inútil que resulta buscar algo que está ahí pero que no se puede asir:

[...] the search for the fabled Canadian identity is like a dog chasing its own tail. Round about and round about it goes, with the tail whisking out of sight; whereupon it proclaims the tail elusive, fragile, threatened, or absent. And yet, as everyone can plainly see, there is the tail, as firmly attached to the dog as ever (*Strange Things* 8).

4.2 Europa

Travelling tourist class, to Europe
 Out of American, Canadian cities
What are we going to find?
 What are we going to see?
 (Dudek, *Europe* 21)

4.2.1 Europa: perspectiva geo-política y cultural

Para llegar a una definición de Europa debemos atender a nociones históricas, geográficas, políticas y culturales muy diversas. “Europa” ha nombrado realidades muy diversas a lo largo de los siglos. Para los griegos designaba Grecia central, Tracia y Macedonia. Esta Europa limitaba con las Islas Jónicas al oeste, con el Peloponeso al sur y con las islas egeas y el continente asiático al este (Renger 14). Homero en el capítulo 45 del libro IV de sus historias se cuestionaba cuál era su extensión y de dónde venía su nombre. Desde entonces hasta ahora los cambios han sido muchos.

Geográficamente, Europa, situada en el centro del hemisferio continental, está separada de África por el estrecho de Gibraltar y de Asia sólo por los Urales, ya que se trata de parte de la masa continental euroasiática. Sin embargo, ha sido considerada un continente en sí misma, debido al importante papel que ha desempeñado históricamente. Las aguas que rodean al continente son el océano Glacial Ártico por el norte, el Atlántico por el oeste y los mares Mediterráneo, Egeo, Negro y Caspio por el sur. Europa es el continente con mayor densidad de población de todo el mundo.

Desde el punto de vista político, en Europa a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se ha creado un marco supranacional, cuya formación ha pasado por diferentes estadios. En 1951 Alemania y Francia crean la Comunidad Europea del Carbón y del Acero (CECA), precursor del Mercado Común Europeo que en 1956 formaran Alemania, Francia, Italia, Bélgica, los Países Bajos y Luxemburgo. En 1973 se integran también Dinamarca y el Reino Unido e Irlanda. Más tarde, en 1981 llega Grecia a la familia europea. No es hasta 1986 cuando entran en este mercado único España y Portugal, denominándose Comunidad Europea. Más tarde, se incorpora la antigua República Democrática Alemana (1990). En 1991, con el Tratado de Maastricht pasa a llamarse Unión Europea. En 1995, Austria, Finlandia y Suecia también se hacen miembros. Finalmente, desde 2004, Chipre, la República Checa, Eslovenia, la República Eslovaca, Estonia, Hungría, Letonia, Lituania, Malta y Polonia son los últimos países que contribuyen a conformar la actual Unión Europea, compuesta por 25 países.

Tras este impulso unificador está lo que se denomina “europeísmo”, un movimiento político y económico inspirado en el deseo de lograr la unidad política

de Europa mediante la integración de sus estados en organismos supranacionales. Sin embargo, no se observa una integración cultural paralela a la política y económica. Ni siquiera la situación actual que ha venido a denominarse la era de la globalización ha conseguido restarle toda su importancia a las diferentes tradiciones nacionales, que se manifiestan en distintas lenguas, religiones y costumbres.

Por lo tanto, el sentimiento de los europeos a principios del siglo XXI es mayoritariamente de identificación con una nacionalidad particular, con el idioma oficial de esa región de la tierra y con la cultura propia del país donde habitan, pero no con Europa en su totalidad. Estas condiciones persisten, pese al crecimiento notable del intercambio cultural y el conocimiento de las demás naciones y sus culturas. Se acepta, con cierto recelo la unidad supranacional en lo político y económico, pero no se llega a asumir el concepto de una Europa culturalmente unida.

En esta coyuntura histórica son muchos los estudiosos de diversos campos de las ciencias sociales que se han cuestionado la identidad y entidad europeas, tanto desde fuera como desde dentro de la propia Europa. El volumen *Europa – aber was ist es? Aspekte seiner Identität in interdisziplinärer Sicht*¹¹ nos resulta especialmente relevante, porque dos de sus contribuidores reflexionan en torno a la imagen de Europa en otros lugares: en América Latina y en Japón. Debemos advertir que en estos estudios no se trata de imágenes literarias como las tratadas en el presente estudio. Hikaru Tsuji mira a Europa desde Japón y observa que aunque ya no se quiere creer en la mentalidad de un pueblo, sí parecemos estar dispuestos a creer en la cultura de un pueblo, de un país, de una ciudad o de un barrio (239). Él expresa cómo ve la

¹¹ El título significa: Europa – pero, ¿qué es? Aspectos de su identidad desde un punto de vista interdisciplinario

identidad de Europa con un acertijo, en el que plantea que lo que es Europa ahora depende de cómo ha actuado respecto a lo que está fuera de sus fronteras y cómo el Otro lo ha percibido:

Was dagegen Europa jetzt ist, ist eine Reflexion von dem, was Europa gewesen ist, und was Europa gewesen ist, ist wiederum eine Reflexion von dem, was Europa mit dem Nicht-Europa getrieben hat und dieses Nicht-Europa infolgedessen von Europa hält.¹² (242)

Esta es una aproximación tentativa y enfocada desde el punto de vista de la historia a lo que nosotros trataremos como imágenes literarias.

Incluso el antiguo presidente de la Comisión Europea, Romano Prodi, ha sido permeable a esta concepción del observador ajeno y presentó el último libro—*The European Dream*—de Jeremy Rifkin, otra de las figuras que aportan su visión de Europa, en el *Publishers Weekly* del 12 de julio de 2004 de la siguiente manera:

“Occasionally, in history, an outside observer is best able to define the spirit of a people. In 1831, the French political philosopher, Alexis de Tocqueville, visited a young America and wrote *Democracy in America*. De Tocqueville helped Americans understand the American Dream and its importance for the world. Now, an American observer, Jeremy Rifkin, has written a book about the new European Dream which captures the very essence of the great experiment unfolding in Europe and its importance for a globalizing society. Rifkin’s book mirrors the European soul, providing us a clear reflection of who we are, and what we stand for and aspire to in the new Europe. *The European Dream* is a thoughtful and inspiring work.”

El último libro del economista americano Jeremy Rifkin, que se ha dedicado durante más de dos décadas a temas relacionados con Europa, es mucho más optimista que cualquier otra opinión, de las que hemos podido valorar. Según Rifkin (2004), mientras que el *sueño americano* languidece, un nuevo *European Dream* (Sueño Europeo) está capturando la atención y la imaginación del mundo.

La mirada desde el continente americano hacia el europeo, dentro el ámbito de las ciencias sociales, se lleva practicando desde hace tiempo. Ya en 1960 el

¹² En contraposición, lo que Europa es ahora, es una reflexión de aquello que Europa ha sido; y lo que ha sido Europa es, a su vez, una reflexión de lo que Europa ha hecho con lo que no es Europa y de lo que esa No-Europa opina de Europa a consecuencia de ello.

historiador estadounidense Daniel J. Boorstin publicó una colección de ensayos suyos a la que tituló *America and the Image of Europe*. De este ensayo queremos resaltar dos aspectos. Por una parte, explica que América siempre se haya definido por oposición a Europa partiendo del hecho de que la procedencia de gran parte de los americanos sea el Viejo Continente, por lo que se produce una simetría perfecta entre origen y destino, punto de partida y de llegada (20). Por otra parte, observamos que la imagen de una Europa decadente azotada por la pobreza, la opresión y lugar de donde procede la aristocracia es una constante: “The crude but traditional American image of Europe as a center of misery, poverty, oppression, aristocracy and decadence [...]” (24). Coincide con varias de las vertientes de la imagen de Europa que hemos encontrado también en la literatura canadiense de finales del siglo XX, tal y como expondremos en los siguientes capítulos.

4.2.2 Europa en el discurso canadiense

En el epígrafe anterior hemos mencionado algunos estudios realizados en el ámbito de las ciencias sociales que se ocupan de Europa, tal y como se define actualmente desde dentro, por parte de los europeos, y desde fuera, por ejemplo, por parte de los americanos o los japoneses. En este apartado nos centramos en cómo se percibe esta misma realidad desde Canadá, un país con fuertes conexiones históricas con Europa—como ha quedado manifiesto anteriormente en el apartado 4.1.1—, pero a la vez lo suficientemente alejado espacial y culturalmente para contemplarla como el Otro. Asimismo, abandonamos nuestra breve incursión en el campo de la historia y nos adentramos en el ámbito propio del presente trabajo: el discurso

narrativo de ficción. Nuestra intención es que los siguientes apuntes sirvan de introducción a los capítulos 4, 5 y 6.

Enlazando con el apartado anterior y como cierre a la breve enumeración iniciada en él de obras que tratan de la imagen de Europa, de uno u otro modo, nos ocupamos ahora de un estudio realizado en la Universidad de Calgary por Doris de Laet, titulado *Visions of Europe in Mavis Gallant's Fiction*. Éste sí se llevó a cabo desde un punto de vista literario, pero no se basa en los presupuestos de la imagología comparada, sino más bien estudia los escenarios donde se desarrollan las historias. Esta disertación está dividida en tres partes atendiendo a los lugares en los que se sitúan las narraciones: Francia, la Riviera italiana y Alemania. Según De Laet, Europa se presenta en la ficción de Gallant como una sociedad agotada que lleva la semilla de la destrucción de la guerra en esa misma extenuación del sistema.

Esta aportación sirve de complemento a nuestro análisis, puesto que tiene como objeto los textos de una escritora que no forma parte del grupo de novelas estudiadas aquí y cuya relación con Europa es muy particular, ya que ha emigró de Canadá a Europa y ha residido gran parte de su vida en París. Observamos que la imagen de Europa proyectada por Gallant persiste en la narrativa canadiense de finales del siglo XX.

Es necesario advertir que la imagen de Europa, tanto en la narrativa de ficción como en la crítica literaria canadiense, no siempre refleja una unidad. A veces se producen sinécdoques, en las que alguno de los países que forman parte de Europa funciona como el todo. Ya hemos adelantado, además, que Gran Bretaña a menudo se considera una entidad al margen de la unidad de Europa.

De modo genérico, se constata que la presencia de Europa en la narrativa canadiense puede ser de muy diversa índole. Los ejemplos más obvios serían aquellos en los que Europa es el escenario de la historia que se narra o de parte de ella; o aquellos otros, en los que Europa está representada por un personaje que procede de algún lugar del Viejo Continente. Sin embargo, hay ocasiones en las que la idea abstracta de Europa se manifiesta de formas más sutiles. Por ejemplo, puede constituir un elemento estructural dentro del relato. Por otra parte, puede adquirir valores simbólicos (por ejemplo, de destrucción o de libertad) y se crean estereotipos (tales como el de la sofisticación, la cultura y civilización). Estos son los aspectos que exploramos de forma más pormenorizada y sistemática en los próximos capítulos.

En primer lugar, en el capítulo 5, nos referimos a la imagen de Europa que hemos hallado en contextos en los que se tratan tanto los movimientos migratorios desde Europa a Canadá como los viajes de los personajes canadienses al Viejo Continente. También trataremos cómo la utilización de un idioma que representa a cierto país Europeo influye en la creación y transmisión de ciertas imágenes de dichos países.

A continuación, el capítulo 6 se centra en un aspecto que ya hemos nombrado en varias ocasiones: las repercusiones de las guerras originadas en Europa para su imagen. La importancia de este factor para la imagen de Europa se puede apreciar tanto en el número de referencias que hemos encontrado en la crítica, a las que hemos aludido ya, como en la narrativa que estudiaremos a continuación.

Finalmente, estudiamos la imagen de Europa, y singularmente de Inglaterra, que surge de los contextos en los que se aborda la situación de Canadá entre el antiguo Imperio Británico y el creciente poder imperial de los Estados Unidos. El

análisis de estos tres ámbitos nos permite llegar a las conclusiones finales que se presentan en el último apartado.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 4

EUROPEOS EN CANADÁ

Y CANADIENSES EN EUROPA

Este primer capítulo de la segunda parte inicia el recorrido sistemático por los distintos aspectos relacionados con Europa, según aparecen en todas las obras seleccionadas. Exponemos primero los datos recogidos en las diferentes narraciones dentro de cada apartado. A la vez, analizamos su significación y relevancia para la elucidación de la imagen de Europa. Finalmente, hacemos un balance estadístico de los datos recopilados y planteamos algunas conclusiones parciales. Los capítulos 5 y 6 siguen este mismo esquema argumentativo.

El presente capítulo gira en torno al tratamiento de la inmigración y la emigración en Canadá y cómo es la imagen de Europa que se proyecta al respecto en las obras que hemos estudiado. En primer lugar, el apartado 4.1 está centrado en los movimientos migratorios hacia Canadá y el apartado 4.2 en el fenómeno opuesto: la emigración y los viajes desde este país a Europa. Estas dos caras del mismo fenómeno son abordadas en apartados independientes porque los efectos en la imagen de Europa de cada uno de ellos y la plasmación de los mismos en la literatura son muy distintos, como más adelante demostraremos.

Tal y como hemos mencionado en el apartado 3.1, la historia de Canadá es una historia de exploradores, colonizadores e inmigrantes. La composición de la sociedad canadiense es muy rica en personas cuyo lugar de procedencia, o el de sus antepasados se sitúa en los lugares más variados del planeta. Por lo tanto, la experiencia de haber abandonado el lugar natal y emigrar a Canadá es compartida por muchos canadienses.

Es éste con toda probabilidad el motivo de la importante presencia de referencias a la emigración en la producción narrativa canadiense.

4.1 Europeos en Canadá: las migraciones

Hemos de advertir que no es nuestra intención tratar la realidad de la emigración ni las experiencias personales de los escritores a este respecto, aunque en ocasiones hagamos referencia a ellas. Nuestro objetivo es plantear cómo se han enfrentado los escritores a estas vivencias a través de sus obras de ficción. Como veremos, los resultados son diversos. Algunos escritores deciden narrar historias en las que se da cuenta de toda una saga familiar que abarca desde los que emigraron de Europa hasta sus nietos o bisnietos. Otros vuelven la mirada atrás haciendo que sus personajes regresen a Europa en busca de sus orígenes familiares. También encontramos historias en las que se cuentan las experiencias de los emigrados y las dificultades de adaptación que hallan en Canadá. Todas ellas, al contraponer sus apreciaciones en cuanto a su nuevo entorno y a su lugar de origen, forjan y perpetúan la imagen de Europa que trataremos a continuación. Finalmente, autores tales como Rohinton Mistry eluden el tema de la emigración y el exilio completamente, pero sitúan el argumento de sus obras en el lugar del que proceden. Ésta es, a nuestro entender, otra forma de afrontar la situación del emigrado a través de la narrativa de ficción.

En cualquiera de los casos mencionados es conveniente advertir el punto de vista desde el cual se narra la historia. La situación discursiva de la novela influye en la perspectiva y autoridad con la que el escritor presenta una cierta imagen de Europa al lector. De nuevo encontramos diversas opciones. Entre ellas, el narrador omnisciente o en primera persona establece una complicidad con el lector en cuanto a las imágenes

reproducidas y compartidas por el escritor (o el narrador) y el lector. El estilo directo no requiere que el lector comparta las imágenes que los personajes introducen en sus conversaciones de forma tan inmediata. Estas variantes confluyen también en la creación y difusión de una determinada imagen de Europa.

Teorías acerca de la emigración

La emigración y el exilio son realidades históricas que han influido notablemente en las obras literarias, no sólo de Canadá, sino también de las más diversas culturas. Es Claudio Guillén quien en el capítulo que titula “El sol de los desterrados: literatura y exilio” (*Múltiples moradas* 27-97) realiza un recorrido desde los cínicos y estoicos, pasando, entre otros, por Ovidio, los poetas clásicos chinos, Dante, Du Bellay, Shakespeare y los románticos hasta la actualidad. En él distingue dos posturas ante el fenómeno del exilio: aquellos que contemplan el sol y los astros y aprenden a compartir con otros seres humanos y amplían así sus horizontes, frente a los que reaccionan denunciando las carencias que su situación les produce (*Múltiples moradas* 30). A lo largo de su ensayo inscribe a los distintos escritores en la lista de los que aprenden a relacionarse con su nuevo entorno o en la de los que se lamentan de su situación; o en posturas intermedias resultantes de las relaciones complejas entre ambas.

Asimismo, destaca dos cualidades de los emigrados relevantes para entender mejor esta condición. En primer lugar, “el *emigré* [se convierte] en un héroe por añadidura literario, de tonalidades en ocasiones prerrománticas: superviviente precario, errante, sombrío, fracasado.” (*Múltiples moradas* 70). Precisamente es esta vertiente la que aparece en la literatura canadiense con mayor frecuencia, tal y como veremos a continuación. Por otra parte, Guillén apunta otra vertiente que, aunque extremadamente

interesante, desborda los límites del presente trabajo. La explica así: “La extensión creciente de los fenómenos culturales, que van convirtiéndose en «movimientos», la rápida propagación de las innovaciones, como también de las ideas políticas, mucho deben a esos intermediarios, según Brandes, a esos mediadores *malgré eux* que son los emigrados.” (*Múltiples moradas* 71).

Dentro del ámbito canadiense, Margaret Atwood en su estudio temático *Survival* dedica también un capítulo específico al fenómeno de la emigración. Lo titula “Failed sacrifices. The reluctant immigrant” (145-165). En él esta autora enumera distintos relatos cortos y novelas canadienses, desde *Roughing It In The Bush* hasta obras más recientes de autores tales como Austin Clarke, John Marlyn, Brian Moore o Adele Wiseman, en las que se presenta este tema estableciendo previamente la distinción entre la experiencia de los inmigrantes en los Estados Unidos, de los que se espera que sus características culturales se disuelvan en el *melting pot*, frente a los que llegan a Canadá, que, aunque intenten abandonar su identidad cultural, no encontrarán una identidad canadiense con la que identificarse (*Survival* 150). Además, apunta el fracaso del inmigrante como eje en numerosas novelas (*Survival* 152).

Hay un aspecto especialmente relevante para este trabajo entre los comentados por Atwood respecto a las novelas de inmigrantes: se trata de las cualidades que ella reconoce en las tres generaciones de una saga. Según Atwood destacan las siguientes características en cada generación de inmigrantes: la primera tiene más encanto y sabiduría que las homólogas en novelas sobre anglosajones blancos y protestantes; la segunda generación está dotada de más energía; y la tercera generación descendiente de inmigrantes tiene más posibilidades de realizarse plenamente. Lo más asombroso es que estas cualidades positivas se perciben como herencia del pasado europeo (*Survival* 154).

En el desarrollo de este capítulo observaremos que se puede afirmar lo mismo de algunas de las novelas que forman parte de nuestro estudio.

Recientemente, Solecki (2001) aporta, asimismo, un análisis muy revelador del fenómeno de la inmigración y el exilio en Canadá. Basándose en datos estadísticos acerca de los movimientos migratorios en Canadá desde la época de la Confederación hasta el presente, constata que la historia de Canadá es una historia de inmigración y emigración. Expone una clasificación de los cuatro modos en los que el exilio se manifiesta en la literatura: en primer lugar, hay obras que se enfrentan con el exilio directamente; también las hay que lo hacen de manera indirecta o simbólica; otra posibilidad es ignorarlo; y, por último, existen igualmente obras que niegan el exilio. Añade que el exilio es a menudo una ausencia presente en la literatura actual. Además, Solecki trata el exilio interno que, según su opinión, pueden sufrir los aborígenes o los artistas en su propio país. En el análisis de nuestro corpus hemos encontrado principalmente obras que se pueden encuadrar en las dos primeras categorías.

Datos estadísticos

Teniendo en cuenta las propuestas de Guillén, Atwood y Solecki, abordamos a continuación el estudio de las obras pertenecientes al corpus analizado en el presente estudio. Hemos hallado 23 obras que versan, de un modo u otro, sobre la emigración, el exilio y la relación entre distintas culturas. Se trata de las que presentamos, por orden alfabético (según sus autores), en la siguiente tabla:

Nº	Obra	Año de publicación	Autor(a)
1.	<i>Wilderness Tips</i>	1991	Margaret Atwood
2.	<i>The Robber Bride</i>	1993	Margaret Atwood
3.	<i>Alias Grace</i>	1996	Margaret Atwood
4.	<i>The Jade Peony</i>	1995	Wayson Choy
5.	<i>Elizabeth and After</i>	1999	Matt Cohen
6.	<i>No Great Mischief</i>	1999	Alistar MacLeod
7.	<i>Fugitive Pieces</i>	1996	Anne Michaels
8.	<i>Friend of My Youth</i>	1990	Alice Munro
9.	<i>The Love of a Good Woman</i>	1998	Alice Munro
10.	<i>The English Patient</i>	1992	Michael Ondaatje
11.	<i>Anil's Ghost</i>	2000	Michael Ondaatje
12.	<i>Lives of the Saints</i>	1990	Nino Ricci
13.	<i>In a Glass House</i>	1993	Nino Ricci
14.	<i>Where She Has Gone</i>	1997	Nino Ricci
15.	<i>Barney's Version</i>	1997	Mordecai Richler
16.	<i>Forms of Devotion</i>	1998	Diane Schoemperlen
17.	<i>The Stone Diaries</i>	1993	Carol Shields
18.	<i>Away</i>	1993	Jane Urquhart
19.	<i>The Underpainter</i>	1997	Jane Urquhart
20.	<i>The Englishman's Boy</i>	1997	Guy Vanderhaege
21.	<i>The Book of Secrets</i>	1994	M. G. Vassanji
22.	<i>A Discovery of Strangers</i>	1994	Rudy Wiebe
23.	<i>Clara Callan</i>	2001	Richard B. Wright

Tabla 5

Además, hay otras obras, en las que se producen menciones muy esporádicas, tales como las que detallamos a continuación. En *The Roaring Girl* de Greg Hollingshead sólo se comenta una vez a la vuelta de un personaje a sus orígenes en

Europa (10) y en *Friend of My Youth* de Alice Munro también hay una sola mención a la procedencia escocesa de un personaje (9).

De estas obras, 13 se refieren a emigrantes procedentes de diferentes lugares de Europa. Destaca la presencia de narraciones acerca de personas que provienen de las distintas naciones del Reino Unido. Las obras que reflejan la emigración desde lugares ajenos a Europa (por ejemplo, *The Peony*, *A Book of Secrets* o *Anil's Ghost*) revelan ciertos rasgos comunes en el tratamiento de esta realidad con las que sí cuentan historias de emigrados desde Europa que consideraremos, tales como la presentación de unas condiciones materiales insostenibles en el lugar de origen, por ser indicios de constantes en la narrativa canadiense contemporánea.

4.1.1 El encuentro de la cultura y las lenguas europeas con Canadá

Los escritos de los primeros inmigrantes

Los escritos de los primeros colectivos europeos en Canadá (entre ellos, ingleses, franceses e irlandeses, mayormente) proporcionan los orígenes de la representación de Europa en la Canadá de hoy. Por una parte, los primeros exploradores, viajeros y pobladores descubren y describen la realidad con la que se enfrentan a través de los cánones de la cultura europea. Este hecho no ha pasado desapercibido, sino que, por el contrario, ha sido estudiado en profundidad por muchos críticos, entre los que se encuentran Margaret Turner (1995), David Staines (1995), W.H. New (1972, 1990) y Kroetsch (1974). Según estos autores, gran parte de las peculiaridades que podemos encontrar en la literatura canadiense, así como en otras

llamadas también poscoloniales, se derivan del choque entre una cultura y un idioma europeos que tienen que nombrar y adaptarse a una realidad canadiense que les es ajena, debido a que el entorno natural y las personas que lo habitan son muy distintos de los que ellos conocen.

Repercusiones de las primeras obras

Para un primer acercamiento a la representación de Europa resulta particularmente ilustrativa la postura que adoptaron inicialmente algunos escritores frente a ese encuentro entre la cultura europea y la realidad canadiense: estos primeros autores producen narraciones que se evaden de esa realidad canadiense, tomando Europa como escenario para las historias que narran. Los pobladores europeos de Canadá escriben cuentos fantásticos, situados en Europa u Oriente. W. H. New divide los modos de enfrentarse a la experiencia colonizadora en dos: por una parte, la narración objetiva que registra la realidad que van conociendo y, por otra, ignorar totalmente su entorno presente. W. H. New expresa este fenómeno de la siguiente manera:

They accomplished this rewriting in at least two ways: one, by adopting an apparently objective narrative strategy that recorded the newfound wilderness; the other by neglecting the physical wilderness entirely and focusing instead on “histories” of court intrigue and Oriental romance, which locate dramas of manners and circumstance elsewhere. [...] Such nineteenth-century writers as Susanna Moodie, Harriet V. Cheney, Rosanna Leprohon and numerous others wrote with an eye on what was presumed to be the sophisticated taste of the United States or England (frequently, as with Moodie, an England left behind by an immigrant educated in the literary conventions of some previous decade). (“Tense/Present/Narrative” 34)

Por lo tanto, es posible afirmar que la primera repercusión que la cultura europea tiene en el discurso canadiense es la imposición de unos cánones literarios ya superados en el viejo continente y una tradición literaria extraña al medio en el que se

produce. Por otra parte, esta tendencia favorece asimismo una representación fantaseada de la propia Europa.

Los inmigrantes de siglos posteriores son los continuadores de las tendencias que establecen los primeros pobladores, pero sus actitudes varían. Se observan casos tan heterogéneos como los siguientes: la persona que deja atrás su patria y se acomoda al nuevo mundo puede encontrar que su lugar de origen se vuelve extraño; o, por el contrario, que una persona nacida en Canadá puede sentirse siempre un extraño en su propio país natal, debido a que las raíces culturales familiares están ancladas en el Viejo Mundo. Por ejemplo, la inmigración germánica y de Europa del norte y del este hacia las *Prairies* —la zona más árida de Canadá, situada al oeste—posterior a la Primera Guerra Mundial dio como resultado las sagas familiares de Martha Ostenso, Laura Goodman Salverson (*The Dark Weaver*) y Frederick Philip Grove (*Search for America*). En la actualidad encontramos ejemplos de este tipo de literatura en la obra de autores como Alistair MacLeod (*No Great Mischief*), Nino Ricci (*Lives of the Saints, In a Glass House, Where She Has Gone*) o Jane Urquhart (*Away*).

Actualización del tema: A Discovery of Strangers

Rudi Wiebe también ha tratado el encuentro entre culturas, pero remontándose a los primeros contactos. *A Discovery of Strangers* refleja el choque entre los habitantes indígenas de las tierras hoy pertenecientes a Canadá y los exploradores europeos de la expedición Franklin. La novela contrapone dos tipos de discursos claramente diferenciados correspondientes a las dos culturas que se encuentran. Para ello Wiebe hace uso de los documentos que escribieron estos exploradores británicos

y los combina con fragmentos narrados desde el punto de vista de los indios Yellowknife.

La lectura de esta obra nos plantea varias reflexiones en torno a la imagen de los europeos que surge de la historia narrada. No es nada favorable, ya que resultan ser invasores destructivos e incapaces de comprender y de adaptarse al medio y a las costumbres del lugar. Los cambios de punto de vista narrativo reflejan de modo estructural la falta de entendimiento real entre las dos culturas. El diálogo fallido entre blancos y nativos se manifiesta en el modo de contar la misma historia según la vive cada cultura. No hay una sola historia, puesto que las versiones que proporcionan exploradores e indígenas son muy distintas. Estas dos interpretaciones de los hechos son evidentes y especialmente observables en el tratamiento léxico, tal y como se desarrolla más detalladamente en el epígrafe 4.3.

Otro de los aspectos negativos de la imagen del europeo que encontramos en esta novela es cómo la religión cristiana hace que los europeos se sientan legitimados para actuar sin atender a los consejos de los indios. Sin embargo, sus decisiones resultan ser totalmente erróneas, tal y como anunciaban los habitantes indígenas del lugar. Este hilo temático está acompañado por la presencia frecuente de lenguaje religioso. Por ejemplo, cuando el marinero John Hepburn da cuenta de la desafortunada expedición se refiere a su compañero como “saintly Hood (lost for ever)” (105) y acompaña muchas de sus afirmaciones con la expresión “by the Grace of God” (106, por ejemplo).

Así pues, la imagen de los primeros exploradores que ofrecen a finales del siglo XX obras como *A Discovery of Strangers* es la de un pueblo incapaz de comprender una realidad nueva, de adaptarse a ella, y que se cree legitimado a imponer su propio criterio apoyándose en la religión cristiana. Ahondaremos en este aspecto en el capítulo 6,

cuando tratemos la imagen que se desprende de las relaciones coloniales entre el Reino Unido y Canadá.

4.1.2 La inmigración en Canadá: heteroimagen europea de pobreza y persecución

En general, las personas que emigran a Canadá, según se refleja en las obras literarias y en la crítica literaria, tienen dos particularidades. Por una parte, llegan comúnmente al país, no en busca de grandes riquezas o promesas, sino, huyendo de una situación personal muy desfavorable. Por otra parte, tiende a producirse un desfase entre la herencia cultural que conservan los emigrantes europeos que llegan a Canadá y el desarrollo de los habitantes de Europa.

Examinaremos primero cómo se plasman en las obras pertenecientes al corpus analizado las condiciones adversas—ya sean carencias materiales o persecución ideológica—de las que huyen los emigrantes. A continuación nos centraremos en las repercusiones literarias que conlleva la pérdida de conexión con la cultura originaria. Estos contextos presentan una imagen bipolar de Europa, en la que, de un lado, se perpetúa la imagen de una Europa lastrada por la pobreza y miseria que ya presentaba Boorstin en los años sesenta. De otro, la desconexión con el lugar del que se parte, da lugar a una idealización en la que se ponderan las características positivas del país respectivo de cada personaje y se genera una imagen positiva que responde a la belleza del idioma, la calidad de los productos tradicionales o la bondad de las gentes.

4.1.2.1 Huida del lugar de origen

La huida del lugar de origen es uno de los temas que Margaret Atwood menciona en *Survival* y que encaja perfectamente con la tesis central de su libro, la supervivencia como motor de las actuaciones de los canadienses:

The lack of expectation is a common characteristic of protagonists in Canadian “immigrant” fiction. The characters don't think they are coming to a promised land; as a rule they come to get away from bad conditions somewhere else, but they are not travelling *towards* anything. (*Survival* 151)

En un pasaje de la novela *The Robber Bride* de la propia Margaret Atwood, Roz hace memoria de sus orígenes y de los complejos de inferioridad que ello le produce con respecto a su compañero, aunque ella sabe que él también descende de inmigrantes:

But Mitch has always been able to make her feel as if she were just off the boat, head wrapped in a shawl, wiping her nose on her sleeve, and lucky to have a sleeve at that. Which boat? There are many boats in her ancestral past, as far as she can tell. Everyone she's descended from got kicked out of somewhere else, for being too poor or too politically uncouth or for having the wrong profile or accent or hair colour.

The boat her father came over on was more or less recent, though far enough back to have arrived before the Canadian government walled out the Jews, in the thirties and during the war. [...]

The boat on her mother's side was much further back. Famine caused by landlessness caused by war drove them out, a hundred and fifty years ago, Irish and Scots both. [...]

All of them came steerage, of course. Whereas Mitch's ancestors, although not created by God from the sacred mud of Toronto - they had to have got here somehow - must have come cabin. Which means they threw up into a china basin instead of onto other people's feet, on the way across. (304-305)

En este caso, el narrador en tercera persona adopta el punto de vista de Roz al recordar los orígenes de sus antepasados, tanto por parte materna como paterna. En este pasaje se ejemplifican todos los motivos por los cuales se produce la emigración hacia Canadá: según Roz todos sus antepasados fueron expulsados de algún lugar por ser demasiado pobres, políticamente molestos, por su aspecto físico o por su manera

de hablar, es decir, por su cultura. La perspectiva de este personaje que sufre debido a su condición de inmigrante despierta la comprensión y la compasión del lector.

La idea de Canadá como lugar al que se huye parece estar tan extendida que a veces incluso se producen referencias metaliterarias, en las que se alude precisamente a este aspecto. Por ejemplo, en la historia “Jakarta” de la colección de Alice Munro *The Love of a Good Woman* las protagonistas hacen referencia al relato de D.H. Lawrence “The Fox”, en el cual los personajes principales van a abandonar Inglaterra para comenzar una nueva vida en Canadá (95).

Carencias materiales

Centrémonos ahora en el primero de los motivos más importantes por los cuales se produce una emigración hacia Canadá: las carencias materiales en el lugar de origen. Cuando ese lugar es Europa, la imagen que se perpetúa de las distintas partes del Viejo Continente responde a la pobreza y la miseria. Aunque no pertenezcan estrictamente al tema desarrollado en el presente trabajo, mencionaremos también obras que hacen referencia a otros lugares del mundo, porque pertenecen al corpus seleccionado y porque exhiben un modo paralelo de mostrar esas otras realidades. Esto apunta a lo que parece ser un núcleo de interés de la narrativa canadiense contemporánea: una aparente justificación del fenómeno de la inmigración debida a unas condiciones vitales insostenibles en los países de origen.

La situación desesperada en el lugar de origen a menudo se debe a las graves carencias materiales a las que están sometidos los personajes que toman la determinación de emigrar. Estas condiciones se producen en distintos lugares de Europa (Irlanda, Escocia, Italia) y de Asia y se reflejan en obras como *No Great*

Mischief, *Alias Grace*, *The Jade Peony* y *Anil's Ghost*, de las cuales ofrecemos ejemplos a continuación.

No Great Mischief de Alistair MacLeod es una novela, en la que la emigración y el exilio desempeñan un papel fundamental. Las cuestiones que plantea son especialmente relevantes para la mejor comprensión de este fenómeno y de su repercusión en la imagen de Europa. Como en muchos otros ejemplos, la pobreza hace que una familia, en este caso escocesa, deje atrás su tierra natal, las *Highlands*, y emigre a Canadá. En el fragmento que sigue se observa cómo el narrador da por hecho que su audiencia conoce las condiciones sociales de la Escocia de finales del siglo XVIII: “Anyone who knows the history of Scotland, particularly that of the Highlands and the Western Isles in the period around 1779, is not hard-pressed to understand the reasons for their leaving.” (20).

Alexander MacDonald, el narrador de la novela, es el descendiente de la familia que emigró en 1779. Sobrepasa, por lo tanto, el esquema propuesto por Atwood (*Survival* 154) de novelas de emigración que abarcan tres generaciones. Sin embargo, sí podemos equiparar a este personaje narrador con la tercera generación que según ella tiene mayores oportunidades de realización plena en la vida. Alexander MacDonald, al igual que su hermana, ha alcanzado un nivel de vida y cultural elevado.

En esta novela parece que esa realización plena depende de la capacidad de los descendientes de inmigrantes para compaginar su herencia europea y su realidad canadiense. En resumen, este narrador ofrece una versión de la historia basada en el modo de comprender de finales del siglo XX, apoyada en las conversaciones con su hermana y en las aportaciones de su abuelo. Por lo tanto, el esquema que planteaba

Atwood, al que nos hemos referido al principio de este capítulo, por el cual la tercera generación de inmigrantes tenía mayores posibilidades para llegar a una realización plena, se lleva a cabo con el personaje narrador, pero no con sus hermanos. Sí es digno de mención que efectivamente la opinión favorable que obtiene el lector acerca del personaje está basada en las características adquiridas por su herencia europea, tales como, el apoyo a los miembros del clan o la conservación de las costumbres y del folclore.

MacLeod escoge no hacer que su narrador informe al lector de los acontecimientos históricos de Escocia. Las condiciones de miseria y penalidades se dan por sabidas. Sin embargo, el narrador sí se detiene en detallar la trayectoria de su familia desde que salió de las *Highlands*. Al ser un personaje narrador en primera persona (categoría de punto de vista tipo A, según la clasificación de Fowler) relata lo que a él le ha llegado de la historia de sus antepasados y lo que piensa que fueron los hechos que acontecieron. Mediante esta elección se crea en el lector la impresión de que Escocia y su historia son tan importantes que todos deben conocerlas.

Las circunstancias de la emigración en el caso de esta familia conllevan la muerte de la madre y el nacimiento de un nuevo miembro de la familia durante la travesía. No obstante el patriarca de la familia encuentra el valor para sobreponerse a las adversidades y hacer frente a la nueva situación:

“He was,” he said, composing himself and after a thoughtful moment, “crying for his history. He had left his country and lost his wife and spoke a foreign language. He had left as a husband and arrived as a widower and a grandfather, and he was responsible for all those people clustered around him. He was,” he said, looking up to the sky, “like the goose who points the V, and he temporarily wavered and lost his courage. (25)

En este fragmento es el abuelo el que le explica al narrador que la desgracia del patriarca *Calum Ruadh* va más allá de la pérdida de un ser querido: está llorando por la

historia, la lengua y la cultura de su país, además de por la situación personal que le ha tocado vivir.

En Nueva Escocia esta familia crea un nuevo clan —*Clann Chalum Ruaidh*— al que pertenece el narrador de la novela, Alexander MacDonald. Esta historia se mueve entre el pasado y el presente, entre la historia de Escocia y la vida presente de los descendientes de aquellos inmigrantes en Canadá. El recuerdo de las vivencias de sus ancestros crea un aire mítico y un tono elegíaco.

Las reflexiones más profundas en torno a la condición de emigrante y descendiente de emigrantes surgen en las conversaciones que Alexander MacDonald mantiene con su hermana Catriona. En el epígrafe 4.3 se desarrolla cómo esta novela muestra que el idioma está intrínsecamente relacionado con el sentimiento de pertenencia a un determinado colectivo y con la identidad, lo cual a su vez proyecta la imagen de esa identidad.

La experiencia de la emigración debido a carencias materiales también toca muy de cerca a los principales personajes de la novela de Margaret Atwood *Alias Grace*: la propia protagonista Grace Marks y su cómplice James McDermott provienen de Irlanda y el asesinado Mr Kinnear de Escocia. Además, al igual que otros de los personajes fundamentales de las novelas de Atwood (por ejemplo, Zenia en *The Robber Bride*) los orígenes de Jeremiah son desconocidos, pero se sitúan en Europa:

[...] Mary said that although he looked like a Jew or a gypsy, as many peddlers were, he was a Yankee with an Italian father who'd come over to work in the mills, in Massachusetts; and his last name was Pontelli, but he was well liked. (177)

Resulta significativo que la parte del libro que se llama “Broken Dishes” es donde Grace narra su emigración a Canadá. Estos “platos rotos” aluden a varios elementos. El significado más inmediato se refiere a la tetera obsequiada a su madre

por su tía y que se rompe en pedazos tras la muerte de la madre de Grace durante el viaje a Canadá. Podemos entender, por lo tanto, que de un modo más figurado apuntan hacia un mundo conocido que se rompe en pedazos cuando una familia tiene que emigrar. Además, la protagonista pierde a su madre, la figura más arraigada a la tierra. Por último, este tema enlaza con uno de los motivos principales de la obra: el modo en el que Grace percibe su propia memoria, como si estuviera rota en pedazos, de los cuales algunos se pierden.

La percepción de Grace de su viaje a Canadá es la de un hecho triste, tal y como ella misma recuerda: "when I was little, before I ever made the *long sad* journey across the ocean" (24, énfasis añadido). Es más, la suya no es una experiencia única. En otro pasaje Grace habla de una mujer que conoció en el asilo que se vuelve loca tras perder a toda su familia a causa del hambre y las enfermedades. La reflexión final que Grace plantea es como sigue: "I am glad I left Ireland before that time, as the sufferings she told of were dreadful, and the corpses piled everywhere with none to bury them." (34). De esa afirmación se desprende que Grace se alegra de haber escapado de una situación tremendamente pobre en Irlanda, a pesar de haber emigrado a un país en el que se ha visto envuelta en un doble asesinato y de haber terminado en la cárcel. En definitiva, la emigración se plantea como una alternativa a morir de hambre para familias como las de Grace.

A esta heteroimagen de pobreza y penurias en los países europeos se contrapone una autoimagen de abundancia—de tierras, empleo y alimentos—en Canadá. El tío Roy les plantea unas perspectivas muy alentadoras en Canadá:

Uncle Roy said who ever said anything about starving, what he had in mind was emigration. Many were doing it, and there was *free land to be had in the Canadas*, and what my father needed was to wipe the slate clean. *Stone-masons were in great demand over there* because of all the building and works that were going forward, and he had it

on good authority that *soon there would be many railway stations to be constructed*; and *an industrious man could do well for himself*. (127, énfasis añadido)

Para Grace es digno de mención que en Canadá los alimentos no escasean, como ocurre en su lugar de origen, puesto que hay comida variada y de calidad incluso para los sirvientes: “Food was certainly easier to come by in the Canadas than on the other side of the ocean, and there was a greater variety of it; and even the servants ate meat every day” (172).

Debido a estas circunstancias no es de extrañar que la emigración desde Irlanda hacia América y Canadá fuera masiva y así lo refleja la narración de Grace: “Our village was once larger, but many had moved away, to Belfast to the mills, or across the ocean; and often there was no one left from a family to tend the graves.” (122). Grace relata esta situación desde el punto de vista de su propia experiencia, así como recogiendo las voces de sus familiares y compañeros de fatigas. Lo mismo sucede a los protagonistas de *No Great Mischief* o de *Away*.

Las novelas *Alias Grace* y *No Great Mischief* contienen historias narradas en primera persona desde el punto de vista del personaje principal (tipo A en la clasificación de Fowler). Tanto la narradora de la primera—Grace— como o el narrador de la segunda—Alexander MacDonald—son personajes inmersos en la historia de que dan cuenta de esas insuficiencias, basándose en su propia experiencia y en los relatos de familiares o amigos. Estos últimos son introducidos a menudo en estilo directo o indirecto libre, lo cual les confiere mayor veracidad. El lector tiene la impresión de que la imagen de pobreza que se transmite no procede exclusivamente del sujeto narrador, sino que es una realidad compartida por más personajes. En

cambio, la distancia que impone el narrador en tercera persona de *Away* es más apropiada para esta historia con tintes de fábula.

Otra muestra de la emigración a causa de carencias materiales que estamos considerando es James McDermott, el cómplice de Grace en el asesinato de Mr Kinnear y Nancy Montgomery. La historia de la familia McDermott se ofrece al lector en estilo indirecto tal y como él se la cuenta a Grace: “He said his family was respectable enough, being from Waterford in the south of Ireland, and his father had been a steward; but he himself had been a scapegrace” (263). Este modo de presentación indica que McDermott necesita afirmar la respetabilidad de su familia, y por extensión de los inmigrantes, ante una opinión pública contraria, probablemente generada por la procedencia humilde de la mayor parte de los inmigrantes que llegan en esos momentos a Canadá.

Cuestiones en torno a la dignidad, la respetabilidad y el desprestigio del inmigrante aparecen en varias ocasiones más en esta novela. De nuevo McDermott, cuando intenta defenderse de las imputaciones que se le hacen, alega a su favor que lo único que ha hecho en su vida es trabajar duro y emigrar:

He said if anyone had killed Kinnear it was most likely a tramp; and there had been a suspicious-looking man hanging around, who's said he was a peddler, and sold him some shirts; and they should be looking for that one, and not *an honest man like himself, whose only crime was to wish to better his lot in life through hard work and immigration.* (411, énfasis añadido)

Por otra parte, es ilustrativa la opinión del doctor Jordan respecto a Grace. Éste joven es el interlocutor de Grace en gran parte de la historia, porque en su calidad de psiquiatra se siente atraído por el caso de Grace y decide estudiarlo. Cuando éste le escribe a su amigo acerca de ella, describe sus cualidades buenas mencionando que ha aprendido a hablar en un tono de voz suave (que él juzga imitado de las personas a las

que sirve y que pertenecen a clases sociales superiores) y que casi no le queda acento irlandés; palabras que indican que el acento irlandés es algo que no se aprecia: “and she retains *barely a trace* of the Northern Irish accent with which she must have arrived” (153, énfasis añadido). Queda así manifiesto el desprestigio de los inmigrantes irlandeses en Canadá.

Un ejemplo mucho más concreto de cómo se materializa este estado de opinión contraria generalizada hacia los inmigrantes irlandeses la encontramos en las palabras que Grace refleja de los periodistas y abogados. Ella se queja de que estos hicieran parecer que el hecho de ser irlandesa fuera un crimen. También anota que no es la primera vez que esto ocurre. No obstante, ella misma distingue entre el tratamiento que reciben los dos colectivos religiosos enfrentados en Irlanda. Los católicos son peor tratados que los protestantes, más afines a la mayoría protestante en Canadá:

I did indeed come from the North of Ireland; though I thought it very unjust when they wrote down that *both of the accused were from Ireland by their own admission*. That made it sound like a crime, and I don't know that being from Ireland is a crime; although I have often seen it treated as such. But of course our family were Protestants, and that is different. (118, énfasis en el original)

Generalmente este tipo de rechazo se sustenta en un desconocimiento del Otro. La cuestión irlandesa es mal comprendida en Canadá, lo cual da lugar a que se mezclen temas religiosos y de clase con el crimen ocurrido. Las palabras del reverendo Verringer—personaje que forma parte del círculo de amigos de la mujer del director de la cárcel y que lidera una campaña a favor de la revisión del caso de Grace y de su puesta en libertad, porque la considera inocente—ilustran claramente esa falta de conocimiento:

There is still a widespread feeling against Grace Marks; and this is a most *partisan country*. The Tories arrear to have confused Grace with the Irish Question, although

she is a Protestant; and to consider the murder of a single Tory gentleman - however worthy the gentleman, and however regrettable the murder - to be the same thing as the insurrection of an entire race. (91, énfasis añadido)

La falta de conocimiento y de comprensión del Otro, en este caso de los irlandeses, tiene como resultado una heteroimagen muy negativa de este pueblo.

Así pues, los personajes como Grace arrojan una luz bastante triste sobre su lugar de origen en Europa, a la vez que tampoco muestran una cara muy favorecedora de Canadá en tanto que lugar frío y no comprensivo con el drama de personas como ella. Grace forma parte del grupo de emigrantes que tanto Atwood (*Survival*) como Guillén (*Múltiples Moradas*) caracterizan como supervivientes precarios y fracasados.

Tal y como mencionábamos al principio de esta sección, también en novelas que tratan realidades ajenas a Europa encontramos el testimonio de las condiciones desfavorables de las que huyen los emigrantes. Sucede así, por ejemplo, en la novela *The Jade Peony*, en la que se expresan explícitamente desastres tales como sequías, guerras civiles y periodos de hambre de la China: “Each *lao wab-ku*, each Chinatown old-timer, had been driven out of China by droughts, civil wars and famines. They put their marks on foreign labour contracts and ended up in Gold Mountain engulfed by secrets.” (133). Las circunstancias son tan malas que los emigrados a Canadá viven con el temor continuo a la amenaza de poder ser repatriados, debido a cualquier acto de traición cometido contra aquellos que los han llevado a Canadá (134).

Las obras a las que hemos aludido hasta el momento se refieren abiertamente a las miserias y calamidades de las que huyen los que emigran a Canadá. Hay otras obras que describen situaciones similares de pobreza, pero sin narrarlas desde el punto de vista de los emigrados. Son aquellas que se sitúan en países lejanos y en las

que podríamos detectar aquello que Solecki denomina “el exilio como ausencia presente” (2001). Escritores tales como Rohinton Mistry en *Such a Long Journey* y *A Fine Balance*, M.G.Vassanji en *The Book of Secrets* o Michael Ondaatje en *Anil's Ghost* proporcionan una visión igual de pesimista y a la vez llena de emoción de sus lugares de origen que los relatos de emigrantes que hemos comentado anteriormente. La única diferencia es que no integran en su obra el país en el que residen actualmente: no crean una imagen de Canadá, por oposición a la que se genera de la India, de África o de Sri Lanka. No deja de ser significativo que todos estos ejemplos se refieran a lugares fuera de Europa.

Por lo tanto, podemos concluir que el tema de las penalidades a las que se ven sometidos los emigrantes y las condiciones materiales que les obligan a convertirse en tales es una constante en las obras estudiadas. Esto tiene como consecuencia la creación y perpetuación de una imagen de Europa como foco de pobreza y de malestar social. A la vez, este tratamiento de los movimientos migratorios genera estereotipos negativos en torno a los distintos pueblos europeos cuyos ciudadanos llegan a Canadá como inmigrantes.

Limitaciones ideológicas

En este apartado nos concentramos en el otro de los motivos por los que los personajes de la narrativa canadiense emigran a Canadá: la persecución u opresión ideológicas. Principalmente nos ocupamos la persecución religiosa que sufrieron los judíos en el siglo XX, por ser el tema que se trata en el corpus con mayor atención. Además, constataremos cómo la valoración que se hace a través del recuerdo influye decisivamente en la imagen que se crea de cada país de origen. Finalmente, nos

referiremos a otro tipo de opresión ideológica, provocada por la comunidad en la que está inserto el personaje.

El ejemplo más claro en las obras que analizamos de persecución religiosa lo constituye *Fugitive Pieces*, cuyos dos narradores son personas que llegan a Toronto exiliadas. La estructura de la novela, dividida en dos partes que corresponden respectivamente a la narración de Jakob y de Ben, indica un paralelismo entre las vidas de estos dos personajes que se ven sometidos a circunstancias semejantes. Dicho paralelismo está subrayado por el hecho de que el nombre de los capítulos de ambas partes es igual.

En los casos en los que la emigración es forzada por causas ideológicas se producirá más a menudo un sentimiento de exilio. Anne Michaels pone en boca de sus personajes las siguientes reflexiones en torno a esta condición:

“In xenetia – in exile,” said Athos on our last night with Daphne and Kostas in their garden, “in a foreign landscape, a man discovers the old songs. He calls out for water from his own well, for apples from his own orchard, for the Muscat grapes from his own vine.”

“What is a man,” said Athos, “who has no landscape? Nothing but mirrors and tides.” (86)

Pese a los conflictos que puede ocasionar vivir entre dos mundos, el de origen y el de destino, una persona no puede nunca dejar de tener una identidad. Según la opinión de este personaje central en *Fugitive Pieces*, es precisamente en el exilio cuando la persona puede conocerse mejor y valorar con mayor agudeza el lugar de donde proviene. En este caso, la imagen que proporciona esa valoración de los recuerdos ensalza la cultura en todos sus sentidos—las grandes obras de los sabios de la antigüedad o la tradición culinaria—, la solidaridad entre sus paisanos y los parajes

naturales. Por otra parte, llora las condiciones históricas que han dado lugar a la persecución de las personas de su condición.

Aunque en *Barney's Version* no se da un tratamiento tan en profundidad como en *Fugitive Pieces* a la persecución de los judíos, ya que el tono de la novela es mucho más humorístico, los motivos por los que la familia del narrador y protagonista se ve obligada a abandonar Polonia quedan claramente expuestos:

Chaim was the first of the Charnofskys to come to America from Poland, and from the very beginning he denied himself, pinching pennies, and sending for relatives. If not for his devotion my parents would have remained in Lodz, where I would have been born, and *Auschwitz would have been the end of our story*, as it was for too many Charnofskys. (151-2, énfasis añadido)

La persecución religiosa es la que los mueve a abandonar su país. Sin embargo, el motivo por el que los Panofsky emigran en concreto a Canadá es porque era más barato que Nueva York (47). Por lo tanto, de nuevo encontramos una de las constantes detectadas por Atwood: los inmigrantes no tienen grandes ilusiones puestas en Canadá, sino que huyen de condiciones adversas.

La narrativa canadiense refleja también que los orígenes de la intolerancia religiosa en Europa no comienzan con el nazismo. En *Elizabeth And After*, los antepasados de la protagonista se remontan a cuando sus antepasados tienen que abandonar España por su condición de judíos, tal y como se puede deducir de la siguiente cita, teniendo conocimiento de su religión, mencionada anteriormente (43): “Elizabeth’s mind had swerved to the Plantagenets- the royal blood, the good old sword-waving banner-crackling days when a king was a king, the days when her own ancestors were getting ready to be racked and roasted in Spain” (138).

Las alusiones a motivos ideológicos no son tan frecuentes como las que se refieren a las condiciones materiales en el corpus analizado. Como apuntábamos

antes, habitualmente, los motivos ideológicos son de índole religiosa y, por lo general, se refieren a la persecución de los judíos. Sin embargo, también encontramos alusiones a una presión social, tal y como observamos en la obra de Ricci *Lives of the Saints*. La madre del narrador de su trilogía se ve obligada finalmente a abandonar su pueblo natal, porque no soporta la presión de sus conciudadanos tras quedar embarazada fruto de una relación fuera del matrimonio.

En cualquier caso, la imagen de Europa que presentan estos personajes huidos por razones ideológicas de sus países de origen puede ser aún más negativa que el escenario de pobreza ofrecido por las obras mencionadas en el apartado anterior, porque brinda ejemplos concretos de la barbarie que han sido capaces de alcanzar los europeos en períodos históricos como el de la II Guerra Mundial. Como veremos en muchas otras ocasiones, la imagen de Europa en estos contextos presenta dos caras opuestas: por un lado, la intolerancia extrema; por otro, la cultura y la belleza.

4.1.2.2 Desfase con su lugar de origen

Para comprender el fenómeno de desconexión y desfase que sufren los emigrantes con su lugar de origen podemos referirnos a la antes mencionada Susana Moodie. Birbalsingh proporciona más ejemplos y abunda en esta cuestión refiriéndose a las novelas de Gabrielle Roy y de Ringuet:

Together Ringuet and Roy appear to give an authentic reproduction of actual attitudes of francophone Canadians during the first half of this century. They reproduce the familiar ambiguity of feelings which are typical of colonial or

postcolonial relationships, between people of present-day Europe and the descendants of their countrymen who settled overseas centuries ago. (20)

En novelas más recientes como las analizadas aquí observamos que el mismo fenómeno se manifiesta de formas diversas.

Tal y como hemos mencionado en el apartado anterior, los personajes que han emigrado desde Europa a Canadá mantienen una distancia física o emocional, o ambas, con su lugar de origen. Esta distancia en unas ocasiones les hace idealizar el lugar que abandonaron y atribuirle únicamente connotaciones positivas. En otras ocasiones los personajes regresan transformados y ya no encuentran la realidad que habían dejado atrás. Por último, hay casos en los que la distancia provoca una mirada irónica sobre el lugar de origen.

Hay personajes que están continuamente ensalzando los valores de su lugar de origen, pero cuando tienen ocasión de regresar allí, su desvinculación es tal que esa vuelta largamente ansiada nunca se produce. Por ejemplo, Tony, uno de los personajes centrales de *The Robber Bride* opina que Anthea ha escogido mal su lugar de retiro, por los siguientes motivos: “why didn’t she go to England, *home* as she always called it? Why go to California, where the bread is even airier, the accent even flatter, the grammar even more spurious, than it is here?” (152). En este reflejo de las palabras de Anthea en estilo indirecto libre, se lee entre líneas que ella se ha pasado la vida hablando de Inglaterra y dando una imagen de su lugar de origen como su verdadero hogar, donde todo es mejor que en Canadá: la gente habla con un acento más bonito, con una gramática más cuidada y donde el pan es mucho más consistente. Sin embargo, a la hora de la verdad, todos esos valores no son los suficientemente importantes como para emprender la vuelta al Viejo Continente.

En *The Stone Diaries* (1994) Carol Shields también refleja la historia de un inmigrante, Magnus Flett, un pobre hombre, solitario, al que la suerte no le ha acompañado. Ha fracasado en el empeño de echar raíces en Canadá y termina regresando sin propósitos ni planes a su isla natal (Orkney), un lugar del que apenas tiene recuerdos y de donde ya está desarraigado. La imagen que permanece es la de un lugar perdido en el espacio y en el tiempo.

Esta disolución del vínculo con el país natal se muestra igualmente en *Clara Callan*. Cuando el señor Rossi y su hijo Marco se dirigen a Italia para visitar a sus familiares, tras la muerte de la esposa y madre estadounidense de Rossi y Marco respectivamente. Rossi se refiere a Italia como “the old country” (164) y Clara lo recoge entrecomillado en su diario. En otra ocasión reflexiona acerca de la conveniencia de que el señor Rossi regrese a su país de origen:

The little boy was asleep in his cabin, dreaming perhaps of his dead mother, or the fierce old tyrant who lives in a village south of Naples, with her bad temper and her pictures of Mussolini and the Virgin Mary on the walls. Perhaps Mr. Rossi has made a mistake in returning to his homeland, but it was not for me to tell him. (170)

Clara parece dar a entender que Marco, el hijo del señor Rossi, no va a comprender la cultura de la que proviene su padre, que no sabrá interpretar por qué respetan como dirigente a Mussolini, por qué veneran a la virgen María o el carácter de su abuela. En estas afirmaciones vemos, por un lado, aquellas cuestiones que la propia Clara no alcanza a comprender. Por otro lado, observamos el desfase que se produce en las vidas de los emigrantes entre la situación que conocieron los que emigraron y el desarrollo que se produce en esos lugares.

Hay ocasiones en las que la distancia que acarrea la emigración tiene tintes irónicos. El señor Kinnear en *Alias Grace* parece estar ya bastante desvinculado de su Escocia natal y se burla de las obras románticas de Sir Walter Scott y de la imagen

sensiblera que crean de su lugar de origen. Grace refleja cómo cuando Nancy le estaba leyendo a Mr. Kinnear parte de *The Lady of the Lake* el señor Kinnear se mofa de la cantidad de locas que reciben balas o flechas por error o que se arrojan al mar.

La siguiente cita así lo ilustra:

The poor madwoman had just been shot by mistake, and was expiring, while speaking several lines of verse; and I thought it a very melancholy part; but Mr. Kinnear did not agree, for he said it was a wonder anyone could move an inch in romantic landscapes such as those of Scotland, without being accosted by madwomen, who were always jumping in front of arrows and bullets not intended for them, which had the virtue at least of putting an end to their caterwauling and misery; or else they were constantly throwing themselves into the ocean, at such a rate that the sea soon would be so clogged with their drowned bodies, as to constitute a serious hazard to shipping. (*Alias Grace* 323)

Por lo tanto, examinados los ejemplos anteriores, constatamos que la distancia que mantienen los personajes con el lugar desde el que han emigrado a Canadá a veces les hace idealizar el lugar que abandonaron y atribuirle únicamente valores positivos. Paradójicamente, como hemos visto en el ejemplo de *The Robber Bride*, cuando el personaje tiene la oportunidad de volver a ese lugar ideal, no lo hace, porque la ruptura con ese sitio ya es irreversible. Esto conlleva que las consideraciones positivas acerca del lugar en cuestión queden en entredicho. Cuando sí decide emprender la vuelta, el personaje regresa transformado y ya no encuentra la realidad que había dejado atrás o la que creía recordar. Por último, hay ocasiones en las que la distancia provoca una mirada irónica sobre el lugar de origen.

En los tres casos se produce el derrumbamiento de una idealización. Probablemente, es en estos contextos donde podemos ver la evolución de la creación de una heteroimagen de Europa en la literatura canadiense. Canadá se desvincula progresivamente de Europa, lo cual se manifiesta en esta mirada crítica hacia las bondades europeas imaginadas o recordadas por los emigrantes que partieron de sus tierras.

4.2 Canadienses en Europa: los viajes

En este segundo punto del capítulo dedicado a las imágenes que surgen en las narraciones a partir de los movimientos migratorios entre Canadá y Europa, nos ocupamos de las personas o personajes que van desde Canadá a Europa, por distintos motivos. Cabe resaltar que el número es mucho menor que los que viajan a la inversa, pero las repercusiones en la imagen de Europa que proyectan no son, por ello, menos relevantes.

Dado que la población de Canadá procede mayoritariamente de otros lugares del mundo, como ya hemos mencionado con anterioridad, el lugar de origen de cada persona o personaje se convierte en un rasgo distintivo y diferenciador, en tanto que conlleva un determinado aspecto físico, el uso de un idioma propio y la conservación de ciertas tradiciones y costumbres. Asimismo, coloca al individuo en grupos sociales de mayor o menor influencia en la vida política del país. En el primer epígrafe de este capítulo nos ocupamos de la imagen de Europa que proyectan los emigrantes que retornan a su lugar de origen en el Viejo Continente.

Por otra parte, Europa se revela en las obras que hemos considerado como un destino turístico altamente valorado. En este ámbito trataremos los ejemplos en los que se considera a Europa como un todo, como un lugar al que viajan aquellos que tienen el privilegio de tener el estatus económico que se lo permita; a la vez que atenderemos a las distinciones que se establecen con los lugares concretos que se mencionan.

Finalmente, hay que tener en cuenta que en la resolución de muchos artistas y escritores canadienses—ya sean personas reales o personajes de ficción—influyen tanto las condiciones geográficas o climáticas particulares del país como el rechazo a su orden social y a sus convenciones o a la aparente pobreza cultural. En numerosos casos esta postura esconde un rechazo general a las convenciones burguesas, así como la búsqueda de la libertad mediante la ruptura con los modos de proceder de generaciones anteriores. Habría que contemplar a estos emigrantes o exiliados canadienses en Europa desde el punto de vista que Claudio Guillén expone al interpretar la última decisión que toma Stephen Dedalus en el *Retrato del artista adolescente*, cuando Stephen expresa que no servirá a una causa en la que no crea, ya sea su hogar, su patria o su iglesia; sino que utilizará las únicas armas que se concede a sí mismo para expresarse libremente: el silencio, el exilio y la astucia. Guillén comenta esta decisión:

No hace falta decir que estos tres términos de Joyce se entrelazan; y el alejamiento de la propia nación, como entorno dado y envolvente, se distingue mal del rechazo de la sociedad establecida en general y de las convenciones burguesas, en bastantes casos, pero con fuerza incomparable en Nietzsche y durante el siglo XX en Samuel Beckett. (*Múltiples Moradas* 82)

Debemos anotar que esta imagen de Europa como símbolo de libertad ha perdido mucha fuerza, tal y como explicaremos en el apartado 4.2.4.

4.2.1 Búsqueda de los orígenes familiares

Hemos constatado que se repite con mucha frecuencia el motivo del canadiense que viaja a Europa en busca de sus orígenes. Estos orígenes pueden ser remotos, en el caso de canadienses de tercera generación en adelante, o cercanos,

cuando esa persona ha sido la que abandonado su país en busca de mejor fortuna. En cualquier caso, no pretendemos dilucidar quién refleja de modo más fidedigno la realidad de los países de los que provienen los inmigrantes en Canadá. Nuestro propósito es recoger las impresiones de esos lugares que plasman los autores a través de sus personajes.

Para ello hemos articulado el tratamiento de la relación del autor y sus personajes con el antiguo país de origen—y con su cultura e idioma—en torno a dos ejes. La primera parte de este epígrafe versa sobre la reacción del personaje que viaja al lugar de origen en Europa. Después hemos abordado las imágenes concretas y distintivas que se crean de cada lugar de origen.

El viaje al lugar de origen

El canadiense que viaja a Europa en busca de sus orígenes es uno de los temas recurrentes en la literatura canadiense que Atwood menciona: “Canadians retrace their original journey and return to Europe (or other older parts of the world) as tourists or expatriates.” (*Survival* 120). En las obras analizadas hemos encontrado ejemplos de ambos, además de los que van a Europa a la guerra, que trataremos en el capítulo 6.

Son muchos los personajes que encontramos regresando al lugar del que provienen ellos mismos o sus antepasados. Las reacciones al encontrarse con una realidad que les es conocida de un modo indirecto o lejano son diversas. En las obras *No Great Mischief*, *Wilderness Tips*, *Where She Has Gone*, *The Underpainter*, *The Stone Diaries* y *Elizabeth and After* observamos cómo algunos escritores ofrecen una heteroimagen de esos lugares basada en la reproducción de los tópicos existentes acerca de cada sitio, otros se basan en experiencias más personales, y aún otros establecen una distancia

crítica o irónica en estos contextos. Cabe mencionar que en *Anil's Ghost* también se produce esa vuelta al país natal, pero en este caso el lugar es Sri Lanka, por lo que no nos ocuparemos de este ejemplo en detalle, porque no es pertinente para la imagen de Europa.

En primer lugar, contemplemos dos ejemplos en los que aparece un tratamiento de Escocia similar y que parece constituir un tópico en torno a este lugar: Escocia como tierra que recibe a sus emigrados retornados con afecto, cercanía y acogimiento. Del mismo modo, los escoceses parecen reconocer como propios y amparar a los emigrantes retornados. De ello se deduce que la condición de escocés es algo que no se pierde; permanece aunque la persona emigre y haga su vida en otro país.

En este sentido, el acentuado vínculo del autor Alistair MacLeod con Escocia hace que se defina a sí mismo como “old-fashioned Scotsman” en una entrevista realizada por Craig M. McDonald. Esta estrecha relación con su lugar de origen se refleja de forma muy pronunciada en su novela *No Great Mischiefs*. En esta historia varios de los personajes, cuyas vidas transcurren en Canadá, regresan a Escocia. Por ejemplo, Catriona, la hermana del narrador, realiza un viaje allí y todo le resulta familiar: las gentes la acogen con hospitalidad y cariño, por lo que su lealtad y creencia en los valores transmitidos por sus antepasados se fortalecen. Este ambiente se refleja en una de las vivencias que su hermana le cuenta al narrador:

“You are from here,” said the woman.

“No,” said my sister, “I’m from Canada.”

“That may be,” said the woman. “But you are really from here. You have just been away for a while.” (161)

Tal y como el lector sabe a través de la narración de Alexander MacDonald, no es sólo esta anciana escocesa quien la reconoce como alguien que es del lugar. La

demás gente conversa con ella e incluso los perros muestran su afecto moviendo la cola y lamiéndole las manos. En estas ocasiones el narrador en primera persona (Tipo A) casi se torna narrador omnisciente (Tipo B) capaz de reproducir el habla directa de escenas vividas por su hermana que él mismo no ha presenciado directamente. Así, las reacciones de los habitantes del lugar de origen parecen ser presentadas casi sin intermediación y cobran carta de verdad.

En otro momento, uno de sus hermanos tiene una experiencia similar cuando un desconocido se le acerca y lo reconoce como un MacDonald mientras espera al tren en la estación de Glasgow. Inmediatamente entabla amistad con él y le ofrece trabajo en su granja. La importancia del peso de los orígenes, de la tradición y de la historia queda reflejada al final de conversación entre estos dos hombres, que se presenta de nuevo en estilo directo y, aunque desde el punto de vista de Alexander MacDonald, adquiere las cualidades de una narración omnisciente, como en el caso anterior:

“Well,” said the man, brightening, “however long you've been gone, you haven't gone that far to look and talk like you do. What goes around, comes around, I suppose. There is a fish farm near where I live. Come and have a look at it. Maybe you'd like to stay for a while. We can always make room. We can always fit you in. 'Come to the Highlands with me,' as the song says.”

