

POLÍTICA Y CONCIENCIA  
FEMENINA EN LA NOVELA DE  
TILLIE OLSEN

TESINA  
TAMARA MINIAN ANDJEL  
ASESORA EVA CRUZ YAÑEZ  
2006



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis papás Isaac Minian y Eloisa Andjel

## Agradecimientos

Este es un agradecimiento a todas esas personas que a lo largo de este lapso tan largo de tiempo me ayudaron de algún modo u otro tendiéndome la mano para que este proyecto no quedara trunco ni abandonado.

Ante todo quiero agradecer a mi asesor de tesis José Juan Dávila por impulsarme en el último semestre a comenzar este trabajo final para cerrar el ciclo. Le agradezco todas las horas que me dedico y tantas correcciones que hizo una y otra vez hasta que esta tesina fuera digna de ver la luz.

Asimismo quiero agradecer a mi asesora de tesis Eva Cruz Yañez por retomar este trabajo conmigo acompañándome y apoyándome para que hoy finalmente concluya.

Es para mi un privilegio que mis compañeros de ayer sean hoy mis sinodales. Gracias profesor Mario Murgia y profesor Gabriel Linares por haber revisado mi trabajo con tanto detenimiento y ¿gracias? por abrirme la puerta y señalarme que en realidad hoy termino con mas interrogantes que certezas.

Gracias a mis hermanas, Nadia y Raquel, por su maravilloso ejemplo, aunque debí haber sido yo quien marcara la pauta fueron ellas quienes me enseñaron el recorrido a seguir. Gracias Raque por tu ayuda con el feminismo, con las notas y por el examen que me aplicaste para ver si realmente tu alumna algo entendía.

Gracias Moy por alentarme y apoyarme en los proyectos que emprendo (y los que quiero emprender). Es contigo con quien camino, con quien voy creciendo y con quien comparto un mismo destino.

A mis niñas Renée, Sarah y Batia, gracias por todas las horas que les tomé prestadas para escribir, leer o estudiar. Mi más sincero agradecimiento a estas tres maestras que cuestionan mis verdades, que rompen mis esquemas que me retan a cambiar y a renovarme cada día.

Pero sobre y ante todo quiero agradecer a mis papás, por su ayuda y apoyo incondicional. Mi papá escaneo todas las librerías neoyorquinas polvorientas y desorganizadas en busca de material. Mi mamá se transformaba en niñera, en chofer, en diccionario, en correctora de estilo, en mecanógrafa, en psicóloga y a saber en cuantas profesiones más con el único afán de verme terminar el proyecto que por tanto tiempo dejé pendiente.

## Indice

- Introducción  
5-20

- Capítulo 1

La influencia política en la obra de  
Olsen en los años treinta 21-43

- Capítulo 2

La expresión literaria en la novela de  
Olsen 44-74

- Capítulo 3  
Bajo el yugo patriarcal 75-94

- *Notas*  
95-104

- *Bibliografía*  
105-108

## **Introducción**

Los cuentos y la novela de Tillie Olsen, autora feminista e izquierdista, tienen todos la misma temática y la misma intención: sacar del olvido a los pobres, marginados y desafortunados, dando vida a muchos personajes silenciosos que hasta los años treinta estaban mal representados en la literatura estadounidense. Temáticamente sus cuentos y su novela están unidos por el mismo hilo conductor: la pobreza, la exclusión y la marginación. Su deseo de escribir surgió precisamente ante la necesidad de expresar sus percepciones sobre la gente de su entorno, lo que implicaba un gran reto, dado que cuando empezó a escribir prácticamente no había antecedentes literarios sobre la vida de estos sectores marginados. Los grupos sociales que Olsen trataba de retratar no habían tenido voz en la literatura, y tampoco era común que el propio marginado diera cuenta de su percepción de la vida. Rara vez alguien perteneciente a estos sectores marginados lograba plasmar y, casi nunca, publicar la visión de los excluidos. Si la literatura trataba sobre ellos no era desde la perspectiva de un marginado, sino que más bien reflejaba la percepción de un autor extraño al grupo que percibía desde fuera la problemática de sus integrantes. En más de

un sentido, hasta los años treinta la literatura estadounidense había sido excluyente y se había escrito principalmente por, para y sobre el hombre blanco, protestante de clase media o media alta.<sup>1</sup> Sin embargo la literatura dice Olsen "(must) be made out of the lives of despised people".<sup>2</sup> Repite esta misma idea en 1987, cuando regresa de un viaje a Rusia, donde visitó un museo que exhibía cientos de fotos de gente común, y comenta: "this makes the point that history is made of numerous human beings, not by a few great leaders".<sup>3</sup>

En su obra, Olsen nos muestra la crueldad del sistema en el que vivimos. Sus relatos dramatizan la indiferencia con la que en él se oprime a un sector pobre, marginado y mayoritario de la humanidad; sector al cual ella pertenece. Sin embargo, en sus relatos Olsen no sólo trata la pobreza, la enfermedad, el dolor y la miseria entre los marginados, sino también resalta la habilidad del ser humano para trascender estas circunstancias debilitantes. Habla del potencial que tiene el hombre para superar la adversidad y así en cada cuento relaciona la tragedia con la esperanza: "you can't talk about loss without talking about gain."<sup>4</sup> Los personajes que a veces percibimos derrotados por el sistema, en realidad han sido creados por

ella como sobrevivientes: "it is not in the nature of human beings to just lay down and be victims".<sup>5</sup>