“Maybe I will,” said my brother. “A few things happened. I was just trying to leave the past for a while.”

“Interesting place to come for that,” laughed the man. (*No Great Mischief* 262-263)

La importancia de la historia y de su recuerdo para los personajes escoceses que crea MacLeod parece evidente.

Julie, la protagonista del relato “The Bog Man” de Margaret Atwood, también experimenta una situación parecida. El relato narra en tercera persona cómo Julie se desplaza a Escocia con un arqueólogo que está investigando el hallazgo de un hombre

prehistórico al que denominan “the bog man” (‘el hombre de la ciénaga’). Ni siquiera se ha informado con exactitud de dónde procedía la familia de su madre, pero dice sentir una fuerte conexión con esa tierra y con su pasado:

He thought they were sites of ritual human sacrifices. This should have made them more sinister for Julie, but it did not. Instead she felt a connection with her ancestor. Her mother’s family had come from this part of the world, more or less; from somewhere in the north of Scotland. She liked to sit among the standing stones and picture her ancestors running around naked and covered with blue tattoos, offering cups of blood to the gods, or whatever they did. Some bloodthirsty, indecipherable Pictish thing. The blood made them authentic, as authentic as the Mayans; or at least more authentic than all that clan and tartan and bagpipe stuff which Julie found tedious and sentimental. There had been enough of it at her university, enough to last her for a while. (84)

La ironía es otro de los modos en que se presenta la imagen que hemos podido recoger. Atwood utiliza aquí de forma irónica el tema recurrente en la literatura canadiense de la búsqueda de los orígenes en Europa. La ironía se alcanza mediante el uso de las expresiones propias de la protagonista, Julie, que permite el tipo de presentación del discurso en este pasaje: el estilo indirecto libre. De modo que en lugar de emplear afirmaciones categóricas acerca del sitio concreto del que procedían los antepasados de Julie, se matizan con expresiones como “more or less”. Igualmente, se transmite el desconocimiento de la historia del lugar con palabras similares: “whatever they did”. Finalmente, los rasgos distintivos de la cultura escocesa le parecen “tedious and sentimental”, lo cual indica cierto esnobismo.

El tópico comentado arriba de la cercanía con Escocia experimentada por los escoceses emigrados queda, por lo tanto, en entredicho en los pasajes anteriormente referidos. Lo mismo sucede en el primer párrafo de la siguiente página que también resulta bastante irónico. Las calamitosas condiciones en las que se han encontrado los anteriores ejemplares de hombres de la ciénaga le repugnan a Julie: “Julie does not feel the same connection with them that she felt with the standing stones. The idea of

human sacrifice is one thing, but the leftovers are something else again” (*Wilderness Tips* 85). Esta cita debemos interpretarla en el mismo sentido que la anterior. El reflejo de los pensamientos de Julie descubre las inconsistencias en sus opiniones y en el conocimiento de su lugar de origen, de su cultura e historia. La conexión que Julie siente con ese lugar, tal y como se presenta a través de sus pensamientos, parece totalmente infundada.

En el caso de Ricci también hemos constatado el acogimiento de los habitantes del lugar de origen por parte de los italianos. Cuando el narrador regresa a su país natal, resalta la expresión “*Bentornato*” que el taxista utiliza en italiano y luego parafrasea, como algo representativo del ánimo con el que es recibido en Italia. (*Where She Has Gone* 167-8). A su llegada al pueblo se repite la palabra “*Bentornato*” (*Where She Has Gone* 188). Esta utilización de palabras italianas en el texto, que estudiamos en detalle en el apartado 4.3, sirve en esta ocasión para reforzar la impresión de bienvenida, acogimiento y pertenencia a dicho lugar. Vittorio refleja asimismo la expresión italiana que Luisa utiliza para recordarle cómo era su madre de orgullosa: “*Una vera Sanninta*” (300). Vittorio, al igual que los personajes de *No Great Mischief*, es bien recibido en su lugar de origen.

La misma sensación de familiaridad que siente el personaje de Julie en “The Bog Man” con un lugar de Europa que en realidad le es desconocido (puesto que el personaje lo visita por primera vez) está descrita en *The Underpainter*. Sin embargo, el matiz aquí es muy distinto. George, cuya relación con Europa está condicionada por el afecto de su padre hacia Francia, está predispuesto a percibir este país como un lugar familiar. De hecho, en una ocasión le manifiesta a Fraser que cuando llegó a París sintió que lo conocía:

I myself have been there twice –both visits in peacetime– and I must say I found the place, beyond the wonders of its museums, confusing, exhausting, and expensive. But,

oddly, George asserted that the minute he arrived he felt that he was returning to a life he had always known. (155)

En contraste con los ejemplos anteriores, el punto de vista del narrador estadounidense, que no siente ningún vínculo fundamental con ese lugar, proporciona una visión carente de emotividad y también de la distancia irónica que aporta Atwood. Para Fraser, que lo único que valora son los museos, resulta incomprensible cómo George puede sentirse vinculado a unos lugares que durante la guerra debían haber sido percibidos como enemigos:

George said once that he thought he might have worked with gold leaf, might have been a gilder in a previous life, at Sèvres or at one of the workshops in Germany. He told me this shortly after the end of the war. I was slightly shocked by this fond reference to what he must have felt was enemy terrain. (153)

Sin embargo, George se siente tan cercano a Europa, a través de los talleres en los que se fabrica la porcelana que tanto admira, que llega a creer que ha sido un artesano de aquellos lugares en una vida anterior.

Más adelante, sin embargo, Fraser muestra una gran curiosidad por Cornwall, el lugar del que procedía Owen Pengelly, el padre de su musa y amante, Sara. Lo refleja, por ejemplo, el título de uno de sus cuadros: *Coastlines: Land's End and Cape Cornwall (The Underpainter, 64)*. Por otra parte, reflexiona acerca de la tristeza que provoca tener que emigrar a Canadá para trabajar en las minas canadienses:

How sad to have been Owen Pengelly, to have been Sara's light-loving father. At the age of seventeen he had walked away from the only map of the world he knew, a map comprising footpaths over fields, engine houses looming awkwardly on precipitous coastlines, the shafts and passageways and caverns under the sea, and the wretched rows of grey houses. He had walked with three of his friends, away from the weeping mothers of the village of St. Just, eight miles to the port of Penzance and to a ship headed for Canada and another set of shafts and tunnels and caverns; this time under the greatest of lakes: Superior. (*The Underpainter, 261*)

Una vez más, la persona que emigra a Canadá huye de la pobreza y la descripción de Cornwall que el narrador brinda al lector evoca un lugar extremadamente

desapacible y desolador como queda reflejado en el pasaje citado. La selección léxica es muy reveladora: los sintagmas nominales se refieren a lugares angostos y que producen sensación de agobio o peligro (“comprising footpaths”, “engine houses”, “precipitous coastlines”, “the shafts and passageways and caverns”, “wretched rows of grey houses”). Estas sensaciones no están provocadas por los nombres elegidos, sino por los adjetivos que los acompañan para calificarlos creando asociaciones propias del discurso poético.

La descripción, además, carece de verbos conjugados en formas personales y el único gerundio (“looming”), que aparece en la tercera línea de nuestra cita, tiene también las connotaciones de algo indefinido y que atemoriza. El verbo que se conjuga y que se repite en dos ocasiones es “walk away”, lo cual indica que con ese panorama general la única solución es abandonar el lugar. La pobreza, además, se subraya reiterando que es andando como Owen Pengelly y sus compañeros se marchan del país.

Al igual que Frazer manifiesta un gran interés por el lugar de origen de Owen Pengelly, en *The Stone Diaries* Daisy Goodwill quiere conocer las islas Orkney. Daisy viaja a esas islas, un lugar remoto para ella, con el fin de conocer los orígenes de Magnus Flett, el padre de su marido. Es una versión algo diferente de esa búsqueda de la procedencia de los antepasados, porque se trata de la familia de su marido, por lo que el vínculo es más lejano.

En otras ocasiones, la búsqueda de los orígenes en Europa entraña unas connotaciones de liberación. En la novela *Elizabeth and After* uno de los personajes principales, Adam, viaja a Europa en busca del padre perdido. Tras su graduación, este huérfano de guerra intenta reconstruir los últimos movimientos de su padre en Londres, antes de que su avión fuera derribado en combate. Este es otro caso algo atípico de la

búsqueda de los orígenes familiares que muchos canadienses llevan a cabo en Europa, puesto que su padre no era realmente londinense, sino que estaba allí a causa de la contienda. El panorama que Adam encuentra es desolador:

Adam flew to London in search of Golden Memory Studios. He found it in Earl's Court, a run-down shop with a dirty counter up front and in the back a little room that smelled of tobacco and stale aquarium water. The curtain was a dark moth-eaten disaster Adam recognized from his father's picture. (Cohen 126)

Pese a todo, este viaje le permite replantearse toda una vida que ha girado en torno a la pérdida de su padre y, consecuentemente, liberarse en cierto modo.

Hemos podido constatar que la imagen que se desprenden de los pasajes narrativos en los que se describen los viajes a Europa de estos personajes muestra dos vertientes básicas muy bien diferenciadas y casi opuestas. Por una parte, encontramos una imagen muy positiva de comprensión, hospitalidad y conciencia histórica de pertenencia a un lugar. Por otra parte, se advierte una imagen no tan asentada y mucho más descorazonadora de Europa como lugar que ha perdido precisamente esas cualidades y que no ofrece refugio ni al emigrante retornado ni al que llega sin saber bien qué busca. Las motivaciones por las cuales los personajes de estas novelas deciden emprender un viaje al lugar de origen y las reacciones que manifiestan una vez allí son diversas. Sin embargo, el resultado de dichos viajes suele ser liberador para los personajes que los emprenden.

A continuación observaremos cómo se distribuyen estas reacciones respecto a cada una de las naciones de Europa que aparecen en las obras analizadas. Es decir, consideraremos las imágenes nacionales surgidas del contacto de los antiguos emigrantes o sus descendientes con sus lugares de origen.

4.2.2 Diferentes lugares de origen: imágenes nacionales

En las obras seleccionadas aparecen con una frecuencia muy considerable personajes europeos o de origen europeo, así como lugares del Viejo Continente, puesto que rara es la obra en la que éstos no están presentes. A menudo la introducción de estos elementos en el relato va acompañada de una caracterización que hace uso de los estereotipos generalmente aceptados y, por lo tanto, conocidos por el autor y sus lectores. En otras ocasiones la caracterización de cierto lugar o personaje invita al lector a asociar determinados rasgos con los mismos.

Las obras *Merry Among the Children*, *Clara Callan*, *Elizabeth and After*, *Alias Grace*, *The Robber Bride*, *The Englishman's Boy* y el relato 'The Bog Man' ofrecen imágenes diferenciadas de Escocia, Inglaterra, Irlanda, Italia o Francia. Asimismo, entre ellas, hay narraciones que utilizan a veces el recurso de jugar con la incertidumbre acerca del lugar de procedencia de algún personaje. Los ingleses son caballerosos y elegantes; de Francia también viene la elegancia y la sofisticación; mientras que las características más negativas se les atribuyen a los irlandeses, de los que se dice que son desconfiados, brutos y poco inteligentes. Escocia se nos presenta como un lugar aburrido, lluvioso y de gente hosca y malhumorada. Veamos a continuación ejemplos de cómo se retratan las gentes procedentes de varias zonas de Europa, así como estos lugares.

Escocia

En el relato "The Bog Man" de Margaret Atwood mencionado anteriormente, la protagonista—Julie—ofrece una imagen de Escocia como un lugar en el que los pueblos no tienen de nada, salvo tiendas en las que venden lana (82), es decir, los productos tradicionales y típicos. Otra de las características distintivas es que la gente es muy cotilla. Sorprendentemente, Julie misma reconoce que, con cada nueva narración de su historia, insiste con más ahínco en los estereotipos acerca de Escocia. Los

aspectos que resalta (la lluvia, la comida y el carácter de los habitantes del pueblo) son los siguientes: “the atmosphere—the Scottish rain, the awful food in the pub, the scowling inhabitants of the town, the bog itself” (97). Se abre la posibilidad de plantear si Julie percibe que su audiencia recibe con más interés los estereotipos que un relato que intente reflejar con más matices la realidad. ¿O se trata de una reflexión metaliteraria que nos ofrece la autora acerca de los mecanismos de narración?

En otra de sus obras, Atwood vuelve a cuestionar el sentido de la búsqueda de los orígenes en Europa. Uno de los personajes de *The Robber Bride*, cuyo nombre es Karen tiene tal mezcla de sangre que su procedencia no puede ser descrita con una sola palabra. Sin embargo, su abuela de ascendencia escocesa, interrogada acerca de este asunto, le dice:

“We’re not Irish,” says Karen.

“Not by a long shot,” says Karen’s grandmother, “though your great-grandmother was.” She herself is Scotch, partly, so Karen is part Scotch too. Part Scotch, part English, part Mennonite, and part of whatever her father was. According to her grandmother, Scotch is the best thing to be. (250)

La repetición en este fragmento de las palabras “part” y “partly” subraya lo absurdo de querer buscar un origen único y que defina a la persona. Podríamos considerar que frente a la heteroimagen de Europa como conjunto de nacionalidades y herencias culturales diferenciadas claramente entre sí, la autoimagen de Canadá que muestra Atwood lleva a cabo el ideal del mosaico que incorpora todas esas características culturales creando un todo nuevo.

También en *Clara Callan* las distintas voces narrativas reproducen otros estereotipos vigentes acerca de los escoceses. Clara describe a su ginecólogo del siguiente modo: “Murdoch is an elderly Scot and seems to have that nationality’s

dour and stern manner.” (378). Nótese cómo Clara califica aquí a la nación escocesa completa como adusta y severa.

The Englishman’s Boy apunta también a la adscripción de algunos rasgos distintivos no sólo a los escoceses, sino también a las demás nacionalidades del Reino Unido e Irlanda en el pasado y en el presente en la narración. Por ejemplo, la descripción que el narrador hace de Scotty aporta un ejemplo de cómo eran tratadas estas distintas nacionalidades:

The man the wolfers called Scotty, a Canadian who had ridden down the Whoop-Up Trail with them from north of the line, pulled a bottle of whisky out of his saddlebags, and passed it around to each man for a swig. He said it was Scotch Whisky. The Englishman’s boy had never tasted Scotch whisky before, but he drank his swallow and thanked him.

Scotty said, ‘You’re most welcome.’

To the Englishman’s boy, there was something odd about the Scotchman, a peculiar, unsteady gleam in his eye. He didn’t seem to belong with this bunch, seemed not aware of the company he was keeping. *He had the Englishman’s way of talking. Gentleman’s airs. Didn’t care to blaspheme. Kept himself spruce and neat.* He’d seen him *writing in a little book* after he finished eating, just how the Englishman did. Journal, the Englishman called his book. The boy could read a little but had never got the hang of writing. (78, énfasis añadido)

Para el chico del inglés los dos hombres, el inglés y el escocés, comparten unos rasgos que se refieren a la educación, a las maneras y al sentido del decoro en la vestimenta. Por lo demás, el hombre llamado Scotty, en realidad es canadiense, pero su origen escocés prima a la hora de caracterizarlo y dicha caracterización se produce precisamente atribuyéndole esos rasgos de caballerosidad, porque el chico del inglés ve a Scotty y a Dawe (el inglés) como el Otro, pero no distingue las diferencias entre ellos.

Inglaterra

En esta misma obra se expresan impresiones acerca de los ingleses que forman parte de los estereotipos divulgados más frecuentemente por la literatura y

otros medios de difusión sobre esta nacionalidad, tales como la melancolía o la flema.

En primer lugar se describe al hombre inglés imbuido por la característica flema británica:

Dawe's sweet-tempered and sooth-as-butter manner sawed on their nerves, seemed a reproach to the ants scurrying in their pants. They put it down to his ignorance of the kind of devious, heartless, sneaking, despicable, dirty foes Indians were. It grated on them the way he talked, booming his way through the willows with that plumy, toney voice, like he was bugling for Peigans, trumpeting them in for the kill. He made everyone edgy, everyone, that is, except the skinny kid beside him who had no other handle than 'the Englishman's boy'. (*The Englishman's Boy* 37- 8)

Otros rasgos que se le atribuyen son cierta melancolía (49), unas vestimentas muy finas y las galanterías con las mujeres: “the Englishman pulled up in full daylight, arrayed in all his finery, bent on some fun with a sporting woman.” (287). Estas caracterizaciones se refieren al hilo de la historia que transcurre a finales del siglo XIX y cuyo narrador pertenece al tipo C (en la clasificación de Fowler).

Irlanda

En el momento actual de la narración el personaje lacayo del gran director de cine, Fitzsimmons es descrito subrayando siempre su origen irlandés. Así, el narrador (tipo A) se refiere a él explicando que “the big Irishman” (19) iba dándole empujones a la gente con los hombros y pisándoles los pies para abrir camino para Chance, su jefe. Cuando el narrador se enfrenta directamente con Fitzsimmons también lo insulta mentando su nacionalidad: “Don't go putting my mother in your gob-shite Irish mouth, Fitz! Do you hear me?” (190).

Esta opinión desfavorable la comparten más personajes. Rachel, la amiga del narrador le formula la siguiente pregunta: “What're you doing for that black-hearted Irish bandit?” (100). En otra ocasión este mismo personaje hace otra observación de

tono semejante cuando pregunta al narrador: “Is that what you’re doing for Chance? Crossword puzzles? The intellectual odd jobs the Irish moron isn’t up to?” (175). Incluso el propio jefe, Chance, en presencia de su ayudante habla de “Immigrants like Fitz. Paddies and bog-trotters.” (282). Por lo tanto, hace uso de términos ofensivos que se utilizan para llamar a los irlandeses como *paddies* o *bog-trotters*. En conjunto, la imagen que obtiene el lector de este personaje es la de una persona bruta, sin sensibilidad, despiadada y poco inteligente. Lo sustancial para nuestro razonamiento es observar cómo esta caracterización siempre afirma de forma explícita el hecho de que es irlandés.

Además, la imagen de los irlandeses que se perpetúa no se debe a las características individuales de este personaje. Rachel tampoco tiene mejor opinión de los cámaras de las películas que se filman en Hollywood. En una de las conversaciones que mantiene con el narrador, dice: “Cameramen are invariably Irish and invariably drunk. If they can grasp the plot, the moral, the theme of your simple tale through an alcoholic haze, you can be assured you have struck the proper intellectual level.” (44).

Esta misma imagen es la que se desprende uniformemente en *Mercy Among the Children*. El episodio más destacado es cuando los irlandeses son tachados de desconfiados ante los testamentos. El narrador lo constata del siguiente modo: “the estate was in limbo because Leo had that Irish suspicion of wills” (365), aunque reproduce de modo libre las palabras del abogado Freddy Snook. Por lo tanto, el estilo indirecto libre sirve aquí para que el autor pueda utilizar una opinión generalizada, sin comprometer necesariamente al narrador con la misma.

Francia

Tal y como veremos más adelante, lo francés suele tener connotaciones positivas, pero también encontramos la excepción a esta regla. Se dan ejemplos como el que aparece en *Mercy Among the Children*, en el que Gladys insulta a Rudy llamándolo “Frenchman” cuando discute con él: “Oh yes—that was the real tragedy—his love for her; even though he was bossed around by both her and her father, even though whenever Gladys got angry she would yell: «I will leave you without a cent, Frenchman!»” (103). En este tono despectivo están ausentes todas las asociaciones de sofisticación que normalmente acompañan a los personajes relacionados con Francia.

Orígenes inciertos

Frente a los ejemplos en los que hemos visto que se caracteriza a un personaje atendiendo primordialmente a su lugar de procedencia, hay ocasiones en las que se desdibuja el lugar del que proceden los personajes para crear, por ejemplo, un efecto de desconcierto o de animadversión. Zenia, la protagonista de *The Robber Bride*, en una de las varias versiones de su vida que narra, dice que su padre era finlandés:

“He was a Finn,” says Zenia. “It’s where I get my cheekbones.”
Charis has only a vague notion of where *Finland* is. *It has trees and people with saunas and skin boots, and reindeer.* “Oh,” she says. “Why was he in Roumania?”
“He wasn’t,” says Zenia. “They were both Communists, before the war. They met at a youth congress in Leningrad. He was killed later, in Finland, fighting the Russians, in the Winter War. Ironic, isn’t it? He thought he was on their side, but it was them who killed him.” (272, énfasis añadido)

A raíz de este relato surge la imagen que tiene Charis de Finlandia: no sabe situarlo exactamente, pero relaciona los árboles, las saunas, las botas de cuero y los renos con este país.

Sin embargo, en otra de las versiones que aporta de su vida, Zenia le cuenta a West que sus orígenes están en Grecia y asocia a este país con la corrupción en la Iglesia ortodoxa:

West sighed. "Zenia was frigid," he said. "She couldn't help it. *She was sexually abused in childhood, by a Greek Orthodox priest.* I felt sorry for her."
Tony's mouth dropped open. "Greek Orthodox?"
"Well, she was part Greek," said West. "Greek immigrant. (406)

Atwood aborda nuevamente de forma crítica la gran confusión que manifiestan algunos canadienses acerca de su procedencia. De ahí, que existan muchos viajes de búsqueda hacia los orígenes europeos confusos o perdidos. Aquí la autora juega con esa idea, puesto que Zenia no está realmente confundida, sino que lo utiliza para provocar pena y protección de West, la pareja de Tony. Por otra parte, desde el punto de vista del lector implícito, puede pensarse que el lector canadiense que valora y se toma muy en serio los orígenes de cada persona no va a apreciar que alguien se tome a la ligera este asunto y, por lo tanto, quedará indispuerto contra esta protagonista.

Otro personaje que se vale de los estereotipos acerca de los distintos países de Europa es el buhonero Jeremiah de *Alias Grace*. Según le conviene al papel que desempeña en cada momento, adopta nombres correspondientes a distintas nacionalidades. En principio, aparece como "Jeremiah, the peddler" (31). Este nombre de origen judío encaja perfectamente con su condición de buhonero. Después, a Mary Whitney, la compañera y amiga de Grace, le hace creer que es estadounidense de ascendencia italiana: "Mary said that although he looked like a Jew or a gypsy, as many peddlers were, he was a Yankee with an Italian father who'd come over to work in the mills, in Massachusetts; and his last name was Pontelli" (177). Para hacerse pasar por neuro-hipnotizador adopta un nombre de resonancia francesa: Dr Jerome DuPont (95). Cuando realiza el espectáculo en The Prince of Wales Theatre, Grace le dirige una carta a "Signor Geraldo Ponti, Master of Neuro-

Hypnotism, Ventriloquist, and Mind-Reader Extraordinaire” (492). Por último, Grace se lo encuentra por las calles de Ithaca, New York, más elegante que nunca y su foto aparece en los carteles que lo identifican como Mr Gerald Bridges (529), un eminente medium.

Atwood se recrea en las connotaciones del mismo nombre traducido en francés—para dar la impresión de rigurosidad científica—, italiano—cuando se trata de dar la impresión de hombre de gran espectáculo—e inglés—cuando se ha convertido en apariencia en un *gentleman*—. He aquí un conjunto de estereotipos acerca de las distintas nacionalidades concentrado en un solo personaje.

La falta de claridad en cuanto a los orígenes de una persona produce una situación cómica relacionada con la procedencia de un camarero en un restaurante italiano en la novela *Elizabeth and After*. La madre de Elizabeth, casada en segundas nupcias con un millonario estadounidense, en el papel de esnob, pide al camarero que le recomiende un vino de su lugar de origen, a lo que éste le responde: “Uruguay is my home. But when it comes to wine, everyone prefers Italian.” (150). Con estas palabras el camarero defrauda las expectativas de la señora nueva rica que espera que todo en el restaurante sea italiano, incluido el camarero.

Europeos frente a indígenas

En esta misma línea de caracterización de los personajes según su procedencia y las ocupaciones propias de los colectivos de tal origen, en *Elizabeth and After*, por ejemplo, se da a entender que los gobernantes, los políticos procedían de los descendientes directos de europeos, mientras que los cazadores y las personas que están en contacto y buena armonía con la naturaleza deben tener algo de sangre

india. Un miembro de la familia más poderosa e influyente del pueblo en el que tiene lugar la novela se expresa en los siguientes términos:

“My family and his go back,” Richardson said. “Way back. Carl’s ancestors came over with the Hudson’s Bay Company. The old fur traders who crossed the country in canoes. My grandfather used to go hunting with Carl’s grandfather. Used to say he must have got some Indian blood in him. Those traders often had second wives, out in the west, then they’d bring home their children and try to mix them in. People don’t talk that way these days, but they did. Carl’s grandfather used to be able to find his way around anywhere. (261)

Resulta llamativo cómo el propio Richardson admite que ya no se habla así. Sin duda, se refiere a que el respeto por las minorías o corrección política en el lenguaje y el acercamiento actual a las minorías étnicas y a la multiculturalidad han cambiado ese tipo de discurso, aunque esa división social según la procedencia sigue en el modo de pensar de la gente.

Sin embargo, sorprende que en ningún momento de la novela se especifique de dónde proceden exactamente los Richardson, mientras que para describir a otros personajes lo primero que se menciona es su lugar de origen. Este es el caso de la familia de Elizabeth: “Immigrants from Galicia, the Glades made a striking couple” (118).

En *Elizabeth and After* se refleja la misma dicotomía que en *A Discovery of Strangers* entre los indígenas apegados a la tierra y conocedores de las leyes de la naturaleza y los europeos civilizados y más pendientes de los designios divinos. La imagen de los europeos como personas que han perdido el vínculo con la naturaleza aparece, así, en ambas obras.

Imagen de Europa como lugar de origen

Podemos concluir que, según hemos apreciado en los pasajes que se refieren a personas que provienen de los distintos países de Europa, el Viejo Continente es un lugar valorado y apreciado en algunas vertientes, que ofrece gran diversidad y que bastante desconocido por parte de los canadienses.

Según hemos podido colegir en estos fragmentos las imágenes que se reproducen son las siguientes. Los escoceses son descritos como gente cotilla y que vive con muy pocas cosas, entre las que se encuentran sus productos tradicionales. La comida escocesa es de mala calidad, el tiempo desapacible y los habitantes de los

pueblos miran con el cejo fruncido. Incluso se llega a calificar a la nación escocesa completa como adusta y severa. Por otra parte, los ingleses son caballerosos, saben cómo vestirse, cómo comportarse y, en definitiva, son elegantes. Están rodeados de la característica flema británica y son melancólicos.

Los irlandeses se llevan la peor parte, puesto que la misma palabra que los describe sirve a menudo como insulto. Además, ninguno de los rasgos por los que son distinguidos es positivo. Se habla de ellos como bandidos, idiotas, desconfiados y brutos. Esta imagen coincide con la que recoge *Alias Grace*, anteriormente referida en el apartado 4.1.2., cuando la protagonista se queja de que el mismo hecho de ser irlandesa era presentado como un crimen.

Formalmente, los escritores canadienses tienden a poner en boca de sus personajes los estereotipos comúnmente aceptados, referidos a las distintas naciones de Europa. En los fragmentos que hemos analizado también hemos encontrado la utilización de estas imágenes y los estereotipos en los que se sustentan para caracterizar a los personajes. Incluso hemos apreciado que se da un uso más sofisticado de este tipo de caracterización, en obras como *The Robber Bride* o *Alias Grace*, cuando el escritor establece una complicidad con el lector que sabe que uno de los personajes está utilizando estas imágenes para engañar a otros personajes.

4.2.3 Europa como destino turístico: heteroimagen de Europa

Europa, como lugar al que viajan los canadienses por placer, aparece en numerosas obras de las aquí analizadas. Sin embargo, la referencia a esta cuestión es mucho más puntual y anecdótica que los aspectos que hemos visto en el apartado

anterior, de modo que su tratamiento no se despliega dentro de la estructura de los relatos formando parte integral del desarrollo de sus argumentos. Esta faceta de la imagen de Europa nos ofrece a menudo al Viejo Continente como una entidad única, aunque también aparezcan algunos lugares emblemáticos reiteradamente. En esta exposición exploramos si esta referencia al continente entero se debe a una descripción meramente geográfica o conforma una heteroimagen sólidamente afianzada. Encontramos múltiples ejemplos en los que se nombra a Europa como destino turístico en obras como *Wilderness Tips*, *Barney's Version*, *A Good House*, *The Stone Diaries*, *Clara Callan* o *Alias Grace*.

Distinción de los viajeros

Empecemos por constatar que desde el punto de vista canadiense, tener la posibilidad de viajar al extranjero, y, más aún, haber viajado mucho es un valor positivo. Así lo muestra, por ejemplo, Julie, la protagonista del relato “The Bog Man” reconoce que una de las características que la fascinan del hombre con el que emprende su viaje a Escocia es precisamente esa: “her original awe of Connor—he was very smart, he knew a lot about ancient bones, about foreign travel, about how to mix drinks” (*Wilderness Tips* 81-2). Generalmente, los viajes—sean del tipo que sean—tienen como destino algún lugar de Europa.

A veces se produce la referencia al viaje, porque sucede algo importante, mientras que algún miembro—privilegiado—de la familia está de vacaciones en Europa. Así ocurre, por ejemplo, en la historia “Death by Landscape”, en la que las niñas del campamento de verano tienen que marcharse antes de lo previsto de allí, debido a la desaparición de Lucy, una de las compañeras. Sólo se quedan aquellas cuyos padres están en Europa o no pueden ser localizados (*Wilderness Tips* 117). Del

mismo modo, los suegros de Panofsky están de viaje por Europa cuando muere la madre de este personaje (Richler 261).

Viaje de evasión

En otras ocasiones el viaje a Europa se emprende después de que ese acontecimiento traumático—cualquiera que sea—haya ocurrido. Este aspecto está relacionado con la imagen de Europa como lugar al que escapar que veremos en el apartado 4.2.4. El caso de uno de los protagonistas de *A Good House* sirve como ejemplo. Tras la muerte de su marido, Andy viaja todos los años a Europa: “Over the past five or six years she had been going to Europe for a few weeks every spring. The first time, she took Krissy and Carol to England, another year Daphne and Maggie and Jill flew over to join her for a week in Italy and then a few days in Spain.” (227-8). En esta cita menciona primero a Europa, en general, y luego distintos países, pero sin atribuirle ninguna característica especial a cada cual: forman parte del mismo todo.

Expectativas

Los personajes que viajan a Europa tienen ciertas expectativas relacionadas con los estereotipos que circulan. Hemos mencionado en varias ocasiones que la imagen de Europa está inevitablemente asociada a la historia. En el siguiente ejemplo, referido de nuevo al relato “The Bog Man”, volvemos a constatarlo, porque la protagonista espera encontrar cosas viejas en Europa: “It was her first trip across the Atlantic Ocean; she wanted things to be old and picturesque. (*Wilderness Tips* 83). Atwood utiliza una vez más los clichés vigentes con una nota de ironía.

Otro de los motivos recurrentes es el viaje de luna de miel a Europa. La protagonista de *The Stone Diaries* viaja a Europa después de casarse y recibe opiniones acerca de los distintos países de Europa llenas de clichés por parte de sus amigos y familiares, como veremos un poco más adelante, cuando nos refiramos a cada país (104-108). Hay personajes que no pueden llegar a realizar este viaje, pero lo anhelan, tales como Panovsky, quien en su noche de bodas le propone a Miriam, su mujer, que se fuguen a Madrid (*Barney's Version* 209). Este tema es tan frecuente que incluso en una obra de teatro que Clara va a ver a Toronto, la protagonista se va de luna de miel a Europa: “she marries the handsome doctor and goes off to Europe on a honeymoon.” (*Wright* 233).

En *Barney's Version* (164), como en cualquiera de los casos mencionados hasta aquí, viajar a Europa tiene las connotaciones de un lugar turístico de lujo y completamente distinto a Canadá. Por lo tanto, en estos contextos la heteroimagen de Europa, al contrario que en el caso de los emigrantes que retornan buscando sus orígenes, está totalmente diferenciada de la autoimagen de Canadá.

Países individuales

En otras ocasiones las alusiones que aparecen son a países concretos. Se mencionan tanto países (Francia, Italia, Inglaterra), como ciudades (Florencia, Estambul, París), regiones (Costa del Sol, la Toscana, la Selva Negra) o islas (Rodas, las islas griegas, en general, o Tenerife). Las asociaciones que producen estos distintos lugares son diversas, pero se repiten algunas de las imágenes que ya hemos tratado.

En la novela *Clara Callan* encontramos una imagen muy completa de Italia, a través de varias referencias, desde los puntos de vista de distintos corresponsales: se trata de una Italia representada por el arte, el romanticismo, la vitalidad, la belleza, la nobleza y el catolicismo, pero también por los ladrones y el machismo. Lewis tiene que viajar a Europa por motivos de trabajo. Los contenidos del libro que escribe Lewis tras su viaje a Europa se refieren a Francia, Italia, etc. (*Wright* 249). Nora quiere acompañar a Lewis para visitar Italia e invita a su hermana Clara a viajar con ellos (138-9). Las expectativas que tiene Clara antes de emprender este viaje respecto a Italia están relacionadas con el arte: “To Italy! Well! Land of Michelangelo and Raphael, of Corelli and Puccini and Dante.” (*Wright* 140).

Sin embargo, cuando le responde a su hermana que sí irá con ella y Lewis Mill a Italia recurre a otras nociones asociadas con Europa—la nobleza y el catolicismo—: “Perhaps I shall meet a handsome count and become a devout papist and mother of twelve, living in my villa and overseeing the labourers in the vineyards.” (*Wright* 140). Tal y como se observa aquí el intercambio con su hermana provoca la utilización de los tópicos vigentes, además de las connotaciones románticas.

El personaje americano Lewis Mills que acompaña a Clara y Nora en el viaje a Italia, como americano y como periodista tiene que hacerse notar allá donde va. Para empezar, llega a la frontera organizando un revuelo enorme y diciendo que los italianos son unos ladrones: “The country is full of goddamn thieves.” (171). Después vuelve a organizar otro alboroto en la calle, cuando pisa una deposición de un perro. El incidente llega hasta el punto de que los detienen a los tres y son llevados a comisaría: “At the police station, they thought at first we were English, which, of course infuriated L.M. The English are presently not among Italy’s

favourite tourists due in part to England's opposition to the recent war in Ethiopia.” (Wright 181). Los prejuicios y los estereotipos que este personaje americano tiene acerca de Italia y de la superioridad cultural y económica de los Estados Unidos les acarrearán, por lo tanto, muchos problemas a las dos hermanas que lo acompañan.

Por su parte, Clara encuentra vitalidad y belleza en Italia, en contraste con los soldados que llenan las calles: “I don't like the soldiers and the policemen who seem to be everywhere, but ordinary people are friendly enough, and the cities are filled with beautiful buildings. There is also a vitality about the country that I like.” (Wright 183). Se vuelve a repetir la contraposición entre el arte y la cultura—representadas aquí por los bellos edificios—y la intimidación materializada en la vigilancia policial excesiva.

Clara le explica en carta a Evelyn cómo transcurre su viaje y le escribe lo siguiente acerca de Italia, que ejemplifica la imagen que venimos comentando:

Rome was so utterly different from anything in my admittedly limited experience that I was caught up in its vividness. I felt so alive there, even though I was often frightened by the sheer maleness of the culture. The streets seemed to be filled with young men in uniform prowling with a hungry eye, while the women covered their heads with kerchiefs and fled to the nearest church. But what churches and ruins there are to see! (Wright 191)

Además de volver a recalcar la abundancia de edificios históricos y ruinas dignos de contemplación, esta narración subraya el machismo de la sociedad italiana.

La imagen del machismo en Italia está indirectamente relacionada con el mito del *latin lover*. En otro fragmento el relato de Clara enfatiza el romanticismo de Roma: contrapone el origen inglés y la apariencia desgarbada de la señora que enseña la casa de Keats en Roma con la escena de su amante italiano recogéndola después de trabajar (Wright 198). De vuelta a casa y tras referir esta escena a las señoras de su pueblo, comienza a recibir notas anónimas en las que se describe a Clara con un amante italiano, denominado precisamente “Latin lover” (Wright 201).

En otra carta a Evelyn Clara vuelve a referirse a la situación política en Italia y a la cantidad de hombres de uniforme que había (Wright 272). Sin embargo, la impresión que perdura en su memoria es muy distinta. En la última entrada del diario de Clara se refiere a Roma como la ciudad de los poetas muertos: “I will tell you how I once travelled to Rome and saw all the soldiers in that city of dead poets” (Wright 406). Por lo tanto, aparece otra vez el vínculo entre la cultura y el viejo continente.

Clara no es la única, cuya imaginación se dispara cuando piensa en Italia. Barney Panofsky intenta quitarle a su mujer, Miriam, la idea de volver a trabajar, ofreciéndole un viaje a Italia y enumera los lugares a los que podrían ir (Richler 337). Italia, por lo tanto, es un lugar al que todo el mundo quiere viajar y que abrumaría a cualquiera. También en la referencia al relato de la primera parte del viaje de Petra, la muchacha con la que Ben entabla amistad en Grecia, aparece Italia, así como España como lugares a los que es deseable viajar (Michaels 277).

Precisamente, España es otro de los destinos mencionados en varias ocasiones. Tenerife es uno de los sitios a los que los canadienses viajan para escapar de los rigores del invierno, tal y como recoge el narrador de *No Great Mischief*: “I think of my grandparents a great deal (...) And they are there too on Grand Cayman or in Montego Bay or Sarasota or Tenerife or any of those other places to which we go, trying to pretend that, for us, there really is no winter.” (39). Sin embargo, en esta ocasión vuelve a estar totalmente desvinculado de cualquier característica nacional. Es más, en este caso, ni siquiera está ligado a Europa; simplemente es uno más de esos destinos turísticos.

Otras menciones esporádicas de lugares en Europa se refieren a Florencia. Por ejemplo, Panovsky recuerda los momentos felices que pasó con Miriam, entre

ellos el viaje que hicieron a Florencia (Richler 238). Asimismo, otro de los personajes de *The Stone Diaries*, Fraidy, cuenta entre sus experiencias la visita a Florencia. En este caso, esta ciudad italiana se relaciona con el arte y con los desnudos.

El viaje a Europa de Fraidy incluye más tópicos referentes a distintos lugares concretos:

Fraidy had traveled to Europe the summer before. She had had two shipboard romances, one on the way over and one coming home, and in between she studied art history in Florence for five weeks, on one occasion visiting a life drawing class in which a young man posed, naked and sprawling, on a platform. In addition, she traveled to Paris and climbed to the top of the Eiffel Tower and stood beside the eternal flame at the Arc de Triomphe and ate an artichoke in a French bistro by tearing off its leaves one by one, dipping them into a little dish of vinegar and scraping them hard against her bottom teeth. (Shields 105)

Al igual que observábamos antes en el fragmento de *Clara Callan*, el viaje a Europa implica algún tipo de historia de amor. Por otra parte, Francia se identifica con los monumentos, especialmente la Torre Eiffel y el Arco del Triunfo, y con la gastronomía. En estos contextos, la mención de los lugares de Europa tiene el mismo espíritu coleccionista de las niñas que en el siglo XIX coleccionaban fotos de monumentos en sus álbumes, tal y como se refleja *Alias Grace* (27), sin aportar mucho más que la constatación de la percepción positiva acerca de estos lugares.

Por el contrario, hay lugares en Europa que tienen asociadas determinadas connotaciones que no cambian. Paris, por ejemplo, es el lugar romántico por excelencia, destino ideal para la luna de miel de cualquier pareja de recién casados. Así se manifiesta en el relato “Count Your Blessings (A Fairy Tale)”, en el que se narra la vida de una pareja con un vida aparentemente perfecta, de Diane Schoemperlen: “They flew to Paris for their honeymoon and embarked upon the unparalleled adventure of married life.” (177). En esta narración, tanto la luna de miel

en París como todas las demás atenciones del marido no son capaces de hacer feliz a la mujer, por lo cual queda en entredicho que sean verdaderamente valores positivos.

Además, tanto aquí como en otras ocasiones dentro esta obra, las imágenes de Europa mencionadas se trasladan a un plano de irrealidad explícito, puesto que este relato es en realidad un cuento de hadas—según se puede extraer del título—. La utilización por parte del narrador de las imágenes establecidas que incluye en los relatos es muy consciente: a la vez que emplea los clichés al uso, los pone en tela de juicio.

Este mismo uso aparece en el último relato del libro *Forms of Devotion*, “Rules of Thumb: An Alphabet of Imperatives For the Modern Age”. La autora recopila 26 apartados, similares a las entradas de un diccionario, correspondientes a las letras del abecedario, en los que da consejos para la vida moderna. Uno de los consejos es cultivar el amor a lo extranjero, tal y como comentaremos a colación del uso del idioma francés. El texto dice como sigue:

Xenophilia: cultivate it. [...] On vacations, these people [people attending sophisticated dinners] do not go to Bemidji, Minnesota, for the last two weeks of July. They also do not go to Disneyland, to Niagara Falls, or to Winnipeg to visit their elderly aunt. These people go to the Greek islands, the Black Forest, Tuscany, Costa del Sol, Istanbul, and Paris. (Schoemperlen 218)

Esta filia, al igual que las fobias, son hasta cierto punto irracionales y no se basan en nada real. Según Pageaux, se dan tres tipos fundamentales de relaciones jerarquizadas: la fobia, la manía y la filia (“Image/Imaginaire” 372). Por lo tanto, Schoemperlen compone la entrada de su texto precisamente con uno de los tipos de

relaciones jerarquizadas que dan lugar a imágenes, de acuerdo con los presupuestos teóricos de la imagología.

Según la narración de Schoemperlen, toda la cultura que ofrece el Viejo Mundo a los viajeros canadienses—que luego hablan en las reuniones de gente sofisticada—se resume en los pocos datos que se encuentran en las guías, a las que cualquiera tiene acceso en las librerías de su ciudad. No se mencionan los aspectos verdaderamente culturales y artísticos de aquello que exponen los museos a los que se hace referencia, ni la belleza de los parajes naturales que se citan:

Having studied your guidebooks, you too will know that the best rooms at the Grand Hotel summer Palace in Rhodes are situated in the new wing, featuring pink marble floors and marvelous paintings of water nymphs and goddesses. That at Tuscany's Museo dell'Opera del Duomo (formerly the bishop's palace) you can view Donatello's original reliefs for the Pulpit of the Holy Girdle (admission 5,000 lire, closed on Tuesday). That at Les Bookinistes on the Left Bank (fifth bistro annex of chef Guy Savoy, a charming postmodern room with a delightful appetizer to precede the ravioli stuffed with chicken and celery (closed on Sunday, no lunch Saturday). (Schoemperlen 218-219)

El final de esta entrada no deja ningún lugar a dudas acerca de la actitud de la narradora (Tipo D) de estos preceptos. Establece como opinión común al lector y a ella misma la creencia de que quien viaja mucho es porque huye de su realidad diaria. Asimismo, califica a ese tipo de gente de pretenciosa (Schoemperlen 219).

Frente a las actitudes que valoran excesivamente lo ajeno y pueden ser calificadas como filias, encontramos también aquellos temores y rechazos más o menos infundados. Dentro de este apartado podríamos encasillar los consejos que la suegra de Daisy se siente obligada a darle a la protagonista. Puesto que Daisy no ha estado en Europa, su suegra le explica lo que son los bidets que encontrará en los hoteles donde se hospedarán durante su viaje de novios y la advierte de lo sucios que son los europeos (no los ingleses) por tener tales artefactos.

El mismo asunto es abordado por otro personaje: Fraidy, la amiga de Daisy que ya tiene experiencia en viajes a Europa. Sus palabras son: “The thing you need to know about the French,” she tells Daisy and Beans, “is that they’re absolutely filthy about certain matters. And religiously *propre* about others. For them a bidet is a necessity. For before. And after.” (*Shields* 105). Aunque para el lector español resulta irónico cómo se le advierte a Daisy que se mantenga alejada de esas fuentes de porcelana que no son lo que parecen, en una audiencia canadiense probablemente sí se consiga el efecto de presentar a los europeos continentales como personas de costumbres íntimas extrañas.

Imagen Europa como destino turístico para los canadienses

Así pues, hemos podido constatar que los personajes que viajan a Europa como turistas arrojan una imagen de Europa que se mueve entre la referencia a un lugar de vacaciones muy deseado sin matizaciones y los tópicos recurrentes referidos a los distintos países y lugares. Estos tópicos se refieren a la posibilidad de que surja una historia de amor, en Europa, en general, y en Italia, en particular; a los monumentos emblemáticos de Francia; a la riqueza cultural de Italia; o a la climatología benigna de España.

Hemos observado que las imágenes creadas y reproducidas en torno a Europa en los contextos en los que se tratan los viajes de canadienses a Europa a veces se basan en fobias o filias. Predominan las segundas y son la base de la heteroimagen de Europa como destino turístico de lujo, del que los personajes que viajan esperan una abundancia de arte, historia y romanticismo.

5.2.3. Europa como símbolo de libertad: una heteroimagen en extinción

Si en las secciones anteriores trataban las cuestiones en torno a los personajes que llegan a Europa en busca de sus orígenes y como turistas, este apartado se dedica a los habitantes de Canadá que van o quieren ir a una Europa que representa la libertad. El Viejo Continente ha sido un lugar hacia el que los canadienses han deseado viajar a menudo en busca de la libertad por diferentes causas.

Atwood plantea el problema de los artistas que se sienten mermados en sus posibilidades de desarrollarse como una disyuntiva, en la que pueden optar por quedarse en el país o abandonarlo. Si optan por lo segundo se encuentran con otro problema: la privación de una audiencia y una tradición cultural propia. La tercera vía sería escribir desde ese dilema que no van solucionar (*Survival* 184-189). Estos problemas pueden considerarse superados, puesto que en Canadá sí existe ya un clima favorable a la creación literaria y se ha tratado por todos los medios de establecer una tradición literaria propia. Sin embargo, se advierten aún reminiscencias de esa imagen idealizada de Europa como lugar de inspiración y de libertad.

El artista que se siente oprimido en su país, Canadá, ansía escapar hacia una Europa idealizada, en la que confía con encontrar la libertad y la motivación de la que carece en su país. Los relatos autobiográficos artísticos de la vida en París en los 1920 de Callaghan y John Glassco se pueden asociar a este tipo. La memoria de Callaghan de 1963, *That Summer in Paris*, refleja, según Staines el papel del canadiense como “dispassionate witness”, evitando así caer en el sentimentalismo o la nostalgia (59-60).

No podemos olvidar, en cambio, las matizaciones que aporta Dahlie. Este crítico destaca que en Canadá nunca hubo una generación perdida parecida a la

estadounidense, porque la relación de Canadá con Europa tras la guerra era muy distinta, aspecto que abordaremos en el capítulo 5. Mientras que para los estadounidenses Europa era un escenario en el que podían dejarse llevar por una vida bohemia despreocupada, para los canadienses representaba “a grim remainder of the catastrophe they had suffered” (88). De ahí que sólo se pueda nombrar a John Glassco o Morley Callaghan como representantes en distintos grados de esa búsqueda en Europa de la libertad y la inspiración creadora.

Las raíces de esta actitud se pueden encontrar en Henry James, quien valoraba la cultura, la educación y el saber estar europeos muy por encima del equivalente en América. MacLulich (1988) hace un recorrido por los autores que en su opinión han seguido la tradición de James en cuanto a la relación con Europa en Canadá. Para él Sara Jeannette Duncan es quien más se parece a Henry James a este respecto, mientras que Robertson Davies es el que más exageradamente le rinde pleitesía a Europa en todos los aspectos (MacLulich 142). Las generaciones posteriores, que tienen que volver a situarse frente a Europa después de las guerras mundiales, están representadas por Mordecai Richler o Hugh MacLennan (MacLulich 150).

Europa como escape

Es de nuevo Atwood quien recoge otra vertiente de esta búsqueda de libertad en Europa. Este aspecto está relacionado con el apartado anterior, dedicado a los inmigrantes. Ella traza un esquema generacional de abuelos, padres e hijos, que se refleja en las novelas canadienses. Los hijos intentan escapar tanto a las ataduras de la generación de los abuelos, como a las de los padres, y, a menudo buscan esa huida hacia Europa, que pueden identificar con liberación personal o sexual, y muchas veces

tienen ambiciones como artistas (*Survival* 136). Esta mirada hacia Europa quizá supone también el intento de liberación del conflicto de identidad que el inmigrante o el descendiente de inmigrantes siente entre su país de origen y su nueva patria.

En las novelas analizadas, que como es sabido fueron publicadas durante la última década del siglo XX, sólo aparece Europa como destino de artistas en una ocasión. La percepción de Europa como lugar donde satisfacer las ansias de libertad se ha desplazado a los personajes de las historias que viajan por placer a este continente y que sí encontramos mucho más a menudo. Europa ha dejado de representar un lugar en el que florece la creatividad. La imagen de Europa como centro de peregrinación de los artistas ha dejado de interesar en la literatura de finales del siglo XX.

El único ejemplo de artista que desea viajar a Europa aparece en *The Underpainter*. Para el narrador de la novela, cuando era joven y estaba dando sus primeros pasos como pintor, con pose de artista y mentalidad bohemia, Europa es, junto a Nueva York y Chicago, un lugar mucho más apetecible para pasar unas vacaciones que Canadá. Sin embargo, él mismo refleja como pasados unos años aprende a valorar los atractivos de Canadá: “Ten years later, Rockwell Kent and I would discuss the glamour of a north shore” (*The Underpainter* 37). En este caso, el glamour que generalmente se asocia con la cultura europea, se refiere a las costas de Canadá. Este ejemplo es indicativo de cómo ha evolucionado la actitud de los artistas canadienses respecto a Europa.

Cuando la protagonista del relato “Innocent Objects” del libro *Forms of Devotion* de Diane Schoemperlen fantasea acerca de las posibilidades que tiene de cambiar su vida, es decir, cuando sueña con satisfacer sus aspiraciones de cambio, de

escapar de la rutina y de alcanzar de ese modo la libertad, sueña, entre otras cosas, con viajar a Europa. Tal y como se observa en las siguientes líneas, desea establecer su lugar de residencia en Francia:

She could travel. She could visit the Parthenon, the Eiffel Tower, the Pyramids, the Sphinx. She could take a slow boat to China. She could sell the house and buy a villa in the south of France. She could redecorate in Danish modern. She could dye her hair red. She could write a book. She could take flying lessons. She could get married, for God's sake! (*Schoemperlen* 68)

Sin embargo, conviene anotar que para este personaje las ciudades y comarcas europeas que se mencionan son prácticamente lugares imaginarios, en los que nunca ha estado y con los que probablemente nunca tendrá contacto real. Para ella son sencillamente imágenes (en sentido general, pero también en el sentido que se utiliza este término en imagología) que ella colecciona, por ejemplo, en su juego de cucharas:

Her favorites among them, besides Venezuela, include Pisa with a braided handle featuring the famous Leaning Tower itself, El Salvador with palm trees and a man on a mule (no whisper of unrest), Wales with a castle on the handle and the coat of arms embossed on the bowl. Helen likes having souvenirs from places she has never seen and surely never will. (*Schoemperlen* 70)

Del mismo modo que la protagonista de esta historia, el ladrón que entra a robar en su casa se interesa, entre otros, por lugares emblemáticos en Europa que encuentra recogidos en una enciclopedia (*Schoemperlen* 73): el Vesuvio y el Ayuntamiento de Estocolmo, donde se celebra la entrega de los premios Nobel, aparecen junto a los aborígenes de Australia. Al igual que veíamos en el apartado anterior, los distintos lugares de Europa son como cromos que se coleccionan. Tanto en el caso de la protagonista como del ladrón, Europa no es el único referente, sino uno más entre los diversos lugares del mundo.

Otros personajes que plantean sus viajes a Europa como liberación —real o imaginaria— son el doctor Jordan en *Alias Grace* y Roz en *The Robber Bride*. El doctor Jordan viaja primero por Europa estudiando los distintos modos de gestión de los hospitales para enfermos mentales en Europa. Estos viajes le sirven para mantenerse alejado de las ataduras que quiere imponerle su madre buscándole esposa. Asimismo, Europa le sirve como escape después de haber tenido una relación con su casera que va más allá de lo que él desea (*Alias Grace*, 479).

Roz tiene idealizado el viajar a Europa (en solitario, como modo de encontrar libertad). Para el padre, sin embargo, Europa significa peligro (*The Robber Bride*, 307). Por eso, cuando decide marcharse de casa, consigue que su padre apoye su idea de vivir en una residencia amenazando con escaparse a Europa:

She arranged to live in residence, even though, as her mother pointed out, she had a perfectly good home to live in. but she wanted out, she wanted out from under, and she got her father to spring for it by threatening to run away to Europe or to some other university a million miles away unless he did. (*The Robber Bride* 346).

Atwood reproduce aquí el esquema que ella misma proponía como pauta de las novelas canadienses, en las que los jóvenes que buscan independizarse de los mayores quieren marcharse a Europa (*Survival* 136).

Dentro de este mismo esquema de rebeldía frente a los mayores podemos entender la actitud de la hija mayor del amante de Clara, Frank: “Theresa is twenty, and Frank says she doesn’t know what to do with herself. One minute she wants to write a novel, and the next minute she wants to go off to Spain or China and save the world.” (*Wright* 245). Las inquietudes de esta joven se manifiestan en su deseo por desarrollar su creatividad y de viajar.

También tenemos que relacionar la alusión a salvar el mundo con los muchos voluntarios que apoyaron durante la Guerra Civil Española. La contienda española está muy presente en *Clara Callan*, porque Lewis Mills, el compañero de la hermana de Clara, Nora, se interesa mucho por leer los periódicos que informan sobre ella, ya que coincide con el inicio del viaje que emprenden a Europa (*Wright*, 159), y luego publica un libro con este tema (*Wright* 213). También hay otro pasaje en el que los activistas a favor de los republicanos intentan ganar a Evelyn, la corresponsal que Clara tiene en Estados Unidos, para su causa (*Wright* 268-9). En este fenómeno vemos de nuevo el esfuerzo por preservar la libertad que manifiestan los jóvenes en estas narraciones y su disposición a participar activamente en la defensa de las libertades.

El paso de los años, las políticas del gobierno canadiense de apoyo a la cultura nacional y el sedimento de las guerras mundiales (que trataremos en mayor profundidad en el capítulo 5) han hecho que la actitud respecto a Europa como fuente única de la cultura occidental y como lugar en el que el artista puede encontrar mayor comprensión que en Canadá y un ambiente propicio para su creación, haya cambiado. Por lo que, la imagen de Europa como símbolo de libertad sigue existiendo, pero en un ámbito mucho más restringido, en el de algunos personajes canadienses que se sienten atrapados en la rutina de sus vidas o en unas condiciones familiares opresivas.

4.3 Elección de la tradición literaria y del idioma

Dentro de este capítulo dedicado a los movimientos migratorios entre Europa y Canadá, hemos explorado en el presente epígrafe la elección de la tradición literaria y de

los idiomas que se emplean al escribir las obras pertenecientes al corpus, debido a su especial relevancia en lo que se refiere a la creación de imágenes de los países en los que se hablan dichos idiomas. Al fin y al cabo, uno de los aspectos más importantes con los que tiene que tratar el emigrante o el exiliado es el idioma y esto se refleja en la literatura.

Generalmente, cuando una persona abandona su patria para irse a vivir a otro lugar tiene que enfrentarse al aprendizaje de un idioma desconocido, asociado a una cultura que también le es extraña. Normalmente, estas personas llegan a un grado de competencia en este nuevo idioma mayor o menor, pero que les permite convivir, con distintos grados de éxito, con los demás miembros de la comunidad en la que se integran. La lengua materna puede quedar circunscrita al entorno de los emigrantes procedentes del mismo lugar, al ámbito familiar o desaparecer totalmente.

De forma paralela, los escritores emigrantes o descendientes de emigrantes tienen que negociar la convivencia entre las dos—o más—lenguas que conocen. Dependiendo de los casos, pueden escribir exclusivamente en la lengua del país que los ha acogido, mezclar ambas o utilizar su lengua materna. En el corpus que aquí analizamos, y, recordando que no hemos contemplado la literatura canadiense en lengua francesa, sólo encontramos obras escritas en lengua inglesa. Concluimos, por lo tanto, que dentro del mercado editorial canadiense anglófono son las obras escritas en lengua inglesa las que alcanzan una audiencia mayor. Si bien es cierto que diversos autores introducen vocablos en lenguas distintas de la inglesa en sus obras.

Los idiomas utilizados por los personajes y narradores—aparte del inglés—en varias de las obras incluidas en el corpus desempeñan un papel fundamental. Principalmente hemos encontrado ejemplos del uso de elementos léxicos

extranjeros—en idiomas que van desde el gaélico hasta el griego, pasando por el italiano, el alemán, el yiddish, el idioma indígena de los Tsetsot'ine y el francés—y reflexiones en torno a los contextos en los que se utiliza cada idioma dentro del marco de la tradición occidental anglófona.

Las novelas tratadas a continuación enfatizan aspectos diversos del uso del lenguaje y juegan con los cambios de idioma para conseguir efectos distintos. Entre las cuestiones referidas encontramos la consideración de cada idioma como manifestación de una cultura y de un modo determinado de concebir el mundo. Por otra parte, se evocan lugares y paisajes lejanos. A veces, el idioma es representativo de la historia de cierta nación o cultura y crea complicidad entre sus hablantes.

En este sentido, Solecki (2001) plantea la existencia de una semiótica del exilio, cuyo indicio más sutil pudiera ser la alusión literaria. Mediante este procedimiento literario, el autor puede elegir en qué tradición literaria quiere incluir su obra: en la de la literatura canadiense, en la inglesa, en la americana, o en la de su país de origen, cualquiera que sea. Asociada a esta tradición, aparece la elección del idioma: inglés, el materno, o inglés con guiños al idioma materno.

Hemos tomado los ejemplos, en los que basamos nuestra argumentación acerca de la alusión a imágenes literarias a través del uso de palabras en idiomas diferentes al inglés de las siguientes obras: *No Great Mischief*, *Fugitive Pieces*, la trilogía de Ricci, *Clara Callan*, *Forms of Devotion*, *Elizabeth and After*, *The Love of a Good Woman*, *The Englishman's Boy*, *The Jade Peony*, *The Book of Secrets* y *A Discovery of Strangers*.

Importancia de la aparición de otros idiomas

El uso de los distintos idiomas recibe un trato desigual en estas obras. Tal y como hemos anticipado anteriormente, *No Great Mischief* es una de las obras en las

que se concede especial importancia a los idiomas en los que sus personajes hablan, a través de los cuales se comunican y recuerdan sus tradiciones. De forma similar, *Fugitive Pieces* basa parte de su extraordinaria fuerza comunicativa del sufrimiento de los exiliados en la utilización de elementos léxicos en griego, italiano, alemán y yiddish, así como en las reflexiones en torno a la lengua que hablan sus personajes en cada circunstancia.

La trilogía de Ricci hace un uso muy frecuente pero poco sistematizado del italiano. También en *Clara Callan* encontramos ejemplos de la utilización del italiano con el propósito de evocar el ambiente de Italia. *Forms of Devotion*, *Elizabeth and After*, *The Love of a Good Woman*, y *The Englishman's Boy*, muestran una utilización de elementos léxicos franceses para fines similares. *The Jade Peony* utiliza, además de vocablos en chino, construcciones gramaticales que no se ajustan al sistema de la lengua inglesa, principalmente para mostrar la falta de competencia en inglés de los hablantes. En *The Book of Secrets* y *A Discovery of Strangers* el uso de distintas lenguas ilustra la relación entre diferentes culturas y el entendimiento o la falta de entendimiento entre ellas.

Reflexiones acerca del uso de varios idiomas

Las dos primeras novelas mencionadas comparten el rasgo común de contener reflexiones explícitas sobre el uso de distintos idiomas. En *No Great Mischief* el narrador recoge a menudo, tanto sus inquietudes en cuanto al uso del gaélico, como las de su hermana. Por ejemplo, el narrador pondera el uso que hacían sus hermanos y él del idioma cuando trabajaban juntos en la mina:

It is hard to know why, in such circumstances, we spoke Gaelic more and more. Perhaps by being surrounded by other individual groups we felt our lives more intensely through what we perceived as "our own language." Sometimes we would

talk to the Irish, comparing phrases and expressions. There was a determined effort in Ireland, they said, to preserve Gaelic or "Irish." "It was the language spoken in the garden of Eden," they said. "It was the language that God used when speaking to the angels." We could understand each other reasonably well if we spoke slowly and carefully. "Why not?" said one of them. "After all, we are but different branches of the same tree." (137)

Los diferentes idiomas sirven en ese contexto socio-cultural para separar a los mineros de distintas nacionalidades—con la excepción de escoceses e irlandeses—. Finalmente, el único momento de entendimiento entre los trabajadores de las diversas nacionalidades se produce a través de la música (154), no del lenguaje.

Principalmente es la hermana del narrador quien se preocupa por mantener el idioma de sus antepasados y por cómo se ha conservado en su conciencia a través de los años, aunque no lo ha utilizado habitualmente (163). Se pregunta por la especificidad de este idioma, planteándose si los pensamientos de la madre de su tatarabuela, que partió de Irlanda y nunca llegó a Canadá, antes de morir eran distintos precisamente debido al idioma en el que tomaban forma. En el pasaje que trata este asunto se unen la expresión de las miserias y las penalidades a las que se someten los inmigrantes—comentadas anteriormente—con el uso del lenguaje materno, por lo que una vez más las asociaciones que se dan tienen tintes negativos.

Finalmente, la hermana concluye que uno utiliza en estos trances el idioma o los idiomas que tiene a su disposición. Por lo tanto, el idioma se concibe también como un instrumento para comprender y superar los obstáculos que pone la vida (192). Estas consideraciones se cierran con el siguiente párrafo:

"When I first came west to study drama," she continued, "my professor told me I would have to get rid of my accent unless I wanted to spend all my career in the role of an Irish maid. I didn't even know I had an accent. I thought everyone spoke as I did. Do you ever think about that, about the way you speak, about the language of the heart and the language of the head?" (193)

Este pasaje parece proponer una distinción bastante simplista, por parte de Catriona, entre el lenguaje del corazón—presumiblemente el primer idioma materno—y el lenguaje de la cabeza—supuestamente el idioma del país donde residen los inmigrantes.

Sin embargo, el conjunto de la novela aporta una idea más rica y compleja de la convivencia de dos realidades culturales y de la construcción de una identidad propia a través de la elección del idioma que utiliza el individuo en cada momento. *No Great Mischief*, sin duda, plantea la importancia de los idiomas que hablan los emigrantes, en qué contextos los utilizan y qué repercusiones tienen para la identidad de estas personas.

El propio autor de la novela, preguntado por Robert Jarovi acerca del idioma, respondió así:

We all come from some place, and if you are in your place for some time, your place intensifies you. And if you move away, there may be some kind of alienation or some loss that takes place. And this is true if your ancestors came from another culture. *If you are unable to speak the language, you lose some of the freedom that results from that kind of interchange.* (3, énfasis añadido)

Como queda de manifiesto en la cita anterior, MacLeod valora la conservación de las tradiciones lingüísticas de los emigrantes: la convivencia entre la cultura de origen y la del país que recibe a los inmigrantes. Este interés, tal y como hemos podido ver, se plasma en *No Great Mischief* en la inclusión de las reflexiones que hemos comentado, así como de términos gaélicos con distintas connotaciones que exploraremos más abajo.

La preocupación manifiesta por el idioma o los idiomas que se hablan no es exclusiva de la obra de MacLeod. Anne Michaels aporta en su novela *Fugitive Pieces* reflexiones muy valiosas en torno a la relación entre la identidad del sujeto, su cultura y su lengua. Se puede decir, sin que suponga una exageración, que el lenguaje es uno

de los ejes fundamentales en torno a los que giran las narraciones de Jakob Beer en la primera parte y de Ben en la segunda.

Ben describe a Jakob como “a man who claimed to believe so completely in language? Who knew that even one letter – like the “J” stamped on a passport – could have the power of life or death.” (207). Probablemente la “J” de la dedicatoria al principio del libro se refiere a todos los judíos que sufrieron la persecución nazi, más que a una persona en concreto.

En la casa de Ben, lo que falta es precisamente el uso del lenguaje, la narrativa, y quizá por eso nunca se produce la redención, la superación de los traumas causados por las vivencias en los campos de concentración nazis. Esos acontecimientos les han quitado a sus padres la capacidad para comunicarse. Ben constata que “There was no energy of a narrative in my family, not even the fervour of an elegy” (204).

La importancia que se concede en esta obra a la capacidad del lenguaje para nombrar y así determinar la realidad se plasma especialmente en dos ejemplos. En primer lugar, el miedo de los padres de Ben llega hasta tal extremo, después de haber perdido a sus dos primeros hijos durante el genocidio nazi, que deciden llamar a su tercer hijo “Ben, not from Benjamin, but merely “ben” – the Hebrew word for son.” (253). Desean que así el nacimiento de su hijo pase desapercibido para el ángel de la muerte.

Por otra parte, Jakob relata cómo los nazis no tenían conflictos morales, porque codificaban lingüísticamente a los judíos como cosas y no como personas:

Nazi policy was beyond racism, it was anti-matter, for Jews were not considered human. An old trick of language, used often in the course of history. Non-Aryans were never to be referred to as human, but as “figuren,” “stücke” – “dolls,” “wood,” “merchandise,” “rags.” Humans were not being gassed, only “figuren,” so ethics weren’t being violated. No one could be faulted for burning debris, for burning rags and cluster in the dirty basement of society. [...] (165)

Nótese que las palabras alemanas han sido incluidas entre comillas, pero no para indicar el uso de palabras extranjeras, sino porque es una referencia metalingüística. Asimismo, cabe destacar que no se han utilizado las mayúsculas preceptivas para los sustantivos en alemán, con lo cual parece degradarse aún más, si cabe, el estatus de estas personas. Frente a ellos, están los que no se confunden: “those who never confused objects and humans, who knew the difference between naming and the named” (167), entre los que se encuentra Athos, el personaje que protege a Jakob.

La importancia que cobra la utilización de idiomas distintos al inglés en esta novela se manifiesta en que se concibe como evocación y reivindicación de una cultura—ya sea la griega o la judía—, de su historia y como elemento de unión y complicidad entre personas. En primer lugar, profundizaremos en la capacidad evocadora de un entorno geográfico y de su cultura que tiene la utilización de vocablos pertenecientes a idiomas diferentes al inglés en estas obras.

Evocación de lugares a través del idioma

El lector de *Fugitive Pieces* advierte palabras en distintas lenguas: en griego, en yiddish, en alemán o en italiano. Estas palabras insertas en las narraciones en inglés de Jakob y Ben tienen como función o resultado la evocación de las culturas, los países o la época de la vida de los personajes a las que pertenecen. Este resultado generalmente se alcanza incluyendo elementos léxicos referidos a saludos, apelativos, comidas, bebidas, canciones o lugares de reunión.

Las palabras italianas que aparecen en *Fugitive Pieces* sencillamente recrean el escenario italiano en el que se encuentran Athos y Jakob antes de zarpar hacia Canadá. Se refieren a bebidas —“We shared a gazoza in the courtyard of an old hotel.” (77)—y a reivindicaciones políticas a través del lenguaje: “On the way home

we passed walls scrawled with a huge V – Vinceremo, we shall overcome – in black paint. Or M – Mussolini Merda.” (78).

Siguiendo con la utilización de la lengua propia del país para evocar los escenarios italianos, en los que se desarrollan algunos episodios de las novelas que tratamos, debemos mencionar también las obras de Richard B. Wright y Ricci. En *Clara Callan*, la presencia del idioma italiano es mucho más reducida, pero también sirve para recordar el marco italiano en el que se desarrollan los eventos narrados. Clara, personaje principal y voz narradora de la mayoría de los pasajes, refleja que cuando viaja a Italia con su hermana y el compañero de ésta, la tripulación italiana del barco se dirige a ella con el apelativo “Signorina” (163) durante la travesía hasta Europa. Los apelativos son pequeños elementos del discurso que sin distorsionar la comprensión, aportan colorido al mismo y lo sitúan en un entorno cultural concreto.

La presencia de este idioma desempeñando un papel similar es mucho más significativa y abundante en la trilogía de Nino Ricci. Aunque este autor nació en Ontario y son sus padres los que inmigraron desde Italia a Canadá y no él, su novela muestra intereses similares a los referidos anteriormente respecto a MacLeod. Ricci utiliza abundantes palabras italianas en su obra, tal vez, como sinécdoque del idioma completo, a pesar de la lejanía entre una lengua básicamente germánica, el inglés, y otra romance, el italiano.

Al principio de *Live of the Saints* la concurrencia de palabras y expresiones en italiano es tan elevada, que parece como si se quisiera introducir directamente al lector en este pequeño pueblo italiano, sin que la mediación del narrador—adulto—en lengua inglesa interfiera. Esta aparición del idioma italiano también es reflejo de

que la primera novela de la trilogía narra un momento de la vida de Vittorio en el que su lengua materna y la única que conocía era el italiano.

Hay frases completas, expresiones (“Gesù Crist’ e Maria”, “stronzo”), títulos (lu podestà, la signora) y nombres (Bar e Alimentari, scopa, la fonte di capre), etc. sin traducción. Sólo se traduce o parafrasea el contenido de aquellas expresiones que son verdaderamente significativas y de difícil comprensión mediante la información que aporta el contexto. A medida que Vittorio llega al momento de su historia en el que se hace mayor y emigra a Canadá, la presencia del italiano en su narración se va haciendo progresivamente más débil, tal y como se observa en los dos volúmenes siguientes de la trilogía.

Reivindicación de una cultura a través de su idioma

Al igual que hemos visto que la inclusión de léxico perteneciente al idioma hablado en un país puede evocar su contexto geográfico, también puede servir para evocar su historia, sus tradiciones, e incluso para convertirse en una reivindicación del derecho a existir o a subsistir de cierta cultura frente a la opresión. Los ejemplos presentes en las obras analizadas de este fenómeno, de nuevo, son muy indicativos.

El siguiente pasaje es muy revelador para entender la inclusión de términos en lengua no inglesa en *Fugitive Pieces* con ese fin reivindicativo que exponíamos anteriormente. Se trata de no omitir, de no hacer desaparecer, las culturas que en ciertos momentos de la historia han sido sometidas:

On Zakynthos, there was the statue of Solomos. In Athens, there was Palamas and the graffitos, whose heroism was language. I already knew the power of language to destroy, to omit, to obliterate. *But poetry, the power of language to restore: this was what both Athos and Kostas were trying to teach me.* (79, énfasis añadido)

La inclusión de términos en griego, italiano y yiddish en esta obra es parte de la capacidad del lenguaje para restablecer, para devolver a la existencia y a la expresión.

Para recrear el ambiente que compartieron Athos y su amigo Kostas en la universidad, previo a la guerra y a la invasión, Anne Michaels emplea numerosos términos en griego (sin emplear letras cursivas, comillas, ni explicaciones, en algunos casos) que se refieren a cuestiones culturales, tales como la música. Los ejemplos son muchos. Kostas, al recordar cuándo conoció a Athos, recrea el ambiente de la época mencionando tipos de composiciones musicales, instrumentos y otros elementos propios del entorno: “the slow *hasapiko* and the songs sung with *bouzouki* that come from the sailors on the docks and the *hamals* and the plum-juice vendors.” (57-8, énfasis añadido). Los amigos de Athos recuerdan cuando salían juntos:

“There we heard Vito for the first time. His voice was a river. It was *glikos*, black and sweet. [...] then he stood among the tables and sang a *rembetiko* that he mad up on the spot. A rembetiko, Jakob, always tells a story full of heartache and eros.” (58, énfasis añadido).

La última carta que Kostas le escribe a Jakob dice: “Now we can again watch our tragedies in the amphitheatre and sing *rebetika*”. (153, énfasis añadido). Claramente el propio personaje apunta a estas manifestaciones culturales como algo que define la cultura griega, tal y como se desprende de la utilización del pronombre posesivo “our” en esta última cita y que ha estado perseguido.

La reivindicación del derecho a narrar los acontecimientos históricos terribles que dan lugar al exilio de Kostas, Jakob y tantos otros también se expresa a través del uso de palabras griegas que se refieren a la guerra y que indica el punto de vista del personaje griego. Uno de esos elementos léxicos griegos que se presenta en varias ocasiones es “andarte” y en su primera aparición el narrador ofrece una aclaración de

a qué se refiere: “andartes – Greek resistance fighters” (61). Igualmente se aclara otra de las expresiones utilizadas por Daphne en su narración de lo acontecido en Atenas: “before the *dekemvriana*, the December battles, we began to hear more of what happened elsewhere” (70, énfasis añadido). Con la utilización de estos vocablos, además de indicar el punto de vista de la narración, se evoca y reivindica la cultura griega.

Igualmente, las palabras tomadas del yiddish suponen una resistencia de la cultura judía a desaparecer, a pesar de las persecuciones. Aunque Jakob intenta superar los traumas producidos por sus vivencias a través del aprendizaje del griego y del inglés, en su memoria quedan los sonidos de su infancia. Por lo que, de mayor, cuando narra su historia, se hace eco frecuentemente de palabras en yiddish.

Al comienzo de su relato Jakob describe la reacción de las familias judías frente a la persecución nazi: “In the zudeccha, the Spanish silver *siddur* with hinges in the spine, the *tallith* and candlesticks are being buried in the earth under the kitchen floor.” (39, énfasis añadido). Estas personas se ven obligadas a esconder las pertenencias que delatan su religión. Sin embargo, mediante su narración y la inclusión de estos términos, Jakob desentierra esos objetos y los vuelve a mostrar a la audiencia.

Encontramos otro ejemplo, cuando relata el encuentro entre Athos y sus amigos Kostas y Daphne, compara la conversación que estos mantienen con un velatorio, donde no se puede llenar el vacío que ha quedado. La palabra ‘velatorio’ está en yiddish: *shivah* (62). En otra ocasión, oye una palabra que él tiene asociada a la melodía de una canción que cantaba su madre cuando cepillaba el pelo de su hermana y comienza a cantarla por la calle sin poder parar (109). Aquí no aparece

explicación alguna de lo que significa esa palabra “mzurca”, probablemente porque no es relevante o porque se quiere indicar que ni siquiera el propio Jakob lo recuerda. Sin embargo, sí se traduce la nana que recuerda Ben, el narrador de la segunda parte: “Shtiler, shtiler – Quiet, quiet. Many roads lead there, but no roads lead back” (279). Este silencio vuelve a incidir sobre el centro del análisis de Ben en torno a la falta de comunicación en su familia, producida por el miedo.

Por otra parte, los platos típicos y alimentos griegos que se mencionan tienen un valor afectivo y de recuperación de lo perdido, añadido a su capacidad de representatividad de la cultura. Por ejemplo, Jakob recuerda con cariño cómo Daphne le servía “a stifhado of beans and garlic” (62) y cómo comía sandía— “karpouzi” (62)—en la calle con Kostas, mientras Athos y él pararon en casa de estos antes de partir hacia Canadá. Para el viaje a Canadá Daphne les preparó una cesta de comida que contenía, entre otras cosas: “the hard boutimata that breaks your teeth unless you soak them in milk or coffee, olives and domates from her garden to eat with bread, small crumbling bunches of oregano and basil tied with string. A precious bottle of popolaro” (85). En otro momento de la obra, también Athos recuerda los platos de su amiga Daphne con nostalgia: “I wish Daphne were here to make her kalamarikia!” (94). Incluso para el lector totalmente ajeno a la cocina griega, estas expresiones presentan una cultura llena de resonancias que se resiste a desaparecer en el recuerdo de los personajes.

Una vez en Canadá, Athos y Jakob mantienen las tradiciones culinarias griegas. Athos, mientras prepara sus clases, enseña a Jakob a cocinar “stifhados crammed with fish and vegetables, yemista – stuffed peppers, even boutimata – biscuits with molasses and cinnamon” (94), e incluso, entablan amistad con un

panadero—Constantine—al que Athos observa leer el *Fausto* de Goethe en griego, mientras vende barras de “olikis and oktasporo” (96). Todo ello supone que Athos mantiene sus costumbres y su cultura, pese a verse obligado a emigrar a Canadá, y se las transmite a Jakob.

La identidad del pueblo griego también se hace manifiesta en la novela a través de la mención de lugares de reunión, expresiones y saludos en su idioma. Así, por ejemplo, una de las palabras que aparecen con más frecuencia es “kafenio”. Se encuentra entre los carteles que Jakob lee cuando va por primera vez al pueblo en Zakynthos, tras permanecer escondido en la casa de Athos (48); cuando Athos le cuenta a Jakob que su hermano hizo un día un avión de papel que fue a parar “in the hat of a man drinking ouzo in a kafenio by the dock” (84); y es a donde se dirige Jakob cuando regresa de ya adulto a Grecia (155). En todos los casos el “kafenio” representa un lugar de reunión, donde la gente se distrae y se pone al corriente de lo que acontece. Otro de los lugares que aparece la “plaka”, la explanada. Es allí donde Athos encuentra un libro de salmos en una papelería (156) y donde Ben ve por última vez a la chica con la que comparte unos días en Idhra (290).

Por último, hay un vocablo griego que aparece en el texto especialmente relacionado con la emigración. Cuando Athos y Jakob emigran a Canadá llevan una vida al margen del colectivo de inmigrantes griegos de Toronto: “We had little connection to the koinotita - the Greek community - aside from Constantine's family of restaurateurs” (97). Aquí existe otro paralelismo entre las vidas de Jakob y Ben. Tampoco los padres de Ben buscan el lugar de residencia de sus compañeros inmigrantes. En cualquier caso, la palabra “koinotita” vuelve a manifestar la

existencia de una cultura griega propia, aunque inmersa en el entorno canadiense de Toronto.

Idioma e historia

Además de evocar y de reivindicar una cultura, las obras que aquí tratamos, a menudo, hacen referencia a la historia como valor supremo relacionado con su cultura de origen. No sólo se reivindican las características distintivas de cierto colectivo nacional, sino su tradición y su desarrollo desde el pasado.

Como hemos comentado anteriormente, la lengua en *No Great Mischief* está claramente relacionada con la identidad y el contexto cultural de origen. La tradición, la historia—que en gran medida es una historia contada de forma oral—se transmiten y preservan en gaélico: "And if the older singers or storytellers of the clan *Chalum Ruaidh*, the *seanaichies*, as they were called, happened to be present they would "remember" events from a Scotland which they had never seen, or see our future in the shadows of the flickering flames." (65). Igualmente, se conservan las canciones tradicionales, representativas también de la cultura escocesa que se cantan en las reuniones (87), en las excursiones (115) o para que acudan las ballenas (99). Estas canciones le sirven al narrador y a su hermana para recordar su pasado común, para no olvidar de dónde proceden y para fortalecer vínculo fraternal (227) entre ellos dos.

Si para los protagonistas de *No Great Mischief*, la historia es un valor positivo, para los de *Fugitive Pieces* es una caja llena de recuerdos dolorosos. Encontramos la palabra "historia" como eco del vocablo griego, cuando su amigo le aconseja a Athos lo siguiente: "Tell Athos that Constantine says if he's going to keep stirring up *historia*, he must remember to open the lid slowly, to let the steam out of the pot." (*Fugitive Pieces* 103, énfasis añadido). También aparece en otra reflexión de Jakob en torno a los seres

queridos perdidos (*Fugitive Pieces* 169). La construcción, la narración y el conocimiento de la historia es otro de los ejes fundamentales en torno a los que gira esta novela.

A lo largo de toda la vida de Jakob Beer el lenguaje, las maneras de expresar y comprender el mundo a través de los distintos idiomas, desempeñan un papel fundamental. El aprendizaje del griego y el inglés suponen para el niño Jakob la posibilidad de escapar parcialmente de su historia cultural—como judío polaco al que le toca vivir el período nazi—y personal—la tragedia del asesinato de sus padres y la desaparición de su hermana—y adquirir una nueva cultura y una historia distinta.

Parte de la historia que no puede ser olvidada y que, por lo tanto, debe ser narrada es la persecución nazi. Los vocablos en alemán dan cuenta de esta represión y principalmente abundan en la concepción racista de este régimen y de su reflejo en el lenguaje, como hemos podido observar en el ejemplo anteriormente mencionado. Como colofón de esta manifestación ideológica obsérvese la siguiente cita: “It wasn’t enough to own the future. The job of Himmler’s SS-Ahnenerbe – the Bureau of Ancestral Inheritance – was to conquer history. The policy of territorial expansion – lebensraum – devoured time as well as space.” (104). Una vez más, los aspectos importantes de la novela están directamente relacionados con la construcción de la historia y son realzados mediante la utilización de los términos en lengua no inglesa (Ahnenerbe, Lebensrasum).

Hasta el momento hemos indicado cómo la utilización de palabras en italiano, griego, yiddish y alemán en las obras mencionadas sirve, por una parte, para evocar lugares en Europa donde transcurre la acción de las novelas o lugares recordados por los personajes de las mismas. Por otra parte, estos recuerdos a menudo se convierten en reivindicaciones de culturas lejanas o amenazadas.

Finalmente, hemos comprobado que estas evocaciones de otras culturas frecuentemente conducen a la afirmación de una identidad cultural y están firmemente relacionadas con la reconstrucción de la historia de esas tradiciones.

El idioma en los ámbitos privado y público

A continuación dirigiremos nuestra atención al análisis de cómo la utilización de términos en lenguas distintas al inglés sirve para diferenciar el ámbito de lo público y de lo privado en los contextos en los que se desarrollan las historias de los personajes que emigran a Canadá. Es importante resaltar que el uso de vocablos en las lenguas pertenecientes a las culturas de las que provienen los inmigrantes no sólo los caracteriza, evoca y reivindica su cultura, sino que también establece un ámbito familiar de confianza y complicidad frente al ámbito público de Canadá y del inglés— en el caso de las novelas que aquí tratamos—.

Así, el uso de palabras o expresiones en gaélico en *No Great Mischief* implica una serie de connotaciones, tales como, el trato familiar, la evocación de una cultura dejada atrás, o una base para crear confianza. Estas expresiones aparecen en cursiva y suelen parafrasearse inmediatamente antes o después en inglés, por lo que puede decirse que el lector es, entre otras cosas, invitado y ayudado a compartir la cultura que en esta obra se presenta.

El narrador crece en un entorno canadiense en el que los niños son castigados físicamente por hablar en gaélico (19). Sin embargo, él mismo no responde a su nombre el primer día de colegio, porque está acostumbrado a que lo llamen ‘*ille bhig ruaidh*’ (204). Sus abuelos, quienes lo educan, hablan gaélico en su intimidad (40), al igual que sus hermanos, tal y como recoge el propio narrador:

When they spoke it was often in Gaelic, which remained the language of the kitchen and the country for almost a generation after it became somewhat unfashionable in the living rooms of the town. In the time following their return to the old *Calum Ruadh* house and land, my brothers spoke Gaelic more and more, as if somehow by returning to the old land they had returned to the old language of the land as well. It being still the language of the place in which they worked. (64)

En este fragmento se advierte cómo el gaélico pierde progresivamente terreno en el ámbito público, el de los salones, y es relegado a la intimidad de las familias. Por lo tanto, debemos concluir que las circunstancias de pobreza que acompañan a estos inmigrantes propician que el gaélico no sea una lengua de prestigio que sus hablantes quieran exhibir cuando consiguen integrarse en la sociedad canadiense. Hay un componente de vergüenza ante la cultura de origen, cuyo efecto es la infravaloración de la misma (también por parte del lector). Sin embargo, tal y como se desprende de la primera cita que incluimos en este epígrafe, se produce igualmente el fenómeno opuesto: el orgullo por la lengua—la que se hablaba en el jardín del Edén—y la cultura de sus antepasados.

En la trilogía de Ricci se da una situación paralela. Si habíamos visto que el primer volumen imbuía al lector en el paisaje italiano del pueblo natal del protagonista, las sucesivas entregas dan cuenta de la evolución desde el ámbito familiar italiano hasta el ámbito público canadiense y anglófono. El conflicto de Vittorio, el narrador y protagonista de la trilogía, comienza—igual que el de Alexander MacDonald—en el colegio.

Los problemas de integración de Vittorio al llegar al colegio se ejemplifican desde el mismo nombre que la profesora le impone: “suddenly Sister Bertram’s voice would ring our with the strange name she had for me./ “*Vic-tur!*”” (*In a Glass House* 54). Al igual que le ocurre al protagonista de *No Great Mischief*, el nombre que recibe en casa es distinto del que le dan en la escuela. Esta divergencia es expresión del

desdoblamiento que sufre la identidad de estos personajes entre el ámbito familiar y el social. Cuando crece, termina llamándose a sí mismo Víctor. Pero Vittorio no es el único que cambia de nombre: “Fiorina—Flora, she was called now” (*In a Glass House* 101-2). También su tía adopta una identidad anglófona.

Al comienzo de la segunda entrega, *In a Glass House*, continúan apareciendo muchas expresiones en italiano. La primera palabra en italiano que aparece en cursiva esta novela es “*paesani*” (3) que se refiere de nuevo a algo conocido de su niñez. La división entre los paisanos y los “*inglesi*” (7), tal y como se refiere la prima Gelsomina a los canadienses, es destacada con la utilización de estos términos en italiano en la segunda parte de la trilogía de Ricci.

Las expresiones en italiano que reflejan el ámbito familiar en el que el crece narrador hasta que empieza a ir al colegio son numerosas: La tía Gesolmina tranquiliza al bebé diciéndole ““*Calmati!*” (...) “Oh, *basta!*” (11), ““*È niend*, it’s nothing,” she kept saying, like a chant, “*è niend, poveretta. È niend!*” (19). También los insultos que le dirige a Vittorio aparecen en italiano: ““*Ma ‘stu stronzo!*—” (...) “*Scimunit!*””(16), al igual que los que ella recibe del tío Alfredo: “*Stronzo!*” (20). Otras expresiones que utiliza Gelsomina son “*Dai!*” (17), “*Addi!*” (19), “*Mamma!*” (21), para dirigirse a su madre.

La evolución que sigue Vittorio atraviesa distintos estadios. Primero siente miedo a enfrentarse con el mundo exterior que habla en inglés e, incluso cuando llega al instituto tiene pesadillas que lo llevan a soñar que llega tarde para realizar un examen de crucial importancia y que cuando empieza a hacerlo está en un idioma que no puede descifrar (*In a Glass House* 130).

Cuando Vittorio llega de vacaciones de la universidad, se siente totalmente fuera de su familia y esto se refleja en que le cuesta trabajo ya hablar en italiano (*In a Glass House* 212). El último escalón de este desarrollo se produce tras su viaje a África cuando ya ni siquiera entiende el dialecto que habla su tío Alfredo (*In a Glass House* 252). La relación con su padre—que representa claramente al ámbito privado—también se resiente a causa de este problema. Vittorio atribuye la falta de entendimiento entre su padre y él a que no tienen una lengua común que no esté llena de malentendidos (*In a Glass House* 251). La correspondencia entre Vittorio y su padre muestra la distancia que existe entre ellos en la lengua que utilizan. Tras la muerte de su padre vuelve a repetir esta misma idea (*In a Glass House* 324). Las cartas del padre comienzan en un inglés lleno de faltas de ortografía y cambian al italiano, mientras que las de Vittorio siguen el camino inverso, “to try to forge some illusion of a common language between us” (*In a Glass House* 313).

Sin embargo, su percepción no siempre es tan negativa. Cuando la hermana Mary, la nueva maestra, se toma interés y le ayuda en su aprendizaje del inglés, Vittorio descubre cómo el empaparse de un idioma que le abre la posibilidad de adentrarse en el nuevo país y la nueva comunidad (*In a Glass House* 56). Incluso llega a licenciarse en literatura inglesa, pero su victoria sobre el idioma no resuelve su conflicto, porque él sigue sintiendo que el inglés es una lengua del Otro: “I majored in English literature, becoming the expert now in this strangers’ language” (*In a Glass House* 235).

En la tercera parte de la trilogía, *Where She Has Gone*, el italiano no aparece hasta la página 82, momento en el que el cura de la iglesia donde Vittorio entra a recuperarse de su desfallecimiento, se dirige a él en italiano. En esta novela todas las

palabras en italiano aparecen en cursiva, al igual que en el anterior. Denota así que es un idioma totalmente extraño ya al narrador, no forma parte de su vocabulario habitual. No obstante, adopta a veces la grafía correcta correspondiente al diminutivo de ‘tío’, Zi (162), en lugar de la escritura adaptada a la fonética inglesa ‘Tsi’, tal y como aparece en los otros libros. Este hecho es indicativo de la falta de consistencia en el empleo de estos términos y de las inclusiones del italiano en las dos últimas partes de la trilogía. Sin embargo, cuando aparecen los vocablos italianos siguen recalcando el enfrentamiento entre el Viejo y el Nuevo Mundo.

En conjunto, podemos concluir que la utilización de términos italianos en la trilogía de Ricci, aunque no sistemática, realza el conflicto cultural, de identidad y personal que sufre el emigrante, entre la cultura de sus progenitores—que se circunscribe al ámbito familiar—y la del país en el que crece—el ámbito público—.

Complicidad en el ámbito privado a través del idioma

Dentro del ámbito privado, debemos distinguir también que es frecuente la creación de cierta complicidad entre los que comparte un idioma distinto al que impera en general. Encontramos ejemplos de este fenómeno en *Fugitive Pieces* y en *No Great Mischief*.

Uno de los significados del griego en *Fugitive Pieces* es precisamente la complicidad que se va creando entre Athos y Jakob. Cuando Athos lo acoge y lo protege, Jakob ansía aprender su forma de hablar, ser capaz de hablar griego con soltura “to cleanse my mouth of memory” (22). De hecho, Jakob, cuando se dirige a Athos en los diálogos que el propio Jakob reproduce en su narración y cuando cuenta algo sobre él—especialmente tras su muerte—lo hace refiriéndose a él como “koumbaros”. Ésta es la palabra que Athos utiliza para consolar a Jakob y decirle que lo ha apadrinado (22).

Prueba de esta complicidad es que Jakob percibe el idioma griego como un secreto compartido entre Athos y él. Por ello sufre un gran desengaño cuando finalmente puede salir de la casa de Athos y se da cuenta de que en el pueblo todos hablan como ellos (48). Además, en su narración Jakob establece un paralelismo entre el proceso de ir conociendo a Athos y el comprender las historias que le cuenta en griego y también en inglés (25). Jakob abandona progresivamente el idioma de su infancia, asociado con la persecución nazi y el dolor de la pérdida de su familia, y se adentra en el mundo griego e inglés de Jacob, lleno de cariño y de historias.

Asimismo, dentro del ámbito de lo privado, de las relaciones especiales que afloran entre los personajes que utilizan el idioma del país de origen, observamos que se emplean palabras pertenecientes a otros idiomas en momentos de una singular emotividad. Tal es el caso en algunos de los pasajes más conmovedores de *Fugitive Pieces* están salpicados de vocablos en griego. Tal es el caso de la despedida en el Pireo de Daphne y Kostas que les dicen adiós a Jakob y Athos con las palabras: “Kalo tazidhi, kalo taxidhi – safe voyage” (85). Otro de estos momentos se produce cuando los alemanes se marchan de Atenas. Kostas relata que los habitantes de la ciudad brindaron de alegría con estas palabras: “in the darkness the clinking of glasses filled with whatever we could find and ‘yiamas, yiamas,’ to your health, rising like gusts into the night.” (69).

Del mismo modo, en *No Great Mischief* el gaélico aparece—siempre en cursivas— cada vez que los personajes se mandan felicitaciones (106), se desean suerte, hacen confidencias (177), se saludan (201, 263) o se despiden (92, 191) en esta novela. En *The Englishman’s Boy* advertimos un detalle similar. Rachel, uno de los personajes principales, utiliza términos en yiddish que la caracterizan como judía:

“You’re a *mensch*, Harry. A *mensch* doesn’t abandon his mother,’ she says sternly.” (295). Estos términos aparecen en letra cursiva. Ella los utiliza para distinguir a los hombres que considera buenas personas, es decir, los emplea en ámbitos emotivos. En general, los términos extranjeros que aparecen en la novela se presentan en momentos en los que los personajes quieren subrayar lo que expresan por tratarse de algo que les produce especial antipatía o simpatía.

Caracterización a través del uso de idiomas extranjeros

Debemos anotar que el uso del idioma extranjero no sólo representa la elección personal de cada autor—o narrador—de introducir este elemento, sino que también sirve a los escritores para caracterizar a sus personajes como personas que desean preservar su idioma, que se hacen los interesantes utilizando vocablos en otros idiomas o que no dominan bien el inglés porque no están integrados en su tierra de acogida.

Siguiendo con la obra a la que nos hemos referido anteriormente, el director de cine Chance en *The Englishman’s Boy* utiliza palabras francesas para expresar lo que aspira a conseguir en un momento de la obra: “Intuition, the life force, what Bergson calls the *élan vital*, the irrational.” (106). Más adelante, el narrador hace de extra en una película y refleja las palabras de otro director de cine: “This, the director has confided, is a critical moment in the picture, the moment I become a *symbol*, the moment I become the embodiment of the French people awakening to the dream of *Liberté, Egalité, Fraternité*.” (276). Queda, así, manifiesto el esnobismo del director al explicar el aspecto simbólico que pretende dar a su película utilizando términos franceses. En este ámbito cultural lo francés tiene connotaciones muy positivas que se basan en la imagen de Francia como lugar de sofisticación y cultura.

En la segunda historia de *Wilderness Tips*, “Hairball”, se da un caso parecido. Los directores de la revista en la que empieza a trabajar la protagonista, Kat, rechazan las propuestas innovadoras que ella lleva de Londres a Canadá. Cuando buscan un nombre para la revista de moda que ponen en marcha quieren que tenga resonancias francesas:

Kat had wanted to call the magazine *All the Rage*, but the board was put off by the vibrations of anger in the word “rage.” They thought it was too feminist, of all things. “It’s a *forties* sound,” Kat said. “Forties is *back*. Don’t you get it!” But they didn’t. They wanted to call it *Or*. French for *gold*, and blatant enough in its values, but without any base note, as Kat told them. They sawed off at *Felice*, which had qualities each side wanted. It was vaguely French-sounding, it meant “happy” (so much less threatening than rage), and, although you couldn’t expect the others to notice, for Kat it had a feline bouquet which counteracted the laciness. (42, énfasis en el original)

El nombre que inicialmente proponen los encargados apela al lujo y la nobleza con las que a menudo se asocia el sonido del francés. Kat se revela contra estos estereotipos y acepta la propuesta del nombre *Felice*, precisamente porque el eco del francés no es tan obvio y porque a ella le suena a algo—felino—que no tiene nada que ver con el universo que normalmente evoca el francés.

En el relato “Rules of Thumb: An Alphabet of Imperatives For the Modern Age” de *Forms of Devotion*, también aparece la crítica a los valores establecidos en torno a lo francés, en particular, y a lo extranjero, en general. Cuando se imita el lenguaje pretencioso de aquellas personas que se creen muy sofisticadas y viajan a menudo, aparecen de nuevo algunos términos en francés, (en cursiva): “Also do not mention your recurring nightmare in which, having finally made your way to Paris, stroll into a charming *brasserie* in *l’arrondissement seizième* only to find all of them assembled there *pour le déjeuner*.” (219). Aquí se produce un juego discursivo de reflejo de voces, en el que la autora se dirige directamente al lector implícito, con el que

comparte una pesadilla recurrente que consiste en verse de pronto en un restaurante parisino, rodeada de la gente a la que conoce. El efecto alcanzado es de complicidad con el lector en la crítica a los que adoptan la actitud esnob de menospreciar todo lo propio y valorar en exceso todo lo extranjero, por el mero hecho de venir de fuera. A esta actitud la denomina “xenophilia” (218), palabra de entrada a la antepenúltima regla general a las que se refiere el título.

Algo similar encontramos una referencia similar a la utilización del francés en *Elizabeth and After*. Luke Richardson, el hombre de negocios más acaudalado del lugar, intenta rodearse de un halo de grandeza y glamour explicando sus orígenes con términos franceses, aunque no sabe hablar francés ni conoce nada de Francia, tal y como se desprende de sus palabras anteriores. Él mismo explica su éxito en los siguientes términos: “Because what I’ve got is *savvy*. You ever hear of that word? You must know that word, Moira, you went to France. It comes from the French *savex*” (286). Unas pocas líneas más adelante el narrador realiza la siguiente aclaración: “Everyone knew Luke Richardson had money not because of some French word but because he was born with it, and that he’d used what he’d been born with to screw people out of whatever they had.” (286). Como podemos observar, también aquí se recurre a la ironía, pero en este caso adquiere una cualidad mucho más amarga.

En la obra de Alice Munro también aparece la utilización del francés con la intención de ridiculizar en el relato “The Children Stay” de la colección *The Love of a Good Woman*. El hecho de que Brian se refiera con el apelativo “Monsieur le Directeur” (227) al director de la obra de teatro en la que participa Pauline subraya el matiz ridículo que Brian le concede a la empresa en la que se ha involucrado su mujer.

Por lo tanto, la utilización del francés aparece frecuentemente asociada a una voluntad de crítica de actitudes esnobistas. Se abre aquí la cuestión de si esta imagen del francés se produce debido a la interacción entre el colectivo anglófono y el francófono; o si, por el contrario, viene dada por la imagen creada de Francia. Lamentablemente, resulta imposible extraer ninguna conclusión definitiva a este respecto del corpus analizado aquí.

Multiculturalidad

Un último aspecto digno de atención relacionado con la utilización de distintas lenguas en la narrativa canadiense contemporánea es la expresión de la convivencia de distintas culturas. Los ejemplos que tomamos proceden de *Fugitive Pieces*, *The Jade Peony*, *The Book of Secrets* y *A Discovery of Strangers*. En algunas obras se expresa una interacción que genera comprensión y en otras todo lo contrario: el desencuentro entre las culturas tiene su expresión en la inclusión de vocablos o ecos de una lengua no inglesa.

Así, por ejemplo, en *Fugitive Pieces* podemos interpretar que el poder del lenguaje para restablecer la convivencia entre distintas culturas, es ejercido mediante la inclusión de vocabulario en los idiomas implicados. La novela ofrece así testimonio de un modo de tratar unos hechos históricos difíciles de comprender para que puedan ser superados.

Hay varias alusiones a lo largo de la novela a la convivencia entre los distintos idiomas. En el siguiente fragmento Jakob habla de Salonika antes de la guerra como ejemplo de convivencia pacífica entre las distintas religiones. Una ciudad que fue dominada por españoles, griegos, turcos y búlgaros, en la que se practicaban todos los ritos religiosos sin trabas. Para ello utiliza términos en lengua no inglesa, además

de las palabras que alude a elementos propios de cada una de las religiones, que hemos realzado en cursivas:

Salonika itself, once a city of Castillian Spanish, Greek, Turkish, Bulgarian. Where before the war you could hear *muezzins* call from *minarets* across the city, while *church bells* rang, and the port went quiet on Friday afternoons for the *Jewish Sabbath*. Where streets were crowded with *turbans*, *veils*, *kipphabs*, and the tall *sikkees* of the *Mevlevis*, the whirling *dervishes*. Where sixty *minarets* and thirty *synagogues* surrounded the *semahane*, the lodge where dervishes spun on their invisible axes, holy tornadoes, blessings drawn from heaven through the arms, brought to earth through the legs [...] (183, énfasis añadido)

La convivencia entre las distintas religiones se manifiesta en este fragmento en la convivencia entre los términos relacionados con ellas en distintos idiomas.

Otro ejemplo de la convivencia entre distintas lenguas se da en el periódico de gran formato que Ben encuentra sobre la cama de Jakob en la casa de Athos. En ese periódico se puede leer “What Have You Done to Time” (Michaels 267). Bajo este texto está la traducción al griego, que Ben percibe como una sombra; mientras que la traducción al hebreo escrita encima del mismo le parece una emanación. Las connotaciones de estas percepciones de Ben apuntan hacia un idioma—el griego—que no se ha olvidado, pero que ha perdido su definición y su color, por un lado; y hacia otro idioma—el hebreo—que ha pasado a un plano trascendental.

Precisamente porque cada idioma ofrece una cosmovisión distinta, el inglés supone para él un modo de protegerse de la barbarie que presenció cuando niño. Por eso escribe: “And later, when I began to write down the events of my childhood in a language foreign to their happening, it was a revelation. English could protect me; an alphabet without memory.” (Michaels 101). Del mismo modo, cuando oye por primera vez en Toronto la lengua hablada en el mercado judío siente dolor al recordar el

lenguaje de su infancia. Ello le produce sentimientos encontrados: “Consonants and vowels: fear and love intertwined.” (Michaels 101).

Jakob es consciente de que la misma palabra significa cosas distintas, alude a realidades diferentes, en cada lengua: “the difference between a Greek dog and a Canadian dog, between Polish snow and Canadian snow. Between resinous Greek pines and Polish pines. Between seas, the ancient myth-spell of the Mediterranean and the sharp Atlantic.” (Michaels 100). Sin embargo, hay una frase que desde niño tenía muy claro que significaba lo mismo en cualquier idioma. Cuando se encuentra con Athos, después de haber presenciado el asesinato de sus padres y de estar huido durante algún tiempo, le dice en todos los idiomas que conoce señalándose a sí mismo “sucio judío”: “I screamed into the silence the only phrase I knew in more than one language, I screamed it in Polish and German and Yiddish, thumping my fists on my own chest: dirty Jew, dirty Jew, dirty Jew.” (Michaels 12-13).

Finalmente, Jakob Beer termina siendo traductor. El pasaje que reproducimos a continuación es clave para entender la condición del inmigrante, entre dos mundos, relacionándola con los idiomas y con la traducción:

Translation is a kind of transubstantiation; one poem becomes another. You can choose your philosophy of translation just as you choose how to live: the free adaptation that sacrifices detail to meaning, the strict crib that sacrifices meaning to exactitude. The poet moves from life to language, the translator moves from language to life; both, like the immigrant, try to identify the invisible, what's between the lines, the mysterious implications. (Michaels 109)

De aquí se deduce que el emigrante también puede escoger cómo vive su condición de emigrante. Puede decidir ser fiel a sus orígenes e intentar adaptar su cultura al nuevo entorno o sacrificarla, al menos en parte, para adecuarse al país que lo acoge.

Esta reflexión en torno a la traducción y a la herencia cultural recuerda a los planteamientos de George Steiner acerca de las posibilidades existentes desde la traducción propiamente dicha, pasando por la transformación parcial, hasta la transmutación, tal y como la comprendía Jakobson (437). Steiner define una cultura como la traducción y transformación de ciertas constantes: “Defined ‘topologically’, a culture is a sequence of translations and transformations of constants (‘translation’ always tends towards ‘transformation’).” (449). Para Steiner la traducción está implícita en la comunicación más rudimentaria y explícita en la coexistencia de las miles de lenguas habladas en el mundo (495). Las figuras de inmigrantes que venimos observando en este apartado son espectadores y actores privilegiados en ese contacto entre lenguas y entre culturas.

A continuación, trataremos varias obras en las que se utilizan palabras pertenecientes a idiomas que no proceden de Europa, pero que provienen de países dominados por los europeos. Como hemos tenido oportunidad de comprobar ya en varias ocasiones, la inclusión de términos pertenecientes a lenguas distintas a la inglesa puede dar cuenta de la falta de adecuación a la nueva cultura por parte de los inmigrantes. De nuevo refleja la relación entre culturas distintas. Por ejemplo, la adaptación incompleta de los inmigrantes chinos en el caso de *The Jade Peony* se subraya con la falta de competencia lingüística.

Then she used a kind of half-English pidgin and half-Chinese which usually sent Wong Suk rollicking, for he knew more English than Poh-Poh. But he was not here. *This useless only-granddaughter wants to be Shirlee Tem-po-lah; the useless Second Grandson wants to be cow-boy-lah. The First Grandson wants to be Charlie Chan. All stupid foolish!* (40, énfasis en el original)

La abuela de la familia no comprende las referencias culturales de sus nietos y todo le parecen tonterías. Aunque este ejemplo no hace referencia a Europa encierra

el mismo mecanismo de expresión de la inadecuación del inmigrante que los mencionados anteriormente y apunta a un modo de narrativa característico de la literatura canadiense.

The Book of Secrets de M. G. Vassanji, puesto que se desarrolla en 1913, en una zona fronteriza del este de África entre Kenia y lo que entonces se llamaba Tanganika, donde conviven africanos, británicos y una comunidad asiática, incorpora palabras y expresiones del hindú o del suahili. Desde la primera página del prólogo el autor comienza introduciendo palabras en lenguas distintas al inglés, idioma en el que se narra la historia. El uso de estas palabras no resulta desconcertante, puesto que el autor siempre las traduce más o menos inmediatamente. A veces, sin embargo, resulta imprescindible consultar el glosario que aparece al final de la novela, porque, de lo contrario, extraemos del contexto una información engañosa.

Por ejemplo, la primera vez que se introduce el término “mzungu” (Vassanji 1), el lector puede deducir del contexto que significa mago o brujo, cuando, en realidad equivale a “hombre blanco”. Sin embargo, el autor puede estar jugando con esta confusión para crear la impresión de que los hombres blancos parecían magos para los africanos, o bien, producir en el lector el mismo acercamiento incierto del que no conoce bien la lengua y la cultura en la que se adentra. Esta confusión se sigue fomentando en la siguiente página, cuando se nos cuenta que “this mzungu first and foremost captured himself in his bottle-book” (Vassanji 2), como si se tratara de una especie de genio que se puede encerrar en una botella.

Estas y otras muchas palabras aparecen consistentemente a lo largo de la novela. La mayoría figuran traducidas en el glosario que ocupa las cuatro últimas páginas de la novela. Allí el autor hace una relación de términos distinguiendo si

pertenecen al suahili o al hindú, e indicando que muchas de las palabras en suahili tienen su origen en el árabe.

Inicialmente, cuando se adopta el punto de vista narrativo del oficial británico, es decir, cuando se reproducen fragmentos del diario de Corbin, siempre explica inmediatamente los términos en lengua no inglesa y los menciona a modo de información casi científica que el colonizador recoge en su informe: “We were taken into dugout boats, called “ngalawas,” (Vassanji 13). Además de explicar lo que significan estas palabras no inglesas, Corbin las marca como palabras realmente ajenas a su lengua con entrecomillados. Sin embargo, pasado un tiempo Corbin introduce las palabras extranjeras sin comillas y sin explicarlas. De este modo, obtenemos la impresión de que Corbin ya se ha acostumbrado al lugar y no le parecen extrañas las palabras que denominan árboles del lugar, las personas de esta sociedad o los momentos del día: “This instant darkness descends from the heavens. The *mbyu* stirs outside, *Bwana* Tim barks... in this dusk which the Shamsis call *maghrab* and imbue with mystic significance and dreadful possibilities. A time for prayer, or close to it: twilight, the *sandhya*.” (Vassanji 67, énfasis añadido).

Los ejemplos de vocablos utilizados en lengua no inglesa son muy numerosos: los sitios de paso habituales, tales como el mercado (“the open-air mnada in Congo Street”, Vassanji 3); los tipos de barcos (“dhows” y “bagalas”, Vassanji 12); las fiestas populares (“the baraza”, Vassanji 3); los licores del lugar (“pombé”, Vassanji 21); la comida (“the woman frying vitumbua or tambi in some dark interior of a house”, Vassanji 35); los cargos dentro de la comunidad africana (“The *mukhi* of the Shamsis”, 27; “askari”, Vassanji 36, énfasis añadido); el medio de transporte

habitual (“gharry”, Vassanji 16); los saludos (“Jambo!”, Vassanji 36); los espíritus (“shetani”, Vassanji 70) y los curanderos (“mganga”, Vassanji 77); etc.

Por último, volvemos a la obra con la que iniciamos este capítulo: es un caso particular dentro de este apartado, puesto que no se trata de un pueblo inmigrante, sino de los pueblos indígenas de Canadá. Algunos autores se han preocupado por prestarle voz a estos colectivos. Este es el caso de Rudy Wiebe. En su novela *A Discovery of Strangers* procura introducir el punto de vista de los indios con los que se encuentra la expedición de Franklin a su llegada a tierras canadienses en 1820, en gran medida mediante la utilización de su lengua indígena.

El ejemplo más inmediato es el nombre que el narrador utiliza para denominar a los indios: es una transcripción de la denominación indígena “Tetsot’ine” (Wiebe 2) que significa “Those Who Know Something a Little” (Wiebe 4). Al adoptar esta denominación, desde el comienzo recoge el punto de vista de los indígenas. Sin embargo, en otros fragmentos que corresponden a la reproducción de los escritos de los integrantes de la expedición de Franklin se utiliza en su lugar la traducción al inglés: “Yellowknife” (Wiebe 12). Por su parte, los indios denominan a los blancos “Whitemuds”, “Whitemud Woman” (a las mujeres) y “Halfmud” (a los mestizos).

Resulta significativo, sin embargo, que la protagonista de la historia lleve un nombre impuesto por los ingleses y que el lector nunca llegue a saber el verdadero: “Of course, Greenstockings is not her name either” (Wiebe 15); “They have finally given her a name they can say easily.” (Wiebe 22). Incluso el narrador que a menudo utiliza otros términos que, como he apuntado antes, implican un punto de vista nativo, en ningún momento llama a la protagonista por su nombre original. Esto parece

apuntar a que, al igual que sucede en la realidad, al final se impone la cultura anglófona.

Los ejemplos de palabras que calcan la lengua indígena contenidos en la novela son muchos. Para nombrar sólo algunos, los pueblos indígenas llaman al segundo hombre blanco solitario que ven en sus tierras “Long Neck” (Wiebe 16); a Dios lo denominan “the Soul Everywhere” (Wiebe 18); el traductor es para ellos “Twospeaker” (Wiebe 19); y Back, uno de los componentes de la expedición que es de poca estatura, les merece el nombre de “Boy English” (Wiebe 30).

Debemos observar que la incorporación de esta lengua a la ficción presenta una característica insólita. Utiliza palabras inglesas, en lugar de reproducir los sonidos originales de la lengua que se pretende reflejar. La cultura indígena parece estar tan alejada del público lector anglófono que no es posible utilizar palabras de estas lenguas directamente. Es necesario trasladar sus contenidos a vocablos ingleses para hacerlas accesibles a esta audiencia.

La imagen de Europa a través de sus idiomas

Linda Hutcheon apunta una cualidad destacable de la literatura canadiense aplicable a lo mencionado en este apartado: “Any tendency to resolve difference into unity or to absorb the margin into the center is frustrated.” (“The Canadian Postmodern” 29). En las novelas a las que hemos aludido en este epígrafe el idioma extranjero—para la mayoría de los lectores—coexiste con el inglés, sin llegar a desaparecer. Ello se debe a que los escritores canadienses, al menos los que obtienen premios literarios, optan en gran número (trece de las obras analizadas) por la inclusión de términos en lengua no inglesa en sus narraciones.

Las repercusiones que tiene este uso de términos extranjeros en la representación de la imagen de Europa presentan múltiples facetas, algunas de las cuales ya hemos anotado respecto a otros aspectos comentados en este capítulo. Dada la especificidad nacional de cada idioma, las imágenes que hemos coleccionado en este apartado responden a diferentes países de Europa y no al continente como una unidad.

Cuando las palabras extranjeras contribuyen a evocar lugares de Europa, hemos constatado que nos muestran una imagen de Grecia como cuna de la cultura, con una historia muy rica y unas tradiciones entrañables. La imagen de Italia es muy parecida a la griega, aunque el concepto de cultura en lo que respecta a Italia está más restringido, porque principalmente se refiere a los monumentos que han quedado de época romana. También se incide más en la importancia social de la familia. Estas imágenes coinciden con las que hemos recogido de los contextos en los que se reflejan las expectativas de los turistas que viajan al Viejo Continente.

Además, hemos constatado que los términos extranjeros no sólo tienen la capacidad de evocar lugares físicos, sino también de representar la cultura de los distintos países de Europa. Entonces se materializa la imagen de una Europa rica en tradiciones folclóricas, gastronómicas y literarias, la cual está estrechamente relacionada con la Europa que representa a la historia y, por lo tanto, que es la cuna de la civilización occidental. Este sería el lado positivo de esta imagen de Europa. Por otra parte, cuando los términos en lengua no extranjera reivindican el derecho a existir de una cultura oprimida, la imagen que se refleja es mucho más negativa y responde a la de una Europa, en la que se producen persecuciones injustas. Este otro lado es el que veremos más potenciado en el próximo capítulo.

Las situaciones en las que el idioma procedente del Viejo Continente es relegado a un ámbito privado y familiar unas veces inciden en la existencia de una cultura oprimida y otras establecen una jerarquía en la que el inglés ocupa la cúspide, mientras que los otros idiomas son considerados inferiores, por lo cual la imagen de los países de los que proceden se ve afectada recibiendo un cierto desprestigio. Este fenómeno se invierte, en los contextos en los que el emigrado regresa a su país y el idioma común (no inglés) funciona como elemento de complicidad entre el personaje y sus compatriotas, lo cual refleja una imagen de estos lugares como sitios en los que la gente brinda acogimiento y bienvenida a los que retornan.

Por último, es necesario resaltar que estas imágenes a veces se utilizan de forma irónica. Esto ocurre especialmente en el caso del francés, tal y como hemos visto en los ejemplos tomados de las obras de Atwood, Cohen, Munro y Schoemperlen. Cabe preguntarse si este uso irónico de la imagen de lo francés culto y sofisticado es utilizada tan a menudo de forma humorística porque se refiere también, o principalmente, a la sociedad francófona canadiense. Quizá el tradicional enfrentamiento cultural entre la Canadá anglófona y la francófona genera la abundancia de este tipo de ataques irónicos en la literatura del país. El estudio de si el fenómeno opuesto ocurre en la literatura francófona nos parece muy sugerente.

4.4 Conclusiones acerca de las imágenes de Europa en los contextos de migraciones y viajes entre Canadá y Europa

A modo de conclusión parcial, referente a los aspectos analizados en el presente capítulo, recogemos a continuación las características fundamentales de la imagen de Europa tal y como se manifiestan en las obras seleccionadas que tratan, de uno u otro modo, los movimientos migratorios y de viajes entre Europa y Canadá, según hemos podido deducir del análisis realizado hasta el momento. Asimismo, anotamos brevemente el modo en el que es empleada esta imagen de Europa en las obras narrativas que hemos considerado. Previamente exponemos los datos recopilados a lo largo del capítulo en las tablas 6, 7 y 8.

Hay un dato que se escapa a la sistematización de las tablas: la imagen de los europeos que aparece en *A Discovery of Strangers* y que hemos recogido al principio de este capítulo como actualización del tema del encuentro de la cultura y las lenguas europeas con la realidad canadiense. Los europeos, concretamente los ingleses en este caso, aparecen como invasores, incapaces de comprender la realidad a la que se enfrentan, así como de establecer una comunicación fluida con los indígenas, y cuyos actos son absurdos y que se sienten respaldados por la religión católica.

En la primera tabla mostramos dónde aparece la imagen de Europa como lugar en el que impera la pobreza o la persecución y como lugar al que viajar por turismo, en busca de los orígenes familiares o para escapar. En la segunda exponemos la imagen de las distintas nacionalidades, derivada de la contemplación de los inmigrantes en Canadá y de las observaciones que realizan los canadienses en sus viajes a Europa. La tercera refleja la imagen de los distintos lugares de Europa según la utilización del idioma propio de cada país.

Obra	Imagen de Europa				
	Pobreza	Persecución	Lugar de origen	Destino turístico	Escape
<i>Wilderness Tips</i>			X	X	
<i>The Robber Bride</i>	X	X			X
<i>Alias Grace</i>	X			X	X
<i>A Good House</i>				X	
<i>The Jade Peony</i>	(China)				
<i>Elizabeth and After</i>		X	X		
<i>No Great Mischief</i>	X		X		
<i>Fugitive Pieces</i>		X			
<i>Friend of My Youth</i>					
<i>The Love of a Good Woman</i>					
<i>The English Patient</i>	(X)				
<i>Anil's Ghost</i>	(Sri Lanka)				
<i>Lives of the Saints</i>	X	X			
<i>In a Glass House</i>					
<i>Where She Has Gone</i>			X		
<i>Barney's Version</i>		X		X	X
<i>Forms of Devotion</i>					X
<i>The Stone Diaries</i>			X		
<i>Away</i>					
<i>The Underpainter</i>			X		X
<i>The Englishman's Boy</i>					
<i>The Book of Secrets</i>					
<i>A Discovery of Strangers</i>					
<i>Clara Callan</i>				X	X

Tabla 6

Obra	Imagen de Europa						
	Escocia	Inglaterra	Irlanda	Italia	Francia	España	Europa
<i>Wilderness Tips</i>	aburrido mal tiempo cotillas				Gente vulgar		
<i>Alias Grace</i>					Monu- mentos		
<i>A Good House</i>							
<i>The Jade Peony</i>							
<i>Elizabeth and After</i>							Cultura (frente a naturaleza)
<i>No Great Mischief</i>						Destino turístico	
<i>Fugitive Pieces</i>				Destino turístico		Destino turístico	
<i>Friend of My Youth</i>							
<i>The Love of a Good Woman</i>					Cultura		
<i>The English Patient</i>				Cultura			
<i>Anil's Ghost</i>							
<i>Lives of the Saints</i>							
<i>In a Glass House</i>							
<i>Where She Has Gone</i>							
<i>Mercy among the Children</i>	supersticiosos				Insulto		
<i>Barney's Version</i>				Cultura, belleza			
<i>Forms of Devotion</i>							
<i>The Stone Diaries</i>							
<i>Away</i>							
<i>The Underpainter</i>					Cultura		
<i>The Englishman's Boy</i>	carácter educado y reservado	Carácter caballeroso, bien vestidos, cultura, melancolía, galantería		Gente bruta, torpe, poco inteligente. insultos			
<i>The Book of Secrets</i>							
<i>A Discovery of Strangers</i>							Cultura (frente a naturaleza)
<i>Clara Callan</i>	carácter adusto				Cultura, romanticis- mo, ladrones, vitalidad, belleza	Monu- mentos	

Tabla 7

<i>Obra</i>	Imagen de Europa (según idiomas)					
	Italiano	Francés	Gaélico	Alemán	Yiddish /hebreo	Griego
<i>Wilderness Tips</i>		caracteriza como sofisticado				
<i>Elizabeth and After</i>		caracteriza como sofisticado				
<i>No Great Mischief</i>			Tradición, historia, complicidad			
<i>Fugitive Pieces</i>	Evoca cultura			Nazismo, historia	Reivindica una cultura	Reivindica una cultura, historia, complicidad
<i>Friend of My Youth</i>						
<i>The Love of a Good Woman</i>		caracteriza como pedante				
<i>The English Patient</i>	Evoca cultura					
<i>Lives of the Saints</i>	Evoca cultura, complicidad					
<i>In a Glass House</i>	Evoca cultura, complicidad					
<i>Where She Has Gone</i>	Evoca cultura, complicidad					
<i>Barney's Version</i>					Evoca cultura, complicidad	
<i>Forms of Devotion</i>		Evoca cultura, caracterizar como pedante				
<i>The Englishman's Boy</i>		caracteriza como pedante				
<i>Clara Callan</i>	Evocar cultura					

Tabla 8

La primera tabla refleja dónde aparecen las imágenes de Europa indicadas en la cabecera de la misma. En las dos siguientes hemos preferido indicar en la cabecera de la tabla los países o los idiomas, respectivamente. En la que muestra los países de Europa, hemos incluido en los recuadros correspondientes a cada obra la imagen del país y de

sus habitantes. La que presenta los idiomas utilizados en las obras analizadas hace referencia a los rasgos de cada país que se resaltan. Estos rasgos, en general, inciden sobre la imagen de Europa como un lugar pobre, en el que hay persecuciones y opresión de ciertas culturas. Asimismo subrayan la imagen de Europa como lugar antiguo, en el que reside la historia.

Una vez expuestos los datos que figuran en las tablas, extraemos las siguientes conclusiones, relativas a la imagen de Europa que hemos obtenido del análisis realizado en este capítulo. En primer lugar, hemos constatado que la imagen de Europa surgida de los contextos estudiados en este capítulo tiende a expresarse a través de las imágenes de distintas naciones del continente cuando se refiere a la inmigración y como un todo en el caso de los viajeros. Además, hemos percibido frecuentemente la aparición de imágenes diametralmente opuestas, fenómeno que se repetirá también en los capítulos siguientes. Así, Europa aparece a menudo como el lugar del que tienen que escapar las personas para no morir de hambre o a causa de persecuciones ideológicas; al tiempo que representa el origen de la cultura occidental, las tradiciones y el folclore. La imagen de Europa como representante de la historia también muestra el lado positivo, en tanto que origen de la cultura y de la civilización, y el negativo, como testimonio de la barbarie humana, de la misma. Igualmente, los idiomas procedentes de los países europeos arrojan una imagen positiva en tanto que representantes y transmisores de esa historia, cultura y tradiciones (de los que los personajes se enorgullecen); pero adquieren un cariz desfavorable cuando estas lenguas son relegadas a un plano privado y son, por ello, desprestigiadas respecto al inglés.

Otra de estas contradicciones respecto a la imagen de Europa se produce si contraponemos la imagen que se desprende de las narraciones que reflejan las

condiciones tan desfavorables de las que tienen que huir los inmigrantes en los países del Viejo Continente a la imagen de Europa como lugar al que huir de las condiciones agobiantes de Canadá que sufren los personajes debido a las condiciones climatológicas, la rutina diaria, a los choques generacionales o a enfrentamientos sociales en general.

La autoimagen de Canadá que surge por oposición a esta heteroimagen de Europa es la de una Canadá joven (sin una historia dilatada), que no tiene unas raíces culturales bien definidas y asentadas en su propio territorio, pero que, por el contrario, ofrece gran riqueza de recursos materiales y posibilidades para prosperar. Tal y como hemos podido comprobar, esta heteroimagen de Canadá se asienta en la multitud de obras que subrayan la necesidad de las personas que se ven obligadas a emigrar a Canadá, debido a la escasez que reinaba en sus lugares de origen y las posibilidades que se le ofrecen al llegar a Canadá. En estos casos, los emigrantes ciertamente encarnan la figura del superviviente que describen Atwood y Guillén, que mencionábamos a principio del capítulo.

Estas imágenes reciben distintos usos dentro de las obras en las que aparecen. En un plano general, el empleo de referencias a la imagen de Europa como medio para crear un escenario ocurre en los contextos en los que el escritor quiere evocar una serie de connotaciones, tales como lo pintoresco, la abundancia de monumentos, el apoyo de la familia o el bullicio en la calle, sin necesidad de realizar descripciones detalladas y transmitir al lector una sensación de bienestar. Hemos detectado este funcionamiento de la imagen de Europa en las narraciones que se refieren a los viajes deseados y realizados por canadienses a Europa.

Al igual que la imagen de Europa sirve para establecer un telón de fondo, también se emplea para caracterizar a ciertos personajes. Hemos observado

frecuentemente cómo se centra el peso de las descripciones de algunos personajes en las características asociadas a los estereotipos vigentes en torno al país de origen de dicho personaje. Así, por ejemplo, el machismo de los italianos es contrarrestado por su romanticismo, los ingleses aparecen como auténticos caballeros flemáticos, los irlandeses son brutos y poco inteligentes y a los escoceses les acompaña un sello adusto y hosco.

Los dos modos de emplear la imagen de Europa comentados se basan en el conocimiento compartido entre el autor y la audiencia de dichas imágenes y estereotipos. Hemos observado que, sobre todo, los estereotipos se ponen en boca de los personajes y no son tan frecuentes en las narraciones omniscientes. Un uso algo más elaborado de estas imágenes implica la consideración irónica de las mismas. En este sentido, debemos destacar que Margaret Atwood es la escritora que más frecuentemente juega con el uso irónico de las imágenes vigentes de Europa. Por ejemplo, en obras como *The Robber Bride* o *Alias Grace*, los propios personajes utilizan las características atribuidas en dichas imágenes a cada nación para tramar engaños y aprovecharse de otros personajes. En otras ocasiones, enfrenta a personajes que tienen una cierta imagen de Europa con una realidad europea que desmiente dicha imagen, lo cual se puede interpretar, desde un punto de vista posmoderno y poscolonial, como un modo de subvertir los valores tradicionales.

Establecidas estas conclusiones parciales, nos adentramos en el siguiente capítulo en la imagen de Europa que surge de otro de los núcleos de interés predominantes en la narrativa canadiense contemporánea relacionados con nuestro continente: las guerras.

CAPÍTULO 5

LA HUELLA DE LAS GUERRAS EUROPEAS

5.1 CONSIDERACIONES GENERALES

En este capítulo estudiamos la heteroimagen europea que surge del tratamiento de las guerras europeas en la narrativa canadiense y la autoimagen que se crea por oposición a la primera, con el objeto de dilucidar una de las vertientes más oscuras de la imagen de Europa en la literatura canadiense. En primer lugar, planteamos algunas consideraciones generales en torno al papel de Canadá en las guerras y las repercusiones que ello tiene en la literatura canadiense. Observamos la incidencia de la guerra en el corpus seleccionado, considerando cuál es la relevancia de la guerra en las distintas obras. Después, examinamos la guerra como elemento narratológico. A continuación nos centramos en los distintos elementos que conforman la imagen de Europa asociada a la guerra y finalmente extraemos las conclusiones referentes a estos aspectos.

5.1.1 Papel de Canadá en las guerras

Antes de adentrarnos en los pormenores de la imagen de Europa relacionada con la guerra, debemos considerar la participación de Canadá en las grandes guerras europeas en el marco de la relación de este país con el Reino Unido que hemos expuesto en el apartado 3.1.1. Canadá, como parte del Imperio Británico, entra en la

Primera Guerra Mundial cuando Gran Bretaña declara la guerra a Alemania. Tampoco vacila en situarse junto a los Aliados cuando estalla la Segunda Guerra Mundial. Al comienzo de este conflicto los lazos con el Reino Unido aún eran fuertes, pero se produce progresivamente un distanciamiento del Reino Unido y un acercamiento hacia Estados Unidos.

Tal y como ya hemos mencionado reiteradamente, la participación en estas guerras es de gran importancia para Canadá. Las batallas que perdieron los soldados canadienses dejaron una memoria indeleble y las que ganaron les permitieron sentirse una nación capaz de grandes hazañas. Tanto en la Primera Guerra Mundial como en la Segunda la participación de Canadá supuso un gran esfuerzo que entrañó la pérdida de vidas humanas y de recursos materiales.

Sin embargo, esta colaboración también les reportó un avance significativo hacia la independencia—debido a su distanciamiento del Reino Unido—, la participación en la toma de importantes decisiones mundiales y la reputación de país avanzado. Así pues, las consecuencias positivas que resultaron para los canadienses de las guerras fueron la consolidación de una nación independiente, la seguridad y confianza en las posibilidades de Canadá como tal y su reconocimiento mundial.

En cualquier caso, la guerra crea una convulsión que acaba con todo lo establecido, con el orden social y con la cotidianeidad. Supone la desintegración de las personas, los países y el sistema político mundial. Por supuesto, todo ello se refleja en la creación literaria. Las guerras causan tal convulsión en los escritores e intelectuales que se manifiesta en el modo mismo de escribir. A estas repercusiones dedicamos el siguiente apartado.

5.1.2 Repercusiones en la literatura

Numerosos estudiosos han abordado la cuestión de la participación de Canadá en las contiendas mundiales. Dagmar Novak en la primera página de su publicación *Dubious Glory* cita a pie de página cuantiosos volúmenes que han tratado la influencia de la Primera Guerra Mundial en las instituciones políticas y sociales¹³. Sin embargo, anota que hasta la aparición de su estudio, pese a los múltiples puntos de vista adoptados anteriormente, ninguno había prestado atención a la influencia que ha ejercido la guerra sobre la vida cultural e intelectual (2). Novak recoge el cambio de actitud de los escritores canadienses que se produce de la Primera a la Segunda Guerra Mundial como el paso “from glory to dubious glory” (5), tomando como corpus las novelas que versan sobre la guerra publicadas entre 1915 y 1955.

La aparición de la guerra en la narrativa de ficción es tan frecuente que se llega a hablar de la literatura de la guerra (Novak 214). Novak sitúa el modelo de la novela bélica canadiense en el patrón establecido por Charles Gordon, conocido como Ralph Connor, quien estuvo en persona en el frente (12). Inicialmente, las novelas acerca de la Primera Guerra Mundial, sólo muestran la parte gloriosa de la guerra: la defensa, como si se tratara de una cruzada, de Dios, del Rey y del País (Novak 34). La pervivencia de esta actitud entre la población canadiense, en general,

¹³ Los estudios a los que se refiere Novak son los siguientes: Cook and Brown (1968) *Canada: A Nation Transformed*, J.M. Bliss, “The Methodist church and World War 1,” *Canadian Historical Review*, XLIX (1968), 213-233; Richard Allen, *The Social Passion. 1928* (Toronto: University of Toronto Press, 1971); John H. Thompson, “The Beginning of our Regeneration: The Great War and Western Canadian Reform Movemnts,” *Canadian Historical Association, Report*, 1972, pp. 227-245; John H. Thompson, *The Harvest of War: The Prairie West, 1914-1918* (Toronto: McClelland & Stewart, 1978); Barbara Wilson, *Ontario and the First World War 1914-1918: A Collection of Documents* (Toronto: The Champlain Society, 1977); John English, *The Decline of Politics: The conservatives and the Party System 1901-1920* (Toronto: University of Toronto Press, 1977); Desmond Morton, *A Peculiar Kind of Politics: Canada’s Overseas Ministry in the First World War* (Toronto: University of Toronto Press, 1982).

y los escritores, e particular, se explica, en parte, porque la censura omite toda la información que pudiera disuadir a los jóvenes de alistarse (Novak 48).

Tom Hastings (1998) sostiene esta misma opinión y compara cómo en el Reino Unido y en Canadá se dan reacciones distintas por parte de los escritores a los acontecimientos de la guerra. Mientras que en Inglaterra hay un “angry disillusionment” (1998: 92), en Canadá la reacción no es tan adversa. Según este autor, los escritores británicos dirigen su rabia hacia una figura paterna bastante abstracta y los canadienses a figuras mucho más concretas, tales como los negociantes que se aprovecharon de la situación o los militares británicos y canadienses que actuaron por propio interés. Sin embargo, anota cómo algunas obras canadienses más recientes— *The Wars* de Timothy Findley, —han seguido la tradición inaugurada por autores tales como Philip Child's *God's Sparrow* (1937), Peregrin Acland's *All Else Is Folly: A Tale of War and Passion* (1929) y Charles Yale Harrison's *Generals Die in Bed* (1930).

W. H. New ve una influencia mucho más decidida de los efectos negativos de la guerra en el modo de escribir de algunos autores canadienses. Respecto a la novela *Sister Woman* de Georgina Sime, publicada en 1919, afirma que las circunstancias reinantes entonces eran las siguientes:

[...] it was clear that normative presumptions were misleading; the war had disrupted lives, and the interrupted short-story sequence came to be used as another portrayal of fracture: asserting an alternative speech and (therefore) an alternative social possibility. (“Tense/Present/Narrative” 43)

Como podemos observar, este crítico aprecia una influencia mucho más decisiva que los anteriores en las repercusiones de la Primera Guerra Mundial, entre las que destacan las consecuencias en el uso del relato breve como respuesta al orden social establecido.

La Segunda Guerra Mundial causó un efecto mucho más devastador en Canadá, en la opinión de Novak (95). El foco de atención se traslada a la conciencia del individuo; los personajes son “little men”, alienados de la causa para la que luchan y de su propia identidad moral (Novak 97) y los novelistas empiezan a preocuparse del hombre como ser moral atrapado en el entorno inmoral de la guerra (Novak 112).

Por las características del presente estudio, la selección de obras no está basada en la literatura bélica, no obstante hemos decidido dedicar una parte al análisis del tratamiento que recibe la guerra, debido a que, tal y como mostraremos en el próximo apartado, es sorprendentemente alto el número de obras del corpus analizado que trata, de un modo u otro, la guerra. Cabe adelantar que las novelas pertenecientes a la última década del siglo, por regla general, exploran precisamente lo que inicialmente estaba inicialmente ausente de las narrativas, la parte más negativa de la guerra: sus repercusiones físicas, psíquicas y emocionales.