La afiliación política de izquierda y el feminismo han sido a grandes rasgos las dos fuerzas que entrelazadas conforman la obra de Olsen, que algunos críticos dividen en tres periodos. El primero va de 1930 a 1934, época en la cual sus escritos eran esencialmente políticos y doctrinarios. Aquí abundan los ejemplos de reportajes y poemas que cumplen al pie de la letra con las reglas que el partido comunista imponía a sus miembros en cuanto a producción artística, entre ellos están: "The Strike", "Thousand Dollar Vagrant" y "I Want You Women Up North To Know". En ese entonces la gran mayoría de las obras de Olsen fueron publicadas por revistas y periódicos patrocinados por el partido comunista. Esta fase de su vida como escritora concluye cuando en 1936 se casa con Jack Olsen y da a luz a su segunda hija. Durante los siguientes 16 años, las labores de madre y de trabajadora, necesarias para poder mantener a sus hijas la absorbieron, por lo que dejó trunca la novela *Yonnondio* y por varias décadas dejó archivados los capítulos que había terminado. El segundo periodo de la obra de Olsen comienza en 1954 cuando la menor de sus cuatro hijas ingresa a la escuela. Olsen por primera vez puede inscribirse en



un curso de creación literaria impartido en la universidad estatal de San Francisco. Gracias a su cuento "Help Her To Believe" (el cual conocemos ahora como "I Stand Here Ironing") y al primer borrador de su cuento "Hey Sailor, What Ship", Olsen ganó una beca de la universidad de Stanford para seguir escribiendo. Durante los ocho meses que duró la beca Olsen pudo terminar "Hey Sailor, What Ship", escribir "O Yes" y completar el primer tercio del cuento "Tell Me A Riddle". Fue precisamente entonces cuando escribió los cuentos que son más conocidos hoy en día. Su estilo es mucho menos polémico, menos político y doctrinario que los de su primer periodo. Su visión es mucho más profunda y amplia. Sin embargo, las preocupaciones siguen siendo las mismas. Olsen termina los cuentos comenzados y los publica ganando varios premios y reconocimientos. Desafortunadamente deja nuevamente de escribir (aunque llega a publicar algún ensayo) por circunstancias muy semejantes a las anteriores, es decir debe retomar un trabajo remunerado para sostener a su familia, las labores familiares requieren de su tiempo y energía, e inclusive la pérdida del hábito de escribir detienen a la autora. Sin embargo, después de casi 10 años de silencio, inicia un tercer periodo en su vida literaria, en el cual incorpora a sus temas anteriores el de los

obstáculos a los que se enfrentan los escritores, especialmente si son mujeres y más aún si pertenecen a la clase obrera. No fue sino hasta 1970 que Olsen volvió a publicar un cuento, "Requa 1", y en los dos años siguientes rescata del olvido su novela *Yonnondio*, pone en orden los capítulos y finalmente la publica. Pocos años después, en 1978, Olsen publica *Silences*, obra que cataloga las diversas formas en las que se presentan todas esas circunstancias que "silencian" a los escritores.<sup>6</sup>

Para poder entender cómo influyen esos "silenciadores" en la obra de Olsen, es necesario tomar en cuenta su vida. A pesar de que la crítica moderna vea con cierto escepticismo adentrarse en la vida del autor por temor a leer los textos como declaraciones biográficas personales, creo que es necesario tomar en cuenta las circunstancias que llevan al autor a crear su obra. Los "Nuevos Críticos" pensaban que una atención excesiva a los detalles biográficos podía conducir a lo que denominaban "falacia intencional", mientras que algunos posmodernistas, aún más radicales, niegan rotundamente la presencia del autor en la obra. Detrás de esta "muerte del autor" hay un motivo: se trata de anular la voz del autor que hasta principios del siglo xx había sido considerada como la única capaz de determinar el significado de su

obra. Sin embargo, a juicio de varios críticos citados en este trabajo, ignorar a los autores y a sus vidas, aunque resuelve algunos problemas críticos, profundiza otros. En primer lugar, relega a los autores casi al anonimato, del cual hasta hace poco las mujeres han tenido que luchar para poder salir. En segundo lugar, pero más importante aún, tratar con las obras de un autor pero considerar irrelevantes las circunstancias de su entorno, aquellas que lo formaron, asegura, casi irremediablemente, un análisis trunco y limitado del texto.<sup>7</sup> Mara Faulkner, profesora de la universidad de St Benedict en Minnesota, afirma:

If one is to understand the gaps, the periods of stammering or fragmented speech of Olsen or of any writer who stands outside the mainstream one must also understand the tangled connections between that writer's personal history and her or his racial, gender and class history.<sup>8</sup>

Con esto no se intenta, como acusarían los "Nuevos Críticos", buscar paralelismos entre la obra del autor y su vida, ni explicar la obra a partir de la vida, sino más bien comprender los factores sociales e históricos que delimitan el perfil de toda obra literaria. Es decir, tratar de desligar de la obra de Tillie Olsen su afiliación política, el matrimonio, la maternidad, la pobreza, y la marginación que fueron factores fundamentales en la

vida de la autora, sería ignorar las circunstancias que dieron vida a sus textos; desechar estos acontecimientos empobrecería enormemente nuestra comprensión del texto. Lejos entonces de ser irrelevantes, las circunstancias de su vida son claves para poder entender algunos aspectos de su trabajo. El riesgo que se corre al no tomar en cuenta los factores socioeconómicos e históricos es el de malinterpretar el contenido de la obra literaria. Por ejemplo, si separamos los primeros textos de Olsen de su contexto, inevitablemente tildaríamos a la autora de panfletaria y extremista, sin entender que estos textos responden a las necesidades sociopolíticas del momento en el que fueron escritos.

Tillie Olsen nació en Nebraska, no se sabe bien a bien si fue en 1912 o en 1913, y es la segunda hija de una familia de judíos rusos socialistas. Sus padres, que habían participado en la revolución fallida de 1905 contra el zar, emigraron después a E.U.A y se establecieron en Omaha. Como muchos otros judíos procedentes de Europa Oriental y de esa generación, sustituyeron el judaísmo tradicional por el socialismo. Esto se debió en gran parte a la pobreza que vivían en los guetos y a los acontecimientos políticos del momento. Para ellos, la revolución rusa y las enseñanzas de Marx eran un

ejemplo a seguir. Aun así, los padres de Olsen conservaron un sentimiento muy fuerte de responsabilidad comunitaria que es parte de la tradición antigua de los judíos europeos del este. De hecho, formaron parte del "Jewish Socialist Labor Bund", organización de izquierda que alentaba a sus miembros a mantener sus raíces, su cultura y el idioma yiddish por un lado, y por otro cultivaba en ellos la visión de un universo sin clases sociales.<sup>9</sup> Si consideramos al socialismo como una visión, como una ilusión de igualdad, más que como una concepción económica, política y social, es posible entender cómo toda una generación de intelectuales judíos pudo haberse ligado a él. El socialismo era para los judíos un mito sentimental carente de contenido específico.<sup>10</sup>

El padre de Olsen, Samuel Lerner, fungió como secretario del partido socialista de Nebraska, y a los 18 años Tillie Olsen se unió al "Young Communist League", iniciando así una vida de activismo político. La infancia de Olsen estuvo marcada por una constante actividad política dentro y fuera de su hogar, ya que su primera educación provino en gran parte de líderes izquierdistas que frecuentaban su medio. Debido a los acontecimientos socioeconómicos de los años treinta y al aparente éxito de la Unión Soviética, en EUA cobraron fuerza

las ideas de izquierda, y por ello el planteamiento de la escritora Elaine Hedges sobre Meridel Le Sueur podría aplicarse a la perfección a Olsen:

In a time of unprecedented crisis, with the American economy in collapse, political activists could believe in radical social change as a real possibility. Josephine Herbst ... once described what she called the "beauty" of the decade as its "communion among people, its generosity". This sense of communion, of being part of a collective effort of shared revolutionary goals and expectations, both sustained and inspired Le Sueur.<sup>11</sup>

Los jóvenes activistas no sólo estaban consternados por lo que acontecía en su país sino en el mundo entero. Según Deborah Rosenfelt profesora de estudios sobre la mujer y directora del *Curriculum Transformation Project* de la Universidad de Maryland, "Olsen felt herself to be part of a valid, necessary and global movement to remake the world on a more just and humane model."<sup>12</sup>

Durante los años treinta, las actividades artísticas y sobre todo literarias de la izquierda en Estados Unidos se regían por doctrinas que imponían la idea de que el arte debía servir para expresar las luchas y los triunfos del proletariado. Esto dio la pauta para que Olsen y muchos otros jóvenes escritores de este medio (entre ellos Le Sueur) recibieran el impulso que necesitaban para escribir sobre sus vidas y las de sus semejantes. La

aparición de estos nuevos escritores en los años treinta propició que el proletariado por primera vez ocupara un lugar protagónico en la literatura. El protagonista ideal era el hombre que trabajaba ya fuera en las minas, en la industria del acero, en la industria automotriz o en el campo y el escritor ideal también era un trabajador, normalmente del género masculino. Para muchos dentro del Partido comunista, "proletariado" y "hombre trabajador" eran sinónimos.<sup>13</sup>

Es importante notar la manera en que esta misma literatura solía excluir a las mujeres como autoras y como protagonistas, ya que para el partido Comunista el lugar de trabajo no incluía el hogar ni las infinitas labores domésticas de las cuales se hacían cargo las mujeres (no olvidemos que en esa época la gran mayoría de ellas trabajaba en el hogar). Por ende, como bien señalan Alice Kessler-Harris y Paul Lauter, "only small fractions of women's lives would find their way into art".<sup>14</sup> Para una mujer en los años treinta, la izquierda era un mundo profundamente machista tanto en sus relaciones humanas como en la orientación de su literatura e inclusive en el lenguaje utilizado en su crítica artística. De hecho, al analizar el elevado porcentaje de hombres que ocupaban los puestos en las editoriales de las revistas culturales

izquierdistas, salta a la vista la absurda fracción que ocupaban las mujeres. Es evidente que el machismo de la sociedad permeaba y se veía reflejado en las filas del comunismo. Esto no quiere decir que algunos autores no escribieran sobre las mujeres, pero cuando lo hacían era desde una perspectiva masculina y por ende limitada. La literatura ignoraba tanto la experiencia directa de las mujeres como la perspectiva femenina. La maternidad, la crianza de los hijos y la familia no se consideraban temas dignos de la literatura.<sup>15</sup> Las mujeres debían sentirse forasteras en el terreno de los hombres. No tenían un modelo femenino a seguir y por eso las escritoras se mimetizaban con los escritores masculinos adoptando sus temas y preocupaciones.

Sin embargo, Olsen es una excepción, ya que a pesar de ser una leal militante del partido comunista y de que su obra fuera clasificada como realismo del proletariado, no sólo escribió sobre las experiencias de los trabajadores en un medio hostil, sino que unió a sus relatos experiencias femeninas que habían sido relegadas en la literatura de su época y de su medio: la maternidad, los hijos, el embarazo, la marginación, las violaciones y el maltrato son todos temas que trata en su novela *Yonnondio*, escrita en los años treinta. Sin embargo



debemos reconocer que en realidad la prioridad en ese entonces era llevar a cabo una misión doctrinaria que cumpliera con los requisitos del partido comunista. No fue sino hasta bien entrados los años cincuenta que Olsen canalizó sus energías a estos temas femeninos, relegando de cierto modo su ferviente militancia política anterior.