La perduración del interés por los temas bélicos se advierte aún a comienzos del nuevo siglo en la publicación de obras que tratan las repercusiones de la guerra y sus reseñas en los periódicos, así como en noticias aparecidas en los diarios que rescatan las historias de la guerra. El *Globe and Mail*, por ejemplo, publicó el 23 de octubre de 2002 un artículo, en el que se ofrecían los testimonios de los 13 supervivientes de los combatientes canadienses de la Primera Guerra Mundial. Incluso en el año 2004 la importante editorial Viking Canada saca a la luz un libro como *A Richer Dust: Family Memory and the Second World War* escrito por Robert Calder, en el que el autor narra las vicisitudes de su tío en la guerra y al volver a casa.

Así pues, el tema de las guerras del siglo XX sigue figurando en nuestro siglo entre los que reciben una atención preferente por parte de editoriales y lectores.

5.1.3 Relevancia de la guerra en el corpus

En la selección de obras que analizamos, tal y como mostramos en la tabla 9, 26 se ocupan de la guerra. Sin embargo, el papel de la guerra no es igual de importante en todas las obras mencionadas. No todas las obras pertenecientes al corpus seleccionado están impregnadas de la presencia de la guerra de la misma manera. Los niveles de relevancia de la aparición de la guerra van desde la simple mención, pasando por un protagonismo notable, hasta la contribución estructural a la obra.

De las obras contempladas en el corpus sólo dos no hacen referencia ninguna a la guerra: *Away* de Jane Urquhart y *A Fine Balance* de Rohinton Mistry. Otras cinco se refieren a guerras distintas de los grandes conflictos bélicos del siglo veinte. Nos referimos a: *Alias Grace* de Margaret Atwood, *Such a Long Journey* de Rohinton Mistry, *Anil's Ghost* de Michael Ondaatje, *The Book of Secrets* de M. G. Vassanji y *A Discovery of Strangers* de Rudy Wiebe.

En las siguientes obras se hace mención de forma más o menos extensa a las guerras mundiales: *Childhood* de Andre Alexis, *The Roaring Girl* de Greg Hollingshead, *No Great Mischief* de Alistar MacLeod, *Lives of the Saints* y *In a Glass House* de Nino Ricci, *Mercy Among the Children* de David Adams Richards, *Barney's Version* de Mordecai Richler, *Forms of Devotion* de Diane Schoemperlen y *The Englishman's Boy* de Guy Vanderhaeghe.

Más importante es la significación de las guerras mundiales en las obras de Bonnie Burnard (*A Good House*), de Matt Cohen (*Elizabeth and After*), de Carol Shields (*The Stone Diaries*), de Nino Ricci (*Where She Has Gone*), de Richard B. Wright (*Clara Callan*), de Alice Munro (en los relatos de *The Love of a Good Woman*), de Margaret Atwood (en los relatos de *Wilderness Tips*) y en la de Wayson Choy (*The Jade Peony*).

Por último, en *The Robber Bride* de Margaret Atwood, *Fugitive Pieces* de Anne Michaels, en uno de los relatos de *Friend of My Youth* de Alice Munro, *The English Patient* de Michael Ondaatje y *The Underpainter* de Jane Urquhart el tema de la guerra ocupa un lugar central.

Año	Autor(a)	Obra	Guerras Mundiales	Otras Guerras	No aparece
2001	Richard B. Wright	<i>Clara Callan</i>	X		
2000	Michael Ondaatje	<i>Anil's Ghost</i>		X	
2000	David Adams Richards	<i>Mercy Among the Children</i>	X		
1999	Bonnie Burnard	<i>A Good House</i>	X		
1999	Matt Cohen	<i>Elizabeth and After</i>	X		
1999	Alistair MacLeod	<i>No Great Mischief</i>	X		
1998	André Alexis	<i>Childhood</i>	X		
1998	Alice Munro	<i>The Love of a Good Woman</i>	X		
1998	Diane Schoemperlen	<i>Forms of Devotion</i>	X		
1997	Jane Urquhart	<i>The Underpainter</i>	X		
1997	Nino Ricci	<i>Where She Has Gone</i>	X		
1997	Mordecai Richler	<i>Barney's Version</i>	X		
1996	Guy Vanderhaeghe	<i>The Englishman's Boy</i>	X		
1996	Margaret Atwood	<i>Alias Grace</i>		X	
1996	Anne Michaels	<i>Fugitive Pieces</i>	X		
1995	Wayson Choy	<i>The Jade Peony</i>	X		
1995	Greg Hollingshead	<i>The Roaring Girl</i>	X		
1995	Rohinton Mistry	<i>A Fine Balance</i>			X
1994	M. G. Vassanji	<i>The Book of Secrets</i>		X	
1994	Rudy Wiebe	<i>A Discovery of Strangers</i>		X	
1993	Margaret Atwood	<i>The Robber Bride</i>	X		
1993	Nino Ricci	<i>In a Glass House</i>	X		
1993	Carol Shields	<i>The Stone Diaries</i>			
1993	Jane Urquhart	<i>Away</i>			X
1992	Michael Ondaatje	<i>The English Patient</i>	X		
1991	Rohinton Mistry	<i>Such a Long Journey</i>		X	
1991	Margaret Atwood	<i>Wilderness Tips</i>	X		
1990	Alice Munro	<i>Friend of My Youth</i>	X		
1990	Nino Ricci	<i>Lives of the Saints</i>	X		

Tabla 9

Para ejemplificar la clasificación establecida, podemos citar algunos ejemplos. En *Childhood* únicamente aparece una referencia a un monumento en honor de los caídos en la ciudad de Ottawa que el protagonista dice recordar cada vez que la vida no le marcha bien (126). Las obras mencionadas en el primer bloque contienen referencias casuales de este tipo.

Las narraciones en las que hemos descrito la presencia de la guerra como importante pueden ser ejemplificadas por la novela de Bonnie Burnard. Desde las primeras páginas del libro, en las que se sitúa la acción en el pueblecito de Stonebrook, la repercusión de la guerra queda claramente reflejada: “The course had been closed during the war years but when the men returned, crews of volunteers had worked long hours to bring it back to its pre-war self [...]” (Burnard 1). Inmediatamente después se relata cómo los empleos habían estado condicionados por la economía de guerra: las fábricas del pueblo habían recibido el encargo de liofilizar frutas y verduras, en la que se llevaban al frente (Burnard 2). Éste es el marco en el que se desarrolla la historia, pero no forma parte central de los acontecimientos.

Finalmente, hay narraciones que están marcadas desde la primera hasta la última página por la presencia de la guerra. Entre éstas se incluye la novela de Anne Michaels. Antes incluso de que empiece el relato del primero de los dos narradores de la obra, un narrador externo a la historia en una breve introducción incluye las siguientes palabras: “Shortly before his death, Beer had begun to write his memoirs. «A man’s experience of war,» he once wrote, «never ends with the war. A man’s work, like his life, is never completed.»” (Michaels 0). Estas líneas ya dan la clave de

la novela y preparan al lector para unos relatos en los que la guerra y el horror producido por las persecuciones nazis van a ser los protagonistas, junto con una sutileza poética encomiable.

Al igual que encontramos niveles de relevancia de la guerra diferentes en cada obra, también varía el grado de vinculación que se establece entre la guerra y Europa. Algunas obras tratan la guerra como un fenómeno histórico sin subrayar su localización, mientras que otras establecen una conexión estrecha entre los acontecimientos bélicos y el Viejo Continente. Cuando ocurre lo segundo, podemos observar una imagen muy negativa de Europa, tal y como veremos en el desarrollo del capítulo.

5.1.4 La guerra como elemento narratológico

El modo más general en el que la guerra forma parte de la narrativa canadiense dentro de las obras mencionadas es en su función de elemento narratológico. Nos referimos al modo en el que la guerra sirve para enmarcar temporalmente muchos de los relatos que aquí tratamos, a cómo la pertenencia al período de guerra sirve para definir a personas o cosas sin necesidad de entrar en explicaciones extensas, a cómo el vocabulario bélico se extrapola a ámbitos distintos de la vida de los personajes y de cómo se establecen metáforas bélicas en la descripción de las relaciones humanas.

Así, el alcance de la influencia de la guerra en Canadá queda también manifiesto en cómo los períodos de guerra a menudo sirven para establecer el marco cronológico en el que se desarrolla la acción de las narraciones. Puesto que la guerra

tiene lugar en Europa, la imagen proyectada es la de una Europa bélica y destructiva. Veamos algunos ejemplos de esta primera manifestación.

La guerra como marco temporal

Matt Cohen en *Elizabeth and After* sitúa el mandato de Merriwell Richardson como senador “after the war” (170). La guerra se utiliza, asimismo, para constatar la antigüedad del coche de William McKelvey: “His car was an ancient pre-war snub-nosed Ford” (Cohen 138). Cuando Luke Richardson se refiere a las hazañas del abuelo de Carl también utiliza la guerra como referencia temporal: “That was just after the war” (Cohen 76).

Del mismo modo, el narrador acota la época de apogeo de la mansión de los Richardson con relación a lo que acaece en Europa: por una parte, el reinado de Victoria y, por otro, la I Guerra Mundial: “years that flowed from the dizzying heights of Queen Victoria's reign down to the rat-infested trenches of the Great War—those years were West Gull's idyll of peace and prosperity.” (Cohen 50). En esta ocasión, la monarquía, de la que nos ocupamos en el apartado 6.1.4 evoca los tiempos felices, mientras que la guerra, característicamente se presenta en toda su negatividad. Por una parte, se establece una oposición semántica entre lo alto (“heights”), es decir los tiempos de la reina Victoria, y lo bajo (“down to”). Por otra parte, la elección léxica de los calificativos que acompañan a la “guerra” tampoco puede ser más desagradable.

Más adelante expondremos en más detalle la capacidad evocadora de la palabra “trincheras”. Por ahora, baste resaltar cómo se potencia la referencia a las condiciones de suciedad y repulsión a las que se vieron sometidos los soldados

durante la Primera Guerra Mundial con la combinación léxico-semántica¹⁴ “rat-infested trenches” seleccionada.

En *A Good House* de Bonnie Burnard la importancia de la guerra se refleja en cómo ésta, a menudo (4, 6, 37, 62, 96, 134, 234), sirve a la voz narrativa de referencia para situar los hechos desde el comienzo de la novela: “before the Great War” (Burnard 4). Incluso la decisión de comprar la casa a la que hace referencia el título del libro aparece ligado a la guerra en la narración:

It was a good house. Bill and Sylvia Chambers had bought it in 1941 when Patrick was four, Daphne one, and Paul just born. The bank loan had looked manageable, and although the war in Europe was well under way and not threatening to wind up any time soon, Bill and Sylvia had both felt a guarded optimism about their lives when they signed the papers that fall. (Burnard 6)

En contextos como este, no se producen asociaciones especialmente negativas, pero sí en otros en los que se refieren a las muertes de familiares, tales como los siguientes: “Mrs. McFarlane had lost a very young brother before the first war, to meningitis, and after the war a sister, her twin” (Burnard 37); “Margaret’s mother and father had both died quite young, in the war years” (Burnard 62); o “At the time, after the war but before Sylvia’s death” (Burnard 234).

Hemos visto, por lo tanto, que en *Elizabeth and After* las asociaciones que se establecen con el marco temporal de la guerra son negativas. Igualmente, en *A Good House* se dan contextos en los que la guerra se asocia con la muerte, pese a que el combate no sea directamente la causa de estas defunciones. En otras ocasiones, la mención de los períodos de guerra evoca la escasez de medios que se produce en esos momentos (Choy 93).

¹⁴ Con este término nos referimos a lo que Halliday denomina “collocation”.

En muchos relatos la mención de la guerra como marco temporal también se refiere al momento de transformación que estos periodos conllevan. Esta transformación se puede dar en los propios personajes, tal y como se da en *Mercy Among the Children* (60-61) o en *No Great Mischief* (44), o en el modo en el que estos perciben los lugares que antes les eran familiares (*In a Glass House* 266). En “Death by Landscape” también sucede así: “To Lois, encountering it in the first year after the war, Camp Manitou seemed ancient.” (*Wilderness Tips* 104).

El narrador de *The Underpainter* a menudo utiliza el marcador temporal de la guerra como punto de inflexión, después del cual las cosas cambian para siempre, porque los personajes involucrados en la contienda cargan a sus espaldas con unas vivencias que no han podido superar, como dice él: “This was after the war – I would have been on my way to Silver Islet – after the war that George so rarely talked about.” (*The Underpainter* 109).

En ocasiones, la referencia temporal de la guerra aparece en conjunción con obras inútiles o fútiles, como es el caso de este pasaje de *The Stone Diaries*: “For close to ten years he’d been at work on this structure, a scale model of the Great Pyramid, begun just after the end of the war, and only about a quarter of it now completed.” (275-276). En el epígrafe 5.2.2 de este capítulo tendremos ocasión de comprobar que la contraposición de la destrucción de la guerra y de la creación artística aparece frecuentemente en estas obras.

Se dan otros ejemplos, en los que no se producen asociaciones claras con la guerra, más allá de la definición de un período, que encontramos, entre otras, en las siguientes obras: *Fugitive Pieces* (57-8), *Mercy Among the Children* (320), *The Jade Peony* (165), *The Underpainter* (208), *The Englishman’s Boy* (28). Lo mismo ocurre en “Hold Me

Fast, Don't Let Me Pass" (*Friend of My Youth* 71-105). La protagonista calcula la edad de otro de los personajes con respecto a la guerra al observar que Dudley Brown, es "Too young, in spite of the white hair, a few years too young, to have been in the war." (*Friend of My Youth* 79). Del mismo modo hace referencia a que ella era demasiado joven para asistir a las fiestas que se celebraban en cierto lugar durante la guerra (*Friend of My Youth* 76). Dependiendo de cada contexto estas alusiones tienen un carácter u otro.

La guerra como elemento que caracteriza

La guerra también sirve a menudo para describir ciertos objetos de modo sucinto. La mera alusión a que algo pertenece a la época de la guerra es suficiente para darle al lector el marco de referencia apropiado que hace innecesaria una explicación detallada o que aporta mayor precisión a la descripción del objeto en cuestión.

Así ocurre, por ejemplo, en el relato "The Age of Lead" perteneciente a *Wilderness Tips*. Las viviendas que habitan los protagonistas del relato son descritas del siguiente modo: "Jane and Vincent would sit out in the cramped backyard of Jane's house, which was one of the squinty-windowed little stuccoed wartime bungalows at the bottom of the hill." (*Wilderness Tips* 158).

En otro relato de la misma colección una de las protagonistas intenta explicarle a Georg de qué se ha disfrazado diciéndole: "«it's the forties look,» she says to George, hand on her hip, doing a pirouette. "Rosie the Riveter. From the war. Remember her?" (*Wilderness Tips* 191). El personaje al que ella intenta parecerse tiene como característica fundamental pertenecer al periodo de la guerra.

Mientras que las alusiones a objetos pertenecientes al tiempo de la guerra suelen ser negativas—“cloths from soon after the war” (*The Love of a Good Woman* 306)—, aquello que procede de después—“new postwar sedans” (Burnard 5)—o de antes de la guerra crea la impresión de calidad y de exclusividad. Algunos ejemplos podrían ser los siguientes: “he’s reminded of one of those pre-war wind-up toys from Japan”. (Shields 161) o “a radio her father describes as pre-war” (Shields 172).

Metáforas bélicas

Otra forma en la que la guerra está presente en el discurso narrativo es a través de la utilización de vocabulario bélico para describir otros ámbitos de la vida actual de los personajes. Encontramos diversos ejemplos de este fenómeno en nuestro corpus.

En la segunda historia de *Wilderness Tips*, “Hairball”, el doctor que trata a la protagonista, Kat, habla de la operación a la que la va a someter como si se tratara de un asalto: “He spoke of “going in” the way she’d heard old veterans in TV documentaries speak of assaults on enemy territory. There was the same tensing of the jaw, the same fierce gritting of the teeth, the same grim enjoyment.” (*Wilderness Tips* 33). Aquí se hace referencia explícita mediante la comparación a esta utilización de elementos léxicos del campo de la guerra. En otras ocasiones se utiliza este tipo de vocabulario sin aludir directamente a la guerra.

Así, Vittorio, cuando regresa a su pueblo natal, en la tercera parte de la trilogía de Ricci, compara su ausencia del pueblo con la de un soldado que vuelve de la guerra (*Where She Has Gone* 193). También la maestra que enseña a los niños chinos de *The Jade Peony* se califica a sí misma como general de la clase y a los niños como

sus soldados (173-174). Estos ejemplos muestran hasta qué punto la guerra está continuamente presente en las narraciones del modo de percibir la realidad de los personajes.

Metáforas bélicas en la descripción de las relaciones humanas

Un caso más específico de este mismo procedimiento es la percepción de las relaciones personales como una guerra. En algunas novelas se utiliza un concepto mucho más abstracto de la guerra como marco de referencia para comprender las relaciones entre las personas. Los conflictos que surgen entre ciertos personajes son descritos con vocabulario bélico.

En la novela *The Robber Bride* este uso resulta especialmente significativo, porque lo que las tres mujeres protagonistas llevan con Zenia, el personaje malvado, es una guerra por preservar sus vidas, a sus compañeros y un cierto equilibrio que Zenia siempre destruye.

No flowers grow in the furrows of the lake, none in the fields of asphalt. Tony needs a flower, however. A common weed, because wherever else Zenia has been in her life, she had also been at war. An unofficial war, a guerrilla war, a war she may not have known she was waging, but a war nevertheless. (*The Robber Bride* 469)

La voz narradora de la novela refleja los pensamientos de Tony precisamente cuando este personaje equipara lo personal con lo militar: “The personal is not political, thinks Tony: the personal is military. War is what happens when language fails.” (*The Robber Bride* 39). Su concepción de la guerra como algo que sucede cuando fallan las palabras está muy en consonancia con la postura diplomática de Canadá en el mundo, siempre a favor del diálogo.

La novela de Matt Cohen también ilustra este punto. Carl, el hijo de Elizabeth—la protagonista—, se ve obligado a abandonar el pueblo mientras duraba

su libertad bajo fianza. Cuando regresa a la comunidad, las relaciones que mantiene con los demás son como una guerra. De hecho, se ve involucrado en una situación a la que el narrador se refiere con términos bélicos, tal y como se observa en la siguiente cita: “«Carl. I don’t want to talk about Carl,» Ellie Dean had said last night. The way she lingered on his name, the *hurt* in her voice like some wound he’d stumbled on from *a war before his time—a war for which he’d been conscripted* by coming into Ellie’s bed.” (Cohen 90, énfasis añadido). En la selección del léxico encontramos, además de la repetición de la palabra ‘guerra’ (‘war’), sinónimos de ‘herida’, tales como ‘hurt’ y ‘wound’ claramente asociados con el campo léxico de la guerra.

Incluso llegan a producirse referencias metaliterarias a las narraciones sobre la guerra. Uno de los personajes de Atwood se plantea si debe inventarse la historia de que tuvo un prometido que murió en la guerra, pero finalmente rechaza esta idea: "What should I tell him? The dead fiancé story, lifted from the great-aunt of a friend? No. Too World War I." (*The Robber Bride* 178). Nuevamente, Atwood juega con los tópicos existentes y los utiliza de forma irónica.

También Alice Munro recoge en uno de sus relatos (“Oranges and Apples”) la historia de un hombre algo misterioso que se instala durante un tiempo en la casa que alquilan los protagonistas. Como había estado en la guerra, el narrador comienza diciendo de él: “Victor had a history of his own, of course.” (*Friend of My Youth* 116). La voz narradora, además de introducir ese “of course” algo irónico al final de esta frase, relata las hazañas bélicas en frases generalmente cortas y con una consecución propia de la redacción escolar o del que no se cree lo que está contando. Después, un personaje interlocutor de la protagonista también pone en tela de juicio que la

historia de Víctor sea cierta. Estos relatos, por ser tan frecuentes, pueden llegar a tener imitadores deshonestos o a sonar falsos.

Así pues, tal y como hemos mostrado, en esta selección de narraciones encontramos que la guerra a menudo funciona como elemento narratológico de distintas formas. Puede establecer un marco temporal para el desarrollo de la historia que se narra. En ocasiones sirve para describir objetos o modas. El campo léxico de la guerra es extrapolado con frecuencia a contextos distintos, entre los que encontramos el de las relaciones humanas. Esta presencia de la guerra en el discurso narrativo demuestra el alcance de las repercusiones que han tenido y siguen teniendo las guerras europeas en la narrativa canadiense contemporánea.

El hecho de que la guerra aparezca en tal medida (en 26 de 29 obras) y de tantas maneras (como elemento narratológico y como parte fundamental de los argumentos) es relevante en sí mismo, desde el punto de vista de las relaciones poscoloniales y desde el punto de vista imagológico. Por una parte, la guerra, como consecuencia nefasta de la dependencia colonial pasada, figura como una de las preocupaciones primordiales de los escritores de éxito en la actualidad. Por otra, la imagen que se sostiene de Europa queda irremediablemente asociada a la guerra.

5.2 LA IMAGEN DE EUROPA ASOCIADA A LA GUERRA

Una vez considerado el papel de Canadá en las guerras y las repercusiones que ello ha tenido en la literatura, nos adentramos ahora en el análisis de la imagen de Europa que se crea en las obras seccionadas cuando tratan el tema de la guerra. El primer apartado está dedicado a la imagen que surge debido a la gran importancia de

la presencia de la guerra en la vida de los personajes (los motivos que tienen para participar en ella, las secuelas físicas y psíquicas que les deja, la sensación de futilidad que les deja y la relación de los niños con la guerra). Las localizaciones geográficas de distintas batallas dan lugar a la creación de palabras fantasma que también comentaremos. Finalmente, anotaremos la oposición de la guerra frente a la cultura, la belleza y el arte que se encuentra en varias obras.

7.2.3. Presencia de la guerra en la vida de los personajes

La guerra no sólo está presente en el modo de narrar, tal y como hemos observado en el apartado 5.1.4, sino también en el argumento de las obras que nos ocupan. La aparición de la guerra en la vida de los personajes de las novelas que estamos tomando como base para este estudio es muy frecuente y se manifiesta en distintos ámbitos. En primer lugar, nos detendremos en cómo recogen estas historias el modo en el que se ven afectadas las relaciones entre las personas, es decir, la ruptura del orden social.

La imagen de Europa también aparece vinculada a la guerra cuando los escritores plantean en sus narrativas cuestiones en torno a los motivos que llevan a sus personajes a participar en la guerra. Los niños y su relación con la guerra merecen asimismo una atención especial. El tratamiento de las secuelas físicas y psíquicas que sufren los personajes involucrados en la guerra es una preocupación constante en estas obras y, a menudo, sirve de elemento estructurador de las historias que se narran. Todo ello sirve normalmente para expresar la futilidad de la guerra, tal y como observaremos más adelante, y se asocia con Europa. En los siguientes apartados desarrollamos estos aspectos.

Ruptura del orden social

Cualquier guerra condiciona la vida de los países que participan en ella. La cotidianidad se ve alterada por diversos motivos: por la ausencia de las personas que van al frente, por la escasez de medios materiales a la disposición de los ciudadanos que se quedan, por la inquietud que causan las noticias sobre el desarrollo de la contienda, por la percepción de los distintos países que se crea según de qué parte estén, etc. Incluso después de que la guerra haya terminado, sus efectos disruptivos perduran.

La preocupación cotidiana con los sucesos de la guerra se refleja muy a menudo en la narrativa canadiense contemporánea desde todos los puntos de vista posibles: desde el punto de vista de personajes adultos y niños, de orígenes nacionales y sociales varios, en estilo directo e indirecto o desde el relato de los narradores omniscientes. La imagen que se desprende de todos ellos es el de una Europa destructiva y en la que reina la falta de buen juicio.

En varias de las novelas que tratamos (*Clara Callan*, *A Good House*, *The Underpainter*, *The Jade Peony*, *Fugitive Pieces*, etc.), se muestra la inquietud que sienten los personajes primero por la inminencia de la guerra en Europa y después por su desarrollo. En este sentido, *Clara Callan* es una obra muy representativa. Su formato en parte epistolar y en parte de diario es propicio para que se refleje la ansiedad de la protagonista y de su hermana a este respecto.

A lo largo de toda la novela aparecen referencias a la inminencia de una guerra y a la posibilidad muy cierta de que Canadá se vea involucrada en ella por pertenecer al Imperio Británico. Cuando Clara se plantea si viajar a Europa con su hermana Nora y la pareja de ésta, Lewis Mills, teme que pueda estallar una guerra:

“There could well be a war if you can believe the radio and newspapers. I can’t imagine being caught up in a war.” (Wright 140) En su siguiente carta hace a su hermana participe de estos temores. Más adelante vuelve a insistir: “All one hears on the radio these days is the threat of another war in Europe.” (Wright 145). Al oír en la radio que Hitler invade Austria, Clara ve la amenaza de guerra más cierta: “All week the radio has been carrying news of Hitler’s soldiers in Austria. There seems to be a general edginess in the air. Is another war possible?” (Wright 336).

La protagonista de esta novela vive con mucha intensidad el desarrollo de los acontecimientos y cuando momentáneamente parece que va a haber un acuerdo entre los países que evitaría la guerra, lo refleja del siguiente modo en su diario: “Good news at last on the radio. France and Italy have come to some agreement and so it now looks as if there won’t be war in Europe.” (Wright 364).

En otra ocasión, se hace eco de lo que recogen los periódicos canadienses, cuando parece de nuevo que no se va a producir la temida guerra, gracias a la visita de Chamberlain a Hitler (Wright 396). En esta obra se producen referencias frecuentes a Hitler, en los contextos, en los que se anuncia la guerra, por lo que esta figura también forma parte de la imagen de Europa. Cuando Clara recibe como regalo de su hermana un aparato de radio, anota en su diario el siguiente comentario: “According to the instruction booklet, I can now listen to programs from as far away as Paris and Berlin. I can now listen to Herr Hitler in the flesh, so to speak.” (Wright 126). Un par de páginas más adelante lo llama “that madman in Germany” (Wright 129). Clara es cada vez más consciente de cómo está afectando la estrategia de Hitler a Europa, tal y como muestra la anotación que hace en su diario el 21 de agosto de 1938: “Trouble stirring again in Europe with Hitler now claiming that part of

Czechoslovakia's western frontier belongs to Germany. The man seems to have Europe in some kind of trance.”

Así pues, en *Clara Callan* los personajes principales no participan directamente en las guerras. La única repercusión directa en la vida de Clara es que, después de haber sido despedida como maestra, encuentra trabajo gracias a la falta de mano de obra causada porque los hombres están en la guerra (Wright 400). Sin embargo, las noticias acerca de la posibilidad de que se desencadene la Segunda Guerra Mundial, los movimientos de Hitler y la reacción del Reino Unido son una preocupación constante en la correspondencia de las dos hermanas, Nora y Clara, y en el diario de ésta última.

En *The Underpainter* vemos preocupaciones similares. Durante su estancia en Canadá, el narrador—Fraser—vive cómo el país entero se prepara para la guerra. No deja de asombrarle que un lugar tan alejado como Europa pueda llegar a influir tanto en la vida de los canadienses y que el dominio del Imperio Británico sobre este país sea tan contundente. La siguiente cita ilustra este sentimiento:

From Dominion Day onwards, the ceiling of Davenport's dance pavilion was tented with flags—the Union Jack, the Red Ensign—and the talk before, during, and between dances was always of war. A forty-mile excursion across a shared Great Lake had brought me so close to Europe and its conflicts that, at times, even during my hours of withdrawal, it was difficult to remember that particular continent and its adjacent imperial island were still thousands of miles away. (*The Underpainter* 71)

La aparición de ambas banderas—la del Reino Unido (“the Union Jack”) y la de Canadá (“the Red Ensign”)—pone de manifiesto la identidad nacional de Canadá, pero, a la vez, la importancia de la pertenencia al Imperio Británico. Es muy significativo que el narrador desmarca al Reino Unido del resto de Europa: “that particular continent and its adjacent imperial island” (71). Retomaremos esta idea en el capítulo 5.

Los personajes exiliados por culpa de la guerra y de la persecución nazi también se mantienen informados de lo que sucede en el Viejo Continente. Así sucede en *Fugitive Pieces*. Cuando Athos y Jakob se mudan a Canadá las clases están llenas de hombres que vuelven de la guerra. Los hechos de la guerra les van llegando: “The facts of the war began to reach us, through magazines and the newspapers. In our small flat my nightmares woke Athos.” (Michaels 92).

Otro caso digno de atención es *A Good House*: en su recorrido por la historia de la familia Chambers de Stonebrook Creek durante cerca de medio siglo—de 1949 a 1997—, subraya cómo la comunidad se adapta a las necesidades creadas por el entorno y por los cambios históricos. La guerra desempeña un papel fundamental en esos cambios. Ya en el primer capítulo, cuyos hechos narrados acontecen en el año 1949, conocemos las vivencias de la familia Chambers durante los años de la guerra. Las alusiones a la partida o el retorno de los hombres son constantes. La fábrica del pueblo se dedica a liofilizar fruta y verdura para los combatientes (Burnard 2).

En general, la sociedad se ve afectada por la escasez de medios y la ausencia de los hombres. Esto se refleja en *The Stone Diaries*, donde se menciona que escasean elementos básicos en los hogares: “the furniture, the curtains, the carpets, the kitchen floor – all have grown shabby during the war years. And now, in the post-war upheaval, there is a worldwide shortage of linoleum, though it is predicted the problem will ease fairly soon.” (Shields 193). Además, las comunidades quedan mermadas porque los hombres están en el frente: “The ladies greatly outnumber the gentlemen during these war years” (Shields 69). También en la universidad se hace patente esta ausencia (Shields 42).

En *The Jade Peony* el niño narrador de la tercera parte manifiesta cómo el enemigo, es decir, la guerra estaba en todas partes: “The enemy was everywhere. The *Vancouver Sun* newspaper said so. Newsreels said so. Hollywood and British movies said so. All of Chinatown said so, out loud.” (171). El padre de la familia se mantiene informado gracias a su hijo mayor de los ataques de los japoneses a su China natal (Choy 161). También les llegan noticias de su lugar de origen a través de las cartas de la amiga de la madre, quien da cuenta de una situación cada vez más insostenible (Choy 130).

Las relaciones sociales afectadas por la guerra

Por otra parte, la guerra hace que las relaciones entre los distintos inmigrantes en Canadá se hagan mucho más difíciles, debido a las enemistades que crea entre los pueblos. En este sentido, los narradores de *The Jade Peony* muestran distintas situaciones en las que, en especial los japoneses (Choy 212 y siguientes), entran en conflicto con el resto de la población. Los niños en estos contextos imitan inmediatamente las actitudes y los comportamientos adversos frente a los japoneses (Choy 196-7), por lo que las relaciones entre los niños japoneses y los demás también se deterioran.

La guerra condiciona otro de los ámbitos fundamentales de la vida de las personas. Algunos personajes encuentran a sus parejas durante la guerra, por lo que esto cambia su vida. Así ocurre en *The Robber Bride* con los padres de Tony (144) que se conocen en Inglaterra durante la guerra y esto marca una relación llena de desencuentros que termina trágicamente.

También dos de los protagonistas de “Wigtime”, Teresa y Reuel se conocen en Europa. La voz narradora deja entrever que ella no se ha adaptado a las

costumbres país en la siguiente aclaración: “Teresa was not vulgar—she was just foreign. Reuel had met and married her overseas, in Alsace-Lorraine, and after he went home she followed on the boat with all the other *war brides*.” (*Friend of My Youth* 248, énfasis añadido). El caso opuesto se da en los personajes de “The Death of Brulé” de Greg Hollingshead, puesto que a la mujer aquí le encanta Norteamérica: “Agathe had met Jim in the war and loved North America” (134).

La presencia de la guerra continúa aún muchos años después de que finalicen los combates. En Canadá se sigue celebrando cada año “Remembrance Day”. En el relato “Hold Me Fast, Don’t Let Me Pass” se recoge cómo el marido de la protagonista, Jack, se enfadaba todos los años, “because the local paper would run some lugubrious story about the war.” (*Friend of My Youth* 86). En *Elizabeth and After* (51) se hace referencia a este mismo día conmemorativo. Otros personajes mantienen la memoria de la guerra viva con gestos como el de Augusta quien “had put flowers on her father’s grave and placed a wreath at the war memorial” (*The Underpainter* 175) en el día denominado “Decoration Day”.

La herida que dejan las guerras en la sociedad canadiense se manifiesta también en los muchos monumentos a los caídos en combate que se erigen en sus ciudades y que son mencionados en la literatura. Incluso en obras en las que la guerra no tiene un papel preponderante aparecen referencias a estos homenajes, lo cual da cuenta del alcance de la imagen de Europa asociada con la guerra. Así sucede en *Childhood* de André Alexis, novela en la que la única referencia a la guerra se produce cuando el protagonista describe la sensación que le produjo un monumento de este tipo en Ottawa (*Childhood* 126).

En *A Good House*, por ejemplo, se alude en dos ocasiones a las obras y monumentos construidos en recuerdo de los soldados. Se menciona el estadio que construyen en Stonebrook Creek (Burnard 2), así como la similitud con otras construcciones de otras ciudades: "Since the war, all across the province dozens of memorial arenas had gone up" (Burnard 12). Después el narrador refleja lo que uno de los personajes encuentra en su camino por la ciudad: "[...] the tank from the Second World War and the cannon from the Siege of Sebastopol and the larger-than-life soldier high on a concrete pedestal ignoring in perpetuity the larger-than-life woman reaching up to him [...]" (Burnard 136).

El fenómeno está tan extendido que incluso monumentos que no tienen nada que ver con la guerra, son tomados por homenajes. La historia que da título a *The Love of a Good Woman* refleja uno de estos casos: "Many people believed that it had been named in honor of the famous sea battle fought during the First World War, but actually everything had been in ruins years before that battle ever took place." (2).

Por lo tanto, según los aspectos tratados hasta el momento, debemos concluir que la narrativa canadiense contemporánea refleja la preocupación por los acontecimientos de la guerra y la modificación de los hábitos sociales en Canadá, no sólo durante el período de hostilidades, sino hasta nuestros días. Ello tiene como consecuencia que la imagen de Europa aparezca vinculada irremediabilmente a la destrucción del orden social que acarrea la guerra. En los siguientes apartados trataremos ámbitos más concretos de la relación de los canadienses con las guerras europeas, como son los motivos que tienen para participar en las guerras, las secuelas

físicas y psíquicas que sufren como consecuencia de dicha participación y la relación de los niños con la guerra.

Motivos para participar en la guerra

Los motivos por los cuales los personajes canadienses van a la guerra y los sentimientos que ésta les produce son otro eje fundamental en la percepción de las guerras europeas, que repercute decisivamente en la imagen de Europa. En nuestro corpus encontramos principalmente historias de personajes que participan en la Segunda Guerra Mundial. Por lo tanto, los sentimientos respecto a la obligación que los canadienses sentían de participar en la guerra están más divididos que en la Primera.

En la narrativa que se refiere a la Segunda Guerra Mundial encontramos muy a menudo personajes y narradores que reflexionan acerca de la participación en la guerra. Esta cuestión les plantea conflictos morales y una sensación de futilidad que trataremos más adelante. Novak mantiene esta misma opinión, tal y como se desprende de las siguientes líneas:

In the novels which come out of the First World War [...] none of the authors makes any concerted attempt to examine the motives of his characters for going to war, or to explore their feelings about the war itself. [...] The figures who dominate the novels of the Second World War are cast in different moulds altogether. (106)

Vamos a examinar esta tendencia en los ejemplos que tomamos de *The Underpainter*, *A Good House*, “My Mother’s Dream”, *Elizabeth and After*, *The Jade Peony*, *The Englishman’s Boy* y *The English Patient*. En todas estas obras hay alusiones directas por parte de los propios personajes o de los narradores a los motivos para la participación de los mismos en la guerra. La imagen que se desprende de estos pasajes es la de una Europa que arrastra a los canadienses a una guerra inútil y, por regla general, una vez pasado el

tiempo, las motivaciones que creían tener estos personajes resultan estar totalmente infundadas.

Los protagonistas de *A Good House* y “My Mother’s Dream” responden, en cierto modo, a los patrones de los que participaban en la Primera Guerra Mundial: sienten una obligación moral de participar en el esfuerzo bélico del Imperio. El alistamiento y la partida de Bill, el padre de la familia protagonista, resultan un tanto absurdos. Ni su situación familiar, ni su edad parecen aconsejar especialmente la decisión de participar en la guerra. Sin embargo, Bill Chambers se siente obligado a ir:

He told Sylvia he simply couldn’t stand not going. He left by train, was sent first out to Halifax to be too hurriedly educated by his country, too quickly taught about ships and depth charges and German U-boats, and then he was shipped over with all the others like him to try to apply what he had too quickly learned. (Burnard 7)

La falta de claridad mental y de lógica en la decisión de marcharse a la guerra se refleja gramaticalmente en la doble negación “he simply couldn’t stand not going” y la precipitación en todo el proceso en la repetición constante de “too” junto con adverbios que indican rapidez. Aquí está implícita, una vez más la relación entre Canadá y el Reino Unido que arrastra a los canadienses al combate de un modo bastante absurdo, según se desprende del punto de vista que nos ofrece el narrador.

La formación de Bill para la guerra es acelerada e insuficiente según se ve en el discurso del narrador (Burnard 7). Ni siquiera las precauciones que intenta imponerse con sensatez le sirven para zafarse de las heridas que lo marcarán para toda la vida (Burnard 7). Más adelante, el narrador también informa al lector de que Bill se había preparado para la lucha también haciéndose un buen nadador antes de marcharse a la guerra y de que iba a entrenarse al lago (Burnard 103).

En estas obras no se cuestiona la moralidad de la guerra, sino que se exploran los procesos psicológicos que llevan a los personajes a formar parte del contingente bélico y las secuelas que ello les ocasiona. Trataremos este aspecto más en profundidad en el siguiente epígrafe. Las voces narrativas, generalmente adoptando el punto de vista de los seres queridos de estos luchadores, cuestionan a posteriori la necesidad de que estos personajes sacrificaran sus vidas en dicha empresa.

El relato “My Mother’s Dream” de *The Love of a Good Woman* constituye otro ejemplo de este mismo tratamiento. El padre de la narradora muere en la guerra antes de que ella nazca. La hermana del padre había sacrificado su vida y sus propios estudios para que George obtuviera una formación universitaria. Pero, de forma absurda, poco antes de que acabe la guerra, George se alista y muere durante unas maniobras de entrenamiento sobrevolando Irlanda (*The Love of a Good Woman* 350). En este caso, uno de los personajes presagia el fatal desenlace con palabras tremendamente directas acerca de la partida de su hermano: “George’s going off to get killed.” (*The Love of a Good Woman* 385).

Otro caso similar es el de el marido de la protagonista de *Elizabeth and After*. Sin embargo, su relación con la guerra es mucho menos trágica. Se relatan tanto su partida a la guerra como su vuelta a casa. La partida, al igual que en otros casos mencionados aquí—por ejemplo, el protagonista de *A Good House*, resulta poco convincente, porque no entraña ninguna reflexión serena ni madura:

A lot of times McKelvey had snowshoed across the lake to join them. Before he went to the war. He could still see him the day he came round to say good-by. Big raw-boned William McKelvey looking almost like a grown-up man in his khakis except for the foolish grin on his face that said, “Look what I got myself into.” (Cohen 348)

Este personaje, al igual que los que mencionamos a continuación, no tenía la madurez suficiente para tomar una decisión tan importante como la de alistarse en el ejército. El narrador en el anterior fragmento claramente afirman que no es aún adulto: “like a grown-up man”.

En *The Underpainter* las sensaciones y percepciones se tratan de forma muy detallada no sólo en el caso de George sino también en el de Augusta. La participación de George en la guerra era ineludible por su condición de hombre joven canadiense apto para la guerra, mientras que la de Augusta se debe a su profesión.

George, pese a que no tiene más opción que ir a la guerra, inicialmente no muestra una actitud de rechazo a participar en ella. La familia de George tiene un vínculo afectivo muy estrecho con Europa que le lleva a considerar la guerra como una oportunidad para su hijo de viajar a Francia:

Old Mr. Kearns fancied himself a sort of francophile and had purchased the travel guide each year since the turn of the century, optimistically believing that he would book a passage at some time or another. To his mind there was no irony connected to this German guide to Paris. In the beginning he viewed the war as a wonderful travel opportunity for his son. And in some ways he was right, or so George would have had me believe. (*The Underpainter* 154)

Tal y como muestra la última frase de este fragmento, los lazos que unen a los canadienses con Europa no son bien entendidos por un estadounidense, como es el caso del narrador Fraser. Le resulta extraña la identificación de la familia Kearns con Europa. A George esta postura le sirve para intentar olvidar y obviar lo más negativo de la guerra.

Augusta, en cambio, se ve arrastrada a la guerra por la profesión que elige de entre las pocas opciones que se le presentan. Al huir de otros posibles caminos en su vida que le habían parecido menos prometedores que el de enfermera termina

participando en la guerra. Este testimonio de Augusta se expresa en estilo indirecto con Fraser como narrador, aunque al final cambia a estilo directo: “Augusta confessed to me that she hadn’t wanted to be a nurse, but it was preferable to being a teacher of unruly boys like her brothers, or a stenographer in a dull man’s office – seemingly her only other alternatives. [...] ‘That war,’ she had said weakly.” (*The Underpainter* 131). Ese cambio final de estilo parece mostrar cómo el narrador que no ha participado en la contienda, en realidad, no es capaz de comprender o expresar la experiencia bélica de Augusta. Además, el uso de estos modos de narración—directo e indirecto—produce, por un lado, una impresión de mayor veracidad, ya que no es el narrador el que opina, sino el que transmite lo que la propia Augusta le ha contado, y, por otra parte, un efecto más contundente al incluir ese lamento final en estilo directo.

El caso de la enfermera que cuida al paciente inglés es aún más absurdo. La motivación de Hana para participar en la guerra es que su padre y el amigo de éste, Caravaggio, estaban ya involucrados en ella y porque iba a estar en Italia, lugar de origen de Verdi (*The English Patient* 32). Vemos un paralelismo con el afán de George por conocer Francia. La falta de fundamento para tomar esta determinación se muestra en la conclusión de la carta que escribe a la compañera de su padre: “*I am sick of Europe, Clara.*” (*The English Patient* 296; cursivas en el original).

El contraste entre la preocupación profunda y la actuación irreflexiva se produce en las actitudes de Kip, el artificiero indio, y su hermano. Mientras que su hermano se niega a formar parte del ejército porque no quiere pertenecer a nada que esté dominado por los ingleses, Kip se alista, seducido por los británicos, y se ve así arrastrado a la guerra (*The English Patient* 200). Con el tiempo, recuerda las muchas advertencias que su hermano le hizo, diciéndole que era tonto por confiar en los

ingleses, según refleja el propio Kip en habla directa (*The English Patient* 217). Kip reproduce palabras tales como: “My brother told me. Never turn your back on Europe. The deal makers. The contract makers. The map drawers. Never trust Europeans, he said.” (*The English Patient* 284).

En todos los ejemplos anteriores hemos visto personajes que se ven arrastrados a la guerra, debido a distintas circunstancias sociales, nacionales y personales. Las reflexiones que ello provoca generalmente unen, de forma tácita o explícita, la guerra al mismo tiempo con Europa y con la idea de pérdida y destrucción inútiles. Así pues, este apartado expone uno de los componentes de la imagen negativa de Europa.

Secuelas físicas y psíquicas

Uno de los aspectos que hemos encontrado más a menudo reflejado en las obras analizadas y que muestra una de las imágenes más negativas de Europa es las secuelas físicas y psíquicas que sufren los que participan en la guerra y sus allegados. Al mismo tiempo, hemos observado que los pasajes dedicados a este tema se caracterizan por una intensidad expresiva y poética sobresaliente. En este epígrafe mostramos que en algunas de estas obras las secuelas de la guerra cobran una importancia capital, porque afectan a los personajes que aparecen en ellas de un modo fundamental; en otras no desempeña un papel tan significativo. En obras tales como *Fugitive Pieces*, *The English Patient*, *The Underpainter*, *The Robber Bride*, *Where She Has Gone*, *A Good House*, *Elizabeth and After* y *The Stone Diaries* la guerra marca decisivamente los destinos de sus personajes y, por lo tanto, el argumento.

De *Fugitive Pieces* incluso se podría afirmar que es una obra acerca de las repercusiones de la guerra y el genocidio nazi en los personajes que aparecen en ella. Los narradores de las dos partes de la novela reflexionan de forma explícita acerca de las secuelas que les han dejado estos hechos históricos y explican cómo han llegado a ser—a tener la personalidad que tienen—basándose en los mismos. Asimismo, reflejan los efectos producidos en las personas que conocen.

En el desarrollo del argumento de *The English Patient* y en su exposición formal las secuelas de la guerra son igualmente importantes, puesto que los entresijos psicológicos y las relaciones afectivas que se crean entre los cuatro personajes principales están fuertemente condicionados por la destrucción que ha causado la guerra en ellos. En esta novela las repercusiones de la guerra en sus personajes son un elemento básico de la historia, ya que causa una devastación tanto mental como física sin sentido. Además, el modo entrecortado y desordenado de presentar el segundo hilo argumentativo de la novela—lo que sucede en El Cairo y el desierto durante los años 30, la historia de amor entre Almsay y Katharine, etc.—está determinado por el estado en el que se encuentra el paciente inglés, bajo los efectos de la morfina que alivia sus dolores.

The Underpainter es una obra en la que todo lo relacionado con la guerra en Europa supone un daño irreparable para los personajes canadienses de esta novela. Se pierde una serenidad que ya nunca podrá ser recuperada: “The irretrievable prewar calm” (*The Underpainter* 40). Por un lado, la participación en la contienda ha alterado la vida y la salud de dos de los personajes principales, George y Augusta. Por otro, Vivian, un personaje estrechamente vinculado a Europa, desencadena de un modo fútil la tragedia que termina con la muerte de George y Augusta. Las vivencias de la

guerra son las que unen en un principio a estos dos personajes y las que, finalmente, conducen a ambos al suicidio.

Lo particular de esta novela es que el punto de vista del narrador, un artista estadounidense y, por lo tanto, ajeno a la guerra—cuando Estados Unidos aún no había entrado en la guerra—, muestra de un modo mucho más efectivo cómo afecta la participación en la misma a sus conocidos canadienses mediante la narración de lo que él va observando poco a poco con el trato con ellos.

La vida de las protagonistas de *The Robber Bride* es un caso muy claro de personajes afectados por la guerra. Aunque ellas no están directamente involucradas en la guerra, sus vidas están totalmente condicionadas por ella. El tratamiento de la guerra en esta novela no se afronta desde las experiencias de los implicados directamente en los conflictos, sino desde los recuerdos, las percepciones y las reflexiones de sus descendientes, es decir, de los personajes principales—Tony, Charis, Roz y Zennia—. Estos puntos de vista se reflejan mediante el estilo indirecto libre.

Tony está marcada por la guerra hasta tal punto que se hace historiadora y se dedica al estudio de las contiendas. Su percepción de la guerra se ve en la explicación que brinda a sus estudiantes: les dice que las guerras son momentos de referencia porque rompen el sentido de la continuidad (*The Robber Bride* 4). Sus padres se conocieron durante la guerra (*The Robber Bride* 144) y su padre termina suicidándose el día de su graduación (*The Robber Bride* 158) como consecuencia de las secuelas que le deja la guerra. Algunos párrafos en estilo directo muestran la falta de entendimiento entre los padres de Tony. El daño producido por la guerra lleva a la madre a emitir continuos reproches hacia el padre por no haber estado en Inglaterra durante la

época más dura de la contienda (*The Robber Bride* 144), cuando su casa fue bombardeada y murieron sus padres.

Otro de los personajes principales de la obra, Charis, quien de niña se llamaba Karen, procede de otra familia rota, aparentemente por la guerra. Su padre murió antes incluso de que ella naciera, su madre estaba enferma de los nervios a consecuencia de ello y la propia Karen recibía la compasión que se le da a un huérfano de su tía (*The Robber Bride* 234).

Cuando el compañero de Charis, Billy desaparece—porque se ha ido con Zenia—, ella decide decirle a su hija que su padre se marchó a la guerra:

Charis decides to tell August - when she is big enough - that her father died bravely fighting in the Vietnam War. It's the sort of thing she got told herself, and possibly just as accurate. She doesn't have a solemn picture of Billy in a uniform, though, for the simple reason that he didn't have such a thing. (*The Robber Bride* 285)

Aquí la narradora refleja las dudas de Charis sobre si su padre realmente murió en la guerra o si fue una justificación similar a la que ella puede inventar ahora para contarle a su hija cuando crezca. Así, Atwood vuelve a utilizar temas recurrentes en la novela canadiense cuestionándolos.

El tercer personaje principal en *The Robber Bride*, Roz, también sufre las consecuencias de la ausencia de su padre, quien supuestamente está en la guerra. Los recuerdos de Roz se refieren tanto a la falta de su padre, como a los momentos en que su madre la escondía debajo de la mesa durante los bombardeos (*The Robber Bride* 318). Al igual que otros personajes, la madre de Roz aguarda con gran expectativa el momento del regreso de su marido y quiere tener la casa siempre preparada por si se produjera ese momento (*The Robber Bride* 321). Durante esa espera Roz sólo puede coleccionar los sellos de las cartas que su padre envía desde distintos países (*The*

Robber Bride 321). Por lo tanto, la vida de Roz está condicionada por ese posible regreso.

Cuando, finalmente su padre vuelve ella tiene que afrontar una realidad que le resulta muy dura, porque éste nunca podrá volver a ser una persona normal. En el que colegio, Roz averigua la condición de su padre: “Dps meant Displaced Persons. They came from the east, across the ocean; what had displaced them was the war.” (*The Robber Bride* 324). Más adelante se da cuenta de que su padre es una de estas personas, llevadas a ser marginales por la persecución de los judíos (*The Robber Bride* 332). Esta situación hace que el mundo de Roz se tambalee: las mentiras acerca de la situación de su padre y las barbaridades del genocidio contra los judíos hacen que se cuestione la existencia de Dios (*The Robber Bride* 335).

Incluso Zenia, el personaje malvado de la historia, sufre las consecuencias de la guerra. Sus opiniones acerca de ese período son las siguientes: “The war was a strange time,” she says. “Everybody screwed everybody, they just cut loose! The men thought they were going to die, and the women thought that too. People couldn’t get used to being normal again, afterwards.” (*The Robber Bride* 163). Estas apreciaciones dan, en parte, la clave de por qué Zenia se comporta del modo tan despiadado y malvado en el que lo hace. Zenia le cuenta a Roz la historia de su tía, quien aparentemente había recibido la ayuda del padre de Roz a huir durante la guerra (*The Robber Bride* 362). Lo narrado por Zenia, aunque Roz es consciente de que su interlocutora puede estar mintiendo, la conmueve hasta el extremo de hacer las siguientes afirmaciones, expresadas en estilo indirecto libre:

How lucky she herself has been, with her three children and her husband, her money, her work, her house. How unfair life is! Where was God when all of this was happening, in sordid Europe - the injustice, the merciless brutality, the suffering? In a meeting, is where. Not answering the phone. Guilt wells up out of her eyes. She

would like to give Zenia something, just a little something, to make up to her for God's neglect, but what could possibly be adequate? (*The Robber Bride* 362)

La inseguridad que le ha producido el que su padre fuera víctima de la guerra le hace no saber reaccionar con entereza.

Hay más casos de personajes que cuando niños tienen que afrontar una vida condicionada por las secuelas de la guerra que sufren sus padres. En el volumen de Greg Hollingshead, *The Roaring Girl*, una de las pocas referencias que encontramos al fenómeno bélico aparece en el relato "The Age of Reason" y es la siguiente:

"My father," Cynthia said, dropping her eyes and speaking deliberately, "never got past the war. He used to think I was trying to poison him with my perfume. To this day I carry the mark of old Barry's insane conviction that his daughter was trying to poison him with her perfume." (82)

La guerra es uno de los problemas que afloran durante esta velada entre dos parejas, que aparentemente iba a ser tranquila y termina desentrañando los motivos por los cuales todos los personajes tuvieron una infancia difícil debido al comportamiento de sus respectivos padres. En el caso de Cynthia, el origen de los problemas de su padre está en la guerra.

La tercera parte de la trilogía de Ricci, *Where She Has Gone*, parece indicar que la situación de Rita, la hermana de Vittorio, de pérdida de identidad y de rumbo también está relacionada con las secuelas que deja la guerra. Rita conoce a un hombre mayor y algo misterioso llamado John que viaja con ella a Italia.

El pasado de John aparece inextricablemente unido a la guerra. Vittorio encuentra entre los libros de John, el hombre, una estantería de lo que denomina "Holocaust literature." (*Where She Has Gone* 145). Rita achaca el hecho de que John no quiera hablar de su pasado a que procede de un pueblo alemán totalmente reconstruido tras la guerra y a que muchos de sus familiares murieron en la guerra

(*Where She Has Gone* 266). Por otra parte, Vittorio sospecha que John pueda ser el padre de Rita y que éste sea el motivo por el cual no habla de su pasado (*Where She Has Gone* 252). En ese caso, toda la vida desestructurada de Rita sería consecuencia de la destrucción de la guerra.

En las novelas que exploran la trayectoria de varias generaciones la huella de la guerra a menudo aparece con gran intensidad. Así ocurre en *A Good House*, en *Elizabeth and After* y, con menor fuerza, en *The Stone Diaries*. En *A Good House*, las secuelas de la guerra que sufre el padre de la familia determinan su relación con todos los miembros de la misma y su percepción de lo que acontece. El momento en el que se narra cómo resulta herido y su vuelta a casa es descrito con crudeza en el siguiente pasaje:

When it was finished, finished for him, he came back to Sylvia and the kids left-handed. In the organized chaos of an attack from the air, in the bitterly cold, loud, black, bloody mess that was a battle in the North Atlantic, the caution Bill had taught himself, the deliberate, sober, rational maturity he'd thought he would need was wasted. He watched the three most useful fingers of his right hand leave his hand, watched two of them land on the deck at his feet, and just before the guy beside him kicked them overboard he had snapped a mental picture that would make itself available to him for the rest of his life: the bloody fingers rolling slightly with the heave of the ship, the pulpy, mangled flesh that was no longer his own split open like burst sausage, the nails, blue-white and still almost real, holding firm. (Burnard 7)

Esta imagen queda grabada no sólo en la memoria del personaje que sufre las heridas, sino también en la del lector.

La muerte en la guerra de Hank Goldsmith, el padre de Adam, en *Elizabeth and After* deja a su mujer viuda y de su hijo Adam huérfano de padre. La vida de Adam está marcada por la ausencia de un padre, lo cual lo convierte en un niño diferente. Este hecho se refleja explícitamente cuando el narrador lo describe del siguiente modo:

There's soft old Adam Goldsmith, the sexless eternal bachelor, Luke Richardson's court eunuch, Flora Goldsmith's boy, the boy who spoke in tongues when he was young and then, before disappearing to university, became a shy reedy teenager who walked with his head down and took to riding his bicycle around the country roads because his mother never thought to buy him a car and his father got killed in the war. (39-40)

Esta trayectoria lo hace una persona distinta a los demás y ello condiciona la relación que establece con sus coetáneos y, en especial, con la protagonista de la novela.

En otras obras, aunque se mencionan las secuelas que sufre algún personaje, este hecho no constituye la base de la historia. No obstante, la imagen de una Europa bélica que extiende la destrucción está igualmente presente. Ejemplos de este segundo caso son *Barney's Version*, *Mercy Among the Children*, *The Roaring Girl*, *The Love of a Good Woman*, *Friend of My Youth*, *Wilderness Tips* o *The Stone Diaries*.

Así, por ejemplo, en *Barney's Version*, a pesar del tono irónico general de la novela, también hay referencias amargas a las secuelas que ha dejado la guerra en sus personajes, especialmente en los amigos del narrador, que es quien realiza todas las alusiones a la guerra. Una de estas menciones se refiere a las listas que suele hacer su amigo Boogie de los que lucharon junto a él y murieron (Richler 11). En cualquier caso, estas alusiones no desempeñan un papel tan importante como en las referencias anteriormente mencionadas.

Las obras analizadas, ya sea concediéndole un papel mayor o menor, tratan dos tipos de secuelas: las físicas y las psíquicas. Las primeras generalmente se refieren a las heridas que sufren los soldados en combate. Las segundas afectan no sólo a los combatientes, sino también a sus familiares y amigos. Las experiencias de los combatientes, así como de aquellos que pierden a los seres queridos en el frente, hacen que estos personajes perciban la realidad con un prisma distinto al de los que no han tenido estas vivencias.

Los pasajes narrativos en los que se da cuenta de las secuelas físicas son de una intensidad sorprendente, a veces por su crudeza y otras por su liricidad. Las secuelas psicológicas, por su propia naturaleza, son menos visibles en principio. Según Novak, el autor más sensible a la huella psicológica que deja la guerra en los que participan en ella es Philip Child, cuya obra *God's Sparrows* “dramatizes the mental turbulence of its heroes, and it is this dimension of the war, its impact on the emotional and psychological condition of its participants” (Novak 78). La expresión de estas secuelas pone en marcha procedimientos narrativos más sutiles y complejos tal y como ejemplificaremos a continuación.

En ocasiones, la narrativa muestra una combinación literaria de las secuelas físicas y psicológicas, en las que las primeras son expresión de las segundas. Podemos emplear la figura retórica de la metonimia para calificar este fenómeno, según la distinción que establece Martínez-Dueñas entre metáfora y otros tropos, tales como la metonimia y la sinécdoque (95). En estas novelas, las heridas, además de significar la mutilación del cuerpo de los combatientes, son el reflejo de las secuelas mentales. La guerra en estos casos supone una destrucción total de la integridad de la persona. La imagen de una Europa que causa daños irreparables se ve aún más potenciada en estos contextos.

El mejor ejemplo de esta conjunción, en la que las heridas físicas y los daños psicológicos están íntimamente relacionados, es el protagonista de *The English Patient*. El personaje que da nombre a la novela —en realidad, un húngaro llamado Almasy— ha perdido su nacionalidad y su identidad. Esta pérdida de identidad se manifiesta, además, físicamente en la desfiguración de su rostro a consecuencia del derribamiento del avión que pilotaba, en el que gran parte de su cuerpo ha resultado carbonizado:

A man with no face. An ebony pool all identification consumed in a fire. Parts of his burned body and face had been sprayed with tannic acid, that hardened into a protective shell over his raw skin. The area around his eyes was coated with a thick layer of gentian violet. There was nothing to recognize in him. (48)

Europa, al igual que el cuerpo del paciente inglés, queda completamente deshecha. Continuando con este paralelismo, resulta evidente la capacidad de autodestrucción de Europa y su tendencia a arrastrar consigo a todos aquellos países que están relacionados con ella. Hana y Caravaggio —representantes de Canadá— y Kip —que encarna a los demás territorios coloniales— son prueba de ello.

Hana, la enfermera canadiense que cuida al paciente inglés durante los últimos días de su vida, encarna a una persona venida desde fuera de Europa. Ella es, por una parte, ajena a la locura que está teniendo lugar en este continente, pero a la vez se ve afectada por esta guerra. Hana, así como Caravaggio, representan la posición que ocupa Canadá en la guerra. Ambos sufren una mutilación; la de Hana es psicológica y la de Caravaggio es, además, física, dado que los alemanes le amputan los dedos pulgares de ambas manos.

De Hana sabemos que sufre “partial shell shock” (*The English Patient* 28). Para ella el día no tiene sentido y sólo por la noche es capaz de dar orden a las cosas. Ella se pasa todo el tiempo ayudando a los demás; le parece que ha quitado una tonelada de metal del cuerpo humano—una referencia genérica—, por toda la metralla que ha extraído de los soldados heridos (*The English Patient* 50). Por el contrario, lo único que Hana ha cogido de otros es una hamaca y unas zapatillas (*The English Patient* 47). Hana se repite a sí misma frases de ánimo para superar la guerra sin hundirse (*The English Patient* 48). La situación anímica en la que se encuentra se refleja de modo muy claro en la siguiente cita: “She had continued her duties while she secretly pulled her personal self back. So many nurses had turned into emotionally disturbed

handmaidens of the war, in their yellow-and-crimson uniforms with bone buttons.”

(*The English Patient* 178).

Más adelante (*The English Patient* 292) también explica, en la carta que le escribe a Clara, que después de la guerra ella cree que lo personal siempre estará en guerra con lo público y que, si pueden racionalizar esos acontecimientos, serán capaces de racionalizar cualquier cosa. Por lo tanto, este personaje expresa de forma explícita el modo en el que la vivencia de la guerra cambia para siempre su modo de relacionarse con la realidad.

Cuando Hana dice que Caravaggio le da “His motive, a drama, a stolen image” (*The English Patient* 36), puede que se refiera sólo a la foto que le hacen—por la cual es arrestado por los alemanes—, pero también puede referirse, además, a algo más profundo: a la imagen de sí misma que la guerra le ha robado. La relación con Caravaggio hace que se plantee el contraste entre los saltos mortales que le enseñaba a dar Caravaggio de pequeña y la situación actual (*The English Patient* 49). Estas cuestiones están relacionadas con la creación de una autoimagen de Canadá como consecuencia de la participación en la guerra que trataremos en el apartado 5.3 y frente a la heteroimagen de una Europa que causa graves perjuicios a todo el mundo debido a la guerra.

El propio Caravaggio sufre un trauma muy serio, debido a su captura por parte de los alemanes. Cuando llega a la casa donde se encuentra Hana pasa más de cuatro meses sin decir nada (*The English Patient* 27). La explicación que proporciona el narrador es la siguiente: “War has unsettled him.” (*The English Patient* 116). La guerra ha truncado su desarrollo. Caravaggio opina que ninguno de ellos- ni Hana ni Kip, ni él mismo—debieran estar participando en esa guerra (*The English Patient* 122).

Así pues, hemos constatado que la novela *The English Patient* basa una parte importante de su narrativa en exponer las secuelas físicas y psíquicas que sufren todos los personajes involucrados en la guerra. La guerra queda explícitamente relacionada con Europa y con sus conflictos entre naciones (*The English Patient* 242), por lo que la imagen del Viejo Continente que contiene esta novela es la de un lugar atrapado en antiguas rencillas, agotado y cuyo poder de destrucción de sí mismo y de los demás es terrible.

Al igual que Caravaggio y el paciente, el personaje de *The Underpainter* Augusta también acaba siendo dependiente de la morfina. Para Augusta la adicción a la morfina es: “a gift from the war” (*The Underpainter* 254). Ella misma considera la facilidad con la que las circunstancias de la guerra le permiten acceder a la droga uno de los riesgos de la guerra (*The Underpainter* 124). Cuando tras la operación de amigdalitis en Toronto, una vez terminada la guerra, le administran morfina debido a la infección que sufre, Augusta lo describe como un “true, familiar, and benign rescuer. Maggie’s remembered gift. A needle full of balm.” (*The Underpainter* 127).

Además de Augusta, en *The Underpainter* aparece otro personaje que padece las secuelas físicas y psíquicas: George. Ambos sufren pesadillas y el desequilibrio psíquico causado por la experiencia traumática de la guerra. La manera de enfrentarse a esta realidad es distinta en cada caso, aunque en última instancia los conduce a ambos al suicidio.

Ambos personajes tienen un modo diferente de recordar la guerra. Fraser, como narrador, hace esta apreciación al respecto: “When he spoke to me about the war years, George made only fleeting references to battles and bloodshed. I would have to wait for Augusta to tell me about all that in detail.” (*The Underpainter* 154). George le transmite a

Fraser una idea global de la guerra y Augusta le detalla incidentes concretos. Frente a las pocas palabras de George acerca de la guerra, Augusta sí decide contarle a Fraser la historia de su vida y de su experiencia bélica (*The Underpainter* 183).

Estas vivencias de Augusta son narradas principalmente en tercera persona por Fraser, no directamente por ella. La autora consigue el efecto de mostrar la guerra como algo que no tiene sentido y en lo que Canadá se ve involucrada de un modo indirecto y, en cierta medida, injusto al presentar los hechos relacionados con ésta en estilo indirecto y como narración de una narración. Las atrocidades de la guerra quedan así mitigadas mediante dos filtros narrativos: el de los propios combatientes que relatan su experiencia a Fraser y el del narrador de la novela.

Sin embargo, existe un pasaje en el que el narrador Fraser reproduce una conversación con George, en la que éste le cuenta algunas de sus percepciones durante la guerra (*The Underpainter* 121-122). Así pues, aquí encontramos el uso del estilo directo que resalta la importancia de esa ocasión en la que George decide hablar de lo que vivió durante la guerra y proporciona al lector una versión más inmediata de los hechos.

Si en *The Underpainter* el testimonio inmediato de los personajes resulta excepcional, en *Fugitive Pieces* es todo lo contrario. Cada narrador explora por su parte las secuelas que la guerra y la persecución nazi les ha dejado. Además, Jakob en la primera parte refleja también cómo afronta su padrino Athos estas mismas repercusiones, puesto que vive el exilio junto a él.

El afán por sacar a la luz lo que realmente pasó en la guerra y durante el nazismo es lo que termina consumiéndolo a Athos. Jakob está totalmente bloqueado y no sabe plantearse las preguntas que Athos intenta resolver para llegar a explicar el por qué:

For many nights following Athos's death, I continued to sleep on the floor in his study among his boxes of random research. We had always meant to organize it

together. But Athos's work on Nazi archaeology grew to take all his strength. He started documenting immediately after the war, as soon as information began to flow. Our eyes slowly became accustomed to the darkness. Athos could speak about it, he needed to speak of it, but I couldn't. He asked endless questions to order his thoughts, leaving "why" to the last. But in my thinking, I started with the last question, the "why" he hoped would be answered by all the others. Therefore I began with failure and had nowhere to go. (Michaels 118)

A través de la investigación Athos puede llegar a la redención, pero sólo a la redención trágica (Michaels 120).

Jakob recoge la experiencia de otros personajes, como por ejemplo un compatriota, nacido e Danzig diez años antes de la guerra, que le comenta cómo ha ido superando el trauma él mismo de forma gradual y concluye con la siguiente reflexión: "All my life," he said, "I've asked myself one question: How can you hate all you have come from and not hate yourself?" (Michaels 184). También en este caso las secuelas son evidentes.