Así como durante los años treinta el partido Comunista había reconocido en Olsen a un miembro político activo gracias a sus obras basadas en la vida del proletariado, en los setenta las feministas adoptan a Tillie Olsen por dar voz a las mujeres que durante tanto tiempo vivieron en el silencio sin poder expresar sus inquietudes o sus experiencias. Las críticas feministas, preocupadas por tratar con temas relacionados con la condición de las mujeres desde una visión femenina, no cobraron fuerza sino hasta finales de los años sesenta, aunque anteriormente existieran dos siglos de lucha por los derechos de la mujer. Fue entonces cuando Olsen fue descubierta por las feministas y surgió como un icono estadounidense, a tal grado que al hablar de Olsen en el *New York Times Review* a propósito de *Silences*, Margaret Atwood dice: "´respect´ is too pale a word: ´reverence´ is more like it."<sup>16</sup>

La crítica feminista, en pleno auge a principios de los años setenta, encuentra en la ficción de

Olsen un retrato poderoso de las vidas femeninas anteriormente ignoradas. Surge un enorme interés por leer las obras de las escritoras y buscar dentro de sus textos aquellos que hablan sobre la experiencia femenina. Es importante recordar que hasta entonces las feministas no contaban con una forma de escritura previa para expresar sus inquietudes ni sus problemáticas. No existía una cultura tradicional de literatura feminista en los siglos xviii y xix, había escritoras, pero no conciencia feminista. Según J.S Frye en su libro *Tillie Olsen, A Study of Short Fiction*, así es como lo plantea Virginia Woolf en su trabajo *Men and Women* al referirse a la novela *Far From the Madding Crowd*: "I have the feelings of a woman", dice Bathsheba" but I have only the language of men".<sup>17</sup>

Tal interés por la temática femenina dio lugar a programas de estudio sobre la mujer en las universidades, en los cuales se analizaban cuentos como los de Olsen donde las imágenes de la mujer son centrales. Se buscaban textos que se ocuparan sobre la vida de las mujeres, razón por la que tantos cuentos que habían dejado de ser publicados fueron recuperados en los setenta. *Tell Me A Riddle* (1956) se volvió a publicar a principios de los setenta y los comentarios de esta nueva edición se centraron en temas feministas que los comentarios de ediciones

anteriores ni siquiera mencionaban. Aun hoy en día la crítica más reciente de la obra de Olsen se centra mucho más en temas como la experiencia femenina, la maternidad y la vida en familia que en la política. La obra de Olsen pretende, como ella misma ha señalado, "(to make) some sense of the lives of most women." <sup>18</sup> Según Annie Gottlieb los cuentos de Olsen: "testify poignantly to what it means to be a woman, a mother and a seeking, beleaguered self, under 20<sup>th</sup>- century patriarchy". <sup>19</sup>

Tillie Olsen participó activamente en el auge feminista de los años setenta, no sólo como autora sino también a través de la enseñanza, ya que presentaba a sus alumnos textos de escritoras olvidadas porque su temática se concentraba en preocupaciones femeninas. Entre estos textos encontramos: "Life in the Iron Mills" de Rebecca Harding Davis, "Daughter of Earth" de Agnes Smedley y "The Yellow Wallpaper" de Charlotte Perkins Gilman.

Olsen asigna un lugar especial en su obra al género femenino, donde la imagen de la mujer es central. Según Marilyn Yalom, Olsen es una de las primeras escritoras "in the past quarter century to bring a consciously gendered voice to literatura."<sup>20</sup> Al respecto dice Mickey Pearlman, quien es escritora y crítica de la literatura escrita por mujeres:

Olsen's life has touched the lives of writers, workers and women. We are the richer for her thoughtful public addresses and non fiction writing, in which she has urged more diversity in the curricula, more attention to nonprivileged, ethnic and women writers, and more time and credence to the stories of those who until recently have been silenced. It is Olsen among others we must thank for our increased awareness of those issues and for the profound changes her writing has encouraged not only on our campuses and in our classrooms but in the very tenor of our thinking. <sup>21</sup>

El propósito de esta tesina es demostrar la enorme influencia que ejerció el partido comunista en la vida de Olsen y cómo esto repercutió y se reflejó en su obra, particularmente durante el primer período de su producción artística. Muestra como a pesar de seguir normas y principios establecidos por el partido comunista la obra de Olsen contiene sofisticados recursos literarios, como se ve en las cuatro intervenciones narrativas de su novela *Yonnondio*, que requieren de un análisis minucioso dado que la voz del narrador y las múltiples focalizaciones muestran la existencia de estructuras heteroglósicas.

Para tal fin me baso esencialmente en su novela *Yonnondio*, la cual gira en torno a preocupaciones asociadas tradicionalmente con las labores femeninas: cuidar a los enfermos, preparar la comida, limpiar la casa, lavar, atender a los niños

y al marido. Hago entonces patente como sus preocupaciones políticas se entrelazan con sus preocupaciones feministas (lo cual no ha de sorprender dado que como ya han señalado tantas escritoras feministas "lo personal es innegablemente político y viceversa")<sup>22</sup> y como *Yonnondio*, y toda la obra de Olsen en general, contribuyen de forma sustancial a nuestro entendimiento de la vida de las mujeres del proletariado. Pocos eran los hombres que se habían tomado la molestia de escribir sobre las realidades domésticas de estas mujeres, y pocas de las mujeres que conocían estas realidades habían tenido la oportunidad de escribir. Así reafirmo lo que ya han señalado numerosos críticos: Olsen lleva a cabo una misión feminista al abrir el campo para toda una nueva generación de mujeres, las mujeres del feminismo, que encuentran en su obra terreno fértil para desarrollar sus ideas.