Jakob plantea en su narración cómo su experiencia vital lo ha privado de la posibilidad de relacionarse normalmente con jóvenes de su edad, porque se siente diferente a los demás: no tiene una familia convencional, vive obsesionado con la guerra y no sería capaz de explicar sus rarezas a otra persona. No sabría explicar por qué vive encerrado en sí mismo, por qué no sabe bailar, ni que lo que busca en los artículos de la guerra que se amontonan sobre la alfombra es algún rastro de su hermana. Jakob expresa estos temores con las siguientes palabras:

I imagined kissing the girl I saw in the library, the skinny one who kept tipping over in her high heels. ... She's lying next to me. We're holding each other but then she wants to know why I live with Athos, why I've collected all those articles about the war that are in piles on the carpet, why I stay up half the night examining every face in the photographs. Why I keep to myself, why I don't know how to dance. (Michaels 110)

Se desprende de estos planteamientos que Jakob sufre unas secuelas psicológica que nunca llega a vencer del todo y que se confirman en la cita que inicia la novela, puesto que ciertamente las experiencias de una persona en la guerra no terminan con la guerra.

El narrador de la segunda parte sufre igualmente secuelas insuperables. Ben describe de forma muy gráfica las consecuencias que el genocidio nazi tiene para él:

Most discover absence for themselves; trees are ripped out and sorrow floods the clearing. Then we know what we loved.

But I was born into absence. History had left a space already fetid with undergrowth, worms chewing soil abandoned by roots. Rains had made the lowest parts swampy, the green melancholia of bog with its swaying carpet of pollen.

I lived there with my parents. A hiding place, rotted out by grief. Right from the start Naomi seemed to know us. She gave her heart, natural as breathing. But for me love was like holding my breath. (Michaels 233)

En la narración de Ben se ven las repercusiones de la guerra y de los campos de concentración en la segunda generación, en los hijos de los que sobrevivieron. Ben, como hijo de supervivientes, tiene pesadillas cuando desperdicia comida (*Fugitive Pieces* 218). Es tal su temor que de niño se impone a sí mismo un entrenamiento que lo capacite para aguantar las penalidades a las que su padre se vio sometido, tales como andar durante mucho tiempo en la más absoluta oscuridad (Michaels 220).

Al igual que Jakob, Ben se siente incapaz de mostrar su amor. Expresa en varias ocasiones el agradecimiento hacia su mujer, Naomi, quien indefectiblemente intenta sacarlo de su tristeza y le ofrece el amor como respuesta a todo (Michaels 242). A pesar de todos los esfuerzos de Naomi y los suyos propios por superar el trauma, Ben no lo consigue.

Los testimonios tanto de Jacob como de Ben acerca de las secuelas que les deja su experiencia de la guerra muestran una imagen de Europa como origen no

sólo de la gran catástrofe que supone la guerra y la persecución nazi, sino también de la destrucción de vidas singulares, como las que tienen cabida en la novela *Fugitive Pieces*.

A Good House ofrece un modo narrativo más parecido a *The Underpainter* que *Fugitive Pieces* a la hora de presentar las secuelas de la guerra que acarrearán sus personajes, puesto que combinan el estilo directo, las narraciones en estilo indirecto libre y en tercera persona. Al igual que en *The Underpainter*, los fragmentos en los que aparece el habla directa cobran mayor relevancia, mientras que los reproducidos en estilo indirecto libre están algo suavizados por la mediación del narrador.

Tal y como ocurre en las obras comentadas hasta aquí, las secuelas de la guerra que sufren los personajes de *A Good House* son físicas y psíquicas. Para Bill se hacen visibles en la pérdida de parte de la mano derecha y el recuerdo traumático e imborrable de su pérdida. Todo lo negativo queda asociado con la guerra hasta tal punto que cuando Bill presagia la muerte de su primera esposa, Sylvia, sueña de nuevo con la pérdida de sus dedos (Burnard 51).

Su participación en la guerra cambia su modo de ver la vida. Los avatares que ha sufrido no lo hacen un héroe a ojos de los demás (Burnard 7), tal y como desearía cualquier soldado, porque ha regresado con vida al seno de su familia. Sin embargo, sí ha adquirido la capacidad de aceptar un futuro imprevisible e inexplicable. La guerra ha hecho que afronte situaciones inhumanas que desestructuran la personalidad, por lo que es el único que acepta el nacimiento de la niña subnormal en la familia. El narrador relata en estilo indirecto libre la opinión del personaje al respecto:

When she was born, that summer they were out at Dunworkin, none of them had any way to know precisely what Meg's future might hold, but Bill had a sense of it,

from the war, he told himself, because he had seen things you couldn't imagine. Because he'd had to accept things no one should have to accept and say nothing. (Burnard 192)

Bill vive preocupado por la guerra toda su vida. Cuando se producen los enfrentamientos entre el gobierno de Ottawa y los indios, teme que estos incidentes puedan conducir a una guerra. El narrador recoge estos temores en estilo indirecto libre: "in the blink of an eye bloody screwing around could lead to war, and who in his right mind didn't know that? You didn't need to have fought a war to know that, he said." (Burnard 229). La experiencia de la guerra es tan traumática que él no hablará de ésta hasta el final de sus días. En estos pasajes la voz del narrador adopta en ocasiones el punto de vista de Bill, dejando oír su voz en una alternancia entre el estilo indirecto y el estilo indirecto libre:

He did talk as he had never talked before about the specifics of the war, about the North Atlantic, the soaking cold and the black distance, which he said was utterly unimaginable to the rest of them, the rest of you, he called them. He unearthed his stiff wool uniform, which had been buried on its half-a-century-old wooden hanger at the back of the upstairs hall closet, displayed it for admiration on the swinging dining-room door, where it stayed for a week, tainting all the rooms with the bitter smell of the mothballs that had been dropped each of fifty springs, into its pockets. He pulled Sylvia's old atlas down from its shelf and traced his war. (Burnard 217-8)

Al final de la vida de Bill las heridas de guerra se vuelven a abrir en un doble sentido, psíquico y físico. La voz del narrador indica que el propio Bill no es consciente de ello: "Sitting there, he began to play at the stubs of his missing fingers, a habit he had begun only recently. Soon after the war, the scarred skin had healed and faded back to an almost fleshy pink but now it had been rubbed raw, it was once again a wound." (Burnard 254). Así pues, las secuelas de la guerra son referidas una vez más de un modo mitigado a través de la voz del narrador y no directamente por boca del personaje afectado.

La mutilación sufrida por Bill es recordada en otras partes de la novela. Por ejemplo, la segunda esposa de Murray, Kate, no sabe que Bill sólo fue a cazar un par de veces antes de la guerra y que después no era posible, porque, tal y como explica el narrador, había perdido el dedo con el que apretar el gatillo: “he’d never had time to play much of anything and had gone hunting up north only once or twice before the war, when he still had his trigger finger.” (Burnard 230)

Otro modo indirecto de presentar estas consecuencias es hacer que otros personajes hablen de ellas. La segunda mujer de Bill, Margaret, narra, en una conversación con uno de los hijos de Bill e hijastro suyo, cómo la guerra supone una experiencia traumática para ella, porque pierde a sus padres durante el período bélico, a su primer amor en combate y el propio Bill resulta herido: “And then he got blown to bits in a field in France. And he wasn’t alone. There were sixteen from just here, so multiply that. And lost of the ones who did get back were lost in some other way. Some of your father’s bits got left behind, remember. Bits he could have used.” (Burnard 248). En este relato resulta llamativo el uso reiterado de la palabra “bits”. Margaret la utiliza tanto para referirse a la muerte de su primer novio, como a las heridas de su marido. Esta repetición de “bits”, partes parece apuntar en el mismo sentido de la fragmentación del individuo y de la realidad a la que puede hacer referencia el título de *Fugitive Pieces*.

Al igual que en otros ejemplos de los que se ocupa el apartado 5.2.3, en esta ocasión es la imagen de Francia, un lugar concreto dentro de Europa, la que queda asociada con la devastación producida por la guerra.

Alice Munro también dedica varios de sus relatos a personajes afectados por la guerra. “Hold Me Fast, Don’t Let Me Pass” del volumen *Friend of My Youth* cuenta

la historia de un ex-combatiente, aunque la voz narrativa adopta el punto de vista de su mujer y la narración tiene lugar tras la muerte del marido. Lo curioso es que utiliza las palabras “Second World War” para describir un tipo de belleza o de físico, tal y como se lee en las siguientes líneas:

All she saw was the stillness about him, a look you could have called ghostly. She saw that his handsomeness—a particular Second World War handsomeness, she felt, with a wisecracking edge to it and a proud passivity—was still intact but drained of power. A ghostly sweetness was what he showed her, through the glass. (*Friend of My Youth* 104)

La huella que dejó la guerra en este personaje no se mostraba en que perdiera la belleza a ojos de su mujer; lo que había perdido era la fuerza. Esta pérdida está reforzada estilísticamente por la selección de un léxico que abunda en la quietud: “ghostly” (repetido), “passivity”, “drained of power”.

En otro de sus relatos, “The Love of a Good Woman”, aparece una referencia más fugaz, pero no menos impresionante, a las secuelas originadas por la guerra. Fergus Solley, uno de los personajes del pueblo en el que transcurre la narración parece retrasado mental, porque estuvo expuesto a gases tóxicos durante la Primera Guerra Mundial. Esta explicación aparece en una oración relativa subordinada muy insignificante para la magnitud del fenómeno que describe: “Fergus Solley, who was not a half-wit but looked like one, because he had been gassed in the First World War.” (*The Love of a Good Woman* 29). Esta presentación aparentemente resta importancia a las consecuencias de la guerra, pero no deja de mencionar el perjuicio sufrido por un personaje totalmente secundario.

Finalmente, en *The Stone Diaries* hay otro personaje secundario que participa en la guerra: la prima Beverly. El tono con el que se aborda este tema, en cambio, es bastante menos dramático en esta obra que las tratadas anteriormente. Beverly es

capaz de sobreponerse, sin resultar afectada de forma irreversible por las secuelas de la guerra. Al igual que *A Good House* y *Elizabeth and After*, esta novela abarca un espacio de tiempo extenso, en el que se desarrollan las vidas de varias generaciones. De forma similar a estas otras obras, la guerra marca la vida de los personajes que aparecen en la historia. En este caso la protagonista y narradora no participa en la guerra, pero vive de cerca cómo las personas que tiene a su alrededor se ven afectadas por ella.

Así pues, hemos tenido la ocasión de observar que las mutilaciones físicas y los trastornos psicológicos sufridos por distintos personajes desempeñan un papel muy importante en las obras pertenecientes al corpus seleccionado, puesto que se desarrollan en mayor o menor medida en torno a este eje temático, tal y como hemos expuesto a lo largo del epígrafe. Este tratamiento de la guerra expone un daño sufrido por los canadienses que perdura y que asocia la imagen de Europa con ese perjuicio y esa destrucción.

La guerra y los niños

Los niños también tienen su particular visión de la guerra. Varias de las obras que venimos tratando hacen mención de cómo sufren los niños los efectos de la guerra, cómo inventan juegos bélicos o cómo se ven afectados por la pérdida de sus padres u otros seres queridos. Este punto de vista infantil ayuda a completar la configuración de los diversos ángulos desde los que se narran las historias de las guerras europeas.

Las obras en las que hemos encontrado este enfoque de la guerra son las siguientes: *The Robber Bride*, *Elizabeth and After*, *Fugitive Pieces*, *In a Glass House*, *Where She Has Gone*, *Barney's Version*, *Wilderness Tips*, *The Stone Diaries*, *A Good House* y *The*

Jade Peony. Hay diversas obras en las que algunos de los personajes principales son hijos de los que tuvieron que intervenir en la guerra y cuyas vidas quedan marcadas profundamente por la huella de las secuelas que deja la participación en una contienda bélica. Hemos hecho alusión a estas secuelas que sufren los descendientes de los involucrados en la guerra en el apartado anterior, con los ejemplos de *The Robber Bride*, *Elizabeth and After*, *Fugitive Pieces*, *Where She Has Gone* y *The Roaring Girl*.

Los niños no alcanzan a comprender la guerra en su totalidad. Su visión es parcial y se fija en elementos aislados. Con el paso del tiempo, a veces, son capaces de reinterpretar los recuerdos de la infancia. Estos recuerdos fragmentarios no sólo son expresión del entendimiento limitado de los niños, sino de la incapacidad humana para asimilar unos hechos que no pueden ser explicados: la barbarie que supone una guerra no puede ser comprendida ni por los niños, ni por los adultos que estén en su sano juicio. Este es otro de los componentes de la imagen de Europa relacionado con las guerras: una Europa poderosa y destructora que no se comprende, pero que, no obstante, en ocasiones fascina. Éste es otro de los componentes de la imagen de Europa relacionado con la guerra: una Europa poderosa y destructora que no puede ser comprendida, pero que, no obstante, en ocasiones fascina.

En el relato “Uncles” aparece otra familia rota por la guerra. La madre de Susanna tiene la comprensión y el apoyo de su familia por haberse quedado viuda y con una hija durante la guerra (128), mientras que para la propia Susanna la ausencia de su padre es un misterio, debido a los eufemismos que utilizan los mayores:

Her father didn't come because he had been lost in the war. No one said *killed*, so Susanna got the idea that he was wandering around somewhere—she pictured a vacant lot, like the one at the end of her street, where she was forbidden to play—trying to find his way home. (*Wilderness Tips* 126)

En esta obra, por lo tanto, vemos tanto las consecuencias que tiene para la niña la ausencia de un padre, como el modo en el que ella interpreta los eufemismos de los adultos acerca de esa ausencia.

El narrador de la segunda parte de *Fugitive Pieces* se refiere también en varias ocasiones a que la comunicación con su madre es difícil, porque ella habla de la guerra y él no llega a comprender a lo que se refiere. Cuando de niño Ben lee a su madre acerca de los tornados, ella le responde aludiendo a la persecución de los judíos en Alemania:

Sometimes I read to my mother while she made dinner. I read to her about the effects of a Texan tornado, gathering up personal possessions until in the desert it had collected mounds of apples, onions, jewellery, eyeglasses, clothing – “the camp.” Enough smashed glass to cover seventeen football fields – “Kristallnacht.” I read to her about lightning – “the sign of the Ess Ess, Ben on their collars.” (Michaels 224-225)

La falta de comunicación se refleja formalmente en la alternancia de la narración y del habla directa. La narración describe un fenómeno destructivo natural y el habla directa de la madre se refiere a los estragos causados por las personas en las revueltas que acabaron con las sinagogas y las pertenencias de los judíos en Alemania en noviembre de 1938, mientras la policía observaba impasible. El narrador refleja las palabras de su madre de forma inmediata, porque probablemente no las comprendía, aunque hayan quedado grabadas en su memoria.

En este fragmento se dan dos oposiciones: por una parte, los fenómenos naturales frente a las acciones humanas, cuyo nexo común parece ser que no pueden ser controlados. Por otra parte, la destrucción—tanto de los tornados como de la barbarie nazi—frente a la belleza poética. Las revueltas a las que se refiere la cita recibieron un nombre de una liricidad totalmente contradictoria: la noche de cristal o de los cristales. Además, el habla de la madre presenta las aliteraciones de los sonidos /k/ y /s/ que subrayan el carácter poético del pasaje.

En otro fragmento muy similar este mismo narrador recuerda cómo no entendía nada de las imágenes y las palabras que, de niño, le llegaban de Europa:

In our Toronto apartment, images of Europe, postcards from another planet. His only brother, my uncle, whose body vanished under a squirming skin of lice. Instead of hearing about ogres, trolls, witches, I heard disjointed references to kapos, haftlings, “Ess Ess,” dark woods; a pyre of dark words. (Michaels 217)

Mientras que a otros niños les contaban cuentos en los que aparecían figuras tales como ogros, trolls, y brujas, él oye los nombres de figuras de la vida real que horrorizaban a sus mayores. De nuevo se da una contraposición entre lo más

terrible—la imagen de un familiar devorado por los piojos—y la forma poética en la que se juega con el sonido, por ejemplo de las palabras ‘woods’ y ‘words’.

En otra ocasión, Ben recuerda que su madre le dice que las posibilidades de sobrevivir de los que tienen oficio son mucho mayores. Posiblemente ella se refiere a probabilidades de vivir en los campos de concentración, aunque no lo expresa explícitamente. La conversación normal de un hijo con su madre, que se preocupa del futuro laboral de éste, hubiera transcurrido por otros cauces. La madre le hubiera infundido ideas para sobrevivir en la sociedad de su tiempo. El comportamiento de los padres se ve condicionado para siempre por su experiencia de nazismo (Michaels 231), lo cual repercute en Ben.

El protagonista de la trilogía de Ricci de niño tampoco comprende bien los acontecimientos de la guerra. De mayor reflexiona en torno a la diferencia de las vivencias de la guerra en los pequeños pueblos italianos y los hechos del holocausto nazi (*Where She Has Gone* 172). Su abuelo solía contarle historias de la guerra, tales como dónde había una marca de la bala de un soldado que había matado una araña en su dormitorio durante la guerra (*Where She Has Gone* 203), experiencias que contrastan con el horror vivido por otros personajes.

Estas marcas desaparecen entre las grietas de la pared con el paso del tiempo, pero lo que sí le queda a Vittorio es un sueño recurrente de su niñez, en el que dos soldados alemanes se llevaban a su madre de la casa. Según explica, él no vivió la guerra, pero su madre le contaba que uno de los soldados alemanes que se alojó en su casa durante la guerra quería ser su padre (*Where She Has Gone* 154). La relación entre los soldados y la madre nunca queda clara, porque el narrador, cuando niño, no comprende lo que sucede durante la guerra.

Otro personaje narrador infantil que tiene una visión muy particular de la guerra es Sek-Lung, el tercer narrador de *The Jade Peony*. Está tremendamente preocupado por el desarrollo de la guerra, pero no llega a comprender bien lo que sucede. Es más, interpreta en términos bélicos algunos hechos que no están relacionados con ella. Esto ocurre en varias ocasiones con Meiying, la muchacha que lo cuida. Cuando ella está feliz se adorna el pelo con cintas de colores que a Sek-Lung le recuerdan las banderas de la guerra: “Trailing scarves—many-coloured pieces left behind by her runaway mother that made me think of battle flags and warrior banners.” (Choy 222).

El mundo de la guerra envuelve hasta tal punto a los niños que cuando Patrick, el hijo de Bill tiene que escribir una redacción para los deberes, también escribe sobre la guerra, porque su profesor sólo les ha enseñado palabras que se refieren a la guerra: “The story had to be about war because almost all the verbs and nouns he had learned that year form the dour Mr. Stewart lent themselves best to war.” (Burnard 15).

Esta presencia desmesurada en sus vidas de un fenómeno que los niños no comprenden los lleva a veces a una fascinación por todo lo que oyen acerca de la guerra. Vemos ejemplos de este sentimiento en las obras *The Stone Diaries*, *The Jade Peony*, *Barney’s Version*, *Elizabetha and After*, y *The Robber Bride*. En esta fascinación, la imagen preponderante es, de nuevo, la del inmenso poder destructivo que ejerce Europa.

En *The Stone Diaries*, a Warren, uno de los hijos de la narradora, le gusta que su madre le cuente historias de la guerra. El comienzo de frase “in the early days of the war” (Shields 169) tiene para él una resonancia que le da escalofríos e imagina un

sol del color de la sangre parecido al de la bandera japonesa. Después va preguntando cuándo nacieron cada uno de sus hermanos: antes, después o durante la guerra (Shields 170).

Así pues, la guerra sirve de nuevo como marco de referencia temporal (al igual que en los ejemplos que mencionamos en el apartado 5.1.4), incluso para este niño que probablemente no tiene aún un sentido del paso del tiempo demasiado desarrollado. La guerra para Warren es algo con lo que ha crecido, aunque no conoce exactamente su significado y, cuando llega la paz, tampoco entiende qué ha cambiado. Desde el prisma de este niño se refleja aquí de nuevo el sinsentido y la inutilidad de la guerra:

The war is like a wide brown tepid river the world's been swimming along in, only now, ever since Victory, there's nothing. Peace doesn't feel all that different to Warren. [...] But he knows it's the war that gives him a stomach ache, the fact that the war is over and there's nothing to hold him up and keep him buoyant. (Shields 170)

Warren se siente orgulloso de haber nacido al principio de la guerra y piensa que este hecho es el que lo hace diferente y el que determina su identidad.

También cuando su prima Beverly cuenta los horrores de la guerra a su vuelta, los niños la escuchan fascinados. El narrador lo refleja así:

She'd just come back from England where she'd been "right in the thick of things." She laughed loudly when she said that, about being in the thick of things. "Oh boy," she said still laughing, "did we ever get our eyes opened up." [...] But Cousin Beverly's face suddenly lost its wisecracking look. She went sad for a few minutes, telling them about the soldiers on D-Day, flying missions in the darkness, dropping bombs on the enemy. Then she told them about an airman shot down over the English Channel. "The poor fellow," she said, "he couldn't find his parachute cord for some reason, and when they found his body they saw he'd bored a hole right through his leather jacket, he was looking so hard for it." [...] They could have listened to Cousin Beverly talk about the war all day, but their mother interrupted. [...] Cousin Beverly was someone in possession of terrible stories, but still she managed to walk around in the world and be cheerful and smart. (Shields 176-177)

En este fragmento se contraponen de nuevo la voz del narrador y la de la persona que ha vivido la guerra. El narrador ofrece además una visión contradictoria del estado de ánimo de Beverly según adopta el punto de vista de un observador neutral o el de los niños. En el primer caso la narración se detiene en los rasgos de tristeza y abatimiento que asoman al rostro de la prima. En el segundo caso se pondera la capacidad de seguir la vida con alegría e inteligencia. Los niños ven a la prima como una heroína que ha sido capaz de superar todas las dificultades.

En *The Jade Peony* la fascinación que sienten los niños es aún mayor. El hermano menor, igual que el mayor, sueña con participar en la guerra. Los términos que emplea para referirse a lo que desearía son muy duros:

I wanted to grow up fast, to have my chance to fly a teeth-baring Fighting Tiger over the skies of China, to storm over Europe and bomb and strafe as many of the enemy as possible, to mow down as many Nazis and Japanese as my older brothers and their grown-up pals vowed to kill. (Choy 170)

La agresividad que se encapsula en el vocabulario sorprende en un niño tan pequeño. Baste con observar los siguientes vocablos: “teeth-baring”, “storm over”, “bomb”, “strafe” o “mow down”. Sin duda, este niño se ha visto expuesto a numerosas conversaciones entre adultos, en las que ha oído utilizar todos estos términos y se siente seducido por ese discurso belicista.

La estética de la guerra también ha calado en la imaginación de este niño. En su narración cuenta cómo imaginaba que toda su familia iba a despedirlo en los muelles, mientras sonaban las trompetas, los tambores y las gaitas sin parar. Sueña que estaría muy guapo con su uniforme militar. Incluso imagina las promesas que le haría a su familia antes de partir: “And I, handsome in my military uniform, would promise to stay healthy and never wheeze again.” (Choy 170). Su ilusión llega hasta el

punto de imaginar que puede dejar de sufrir la afección respiratoria que padece si participa en la guerra.

Otro modo que tienen los niños de incorporar la vida a su cotidianidad es jugar a las guerras. Estos juegos pueden estar conectados con la realidad de la contienda en Europa o no. Por ejemplo, en *Barney's Version*, el narrador, Panofsky, se acuerda que de niño tenía un mapa de Europa, en el que iba siguiendo los avances de las tropas de los Aliados (Richler 274). En este caso la imagen de Europa como sinónimo de guerra es aún más evidente que en los ejemplos anteriores.

En el caso de *The Jade Peony*, tal y como podemos deducir de la obsesión con la guerra de Sek-Lung comentada anteriormente, los juegos bélicos se refieren de un modo mucho más directo a los acontecimientos contemporáneos. Además, aparecen muchas referencias a estos juegos. Por ejemplo, él mismo reconoce su obsesión con estos juegos, ya sea en solitario—"I had to be pushed to do anything beyond my solitary make-believe war games." (Choy 156)—o en compañía de sus amigos—"We were constantly bending down our shorn heads in a football huddle to plot out endless movie-inspired war games." (Choy 170)—. Incluso hace que su cuidadora se invente cuentos de guerra a partir de los recortes que él le lleva de fotos dramáticas de la revista *Life* (Choy 226). Su obsesión es tal que hermana mayor lo exhorta a dejar de jugar "all those stupid war games" (Choy 193), porque en su opinión no tiene ni idea de qué es la guerra.

Los juegos de los niños lógicamente están alimentados por lo que oyen en su entorno. Sek-Lung apunta que las películas, los comics de espías, los desfiles, las colectas y los juguetes de guerra (Choy 172) animaban sus juegos. Por otra parte, a veces los niños conmovidos por las cartas que la maestra les lee, enviadas por su

hermano desde el frente, emprenden juegos en los que se trata de rescatar a alguien: “Sometimes the gang would play rescue war games, but it never seemed as much fun as sky diving, blowing apart cities and torpedoing ships.” (Choy 177). Pero normalmente lo que llama la atención de los niños es el aspecto destructivo de la guerra; la capacidad del ser humano con la tecnología que ha creado de destruir (principalmente cosas, aunque también a “los malos”). La guerra no es real en estos casos, es más bien una abstracción. Los niños no son plenamente conscientes de lo que se trata.

En *Elizabeth and After* Carl, el hijo de Elizabeth, también inventa juegos de guerra, pero su enfoque es distinto. El narrador describe el juego favorito del niño así: “As a child on the farm his favourite game had been to imagine that while he was asleep a war had started and everyone he knew had been captured or killed. The War Game, he called it. His job was to hide until he had a chance to rescue his mother.” (Cohen 330). Cuando las cosas le marchan mal recuerda este juego y piensa que quizá esté destinado a sufrir las consecuencias de la guerra y a huir de enemigos imaginarios toda su vida (Cohen 350).

Este mismo juego de salvar a sus padres de los enemigos lo practica también Ben cuando niño: “My adventures were always ingenious schemes to save my parents from enemies; spacemen who were soldiers.” (Michaels 244). Tanto en este ejemplo como en el anterior los niños valoran la paciencia y la inteligencia como las cualidades que les pueden hacer vencer sobre los contrarios, en lugar de la fuerza bruta que exhibe el narrador de *The Jade Peony*.

Así pues, hemos podido observar que la guerra alcanza a todos los sectores de la sociedad, independientemente de la nacionalidad, extracción social o edad. En el siguiente epígrafe vamos a considerar cómo en la narrativa canadiense

contemporánea el tratamiento de la guerra, ya sea desde el punto de vista de los motivos que cada personaje tiene para participar en ella, a través de las secuelas que sufren los involucrados en ella, o desde el ángulo de los niños, llevan a la consideración de la futilidad de la destrucción que provoca la guerra.

La futilidad de la guerra

El rasgo predominante en el tratamiento de la guerra en las novelas del presente estudio es la futilidad de las pérdidas humanas y materiales, el dolor y la desintegración provocados por la guerra. Podríamos decir que se ha dado un paso más en la dirección que Novak describía, “from glory to dubious glory” (Novak), hacia un lamento firme y constante por la pérdida de dignidad humana que significa cualquier guerra. Este sentimiento se plasma de forma paradigmática en la descripción de los retratos de las personas desaparecidas durante la guerra, en los trofeos—ya sean armas u otros objetos—que guardan los que participaron en la guerra y en los monumentos que se destruyen durante la contienda.

Los retratos de los fallecidos en la guerra que aparecen en muchas narraciones son un buen ejemplo de cómo se hace palpable esa sensación de futilidad. *Elizabeth and After*, *Wilderness Tips*, *The Robber Bride* y *Where She Has Gone* proporcionan ejemplos de esta presentación de los efectos perniciosos de la guerra, en los que la imagen de Europa que resulta es la de un continente que había sido paradigma de la civilización occidental y durante las guerras produce enormes daños sin sentido alguno.

En el apartado anterior hemos mencionado a Adam, el amante y padre del único hijo de Elizabeth en *Elizabeth and After*, como uno de los personajes infantiles

más marcados por la guerra. Hank Goldsmith, el padre de Adam, muere en un ataque aéreo en Europa siendo piloto de guerra (Cohen 125). Los efectos de esta muerte en su familia son terribles: a su mujer e hijo lo único que les queda de él son unas fotos enviadas desde los Golden Memory Studios de Londres en Inglaterra. El nombre del estudio de fotografía expresa precisamente lo que permanece de él, buenos recuerdos, además de todas sus pertenencias perfectamente ordenadas como si su familia, especialmente su mujer, aún esperara su regreso.

Wilderness Tips aporta un ejemplo muy similar en el que la ausencia del padre se hace presente, al igual que en *Elizabeth and After*, en los retratos que su madre conserva de él. La voz narrativa recoge los pensamientos de Susanna, quien piensa que ella sí que tiene padre, puesto que hay dos retratos suyos: uno en el que aparece solo y otro en la cómoda de su madre, en el que aparecen ambos (*Wilderness Tips* 129).

En el caso de Karen, uno de los personajes principales de *The Robber Bride*, los retratos traen a colación además los sentimientos de ella y de su madre respecto a la ausencia del padre. La madre de Karen le crea a ésta un sentimiento de culpabilidad por no echar de menos a su padre, pero Karen no sabe como añorar a alguien que no ha conocido. De nuevo, la única constancia de la existencia de un padre que hay es un retrato. La utilización de la madre viuda de dicho retrato, tal y como se describe en el siguiente pasaje, es insólita:

There was a framed snapshot of him - not with her mother, but alone, in his uniform, his long bony face looking solemn and somehow already dead - which appeared and disappeared from the mantelpiece, depending on the state of Karen's mother's health. When she was up to looking at it, the picture was there; otherwise not. Karen used the picture of her father as a sort of weather report. When it vanished she knew there was going to be trouble [...] (*The Robber Bride* 234)

La vida de estas dos mujeres está condicionada por la ausencia del padre. Sin embargo, Atwood, como en otras muchas ocasiones, utiliza los tópicos vigentes y les

da una vuelta de tuerca más. Karen, cuando llega a ser adulta, pone en duda que su padre realmente desapareciera en la guerra. Por lo tanto, da a entender que su madre aprovecha una realidad muy frecuente—la de un hombre que muere en la guerra— para encubrir que el padre de Karen la abandonó (*The Robber Bride* página), tal y como hemos mencionado antes.

En la obra de Ricci, también se hace alusión a una foto del abuelo del narrador con el uniforme de reservista y sus medallas de guerra (*Where She Has Gone* 189). Se refiere a las mismas medallas que el abuelo le regala a Vittorio en *Lives of the Saints*, cuando Vittorio Inocente, el narrador y protagonista de la obra, parte hacia América. Éste lleva consigo cuatro regalos, que le son entregados por personas diferentes. El que le entrega su abuelo son las condecoraciones que éste obtuvo en la guerra (*Lives of the Saints* 175). Estas medallas supuestamente están cargadas de valor y su abuelo las ha lucido en su chaqueta en muchas ocasiones que lo merecían.

Pero el anciano, al final de su vida, se da cuenta de lo inútiles que son y del poco significado que tienen realmente. Pese a todo, puesto que es lo más importante que posee, se las entrega a Vittorio y le expresa el deseo de que le sean útiles a él. Estas medallas representan el absurdo de la guerra. Son testigo de cómo la lucha destruye la vida incluso los que sobreviven y son condecorados. Además, son tan inútiles que cuando Vittorio se va haciendo mayor, no recuerda ni dónde guardó las condecoraciones (*In a Glass House*, 126).

En otras ocasiones lo que les queda a los soldados de la guerra son las armas con las que lucharon. En los ejemplos de *Elizabeth and After* y *The Robber Bride* se subraya la inutilidad de estas posesiones. En *Elizabeth and After* un arma se describe de la siguiente manera:

At the top was a drawer with a handgun, a big German Luger, Alvin's booty from the war. Having it in his hand made Ned feel as though the gun were holding him and not vice versa, and that by picking it up he had become party to the terrible things this foreign instrument was designed to do. (Cohen 65)

Por una parte, se enfatiza la inutilidad de la guerra, al expresar que esa arma es el único botín, es decir, el único beneficio, que el tío Alvin obtiene de su experiencia bélica. Por otra parte, recalca la destrucción que causan las armas empleadas, al describir ésta como un instrumento extranjero diseñado para hacer el mal. El sobrino del ex-combatiente, Ned Richardson, trata de buscar el valor que le falta cogiendo el arma de su tío Alvin.

Las armas siguen causando daño incluso después de la guerra. La madre de Tony, una de las protagonistas de *The Robber Bride*, se burla de su marido afirmando que todo lo que hizo en la guerra fue liberar un arma: “«He liberated a gun,» says Anthea. «Didn't you, darling? He's got it in his study. I wonder if the gun feels liberated.» She gives a dismissive laugh, and turns away. A silence eddies behind her.” (*The Robber Bride* 144). Esta misma arma es la que el padre de Tony utiliza para suicidarse una vez que ella se ha graduado, tal y como ya hemos comentado en el epígrafe 5.2.1.

Además de las personas que mueren o desaparecen durante las guerras, también se pierden construcciones y monumentos de gran valor. La visión de las ruinas que deja atrás la guerra es otro de los elementos que mejor muestra la futilidad de la guerra. Esto ocurre, por ejemplo, en *Fugitive Pieces*. Durante el viaje de Zakyntos hacia Atenas Athos y Jakob constatan los daños tan enormes que ha producido la guerra en el país (en sus gentes, en los monumentos, etc.):

At Kyllini, we saw that the great medieval castle had been dynamited by the Germans. We passed outdoor schools, children in rags using slabs of rock as desks. A shame hung over the countryside, the misery of women who could not even bury their dead, whose bodies had been burned or drowned, or simply thrown away.

We descended the valley to Kalavrita, at the foot of Mount Velia. Since disembarking at Kyllini, everyone we'd spoken to had told us of the massacre. At Kalavrita, in December 1943, the Germans murdered every man in the village over the age of fifteen - fourteen hundred men - then set fire to the town. The Germans claimed the townspeople had been harbouring andartes - Greek resistance fighters. In the valley, charred ruins, blackened stone, a terrible silence. A place so empty it was not even haunted. (Michaels 60-61)

Cuando Athos y Jakob salen desde Atenas hacia Canadá observan lo siguiente desde el barco: "From this distance no one would guess the turmoil that had torn apart Greece and would continue to do so for years." (Michaels 86). Al igual que en todos los ejemplos anteriores, queda manifiesta la destrucción inútil y duradera que ocasiona la guerra en todo aquello que toca, lo cual marca la imagen de Europa, en general, y la de Grecia en concreto, en este caso.

Hemos ejemplificado la futilidad de la guerra en estas novelas, pero, en general, todos los aspectos que hemos relatado en los apartados anteriores contemplan la guerra desde esta misma perspectiva. Ya no hay rastro de la concepción heroica de la guerra, puesto que esta sólo trae consigo destrucción y perjuicios. En estos contextos la imagen de Europa deja de ser la de la civilización para convertirse en la de la barbarie.

5.2.2 La guerra frente a la cultura, la belleza y el arte

La destrucción que lleva consigo la guerra a menudo aparece en las obras literarias contrapuesta a la cultura, la belleza y el arte. Son esferas totalmente

antagónicas que unas veces sirven para ilustrar la tremenda catástrofe que supone la guerra y otras veces entran en contacto por la necesidad de las personas de huir de la destrucción y buscar la belleza. En las obras seleccionadas encontramos muestras de este contraste, por ejemplo, en *The Underpainter*, *The Stone Diaries*, *Fugitive Pieces* o *The English Patient*.

Anteriormente comentamos que en la novela *The Underpainter* el narrador recoge las narraciones de dos personajes acerca de la guerra. Frente a una crónica detallada por parte de Augusta, la visión más global y analítica de George principalmente se expresa mediante la contraposición del horror y la destrucción del combate frente a la cultura y lo bello, representado por la porcelana que ve en Sèvres (*The Underpainter* 108).

Para este personaje la guerra carece de cualquier asociación con lo heroico. El sentimiento patriótico y las acciones memorables están totalmente ausentes de sus recuerdos y de su análisis de lo ocurrido. Su percepción general es que la guerra supone la destrucción de la cultura occidental. Esta es la misma imagen que encontramos en *The English Patient* y se transmite, por ejemplo, en el siguiente fragmento:

‘I couldn’t dispel the idea that we were all in it together, that we were just vandals, really, bent on destroying western culture. Finally it seemed to me that Europe was one vast museum whose treasures were being smashed by hired thugs. We weren’t making history, we were destroying it.’ (*The Underpainter* 153)

El habla directa de George no mediatizada por el narrador confiere una especial relevancia a este pasaje. George manifiesta en diversas ocasiones su aprecio por el arte europeo. En la cita anterior incluso llega a ver Europa como un inmenso museo. Sin embargo, lo que más aprecia es la porcelana fabricada allí. Precisamente George

se siente vinculado (incluso de un modo espiritual) a Europa a través de la porcelana, no a través del sentimiento patriótico que mostraba su padre o a través de la participación en la guerra:

George said once that he thought he might have worked with gold leaf, might have been a gilder in a previous life, at Sèvres or at one of the workshops in Germany. He told me this shortly after the end of the war. I was slightly shocked by this fond reference to what he must have felt was enemy terrain. (*The Underpainter* 153)

La guerra destruye, por lo tanto, la unión que George tenía con Europa e indirectamente su propia vida. En el siguiente fragmento no sólo se lamenta del daño causado a los artesanos franceses, sino que anticipa también cómo la guerra destruye las vidas y la relación de George y Augusta: “In fact,’ George said to me, ‘the war finished them off altogether. Nothing beautiful and fragile could survive it.” (*The Underpainter* 157). Europa, que había representado el origen del arte, se vuelve la destructora de la civilización, de la vida y de la cultura.

Esta misma imagen aparece también en *The Stone Diaries*. El motivo recurrente de la contraposición entre lo delicado o lo bello y la destrucción de la guerra se expresa a través de las flores que planta y vende la mujer que cuida a la protagonista, Aunt Clarentine Flett: “It is as if all the world has discovered the happiness that simple flowers can bring to an otherwise dreary wartime existence.” (Shields 54).

Fugitive Pieces aporta dos ejemplos distintos de la misma contraposición. El primero se refiere a la belleza de los edificios de Viena y el segundo a la música que toca el padre de Ben. En la primera parte Jakob imagina a Athos paseando de noche por la Ringstrasse fijándose en los edificios modernos, en las iglesias barrocas y en las calles antes de que la guerra las transformara (Michaels 116). En la segunda parte Ben recuerda cómo su padre pretende devolver el orden al mundo a través de la

perfección en la música: “His demand for perfection had the force of a moral imperative, each correct note setting order against chaos, a goal as impossible as rebuilding a bombed city, atom by atom.” (Michaels 219). Por supuesto esa perfección no se puede alcanzar.

En *The English Patient* las alusiones a este fenómeno son mucho más numerosas y presentan una mayor riqueza y complejidad. El protagonista emite opiniones que relacionan la belleza y la guerra en diversos momentos. Por ejemplo, habla de una colección de armas como si fuera un museo. Con el uso de esta palabra se produce la asociación entre la guerra y el arte que es lo que normalmente se encuentra en los museos (*The English Patient* 20-1). También contrapone las pinturas de las paredes de la villa frente a la destrucción. El paciente habla de los artistas y de los intelectuales del siglo XV en Italia y se acuerda de que su apodo de niño era Pico, por Pico della Mirandola (*The English Patient* 56-7).

De hecho, el paciente inglés es un hombre culto, que siempre viaja acompañado de la *Historia* de Heródoto. Es en este libro también donde hace todas sus anotaciones e incluye recortes de otras fuentes que le interesan. El título del libro es significativo, porque este personaje incardina sus propias vivencias en la Historia al incluir sus memorias en este libro. Lo único que consigue rescatar del periodo bélico es este libro, por lo que parece indicar que lo único que se puede salvar de la destrucción en la guerra es la cultura clásica (*The English Patient* 16).

La idea de la importancia de la historia está presente asimismo la percepción que tienen los especialistas en la Edad Media llegados desde Oxford, ya que estos hablan de los lugares según las obras de arte que hay en ellos (*The English Patient* 69). La guerra destruye los documentos, la historia y la cultura, por consiguiente: “The

richest collection of mediaeval records in Europe had already burned in the city archives.” (*The English Patient* 276). La guerra ha causado un daño irreparable, porque los documentos en los que se recoge la historia desaparecen. Unas páginas más adelante, el narrador (desde el punto de vista de Caravaggio) lleva este pensamiento a sus últimas consecuencias y expresa el convencimiento de que la guerra supone el final de la civilización: “A new war. The death of a civilization” (*The English Patient* 286).

La destrucción de un paisaje bello como símbolo de la destrucción de la humanidad ya se observaba en obras anteriores. Novak lo expresa en los siguientes términos: “The countryside, a wasteland, hauntingly symbolizes the destruction of spirit, emotion, and faith in the soldier. [...] The destruction of a once beautiful landscape becomes the symbol for the destruction of humanity.” (69). En *The English Patient* a menudo se utiliza este paralelismo.

Por su parte, Caravaggio recapacita acerca de cómo puede salir una persona de la guerra. La solución que plantea es retroceder a un pasado, en el que todo lo que importa es la arquitectura y el arte (*The English Patient* 33). En este caso, el superviviente pretende encontrar en el arte el antídoto a las experiencias traumáticas que ha vivido durante la guerra y quiere obviar totalmente la historia.

En *The English Patient* también aparecen pasajes muy poéticos en los que se contraponen la guerra y el amor. Podemos considerar estos fragmentos también como ejemplos de la oposición entre lo bello y la guerra. El amor que surge en tiempo de guerra es similar a las flores, la porcelana, o los frescos de la villa italiana. En ocasiones se juxtaponen amor y guerra de forma explícita, como en las siguientes dos citas: “There was the whispering of love in a booth. There was war around the corner.” (*The English Patient* 243); “Her body had been in a war and, as in love, it had used every part of itself.” (*The English Patient* 81).

Por lo tanto, vemos que el contraste entre lo bello y la guerra sirve en numerosas ocasiones para expresar o bien el pesimismo absoluto que genera la destrucción sin sentido causada por la guerra, o, por el contrario, para buscar una salida y una esperanza que ayude a la persona a superar los momentos difíciles que conlleva vivir un periodo de guerra o participar en una contienda. La imagen de Europa surgida de estos contextos es patética, puesto que representa un lugar que ha tenido todos los valores positivos (los paisajes, el arte, la belleza) y los aniquila sin sentido alguno, dejando sólo desolación.

5.2.3 Localizaciones geográficas: palabras fantasma

El último aspecto relacionado con la guerra que vamos a tratar en este capítulo es la referencia a lugares geográficos más o menos concretos en las novelas del corpus analizado. Cuando las narraciones giran en torno a la guerra los autores optan por una o varias de las siguientes posibilidades: hacen referencia a la ciudad o localización geográfica de cada batalla o asalto, mencionan el país europeo en el que luchan los soldados canadienses, nombran a Europa como una totalidad o hablan del extranjero sin especificar el lugar de Europa al que se refieren. Se pueden considerar estas posibilidades como parte de un gradiente de concreción en la referencia espacial.

Antes de profundizar en el análisis de la utilización de estas posibilidades, vamos a centrar nuestra atención en una última opción contraria a todas las

anteriores: se trata de no hacer mención ninguna del lugar geográfico en el que se desarrolla el episodio de la guerra al que se refiere la narración.

En ocasiones, las menos, no se produce referencia geográfica alguna. Los ejemplos que hemos encontrado en el corpus escogido aparecen en las siguientes obras: *A Good House* (7) *Elizabeth and After* (348), *The Love of a Good Woman* (385). Podemos interpretar la ausencia de referencia espacial en varios sentidos. A veces esta referencia está sobrentendida porque ya se ha mencionado el lugar en el que están los soldados en otro momento del relato. En otras, el eje de la narración gira en torno al fenómeno bélico en un plano más abstracto, por lo cual no requiere de un marco espacial concreto.

Un ejemplo de esta tendencia se halla en la obra de Schoemperlen. En los relatos pertenecientes a *Forms of Devotion* únicamente encontramos una referencia a la guerra en “How to write a Serious Novel About Love”. El tratamiento que recibe es como si fuera simplemente una catástrofe similar a cualquier desastre natural que ocurre en otro lugar:

Of course John and Mary know full well that not everyone in the city is as privileged as they are. [...] Sometimes they see the evidence around them: a man sleeping in a doorway, a bullet hole in a plate-glass window, a bloodstain on a white wall, once the chalk outline of a victim like a hopscotch game on the sidewalk. But they know these things in a haphazard way, the way they know about hurricanes, famine and war. (Schoemperlen 97-98)

En realidad, los personajes de esa novela proyectada por el narrador no están involucrados o relacionados con la guerra en modo alguno.

Sin embargo, la mención de la guerra puede funcionar igual que una referencia geográfica en algunos contextos. Esto ocurre, por ejemplo, en *Wilderness Tips*, cuando a Susanna le dicen que su padre se perdió en la guerra y ella piensa que

es una especie de descampado (126). Otro ejemplo se encuentra en *The Roaring Girl*. Aquí el narrador cuenta que Agathe y Jim se conocieron en la guerra: “Agathe had met Jim in the war and loved North America” (134). Tanto el uso de la preposición “in” en lugar de otra con una referencia temporal más unívoca, tal como “during”, como la referencia geográfica en la segunda parte de la frase copulativa—en la que esperamos dos elementos iguales—hacen que la guerra parezca un lugar. En estos casos la equiparación entre la guerra y Europa es tal, que ya la guerra se convierte en el lugar.

En un nivel de abstracción similar, hay muchas referencias a la guerra, en las que simplemente se sitúa la acción en el extranjero. Por ejemplo, en la novela de Bonnie Burnard, en la que parece evitarse a menudo la referencia a Europa. Aunque la guerra está presente de un modo muy significativo, se desvincula en gran medida de la imagen de Europa, mediante la utilización de palabras tales como “overseas” tanto por parte del narrador como de los personajes que hablan en estilo directo, en lugar de mencionar lugares concretos en Europa. Así, el narrador utiliza expresiones como “when he got home from overseas” (Burnard 41) y cuando Margaret les habla a los hijos de Bill de lo que hacían las mujeres en los años que sus maridos estaban en la guerra lo refiere con la misma palabra: “This was when the men were overseas.” (Burnard 94).

En esta misma obra se produce otra referencia indirecta a la guerra cuando Patrick le pregunta a Margaret si es cierto que tenía un novio que no regresó de la guerra: “«I heard once,» he said, «just after you came to us, that you had someone who went overseas. Someone who didn't get back.»” (Burnard 247). La elisión de la guerra puede llegar incluso a borrar totalmente la referencia geográfica, tal y como

ocurre en otro de los momentos que habla este mismo personaje. Margaret reconoce que mintió a los hijos de Bill contándoles que jugaba con su madre (la primera mujer de Bill) al baseball durante la guerra, refiriéndose a éste periodo así: “When the men were away.” (Burnard 245). En otras obras se da más a menudo la mención de que los soldados luchan en el extranjero utilizando la palabra “overseas” o cualquier otra expresión que se refiera a la localización de Europa al otro lado del Océano Atlántico. Vimos anteriormente un ejemplo en *Friend of My Youth* (248). Lo mismo ocurre en *The Stone Diaries*.

La novela de Carol Shields es otra de las obras que menos explícitamente asocia la guerra con Europa. En ella hemos encontrado referencias geográficas vagas similares a las comentadas hasta el momento. Así, por ejemplo, en los siguientes pasajes: “Winnipeg in the year 1916 is an agreeable place. One can live a decent life in this city – despite its geographic isolation, despite the war across the ocean.” (Shields 68), o “They are full of ginger and fizz, invigorated by fresh air and the relief of having escaped for a few hours their more sober responsibilities in the city, not to mention the horror of a war being fought across the sea.” (Shields 70).

Tampoco la señora que se encarga de cuidar de Daisy, menciona el lugar en el que su marido está participando en la guerra: “A widow-man and his little girl. Now this would be round about 1916, when Orren was overseas, his leg all shot to pieces, only I didn’t know it then.” (Shields 255).

En ocasiones, esta novela parece plantear una reflexión más universal acerca de la guerra, tal y como ocurre cuando uno de sus personajes plantea la siguiente reflexión: “We say a war is ended by a surrender, an armistice, a treaty. But, really, it

just wears itself out, is no longer its own recompense, seems suddenly ignoble, part of the vast discourtesy of the world.” (Shields 71-72).

Finalmente, consideremos el caso de *Mercy Among the Children*. La vida de uno de sus personajes secundarios se compone atendiendo a su participación en la guerra, se narran los eventos que ocurrieron antes y después de ésta. Así, el narrador utiliza, por ejemplo, expresiones como la que sigue: “When he was nineteen, just before he went overseas” (Richards 60). Sin embargo, cuando el personaje ya sí ha conocido la realidad de la guerra, el narrador no pone reparos en referirse reiteradamente de forma directa a la guerra (Richards 61).

En estos casos podemos concluir que se establece claramente que la guerra es algo ajeno a Canadá, que ocurre en otro sitio, aunque no se concrete cuál es ese otro sitio. Aquí vemos el nacimiento de una autoimagen incipiente de Canadá como pueblo pacífico que se ve obligado a contribuir al esfuerzo bélico. Esta autoimagen se articula por oposición a la guerra que tiene lugar en Europa, aunque en estos casos no se defina claramente una heteroimagen contrapuesta de Europa. El otro, que en este caso sería Europa, queda desdibujado.

Consideremos ahora la presencia de distintos lugares geográficos europeos vinculados con la guerra en la globalidad de las obras pertenecientes al corpus. Hemos podido comprobar que, en los pasajes de las obras pertenecientes al corpus tratados a colación de los aspectos relacionados con la guerra y que hemos comentados en todo el capítulo, la relación establecida con Europa puede ser más o menos evidente, haciendo uso de una de las opciones que apuntamos (mención de lugares concretos, de Europa en general, o del extranjero simplemente). En estos contextos hemos comprobado que hay 15 menciones a ‘Europa’ como continente.

Por lo tanto, en los contextos contemplados hasta el momento predomina la referencia a Europa como una totalidad.

Europa figura en fragmentos como el siguiente extraído del relato “My Mother’s Dream”: “father killed in the final weeks of the war in Europe.” (*The Love of a Good Woman* 343). La guerra y los perjuicios causados por ella quedan totalmente identificados con Europa. Del mismo modo, los personajes de *The English Patient* muestran su hastío de la guerra nombrando a Europa en lugar de hacer referencia a la guerra en sí, tal y como se puede comprobar en la siguiente afirmación de Hana: “And I was sick of Europe.” (*The English Patient* 85). Ya no sólo se produce una identificación entre guerra y Europa, sino que desaparece cualquier alusión directa a la guerra.

La siguiente localización geográfica en orden de frecuencia de aparición es Francia. Hay numerosos contextos en los que la guerra se asocia con Francia en obras como *A Good House*, *The English Patient*, *Elizabeth and After*, *The Underpainter* o *Barney’s Version*.

Si anteriormente apuntábamos que la palabra ‘guerra’ (‘war’) a veces se utiliza como lugar geográfico, también podemos describir el fenómeno contrario. Así, en *The English Patient* ‘Francia’ se utiliza en un paradigma en el que más bien se encontrarían otras posibilidades, tales como ‘la guerra’, ‘el campo de batalla’, etc.: “Her father was killed in France” (*The English Patient* 253). Esta misma utilización de la palabra ‘Francia’ se halla en *A Good House*. Cuando el narrador relata, desde el punto de vista de Margaret, las distintas maneras en las que puede llegar la muerte una de ellas es la muerte en la guerra al otro lado del océano. Al igual que en la cita anterior, Francia aparece como referencia a la guerra: “It could come with the

thunderous bloody repetition of slaughter on the other side of an ocean, having itself a heyday in the muddy fields of France” (Burnard 222).

The Underpainter presenta otro ejemplo de esta misma utilización de Francia por parte del narrador. En este caso es notable, porque, mientras el personaje al que se refiere—George—tiene una opinión principalmente positiva de Francia relacionada con la porcelana de Sèvres, tal y como hemos mencionado en el apartado 5.2.1, el personaje narrador—Fraser—equipara este país con la guerra: “We had been talking about his parents, who had been dead for some time now having succumbed to the 1917 influenza while George was in France.” (*The Underpainter* 121). Además, la estancia en este país está asociada no sólo a la destrucción de la cultura que hemos mencionado, sino también al momento en el que mueren sus padres tras enfermar de gripe.

Francia a menudo se utiliza como sinónimo de guerra, por lo que pasa a formar parte de las palabras fantasma. Se puede considerar que, en estos contextos, “Francia”, términos tales como “trincheras”, o más concretamente “las trincheras francesas”, constituyen palabras fantasma del imaginario colectivo, tal y como las concibe Pageaux, es decir, palabras que pueden suscitar por sí solas un conjunto de asociaciones histórico-culturales. Aparecen en contextos en los que se describe el horror de la guerra tales como el que sigue:

Then came the drumbeats of war. Colonel Sam Parker galloped across the country on his toy horse handing out his toy rifles, and of the 187 township men who went to war, half were sucked into the French trenches, chewed up by shrapnel and hunger, pickled in mud, shredded by bullets. The rest came home as they could. Arms or legs missing, metal plates in their heads, lungs scoured by mustard gas, the real and imaginary memories of their collective past transformed into a dark nightmare they would never stop dreaming. That, too, is recorded in the photographs: a small train at the West Gull station house disgorging groups of men in uniform. Some walked tall, others hobbled on crutches. On stretchers were two bandaged shapes who’d survived seven thousand miles of cart and sea and train in order to die at home. (Cohen 50)

El propio pasaje habla de memorias reales e imaginarias del pasado colectivo que se convierten en pesadillas. Al igual que se convierten en pesadillas para los ex-combatientes, pasan a formar parte del imaginario colectivo.

Este pasaje junto con el citado a continuación son especialmente relevantes porque están resaltados respecto al resto de la obra, en la que impera un tono irónico. Por otra parte, destaca que los canadienses se ven arrastrados a una guerra para la que no están preparados o cuyas consecuencias no se toman suficientemente en serio, tal y como indica la repetición de la palabra “toy”: los caballos y los rifles que portan los combatientes son de juguete. También se repite la sensación de futilidad proporcionada por los retratos que quedan de la época de guerra. En este caso no son sólo retratos de personas individualmente, sino también del colectivo de soldados que regresa.

Cohen refleja con la misma crudeza la realidad de los efectos devastadores de la Primera Guerra Mundial—en el pasaje citado arriba—y de la Segunda Guerra—en el que sigue—en los habitantes del pequeño pueblo canadiense de West Gull:

Youths who'll soon step out to the stable to drink and talk about the one thing on their minds these days: this new war and whether it will end before they get sent there; this new war and whether it will be like that other one—the Great War—the war that left widows still young enough to take to the dance floor before midnight; the war that left a list of names so long it required ten minutes to be read out loud every November 11 at the Remembrance Day assemblies at their schools. They'll drink and then they'll drink some more and imagine themselves shot, gnawed and buried, nothing left but living ghosts who might come home to hear their names mispronounced by a bunch of kids who aren't theirs. (51)

La diferencia entre el primer conflicto internacional y el segundo es que cuando se declara la Segunda Guerra Mundial los jóvenes, según el narrador, ya no están tan entusiasmados con la idea de participar en una guerra. Este cambio de actitud se debe a la experiencia de la Primera Guerra Mundial, cuya memoria

permanece viva en Canadá. De hecho los lugares de las grandes batallas de este conflicto son mencionados a menudo.

Stanzel comienza su ensayo acerca de los canadienses en la primera Guerra Mundial constatando que participaron en muchas de las principales batallas:

Canadians were involved in practically all the major battles on the Northern sector of the front, including the Big Push, the disastrous Somme offensive in July and August 1916. But the one military event which more than any other helped the Canadians to attain a new sense of national pride was the storming of Vimy Ridge on Easter Monday 1917. ("In Flanders fields" 213)

Precisamente la batalla de Vimy, en la que los canadienses obtuvieron una gran victoria, es uno de los ejemplos que aparecen con más frecuencia en la narrativa. Incluso Margaret, una niña de diez años, sabe a qué se refieren los hombres que están hablando de Vimy:

[...] their voices carried through the summer air and the girls heard their talk, which was briefly about their time together at Vimy, where they had both been stables for the cavalry. Because she knew even as a ten-year-old girl that Vimy Ridge had been a battle and that the war these men had fought was called the Great War [...] (Burnard 113)

Si en *A Good House* simplemente se constata la importancia de ese hito histórico y la permanencia en la memoria colectiva del mismo, el narrador de *Barney's Version* ofrece una visión mucho más crítica de los mismos acontecimientos. Barney Panofsky pone de manifiesto cómo el edificio en el que vive celebra el nombre del general británico que encabezó el ataque de Vimy Ridge (1917). Pero, en lugar de enfatizar la heroicidad del hecho, anota que en ese lugar murieron miles de canadienses, mientras que el general británico consiguió ser Gobernador General gracias a esta victoria (*Barney's Version* 76).

El narrador de *The Underpainter* hace mención explícita de la asociación entre lugares concretos en Europa y los tristes acontecimientos de la guerra:

It was only very recently – just a few weeks ago – that I pulled the atlas from the shelf and looked at the claw-shaped land that Owen Pengelly sailed away from. I was examining Belgium, France –Étaples, Ypres, Calais – and all those other godforsaken places that I have kept so unfortunately close to me, when I noticed Cornwall at the bottom of Britain. (261)

En esta ocasión Europa tiene connotaciones negativas doblemente. Por una parte, es el lugar desde el que se ve obligado a emigrar el padre de la musa del narrador y, por otra, evoca las batallas de la guerra en la que participaron los amigos del narrador, de las cuales nunca se recuperaron y que los llevaron al suicidio.

Otro de los lugares que han quedado fijados de manera indeleble en la memoria colectiva asociado a la guerra es Paschendaele. Cuando George, el personaje principal de “My Mother’s Dream”, se despide, dice que va a ser otro héroe de Paschendaele. Su hermana le corrige diciendo que eso fue la Primera Guerra Mundial (*The Love of a Good Woman* 349). En esta anécdota se reiteran las mismas apreciaciones que hemos hecho anteriormente: los soldados canadienses que parten a la guerra no son verdaderamente conscientes de lo que están haciendo.

Hemos detallado algunos momentos de las narraciones en los que los nombres de lugares cobran un significado especial, tal y como hemos expuesto. Hay otros muchos en los que sencillamente se menciona el lugar en el que se desarrolla la guerra. Así sucede, por ejemplo, en *A Good House*, donde el padre de uno de los personajes, Geoff, es descrito en función de su corresponsalía de guerra: “His father was a big-name journalist who had covered the war in France and Italy and then in the Philippines.” (*A Good House* 73). Aquí no sólo se menciona Francia, sino también Italia y la Filipinas.

Este país aparece igualmente en la obra de Ricci. El narrador menciona que el señor Amherst, padre adoptivo de su hermana, estuvo en la guerra en Sicilia (*In a*

Glass House 147). En la última parte de la trilogía hace una referencia más específica a la participación de Mr. Armherst en el bando de los aliados en la guerra en los parajes por donde viaja ahora Vittorio (*Where She Has Gone* 176). Sin embargo, estas alusiones no están tan cargadas de significado como las que hemos venido tratando hasta el momento.

Los demás países que aparecen en los fragmentos analizados son Inglaterra, Grecia, Checoslovaquia y Austria. Dentro de ellos, Inglaterra o el Reino Unido es el que más aparece. Han aparecido referencias en *The English Patient*—en numerosas ocasiones—, *The Robber Bride* (144), *The Underpainter* (176) y *The Stone Diaries* (176-7). En esta última obra, pese a que muestra una tendencia a no mencionar el lugar en que tienen lugar los combates, la prima Beverly recuerda la valentía que exhibió cuando estaba en la guerra, refiriéndose a “Britain”, no al periodo de guerra: “I could still shut my eyes when I wanted and remember what I was like over there in Britain, how brave and full of pep I could be” (Shields 249).

Dentro de cada uno de los países de Europa hay lugares que se desvirtúan con la guerra. Esto ocurre con la casa señorial italiana se convierte en hospital de campaña en *The English Patient* (6). Esta mansión, Villa Cosima, se vuelve “A palace of war-women” (*The English Patient* 36). Los lugares se transforman durante la guerra y cuando esta ha terminado, quedan sus secuelas, tal y como expresa de forma muy poética el narrado de *The English Patient*, comparándolas con las morrenas que permanecen tras un glacial:

And now, on this continent, the war having travelled elsewhere, the nunneries and churches that were turned briefly into hospitals are solitary, cut off in the hills of Tuscany and Umbria. They hold the remnants of war societies, small moraines left by a vast glacier. All around now is the holy forest. (92).

The Underpainter muestra una situación muy similar. La guerra hace que Augusta perciba los lugares de Europa donde está destacada como lugares irreales, en los que todo pierde su valor original. Las casas solariegas, los hoteles en la playa o cualquier otro lugar se convierten en un hospital de campaña improvisado. Ni siquiera la visita del monarca a uno de estos hospitales, que en otras circunstancias hubiera sido un gran acontecimiento, dada la relevancia de la monarquía británica en Canadá (como trataremos en el capítulo 6), adquiere importancia. Esta experiencia queda reflejada en el siguiente pasaje:

The medical staff too was often being posted to new locations: a manor house in England, a large hotel on an empty beach, something unimaginable in Italy or Greece. Encounters were brief; brutal or tender, gone like dreams in the morning. The King visited the hospital wards once and was forgotten the next day, another face in an ever-changing sea of male faces. (*The Underpainter* 184)

Estos lugares europeos, en los que todo pierde su valor original—los edificios, las relaciones humanas, las figuras de autoridad—con los que se asocia la guerra en la literatura canadiense evocan una imagen muy destructiva del Viejo Continente.

5.3 Conclusiones acerca de la heteroimagen de Europa y la autoimagen de Canadá en los contextos de las guerras europeas

En este capítulo evidenciamos que el horror de las grandes guerras europeas del siglo XX proporciona una de las imágenes más sombrías de Europa que se pueda encontrar en la literatura canadiense contemporánea. Hemos tratado por separado los distintos aspectos relacionados con la guerra de los que se ocupan las obras pertenecientes al conjunto de novelas analizadas.

Ofrecemos a continuación una tabla en la que mostramos de forma visual los datos obtenidos del análisis realizado en este capítulo, para a continuación explicar las conclusiones que extraemos de ellos.

Obra	Imagen de Europa relacionada con la guerra					
	Ruptura del orden social	Relaciones inter-personales afectadas	La guerra después	Motivos para ir a la guerra	Secuelas	Niños
<i>Childhood</i>			X			
<i>Wilderness Tips</i>					X	X
<i>The Robber Bride</i>		X			X	X
<i>Alias Grace</i>						
<i>A Good House</i>	X		X	X	X	X
<i>The Jade Peony</i>	X	X				X
<i>Elizabeth and After</i>			X			X
<i>The Roaring Girl</i>					X	
<i>No Great Mischief</i>						
<i>Fugitive Pieces</i>	X	X			X	X
<i>Friend of My Youth</i>		X	X		X	
<i>The Love of a Good Woman</i>			X	X	X	
<i>The English Patient</i>				X	X	
<i>Anil's Ghost</i>						
<i>Lives of the Saints</i>						
<i>In a Glass House</i>						X
<i>Where She Has Gone</i>					X	X
<i>Mercy Among the Children</i>					X	
<i>Barney's Version</i>					X	X
<i>Forms of Devotion</i>						
<i>The Stone Diaries</i>					X	X
<i>Away</i>						
<i>The Underpainter</i>	X		X	X	X	
<i>The Englishman's Boy</i>						
<i>The Book of Secrets</i>						
<i>A Discovery of Strangers</i>						
<i>Clara Callan</i>	X					

Tabla 10

Ha quedado patente la elevadísima presencia de la guerra en estas obras. Su relevancia abarca todos los niveles del discurso: desde su función como elemento narratológico hasta la aportación fundamental al desarrollo de muchos de sus argumentos. La presencia de la guerra en las vidas de los personajes, el contraste

entre la guerra y la belleza, así como la asociación de la destrucción de la guerra con localizaciones geográficas concretas en Europa son ejes fundamentales en el tratamiento de la guerra en estas narraciones.

Los efectos de la guerra afectan a todos los sectores de la sociedad, independientemente de la clase social, la edad o el origen nacional de los personajes. Esto queda manifiesto en los diversos puntos de vista desde los que se abordan las cuestiones relacionadas con la guerra que hemos detallado. Generalmente, el narrador adopta el punto de vista de los personajes que participan en la guerra, cediéndoles la palabra—habla directa—en ocasiones concretas para alcanzar una mayor efectividad al transmitir que las secuelas de la guerra no se pueden superar. Asimismo, se utilizan a menudo las voces de los familiares de los personajes afectados por el daño que causa la guerra. Este otro modo indirecto de abordar la cuestión tiene igualmente el efecto de mostrar la magnitud del daño causado por el conflicto.

Fugitive Pieces constituye, en cierta medida, una excepción respecto al estilo que hemos descrito como predominante, porque presenta la narración en primera persona de dos personajes afectados por las secuelas de la persecución nazi y de la guerra. Sin embargo, es similar a las obras anteriormente mencionadas, en tanto que ambos narradores dan cuenta de las experiencias de otros que sufrieron directamente estos conflictos.

Cada una de las obras del corpus que tratan la guerra, es decir, todas excepto *Away* de Jane Urquhart, *Such a Long Journey* y *A Fine Balance* de Rohinton Mistry, *Alias Grace* de Margaret Atwood, *Anil's Ghost* de Michael Ondaatje, *The Book of Secrets* de M. G. Vassanji y *A Discovery of Strangers* de Rudy Wiebe, aportan su visión de las guerras

europas del siglo XX, ahondando más en distintos aspectos. De este modo contribuyen a la creación y perpetuación de una heteroimagen europea y una autoimagen canadiense.

El corpus analizado ofrece una variedad de acercamientos hacia Europa y las guerras del siglo XX, que van desde la identificación total de ambas realidades hasta la mera utilización de Europa como telón de fondo. La vinculación entre estas dos realidades se produce, tal y como hemos visto en los siguientes niveles de concreción: la referencia a las ciudades o los lugares determinados en los que tienen batallas importantes; la mención del país europeo en el que están destacados los personajes; la utilización de Europa como marco referencia; y, finalmente, la alusión más vaga a la situación el conflicto al otro lado del océano.

Hemos tenido ocasión de comprobar que el número de referencias a lugares concretos disminuye significativamente del tratamiento de la Primera a la Segunda Guerra Mundial. Las referencias que más a menudo aparecen en las obras analizadas son a Europa como totalidad, a Francia, a Inglaterra y al extranjero con términos tales como 'overseas'.

Hemos constatado cómo a menudo, la mención reiterada de ciudades o lugares concretos en los que acontecen batallas importantes tiene como resultado que los nombres de estos lugares se convierten en palabras fantasma. Las localidades francesas y belgas, escenario de las importantes batallas durante la Primera Guerra Mundial son el ejemplo más evidente. La locución 'las trincheras francesas' ha adquirido un carácter similar. En general, Francia se presenta en muchos contextos como una trampa mortal para los soldados canadienses.

Junto con Francia podemos mencionar Inglaterra e Italia como países europeos donde están destacados los personajes de las novelas del corpus. El caso de Inglaterra es más complejo y será abordado teniendo en cuenta su posición de metrópoli en el siguiente capítulo. Italia (y Sicilia como parte de ella), donde estuvieron luchando los canadienses, también se asocian con la guerra. En las referencias a todos estos lugares encontramos a menudo la contraposición entre la cultura y la belleza tradicionalmente asociadas a estos países y la destrucción sin sentido de la guerra.

La utilización de Europa como marco de referencia supone la concepción de una heteroimagen de Europa, como una identidad supranacional y distinta a Canadá. Cuando se escribe acerca de Europa en los contextos de destrucción relacionados con las guerras se crea una imagen negativa el Viejo Continente. Se concibe como un todo perjudicial para Canadá. Así ocurre en *The English Patient*, donde Europa aparece como una entidad completa, cuyo poder destructor es desmesurado.

Consecuentemente, se debilita la percepción de Europa como origen de la cultura, de la civilización y como modelo digno de admiración e imitación. Lo cual tiene como resultado la generalización de una imagen de Europa como lugar al que desean viajar y en el que desean residir toda persona que tenga inquietudes culturales o artísticas pierde vigencia. Así lo constata T. D. MacLulich: “The two World Wars forced many North Americans to reconsider their view of Europe as the repository of the best features of Western civilization” (149). Este ámbito de la imagen de Europa será tratado en mayor profundidad en el próximo capítulo.

Finalmente, la alusión más vaga a la situación del conflicto al otro lado del océano prescinde totalmente de la referencia a Europa. Con este tipo de mención se

cambia el foco de atención: en lugar de ser Europa pasa a ser Canadá. Lo que más importa en estos casos son los efectos físicos y psíquicos que la guerra tiene sobre los canadienses que han luchado en las guerras, así como las repercusiones económicas. Cuando los personajes o los narradores utilizan términos como “overseas” están haciendo referencia a otro sitio sin determinar, diferente a “aquí” (Canadá). La autoimagen de Canadá surge una vez superada la dependencia total del Reino Unido y cuando existe la heteroimagen de Europa que hemos indicado anteriormente.

Canadá históricamente sale fortalecida de los conflictos bélicos en tanto que nación, tal y como ya hemos mencionado con anterioridad. Sin embargo, esta faceta está prácticamente ausente en las imágenes que se desprenden del grupo de obras analizadas aquí. Antes bien se enfatizan los aspectos que hemos venido tratando a lo largo del capítulo: la ruptura del orden social, los motivos de los personajes para participar en la guerra, las secuelas físicas y psíquicas de la guerra, la relación de los niños con la guerra y la futilidad de la guerra, tal y como se aprecia en la tabla 10.

Todo ello redundaría en una imagen de Canadá como víctima de las guerras europeas, arrastrada por culpa de su pertenencia al Imperio Británico y como víctima de la sinrazón universal, en última instancia, que representa cualquier guerra. Por lo tanto, vemos, por una parte, que el principal foco de interés para los escritores del corpus analizado es el modo en el que se manifiestan las consecuencias de la guerra para sus personajes, es decir, para cada individuo. Por otra parte, debemos constatar que la realidad de una Canadá con una identidad propia se manifiesta en una autoimagen de Canadá como país pacífico, entregado y que ayuda a los necesitados, frente a la heteroimagen de una Europa, extraña, bélica y destructora de todos los valores que representaba antaño (la cultura y la civilización).

La exposición de este capítulo ha mostrado que el horror de las grandes guerras europeas del siglo XX contribuye a la creación de una hetroimagen muy negativa de Europa como entidad con un gran poder de destrucción frente a la autoimagen de Canadá como país que se sacrifica por el bienestar de los demás.

CAPÍTULO 6

CANADÁ Y EL IMPERIO

El Imperio Británico se define como un sistema mundial de dependencias—colonias, protectorados, y otros territorios—que a lo largo de unos tres siglos estuvo sometido a la soberanía de la corona de Gran Bretaña y a la administración del gobierno británico. Canadá, debido a las circunstancias históricas que hemos detallado en el apartado 3.1, entró a formar parte de este sistema y aún hoy pertenece a la *Commonwealth*.

La representación institucional máxima del imperio es la monarquía inglesa. Por lo tanto, la institución monárquica—personificada en sus representantes—y la organización social que conlleva—entre cuyas clases más favorecidas está la aristocracia—cobran una especial significación. Por otra parte, dado que la sede de esta cabeza visible institucional reside en Inglaterra, esta nación tiene una gran relevancia. Por ello, la imagen de Inglaterra debe ser estudiada aparte de las demás naciones del Reino Unido e Irlanda, así como de la Europa continental.

El hecho de que Canadá fuera parte del antiguo Imperio Británico, nos ha llevado a considerar las manifestaciones de este país dentro del marco teórico del postcolonialismo, tal y como hemos apuntado en el apartado 1.4.1. El declive del Imperio Británico coincide con el ascenso gradual de los Estados Unidos como nuevo imperio mundial. El movimiento progresivo de alejamiento de la dominación británica ha conducido paralelamente a un acercamiento a los Estados Unidos. Esta aproximación al vecino del sur se ha materializado en una serie de tratados a los que hemos hecho alusión anteriormente. Sin embargo, Canadá ha mostrado una actitud

muy distinta a la estadounidense en cuestiones fundamentales como la política que concierne a la inmigración o a la guerra.

La relación de Canadá con su vecino del sur tiene también importantes repercusiones, tal y como mostramos en el epígrafe 6.4, en la creación de una nueva autoimagen frente a la heteroimagen de los Estados Unidos que repercute a su vez sobre la autoimagen de Canadá frente a la heteroimagen de Europa que hemos venido tratando.

Así pues, en el presente capítulo, en primer lugar, nos referimos a la autoimagen de Canadá como parte del Imperio Británico. Después nos ocupamos nuevamente de la trascendencia de la Primera y la Segunda Guerras Mundiales, ahora desde el punto de vista de la pertenencia de Canadá al Imperio Británico. Asimismo, nos ocupamos de los aspectos relacionados con la presencia de la corona británica—como cabeza del Imperio Británico—en Canadá. También analizamos la distinción conceptual que hacen muchos autores entre la Europa continental y las Islas Británicas o Inglaterra—sede de la monarquía—. La imagen de los ingleses merece especial atención. Finalmente, abordamos brevemente la situación de Canadá entre Europa y Estados Unidos en tanto que nuevo imperio mundial, que sustituye al Imperio Británico en la hegemonía mundial, y como país vecino.

Junto a la inmigración—considerada en el primer capítulo—y a las repercusiones de las guerras mundiales— discutidas en el segundo—, las relaciones con Europa y con Estados Unidos son el tercer pilar sobre el que se asienta la formación y divulgación de la heteroimagen de Europa y la autoimagen de Canadá en su literatura contemporánea que expone el presente estudio. Tal y como tendremos ocasión de mostrar, la plasmación en la literatura de estas relaciones con Europa y

con Estados Unidos contribuyen enormemente a la génesis y a la perpetuación de estas imágenes.

6.1 El Imperio Británico

La presencia del Imperio Británico en Canadá desde el establecimiento en el continente norteamericano de la *Hudson Bay Company* en torno a 1670 hasta su confluencia en la actual *Commonwealth of Nations* ha encontrado amplio eco en la narrativa canadiense contemporánea. Las referencias halladas en nuestro corpus son diversas. Aquellas que están relacionadas con la corona serán tratadas en el epígrafe 6.1.4. La imagen que aparece en las obras analizadas de Inglaterra y los ingleses se aborda en la sección 6.1.3. El apartado 6.1.2 trata la participación de Canadá en las guerras mundiales como parte del Imperio Británico. En el apartado 6.1.1 comentamos las que giran en torno a la consideración de Canadá como un *dominion* y otras manifestaciones de la pertenencia al Imperio.

6.1.1 Autoimagen de Canadá como parte del Imperio Británico

Dominion of Canada

En diversas ocasiones encontramos en el corpus la utilización de la palabra “dominion”, la cual es testigo e índice de la relación colonial. A continuación exponemos algunos ejemplos tomados de Carol Shields (*The Stone Diaries*), Wayson

Choy (*The Jade Peony*), Richard B. Wright (*Clara Callan*) y Jane Urquhart (*The Underpainter*).

Carol Shields hace que la voz narradora diga en varios puntos de su obra “Dominion of Canada” en lugar de sólo “Canadá” enfatizando de este modo la dependencia del Reino Unido. Al principio de la historia, cuando se establece por primera vez el marco espacial en el que transcurrirá la misma, se produce una de estas referencias: “It is three o’clock – a hot July afternoon in the middle of Manitoba, in the middle of the Dominion of Canada.” (Shields 2). En otros momentos de la novela—que comentaremos refiriéndonos a la participación de Canadá en la guerra como parte del Imperio (Shields 42) y a la relación que Canadá mantiene con Estados Unidos (Shields 93)—también aparece este mismo modo de nombrar a Canadá.

Más adelante, cuando Daisy viaja desde Estados Unidos hacia Canadá, la narración subraya de nuevo la relación entre Canadá y el Reino Unido, repitiendo una y otra vez que se trata del Dominio de Canadá: “Beyond those hills, she thought, just behind those trees and clouds lies the *Dominion* of Canada. The *Dominion*; she repeats the word solemnly to herself, rolling it on her tongue. *Do-min-i-on*.” (Shields 132, énfasis añadido). Aquí incluso se focaliza más la atención sobre esta palabra al hacer que la protagonista juegue con la separación de los sonidos de la misma.

En la novela de Wayson Choy, el padre de la familia protagonista también utiliza el término “Dominion”, sin embargo en esta ocasión se enfatiza el estatus de ente superior que regula las leyes en Canadá. Los hijos están impacientes por participar en la guerra y luchar contra los japoneses. Kiam, el hijo mayor, proclama su decisión de alistarse, a lo que el padre responde: “When the Dominion says we are Canadian, then we will all join up!” (Choy 196). Aquí se pone de manifiesto la

situación de los inmigrantes chinos. Según las instituciones del *dominion*, estos niños no son canadienses de pleno derecho y, por lo tanto, no pueden formar parte del ejército.

La educación que reciben los niños dentro del marco colonial también se muestra en nuestro corpus. Por ejemplo, Clara cuenta que en la escuela donde está trabajando, cuando se convoca un concurso de ensayo para niños, entre los temas que se proponen se encuentra precisamente el futuro del Imperio Británico: “The Future of the British Empire” (Wright 214). Asimismo, el narrador de *The Underpainter* constata que los hermanos de Augusta reciben una educación basada en la cultura inglesa cuando reproduce lo que ella le cuenta: “The theme of most of the poems the boys were given to read at school, and all of the poems they were required to memorize, was fidelity to the Mother country.” (*The Underpainter* 174). Así pues, en la narrativa contemporánea se recuerda aún la preocupación por los valores del Imperio en el ámbito de la educación de los niños.

Uno de los personajes secundarios de *The Underpainter* apoya con un tono mucho más brusco y desvergonzado la crítica de la situación colonial de Canadá expresada indirectamente por el narrador principal. Rockwell Kent ha sido expulsado de Newfoundland por cantar canciones alemanas en el porche de su casa de alquiler, cuando anuncia lo siguiente:

‘Lots of bastard *imperialists* there,’ he announced. ‘The *Royal Imperialist* Mounted Cops, the *Royal Imperialist* Royal Mail, the *Royal Imperialist* Parliament, *His Majesty's Royal Imperialist* Opposition. Lots of *imperialists* and lots of opposition. You've got to head north, into the woods ... No, on to the tundra. None of those *Royal* assholes can handle the tundra. Freeze their balls off.’ (*The Underpainter* 115, énfasis añadido)

Este personaje pone de manifiesto cómo Canadá pierde su libertad a causa de su dependencia del Reino Unido y lo perjudicial que resulta pertenecer a este imperio. La esperanza de libertad está más al norte, donde las condiciones naturales son aún más

extremas. En otro pasaje de esta misma obra el narrador refleja cómo la actitud de adhesión al Imperio y a Inglaterra como “motherland” se va debilitando (*The Underpainter* 77-78).

Otras visiones del Imperio

Por último, mencionaremos otros dos acercamientos a la imagen del Imperio que proporcionan las obras *A Discovery of Strangers* y *The Book of Secrets*. La obra de Wiebe muestra los primeros pasos de la conquista de territorios para el Imperio. La de Vassanji, aunque no se refiere a Canadá sino a África, también evidencia el funcionamiento del Imperio.

Hepburn, uno de los sirvientes de la expedición de Franklin en *A Discovery of Strangers*, plantea su reflexión acerca de cómo el Imperio arranca a los más desfavorecidos de sus lugares de origen y les exige que se sacrifiquen por él. Este personaje no está de acuerdo con la política de guerra que conduce el imperio y lo expresa así:

I prefer to collapse carrying a good man across snow than to firing massive guns at lads who, like myself, have been stolen from our birthplace and are as ignorant as I about the grand Empire purpose of our miserable deaths; or our mutilations, body and soul. Having suffered both, I prefer starvation to war. (Wiebe 106)

Esta visión negativa del Imperio que parte de uno de los representantes del mismo es la predominante en el hilo narrativo conducido desde el punto de vista de los indígenas, los cuales no comprenden las actividades que los ingleses llevan a cabo en sus tierras y que contradicen a la sabiduría tradicional que la tribu ha acumulado durante muchos años.

En *The Book of Secrets* hay dos planos temporales: el del maestro que encuentra el diario del oficial—cuya historia se narra— y el de la estancia del oficial en África.

El maestro admite que desearía haber podido ir a la metrópoli. Las relaciones coloniales que sirven de telón de fondo a la novela quedan así manifiestas desde el principio: “Wistfully sometimes I wish I had been born later than my time, so as to be able to make the leap from this periphery into that centre, where all the important and exciting things seem to happen.” (Vassanji 2). Las citas de Sir Thomas Browne y William Pitt incluidas al principio del primer capítulo de esta novela también hacen referencia a la relación entre el Imperio Británico y las colonias africanas.

La dominación colonial es tan importante que incluso una descripción de las localidades se produce en función del reparto de esta zona de África entre los monarcas europeos, tal y como se puede observar en las siguientes líneas:

The town of Taveta, which had grown because the CMS (Church Missionary Society) had set up there after being told to leave Moshi by the Germans, lay to the west, and in the distance along the road could be seen Kilimanjaro, Queen Victoria’s present to the German Kaiser. (Vassanji 37)

La actitud del narrador respecto a esta situación colonial no es totalmente unívoca. En la siguiente cita, el propio oficial británico no siempre está convencido de su cometido en África. La reproducción de los esquemas ingleses en este continente le parece algo fraudulento. Las instrucciones que recibe de sus superiores se expresan en pasiva, por lo que se le da al Imperio Británico y a sus dirigentes una calidad impersonal de fuerza superior que no puede ser controlada:

Yet, he thought, there seemed a fraudulence in this little England in Africa – fraudulence in the sense of a conjuring trick and fragility. He was told, however, that with persistence it could all be made real, like America. If only there could be self-government. Then years ago this was all bush, dry grass. The Masai and Kikuyu walked around half-naked then. Now they would take loose hand-me-down tweeds if they could. (Vassanji 63)

Por lo tanto, en este fragmento el narrador recoge en estilo indirecto los pensamientos de dos tipos de colonialistas, así como el cambio que se ha operado en

la población nativa. Corbin no acaba de comprender cómo han cambiado los Masai y los Kikuyu, ni la confianza que depositan en el gobierno británico, aunque como él mismo observa, después de todo son súbditos del rey (Vassanji 47).

Estos ejemplos nos proporcionan una aproximación al tratamiento de la relación entre el Imperio y Canadá en su literatura actual. La narrativa contemporánea, como hemos visto, sigue ocupándose de la presencia del Imperio Británico en Canadá y en el mundo. En el capítulo anterior ya apuntamos que la repercusión más negativa de la pertenencia de Canadá al Imperio Británico ha sido el verse involucrada en dos guerras mundiales que han cambiado definitivamente la percepción de Europa, la relación de Canadá con el Imperio y la consideración de Canadá como entidad nacional independiente. En el apartado que sigue nos detenemos en este aspecto de la alianza entre Canadá y el Reino Unido desde el punto de vista de las repercusiones que estos acontecimientos históricos tienen en la heteroimagen de Europa en la narrativa canadiense.

6.1.2 Canadá en las guerras como parte del Imperio Británico

La participación de Canadá en las guerras europeas, como es sabido, viene dada por su pertenencia al Imperio Británico. Inicialmente esta colaboración de los canadienses no fue cuestionada por ellos mismos, tal y como ya hemos indicado. Se encuentran ejemplos de lo indiscutible que resultaba esta contribución tanto en la literatura como en los discursos políticos. En *Canada: A Nation Transformed* se recogen las siguientes declaraciones de Wilfried Laurier, el líder de la oposición: “It will be

seen by the world that Canada, a daughter of Old England, intends to stand by her in this great conflict. When the call goes out, our answer goes at once, and it goes in the classical language of the British answer to the call of duty: "Ready, Aye Ready". (Brown & Cook 251). Como se desprende de esta cita, antes de la Primera Guerra Mundial, sus políticos aún consideran que Canadá estaba claramente subordinada a los designios de "la Vieja Inglaterra". También aparecen impresas en las novelas afirmaciones tan llenas de fervor como las de un personaje de Ralph Connor que exclama en *The Sky Pilot in No Man's Land*: "When Britain is at war my country is at war, and when my country is at war I ought to be there," (1919: 82).

Stanzel explica la adhesión de los canadienses al Imperio, basándose en las palabras de Stephen Leacock y tomando como base para esta actitud el tradicionalismo de Canadá. Esta es su explicación:

Canadians remained Imperialists during the war and for some time after. McCrae would have spontaneously agreed with Stephen Leacock's dictum: "Because I don't like to be a Colonial I am an Imperialist." In literature, however, colonialism and Imperialism are often hard to distinguish from each other, because they share one (and perhaps the most important) constituent: traditionalism. (Stanzel, "In Flanders fields" 221)

Puesto que hemos explorado en detalle el tema de la participación de los canadienses en la guerra en el capítulo 5, sólo resta aquí poner de manifiesto que en el corpus se hallan numerosas menciones directas a lo pernicioso que resulta para Canadá ser parte del Imperio y luchar en estas guerras. Se trata a veces de comentarios explícitos en este sentido y otras aparecen referencias simbólicas. *The English Patient*, *Elizabeth and After*, *The Stone Diaries*, *The Underpainter* y *Clara Callan* presentan ejemplos muy ilustrativos de esta cuestión.

En el capítulo anterior hemos anotado que la novela *The English Patient* ofrece una lectura inmediata de la presencia de la guerra en la vida de los personajes que aparecen en ella y, además, una lectura añadida del papel que le toca desempeñar a Canadá en las contiendas, debido a su conexión con Europa. Esta obra denuncia, en general, la capacidad destructora de las naciones de Europa y la facultad de Inglaterra, en particular, para involucrar a personas de lugares muy distantes del Viejo Continente, es decir, de sus colonias—ya sea India o Canadá—.

Aunque los ejemplos son numerosos, nos detendremos en uno, en el que el narrador reflexiona, partiendo de las percepciones de Hana, en torno a la condición de ciudadano del imperio de Kip: “The self-sufficiency and privacy Hana saw in him later were caused not just by his being a sapper in the Italian Campaign. It was as much a result of being the anonymous member of another race, a part of the invisible world.” (*The English Patient* 196). Hana queda fascinada por el joven artificiero y atribuye las cualidades de ser reservado y autosuficiente a su profesión. Sin embargo, el narrador va más allá de esta percepción y revela al lector que, en realidad, el origen de estas características está en su pertenencia a una colonia del Imperio Británico, al modo en el que le ha tenido que hacer frente a la dominación colonial.

El narrador de *Elizabeth and After* también deja ver su posición respecto a la participación de los canadienses en la guerra claramente. En el párrafo en el que se relata la muerte del padre de Adam el uso de la voz pasiva (*he was killed*, mis cursivas) está resaltado por su repetición al comienzo y al final del mismo:

After *he was killed*, a photograph of Hank Goldsmith appeared on the polished walnut corner table of the living room of the house he had bought with Flora. [...] The pictures had been, sent from the Golden Memory Studios in London, England, a week before *he was killed* in an air raid. (Cohen 124-125)

El agente implícito de esa voz pasiva es muy significativo: podría ser “la guerra”, “el ataque aéreo”, “el enemigo”, etc. En cualquier caso, se enfatiza que no es una muerte natural, de la que es responsable alguien a quien no se menciona.

Al final de la novela se expresa algo más claramente quién está oculto tras esa voz pasiva, al recapitular cómo ha sido la vida interior de este niño que posiblemente padece algún desequilibrio mental creado por las circunstancias en las que crece. Esta realidad se manifiesta de la siguiente manera:

In the beginning were the voices. Adam was a child then, with the innocence of a child. The innocence, the craft, the cunning. At night he would awake crying out in unknown tongues, nightmare legions flaming across this walls and ceilings, and his mother would carry him to her bed and fold him into the hot flannel of her nightdress until finally the voices stilled and Adam was asleep again, asleep among the marching legions of old empires. And then the dream would start again and in the dream Adam was a child of those legions, a soldier's child was the child he was, and one night his father took him in his arms and told him that the empire had called, that the empire had need of his legion, that he would be marching on to other countries, other wars, and then in the dream it was dawn and Adam was alone on a cold hill watching the legions as they disappeared in the direction of the rising light, and only he was left behind to remember, to preserve, to await the return. (Cohen 361-362)

La guerra aquí aparece asociada con el imperio, aunque en un sentido amplio. No se alude al Imperio Británico, ni a su relación con Canadá, pero se provoca esta asociación en el momento en el que el padre de Adam, muerto en la guerra en la que luchaba de parte de los británicos, le dice en el sueño que ha sido reclamado para formar parte de las legiones del imperio. Como en las demás ocasiones en las que aparece la guerra, ésta trae consigo la desaparición, la soledad y el aguardar un regreso que a menudo no se produce. Adam, en tanto que hijo de un soldado es víctima de esa guerra que antiguos imperios (“old empires”) llevan a su país.

Anteriormente anotábamos que en *The Stone Diaries* aparece a menudo la palabra “dominion”. Cuando la voz narradora explica que hay pocos hombres en Canadá en 1916 utiliza las siguientes palabras: “[they] have put on the uniform of the

Dominion and gone to war”. (Shields 42). En este contexto, al resaltar que los canadienses visten el uniforme del Dominio, se subraya también que Canadá participa en la guerra por ser parte del Imperio Británico.

En *The Underpainter* es el personaje de Augusta quien muestra de forma más contundente lo nefasto de la conexión entre Canadá y el Imperio Británico:

‘In days of yore, from Britain’s shore, Wolfe the dauntless hero came,’ she sang, remembering how she and her twenty classmates had sung the patriotic Canadian song at the village school whenever there were pageants or Christmas plays. How many of these children were dead now, or wounded? ‘And planted firm Britannia’s flag on Canada’s fair domain,’ she continued, recalling the now suddenly old-fashioned colonial words. ‘What tosh!’ she added, though she was speaking mostly to herself. (*The Underpainter* 187)

El narrador de la novela califica la canción que recuerda Augusta como algo colonial y pasado de moda. Sin embargo, Augusta no puede olvidar esa relación colonial de Canadá con el Reino Unido, porque ha truncado el transcurso de su vida. El comentario final que le merece esta canción, en el que la califica de pura tontería (“What tosh!”) no deja duda acerca de su valoración.

En otro pasaje de la obra, este mismo personaje describe los momentos de flaqueza del personal sanitario en el hospital de campaña en el que estuvo haciendo referencia de nuevo al imperio, mediante la mención de los botones de los soldados y, además, a través de la selección de un verbo del campo léxico del imperio, como es “reinar”: “Sometimes giddiness reigned at the most inappropriate times, when the surgeons found one of His Majesty’s buttons pushed by a bullet into a liver” (*The Underpainter* 192). El botón con la insignia del monarca del uniforme de un soldado, alojado por una bala en su hígado, simboliza de nuevo la destrucción que ocasiona el Imperio Británico.

Por último, cabe destacar cómo también en *Clara Callan* se resalta en diversos pasajes que es la relación entre Canadá y el Reino Unido la que lleva a Canadá a una

guerra que se desarrolla en un lugar lejano y ajeno a Canadá. Así, cuando Clara anota que Milton, el director de la escuela donde ella trabaja, sigue por la radio las noticias acerca de la posibilidad de que se produzca otra guerra, recoge la opinión de éste de que Canadá será arrastrada a la guerra por el Imperio Británico. Resulta muy elocuente el verbo utilizado para describir este hecho que hemos subrayado en cursiva: "Milton in his office listening to the radio. Italy and France are close to war and he thinks Britain will be *dragged* in and us with them. He follows every turn of the screw over there and seems very excited by the possibility of war." (Wright 361). Esta misma idea y la utilización de esa misma expresión se repiten más adelante, cuando Clara le pregunta a su amiga neoyorquina Evelyn en una posdata si ella piensa que finalmente habrá guerra: "I'm afraid if Britain decides to stand up to Hitler, Canada will be dragged in just like the last time." (Wright 394).

El último párrafo que Clara dedica a reflexionar sobre la guerra es especialmente revelador. En él se vuelven a dejar manifiestos varios aspectos que hemos venido tratando: el interés por lo que acontece en Europa, el temor a la guerra y a la figura de Hitler, las diferentes actitudes de los estadounidenses—que veremos más adelante—y los Canadienses y la estrecha unión entre Canadá y el Reino Unido:

Yes, I too am glad that the Czechoslovakian business is over. I'm not convinced, however, that we have seen the last of the trouble in Europe. This Hitler is awfully ambitious and he seems ruthless, even perhaps a little mad. A dangerous combination. And the German people are behind him. I don't think they have ever really forgiven us for beating them in the war and they want revenge. So in my heart I fear there will be war with them one day. Perhaps not this year, perhaps not next year, but it will come, I think, and nearly everyone will eventually find their way into it except perhaps your Americans. They will probably just make money from it by supplying guns and bombs to both sides. (Wright 398)

Anotemos aquí la relación establecida entre Europa (como continente) y los problemas, que según ella representa este continente. En contextos como éste se ve claramente la diferenciación entre Canadá—lo propio—y Europa—el Otro—, es

decir, la creación de una heteroimagen de Europa como foco de violencia y de una autoimagen de Canadá como víctima de esa violencia.

6.1.4 La monarquía británica

Uno de los vínculos más fuertes de Canadá con Europa es, o ha sido, la institución monárquica, cabeza del Imperio Británico. Como súbditos de la corona británica, los canadienses mantienen una relación con la monarquía que se mueve entre la obediencia y el distanciamiento, lo cual da lugar a numerosas expresiones de adhesión y rechazo a la propia institución y a las personas que la representan.

En el presente apartado analizamos la presencia de la institución monárquica en la producción literaria canadiense actual. En primer, lugar constatamos la frecuencia con la cual se trata el tema de la monarquía en el corpus seleccionado. Asimismo, observamos la aparición de la monarquía en la vida diaria de los personajes de las novelas contempladas. A continuación, analizamos la utilización de la institución monárquica como referente cultural, lo cual acarrea frecuentes comparaciones entre personajes y miembros de la familia real. Finalmente, consideramos cómo se utiliza la monarquía de forma irónica en el conjunto de obras analizadas. Todos estos aspectos conforman otra de las vertientes de la imagen de Europa que hemos observado.

6.1.4.1 Presencia de la monarquía en Canadá

La importancia de la institución monárquica en Canadá se manifiesta en las numerosas alusiones a la monarquía presentes en su literatura. En el corpus de obras contemplado en este trabajo aparecen referencias a la monarquía en las siguientes obras: *The Robber Bride*, *Alias Grace*, *A Good House*, *The Jade Peony*, *Elizabeth and After*, *The Roaring Girl*, *No Great Mischief*, *The Love of a Good Woman*, *Friend of My Youth*, *The English Patient*, *Anil's Ghost*, *In a Glass House*, *Barney's Version*, *Forms of Devotion*, *The Stone Diaries*, *The Underpainter*, *The Englishman's Boy*, *The Book of Secrets*, *A Discovery of Strangers* y *Clara Callan*. Luego, en veinte de las veintinueve obras que constituyen el corpus de estudio se trata el tema de la monarquía británica.

En la tabla 11 exponemos los datos referidos de forma más gráfica. Hemos indicado el autor o autora en primer lugar, la obra en la segunda columna y en la tercera la presencia o ausencia de referencias a la corona británica que nos ayudan a mostrar la imagen de Europa en cuanto a este aspecto. Para mayor claridad hemos realizado en letra negrita los casos en los que sí aparece la monarquía y en los que nos basamos para la argumentación que sigue a continuación.

Autor(a)	Obra	Presencia de la monarquía
Andre Alexis	<i>Childhood</i>	NO
Margaret Atwood	<i>Wilderness Tips</i>	NO
Margaret Atwood	<i>The Robber Bride</i>	SI
Margaret Atwood	<i>Alias Grace</i>	SI
Bonnie Burnard	<i>A Good House</i>	SI
Wayson Choy	<i>The Jade Peony</i>	SI
Matt Cohen	<i>Elizabeth and After</i>	SI
Greg Hollingshead	<i>The Roaring Girl</i>	SI
Alistair MacLeod	<i>No Great Mischief</i>	SI
Anne Michaels	<i>Fugitive Pieces</i>	NO
Rohinton Mistry	<i>Such a Long Journey</i>	NO
Rohinton Mistry	<i>A Fine Balance</i>	NO
Alice Munro	<i>The Love of a Good Woman</i>	SI
Alice Munro	<i>Friend of My Youth</i>	SI
Michael Ondaatje	<i>The English Patient</i>	SI
Michael Ondaatje	<i>Anil's Ghost</i>	SI
Nino Ricci	<i>Lives of the Saints</i>	NO
Nino Ricci	<i>In a Glass House</i>	SI
Nino Ricci	<i>Where She has Gone</i>	NO
David Richards Adams	<i>Mercy Among the Children</i>	NO
Mordecai Richler	<i>Barney's Version</i>	SI
Diane Schoemperlen	<i>Forms of Devotion</i>	SI
Carol Shields	<i>The Stone Diaries</i>	SI
Jane Urquhart	<i>Away</i>	NO
Jane Urquhart	<i>The Underpainter</i>	SI
Guy Vanderhaeghe	<i>The Englishman's Boy</i>	SI
M.G. Vassanji	<i>The Book of Secrets</i>	SI
Rudy Wiebe	<i>A Discovery of Strangers</i>	SI
Richard B. Wright	<i>Clara Callan</i>	SI

Tabla 11

En los apartados sucesivos contemplamos la aparición de la monarquía en el corpus desde los siguientes puntos de vista: en primer lugar, nos fijamos en la presencia de la monarquía en la vida de los personajes de las obras analizadas. Relacionado con este aspecto, consideramos la importancia de la monarquía como modelo. Además, tenemos en cuenta la percepción en Canadá de la clase aristocrática que acompaña a la institución monárquica.

Presencia de la monarquía en la vida de los personajes

Puesto que la presencia de la monarquía inglesa en Canadá ha sido muy importante, podemos encontrar muchas manifestaciones en todos los ámbitos de la vida. Los modos en los que se ha plasmado en la narrativa la importancia de la institución monárquica para los canadienses son diversos. En primer lugar, podemos detenernos en el hecho de que el cumpleaños de la reina de Inglaterra sea fiesta nacional en Canadá. Percibimos la importancia que tenía esta festividad a principio de siglo en el comienzo de la única novela que Sara Jeannette Duncan sitúa en Canadá: *The Imperialist* (1904). Los hijos de la familia protagonista reclaman de sus padres dinero para poder celebrar el cumpleaños de la reina como se merece dicha efeméride. El narrador incluso llega a comentar que los esfuerzos que dedican los canadienses a esta festividad hacen palidecer a los realizados por los británicos, tal y como se puede observar en las siguientes líneas: “Travelled persons, who had spent the anniversary there, were apt to come back with a poor opinion of this celebration in “the old country” – a pleasant relish to the more than ever appreciated advantages of the new, the advantages that came out so by contrast.” (9). En esta cita se observa cómo la comparación entre Canadá e Inglaterra sirve para que Canadá se autoafirme,

lo cual resulta paradójico, puesto que esta comparación se establece en un ámbito tan inglés como el de la monarquía británica.

Las observaciones en torno a este día festivo aparecen en numerosas obras, entre ellas *Clara Callan* y *Barney's Version*. En la primera novela, la narradora actúa como observadora distante respecto a todos los actos que se organizan para esta conmemoración. El narrador de la segunda hace describe lo provinciano que considera su país, Canadá, mencionando que es el único país que había declarado fiesta nacional el cumpleaños de la reina Victoria (Richler 27).

En general, la monarquía está muy presente en la vida de los niños, a través de retratos, canciones, artículos de periódico y narraciones de los adultos. Sirva de ejemplo la explicación que da la maestra de los niños en *The Jade Peony*, la cual para explicar quién es Churchill recurre a la relación de éste con los reyes, en lugar de resaltar su talla política o la relevancia como escritor de esta figura, tal y como vemos en la siguiente cita: “«We will never surrender,» John Willard Henry wrote, quoting a man named Churchill, who, Miss Doyle emphasized, was a loyal friend of the king and Queen.” (Choy 176). Parece que lo que más interés puede suscitar en los escolares son la reina y el rey.

Alice, la hija de Daisy en *The Stone Diaries*, al reflexionar acerca de lo que ha averiguado de la sexualidad y la reproducción humana se cuestiona si la gente de su alrededor lo practica y, también, si lo harán el rey y la reina de Inglaterra: “And other people must do it – Mrs. Raabe, Mrs. Hassel, her teacher Mrs. Strong. What about Esther Williams or Deborah Kerr or the king and queen of England? Maybe even Grandma Goodwill in Indiana. She and Grandpa.” (Shields 167). La inclusión del rey

y de la reina de Inglaterra en la enumeración muestra que los monarcas están tan presentes en su cotidianidad como sus familiares y los actores de cine.

También en *The Love of a Good Woman* hay varios ejemplos de cómo la monarquía aparece en los juegos de los niños. Las niñas de Mrs Quinn (la señora enferma a la que cuida Enid), juegan con un recortable de Princess Elizabeth, a la que pueden vestir con distintos trajes (*The Love of a Good Woman* 37). Enid les enseña a rezar incluyendo a la princesa Elizabeth en sus plegarias (*The Love of a Good Woman* 60). Es más, cuando Enid les saca unos barreños para que jueguen en el agua, adoptan los siguientes nombres: “becoming Princess Elizabeth and Princess Margaret Rose.” (*The Love of a Good Woman* 75). Así pues, queda manifiesto que la monarquía es un referente constante en la vida de estas niñas.

Algo similar ocurre en *The Stone Diaries*: uno de entretenimientos de los tres hermanos es jugar a ser reyes y reinas. Cada día uno tiene el privilegio de ser el monarca. Mientras Warren grita que le traigan su corona, Joan responde con estas palabras: “Yes, your royal highness, here it is, your royal highness.” (Shields 168). Los niños disfrutan imitando los apelativos de los monarcas, así como las relaciones de poder y vasallaje que entraña la monarquía.

Constatamos que los momentos importantes en la vida de los monarcas son a su vez significativos en la vida de los personajes de las obras que tratamos. Así, hallamos reflejado en estas obras cómo viven los personajes la coronación de un nuevo monarca, la abdicación del que ocupaba el trono en ese momento, o los nacimientos y las defunciones en el seno de la familia real.

Dentro de *Elizabeth and After* Los fragmentos insertos en la narración principal en los que Elizabeth narra en primera persona la historia de su vida forman

parte de un testimonio que ella se presta a dar en una de las reuniones de las damas del Inner Circle. Sólo Elizabeth tiene voz propia no mediatizada por el narrador omnisciente en esta obra, excluyendo los pocos diálogos que se dan. Parece como si necesitara contar su historia ella misma a la audiencia dentro de la obra (las damas del Inner Circle, directamente, y Adam, indirectamente), al lector y al propio narrador. La protagonista, a modo de testimonio personal de su propia vida, explica la importancia que ha tenido en su vida la monarquía: “My parents had developed a fascination with British royalty, which is why they named me after a princess. Then Edward VIII abdicated to marry the Duchess of Windsor and George VI became king, putting my princess, as my parents always called her, in line to be queen.” (Cohen 129). Ella misma califica el sentimiento de sus padres hacia la familia real como una *fascinación*, es decir, una atracción irresistible y posiblemente engañosa. Su afecto hacia la familia real les hace utilizar pronombres posesivos ante los títulos de los miembros de esta familia (*my princess*). Si antes mencionábamos el rechazo que algunos canadienses expresan hacia la monarquía, este es otro de los sentimientos que despierta la monarquía británica en los canadienses.

Aunque el interés suscitado por la realeza no sea tan intenso en otras obras, hay numerosas muestras de la importancia de la monarquía para los personajes. Por ejemplo, en *The Stone Diaries*, cuando Cuyler Goodwill decide enterrar en el monumento que le ha dedicado a su mujer algunos objetos para que queden para la posteridad y les pide a sus nietos que participen, a Alice le parece la noticia de boda en la familia real británica lo más interesante que puede incluir: “And Alice, after much thought, sent a headline cut from the local newspaper: PRINCESS ELIZABETH TO MARRY PRINCE PHILIP IN NOVEMBER.” (Shields 182).

Asimismo, Mr Gorrie, uno de los personajes del relato “Cortes Island” incluye dentro de los recortes de periódico de su álbum lo siguiente: “a newspaper account of George VI’s funeral” (*The Love of a Good Woman* 153).

En el 25 aniversario de las bodas del rey George y la reina Mary, los canadienses muestran el orgullo de pertenecer al Imperio Británico y la veneración a los monarcas de un modo similar al que hemos mencionado con referencia a la celebración del día del cumpleaños de la reina:

The silver jubilee of King George and Queen Mary and all over the province there have been celebrations. Today we marched the children to the cenotaph and stood listening to the local MPP, a well-fed lawyer from Linden, talking about the greatness of the Royal Family and how privileged we all are to be a part of the British Empire, the “greatest family of countries the world has ever known.” (Wright 51)

Aquí, el tono de Clara no es aún abiertamente crítico con esta devoción a la monarquía, pero cambia conforme avanza su narración. Unas páginas más tarde Clara expresa su opinión crítica acerca de la celebración del cumpleaños de la reina, “Victoria Day”: “Victoria Day with flags and bunting on storefronts and verandas. Warm and sunny and two busloads off to Linden for the parade. What a fuss people make over an old dead queen!” (Wright 54). También refleja con distancia crítica el revuelo que causa la muerte del rey Georg V (Wright 135).

Clara recoge en su diario y en sus cartas que la abdicación del rey despierta igualmente el interés de los canadienses. Entre las preocupaciones de Nora en la carta a su hermana Clara, está la duda de si el rey abdicará o no (Wright 213). También Clara hace una referencia a ello en su diario: “An awful fuss on the radio about the King and his American lady friend. It looks now as if he is going to abdicate and marry this woman. Nora, along with millions of others, will be agog.” (Wright 215). El lector deduce fácilmente de los comentarios de Clara que ella no comparte las

emociones suscitadas por la decisión del monarca. Especialmente, se deja entrever cierto desprecio hacia la pareja del rey, cuyo nombre no menciona, y a quien se refiere de modo bastante frío con expresiones como “his American lady friend” y “this woman” (Wright 215).

La actitud de su hermana es muy distinta a la de Clara. Nora menciona en una carta la boda del rey y anota que le encantaría presenciarla: “I guess next week there will be a real wedding. According to today’s *Trib*, Edward is marrying Mrs. Simpson next Thursday. Wouldn’t you love to be there?” (Wright 266). Es curioso que ninguna de las dos emita juicios morales acerca de la decisión de Edgard VIII de abdicar para casarse con Wallis Warfield Simpson en 1937. Nora está entusiasmada con el hecho de que se celebre una boda y Clara se muestra saturada por tanta atención mediática a este asunto.

Asimismo, Clara relata cómo cuando entra en el despacho de Milton, el director del colegio donde ella trabaja, está escuchando en la radio las novedades en torno a este evento: “He was listening to the news on his small radio and he didn’t bother to turn it off; a man with an English accent was going on about the King who was to address the Empire at five o’clock today.” (Wright 219). Esta observación incide sobre la sensación de que la población canadiense sigue con mucha atención estas noticias.

Como no podía ser de otro modo, la coronación del nuevo rey se ve reflejada igualmente en el diario de Clara con una escueta anotación:

The new King’s coronation and so we got a holiday. At five o’clock this morning, people were listening to the ceremony from England. Houses are adorned with flags and this afternoon there was a parade and a tree planting at the fairgrounds. Unfortunately for the revellers, it rained off and on most of the day. (Wright 350-351)

El tono crítico de Clara hacia los seguidores de la monarquía vuelve a aparecer en este fragmento, en el que los denomina “revellers”.

El personaje más entusiasta respecto a la familia real, tal y como hemos mencionado con anterioridad, es el padre de Elizabeth en *Elizabeth and After*. La identificación entre la familia de Elizabeth, los Glade, y la familia real británica llega a tal extremo que el narrador necesita puntualizar cuando se refiere a la “princesa Elizabeth” que se trata de la británica, no a la protagonista de la obra, tal y como ocurre en el siguiente fragmento: “1951 the year Princess Elizabeth—the British one—came to Canada.” (Cohen 129).

Además, el narrador subraya la influencia de esa adhesión a la familia real británica estableciendo continuos paralelismos, no ya sólo en el campo semántico, sino también en los acontecimientos que sobrevienen a las dos familias. La mención de la muerte del rey George VI, resaltando las coincidencias que presenta con la muerte del señor Glade (suceden en el mismo el espacio de tiempo y ocurren de un modo inesperado) constituye un ejemplo de este fenómeno.

Aunque en un principio la señora Glade y Elizabeth siguen la inercia de la actitud que el señor Glade tenía hacia la monarquía británica, su hija y su mujer cambian y reaccionan de modos distintos: la señora Glade rompe con este pasado y Elizabeth mantiene un comportamiento más oscilante.

Elizabeth estudia el pasado de la familia real británica (Cohen 131). Ella misma plantea directamente la contraposición entre la historia de la monarquía británica y su propia realidad actual:

Henry II, on the other hand, had swashbuckled through the primeval forest, guzzling beer and decreeing decrees. A British Caesar, he had stamped the world with his mind and more than seven hundred years later, Elizabeth Glade, a second-generation Galician-Canadian Jew studying in a small city in the heartland of a continent Henry II hadn't dreamt might exist, was admiring his accomplishments. (Cohen 137)

Elizabeth poco a poco va tomando conciencia de lo apartada que ella está de esa institución, tanto en tiempo como en espacio. Así como de lo insignificante que ella es para la monarquía. La actitud irrespetuosa hacia la monarquía del narrador se deja entrever en la elección de elementos léxicos tales como “swashbuckled” o en la repetición del verbo y sustantivo con la misma raíz “decreeing decrees” que suenan a burla.

Sin embargo, cuando conoce al que sería su marido, Elizabeth aún siente la necesidad de explicarle, entre otros hechos importantes para ella “her own family’s peculiar and personal relationship to the British monarchy” (Cohen 134). El punto de inflexión en el que Elizabeth rompe el vínculo con la familia real se produce cuando la relación con McKelvey progresa y ella se queda embarazada.

En un fragmento de su testimonio personal, observa que eran precisamente los rasgos de William McKelvey opuestos a los de su padre los que la atrajeron:

“Later I understood that what had attracted me to McKelvey was everything that was missing: the blazer-flannel uniform, the condescending voice, the *calm would-be ruling-class assurance* the other students exuded as though it were a perfume they showered in each morning. That perfume, that assurance, was what my father, Louis, had tried to invent for himself and his family. But what did it do for him? Turned him into a *ridiculous royalty-worshipping parody of some imaginary aristocracy*; just remembering him drove my mother into the arms of her Chicago meat king. What attracted me to McKelvey, I finally understood, was that *he was strong enough to be nothing but himself* - a man with silky eyes, a suicide tie, big comfortable hands, a way of mocking the pretensions of others that made me feel we shared something.” (Cohen 135, énfasis añadido)

Elizabeth es implacable en su crítica hacia su padre y hacia sus compañeros estudiantes que se asemejan a él. Los términos “ridiculous royalty-worshipping parody of some imaginary aristocracy” que emplea son durísimos. Por una parte, el análisis que hace Elizabeth, transcurrido el tiempo, la lleva a alejarse de los planteamientos de su padre. Por otra parte, lo considera ridículo: una parodia, es decir, una imitación burlesca de la clase dominante o aristocrática. Pero, es más,

Elizabeth ni siquiera cree que exista esa aristocracia, de la que su padre parece querer formar parte, porque la califica de “imaginaria”. En este mismo apartado haremos más adelante algunas apreciaciones más acerca de la consideración de la aristocracia inglesa en Canadá.

Símbolos de la monarquía

Otro indicio claro de la presencia de la institución monárquica en Canadá es la costumbre de dar nombres relacionados con la monarquía a lugares en Canadá. Así, encontramos nombres de calles o de edificios que hacen referencia a distintos miembros de la familia real británica. Por ejemplo, Elizabeth estudia en una universidad que lleva el nombre de la reina: Queen’s University (Cohen 131).

También en *The Stone Diaries* encontramos otro ejemplo. El banco al que teme entrar el abuelo de la protagonista y narradora a pedir un préstamo es el “Royal Bank” y su aspecto impresionante corresponde a lo simbolizado por la monarquía: “He was fearful, though, about applying for a loan, having never set foot in a bank, especially not the Royal Bank, an imposing stone and marble temple” (258).

En *The Underpainter* hay varias menciones a nombres de lugares relacionados con la monarquía. Por una parte, Frazer, el narrador, describe cómo George tiene que desplazarse por “King’s Highway Number Two” para quedar con él: “sometimes George would drive seventy-five miles east on the King’s Highway Number Two and meet me there. I would take him out for dinner at the Royal York Hotel on Front Street” (*The Underpainter* 120). También observamos que el lugar al que van a cenar es un céntrico hotel de Toronto que asimismo alude a la monarquía.

Por otra parte, la presencia del Imperio Británico y de su monarquía en Davenport es registrado por Frazer en los siguientes términos:

How to describe the *colonial world* that flourished in streets leading away from manicured American lawns? *Union Jacks* heaved in the wind from the lake, the *Queen and King streets* intersected in the centre of town, *Victoria Hall and Albert Street* celebrating the intersection. The *British Hotel* looked imposing and prosperous. The first bank I saw

was called *The United Empire*, and the moving-picture theatre went by the name of *The King George*. There was often a concert in progress in the band shell in the town park given by what I would later come to know as the Davenport Garrison Artillery Band. Their uniforms looked like a cross between those worn soldiers during the Boer War and pictures I had seen of English policemen. (*The Underpainter* 38, énfasis añadido)

Las calles de Davenport adoptan los nombres de los reyes, ya sea en genérico o con nombres propios de los monarcas que han sido. Lo mismo sucede con el cine de la ciudad. Los hoteles y los bancos, por su parte, hacen referencia al Reino Unido o al Imperio Británico. El narrador estadounidense se siente abrumado por la fuerte presencia imperial en este pequeño pueblo.

En este pasaje el narrador califica a Canadá de “mundo colonial”, para enumerar a continuación todos los indicios de dominación imperial que va registrando a su paso. Resulta curiosa en este contexto la contraposición de los céspedes que han sido cuidados como si se les hubiera hecho la manicura en Estados Unidos frente al florecimiento del mundo colonial en Canadá. La elección de palabras parece indicar que el narrador percibe cierto encorsetamiento en Estados Unidos (“manicured”), mientras que la presencia imperial en Canadá es algo mucho más natural (“flourished”). Estas expresiones subrayan aún más, si cabe, la condición colonial de Canadá en ese momento.

En la actualidad existe una calle llamada *Queen Elizabeth Way* que recorre el territorio comprendido entre Toronto y las cataratas del Niagara, inaugurada con todos los honores por la madre de la actual reina en 1939. Sin embargo, la situación está cambiando. El 4 de octubre de 2002 el *Globe and Mail* publicó una noticia, referente a la inauguración por parte de la reina Isabel II de una calle de idéntico nombre en Iqaluit—capital de la provincia de Nunavut, situada frente a la bahía de

Frobisher y cuyo nombre actual significa “lugar de los peces”—. El tono del periodista dista mucho de la reverencia con la cual se solían dar estas noticias:

[...] it is likely the Queen has not been to a place with no street signs. The one unveiled today will be Iqaluit's first—southern urban ways come to the Arctic. The only similarity between Iqaluit's Queen Elizabeth Way and the now-six-lane Queen Elizabeth Way that runs between Toronto and Niagara Falls, which was opened by the Queen's mother in 1939, is that both are paved—the Iqaluit one a few weeks ago, and only partly. Until now, presumably, everyone in this town of 6,000 has simply known where they were.

El periodista muestra cierto rechazo a que la monarquía, con toda su pompa y boato, llegue a este lugar, productor de arte inuit y paradigma de un norte antagónico a las formalidades de la institución monárquica. El tratamiento irónico del que hace gala este periodista es una de las actitudes posibles frente a la monarquía, que comentamos más adelante.

Los personajes de las historias que tratamos conviven a diario con los símbolos de la monarquía británica. Uno de los ejemplos más claros de nuestro corpus lo proporciona de nuevo *Elizabeth and After*. En el caso de la protagonista de esta novela, la monarquía ha tenido importantes repercusiones en la forma de actuar de su familia. En el siguiente párrafo, Elizabeth da fe de cómo la influencia de la monarquía británica en Canadá ha sido importante y duradera:

“As I grew older I began to realize that the king was everywhere. On stamps. On money. And when I went to school I saw the king's picture in every classroom. Of course I thought he must be looking directly at me, keeping track of me just as I was keeping track of him.” (Cohen 129)

El engaño de Elizabeth reside en pensar que ella es tan importante para el rey como el rey para ella. Sin embargo, en aquel momento ella no pensaba que pudiera ser de otro modo, tal y como muestra irónicamente la oración que comienza con “of course”. Esta apariencia de reciprocidad en la atención y el apoyo se puede extrapolar también a la relación entre Canadá y el Reino Unido.

Mientras se mantiene la ilusión de esta relación de reciprocidad, tanto en el caso de este personaje como en otros que trataremos después, la imagen del Reino Unido refleja autoridad y prestigio. Cuando se pierde esta ilusión, aparecen usos irónicos de estos mismos elementos que hacen desaparecer esa imagen de la monarquía, de Inglaterra y de Europa, por extensión, que veremos más adelante.

En *Elizabeth and After*, así como en *The Jade Peony*, *In a Glass House* y en *The Underpainter* son personas de origen extranjero las que recuerdan la presencia de los símbolos monárquicos. Los niños chinos y sus compañeros procedentes de otros lugares del mundo de *The Jade Peony* ven en las aulas canadienses los retratos del rey y la reina:

We were brave, she said, just as the King and Queen, their framed portraits hanging separately above us, encouraged us to be. Miss Doyle pinned up on the cork board by the back cloakroom a newspaper picture of King George and his Queen talking to a group of British people; they were all standing in front of a bombed-out building as if it were an ordinary day for a chat. (Choy 177)

La maestra además pone recortes de periódicos en los que aparecen los reyes e invita a los niños a tomar a los monarcas como modelo de valentía, lo cual enlaza con otro de los aspectos que subrayaremos a continuación: la monarquía como modelo.

La descripción del instituto al que van Margot y Anita en el relato “Wigtime” refleja la impresión que les causan a estas niñas los retratos de los reyes: “they made their anxious way, under the hanging lights and the pictures of royalty and dead educators.” (*Friend of My Youth* 252). Los retratos de los monarcas forman parte del ambiente agobiante de disciplina y reglas de la institución educativa. Los retratos de los reyes están a menudo presentes en estos contextos.

Vittorio, el niño italiano de la trilogía de Ricci recuerda de sus días de escolar que todas las mañanas, al entrar al colegio en fila junto a sus compañeros, pasaba por delante de los retratos de la reina Elizabeth y del Papa. Después, su profesora les

hacía cantar el himno dedicado a la reina: “Every morning our teacher, Sister Bertram, stood before us as we sang “God Save the Queen” as tall and straight-backed as the angels on the chancel wall of the church.” (*In a Glass House* 54). Como se puede apreciar en la cita anterior el narrador no emite juicios acerca de su actitud frente a la monarquía; se limita a constatar la presencia cotidiana de la reina en su vida.

No sucede lo mismo en *The Underpainter*. Frazer, el narrador estadounidense de esta obra, sí es muy consciente de lo que representa la presencia institucional; por ejemplo, la presencia del Imperio Británico en las monedas: “But my mother was right about the danger of fixed images. I want none of this. A pebble from a Great Lake shoreline, a coin with a leaf and a king embossed on either side, a shard of porcelain – the smallest thing is capable of driving you mad if you are unable to forget it.” (*The Underpainter* 39). Su percepción como extranjero le permite mantener una distancia crítica hacia la presencia monárquica e imperial en Canadá, tal y como hemos mencionado también con anterioridad.

Visitas monárquicas

En las obras que hemos analizado encontramos, sin embargo, reacciones mucho más favorables a las visitas a Canadá de la familia real, por ejemplo en la novela de Matt Cohen. El narrador de *Elizabeth and After* muestra cómo la familia de Elizabeth, y en especial su padre, tenía un interés desmesurado por la familia real que llega a su punto álgido durante la visita de la princesa Elizabeth a Canadá y provoca los comentarios burlescos de la señora Glade:

[...] 1951 the year Princess Elizabeth - the British one - came to Canada. Elizabeth recounted how she and her parents gave this royal tour all the attention due a famous family member travelling through the region. Articles in the newspaper were

cut out and read aloud. The best ones were scotch-taped to the kitchen wall. Sometimes certain sentences were underlined. *The Princess was in good spirits despite the fact that she has been on the train 23 consecutive days. Or, Elementary school students from Sudbury lined the track for two and a half miles in anticipation of the Princess's arrival.* Louis Glade, the acknowledged family master of protocol, was in charge of the underlining. He also initialled each clipping with a tiny italic flourish in the upper right-hand corner. (Cohen 129, énfasis en el original)

El estilo del propio narrador también es irónico y busca la complicidad con el lector al calificar al señor Glade de “jefe de protocolo”, encargado de subrayar las frases especialmente interesantes de los recortes de periódico que colecciona acerca de la visita real. El padre de Elizabeth muere precisamente de un ataque repentino cuando se defiende de esta recriminación que él formula así: “I understand I am being reprimanded for my overenthusiastic attitude regarding the British royal family. Am I correct?” (Cohen 130). Ésta sería la postura más extrema de apoyo a la monarquía británica por parte de los personajes canadienses.

Las obras cuya trama transcurre en otras localizaciones del Imperio Británico también mencionan las visitas de los reyes. *The Book of Secrets* habla de que los periódicos recogen, entre otras noticias de interés, las visitas a África de los monarcas: “the arrival of royalty” (Vassanji 54). Incluso en *Anil's Ghost* hay una referencia a una visita a Sri Lanka: “The Queen of England came to this rest house years ago, when she was young.” (*Anil's Ghost* 250). En todos estos casos pervive la imagen de autoridad y prestigio de la institución monárquica.

Así pues, en este apartado hemos tenido ocasión de constatar la importancia de la monarquía para los personajes canadienses que aparecen en las obras analizadas reflejada en el interés que despiertan distintos eventos, tales como cumpleaños, nacimientos, defunciones, coronaciones y abdicaciones en la familia real. Asimismo, hemos comprobado la presencia simbólica monárquica en los nombres dados a calles, edificios y lugares públicos en honor de los monarcas. Las actitudes de los

personajes y los narradores respecto a estos aspectos son diversas: hay apoyos incondicionales a la corona y críticas más o menos explícitas.

La imagen que se deriva de estos contextos es la de Inglaterra como metrópoli, sede de la corona británica y, por lo tanto, centro de las instituciones que gozan de respeto y admiración entre los canadienses. Poco a poco, aparecen opiniones críticas que generalmente son introducidas por los narradores, tal y como hemos anotado antes, en obras como *Elizabeth and After*, *The Underpainter* o *Clara Callan* y no por los personajes.

6.1.4.2 La monarquía como modelo

La presencia sobresaliente de la monarquía en Canadá convierte a esta institución no sólo en un referente cultural, sino también en un modelo de comportamiento. El monarca encarna la autoridad, la dignidad y la respetabilidad. La familia real representa el modelo de perfección en cuestiones tales como el modo de hablar, la educación, las costumbres y la moda. La aristocracia, como clase social más cercana a la realeza, también adquiere cualidades similares. En este apartado mostramos algunos ejemplos de la plasmación de estos elementos en las obras analizadas en este trabajo.

Autoridad y distinción

En primer lugar, la institución monárquica y sus representantes están revestidos de la autoridad que les confiere dicho sistema de gobierno. Esto se manifiesta de un modo especialmente claro en la obra de Rudy Wiebe *A Discovery of Strangers*, en la que los exploradores ingleses se sienten representantes de la

monarquía y actúan en consecuencia. El episodio que citamos a continuación, narrado en el capítulo anterior de la novela desde el punto de vista indígena, ahora se le ofrece al lector desde el punto de vista de Back, uno de los miembros de la expedición inglesa:

“This, our great flag, is the sign of the King of England’s power, who is your king also! The King of England is you Great Father! We are not traders, we are the King’s warriors, as you can see by our uniforms. [...] if you show us the way of the other great river to the Northern Ocean, *and* if you hunt for us as we follow it, the King will be very thankful. (Wiebe 42)

Esta declaración de los ingleses al llegar a Canadá basa su fuerza en la autoridad de la monarquía.

Más adelante la narración muestra la contraposición de la postura de los ingleses y de los indígenas: Para los ingleses, para Back que es el narrador en este caso, las órdenes del Imperio son incuestionables. Por ello, cuando Keskarrah, el jefe de la tribu india, las recibe con escepticismo y no las acepta, Back interpreta que Keskarrah no es capaz de comprender: “he may very well explain our Admiralty orders, and as much of the attendant purposes of Empire as he deems expedient, all of which — however translated — the chief greets with that grave dignity that invariably attends stolid incomprehension.” (Wiebe 47).

La reacción de los indígenas africanos en *The Book of Secrets* es muy diferente. No sólo aceptan la autoridad del monarca, sino que tratan al representante de la corona en sus tierras como si fuera el propio rey: “As he surveyed the district he ruled over like a king—some of the tribesmen even confused him with his own monarch, King George—Frank Maynard would come to mind.” (Vassanji 33).

Esta autoridad de la monarquía se asienta en la consideración de los reyes como seres distintos del común de los mortales. La excepcionalidad de los monarcas se refleja en varias obras. Por ejemplo, el narrador del relato “A Night at the Palace”,

Henry, intenta explicar lo lejano que percibe al que había sido su amigo, Harry, en los siguientes términos:

I was thinking how with some people it's like a different species. In an old nightmare I am lost in history and hauled up in front of Queen Elizabeth I, with the hambone frill. Such an alien, birdlike creature the queen is. So imperious of gesture. So drawling, so rapid of speech. Harris dwelt in a different world, and I choose it, and his absence did not leave me, [...] (Hollingshead 105)

Henry equipara a su amigo Harry y a la reina Elizabeth I en la cualidad de parecer que pertenecen a una especie distinta a las demás personas. Lo curioso es cómo continúa el paralelismo: dado que viven en un mundo distinto, el sentimiento que producen es el de ausencia. Ésta, quizá sea la clave de la relación entre Canadá y la monarquía británica.

Puesto que los miembros de la familia real son considerados excepcionales y son admirados, algunas de sus pautas de comportamiento social, tales como la moda en la vestimenta, se imponen entre el resto de la sociedad. En numerosas ocasiones los personajes y narradores recurren a la mención de uno u otro monarca para explicar el atuendo de otro personaje. Así, Ann, en “Rich as Stink”, dice que el tocado que llevaba el día de su boda era tipo “Mary Queen of Scots” (*The Love of a Good Woman* 280) y especifica que en el momento de la narración resultaría ridículo. También Grace indica que la clase de chaleco tartán que lleva el doctor Jordan cuando va a visitarla por primera vez se ha popularizado desde que la reina mandó construir un castillo en Escocia (*Alias Grace*, 41).

En esa misma novela, los carceleros que acompañan a Grace desde la prisión hasta la casa del gobernador hacen estos comentarios irrespetuosos hacia la autoridad monárquica, probablemente para escandalizar a Grace no sólo con las groserías sino también mentando a la reina. Cuando la narradora les pide que no se proponen ellos contestan así:

I'll thank you not to take liberties, I say, pulling away. I'm all for liberties myself, says the one, being a republican at heart, having no use for the Queen of England except what Nature intended, and though she's got a fine pair of bosoms on her and I'd pay her the compliment of giving them a squeeze at any time she might request it [...] (*Alias Grace* 279-80)

El hecho de que se utilice la figura de la reina en este sentido no hace más que reforzar la imagen de autoridad que esta institución posee.

El modo de hablar

Otro de los aspectos en los que la monarquía sirve de modelo es el habla. En el apartado anterior observamos que la realización de la lengua inglesa que llevan a cabo los ingleses es más valorada que la canadiense. El inglés de los reyes merece comentario aparte. De nuevo, son mostrados como modelo digno de ser imitado. Miss Doyle, la maestra de los niños de origen extranjero en *The Jade Peony*, dice lo siguiente:

“Their Majesties always enunciate perfectly,” Miss Doyle informed us, loudly.
Day after day, we absorbed her enunciated syllables, the syllables of a King and Queen. Without our fully realizing what was happening, our English vocabulary multiplied and blossomed. (Choy 177)

Aquí se entrelazan la importancia de la lengua para estos niños y la admiración por los monarcas británicos. No deja de ser un poco irónico imaginar a los niños extranjeros, en Canadá, intentando hablar como el rey y la reina de Gran Bretaña.

Sin embargo, no siempre el modo de hablar de los reyes resulta igual de atractivo. Uno de los personajes que se va volviendo más crítico con la monarquía, tal y como hemos apuntado anteriormente es Clara Callan. En cuanto al discurso del rey Edward VIII, Clara anota lo siguiente: “Listened to the King announcing his

abdication but turned him off after a few minutes. Couldn't stand the sound of his tinny little English voice going on about «the woman I love.»” (Wright 220).

La aristocracia

La aristocracia, íntimamente relacionada con la monarquía, también sirve como símbolo de prestigio y como modelo en diversos ámbitos. Por ejemplo, las hijas del director de la cárcel en la que está internada Grace tienen álbumes de recortes, en los que coleccionan diversas imágenes, entre las cuales se hallan fotos de miembros de la nobleza. Puesto que es Grace la que da cuenta de esta afición, no sabe exactamente quiénes son los personajes retratados: “and portraits of Lady This and Lord That from England.” (*Alias Grace* 28).

Tampoco otros integrantes de la comunidad canadiense están mejor informados de qué es realmente la aristocracia o quién la integra. Esto le sirve al personaje del buhonero, que luego adopta distintas identidades, para darse importancia diciendo que ha sido invitado de familias aristocráticas en Inglaterra, cuando se hace pasar por neuro-hipnotizador. El narrador refleja en estilo indirecto cómo Mrs. Quennell difunde los datos que le ha proporcionado el propio Jeremiah, o Jerome (de acuerdo con su nueva identidad):

Dr. Jerome DuPont, of New York, who is visiting just now, and who has promised to give a demonstration of his remarkable powers. He is well known, says Mrs. Quennell, and has stayed with Royalty in England. Or not exactly Royalty; but aristocratic families, all the same. (*Alias Grace* 95)

La falta de conocimiento y la admiración hacia la realeza y la aristocracia inglesas le permite a Jeremiah dar credibilidad y autoridad al personaje que representa en ese momento.

Simon Jordan sí es consciente de un aspecto al menos de la aristocracia europea. El narrador, desde el punto de vista del doctor Jordan, apunta cómo los aristócratas europeos arruinados buscan el dinero de los americanos y los americanos el prestigio de clase de los europeos, lo cual lleva a matrimonios de conveniencia. La propia madre del doctor Jordan lo hizo y estaría encantada de arreglar un matrimonio para su hijo. De las palabras de Jordan que traslucen a través del estilo indirecto libre, se desprende su crítica hacia esta práctica:

Of course he could always marry money, as she herself did. She traded her family name and connections for a heap of coin fresh from the mint, and she is more than willing to arrange something of the sort for him: *the horse-trading* that's becoming increasingly common between impoverished European aristocrats and upstart American millionaires is not unknown, on a much smaller scale, in Loomisville, Massachusetts. (*Alias Grace* 65, énfasis añadido)

El doctor Jordan se hace estos planteamientos cuando sueña con el hospital mental que quiere fundar, pero para el que no dispone de capital.

En *The Book of Secrets* los aristócratas de Nairobi tampoco son vistos con buenos ojos por el narrador. Recoge la descripción popular de la sociedad de Nairobi como un cuadrado, cuyas esquinas están ocupadas, una por la dueña del prostíbulo y adivina, otra por los clientes de ésta, la tercera por “the few aristocrats and their fawning toadies, playing public school pranks at the Norfolk” (Vassanji 64) y la última por los oficiales responsables del desarrollo de Nairobi y los empresarios respetables. Esta división deja a la aristocracia fuera tanto de la gente respetable, como de la de mal vivir; por lo que no les atribuye un lugar especialmente bueno. En lugar de proporcionarnos una imagen de esplendor de la monarquía, proyecta una imagen de decadencia.