## CAPITULO 1

### La influencia política en la obra de Olsen en los años treinta

Durante los años treinta los críticos estadounidenses pertenecientes a la izquierda literaria sostuvieron intensos debates sobre la relación entre el arte y la clase trabajadora y sobre las formas apropiadas que debía utilizar el proletariado en sus creaciones artísticas.<sup>23</sup> Discutían sobre el papel de los artistas y escritores en la lucha revolucionaria, sobre las aplicaciones del pensamiento marxista a la literatura, así como sobre las funciones del arte. Estos debates se dieron principalmente entre 1928 y 1935 y sus participantes sostuvieron dos posturas antagónicas. Por un lado, un grupo importante de escritores que trabajaba para *New Masses*, cuyo editor era Michael Gold (el crítico literario más prominente de la izquierda estadounidense en los treinta) pensaba que el arte del proletariado<sup>24</sup> no sólo era posible sino inminente; argumentaba acerca de la obligación que tenían los escritores del proletariado de rechazar las formas burguesas y de desarrollar una forma completamente nueva para su arte. Esto los condujo a proponer técnicas que

claramente distinguieran el arte del proletariado del arte burgués. Por otro lado, los escritores reunidos en torno a *The Partisan Review* (editada por James Farrell) influidos por el libro de León Trotsky *Literatura y Revolución*, planteaban que la literatura y cultura netamente proletarias eran una utopía. Proponían explorar las técnicas de la literatura burguesa y tomar aquellas que pudieran ser adaptadas para los fines deseados.<sup>25</sup>

En su obra *America Needs a Critic*, Gold alaba efusivamente la obra de Trotsky *Literatura y Revolución*. Sin embargo, no concuerda con la idea de la imposibilidad de un arte exclusivamente proletario. Su convencimiento de la existencia de un arte proletario se sustenta en la idea marxista de que las formas culturales e ideológicas de toda sociedad tienen por fundamento un modo de producción que refleja los intereses de la clase dominante. Sin embargo, cuando emerge una nueva clase social que ha de eliminar a la anterior, ésta produce su propia cultura. La creencia de Gold en el triunfo de la revolución le hace confiar plenamente en la posibilidad del arte proletario. Según la crítica literaria Constance Coiner, profesora en la Universidad de SUNY-Binghamton:

Gold's first law was that all culture is the reflection of a specific class society. From this he moved to the "law" that "bourgeois"

culture is in the process of decay, just as "bourgeois" society is in swift decline. From this he went on to the third law. The class that will inherit the world will be the proletariat. The fourth law was thus that: this proletarian society will, like its predecessors, create its own culture.<sup>26</sup>

En 1930 Gold fue uno de los delegados estadounidenses a la Segunda Internacional; ahí confirmó su creencia en la posibilidad de un arte proletario y además estableció las características temáticas y formales que dicha literatura debía tener. Los lineamientos que surgen del congreso afirman que la literatura debe ser utilizada como un arma en la lucha de clases, y desde entonces Gold estableció que la literatura del proletariado no sólo debía resaltar los sufrimientos y las luchas del trabajador bajo el yugo del capital, además de la dignidad de la clase trabajadora, sino también debía mostrar optimismo revolucionario e incluir argumentos que predijeran la caída inevitable del capitalismo y el ascenso de la clase trabajadora al poder.

En los años treinta, las obras de los escritores no eran tomadas en cuenta por la izquierda literaria por su valor literario, sino más bien por su contenido político y por su acatamiento de las reglas estipuladas por los organismos partidistas a las cuales debía sujetarse la literatura. Para Gold,



así como para otros críticos que trabajaban con él, entre ellos Granville Hicks y Joseph Freeman, era de menor relevancia la calidad de la obra que el contenido temático y el origen social del autor. La idea oficial del partido comunista era utilizar al arte como instrumento de propaganda política, por lo que el contenido de la obra artística debía coincidir con la línea política del partido. Eran elogiados únicamente aquellos escritores que en su obra plasmaban la lucha y las aspiraciones del proletariado y a su vez pronosticaban la caída del capitalismo, que suponían estaba próxima. Cuando en 1932 Le Sueur publicó un relato sobre la impotencia de las mujeres pobres, fue atacada por Whittaker Chambers en *New Masses* por su actitud derrotista y su espíritu contrarrevolucionario.<sup>27</sup> La crítica impugnó el relato por su carácter doméstico y psicológico. Los temas emocionales eran vistos con escepticismo; un buen ejemplo es *Call It Sleep* de Henry Roth, una obra que hoy en día es considerada como una de las mejores obras de esa época y que en ese entonces fue despiadadamente criticada en *New Masses*: "It is a pity that so many young writers drawn from the proletariat can make no better use of their working class experience than as material for introspective and febrile novels".<sup>28</sup>

La crítica izquierdista de los treinta descalificaba y rechazaba el análisis psicológico de los personajes, ya que la introspección se asociaba con todo lo bohemio y frívolo de los años veinte. Gold lo expuso de la siguiente manera:

Proletarian realism deals with the *real conflicts* of men and women who work for a living. It has nothing to do with the sickly mental states of the idle Bohemians, their subtleties, their sentimentalities, their fine-spun affairs. The worst example and the best of what we do not want to do is the spectacle of Proust, master-masturbator of the bourgeois literature. We know the suffering of hungry, persecuted and heroic millions is enough of a theme for anyone, without inventing these precious silly little agonies. <sup>29</sup>

La actividad política demandaba muchos sacrificios de tiempo y energía, por ello el partido comunista valoraba más la acción que el pensamiento, pero aún así alentaba el estudio y la producción tanto de la literatura como de otras manifestaciones artísticas, ofreciendo medios de publicación para escritores que de otra manera muy probablemente nunca hubiesen tenido oportunidad de publicar. Es decir, las obras de los escritores jóvenes del proletariado no sólo eran consideradas y tomadas en cuenta como trabajo político sino que además contaban con los medios para ser publicadas. Así, a pesar de los dogmas del partido comunista, el apoyo que éste brindaba fue suficiente motivación

para que surgieran nuevos escritores con el ímpetu de escribir sobre las clases sociales marginales, sobre aquellos a quienes Olsen denomina "despised people".

Los John Reed Clubs, asociaciones culturales establecidas y apadrinadas por el partido comunista para alentar a los escritores y artistas jóvenes y desconocidos, se hacían cargo de estas publicaciones. Estas agrupaciones que fueron creadas inicialmente (en 1932) para distribuir panfletos e improvisar canciones, rimas y dichos para las jornadas de protesta, luego publicaron varias revistas creando un espacio para los aspirantes a escritores de la clase trabajadora.<sup>30</sup> La política favorable del partido comunista hacia los jóvenes escritores es reconocida por Olsen, quien aprovechó los espacios ofrecidos para producir y publicar su obra. Todos los trabajos que publicó durante los treinta eran consistentes con la óptica del partido comunista respecto a las funciones de la literatura: todos los protagonistas pertenecen al proletariado y en todos está latente la ferviente creencia del poder transformador de la revolución.

Así lo vemos en *Yonnondio: From the Thirties*, la novela inconclusa de Olsen, escrita en 1932 y publicada en 1974, la cual se desarrolla en los años veinte y trata sobre la lucha diaria de la familia

Holbrook para poder sobrevivir, primero en un pueblo minero, luego en una granja y finalmente en Omaha. En cada cambio de entorno el señor Holbrook ha de desempeñar distintos oficios. Ello permite a la voz narrativa describir las diversas industrias que durante la década de los veinte y los treinta explotaban a sus trabajadores que entonces no contaban ni con sindicatos ni con organizaciones laborales. La historia se narra principalmente desde la perspectiva de Mazie, la hija primogénita de los Holbrook, y la novela hace hincapié tanto en el desarrollo físico e intelectual de este personaje, como en las complejas relaciones intrafamiliares de los Holbrook; pero estos temas por sí mismos jamás hubieran sido aceptables ni para Olsen ni para el partido si no hubieran estado acompañados por los ejemplos de la explotación laboral, de la solidaridad entre los trabajadores y de una resolución preestablecida que mostraba a la clase trabajadora tomando el poder, de acuerdo con la ideología propugnada por el partido comunista. Así lo planteó Gold:

Away with drabness, the bourgeois notion that the Worker's life is sordid, the slummer's disgust and feeling of futility. There is horror and drabness in the Worker's life; and we will portray it; but we know this is not the last word; we know that this manure heap is the hope of the future; we know that not pessimism, but

revolutionary elan will sweep this mess out of the world forever. <sup>31</sup>

Siguiendo al pie de la letra las indicaciones del partido, Olsen retrata así las condiciones laborales en *Yonnondio*:

Coreographed by Beedo, the B system, speed-up stop-watch , convey. Music by rasp crash screech knock steamhiss thud machinedrum. Abandon self , all ye who enter here. Become component part, geared, meshed, timed, controlled. Hell. Figures half seen through hissing vapor, live steam cloud from great scalding vats. Hogs dangling, dancing along the convey, 300, 350 an hour...To the shuddering drum of the skull crush machine, in the spectral vapor clouds, everyone the same motion all the hours through: Kryckszi lifting his cleaver, the one powerful stroke; long continuous arm swirl of the rippers , get pullers; Marsalek pulling leaf lard, already faint in the sweated heat, breathing with open mouth..

Year round breathing with open mouth, learning to pant shallow to endure the excrement reek of offal the smothering stench from the blood house below. Windowless: bleared dank light. Clawing dinning jutting gnashing noises, so overweening that only a scream pitch can the human voice be heard. Heat of hell year round, for low on their heads from the lowering ceiling, the plant's steam machinery...-the beedo piece work speed-safety signs a mockery. <sup>32</sup>

El famoso "beedo system" no es sólo una calamidad que recae sobre la familia Holbrook , es un sistema que explotó a un importante número de trabajadores en EUA durante los años veinte y los años treinta

transformando las ya difíciles condiciones laborales en inhumanas. Como reporta Carolyn Rhodes:

the actual Bedaux system ..was devised by Charles E. Bedaux and sold by him to many American and foreign companies during the 20's and 30's. Bedaux measured work in units which he called (in his own honor) B's and he defined the normal rate of work as one B per minute, or sixty B's per hour. The system was adaptable by Bedaux's -efficiency engineers...and when employed by a company, (the experts) were supposed to base the acceptable 60- B rate on a good worker, yet one whose speed of work represented what an average person could do. Such a worker's output became the standard. After the standard was set, all workers who produced from 45 to 60 B's per hour would receive standard wages. Any faster worker earned a proportional bonus, not only for himself or herself, but also for the foreperson and higher officials, in progressively smaller percentages for people higher up the managerial line... Bedaux's method of payment had the obvious advantage of making his system very attractive to management, including the lowest level of bosses. And it had a corresponding and equally obvious disadvantage for workers: it meant that the bosses at every level, even those who directly supervised the workers, had a vested interest in speeding up production.<sup>33</sup>

Los beneficios generados para los dueños de las empresas que pusieron en práctica el sistema Bedaux fueron ampliamente elogiados en su época, pero fueron pocos los escritores que reportaron el daño causado a miles de trabajadores bajo este sistema de explotación laboral. Olsen fue una de las

excepciones. Ejemplo de ello son las descripciones y situaciones que plantea en la novela:

"Slow it" Kryckszi sends the message to Misho, to Huff, to Ella. "We got to slow it" ... By word or gesture or look of the eye the message goes out in each department: spell Marsalek; spell Lena; spell Laurett; spell Salvatore: however possible spell, protect, those known near their limit of endurance... Marsalek falls. A heart attack. (Is carried away, docked, charged, for the company ambulance). Other hearts pound near to bursting...<sup>34</sup>

La explotación laboral desmedida nuevamente es probada cuando el conducto de una máquina se obstruye y el capataz multa a los trabajadores por descuido y comienza a sospechar de Kryckszi, quien ha estado organizando a los trabajadores para que disminuyan la velocidad. Después que estalla una cañería de vapor escaldando a varios trabajadores, el jefe brama: "Stay where you are ...You'll be docked for every second you ain't workin. And fined for carelessness".<sup>35</sup> Es decir, los trabajadores no sólo están sometidos al sistema laboral que los explota sino que las instalaciones y las condiciones bajo las cuales deben llevar a cabo su trabajo son inhumanas. De igual modo vemos a Jim en *Yonnondio* dormido al final de una larga jornada de trabajo, sus manos no dejan de moverse nerviosamente, como si no pudiese cesar de trabajar. No importa cuán duro trabajen Jim y otros como él, el régimen económico

que los explota no les permite hacer frente a sus necesidades. El único modo de progresar para los trabajadores implica renunciar a la solidaridad con sus compañeros. Así, Jim afirma que el trabajador sólo puede convertirse en encargado si acepta arrear a sus compañeros despiadadamente y si sostiene junto con el supervisor que todos son unos holgazanes:

"That prick Ed", says Jim. "How else'd he make straw boss?"

"Wild Man Ed say Bull Young tell him is no sweat. We bunch lazies"

"Lazies! That pusher. Beedo hisself, in person"<sup>36</sup>

En *Yonnonidio* no sólo aparecen las condiciones laborales de la explotación, sino que la autora también hace uso de un determinismo social para mostrar cómo todos sus personajes, hombres mujeres y niños, están limitados por la clase social a la que pertenecen, por su raza y por su género. Así por ejemplo, viviendo en este contexto deshumanizante, vemos en *Yonnonidio* cómo una hija mayor no es más que un par de manos para ayudar con las labores domésticas y con el cuidado de los menores (Mazie). Un trabajador en una industria es sólo una máquina incansable (Jim) y una madre no es más que "a maternal breast or belly" (Anna). Todas estas reducciones de la persona cosifican y erosionan la dignidad de los personajes. Esta misma idea ya la



había desarrollado Olsen en su poema "I Want You Women Up North To Know", cuya metáfora central según Margaret Williams y Selma Burkom "transforms the women themselves, (maría, ambrosa, catalina; sic), into the clothing they embroider- they become the product of their labour."<sup>37</sup>

"I Want You Women Up North To Know" fue publicado en la revista *The Partisan*, (publicación que pertenecía a los John Reed Clubs), en marzo de 1934, cuando Olsen tenía 21 años y era ya un miembro activo del "Young Communist League".<sup>38</sup> Olsen basa su poema en una carta escrita por una mujer tejana, Felipa Ibarro, quien acusaba a los dueños de una corporación manufacturera de explotar a sus trabajadores, en este caso las chicanas de San Antonio. Ibarro señala que no es de sorprender:

Why in our city with a population of 250000, the Board of Health has registrated 800 professional "daughters of joy" and in addition, about 2000 "mujeres alegres", who are not registered and sell themselves for as little as 5 cents.<sup>39</sup>

La carta de Ibarro fue publicada en *New Masses* en enero de 1934. Dos meses después Olsen publica su poema repitiendo muchos de los datos proporcionados por Felipa Ibarro en su carta:

Three dollars a week  
two fifty-five,  
seventy cents a week  
no wonder two thousand eight hundred ladies of  
joy  
are spending the winter with the sun after he  
goes down  
for five cents...<sup>40</sup>

Olsen transforma la realidad en un poema en el que contrapone la situación desesperada de las trabajadoras chicanas que tratan infructuosamente de mantener a sus familias, con la de las mujeres "up north" que consumen los productos producidos por las mujeres chicanas. Su objetivo era el documentar la realidad de las vidas de estas mujeres describiendo fielmente los detalles de su vida cotidiana y el ofrecer una interpretación marxista de su problemática. El poema describe un mundo mecanizado y capitalista en donde la vida de muchos es sacrificada para el beneficio de unos cuantos. Olsen desarrolla el poema a través de contrastes: las abstractas mujeres "up north" que tienen el dinero para comprar, y las específicas "maría, ambrosia, catalina" en San Antonio muriéndose de hambre. Ateniéndose a las reglas establecidas por el partido para la creación literaria, Olsen describe los efectos debilitantes que la producción masificada tiene sobre los trabajadores al narrar los abusos que sufren las mujeres en sus trabajos y sus míseras condiciones de vida:

I want you women up north to see  
the obsequious smile, the salesladies trill  
"exquisite work, madame, exquisite pleats"  
vanish into a bloated face, ordering more  
dresses,  
gouging the wages down,  
dissolve into maria, ambrosa, catalina,  
stitching these dresses from dawn to night  
in blood, in wasting flesh. <sup>41</sup>

El hilo y la tintura que utilizan para producir representan la sangre y la carne de las trabajadoras chicanas. Los vestidos son el producto del trabajo de estas mujeres sureñas que tejen para vestir a las hijas de las mujeres ricas del norte. En realidad lo que compran las mujeres del norte es el tiempo y la vida de las mujeres sureñas.