Así pues, queda patente cómo sigue vigente el modelo de la monarquía y la aristocracia, en lo que se refiere a la autoridad, el prestigio, las pautas culturales y

lingüística. Sin embargo, aparecen voces discordantes y críticas que marcan la tendencia hacia el distanciamiento de estos valores tradicionales que han mantenido la autoridad del Imperio Británico entre sus súbditos y el resto del mundo.

6.1.4.2 La utilización formal de la monarquía

Finalmente, dedicamos el presente epígrafe a la consideración del uso formal de la monarquía que hemos encontrado en los textos estudiados. Por una parte el alcance de influencia de la monarquía en Canadá se refleja en la utilización por parte de los escritores de hitos históricos relacionados con la corona para situar sus narraciones en el tiempo. Se trata del mismo fenómeno que hemos comentado a colación de las guerras mundiales y que hemos denominado “elemento narratológico” en el apartado 5.1.4, si bien aparece con menos frecuencia en este tema. Por otra parte, el análisis ha mostrado que las narraciones toman como base de numerosas comparaciones a la monarquía. El campo semántico que se refiere a la monarquía se transfiere a menudo a otros ámbitos y se establecen paralelismos.

Por último, anotamos los momentos en los que se emplea la ironía para referirse a la monarquía, lo cual implica una actitud de distancia, cuando menos, y de rechazo, en el peor de los casos. Se aprovecha la imagen existente de la monarquía británica para fines humorísticos ridiculizando algunas de las características que comentamos a lo largo de este apartado. Los autores que cuentan con la complicidad de una audiencia que comparte la imagen de la monarquía británica juegan así con esta imagen.

La monarquía como referente temporal

Encontramos ejemplos de la utilización de los períodos de reinado de distintos monarcas para enmarcar temporalmente la acción que se relata en *A Good House* y *The Englishman's Boy*. La voz narradora de la primera novela sitúa la boda de los protagonistas con relación al año de la muerte del rey George: “Bill and Sylvia had married in 1936, the year King George died” (Burnard 6). En la segunda novela, cuando el narrador cuenta su infancia, recuerda que no le gustaba que las maestras que normalmente eran muy estrictas se volvieran falsamente blandas con él, debido a su defecto en la pierna. El motivo que aduce para este comportamiento es el siguiente: “Queen Victoria had not been dead so very long then, and the nineteenth century had wrapped a warm muffler of sentiment around the hearts of schoolmarms, Dickens having made cripples touching and lovable.” (*The Englishman's Boy* 41). Por lo tanto, los referentes culturales y temporales son de nuevo los reinados de los monarcas ingleses, así como la literatura inglesa.

Comparaciones con la monarquía

Los rasgos tomados de la imagen de la monarquía británica que se escogen más frecuentemente para establecer comparaciones son la apariencia física, la capacidad de liderazgo, la distinción, la dignidad, la respetabilidad y la capacidad de proteger.

Hay ejemplos de comparaciones tomando como base el físico en *The Book of Secrets*, *Friend of My Youth* o *The Stone Diaries*. Por ejemplo, la futura esposa de Corbin es descrita con términos monárquicos: “Like the princess, Anne was small in build, and she had golden curls under her hat.” (Vassanji 62). Del mismo modo, Flora es asimilada a una reina: “Flora was still superbly straight and graceful. She could look

like a queen, my mother said (...)" (*Friend of My Youth* 7-8). También, cuando Alice quiere revestir a su madre de la máxima dignidad, la imagina diciéndole adiós a la vida arreglada y con gestos como los de la reina Elizabeth de Inglaterra: "Alice used to joke that her mother, when the time came, would lift a hand gaily on her way out, rather like Queen Elizabeth in a motorcade, hated, gloved, bidding farewell to everything, to life – this mystery, this little enterprise." (Shields 315). Todas estas comparaciones están basadas en rasgos positivos de la apariencia física tanto de los miembros de la familia real como de los personajes que se asemejan a ellos que proyectan una imagen positiva de los monarcas, de la institución y, por extensión, de Inglaterra.

En otras ocasiones las comparaciones se establecen respecto al carácter, ya sea para resaltar cualidades positivas, como en el primer caso que citamos a continuación, o negativas, como en el segundo. Cuando Murray vuelve de la universidad a su pueblo, Walley, saluda a sus paisanos "affable as a crown prince" (*Friend of My Youth* 107). Murray es un príncipe en el sentido de que va a heredar el negocio de su padre y se le atribuyen las cualidades positivas de un verdadero príncipe heredero afable.

En *Elizabeth and After* aparece otro heredero de características muy distintas: Ned Richardson. El calificativo que acompaña en este pasaje al sustantivo perteneciente al léxico relacionado con la monarquía es insultante:

Now Fred and Arnie were looking him over as though he were a piece of meat. That's what a Richardson was. A big rotting piece of meat that everyone wanted to bury. They couldn't bury Luke because of what he'd do to them if they tried, so that left him. The son. The heir. The *lame-duck prince*. (Cohen 62-63, énfasis añadido)

En este caso se hace alusión una vertiente negativa del sistema monárquico, mediante el cual una persona no capacitada para heredar el cargo y las funciones de su padre pasa a desempeñar las mismas por herencia.

Si en el contexto anterior veíamos la falta de liderazgo expresada mediante vocabulario del campo léxico de la monarquía, a continuación mostramos precisamente la presencia de esta cualidad. Al final de la novela de Alistair MacLeod *No Great Mischief* aparece una reflexión en torno a lo que hace un líder, cómo es y sobre la necesidad de que el líder tenga seguidores para llegar a serlo. Para este planteamiento el narrador recuerda la historia mítica del rey de los arenques (MacLeod 274).

El narrador había mencionado esta leyenda anteriormente, cuando reflejó cómo su abuelo le explicaba a su hermana que las gentes de Glencoe creían que cuando los arenques caían en sus redes era porque el rey de los arenques los guiaba hasta allí. Por ello, procuraban no pescarlo y mantener la confianza en él para que en sucesivos años siguiera trayéndoles abundancia de arenques hasta sus redes (MacLeod 226). Cuando el abuelo le preguntó a la niña sobre su opinión acerca de esta leyenda, ella respondió así: “‘I don’t know,’ I said, ‘I like the part about believing in the king - even if he was just a herring.’ I was perhaps in Grade 7 or 8. Grandma had sent me over to his house with some cookies. Grandfather smiled and even laughed a little and poured me a glass of milk. (MacLeod 226-227). La niña de corta edad valora la existencia de un rey, aunque sólo sea un rey de arenques. Esto manifiesta una vez más la importancia de la monarquía para los canadienses. Aunque hay que tener en cuenta la reflexión del narrador: el poder de liderazgo de la monarquía es necesario, pero no siempre resulta beneficioso para sus seguidores.

También en esta ocasión entrevemos una alusión a la situación colonial y poscolonial de Canadá.

El narrador que adopta el punto de vista de los exploradores en *A Discovery of Strangers* califica las maneras del teniente Franklin como “imperiales”, ya que el tema peliagudo de las relaciones entre Hood y Greenstockings no le ha hecho perder la compostura: “still formally imperial” (204).

En relación con otros personajes también se utilizan términos pertenecientes al campo semántico de la realeza o comparaciones que aluden a este ámbito para expresar el grado de respetabilidad que merecen. En *Elizabeth and After*, gracias a la intervención de Adam, Carl es tratado como si fuera una visita real: “Adam had transformed him from a worthless McKelvey to visiting royalty.” (41). Además, con ese término se crea un eco que recuerda a la visita real de la princesa Elizabeth que la madre y los abuelos de Carl habían seguido con tanto interés y forma parte del uso sostenido a lo largo de toda la novela de este tipo de comparaciones.

Incluso en el libro de relatos breves de Diane Schoemperlen *Forms of Devotion*, que como hemos comentado anteriormente difiere sustancialmente del resto de textos pertenecientes al corpus analizado, aparece una alusión a la monarquía. En este caso, sin embargo, no se refiere a la institución monárquica británica, sino a la realeza en general. En cambio, sí se mantiene la asociación de la monarquía con un sentido de protección, tal y como refleja la siguiente cita: “It was easy to be brave with these purple walls wrapped like the robes of royalty around me.” (Schoemperlen 36).

Tono irónico

Las características que se toman como base para establecer las comparaciones anteriormente mencionadas, en ocasiones, son empleadas de forma irónica. También aparecen comparaciones con la monarquía que pretenden expresar la imposibilidad de que algo ocurra o sea verdad de forma sarcástica. Encontramos ejemplos de este uso con fines humorísticos de la imagen de la monarquía británica en: *The Robber Bride*, *Alias Grace*, *Elizabeth and After*, *Barney's Version*, *The Englishman's Boy* y *A Discovery of Strangers*.

A menudo el rasgo que establece la base para la comparación entre la monarquía y el otro término—cualquiera que sea—es la distinción que se les atribuye a los monarcas. Nancy, la muchacha que es asesinada en *Alias Grace*, suele utilizar estas comparaciones. Cuando quiere criticar a la señora Bridgeford por su arrogancia se mofa de ella diciendo que se cree la reina, aunque en este caso es de Francia: “Mrs. Bridgeford who thought she was the Queen of France, and that nobody else was fit to lick her shoes” (*Alias Grace* 266). También se dirige al mozo de cuadras al encargarle que cuide al caballo del señor Kinnear añadiendo la siguiente coletilla: “if he didn't consider such a thing too far beneath His Royal Highness.” (*Alias Grace* 291). El capitán del barco en el que Grace y su familia viajan a Canadá utiliza la monarquía como símbolo de riqueza y distinción. Cuando los pasajeros de segunda se quejan de las condiciones inhumanas a las que se tienen que someter les responde, según la narración de Grace: “[...] that to sum it up, his ship was not Buckingham Palace, and we were not the Queen of France, and like everything else in this life you got what you paid for. And he wished us a pleasant voyage.” (*Alias Grace* 132). Merece la pena resaltar que Grace siempre establece las comparaciones con la reina

de Francia, a pesar de que se refiere a las palabras de distintas personas. Este es un indicio muy sutil de cómo Atwood crea una voz propia para Grace.

George Back, uno de los miembros de la expedición de Franklin, se burla de la ceremoniosidad y dignidad de Keskarrah con las siguientes palabras:

Though their formality outrump the French, I will accept it: the chief may pace the recently mud-smear'd trading company hall—which in keeping with his imperial dignity is no larger than an English cottage kitchen—and while enthroned on dirt accept an introduction with the distant gravity of King George III himself, and I will bow as if he were in fact the sixty-year ruler of the whole earth—God save the King! (Wiebe 46-47)

En este pequeño fragmento incluye la imagen de dos entidades que coincide en el rasgo de la formalidad y magnificencia: la monarquía y los franceses.

Hemos encontrado en las obras analizadas más tipos de bromas que aluden a la monarquía. Kate, la hija del narrador de *Barney's Version* se burla de su hermano Saul, diciéndole que es raro que no declararan fiesta nacional el día de su cumpleaños como el de la reina Victoria (332).

Otras veces se intenta reafirmar la imposibilidad de que una afirmación sea cierta con el uso de elementos léxicos referidos a la monarquía. Grace cuenta que muchas de las personas que había en el hospital mental en el que ella estuvo internada no estaban realmente locas. Para expresar esta idea dice: “a good portion of the women in the Asylum were no madder than the Queen of England.” (*Alias Grace* 34). Roz utiliza de modo muy similar el nombre de la reina de Inglaterra. A la sugerencia de su amiga Charis de que Zenia es un ser humano, ella responde así: “«Fellow human being, my fat fanny,» said Roz. «If she was a fellow human being, I'm the Queen of England.»” (*The Robber Bride* 13).

En otro nivel de irrealidad el paralelismo entre la monarquía y el universo mitificado de Hollywood aparece en varias obras. Rachel, la amiga de Vincent, el

narrador, compara al gran público americano que asiste a los escándalos de los actores de Hollywood con la reina de Inglaterra: “One disaster after another. Like Queen Victoria, the Great American Public is not amused.” (Vanderhaeghe 131). El propio Vincent califica a los actores más exitosos del momento “the reigning King and Queen of pictures” (Vanderhaeghe 21). La voz narradora de *The Robber Bride* también equipara a las estrellas de las películas y a la reina de Inglaterra al expresar que Roz era tan famosa como estas figuras femeninas: “She was high-profile, and there weren’t many women then who were, except for movie stars and the Queen of England.” (*The Robber Bride* 350).

En *Elizabeth and After*, la comparación entre la vida de la protagonista y la familia real se sostiene a lo largo de toda la novela. Desde la concepción de Elizabeth hasta su muerte, muchos de los momentos importantes de la vida de la protagonista se describen utilizando paralelismos con la familia real británica o vocabulario perteneciente al campo semántico de la realeza. Las circunstancias de la muerte de Elizabeth recuerdan, aunque quizá sea sólo una coincidencia, al accidente de tráfico en el que murió la princesa Diana de Gales.

Así describe el narrador, por ejemplo, cómo se concibió a Elizabeth:

After the dinner the Glades retired to their room where the inadequate radiators combined with several layers of down comforters and a sagging mattress to produce an intensely romantic interlude. Nine months later the previously unimpregnable Lillian Glade, copper snake and all, gave birth to a daughter. Overwhelmed with happiness they decided their princess must be named after a real princess—Elizabeth. (Cohen 119)

En estos contextos aparece reiteradamente un tono de humor. El narrador crea un juego de palabras entre el término princesa en su acepción más general refiriéndose a la hija de los reyes, en este caso de Inglaterra, y la acepción figurada que se utiliza para designar cariñosamente a una niña pequeña.

Del mismo modo, la primera experiencia sexual de Elizabeth y su consecuente embarazo son relatados utilizando los términos “her prince” para referirse a William McKelvey y “his lady” para Elizabeth. Aparece de nuevo el tono jocoso cuando apunta que William hizo lo que los príncipes de los cuentos de hadas suelen hacer:

That night, in a field that smelled of new grass and apple blossoms, Elizabeth would take sprigs from a lilac bush and decorate William’s hair and her own. Then her prince did what fairy-tale princes sometimes do: he unlocked his lady’s dress, he offered her more flowers, and under a blue velvet sky with a low-hanging moon, he took her down onto the sweet cool ground and gave her little explosions and tears of pain. (Cohen 146-147)

Este episodio contado por el narrador omnisciente en tercera persona es contrapuesto inmediatamente a la constatación por parte de Elizabeth, en primera persona y en estilo directo, de que este encuentro tuvo como consecuencia su embarazo y el final de su mundo de princesa: “Two months later I discovered I was pregnant and that was when I knew my life as a princess was over.” (Cohen 147).

Así pues, podemos concluir que la utilización de la monarquía constituye un elemento muy importante de la trama y del uso idiomático de la novela *Elizabeth and After*. Lo que en esta novela de Matt Cohen adquiere un rango sobresaliente aparece en las demás obras comentadas de forma menos prominente. La cantidad de ámbitos y el volumen de ejemplos en los que aparece la monarquía británica dan fe de la relevancia que tiene en las obras estudiadas. Hemos podido constatar que la actitud frente al Reino Unido y su máxima institución, la monarquía, de los personajes y los narradores de las veinte novelas contempladas en este apartado oscila desde la máxima admiración, el respeto y la adhesión, pasando por el distanciamiento, hasta el tratamiento irónico. Este movimiento es paralelo a la creación de una heteroimagen de Inglaterra y su monarquía como el Otro, que se ve con distancia crítica y en

ocasiones humorística; frente a la inclusión de la monarquía, descrita mediante sus bondades, su prestigio y su majestuosidad y considerada como algo propio de los canadienses.

6.1.3 Heteroimagen de Inglaterra y de los ingleses

Para completar la visión del Imperio debemos tener en cuenta también cómo se contempla la nación que está detrás del mismo, puesto que las reacciones a favor o en contra del Imperio se expresan a menudo a través de la adhesión o el ataque al país y a los ciudadanos del país que ocupan la cabeza del Imperio.

Partiendo de la base de que Canadá no ha llegado a desprenderse de su naturaleza colonial, tal y como afirma Salat (xiv) se puede explicar mejor que Inglaterra se vea como entidad independiente de Europa. Los escritores que tratan el Reino Unido como el Otro podrían denominarse los verdaderamente poscoloniales, mientras que los otros mantienen una relación colonial.

Tal y como mencionábamos en la introducción a este capítulo, la imagen de Inglaterra tiene una gran relevancia, lo cual la hace destacar entre las demás naciones del Reino Unido e Irlanda, así como de la Europa continental. De hecho, en el capítulo dedicado a la inmigración hemos observado que rara vez se considera a los ingleses inmigrantes, debido a razones históricas obvias. Además, en los pocos casos en los que se habla de ellos como inmigrantes, sus historias no contienen las penalidades que hemos constatado en los demás colectivos nacionales. Es más, existe

la figura que Dahlie denomina “gentleman immigrant” (4), término que describe precisamente a “a certain class of British settlers in Canada” (4).

En las obras analizadas hay numerosas referencias a lo inglés. En ocasiones se menciona lo británico, en general, pero es mucho menos frecuente. Encontramos alusiones al carácter de los ingleses que a menudo reflejan estereotipos al uso. Las pautas culturales inglesas son retratadas frecuentemente. Dentro de ellas figura con especial relevancia el modo de hablar de los ingleses. También se describen objetos y productos procedentes de Inglaterra que normalmente son muy valorados. Lo más significativo para el presente estudio es la imagen que los propios personajes y narradores canadienses proyectan explícitamente de su país frente a Inglaterra.

A lo largo de las siguientes páginas exploraremos estos aspectos, tal y como se presentan en las siguientes obras: *Wilderness Tips*, *The Robber Bride*, *Alias Grace*, *The Roaring Girl*, *Friend of My Youth*, *The Love of a Good Woman*, *The English Patient*, *Barney’s Version*, *The Underpainter*, *The Englishman’s Boy*, *A Discovery of Strangers*.

En primer lugar, contemplemos los personajes ingleses que aparecen en las obras de nuestro corpus. Estos comparten algunos rasgos característicos que reproducen varios estereotipos. Por una parte, se menciona lo afeminados que resultan los varones ingleses. Además, se los considera incapaces de sobrevivir a las condiciones medioambientales de Canadá. Sin embargo, se valora positivamente su caballerosidad. No obstante, su modo de actuar en sociedad resulta, en última instancia, incomprensible para los personajes canadienses.

Incomprensibles

La característica más destacable de la imagen de los ingleses que aparece en estas obras es que sus actuaciones son incomprensibles para los personajes canadienses. Su comportamiento en sociedad y su modo de reaccionar en el trato personal resulta impenetrable para los canadienses. A veces esta dificultad para comprender el modo de relacionarse de los ingleses se muestra explícitamente. Así, en el relato titulado “Differently” Ben y Georgia conversan acerca de los sentimientos de la pareja formada por Harvey y Hilda, los cuales son ingleses. Opinando acerca de si Harvey quiere más a Hilda o al revés, Ben le dice a Georgia: “No, no, no. There I think it’s the other way round. It’s hard to tell with English people.” (*Friend of My Youth* 226). El modo de manifestar los sentimientos los personajes ingleses no es fácil de comprender para los canadienses.

Otro ejemplo aparece en la historia de Margaret Atwood titulada “Hack Wednesday”, Marcia, la protagonista tiene un amigo inglés, Gus, al que no termina de comprender muy bien. En una de las ocasiones que se refiere a él lo hace con las siguientes palabras: “he’ll assume the polite, beady-eyed expression the English get when they think you’re too quaint for words, or else boring as hell” (*Wilderness Tips* 234). Esta es una muestra de lo extrañas que resultan para este personaje las reacciones de su amigo.

Esta dificultad para comprender a los ingleses genera incluso chistes. En “Walking on the Moon” el hijo le cuenta al padre lo siguiente:

“In England you know what they’ve got a special tax for?”
“Uh—Poles? Pole tax, get it? Funny accent, funny nameski, Brits tax you.”
“Nope. ‘Edible pets’. Isn’t that perfect?”
“It is actually,” (Hollingshead 189)

En este contexto la heteroimagen de los ingleses que se ha creado es la de una nación incomprensible y cuyas leyes absurdas mueven a la risa. La identificación

de Canadá con el Reino Unido desaparece totalmente en este caso, ya que se produce precisamente el fenómeno contrario: se contempla a los ingleses como el Otro, a quien no se comprende.

Otra de las obras en las que se manifiesta la imagen de los ingleses como un pueblo extraño al que los personajes canadienses no comprenden es *Elizabeth and After*. Cuando Adam viaja a Londres intentando reconstruir los últimos días de su padre allí antes de morir en la guerra, las impresiones que tiene acerca de los británicos responden a esta imagen, tal y como vemos en las siguientes observaciones: “He discovered that the British were an odd race: their television, their sausages, their brown sauce, their habit of looking at you as though to ask what you were doing there.” (126). La expresión “raza extraña” (“odd race”) no puede ser más clara respecto a la perplejidad que los canadienses sienten hacia los ingleses.

El relato “Rose Cottage” de Greg Hollingshead incluye distintos elementos ingleses que constituyen más ejemplos del fenómeno que estamos exponiendo. La dueña del lugar denominado “Rose Cottage” es Lady Beatrice Cooper (Hollingshead 33). Este apelativo recuerda a la aristocracia británica, de la que nos referiremos más adelante. Por otra parte, lo primero que el lector averigua de la enfermera que cuida a la anciana es que fue enfermera en el ejército británico (Hollingshead 33). Incluso las jóvenes que montan a caballo en las cercanías montan en “high English saddles” (Hollingshead 39) y el protagonista se enamora de todas ellas. También los administradores de la finca de Lady Cooper son descritos con referencia a lo británico. El narrador dice de uno de ellos: “a senior director with burst-blood-vessel British cheeks” (Hollingshead 44). En general, el efecto cumulativo de los ecos

ingleses en un relato que resulta tan absurdo incide sobre la imagen de lo inglés como una cultura incomprensible para los canadienses.

El cuento de Alice Munro “Oranges and Apples” abunda en la falta de entendimiento entre ingleses y canadienses. La pareja formada por Victor—un polaco—y Beatrice—una inglesa—llegan al pueblo de Walley. Victor entabla amistad con Murray y con su mujer—Barbara—, un matrimonio del pueblo. Las contradicciones que Murray aprecia comienzan cuando Victor le explica lo siguiente: “He said that he and his wife, who was English, had bought a *farm* just on the edge of town. [...] But Victor said that they were not intending to *farm* it. They were going to keep horses and run a riding school.” (*Friend of My Youth* 115, énfasis añadido). Victor y su mujer inglesa han comprado una granja que no pretenden explotar como tal. La coincidencia en inglés entre el sustantivo y el verbo hace esta discordancia más obvia.

En la cita anterior la paradoja va directamente asociada a la mujer inglesa. También la falta de entendimiento en el trato personal ocurre con ella. Murray le recita parte de un poema inglés la primera vez que llega invitada a su casa, pero ella no lo valora en absoluto (*Friend of My Youth* 118). El personaje de Beatrice es descrito como carente de cualquier coquetería y despreciativo. Más adelante incluso es presentada como un peligro por su propio marido:

You have no idea what sort of person she is or what she might do. You think she would not poison, she is an English lady. But England is full of murders and often it is the ladies and gentlemen and the husbands and wives. I cannot eat in her house. I wonder if I am safe even to sleep there. (*Friend of My Youth* 124)

La visión que esta historia proporciona de la esposa inglesa y de los ingleses en su totalidad es muy siniestra. Aunque parezcan caballeros y damas, esposas y esposos respetables pueden llevar escondidos un asesino. La desconfianza hacia los ingleses

(hacia la mujer de Victor, en este caso) hace que Murray y Barbara alojen a Victor en su casa y le permitan interponerse en su relación, a pesar de que no le conceden mucha credibilidad a los temores de Victor.

La perplejidad ante el comportamiento de los ingleses adopta tonos mucho más amargos en las consideraciones de Kip—Singh—en *The English Patient*. Cuando este personaje se está sometiendo al proceso de selección que lo convertirá en artificiero del ejército británico, sentencia lo siguiente: “The English! They expect you to fight for them but won’t talk to you.” (*The English Patient* 188). En realidad, Kip ha interpretado mal la mirada atenta y de aprobación de la secretaria, Miss Morden, mientras él hojea los libros de la biblioteca de Lord Suffolk.

La segunda historia de *Wilderness Tips*, “Hairball” presenta más evidencias de la dificultad de los personajes canadienses para comprender a los ingleses. Las vivencias en Londres de una joven periodista de moda dan pie a diversas opiniones acerca de los ingleses. Después de algún tiempo allí revela sus impresiones acerca del comportamiento de los ingleses. Por una parte, piensa que tiene que llamar su atención con cosas poco usuales, tales como el nombre que ella misma se ha dado (Kat), para que le hagan caso (*Wilderness Tips* 36). Su relación con los hombres ingleses no es nada fluida. Kat siente que son muy quejicas y censura su falta de compromiso en las relaciones de pareja (*Wilderness Tips* 38-40).

Falta de seriedad y compromiso

La falta de honestidad en las relaciones sentimentales está reflejada también en el relato de Alice Munro “Oh, What Avails”. En él aparece un personaje inglés que se casa con Matilda, la vecina de los protagonistas, Joan y Morris. La esposa de este inglés lo termina encontrando y se anula el matrimonio con Matilda (*Friend of My*

Youth 203). Matilda vive con la esperanza de que el inglés se divorcie de su mujer para volver con ella, tal y como había prometido. Sin embargo, esto nunca sucede y Matilda termina volviéndose loca.

Cuando Matilda sale con Morris, después de unas copas ella le cuenta sus temores. El narrador lo refleja así: “Then, after a she had had a few drinks, she would speak to him about her secret concerns. Her concern. Which was always the same. It was Ron, the Englishman.” (*Friend of My Youth* 212). Lo significativo para nuestro análisis es que este personaje carece de descripción alguna. Las referencias a él que aparecen en la narración sólo dan cuenta de que era el novio de Matilda, que resultó ser bígamo y que procedía de Inglaterra. Tal y como vemos en la cita anterior, en la única ocasión que se menciona su nombre, incluye como aposición de nuevo su nacionalidad. Por lo tanto, de este personaje se resaltan dos rasgos: que es inglés y que es bígamo. Al igual que el relato “Hairball”, “Oh, What Avails” de la colección *Friend of My Youth* ofrece una imagen negativa de los hombres ingleses en lo que se refiere a las relaciones de pareja.

El narrador de *Barney’s Version* afirma tajantemente que uno no puede fiarse de los británicos: “You simple can’t trust the British” (Richler 18). En este rasgo—la responsabilidad—opone a británicos frente a estadounidenses y canadienses. La narración continúa en tono sarcástico mofándose de los británicos. Principalmente se hace eco de las contradicciones entre una apariencia respetable y unas aficiones de dudosa moralidad en lo que se refiere a la sexualidad (Richler 18).

Hombres afeminados

El modo de comportarse afeminado, según la percepción de los personajes canadienses, que muestran los hombres ingleses es otro de los aspectos que resulta incomprensible para los canadienses. De nuevo, la protagonista de “Hack Wednesday” expresa sus dudas en torno a si el comportamiento afeminado de su amigo Gus se debe a que es homosexual: "Possibly he is also gay: it's hard for her to tell with literate Englishmen. Some days they all seem gay to her, other days they all seem not gay. Flirtation is no clue, because Englishmen of this class will flirt with anything." (*Wilderness Tips* 232-3).

Otra característica que define a los ingleses y que podría asociarse con esa aparente feminidad, es su debilidad. En varias ocasiones se apunta la incapacidad de estos para sobrevivir en la naturaleza canadiense. Así ocurre en el pasaje que citábamos anteriormente de *The Underpainter* (115), en el que Rockwell Kent denuncia la presencia de los imperialistas y expresa que estos se congelarían en el norte de Canadá. Precisamente esa es también la imagen que se proporciona de los exploradores ingleses que aparecen en *A Discovery of Strangers*.

Destructivos

Esta aparente debilidad no los frena para ser un pueblo tremendamente destructivo, tal y como se desprende no sólo de *A Discovery of Strangers*, sino también de otras de las obras del corpus analizado, tales como *The English Patient*, *The Book of Secrets* o *The Underpainter*. Una de las vertientes de la destrucción que causan los ingleses es el saqueo. En *The Book of Secrets* hay un personaje que representa al inglés saqueador que se lleva tesoros de las tumbas y toma dinero prestado de los comerciantes del lugar que no devuelve (Vassanji, 26-27).

El otro ámbito de la destrucción causada por los ingleses, está de nuevo relacionada con la guerra. En *The Underpainter* el momento en el que Augusta se suicida tras contarle a Fraser, el narrador, las penalidades de la guerra y las secuelas que le dejó, Fraser se fija en una hilera de jarras pintadas de Inglaterra. El odio que siente en ese instante hacia los causantes de la guerra se proyecta contra las representaciones de las jarras, de las cuales opina lo siguiente: “I found myself staring at a row of ridiculous tankards from England: square, arrogant faces whose smirking expressions infuriated me.” (*The Underpainter* 252).

Los ingleses también son el objeto de todo el odio que siente Kip en *The English Patient*, cuando se entera por la radio de que han bombardeado Hiroshima y Nagasaki. Poco antes de marcharse de la villa donde Hana cuida al paciente, entra con un rifle en la habitación de éste y le recrimina lo siguiente:

I grew up with traditions from my country, but later, more often, from *your* country. Your fragile white island that with customs and manners and books and prefects and reason somehow converted the rest of the world. You stood for precise behaviour. I knew if I lifted a teacup with the wrong finger I'd be banished. If I tied the wrong kind of knot in a tie I was out. Was it just ships that gave you such power? Was it, as my brother said, because you had the histories and printing presses? (*The English Patient* 283)

En este fragmento se aúnan algunas de las características de los ingleses que hemos mencionado anteriormente. Por una parte, se hace referencia a la aparente fragilidad de Inglaterra, la cual no ha impedido que los ingleses lleven sus pautas culturales al resto del mundo y, según Kip, lo hayan convertido. No comprende qué ha legitimado a Inglaterra para actuar de ese modo y está furioso. Se vuelve contra el paciente por ser inglés, pese a que Caravaggio le revela que esa no es verdaderamente la nacionalidad del paciente. La respuesta de Kip es ésta: “American, French, I don't care. When you start bombing the brown races of the world, you're an Englishman. You had King Leopold of Belgium and now you have fucking Harry Truman of the USA. You all

learned it from the English.” (*The English Patient* 286). Kip, quien a nuestro entender simboliza las colonias del Imperio Británico, centra el origen de la destrucción de la civilización (*The English Patient* 286) en Inglaterra.

Caballerosidad

Frente a esta imagen tan negativa encontramos uno de los rasgos asociados tradicionalmente a los ingleses: la caballerosidad. El propio Kip admira a Lord Suffolk por su caballerosidad: “Singh adored him. As far as he was concerned, Lord Suffolk was the first real gentleman he had met in England.” (*The English Patient* 186). Incluso cuando ya está completamente desilusionado con los ingleses, sigue manteniendo que Lord Suffolk era lo mejor de los ingleses (*The English Patient* 185).

El inglés al que hace referencia el título de la novela *The Englishman’s Boy*, cuyo nombre es John Trevelyan Dawe, es un ejemplo perfecto. En su indumentaria no falta detalle (Vanderhaeghe 35) y su comportamiento no tiene tacha. Incluso cuando el barco en el que viaja llega a territorios peligrosos “Dawe’s sweet-tempered and smooth-as-butter manner” (Vanderhaeghe 37) siguen imperturbables.

También aparece el tópico de la caballerosidad de los ingleses, por ejemplo, cuando Grace describe al desconocido—se trata del Dr. Jordan—que entra en la habitación donde está ella. Cuando el joven aparece por la puerta la voz narrativa refleja los siguientes pensamientos de Grace: “This man has a briskness about him which is not fashionable, and also rather large feet, although he is a gentleman, or next door to it. I don’t think he is English, and so it is hard to tell.” (*Alias Grace* 41). Resulta significativo que el hecho de que no sea inglés parece restarle posibilidades de ser un caballero a los ojos de Grace.

Clasismo

La perpetuación de la diferencia entre las distintas clases es otro de los rasgos de la sociedad inglesa que constata la narrativa canadiense. La sociedad canadiense se distingue por carecer de este clasismo tan acentuado. En 1967 Arthur Lower, un oficial de la marina canadiense, publicó *My First Seventy-Five Years*, obra en la que se refleja esta divergencia entre las dos sociedades:

The British, or more accurately, the English, whatever their current theories may be, still view society as a many layered cake; each has its functions, but each is discernibly different from the others. Our Canadian view, not enunciated but acted upon, is that society is an upside down pyramid, with practically everyone on the broad, flat top and hardly anyone at the bottom. (120).

En nuestro corpus hay diversos ejemplos del clasismo que impera en Europa y está ausente en Canadá. *Alias Grace* y *Wilderness Tips* proporcionan ejemplos de cómo la jerarquía de clases en Europa está mucho más afianzada y se mantiene.

Para Grace Europa significa el dominio de las clases sociales, de la aristocracia y de las formas anticuadas (*Alias Grace* 66), mientras que Canadá representa la democracia y la igualdad entre las personas. Una de sus afirmaciones a este respecto es la que sigue: “And one person was as good as the next, and on this side of the ocean folks rose in the world by hard work, not by who their grandfather was, and that was the way it should be.” (*Alias Grace* 182). Sus palabras no dejan duda acerca del modelo que ella prefiere.

En esta misma novela se da el caso de una señora que, en lugar de ascender, desciende en la escala social debido a la muerte de su marido. Grace la presenta del siguiente modo:

The housekeeper was called Mrs. Honey, although she was sweet only in name, being a dried-up woman with a pointed nose like a candle snuffer. She looked as if she lived on stale crusts and cheese parings, which she most likely had done in her life, *being an English gentlewoman in distress who was only a housekeeper through the death of her*

husband, and being stranded in this country, and having no money of her own. (*Alias Grace* 147, énfasis añadido)

Este fragmento resalta la altivez de los ingleses. La parte resaltada en cursiva probablemente refleja en estilo indirecto libre lo que la señora Money solía decir acerca de sí misma, cuando se quejaba de su condición de ama de llaves. Deja muy clara la clase social a la que pertenece—“an English gentlewoman”—y que ni el papel de ama de llaves que desempeña en ese momento, ni el país en el que se ve abandonada—“stranded”—le parecen dignos de su condición.

Maya, una de las protagonistas del relato “Differently” finge una actitud de superioridad similar. Cuando va a comer a Moghul’s Court, en Vancouver, con su amiga Georgia, se disfraza con vestidos amplios de seda, guantes blancos y sombreros asombrosos. Ataviada así reproduce el comportamiento estereotipado de los ingleses: su prepotencia y su forma atildada de hablar y de dirigirse a los inferiores, tal y como refleja la voz narrativa: “She pretended to be a widow who had served with her husband in various outposts of the Empire. She spoke in fluty tones to the sullen young waiters, asking them, “Could you be so good as to...” and then telling them they had been terribly, terribly kind.” (*Friend of My Youth* 227). Georgia y Maya, para darle importancia al personaje ficticio que inventan y al que denominana Mrs. Allegra Forbes-Bellyea, lo dotan de un nombre con sonido italiano, de un apellido compuesto y la subordinan totalmente a su marido, Sir Nigel, hasta el punto de afirmar que sirvió junto a su marido en diversos puestos del Imperio. Así pues, en este juego de las dos amigas quedan manifiestos algunos de los estereotipos en torno al clasismo de los ingleses.

La protagonista del relato “Hairball” se siente afortunada por no ser juzgada según una clase social, gracias a su condición de canadiense en Londres. Así expresa la voz narradora sus sentimientos:

[...] secure in the knowledge that she was not being measured against the class yardsticks and accent-detectors they carried around in their back pockets, was not subject to the petty snobberies and resentments that lent such richness to their inner lives. The flip side of this freedom was that she was beyond the pale. She was a colonial—how fresh, how vital, how anonymous, how finally of no consequence. (*Wilderness Tips* 38-40).

La otra cara de la moneda es que no se la considera. Por lo tanto, no es juzgada según la clase social a la que pertenece, pero no forma parte de la sociedad. Ella misma califica su condición de “colonial”, lo cual la sitúa en un plano de inferioridad.

La lengua inglesa

El modo de hablar, tal y como se menciona en la cita anterior, es otro de los elementos que definen a los ingleses. Pese a que los canadienses anglófonos comparten el mismo idioma con los habitantes de Gran Bretaña, en obras tales como *Wilderness Tips*, *The Robber Bride*, *Alias Grace*, *Barney’s Version* o *The Love of a Good Woman*, a menudo se emplea la variedad lingüística propia de la isla como rasgo que define a los personajes o que lleva asociadas connotaciones tales como la clase social a la que pertenece cierto personaje o la inferioridad que los canadienses sienten respecto a los ingleses.

Apreciamos una jerarquía que sitúa el uso británico del inglés por encima del canadiense. Las carencias que se le achacan habitualmente al inglés canadiense es que sus cadencias resultan planas. Por ejemplo, la protagonista canadiense emigrada a Londres de “Hairball”, cuando recibe a un compatriota, percibe su forma de hablar así: “the flat, metallic nasal tone of the Great Lakes, with its clear hard *r*'s and its absence of theatricality. Dull normal. The speech of her people” (*Wilderness Tips* 38). Las opiniones de Anthea, una inglesa emigrada a Canadá, en *The Robber Bride* apuntan en el

mismo sentido. Ella considera el acento de los canadienses “flat” y su gramática “spurious” (*The Robber Bride* 152).

Por lo tanto, observamos que la heteroimagen de los ingleses acerca de los canadienses y la autoimagen de los canadienses coinciden en este aspecto. Resulta imposible deducir de los datos aportados por nuestro corpus cuál de ellas—la heteroimagen o la autoimagen—surge primero y si la una influye en la otra. Sería un tema digno de ser investigado, pero sobrepasa el ámbito de nuestro estudio. En cualquier caso, la narrativa canadiense tratada aquí muestra una heteroimagen de superioridad de los ingleses en cuanto al uso idiomático.

La única afirmación directa que contradice a todas las apreciaciones que hemos observado hasta el momento respecto al acento inglés aparece en *Barney’s Version*. Uno de los personajes de esta novela dice: “I never go to British movies. It’s their funny accents. Who can understand how they speak English?” (Richler 175). Sin embargo, hay que tener en cuenta que se trata de una amante desdeñada por el protagonista, la cual responde así a una excusa del mismo, en la que hace referencia a una película británica. Por lo tanto, podemos considerar que simplemente se trata de un comentario que pretende ser grosero y del que no se desprende una opinión generalizada.

Como en ocasiones anteriores, observamos que un tópico vigente se invierte y se utiliza de forma irónica. Atwood, que se caracteriza por este tipo de uso de los estereotipos, hace que una de las niñas protagonistas de “True Trash” imite el acento inglés cuando lee a sus compañeras en voz alta una de las novelas rosas a las que son aficionadas, “for extra hilarity” (*Wilderness Tips*, 4). Los otros elementos que resultan divertidos o ridículos son una seriedad e histrionismo que recuerdan a las locutoras

de la radio y unas gafas colocadas sobre la punta de la nariz al modo de las profesoras con vista cansada. En esta burla vemos que la ironía resulta de la asociación de elementos serios y de autoridad (la voz de una locutora de radio, la actitud de una profesora) a la lectura del tipo de literatura popular y de poca calidad a la que hace referencia el título. No obstante, al alinear el acento inglés junto a estos rasgos formales se sigue afirmando la valoración del acento inglés por encima del canadiense.

Objetos ingleses

Este tipo de apreciación positiva de lo inglés no se circunscribe a la variedad lingüística. Surge aplicada también a diversos usos sociales y objetos de consumo. En definitiva, en la narrativa que nos ocupa, Inglaterra es un modelo de las pautas culturales mejor valoradas. Por ejemplo, en el lugar y en la época que transcurren *Alias Grace* lo prestigioso era pertenecer a la Iglesia de Inglaterra: “They were Church of England, as all the best people were in those days, and also those who wanted to be the best, as it was Established.” (*Alias Grace* 169).

Los objetos ingleses a los que se les confiere un alto valor en las obras analizadas son numerosos: espumas y lociones de afeitado, zapatos, pijamas, toallas, etc. Los productos para el afeitado son nombrados en *Alias Grace* (111) y en *The Robber Bride*, aunque en la segunda novela ya no tiene el valor que disfrutaba anteriormente, se trata de “Nothing too seductive, just some stuff he got in England, heather or something.” (*The Robber Bride* 302). Según Grace, “The best shoes came from England” (*Alias Grace* 236). Las protagonistas de *The Robber Bride* aprecian especialmente los “expensive English cotton flannel nighties with rows of Mother Geese in bonnets and aprons printed on them” (*The Robber Bride* 75) y “a bath sheet, flamingo pink, best British” (*The Robber Bride* 85). Uno de los compañeros de viaje del

chico del inglés codicia la chaqueta que el chico le quitó al inglés, porque piensa que llevarla puesta le permitiría pasar por un *gentleman* (Vanderhaeghe 115).

La excepción a esta apreciación de lo inglés se encuentra en el relato “The Love of a Good Woman”. El optometrista, el señor Mr. Willens, resulta un poco ridículo cuando se desplaza en su coche. La voz narradora lo presenta así:

[...] the little English car, the Austin, the only one of its kind surely in the whole county. It belonged to, the optometrist. He looked like a cartoon character when he drove it, because he was a short but thick man, with heavy shoulders and a large head. He always seemed to be crammed into his little car as if it was a bursting suit of clothes.” (*The Love of a Good Woman* 4).

En cualquier caso, no se ridiculiza el producto inglés en sí, sino la imagen que ofrece el hombre grueso dentro de un coche tan pequeño.

Hasta el momento hemos comentado los objetos ingleses que los personajes canadienses valoran especialmente. *The Robber Bride* proporciona una vuelta de tuerca más aludiendo a la ficción dentro de la ficción. Roz, una de las protagonistas de incluso recuerda con añoranza las descripciones de lugares ingleses en las novelas que leía cuando niña. En aquel universo de ficción, en el que las víctimas merecían serlo y los detectives eran respetables ancianas de pelo cano, a Roz le llamaba la atención sobre todo los muebles de las casas de campo inglesas: “What she truly enjoyed was the furniture: rooms and rooms of it, and so exotic! Things she didn’t know existed. Tea trollies. Billiard rooms. Chandeliers. Chaises longues.” (*The Robber Bride* 72). El mobiliario inglés resulta atractivo y desconocido.

La literatura inglesa

En general, la literatura inglesa se representa como fuente de cultura universal. Por ejemplo, el narrador y personaje principal de “The Appraisal”, cuando se queda sin trabajo, se toma un descanso y una de las actividades que retoma es la de

leer. Sus palabras son las siguientes: “Always meant to read *King Lear*. Read *King Lear*.” (Hollingshead 119). Haber leído *King Lear* parece una obligación que, por fin, consigue cumplir. Clara también reflexiona en torno a la escritura de *King Lear* (Wright 211). Otro personaje que apartado de la vida laboral, se dedica a la literatura inglesa aparece en *Barney’s Version*: el segundo marido de Miriam, una de las esposas del narrador, se va a retirar de forma anticipada para pasar un año en Londres con Miriam y terminar su biografía de Keats (Richler 309).

La literatura inglesa es muy importante en la vida de algunos de los personajes que aparecen en los textos analizados. Jane Urquhart hace que su personaje Sara en *The Underpainter*, descendiente de europeos, tenga el legado de sus padres de una admirable biblioteca, llena de clásicos ingleses como Byron y Shelley (142), y sea una gran lectora. La sensibilidad para la poesía de Sara contrasta con su profesión, ya que es empleada de hotel, y con la de su padre minero. Por otra parte, Harris, uno de los personajes principales de “A Night at the Palace” ha adoptado como hilo conductor de su vida una cita de William Blake:

The atmosphere was poisonous, and Harris had turned inward, to art—he was not, he confessed, a bad painter—and to books, in particular the prophets: Elijah, Revelations, Cayce, Cohen. It was William Blake who said the Road of Excess leads to the Palace of Wisdom. (Hollingshead 94)

La tradición literaria inglesa no solo conduce la vida de este personaje, sino que sirve de referencia al título del relato. En estos ejemplos se fortalece la imagen de Inglaterra como origen de la cultura y de la tradición.

Por el contrario, hay otros personajes que han reaccionado contra la autoridad de los clásicos europeos. El narrador de *Barney’s Version* ejemplifica en el caso de su hijo el rechazo a la tradición eurocéntrica en la literatura. Cuenta que se dedica a leer las

obras de autoras pertenecientes a cualquier minoría, mientras que ha descuidado los clásicos:

Mike has never read the Iliad, Gibbon, Stendhal, Swift, Dr. Johnson, George Eliot, or any other now discredited Eurocentric bigot, but there isn't an overpraised "visible minority" new novelist or poet whose book he hasn't ordered from Hatchards. (21)

La novela *Elizabeth and After* refleja que la literatura inglesa no goza ya de un estatus de autoridad suprema e intocable. Por una parte, algunos canadienses desconocen los clásicos ingleses. Una madre le recrimina a Elizabeth que lea con su clase *Pride and Prejudice*, porque a juzgar por el título debe ser un libro inapropiado, sin saber quién es su autora ni el lugar que ocupa entre los clásicos (Cohen 185). Por su parte, Elizabeth ha les pone a sus vacas nombres de grandes escritoras inglesas y de personajes de la literatura universal. El tono descriptivo del narrador resulta irónico en este contexto:

There were so few cows that Elizabeth had given them all names. There were the two Janes—Eyre and Austen—Anna Karenina, Natasha from *War and Peace*, Tess of the D'Urbervilles, the Brontë sisters, Nancy from *Oliver Twist* had been sold last year to pay the taxes, though Oliver himself, the orphan bull, was still in residence. (Cohen 148)

Aquí vemos de nuevo cómo Cohen utiliza la imagen de autoridad de la cultura inglesa (ya sea en sus manifestaciones institucionales, como hemos constatado acerca de la monarquía, o artísticas, como pueda ser la literatura) para crear situaciones humorísticas.

Sin dejar el tema de la literatura inglesa, debemos anotar que Roz recuerda palabras que asocia con las novelas de detectives inglesas que leía de pequeña. Tal es el caso de "raddled, a word she has always admired. *Raddled harridan*, she would read in those English detective stories." (*The Robber Bride* 74). La cultura y el idioma mediante el que se accede a esta siempre parecen estar relacionadas con lo inglés.

Incluso en la descripción que abre *The Stone Diaries* se especifica que hay un libro que fue impreso en Inglaterra: “The book is an old one, printed in England more than thirty years ago” (Shields 3). Una vez más, Inglaterra representa una entidad superior de la cual parte la cultura.

Autoimagen de Canadá frente a Inglaterra

La heteroimagen de superioridad de Inglaterra que hemos observado en diferentes ámbitos influye en la autoimagen de Canadá que surge por oposición a la primera. Los propios personajes de las obras que tratamos, cuando se enfrentan a Inglaterra y a los ingleses proyectan una cierta imagen de Canadá por oposición a la imagen de Inglaterra que ellos poseen. Puede tratarse de una Canadá romántica, austera, o anclada en el pasado. Por ejemplo, Marcia, consciente de que Gus, su interlocutor inglés, está ávido de excentricidad, le cuenta detalles un tanto escabrosos acerca de los que ella misma reflexiona lo siguiente:

Marcia isn't sure why she wants to make her country out as such a dour and Gothic place. Possibly she wants war stories, like other people. Possibly she wants to appear brave or stalwart, to have endured the rigours of citizenship in such a country. She is suspicious of her own motives. (*Wilderness Tips* 234)

Este relato presenta a un personaje muy consciente de la imagen de Canadá que está captando el personaje inglés. Sin embargo, el punto de vista desde el que se narra el relato—el de Marcia—no permite en ningún momento constatar si realmente es así. Antes bien, se reflejan los complejos canadienses acerca de no ser un país con una identidad propia bien definida. Unas líneas después la propia Marcia sentencia lo siguiente: “He looks delighted: he has something to add to the list of local absurdities he is compiling, for when he returns to England. He doesn't know yet that he will return, but Marcia knows. Canada will never be a real place for him.” (*Wilderness Tips*

235). Cabe preguntarse cómo puede estar Marcia tan segura de la impresión que Canadá está creando en su amigo. En nuestra opinión, la dependencia de Canadá respecto a Inglaterra y la idealización del Imperio crean un sentimiento de inferioridad que propicia esta autoimagen de Canadá como un país carente de identidad y de interés para aquellos que provienen de la metrópoli.

De hecho, las palabras de Gus que la voz narradora refleja en estilo indirecto libre muestran que Gus ciertamente pensaba que Canadá era un lugar aburrido. Dice así: “he used to think “interesting Canadian” was an oxymoron, but that Eric is obviously an exception” (*Wilderness Tips* 233-234). Pese a que Gus manejaba ese estereotipo acerca de Canadá, su experiencia está siendo otra. No obstante, la autoimagen que se perpetúa es la del estereotipo de país aburrido.

Relacionada con esa cara aburrida de Canadá como lugar donde no ocurre nada se halla en ocasiones una sensación de que este país resulta agobiante. Esto se hace especialmente patente en el caso de los artistas o intelectuales y los jóvenes contestatarios, que ya hemos comentado en el apartado 4.2.4. En este sentido resulta muy significativo que en “Hairball”, relato al que hemos aludido anteriormente, cuando la protagonista regresa a su Canadá natal, este país la asfixia, pero ya no está segura de que Londres—o Europa—sea la respuesta a esa falta de libertad, lo cual queda reflejado en el “quizá” con el que comienza la siguiente reflexión: “Maybe she misses London. She feels caged, in this country, in this city, in this room. She could start with the room, she could open a window. It’s too stuffy in here.” (*Wilderness Tips* 43). Nos parece significativo que la primera frase comience con un indicador de duda (“maybe”). La añoranza de Londres no es afirmada de forma tajante.

Por otra parte, también continúa vigente la imagen romántica de la naturaleza y la nieve en Canadá. Cuando Tony tenía cinco años, su madre decidió llevarla a montar en trineo. La voz narradora de este relato, desde la conciencia de una Tony adulta, relata lo siguiente: “Tony knew what tobogganing was, although she had never done it. Her mother had only a vague idea, gleaned from Christmas cards. But it was one of her romantic English images of Canada.” (*The Robber Bride* 136). La madre pretende poner en práctica esa idea romántica de Canadá, pero Tony sólo siente miedo y ganas de marcharse. Esta escena ejemplifica lo lejos que la madre está tanto de su hija, como de la realidad que vive, puesto que inicia la aventura del trineo vestida de un modo muy elegante y totalmente inapropiado. Lo que más cuenta para este personaje es la imagen idílica de una madre que lleva a su hija a deslizarse por la nieve en trineo. Tony interpreta que esta imagen es una concepción inglesa.

Londres

Dentro de Inglaterra, un lugar destacado por su singularidad en la narrativa que estamos considerando es Londres. La periodista de “Hairball”, dedicada al mundo de la moda, trabajaba en Londres en un momento en el que no se concebía Canadá como lugar en el que prosperara la industria de la moda (*Wilderness Tips* 40). Por lo tanto, se establece un contraste entre Londres como epicentro de los movimientos de moda, frente a una Canadá ajena a ese mundo, que poco a poco va cambiando.

Este no es el único ejemplo de opuestos entre Londres y Canadá. Para Michael Panofsky, el narrador del epílogo de *Barney's Version*, esta ciudad simboliza el mundo urbano frente a la naturaleza de Canadá. Michael Panofsky es el hijo del protagonista, vive en Londres y está casado con una aristócrata inglesa (Richler 65).

Tras la muerte de su padre y poco antes de entregar las llaves de la que había sido su casa observa el paisaje y se lamenta así: “I wished I had brought my camcorder with me. It was an incredible, truly Canadian sight, and the children would have adored it. Certainly they’ll never see anything like that in London.” (Richler 406). La visión “verdaderamente canadiense” a la que se refiere Michael Panofsky es la de la de un lago, las montañas y un avión que recolecta agua del lago para dejarla caer en las montañas. Esta escena “verdaderamente canadiense”, a su vez, es la clave que resuelve el misterio de la novela.

Mientras que la admiración por la naturaleza canadiense de Michael Panofsky no implica necesariamente una crítica a Londres, las opiniones de su padre, el narrador de la parte principal de la novela, son mucho más tajantes y mordaces. Cuando su hijo lo invita a que pase una temporada con él y su familia en Londres, Barney rechaza la invitación con la siguiente respuesta:

“Because in the London I remember best the obligatory first course in even the most stylish restaurant was grey-brown Windsor soup, or a grapefruit with a maraschino cherry sitting in the middle like a nipple, and most of the people I used to hang out with there are dead now, and about time too. Harrods has become a Eurotrash temple. Everywhere you turn in Knightsbridge there are rich Japs shooting movies of each other. The White Elephant is kaput, so is Isow’s, and L’Etoile ain’t what it used to be. I have no interest in who’s banging Di or whether Charles is reincarnated as a tampon. The pubs are intolerable, what with those noisy slot machines and pounding jungle music. And too many of our people there are something else. If they’ve been to Oxford or Cambridge, or earn more than a hundred thousand pounds a year, they are no longer Jewish, but ‘of Jewish descent,’ which is not quite the same thing. (Richler 17)

Este fragmento contiene críticas cáusticas hacia la comida de Londres, los sitios de moda, los grandes almacenes, los cotilleos a los que ha dado lugar la familia real inglesa y la pérdida de la identidad religiosa de los judíos que ganan mucho dinero o que han recibido una educación en instituciones universitarias prestigiosas. La imagen de Londres que proporciona esta narración no puede ser más patética.

La valoración de la protagonista de “Hairball”, aunque no se expresa con la misma mordacidad que Barney, apunta en la misma dirección. Kat dice estar harta de muchas de las costumbres y usos sociales de Londres. Éstas son algunas de sus impresiones:

The grottness and expense of London began to get to her; she got tired of gorging on the canapés at literary lunches in order to scrimp on groceries, tired of the fuggy smell of cigarettes ground into the red-and-maroon carpeting of pubs, tired of the pipes bursting every time it froze in winter, and of the Clarissas and Melissas and Penelopes at the magazine rabbiting on about how they had been literally, absolutely, totally freezing all night, and how it literally, absolutely, totally, usually never got that cold. It always got that cold. The pipes always burst. Nobody thought of putting in real pipes, ones that would not burst next time. Burst pipes were an English tradition, like so many others. (*Wilderness Tips* 38)

Kat se ha cansado del modo de hablar de las personas que suelen asistir a las fiestas de moda, de seguir la costumbre de excederse en la ingesta de canapés en dichas fiestas para ahorrar en el gasto de alimentación, de que se hable continuamente del frío que hace, de que no se pongan medios para que no estallen las tuberías debido a las heladas, etc. Sin embargo, cuando le llega la oportunidad de volverse a Canadá dice así: “London is a lot to give up” (*Wilderness Tips* 40).

Esta última afirmación responde a la imagen de Londres como capital cultural sin parangón, en la que quieren estar todos los canadienses con inquietudes. Sin embargo, esta imagen se está erosionando y aparece empleada, cada vez con más frecuencia, en un sentido irónico. Tanto Richler como Atwood en las obras aludidas presentan a personajes que no idealizan ese Londres cultural, porque han vivido allí y muestran la cruz de esa imagen de Londres.

La imagen de Inglaterra y de los ingleses

A modo de resumen, constatamos que la imagen de Inglaterra y de los ingleses que se muestra en la narrativa canadiense contemporánea recoge los tópicos

clásicos de los ingleses caballerosos y afeminados. Asimismo, ofrece una valoración muy alta de elementos culturales tales como el modo de hablar inglés y la literatura inglesa. Igualmente, hay una serie de productos ingleses que son muy apreciados. Sin embargo, esta imagen totalmente positiva y que coloca los modos culturales ingleses en una posición de modelo digno de ser imitado se está viendo empañada por una actitud crítica que expone los defectos y las contradicciones del carácter de los ingleses. No obstante, la autoimagen de Canadá que se construye frente a esta heteroimagen de Inglaterra sigue situando a Canadá en el plano de un país carente de identidad propia, aburrido y agobiante, cuyo único rasgo sobresaliente es el romanticismo de sus paisajes naturales.

6.3 La autoimagen de Canadá frente a Europa y a los Estados Unidos

En el breve recorrido histórico realizado en el apartado 3.1 hemos recogido el movimiento que realiza Canadá de distanciamiento de Europa y de acercamiento a los Estados Unidos. Esta evolución histórica va acompañada de un cambio en las imágenes de Europa, de Estados Unidos y de Canadá. Aunque el análisis de la imagen de Canadá frente a la heteroimagen de Estados Unidos requeriría un estudio monográfico independiente que sobrepasa los límites de la presente tesis, no queremos dejar a un lado algunas observaciones realizadas en torno a los aspectos tratados respecto a la imagen de Europa, tales como la percepción desde Canadá de la guerra o la monarquía, así como otras referencias culturales comunes.

La imagen de Europa como protagonista del legado cultural europeo en Canadá debe considerarse en un marco más amplio. Los canadienses comparten el idioma en el que se expresan (sin tener en cuenta la parte francófona de Canadá) con estadounidenses y con los ciudadanos del Reino Unido. Esto ha hecho que a menudo, tal y como hemos visto en el apartado 6.1.4, se consideren el Reino Unido y Europa como entidades separadas, por lo que se crean imágenes diferentes de Europa, por una parte, y del Reino Unido, por otra. Ello no ha impedido que se genere una concepción de Europa como modelo cultural del que se nutre primero y contra el que se revela después.

Sin embargo, en el desarrollo cultural de Canadá no sólo influye Europa, sino también los Estados Unidos. Hay que insistir en que la identidad nacional de Canadá se ha forjado por oposición a la cultura dominante (procedente de Europa y de Estados Unidos). La literatura y la crítica literaria han sido importantes motores en la creación y definición de una tradición cultural distintiva canadiense. Por ello, durante mucho tiempo se han reflejado en las obras de los literatos y críticos canadienses las tensiones entre la emergente tradición canadiense y las hegemónicas de Europa y Estados Unidos.

Los críticos han constatado una y otra vez la situación de Canadá entre dos potencias. Cuando Atwood plantea en su guía temática *Survival* que cada país o cultura tienen un símbolo que los unifica y les da forma (31) compara a Canadá con Estados Unidos y con Gran Bretaña. Frente al distintivo de la frontera—aventura—de Estados Unidos y a de la isla—seguridad y orden—del Reino Unido, Canadá tiene la supervivencia—ansiedad—como símbolo.

Son abundantes comentarios como el que realiza Frye a colación de la gran cantidad de sátira y verso ligero que ha encontrado en la antología de poesía *The Blasted Pine: An Anthology of Satire, Invective and Disrespectful Verse*. En la reseña de ésta escribía Frye lo siguiente: “Canada’s place on the revolutionary sidelines of the United States, and its status as a small nation between huge empires, determined that bent in our genius long ago.” (*The Bush Garden* 85). Lo que sí varía es la actitud que escritores y críticos adoptan frente a este hecho. Asimismo, el escritor Philip Grove, según Staines, consideraba que:

Americanization means standardization, the deliberate attempt to mould immigrants into a homogenized social fabric rather than to leave them in a federation which he associates with Europe. Moreover, Americanization means the replacement of the divinity of the European tradition with a new divinity, ‘a Standard of Living.’ (58)

Según recoge el propio Staines, el contemporáneo de Grove, Morley Callaghan, definía la identidad nacional de un canadiense como la de un habitante no americano de Norteamérica, pero a diferencia de Grove, Callaghan tampoco sentía gran afinidad con la tradición literaria inglesa.

Keith resume de modo muy acertado el sentimiento de recelo con el que a menudo Canadá mira a Estados Unidos:

In the twentieth century, Canadian-American tensions have frequently formed the subject of Canadian literature, and the growing influence of the United States as a world power has had considerable political, economic, and emotional effects, on the country that once believed that this might be “Canada’s century.” (*An Independent Stance* 11)

Las tensiones a las que se refiere Keith no sólo vienen dadas por la prevención con la que se contempla a Estados Unidos. También hay que tener en cuenta que durante algún tiempo los escritores canadienses han dependido de las editoriales estadounidenses para que sus obras se publicaran. Por lo tanto, sus sentimientos estaban indudablemente divididos.

El denominado *Massey Report*, elaborado por Vincent Massey y el comité con el que se reunió en 1951, refleja una actitud ambigua tanto hacia Estados Unidos como hacia Europa. Por una parte, indicaba que la influencia americana puede ser evitada mediante un esfuerzo mayor por mantener las características comunes con las literaturas de Gran Bretaña y Francia. Sin embargo, también se lamentaba del respeto que aún merecían las formas y los principios provenientes de Europa en cuanto que vestigios del espíritu colonial.

Frye aporta otra explicación más de por qué los autores canadienses sienten esa oposición a la tradición dominante, en esta ocasión referida únicamente a la tradición cultural europea:

To an English poet, the tradition of his own country and language proceeds in a direct chronological line down to himself, and that in its turn is part of a gigantic funnel of tradition extending back to Homer and the Old Testament. But to a Canadian, broken off from this linear sequence and having none of his own, the traditions of Europe appear as a kaleidoscopic whirl with no definite shape or meaning, but with a profound irony lurking in its varied and conflicting patterns. (*The Bush Garden* 138)

He aquí, por lo tanto, otra visión de Europa y su tradición cultural. Se contempla como algo inasible, variable, contradictorio y ajeno.

Linda Hutcheon, desde un punto de vista posmoderno y feminista, equipara la necesidad de las mujeres y de los escritores y escritoras canadienses de lanzar un desafío auto-definitorio hacia las tradiciones dominantes (masculina; británica y americana (*Splitting Images* 21). En la literatura, este desafío se materializa en la parodia de los géneros literarios europeos y americanos. Hutcheon menciona los siguientes ejemplos: “the picaresque (van Herk’s *No Fixed Address*), the *Künstlerroman* (Munro’s *Lives of Girls and Women*), the Grail legend (Thomas’s *Mrs. Blood*).” (*Splitting Images* 22). W. H. New, en la última sección de “Tense/Present/Narrative” (50-51), también

proporciona todo un inventario de ejemplos de la superación de los modelos literarios europeos en la literatura canadiense.

Este afán de superación es el que subyace a la conclusión del libro de Staines, *Beyond the Provinces. Literary Canada at Century's End*,

It is time that we acknowledge that the balance that is Canadian literature is no longer, as the colonial critics once imagined, a balance between the best of the British and the best of the American. It is rather a balancing of voices in a global village whose citizens and their works are at once native and naturalized. (86)

Por lo tanto, el discurso crítico canadiense proyecta unas heteroimágenes de Europa y de Estados Unidos como grandes potencias que ha creado la tradición cultural predominante, y más específicamente la literaria, de las que Canadá tiene que independizarse.

6.2.1 Heteroimagen de Europa como símbolo de la cultura occidental

Hemos observado en repetidas ocasiones a lo largo de los apartados anteriores que Europa a menudo se ve en las obras analizadas como representante u origen de la civilización occidental. Generalmente, esta faceta de la imagen de Europa se contrapone a la de Canadá como exponente de la naturaleza virgen. En esta comparación Europa adquiere connotaciones negativas y Canadá se relaciona con lo genuino y con la paz.

De esta manera, se produce una revalorización de lo no europeo como símbolo de lo opuesto a los males de la sociedad industrializada. Frye, en la reseña que hace del poema de Louis Dudek *Europe*, destaca precisamente este aspecto:

[...] a sequence of ninety-nine short pieces recounting impressions of a trip to Europe, from England through France, Spain, Italy, and Greece, and ending with

the discovery that what Europe, a shattered and demoralized civilization, really reveals to the North American is the virtues of his own culture. (*The Bush Garden* 55)

Este concepto de Europa no sólo está presente en la poesía sino también en la novela. Birbalsingh menciona las obras de Margaret Atwood, *Surfacing*, y de Marian Engel, *Bear*, como ejemplos de novelas, en las que se celebra “the liberating effect of life in the Canadian North, away from civilization and technology” y se muestran las grandes carencias en la herencia cultural *WASP* (Birbalsingh 13). Europa representa aquí la procedencia de unos valores culturales, especialmente los relacionados con el mundo anglosajón protestante, y de unos avances tecnológicos que restan libertad al individuo. En este sentido, no se puede olvidar la importancia de la religión como parte fundamental de esa civilización occidental que se implanta en América. Nos hemos referido a este aspecto especialmente cuando hemos tratado la novela *A Discovery of Strangers*.

Dentro del contexto de encuentro entre la cultura europea y el medio natural canadiense, existe un fenómeno curioso: el europeo que adopta una identidad india. Margaret Atwood se hace eco, entre otros, de un célebre caso: “Archie Belaney of Hastings, England, who emigrated to Canada, adopted the Ojibway Indians and was adopted by them, changed his name and his history, and emerged years later as Grey Owl, a world-famous naturalist, writer, and lecturer” (*Strange Things* 36).

La aparición de europeos que adoptan una identidad india abre diversos caminos de reflexión en torno a qué pasa en Europa y cuáles son sus males para que alguien educado en esta tradición desee olvidarla por completo y adoptar una identidad ficticia. Atwood ofrece una respuesta contundente que se refiere de nuevo a la decadencia de la civilización europea: “The advancing decadence, greed, and rapacious

cruelty of white civilization, that's what. This is the subtext of the lives and work of both Grey Owl and Ernest Thompson Seton—or Black Wolf, as he was sometimes known” (*Strange Things* 44-45). Este tema se ha reflejado en numerosas ocasiones en la literatura, por ejemplo, en la novela de Robert Kroetsch de 1973 *Gone Indian*. Sin embargo, no está presente en las obras que hemos analizado para este trabajo.

Desde los presupuestos teóricos de los estudios culturales se denuncia que Canadá ha buscado diferenciarse tanto de la tradición cultural europea como de la estadounidense mediante el modelo del mosaico, pero que no ha creado teorías literarias de hibridación sino un modelo monolítico. Así lo expresan Ashcroft et al.:

In Canada, where the model of ‘mosaic’ has been an important cultural determinant, Canadian literary theory has, in breaking away from European domination, generally retained a nationalist stance, arguing for the mosaic as characteristically Canadian in contrast to the ‘melting-pot’ of the USA. But the internal perception of a mosaic has not generated corresponding theories of literary hybridity to replace the nationalist approach. Canadian literature, perceived internally as a mosaic, remains generally monolithic in its assertion of Canadian difference from the canonical British or the more recently threatening neo-colonialism of American culture. (36).

Frente a esta visión más bien negativa podemos aportar la de van Herk, quien acude a la figura legendaria del *trickster*, el coyote que cambia de apariencia para gastar bromas y alcanzar sus fines, para manifestar que sí se da un cambio continuo. Este modo de proceder, según sus palabras, desconcierta a los críticos porque no pueden establecer una definición fija y asible de “literatura canadiense”:

We have been blessed with the quixotic need to assume such a range of identities and characters that we can never be fixed. Quintessential trickster, we move between our metropolitan present and our indigenous past, our colonial background and our present autonomy with an ease that seems to have deceived most of the culture brokers who keep demanding a definition of Canadian literature. We just smile and change shape once again. (van Herk 13)

Ambas posturas, la de Ashcroft y la de van Herk, aunque enfrentadas, dejan constancia de la importancia de Europa como modelo cultural frente al que se define la identidad canadiense y la literatura canadiense.

Mientras Canadá ofrece una imagen de sí misma vinculada al Imperio Británico se siente parte del Reino Unido, pero cuando articula una heteroimagen de Europa basada en el rechazo al imperialismo se vuelve contra Europa al completo. Esto, tal y como hemos podido observar, se hace especialmente patente en la crítica literaria. La coexistencia de ambas autoimágenes de Canadá, como parte del Imperio Británico y como nación independiente diferente de Europa y de Estados Unidos, suponen un fenómeno complicado, del que hemos examinado la vertiente la vertiente europea hasta el momento. En el apartado siguiente nos detenemos en la autoimagen de Canadá frente a la heteroimagen de los Estados Unidos.

6.2.2 Heteroimagen de Estados Unidos

En las obras narrativas que hemos analizado, cuando Canadá se sitúa frente a Estados Unidos, generalmente ocurre en contextos en los que se dirimen algunos de los aspectos que hemos analizado en apartados anteriores. Hay muchos pasajes en estas obras en los que los personajes o los narradores contraponen la actitud de los canadienses a la de los estadounidenses en torno a la monarquía, la guerra o los referentes culturales más al uso. A continuación mostramos algunos ejemplos de estos tres ámbitos.

Desde la crítica literaria, autores tales como George Elliott Clarke opinan que la monarquía es una de las cosas que aún hacen a Canadá diferente de los Estados Unidos. En el artículo en el que sostiene que Canadá ha pasado de estar colonizada por el Imperio Británico a estarlo por Estados Unidos, declara en tono sarcástico los símbolos monárquicos obstaculizan la homogeneidad de Canadá con Estados Unidos: “Let us terminate the monarchy too, for it obstructs the harmonization of our currency and postage stamps with the US Federal Reserve and the US Mail.” (28).

Ciertamente muchos personajes estadounidenses muestran su desaprobación hacia la presencia del Imperio Británico en Canadá, cuya manifestación más visible son los símbolos monárquicos, tales como las efigies de los reyes en monedas y sellos. Los estadounidenses se burlan de la situación colonial de los canadienses como súbditos de la monarquía británica; pero, los canadienses también se mofan del afán de grandeza de algunos personajes utilizando comparaciones con la monarquía. A estas actitudes subyacen las imágenes, de un lado, de Estados Unidos como nueva potencia mundial que no necesita de las instituciones anquilosadas de la vieja Europa y, de otro, la imagen de Canadá como parte de la grandeza y la majestuosidad del Imperio Británico frente a los Estados Unidos carentes de tradición y de abolengo.

La primera imagen está presente en el proceder del niño chino que busca nombre para su tortuga en *The Jade Peony*. Pese a su corta experiencia vital, no duda que su lealtad se debe al Reino Unido y no a los Estados Unidos. Así se manifiesta en la conversación que mantiene con su amigo:

“What’s his name? What do you call that thing?”

“I don’t know,” I said. “The family just calls it Lao Kwe. Old Turtle.”

“It’s not a *Chinese* turtle.” Bobby Steinberg sounded disgusted. “It’s got to have a—you know—British or Canadian name.”

He thought a moment, dropping some leaves into the crate.

“Why don’t you call it *Hopalong*? Like the cowboy.”
“That’s United States,” I protested. “This is a *Canada* turtle.”
“So,” Bobby Steinberg snapped, tossing the rotten head of lettuce in the air.
Tossing. Catching. Tossing. “Name it!”
“*George*,” I said, pausing for effect. “*King George*.” (Choy 77)

En la novela de Richard B. Wright la imagen de Canadá vinculada a los viejos valores de la monarquía proviene de un estadounidense. Nora, cuando le escribe a su hermana Clara preguntándole qué opina del nuevo rey, se queja de cómo su pareja se bromea acerca de la monarquía británica (Wright 136). Los estadounidenses, según la experiencia de Nora, no tienen mucha idea de la situación política de Canadá: “Marty asked me all about Canada and what the politics were like up there. He had this strange idea that we were still ruled by the King of England. I’ve discovered that Americans don’t know a lot about some things.” (Wright 13). Aquí se proyecta tanto la imagen de los americanos como personas poco informadas de lo que ocurre en el mundo, como la de Canadá dominada por los ingleses.

En *The Stone Diaries* se presenta una imagen reconfortante de Canadá por oposición a los Estados Unidos basada, en parte, en la monarquía. En esta imagen destacan las cualidades de limpieza, cortesía y protección atribuidas a Canadá, tal y como podemos comprobar en el siguiente pasaje:

A cool clean place, is how she thinks of it, with a king and queen and Mounties wearing red jackets and people drinking tea and speaking to one another in polite tones, never mind that these images do not accord in any way with her real memories of the hurly-burly of the Winnipeg schoolyard and the dust and horse turds of Simcoe Street. It seemed to her that June day, as the train slid at last over the Michigan State line and entered Canada, that she had arrived at a healing kingdom. (Shields 133)

Aunque el párrafo anterior al extracto presentado en esta cita resaltaba la dependencia de Canadá, como *dominion*, respecto al Imperio Británico, aquí el narrador describe la imagen de Canadá que Daisy ha elaborado, aunque no tiene nada

que ver con sus verdaderos recuerdos de la infancia. Se reflejan varios tópicos: el de la limpieza, la educación y la relación con la monarquía. Es significativo que termina diciendo que se trata de un “healing kingdom”. Todos los rasgos positivos están adscritos a la monarquía.

En otro momento de esta misma novela, al exponer la opinión de Cuyler Goodwill, el narrador opone la imagen de Estados Unidos como país progresista y nación libre y orgullosa (palabras textuales de Cuyler) a la imagen de Canadá como país cuyo desarrollo es muy lento. La siguiente cita repite algunos de los rasgos que hemos observado en la anterior, tales como la cortesía, pero el tono es mucho más crítico:

The newspaper-reading public of America, so preoccupied with its own vital and combustible ethos, can scarcely be expected to take an interest in the snail-like growth of its polite northerly neighbor, however immense, with its crotchety old king (sixty-two years old this week) and the relatively low-temperature setting of its melting pot. Canada is a country where nothing seems ever to happen. A country always dressed in its Sunday go-to-meeting clothes. A country you wouldn't ask to dance a second waltz. Clean. Christian. Dull. Quiescent. But growing. Yes, it must be admitted, the Dominion is growing. (Shields 93)

En esta ocasión se da una opinión crítica acerca de la monarquía, ya que califica al rey de viejo con mal genio. El juego de imágenes que se produce en esta narración es muy rico, ya que una novelista canadiense, a través de un personaje canadiense que termina emigrando Estados Unidos, muestra una heteroimagen de Estados Unidos desde Canadá, así como la imagen de Canadá que este personaje canadiense emigrado expone desde el punto de vista de los estadounidenses.

Por el contrario, en *Alias Grace*, el buhonero de orígenes nacionales inciertos, preguntado por Grace si la situación en Estados Unidos es mejor que en Canadá, opina que todo es igual, salvo que en un sitio se utiliza la retórica de la democracia y en el otro se apela a la lealtad a la reina:

In many ways it is the same as here, he said. There are rogues and scoundrels everywhere, but they use a different sort of language to excuse themselves; and there they pay a great lip service to democracy, just as here they rant on about the right order of society, and loyalty to the Queen; though the poor man is poor on every shore. (309)

Es decir, este personaje pone en evidencia las imágenes de Estados Unidos como país de igualdades y de Canadá sometida de la monarquía.

Por su parte, el narrador de *Elizabeth and After* ironiza sobre el novio estadounidense de la madre de Elizabeth, Lillian, ya que ésta ha sustituido la devoción hacia la monarquía británica por una relación con el que denomina “rey de la carne” –“meat king” (Cohen 135)—, “rey de la carne ahumada” –“smoked-meat king” (Cohen 149)—o “rey del salami” –“the salami king” (Cohen 138, 297, 299). No se trata de un rey en el sentido monárquico, sino en el financiero: es un magnate de los negocios cárnicos. Mientras que en Canadá impera el modelo de la familia real británica, en Estados Unidos se idealiza la producción industrial y el dinero.

El interés desmedido y amoral por el dinero que exhiben los estadounidenses constituye otro de los rasgos que contribuyen a la heteroimagen de Estados Unidos en las obras que hemos analizado. Encontramos muestras en *No Great Mischief* (59), donde se presenta a los canadienses preocupados por los valores humanos, mientras que a los estadounidenses sólo les importa el dinero. Del mismo modo, en *The Stone Diaries* Daisy contrasta la vida que lleva su vieja amiga Daze, preocupada por el bienestar de su familia y por su hogar, mientras que otra de sus viejas amigas, Fraidy, sólo vive para ganar dinero: “she [Daze] was a real mother, that she wasn’t out working her tail off for the holy dollar like her old pal, Fraidy Hoyt of Bloomington, Indiana.” (244). El calificativo empleado para calificar el dólar incide sobre la imagen de unos Estados Unidos que conceden tanta importancia al dinero como si se tratara de una divinidad.

Mencionábamos al principio, que la actitud respecto a la guerra es otro de los aspectos que diferencia las imágenes de Canadá y Estados Unidos. Sin abandonar del todo el tema de la importancia del dinero, hemos constatado que frente a la imagen de Canadá como víctima de las guerras europeas se articula una heteroimagen de Estados Unidos como beneficiado de estas mismas. En diversas ocasiones se menciona a personajes estadounidenses que obtienen ganancias de la guerra. Este es el caso tanto del padre de Frazer en *The Underpainter* (56) como del de Daisy en *The Stone Diaries* (127). También en *Clara Callan*, la protagonista, poco antes de estallar la guerra, opina que los Estados Unidos sacarán provecho de la contienda. Sus palabras muestran el temor de que todo el mundo se verá involucrado en ella: “nearly everyone will eventually find their way into it except perhaps your Americans. They will probably just make money from it by supplying guns and bombs to both sides.” (Wright 398).

Cuando Evelyn, la amiga estadounidense de Clara, le responde a la pregunta: “What about the United States?” (Wright 394), su contestación pone de manifiesto la diferencia entre Estados Unidos y Canadá respecto a la guerra. Evelyn relata cómo a los que residen en Hollywood no les interesa ni les preocupa en absoluto lo que sucede en Europa (Wright 395). Por otra parte, Nora como canadiense residente en Estados Unidos, con una visión algo más ingenua, le narra a su hermana cómo se enfada con los americanos porque no les importa lo más mínimo la guerra y que se ha peleado con un compañero de trabajo por el siguiente comentario: “Where is Czechoslovakia and who cares anyway?” (397). Irónicamente, aunque ella tampoco conocía la situación geográfica de Checoslovaquia, se siente mucho más implicada en los problemas de Europa que sus compañeros americanos.

La autoimagen de una Canadá pacifista, frente a unos Estados Unidos partidarios de la guerra de Vietnam aparece en *No Great Mischief* (110). Igualmente, en *A Good House*, se expone la diferencia entre los estadounidenses y los canadienses, quienes en los años 70 ya no se ven obligados a participar en guerras que no les corresponden. Entendemos que está implícita la comparación con momentos anteriores en los que no ha sido así, por lo que se vuelve a evocar la imagen de Canadá como víctima de las guerras: “how good it was to be Canadian, to be alive in this country now. A Canadian in 1970 didn’t have to fear her own armed government. Patrick and Murray and Paul were not required by law to hand their lives over to fight someone else’s war.” (141). Las últimas palabras de esta cita enfatizan que la guerra es de otros, no de Canadá, lo cual reafirma la imagen pacífica de este país.

Las referencias culturales son otro de los elementos en torno al que se distinguen las imágenes de Canadá y Estados Unidos. Entre los muchos existentes, deseamos seleccionar las referencias a Hollywood. Si hemos observado que en numerosos casos el modelo más sobresaliente para los canadienses es la monarquía británica, para los estadounidenses es la meca del cine. La equiparación de la familia real británica y el *star system* de Hollywood dan lugar a una anécdota muy divertida en *Elizabeth and After*. El siguiente intercambio tiene lugar cuando la madre de Elizabeth la presenta al camarero del restaurante italiano al que van a cenar:

“We wanted you to meet my daughter, Elizabeth.”

“A pleasure, signorina.”

“She is named after a very famous person, you know.”

“*Sì*. Elizabeth Taylor. She was here just two nights ago. What a pity you missed her. Would you like the same wine she had?” (Cohen 149)

Se trata en ambos casos de mitos que la gente común admira y toma como ejemplos y modelos. La princesa, y después reina, en cuyo honor Elizabeth lleva su nombre no está dentro de las referencias culturales del camarero. Sin embargo, la actriz Elizabeth Taylor sí pertenece a su imaginario cultural.

Este mismo paralelismo se establece en la novela de Vanderhaeghe *The Englishman's Boy*. En Estados Unidos la aristocracia son aquellos que forman parte del negocio de Hollywood. Esta aristocracia emula a la europea adquiriendo obras de arte y poniendo a su servicio personas del Viejo Continente:

‘There are no houses up there. Only works of art. Tell me, does he have a piece of the Parthenon in it? Like Mr. Valentino?’ Deprecating the taste of the Hollywood aristocracy is one of Rachel Gold’s favourite pastimes. ‘Is he foundering under a great weight of Louis Quinze furniture and Sheraton chairs? Does he have dozens and dozens of Fabergé eggs? [...] Genuine English butlers are all the rage. They’re better at teaching you what fork to use. (101)

Rachel, desde su punto de vista crítico, subraya—incluso con insultos—lo absurdo de estas modas que intentan competir con la aristocracia europea.

Finalmente, hay otro rasgo que a menudo sirve como característica distintiva de Estados Unidos o de Canadá. Se trata del dinamismo o la falta del mismo, de la rapidez con la que transcurre el tiempo y acaecen los eventos frente a la lentitud del transcurso de la vida y la ausencia de acontecimientos en Estados Unidos y Canadá respectivamente. Hemos encontrado numerosos ejemplos de esta distinción en obras tales como *The Roaring Girl*, *Friend of My Youth*, *Clara Callan*, o *The Englishman's Boy*.

La novel *Clara Callan* ofrece el contraste entre las dos hermanas: Clara, que ha permanecido en Canadá, y Nora, que se ha mudado a los Estados Unidos. Se pone de manifiesto la diferencia en la percepción del tiempo entre la población neoyorquina para quienes el tiempo vuela y la población rural de Canadá, donde Clara anota que la gente busca actividades para hacer pasar el tiempo:

Marion said she didn't know what she would do without the radio. "It sure helps to pass the time," she said.

I hear that expression more and more. When people are playing euchre or assembling a jigsaw puzzle or listening to the radio, they say that they are passing the time. (Wright 134-5)

Esta lentitud se manifiesta incluso en el modo de hablar. Uno de los personajes de Hollingshead, después de haber estado un año en Inglaterra hace esta observación acerca de lo lento que hablan los canadienses y de la manera que tienen de tratar asuntos carentes de interés como si lo tuvieran:

One year away, and already he felt he belonged in Canada no more than in England. He had never noticed before how slowly Canadians talked, drawled practically, or how when they took up a subject they went on and on about it as if there were jokes and mysteries in the most ordinary things. (*The Roaring Girl* *The Roaring Girl* 178)

Ello incide de nuevo sobre la imagen de Canadá como un país en el que no pasa nada. En *Friend of My Youth* incluso se dice que los cambios llegan tarde a Canadá y no llegan a asimilarse (201).

Por ello, se afianza la imagen de Canadá como un lugar al que retirarse, pero no en el que prosperar. Novelas como *The Stone Diaries* y *The Underpainter*, tal y como hemos comentado anteriormente, así como *The Englishman's Boy* presentan a Estados Unidos como lugar en el triunfar en los negocios.

El narrador canadiense de uno de los hilos argumentales de *The Englishman's Boy*, Harry Vincent, manifiesta que se fue a Estados Unidos buscando una vida mejor (42). Sin embargo, McAdoo, otro de los protagonistas de esta novela, sueña con retirarse al país del norte:

'Canada. Not that that's any of your business. But I got nothing to hide.' He pauses. 'They got some space there. Was a time a man in this country could go anywhere on God's green earth it pleased him poor or proud. But the rich men keep putting all us dogs on the leash. Loitering law, vagrancy law. Old man like me can land in county jail for standing on a corner with empty pockets these days.' (*The Englishman's Boy* 85)

Estos son algunos de los ejes en torno a los cuales se articula la heteroimagen de Estados Unidos y la autoimagen de Canadá por oposición a la primera. Estados Unidos aparece como el imperio emergente, independiente de la monarquía británica, que se beneficia de los conflictos bélicos y que mira hacia el futuro. Por el contrario, la imagen de Canadá sigue siendo la de un país dependiente del Reino Unido, víctima de las guerras europeas y en el que todo se desarrolla con lentitud.

6.3 Conclusiones acerca de la heteroimagen de Europa y la autoimagen de Canadá en el contexto de las relaciones imperiales

En este capítulo hemos podido constatar que la heteroimagen de Europa en el contexto de las relaciones imperiales se forja por oposición no sólo a la autoimagen de Canadá, sino que también entra en relación con la heteroimagen canadiense de Estados Unidos.

Persiste la imagen de Canadá como parte del Imperio Británico y los símbolos del mismo están presentes en numerosas ocasiones. Asimismo, está muy arraigada la imagen de Canadá como víctima de las guerras europeas, a las que se ve arrastrada por su condición colonial.

Hemos observado que la imagen de Inglaterra y de los ingleses, en tanto que país y ciudadanía que sustentan a la corona británica, es un componente muy importante de la imagen de Europa en las obras narrativas que hemos analizado. Es digno de mención que mientras la cultura y las costumbres del pueblo inglés resultan incomprensibles para los canadienses que aparecen en estas obras, la familia real británica es el ejemplo sumo y modelo digno de imitación para los canadienses en

muchísimos contextos. No obstante, hemos notado que esta imagen de autoridad de la monarquía también se utiliza a veces de forma irónica.

Finalmente, hemos observado que la heteroimagen de Europa aparece ligada al pasado, a la historia, a las tradiciones, mientras que la heteroimagen de Estados Unidos exhibe rasgos tales como el dinamismo, la generación de dinero, riqueza y oportunidades para todos. La autoimagen de Canadá por oposición a la éstas sigue siendo la de un país dependiente del Reino Unido, víctima de las guerras europeas y en el que todo se desarrolla con lentitud.

CONCLUSIONES: LA IMAGEN DE EUROPA

Al iniciar esta investigación, nos planteábamos cuál era la imagen de Europa en la literatura canadiense a finales del siglo XX. Hasta no hace mucho cuando alguien manifestaba su interés por la literatura canadiense, solía obtener de su interlocutor como respuesta la pregunta de si dicha literatura existía. Plantear la existencia de una imagen de Europa encontraba resistencias aún mayores. Quizá se deba a que estamos acostumbrados a oír y a utilizar tópicos nacionales, a los que no estamos dispuestos a renunciar. Sin embargo, la consideración de Europa como un todo no suele imaginarse con tanta frecuencia.

Tras muchas lecturas, especialmente en manifestaciones artísticas de creación, y después de abundantes reflexiones hemos alcanzado algunas certezas y se nos han abierto nuevos interrogantes. El sentimiento que nos ha producido este estudio es ambiguo: por una parte, hemos podido delinear una imagen clara de Europa; por otra, el conocimiento alcanzado nos invita a seguir explorando el campo que se abre. Llegados a este punto, nos complace poder presentar los resultados de nuestro trabajo, así como, avanzar direcciones en las que podría ramificarse y continuarse el estudio de la imagen de Europa.

En el recorrido desde el planteamiento inicial de esta tesis doctoral hasta el momento actual de extraer las conclusiones, nos han acompañado teorías procedentes de distintos ámbitos. La literatura comparada ha constituido un marco teórico e ideológico general que nos ha asistido en la concepción abierta del estudio de la literatura y de las diferentes culturas. En este sentido, los planteamientos de Claudio Guillén han servido a menudo de inspiración en la articulación de diversos puntos.

La imagología comparada nos ha proporcionado los conceptos de imagen, autoimagen, heteroimagen, filia, fobia, palabra fantasma y palabra clave necesarios para afrontar el estudio de la imagen de Europa. Los autores que más nos han ayudado a comprender y definir estos conceptos han sido Hugo Dyserinck, Manfred Fischer, Manfred Schmeling y Daniel-Henri Pageaux, entre otros.

En ocasiones hemos mirado también a los estudios culturales poscoloniales, aunque esta mirada haya sido más bien indirecta. Hemos tenido en cuenta que el discurso canadiense contemporáneo, dejando a un lado las polémicas en torno a si puede denominarse poscolonial o no, es consecuencia de un periodo colonial. Durante este periodo histórico se da un tipo de discurso que Elleke Boehmer califica como colonialista y acerca del cual explica que, ya sea orientalista o africanista, constituye el sistema cognoscitivo mediante el cual Europa fundamenta y garantiza su autoridad moral (50).

Tomando en consideración esta perspectiva crítica, pudiéramos decir que el discurso canadiense contemporáneo que ha venido a denominarse poscolonial, se convierte en “poscolonialista” cuando utiliza una determinada heteroimagen de Europa para establecer y garantizar una identidad propia y diferenciada canadiense. Esto ocurre en varias de las obras estudiadas, tal y como detallaremos más adelante. Sin embargo, el ánimo de este trabajo ha diferido de los presupuestos de los estudios culturales en que no pretende denunciar ninguna situación de injusticia, ni dar voz a los oprimidos. Antes bien, ha pretendido comprender las relaciones interculturales existentes entre Canadá y Europa, tal y como se despliegan en su literatura.

La divergencia fundamental entre los estudios culturales y el estudio imagológico que hemos llevado a cabo reside en que nuestro análisis de las imágenes

parte de los textos y vuelve a los mismos, es decir, no utiliza los textos literarios como mera fuente de información para explicar o denunciar una realidad. Las imágenes literarias que hemos estudiado no se contemplan por su grado de adecuación a la realidad, sino por cómo deciden los escritores retratar a Europa. Comprender cuál es la heteroimagen del Viejo Continente en Canadá nos permite saber cómo se percibe a Europa desde el exterior, cómo se articula la autoimagen de Canadá frente a Europa y qué papel desempeñan esas imágenes en la literatura canadiense.

Para detectar cuáles han sido y cómo se han formado estas imágenes hemos investigado qué tratamiento recibe Europa en las obras analizadas en concreto. La sistematización de los entornos temáticos en los que surge esta imagen nos ha llevado a considerar tres grandes bloques: por una parte, las migraciones y los viajes; por otra, las guerras; y, finalmente, el imperio. Cada uno de estos entornos ha generado una heteroimagen de Europa y la autoimagen Canadá contrapuestas.

Una vez localizados los principales contextos en los que aparece Europa como totalidad o alguno de los países que forman parte de ella, hemos ahondado en el modo en el que se presentaban las imágenes. Para ello, han prestado un gran servicio algunos conceptos definidos por la narratología. Los conceptos narratológicos que codifican la perspectiva narrativa desde la que se cuenta cada historia, han hecho posible que determinemos el grado de compromiso que el autor establecía con las imágenes que utilizaba y los fines para las que las utilizaba.

Hemos podido constatar que las imágenes de Europa halladas en las obras estudiadas funcionan en diferentes niveles del discurso y con distintos fines. Tanto en el caso de la guerra como en el de la monarquía se dan usos metafóricos de

elementos relacionados con la imagen de Europa. Estos dos ámbitos sirven, asimismo, para caracterizar a personas o definir cosas a través ya sea de las cualidades atribuidas a la guerra o a la monarquía. En especial la guerra aparece a menudo en la función que hemos denominado de “elemento narratológico”, es decir sirve para enmarcar temporalmente la narración. A veces, las imágenes de Europa nacen de la evocación de escenarios o culturas europeas.

En otras ocasiones, las imágenes de Europa establecen cierta complicidad con el lector. Esta forma de solidaridad puede venir dada porque el autor emplea imágenes compartidas con su audiencia o, porque se burla de las imágenes establecidas e invita al lector a considerarlas de forma humorística. En los casos más extremos, tales como las imágenes de pobreza y de persecución en Europa, sirven para despertar en el lector la comprensión hacia culturas oprimidas o hacia los inmigrantes llegados a Canadá.

Desde este punto de partida hemos realizado un recorrido partiendo de la intuición de una imagen de Europa de contornos tan difusos e inciertos como los de los antiguos mapas del siglo XV hasta llegar a otra imagen, que más bien se asemeja a un poliedro, cuyas distintas caras están a la vez unidas y enfrentadas. Finalizado este trayecto hemos llegado a las conclusiones respecto a la imagen de Europa que sintetizamos a continuación.

La imagen de Europa en la narrativa canadiense estudiada aquí representa tanto a su totalidad como a las partes que la integran. Hemos encontrado imágenes que se refieren a naciones o colectivos concretos e imágenes que se atribuyen a Europa en general. A veces, las imágenes de Europa se basan en otras que incumben a determinados países y han sufrido un proceso por el cual se han extendido a la

totalidad del Viejo Continente (tales como el refinamiento, atribuido a Francia y a Europa). En otros casos, como pueda ser la imagen de Europa como destino turístico, impera una imagen global del Viejo Continente.

Se da, por lo tanto, un doble fenómeno que consiste por una parte, en una diferenciación muy nítida de algunas de las entidades culturales-nacionales que conforman Europa (entre las cuales el Reino Unido es un caso singular) y, por otra parte, de la percepción de Europa como una entidad en sí misma. Hemos considerado ambas, porque entendemos que la imagen de Europa en la narrativa canadiense actual incluye estas dos vertientes y sería absurdo obviar cualquiera de ellas. Además, consideramos que la cuestión de la definición de la identidad canadiense está íntimamente relacionada con el afianzamiento de una heteroimagen de Europa, en su totalidad, que ensombrezca las imágenes de los países que la componen, tal y como explicaremos más adelante.

Para seguir en esta conclusión el mismo orden en el que hemos expuesto el análisis de la imagen de Europa a lo largo del trabajo, comenzamos mostrando las conclusiones acerca de la heteroimagen de Europa que se desprende de los contextos en los que los personajes viajan entre Europa y Canadá. Hemos descubierto que en estos casos la imagen de Europa es, en primer lugar, de pobreza, miseria y persecución, las cuales impulsan a muchas personas a emigrar. En segundo lugar, y como consecuencia de que Europa es el lugar del que proceden los antepasados de muchos canadienses, aparece frecuentemente la imagen de Europa como lugar de origen. Finalmente, existe una imagen de Europa como destino turístico altamente valorado.

La imagen de pobreza, miseria y persecución de Europa, que ya presentara Boorstin desde otro ámbito, aparece en obras tales como, *The Robber Bride*, *Alias Grace*, *Elizabeth and After*, *No Great Mischief*, *Fugitive Pieces*, *Lives of the Saints*, *In a Glass House* o *Barney's Version*. Más concretamente, podemos especificar que *The Robber Bride* y *No Great Mischief* presentan esta imagen de pobreza especialmente relacionada con Escocia; *The Robber Bride* y *Alias Grace* con Irlanda; y la trilogía de Ricci con Italia. La imagen de persecución ideológica o religiosa, principalmente de persecución contra los judíos, surge en *The Robber Bride*, *Elizabeth and After*, *Fugitive Pieces* y *Barney's Version*.

Esta heteroimagen de pobreza y persecución tiene su correspondiente autoimagen de Canadá como lugar en el que abundan los recursos naturales, el trabajo y donde las personas pueden desarrollar sus vidas libremente. Si bien debemos resaltar que Canadá no posee una autoimagen de tierra de las libertades semejante a la de Estados Unidos, ya que hemos comprobado que los emigrantes no llegan a Canadá con la ilusión de una tierra prometida, sino que el énfasis siempre recae sobre la imperiosidad de la huida del lugar de donde proceden, es decir no sobre el destino sino sobre el origen.

Precisamente la siguiente imagen sobre la que incidimos es Europa como lugar de origen. En este caso la imagen de Europa es bastante más positiva que la anterior, puesto que se relaciona con las raíces, con la historia y, de un modo más amplio, con el origen de la civilización. En las obras *Wilderness Tips*, *Elizabeth and After*, *No Great Mischief*, *Where She Has Gone*, *The Stone Diaries*, *The Underpainter* y *Clara Callan* se nos presenta esta imagen de Europa. A veces, como por ejemplo en *Alias Grace*, *The Robber Bride* y *The Stone Diaries* se da una idealización del lugar de origen, ya

sea en cuanto a la belleza del idioma, la calidad de los productos tradicionales o bondad de las gentes, debida a la desconexión que experimentan los personajes con su lugar de origen. En estos casos, las escritoras de las obras mencionadas suelen desmitificar esta imagen mostrando que los personajes están proporcionando una imagen falseada.

Si consideramos cada uno de los países por separado, Escocia aparece en *No Great Mischief*, *Wilderness Tips*, *Friend of My Youth* y *Clara Callan*, como un lugar que acoge a los emigrados con apego y cercanía, que representa el origen y la historia, aunque la comida sea de mala calidad, el clima lluvioso y sus paisanos sean adustos y cotillas. Italia también se representa como un lugar que acoge a los emigrados con afecto (*Where She Has Gone*). Hacia Francia, en tanto que lugar de origen, existe una cierta filia que encontramos, por ejemplo, en la actitud de la familia de George, uno de los personajes de *The Underpainter*. La valoración de los ingleses en estos contextos también es positiva, tal y como hemos comprobado en *The Englishman's Boy*, puesto que se les atribuye cierta melancolía, flema, caballerosidad, galantería y el cuidado exquisito en la vestimenta. No se puede decir lo mismo de los irlandeses, puesto que los inmigrantes de este origen son considerados brutos, torpes, poco inteligentes, borrachos y supersticiosos en obras como *Mercy Among the Children* o *The Englishman's Boy*.

Por último, se establece una distinción entre los europeos y los indígenas, por la cual la imagen de los primeros, especialmente los ingleses invasores, es la de la una civilización destructiva (que se amparan en la religión cristiana) frente a la imagen de convivencia armónica con la naturaleza y la sabiduría ancestral de los segundos.

Hemos hallado esta imagen principalmente en *A Discovery of Strangers*, pero también de forma más leve en *Elizabeth and After*.

La siguiente imagen que surge de los contextos de viajes es la de Europa como destino turístico prestigioso. Esta heteroimagen de Europa se refiere de igual manera a la totalidad que a distintos países, comarcas o ciudades. Quizá sea uno de los ámbitos en los que la heteroimagen de Europa está más afianzada. En obras tales como *Wilderness Tips*, *A Good House*, *Elizabeth and After*, *Barney's Version* y *The Stone Diaries* vemos expresamente que Europa es destino turístico deseado y de prestigio. La heteroimagen de Europa en estos contextos se expresa de forma muy clara en las expectativas que tienen los viajeros canadienses a Europa. Tal y como vemos en *Wilderness Tips*, *Barney's Version*, *The Stone Diaries*, *Clara Callan*, *Fugitive Pieces*, *No Great Mischief*, *Forms of Devotion* esperan encontrar paisajes pintorescos, mucha historia, monumentos y romanticismo.

Debemos apuntar la progresiva desaparición de la imagen Europa como símbolo de libertad para los artistas, tal y como aparecía en las obras de Morley Callaghan o John Glassco. En su lugar queda la imagen de Europa como sitio a donde escapar de la rutina diaria o de la opresión del entorno social y familiar en Canadá que hemos encontrado en *Alias Grace*, *The Robber Bride*, *Forms of Devotion* y *Clara Callan*.

Por otra parte, hemos constatado que la utilización de distintos idiomas en el discurso narrativo en inglés evoca imágenes de los países o las culturas a las que corresponden dichas lenguas. La imagen que se evoca de Italia a través del uso de términos en italiano en *Fugitive Pieces*, *Lives of the Saints*, *In a Glass House*, *Where She Has Gone* o *Clara Callan* es generalmente de alegría, de bullicio y de familiaridad. La

solidaridad dentro de la familia, el clan o el colectivo nacional también es uno de los rasgos de la imagen de Escocia que se desprende de las novela *No Great Mischief*. La novela *Fugitive Pieces* ofrece mediante la inclusión de palabras en griego y en yiddish la imagen de culturas que necesitan ser reivindicadas, porque han estado oprimidas en Europa.

La imagen de Francia que prevalece en el uso de palabras francesas es la de la sofisticación y la pedantería. A menudo encontramos que se caracteriza a personajes mediante términos franceses que les imponen estas cualidades. Hemos encontrado este uso de la imagen de lo francés en obras tales como *Wilderness Tips*, *Elizabeth and After*, *The Love of a Good Woman*, *Forms of Devotion* y *The Englishman's Boy*. Debemos considerar los aspectos relacionados con lo francés como un caso especial, debido a que la convivencia entre canadienses anglófonos y francófonos empaña la claridad de la imagen de Francia y de lo francés, puesto que, salvo en contadas ocasiones, no podemos determinar si la imagen que se nos presenta es la de los vecinos de Québec o la de los franceses europeos.

Las obras que hemos estudiado, en las que se asocia la imagen de Europa con la guerra, contribuyen a crear y a perpetuar una heteroimagen de Europa como gran poder destructivo, capaz de acabar con la civilización y de extender los prejuicios de la sinrazón humana a todos los territorios que domina, es decir, al mundo entero. Por oposición, se define la autoimagen de Canadá como país pacífico y que se sacrifica por el bienestar de los demás. Esta autoimagen se hace evidente, no sólo cuando se vincula a Europa con la guerra de forma explícita, sino también cuando se indica que alguno de los personajes está en el extranjero, participando en la Primera o en la Segunda Guerra Mundial, sin hacer alusión al lugar concreto.

La gran abundancia de obras que se refieren de un modo u otro a las guerras europeas en el corpus analizado (26 de 29 obras) es en sí misma un índice de la profunda huella que han dejado estos hechos históricos en Canadá y de la importancia que les conceden aún a finales del siglo XX los autores que hemos contemplado. La asociación de las guerras a Europa es evidente a través de las referencias explícitas a Europa en su totalidad, a países de Europa o a localidades donde se libran batallas que hemos detallado. Así pues, la imagen de Europa que surge de los contextos en los que se aborda este tema es un aspecto muy significativo de la heteroimagen canadiense de Europa.

La imagen de las guerras en Europa como índice de la destrucción de la civilización está especialmente representada en obras como *A Good House*, *The English Patient* y *The Underpainter*. En un nivel de concreción mayor, esa destrucción se manifiesta en la ruptura de la normalidad de las relaciones sociales y en las secuelas físicas y psíquicas que ocasiona en los canadienses que participan en las guerras. Este aspecto lo encontramos en numerosísimas obras: *The Robber Bride*, *A Good House*, *Elizabeth and After*, *The Roaring Girl*, *Fugitive Pieces*, *Friend of My Youth*, *The Love of a Good Woman*, *Where She Has Gone*, *The Stone Diaries*, *The Underpainter* y *Clara Callan*.

Debido al enorme impacto emocional que tuvieron estos acontecimientos los lugares de la guerra han adquirido una significación especial. Europa como totalidad es el territorio que más a menudo encontramos relacionado con la guerra. Le sigue Francia, que aparece vinculado a la guerra en obras como *A Good House*, *Elizabeth and After*, *The English Patient*, *Barney's Version* o *The Underpainter*. Lo mismo sucede, aunque en casos más contados, con Italia en *A Good House*, *Where She Has Gone* y *The English Patient*; el Reino Unido en *The Robber Bride*, *Elizabeth and After*, *The English Patient*, *The*

Stone Diaries y *The Underpainter*, y con Grecia, Checoslovaquia y Austria en *Fugitive Pieces* y *Clara Callan*.

Hemos llegado a considerar que los nombres de algunos de los lugares que se mencionan, especialmente aquellos, en los que los canadienses libraron batallas durante la Primera Guerra Mundial han adquirido la fuerza comunicativa de las palabras fantasma, según las define Pageaux y a las que nos hemos referido en el punto 1.2. Dentro de esta categoría incluimos Vimy Ridge (que aparece en *A Good House*), Paschendaele (mencionado en *The Love of a Good Woman*) y Bélgica y las localidades francesas de Étaple, Ypres y Calais (a las que se refiere el narrador de *The Underpainter*). La alocución “French trenches” (que encontramos, por ejemplo, en *Elizabeth and After*) también entra dentro de este tipo.

Enlazando con el tema del Imperio Británico, aunque todavía en los contextos en los que se trata la guerra, hemos hallado la imagen de Inglaterra como metrópolis del Imperio que arrastra a Canadá a las guerras en *Elizabeth and After*, *The English Patient*, *The Stone Diaries*, *The Underpainter* y *Clara Callan*. En estos contextos se distingue claramente la creación de una heteroimagen de Europa como origen del fanatismo y de Canadá como víctima de la violencia que genera.

Sin embargo, paralelamente a dicha heteroimagen de Europa y del Imperio Británico coexiste una imagen de Canadá como parte del Imperio Británico que hemos descubierto en aspectos tales como la presencia de la monarquía británica en Canadá y la consideración de esta monarquía como modelo digno de ser imitado. La autoimagen que es a la vez imagen del Imperio Británico muestra una colonizada, en la que los nombres de las calles, edificios e instituciones hacen referencia a los monarcas, tal y como hemos visto en *Elizabeth and After*, *The Jade Peony* y *The*

Underpainter. Los retratos de los reyes, los himnos dedicados a los mismos y las visitas a Canadá de la familia real forman parte de la cotidianeidad de muchos de los personajes que hemos encontrado en *Elizabeth and After*, *The Jade Peony*, *The Love of a Good Woman*, *Friend of My Youth*, *In a Glass House*, *The Stone Diaries*, *The Underpainter* y *Clara Callan*. Además, se da la imagen de la monarquía británica y de la aristocracia como modelos dignos de admiración y de imitación por su distinción y autoridad (*Alias Grace*, *The Roaring Girl*, *The Book of Secrets*, *A Discovery of Strangers*), por su modo refinado de hablar (*The Jade Peony*, *Clara Callan*). No obstante, hemos observado que esta autoimagen colonial de Canadá a menudo va acompañada de una distancia crítica de los narradores que pone la en tela de juicio.

La distancia que se ha creado en cuanto al pueblo inglés resulta mucho más evidente que la manifestada respecto a sus monarcas. Existe una heteroimagen de los ingleses, cuyo rasgo fundamental es que resultan incomprensibles a los personajes canadienses. Este aspecto de la imagen de los ingleses aparece en obras tales como *Wilderness Tips*, *The Roaring Girl*, *Friend of My Youth* o *The English Patient*. Se destaca su capacidad destructiva, especialmente en *The English Patient*, *The Underpainter*, *The Book of Secrets* y *A Discovery of Strangers*. Además, los hombres les parecen afeminados (*Wilderness Tips*, *The Underpainter*) y son caballerosos (*Alias Grace*, *Barney's Version*, *The English Patient*, *The Englishman's Boy*), pero carentes de capacidad para comprometerse (*Wilderness Tips*, *Friend of My Youth*, *Barney's Version*). Asimismo, el clasismo predomina en la imagen de la sociedad inglesa, tal y como hemos apreciado en *Wilderness Tips*, *Alias Grace* y *Friend of My Youth*.

Lo inglés conserva cierta imagen de prestigio. La variedad del inglés británica es altamente valorada (*Wilderness Tips*, *The Robber Bride*, *Alias Grace*, *The Love of a Good*

Woman, Barney's Version), así como algunos objetos que provienen de Inglaterra (*The Robber Bride, Alias Grace*) y su literatura (*Wilderness Tips, The Robber Bride, The Roaring Girl, Barney's Version, Clara Callan*). La capital de Inglaterra, Londres, representa la urbe por excelencia, de donde parte todo aquello que se mueve.

Por último, nos gustaría anotar que las ocasiones en las que Canadá tiene que definirse frente a Estados Unidos en las obras que hemos analizado, basa su autoimagen en unos referentes culturales europeos frente a los Estadounidenses que principalmente se refieren a la monarquía, tal y como se desprende de las obras *Elizabeth and After, The Jade Peony, Clara Callan*. Otra de las diferencias se articula en torno a otro aspecto ya tratado: la guerra. Los canadienses se ven como víctimas de la guerra en Europa, mientras que los Estados Unidos se retratan como beneficiados (*The Underpainter, Clara Callan*). Además, la imagen pacifista de Canadá también está contrapuesta a la de unos Estados Unidos belicistas (*A Good House*).

Finalmente, concluimos expresando el convencimiento de que la heteroimagen de Europa—representada por alguno de los países que la constituyen o en conjunto—y la correspondiente autoimagen de Canadá que surge en el tránsito entre los siglos XX y XXI en la narrativa canadiense de mayor difusión, a la que hemos dedicado el presente estudio, refleja la afirmación de la propia identidad canadiense, al distanciarse de la antigua lealtad al Imperio Británico y al considerar a la Europa causante de las guerras mundiales como el Otro.

Hasta aquí hemos presentado los resultados de nuestro estudio, las certezas a las que nos referíamos al principio de estas conclusiones. No obstante apuntábamos también que se nos habían planteado nuevos interrogantes, a los cuales deseamos dedicar las líneas que siguen. Esta tesis doctoral se ha basado en un estudio

sincrónico que abarca la década final del siglo XX. Sin embargo, a medida que nos hemos adentrado en el análisis se nos hemos preguntado a menudo cuál habrá sido o será el desarrollo histórico de la utilización, aparición y desaparición de ciertas imágenes de Europa. Sólo en una ocasión nos hemos aventurado a indicar que la imagen de Europa como lugar en el que buscar la libertad y la inspiración creativa tiende a desaparecer en las obras que hemos considerado. Asimismo, podría extenderse el estudio a la obra completa de cada uno de estos autores para observar si los autores son consistentes en las imágenes de Europa que emplean y en el uso que hacen de las mismas o si, por el contrario, varía su utilización.

Otra dirección en la que se podría continuar el estudio realizado aquí es comprobar si las obras que no llegan a los circuitos más comerciales de los premios literarios contienen estas mismas imágenes que las obras premiadas. De no ser así, habría que preguntarse cuál es la imagen de Europa que proyectan estas otras obras. Además, se podría cuestionar la influencia que tiene la utilización de las imágenes que hemos contemplado en este estudio u otras en el éxito de crítica y público. Por otra parte, nos parece que sería de gran interés el estudio de la imagen de Europa desde disciplinas distintas a la imagología comparada. Por supuesto, no se trataría ya de imágenes literarias, pero se podrían dar estudios desde el campo de la sociología o de la historia que complementarían la tarea realizada en este trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexis, André. *Childhood*. Toronto: McClelland & Stewart, 1998.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 1983. Rev. ed. Londres: Verso, 1991.
- Appiah, K. Anthony. "Geist Stories." *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Charles Bernheimer. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995. 51-57.
- Apter, Emily. "Comparative Exile. Competing Margins in the History of Comparative Literature." *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Charles Bernheimer. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. 1993.
- Atwood, Margaret. *Survival: Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: McClelland & Stewart, 1972.
- Atwood, Margaret. *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi, 1982.
- Atwood, Margaret. *Wilderness Tips*. 1991. Toronto: Seal Book, 1992.
- Atwood, Margaret. *The Robber Bride*. 1993. London: Virago, 1994.
- Atwood, Margaret. *Strange Things. The Malevolent North in Canadian Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Atwood, Margaret. *Alias Grace*. 1996. London: Virago, 1999.
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers, 1995.

- Benson, Eugene & William Toye, eds. *The Oxford Companion to Canadian Literature*. 2nd ed. Toronto: OUP, 1997.
- Bernheimer, Charles, ed. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.
- Bernheimer, Charles. "Introduction: The Anxieties of Comparison." *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Charles Bernheimer. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.
- Besner, Neil. "What Resides in the Question "Is Canada Postcolonial?"" *Is Canada Postcolonial? Unsettling Canadian Literature*. Ed. Laura Moss. Waterloo: Wilfrid Laurier Press, 2003. 40-48.
- Betz, Louis-Paul. "Kritischen Betrachtungen über Wesen, Aufgaben und Bedeutungen der vergleichenden Literaturgeschichte." *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur* 18 (1986): 141-156.
- Birbalsingh, Frank. *Novels and the Nation. Essays in Canadian Literature*. Toronto: TSAR, 1995.
- Boehmer, Elleke. *Colonial & Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Boorstin, Daniel J. *America and the Image of Europe. Reflections on American Thought*. Cleveland and New York: Meridian Books, 1960.
- Bloom, Harold. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. London: Harcourt Brace & Company, 1994.
- Brachfeld, Olivier. "Note sur l'imagologie ethnique." *Revue de psychologie des peuples* 17 (1962): 341-49.
- Brown, Craig. *Canada: A Nation Transformed*. 1976.

- Brown, Edward Killoran. *On Canadian Poetry*. Toronto: Ryerson Press, 1943.
- Brown, Russel M. "Critic, Culture, Text: Beyond 'Thematics.'" *Essays on Canadian Writing* 11 (1978): 151-183.
- Brunel, P., Cl. Pichois, A.-M. Rousseau. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris: Armand Colin, 1983.
- Brydon, Diana. "Canada and Postcolonialism: Questions, Inventories, and Futures" *Is Canada Postcolonial? Unsettling Canadian Literature*. Ed. Laura Moss. Waterloo: Wilfrid Laurier Press, 2003. 49-77.
- Burnard, Bonnie. *A Good House*. Toronto: HarperCollins, 1999.
- Burpee, Lawrence. *A Little Book of Canadian Essays*. Toronto: Musson Book Company, 1909.
- Burton, Deirdre. "Through glass darkly: Through dark glasses. On stylistics and political commitment—via a study of a passage from Sylvia Plath's *The Bell Jar*." *The Stylistics Reader. From Roman Jakobson to the Present*. Ed. Jean Jacques Weber. London: Arnold, 1996. 225-240.
- Calder, Robert. *A Richer Dust: Family Memory and the Second World War*. Viking Canada, 2004.
- Cameron, Barry. "English Critical Discourse in/on Canada." *Studies on Canadian Literature*. Ed. Arnold E. Davidson. New York: MLA, 1990. 124-143.
- Cameron, Barry & Michael Dixon (1977), "Mandatory Subversive Manifesto: Canadian Criticism vs. Literary Criticism." *Minus Canadian: Penultimate Essays on Literature, Studies in Canadian Literature*. Eds. Barry Cameron & Michael Dixon. 2 (1977): 137-145.

- Cappon, James. *Charles G. D. Roberts and the Influences of his Time*. 1905. Ottawa: Tecumseh Press, 1975.
- Cappon, James. *Bliss Carman and the literary currents and influences of his time*. New York: L. Carrier & A. Isles, 1930.
- Carré, Jean Marie. *Les écrivains français et le mirage allemand (1800-1940)*. Paris, 1947.
- Carter, Ronald A. "A question of interpretation: an overview of some recent developments in Stylistics." *Linguistics and the Study of Literature*. Ed. Theo D'haen. Amsterdam: Rodopi, 1986. 7-26.
- Chakraborty, Mridula Nath. "Nostalgic Narratives and the Otherness Industry." *Is Canada Postcolonial? Unsettling Canadian Literature*. Ed. Laura Moss. Waterloo: Wilfrid Laurier Press, 2003. 127-139.
- Choy, Wayson. *The Jade Peony*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 1995.
- Clarke, George Elliot. "What Was Canada?" *Is Canada Postcolonial? Unsettling Canadian Literature*. Ed. Laura Moss. Waterloo: Wilfrid Laurier Press, 2003. 27-39.
- Cohen, Matt. *Elizabeth and After*. 1999. New York: Picador, 2000.
- Ralph Connor. *The Sky Pilot in No Man's Land*. 1919.
- Culler, Jonathan. "Comparative Literature and Literary Theory." *Michigan Germanic Studies* 5,2, (1979): 170-184.
- Dahlie, Hallward. *Varieties of Exile. The Canadian Experience*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1986.
- Davey, Frank "Surviving the Paraphrase", *Canadian Literature*, autumn (1976).
- Davey, Frank. *Surviving the Paraphrase: Eleven Essays on Canadian Literature*. Winnipeg: Turnstone, 1983.
- De Staël, Germaine. *De l'Allemagne*. 1810. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

- Díaz Castillo, Manuel. *La imagen de Europa en Unamuno: una interpretación desde la imagología comparada*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Granada, 1991.
- Dudek, Louis. *Europe*. 1954. Rev. ed. Erin: The Porcupine's Quill, 1991.
- Duncan, Sara Jannette. *The Imperialist*. 1904.
- Dyserinck, Hugo. "Zum Problem der "images" und "mirages" und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft." *Arcadia* 1 (1966): 107-120.
- Dyserinck, Hugo. *Komparatistik, eine Einführung*. 1977. Bonn: Bouvier, 1981.
- Dyserinck, Hugo. & Karl Ulrich Syndram. eds. *Europe and National Consciousness*, Bonn: Bouvier, 1987.
- Eaton, Diane & Garfield Newman. *Canada. A Nation Unfolding*. McGraw-Hill Ryerson, 1994.
- Edgar, Pelham. *The History of English Literature*. 1916.
- Findley, Timothy. *The Wars*. 1977. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- Fischer, Manfred S. *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*, Bonn: Bouvier, 1981.
- Fogel, Stanley. *A Tale of Two Countries: Contemporary Fiction in Canada and the United States*, Toronto: ECW, 1984.
- Fowler, Roger. *The Language of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1976.
- Fowler, Roger. *Linguistic Criticism*. 1986. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- French, Daniel & John Daniel Logan. *Highways of Canadian Literature: A Synoptic Introduction to the Literary History of Canada (English) from 1760 to 1924*. Toronto: McClelland & Stewart, 1924.
- Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner, 1980.

- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957.
- Frye, Northrop. "Conclusion to a *Literary History of Canada*." *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination*. 1971. Concord, Ontario: Anansi, 215-253.
- Frye, Northrop. *The Great Code: the Bible and Literature*. CIUDAD: Harcourt Brace, 1982.
- Frye, Northrop. *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination*. 1971. Concord, Ontario: Anansi, 1995.
- Gavin, John. *Canadian Poets and Poetry*. 1916.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. 1973.
- Grace, Sherrill. *Regression and Apocalypse: Studies in North American Literary Expressionism*. Toronto: University of Toronto Press, 1989.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- Guillén, Claudio. "Imagen nacional y escritura literaria." *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Ed. Francisco Lafarga. Barcelona: PPU, 1989. 471-489.
- Guillén, Claudio. *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona: Tusquets, 1998.
- Guillén, Claudio. *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 2001.
- Guyard, Marius-François. *La Littérature comparée*, Paris: Que sais-je?, 1951.
- Hall, Stuart. "Cultural Studies and its Theoretical Legacies." *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Eds. David Morley & Kuan-Hsing Chen. London: Routledge, 1996.

- Halliday, Michael. A.K. *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold, 1978.
- Hastings, Tom. “«Their fathers did it to them»: Findley’s appeal to the Great War myth of a generational conflict in *The Wars*.” *Essays on Canadian Writing* 64 Summer (1998): 85-103.
- Hollingshead, Greg. *The Roaring Girl*. 1995. London: Bloomsbury, 1997.
- Homero. *Historias*.
- Howells, Coral Ann. *Private and Fictional Words. Canadian Women Novelists of the 1970’s and 1980’s*. London & New York: Methuen, 1987.
- Hutcheon, Linda. *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford University Press, 1988.
- Hutcheon, Linda. “The Canadian Postmodern: Fiction in English since 1960.” *Studies on Canadian Literature*. Ed. Arnold E. Davidson. New York: MLA, 1990. 18-33.
- Hutcheon, Linda. *Splitting Images. Contemporary Canadian Ironies*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Hutcheon, Linda. *Double-Talking: Essays on Verbal and Visual Ironies in Canadian Contemporary Art and Literature*, Toronto: ECW, 1992.
- Hutcheon, Linda. *Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 1995.
- Itwaru, Arnold Harrichand & Natasha Ksonzec. *Closed Entrances. Canadian Culture and Imperialism*. Toronto: TSAR, 1994.
- Jakobson, Roman. “Closing Statement: Linguistics and Poetics.” *Style in Language*. Massachusetts: MIT Press, 1960. 350-377.

- Jarovi, Robert. "An Interview with Alistair MacLeod"
<<http://home.eol.ca/~jarovi/macleod.htm>>.
- Jones, Douglas Gordon. *Butterfly on Rock: A Study of Themes and Images in Canadian Literature*. Toronto: Toronto University Press, 1970.
- Keith, W.J. *Canadian Literature in English*. London: Longman, 1985.
- Keith, W.J. *An Independent Stance. Critical Directions*. Erin, Ontario: The Porcupine's Quill, 1991.
- Klinck, Carl F., ed. *Literary History of Canada*. Toronto: University of Toronto Press, 1965.
- Kroetsch, Robert, Shirley Neuman & Robert Wilson. *Labyrinths of Voice: Conversations with Robert Kroetsch*, Edmonton: NeWest Press, 1982.
- Kushner, Eva. "Towards a Typology of Comparative Literature Studies?" *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association*. Eds. G. Gillespie, A. Lorant, W. Van Peer, & E. Ibsch. Vol. 3. Tokyo: University of Tokyo Press, 1995. 502-510.
- La Brossière, Camille. *Context North America: Canadian / US Relations*. 1994.
- Lafarga, Francisco, ed. *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: PPU, 1989.
- Lawson, Alan. "A Cultural Paradigm for the Second World." *Australian-Canadian Studies* 9.1-2 (1991): 67-78.
- Lecker, Robert. *Making It Real. The Canonization of English-Canadian Literature*. Ontario: Anansi, 1995.
- Leech, Geoffrey N. & Michael H. Short. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman, 1981.

- Leitch, Vincent. "Cultural Studies." *The Johns Hopkins Guide to Literary Criticism and Theory*. Ed. Michael Grodin & Michael Dreiswirth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.
- Lippmann, Walter. *Public Opinion*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1922.
- Logan, John. *Thomas Chandler Haliburton*. 1924
- Logan, John (1924), ESTUDIO SOBRE THOMAS CHANDLER HALIBURTON
[BUSCAR REFERENCIA COMPLETA]
- Lower, Arthur. *My First Seventy-Five Years*.
- Machado, Álvaro Manuel & Daniel-Henri Pageaux. *Da Literatura comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa: Edições 70, 1988.
- Craig M. McDonald. www.modestyarbor.com/macleod.html, p.4.
- MacLeod, Alistair. *No Great Mischief*. Toronto: McClelland & Stewart, 1999.
- Maclulich, T.D. *Between Europe and America: The Canadian Tradition in Fiction*. Toronto: ECW, 1988.
- MacMurchy, Archibald. *Handbook of Canadian Literature*. Toronto: W.Briggs, 1906.
- Marino, Adriano. "Replantarse la Literatura Comparada." *Orientaciones en literatura comparada*. Ed. Dolores Romero López Madrid: Arco Libros, 1998. 37-85.
- Marquis, Thomas Guthrie. *English-Canadian Literature*. Toronto: Glasgow, Brook, 1914.
- Martínez-Cabeza Lombardo, Miguel Ángel. "El estilo indirecto libre en el discurso literario." *La Crítica Lingüística en los estudios de inglés moderno*. Granada: Grupo de Investigación 'Texto y Discurso en Inglés Moderno', 1996. 51-64.
- Marínez-Dueñas Espejo, José Luis. *La Metáfora*. Barcelona: Octaedro, 1993.

- Marchese, Angelo & Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*.
Barcelona: Ariel, 1991.
- Michaels, Anne. *Fugitive Pieces*. Toronto: McClelland & Stewart, 1996.
- Mistry, Rohinton. *Such a Long Journey*. 1991. Kent: Faber&Faber, 1999.
- Mistry, Rohinton. *A Fine Balance*. 1995. Toronto: McClelland & Stewart, 1997.
- Moodie, Susana. *Roughing It In The Bush*. 1913. Toronto: Prospero Books, 2000.
- Moore, Christopher. "Colonization and the conflict: new France and its rivals (1600-1760)." *The Illustrated History of Canada*. Ed. Craig Brown. Toronto: Key Porter Books, 1997. 105-188.
- Morley, David & Kuan-Hsing Chen, eds. *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, 1996.
- Moss, John. *Patterns of Isolation in English Canadian Fiction*. Toronto: McClelland and Stewart, 1974.
- Moss, John. *Sex and Violence in the Canadian Novel: The Ancestral Present*. Toronto: McClelland and Stewart, 1977.
- Moss, John. "Bushed in the Sacred Wood" *The Human Elements: Second Series*. Ed. David Helwig, 1981. 161-78.
- Moss, John, ed. *Future Indicative—Literary Theory and Canadian Literature*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1987.
- Moss, Laura, ed. *Is Canada Postcolonial? Unsettling Canadian Literature*. Waterloo: Wilfrid Laurier Press, 2003.
- Munro, Alice. *Friend of My Youth*. 1990. Toronto: Penguin, 1995.
- Munro, Alice. *The Love of a Good Woman*. 1998. Toronto: Penguin, 1999.

- New, W.H. *Articulating West: Essays on Purpose and Form in Modern Canadian Literature*. Toronto: New, 1972.
- New, W. H. *Dreams of Speech and Violence—The Art of the Short Story in Canada and New Zealand*. Toronto: University of Toronto Press, 1987.
- New, W.H. *A History of Canadian Literature*. New York: New Amsterdam, 1989.
- New, W.H. “Tense/Present/Narrative: Reflections on English-Language Short Fiction in Canada.” *Studies on Canadian Literature*. Ed. Arnold E. Davidson. New York: MLA, 1990. 34-51.
- New, W. H., ed. *Native Writers and Canadian Writing*, Vancouver: University of British Columbia Press, 1990.
- Novak, Dagmar. *Dubious Glory. The Two World Wars and the Canadian Novel*. New York: Peter Lang, 2000.
- Ondaatje, Michael. *The English Patient*. 1992. New York: Vintage, 1993.
- Ondaatje, Michael. *Anil's Ghost*. London: Bloomsbury, 2000.
- Pageaux, Daniel-Henri. “Image/Imaginaire.” *Europe and National Consciousness*. Eds. Hugo Dyserinck & Karl Ulrich Syndram. Bonn: Bouvier, 1987. 367-379.
- Palmer, Ray (1920), *A History of English Canadian Literature: Its Relation to the Literature of Great Britain and the United States*.
- Prawer, S.S. “¿Qué es la literatura comparada?” 1973. *Orientaciones en literatura comparada*. Ed. Dolores Romero López Madrid: Arco Libros, 1998. 21-35.
- Renger, Almut-Barbara, ed. *Mythos Europa. Texte von Ovid bis Heiner Müller*. Leipzig: Reclam Verlag, 2003.
- Ricci, Nino. *The Book of Saints*. 1990. New York :Picador USA, 1995. First published in Canada under the title *Lives of the Saints* by Cormorant Books.

- Ricci, Nino. *In a Glass House*. 1993. London: Sinclair-Stevenson, 1994.
- Ricci, Nino. *Where She has gone*. 1997. New York: Vintage, 1999.
- Richards, David Adams. *Mercy Among the Children*. 2000. Anchor Canada, 2001.
- Richler, Mordecai. *Barney's Version*. 1997. London: Vintage, 1998.
- Richter, David H., ed. *The Critical Tradition. Classic Texts and Contemporary Trends*. 2nd ed. Boston: Bedford Books, 1998.
- Ricou, Laurence. *Vertical Man/Horizontal World: Man and Landscape in Canadian Prairie Fiction*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1973.
- Riffaterre, Michael. "On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies." *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Charles Bernheimer. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995.
- Romero López, Dolores, ed. *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- Said, Edward. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. 1978. London: Penguin, 1995.
- Salat, M.F. *The Canadian Novel: A Search for Identity*. New Delhi: B.R. Publishing Corporation, 1993.
- Schlumberger, Jörg A. & Peter Segl, eds. *Europa – aber was ist es? Aspekte seiner Identität in interdisziplinärer Sicht*. Köln: Böhlau Verlag, 1994.
- Schmeling, Manfred, ed. *Vergleichende Literaturwissenschaft: Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981.
- Schoemperlen, Diane. *Forms of Devotion*. Viking Penguin, 1998.
- Shepard, Odell. *Bliss Carman*. Toronto: McClelland & Stewart, 1923.
- Shields, Carol. *The Stone Diaries*. 1993. London: Fourth Estate Limited, 1994.

- Short, Michael. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London: Longman, 1996.
- Smith, Arthur J. M. "Wanted—Canadian Criticism" *Canadian Forum*. April. (1928): 600-601.
- Smith, Arthur J. M., ed. *The Book of Canadian Poetry. A Critical and Historical Anthology*. Chicago: Chicago University Press. 1943.
- Smith, Arthur J. M. & F.R. Scott, eds. *The Blasted Pine: An Anthology of Satire, Invective and Disrespectful Verse*. Macmillan, 1957.
- Smith, Arthur J. M. *Oxford Book of Canadian Verse: in English and French*, Toronto: Oxford University Press), 1960.
- Smith, Arthur J. M. *The worldly muse*. 1951. New York: Abelard Press, 1974.
- Smith, Arthur J. M. *Masks of fiction: Canadian critics on Canadian prose*. McClelland & Stewart, 1961.
- Smith, Arthur J. M. *Masks of poetry: Canadian critics on Canadian verse*. McClelland & Stewart, 1962.
- Smith, Arthur J. M. *Modern Canadian verse*. Toronto: Oxford University Press, 1967.
- Solecki, Sam. "Exile and Diaspora in English-Canadian Literature." *Exile and Diaspora*. Eds. Lucía Mora González, Bernhard Dietz, Asunción Sánchez Villalón. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla, 2001.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Reading the World: Literary Studies in the Eighties." *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987. 95-102.
- Staines, David. *Beyond the Provinces. Literary Canada at Century's End*. Toronto: University of Toronto Press, 1995.

- Stanzel, Franz K. ““In Flanders fields the poppies blow” Canada and the Great War.” *Difference and Community. Canadian and European Cultural Perspectives*. Eds. Peter Easingwood, Konrad Gross & Lynette Hunks. Amsterdam: Rodopi, 1994. 213-226.
- Stanzel, Franz K. *Europäer. Ein imagologischer Essay*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1997.
- Steiner, George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Stevenson, Lionel. *Appraisals of Canadian Literature*. Toronto: Macmillan of Canada, 1926.
- Stockwell, Peter. “(Sur)real Stylistics: From Text to Contextualizing.” *Contextualized Stylistics*. Eds. Tony Bex, Michael Burke & Peter Stockwell. Amsterdam: Rodopi, 2000. 15-38.
- Sugars, Cynthia, ed. *Unbomely States: Theorizing English-Canadian Postcolonialism*. Peterborough: Broadview Press, 2003.
- Rev. of *The European Dream*, Jeremy Riffkin. *Publishers Weekly*. 12 July 2004.
- Toolan, Michael. “Discourse style makes viewpoint. The example of Carver’s narrator in ‘Cathedral.’” *Twentieth-Century Fiction. From Text to Context*. Ed. Peter Verdonk & Jean Jacques Weber. London: Routledge, 1995. 126-138.
- Tötösy, Steven. “Post-Colonialities: The ‘Other’, the System, and a Personal Perspective, or, This (Too) is Comparative Literature.” *Canadian Review of Comparative Literature* Sept./Dic. (1995): 399-407.

- Tsuji, Hikaru. "Europa von Japan aus gesehen." *Europa – aber was ist es? Aspekte seiner Identität in interdisziplinärer Sicht*. Eds. Jörg A. Schlumberger & Peter Segl. Köln: Böhlau Verlag, 1994. 239-254.
- Tsuruta, Kinya & Theodore Goossen, eds. *Nature and Identity in Canadian and Japanese Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.
- Turner, Margaret E. *Imagining Culture. New World Narrative and the Writing of Canada*. McGill-Queen's University Press, 1995.
- Urquhart, Jane. *Away*. 1993. Toronto: Penguin, 1994.
- Urquhart, Jane. *The Underpainter*. Canada: McClelland & Stewart, 1997.
- Vanderhaeghe, Guy. *The Englishman's Boy*. 1997. Kent: Anchor, 1998.
- van Tieghem, Paul. *La littérature comparée*. 1931. 4^a ed. Paris: Librairie Armand Colin, 1951.
- Vassanji, Moyez G. *The Book of Secrets*. Toronto: McClelland and Stewart, 1994.
- Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics*. London: Longman, 1989.
- Watson, Albert & Lorne Pierce. *Our Canadian Literature. Representative prose and verse*. Toronto, Ryerson Press, 1922.
- Wellek, Rene. "The Concept of Comparative Literature." *Yearbook of Comparative and General Literature* 2 (1953): 1-4.
- Wellek, Rene. "The Crisis of Comparative Literature." *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1959. 282-296.
- Wiebe, Rudy. *A Discovery of Strangers*. Toronto: Alfred A. Knopf Canada, 1994.
- Wielandt, Rotraud. *Das Bild der Europäer in der modernen arabischen Erzähl- und Theaterliteratur*. Orient-Institut der deutschen morgenländischen Gesellschaft, 1980.

Williams, Patrick and Laura Chrisman. "Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: An Introduction." *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Ed. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994. 1-20.

Wright, Richard B. *Clara Callan*. 2001. Toronto: HarperCollins, 2002.

Yip, Wai-Lim. *Diffusion of Distances: Dialogues between Chinese and Western Poetics*. University of California Press, 1993.

York, Lorraine. *'The Other Side of Dailiness': Photography in the Works of Alice Munro, Timothy Findley, Michael Ondaatje, and Margaret Laurence*. Toronto: ECW, 1988.