Unos versos más adelante y nuevamente siguiendo los lineamientos del partido, la autora describe a la Unión Soviética como un paraíso:

She says that he prays and dreams of another  
world, as he lies there,  
a heaven (which he does not know was brought to  
earth in 1917 in Russia,  
by workers like him). <sup>42</sup>

Olsen no sólo retoma los temas que el partido comunista promueve (protagonistas obreros, denuncias de las condiciones de la explotación, loas al triunfo de la revolución), sino que también se atiene al estilo que impone el partido criticando a través de la parodia al romanticismo "burgués".

White rain stitching the night,  
the bourgeois poet would say,  
white gulls of hands, darting, veering,  
white lightning, threading the clouds,  
this is the exquisite dance of her hands over  
the cloth,  
and her cough, gay, quick, staccato,  
like skeleton's bones clattering,  
is appropriate accompaniment for the esthetic  
dance of her fingers,  
and the tremolo, tremolo when the hands tremble  
with pain... <sup>43</sup>

Olsen intenta contraponerse a los escritores que según ella ignoran las luchas de los trabajadores y alejan al lector de la problemática del proletariado, al preocuparse primordialmente de la estética poética, relegando el contenido a un segundo plano.

De acuerdo con Gold y los miembros de su equipo, la poesía lírica tradicional tiende a crear una imagen romantizada del obrero y al mismo tiempo mostrar la agilidad mental del poeta. Ello enaltece al poeta, crea una imagen sentimental del trabajador pero no cumple con los fines didácticos del realismo del proletariado. Así lo indicaba Gold entre sus reglas:

As few words as possible. We are not interested in verbal acrobats - this is only another form of bourgeois idleness. The workers live too close to reality to care about these literary show-offs, these verbalist heroes. <sup>44</sup>

Nuevamente, en la novela *Yonnondio*, Olsen a través del narrador ataca a los escritores "clásicos" (estos "literary show -offs" como los denomina Gold) por poner las preocupaciones estéticas por encima de las sociopolíticas:

So sharp it is, so clear, so classic. The shattered dusk, the mountain of culm, the tipple; clean lines, bare beauty- and carved against them, dwarfed by the vastness of night and the towering tipple, these black figures with bowed heads, waiting, waiting.

Surely it is classical enough for you- the Greek marble of the woman, the simple , flowering lines of sorrow, carved so rigid and eternal. Surely it is original enough- these grotesques, this thing with the foot missing, this gargoyle with half the face gone and the arm. In the War to Live, the artist, Coal, sculptured them. It was his Master hand that wrought the intricate mosaic on this face- splintered coal inlaid with patches of skin and threads of rock...You will have the cameo? <sup>45</sup>

Este ataque irónico por parte del narrador interrumpe el relato, y es entonces cuando el narrador aprovecha para cuestionar al lector (ya que el ataque no va dirigido exclusivamente a los escritores sino también a los lectores en general) a quienes se dirige directamente: "And could you not make a cameo of this and pin it onto your aesthetic hearts?"<sup>46</sup> Tan súbita interrupción de la narración se da en una escena crítica del texto, en la que las mujeres esperan ansiosas a la entrada de la mina

para conocer la suerte que han corrido sus hombres después de que el sonido del silbato ha anunciado un accidente (el cual sin duda fue provocado por el descuido, la incompetencia y la corrupción que prevalecen en el sistema económico). Como lectores también nosotros aguardamos noticias, pero en lugar de dárnoslas, el narrador interrumpe la narración de los acontecimientos e interviene, cuestionando sarcásticamente al lector.

Esta interrupción narrativa de la trama, la segunda en una serie de intervenciones que detienen el flujo de la novela es el artificio literario que permite a la autora destacar ciertos párrafos del resto del texto. El fin de estos párrafos que interrumpen el flujo de la novela, es decir, de estas intervenciones, probablemente obedece al hecho de que Olsen no confiaba en que su novela reflejara fielmente el contenido didáctico que quería transmitir. Ella intentaba, como lo indicaban las reglas del partido, que su novela tuviese una finalidad pedagógica: "I was writing the reason why we have to have a revolution"<sup>47</sup>, y explica la necesidad y las razones por las cuales dicha revolución es indispensable a través de estas intervenciones, las cuales proveen al texto de análisis políticos y vaticinios revolucionarios; de hecho, son precisamente estas intervenciones las que

dan al texto el ímpetu revolucionario. Gracias a ellas y a los comentarios del narrador, los lectores reciben directa y claramente la opinión de la autora sobre las causas y los remedios de la miseria de los Holbrook, miseria que los personajes mismos sólo perciben y expresan de un modo limitado.

El uso de las intervenciones permite al narrador adoptar diferentes posturas y puntos de vista, y así la presencia de un narrador con diversas focalizaciones resulta evidente. El uso de tantas focalizaciones tiene un fin didáctico: demostrar que los problemas que la cultura burguesa quiere que veamos como "individually based are in fact social in cause and cure".<sup>48</sup>

Las intervenciones narrativas desempeñan un papel fundamental en la novela, no sólo porque comunican las preocupaciones didácticas de la autora y los lineamientos políticos del partido, sino porque desde un punto de vista literario son un recurso que enriquece al relato y desde la óptica del realismo tradicional son ciertamente innovadoras. Las intervenciones dan a conocer la brecha que existe entre el arte y la realidad, brecha que el realismo literario tradicional supone que ya ha sido borrada. Recordemos que el realismo intenta representar la vida tal cual es, y con estas intervenciones Olsen muestra que la realidad es mucho más fría y hostil

de lo que puede ser un relato. El realismo convencional asume que el lector es el receptor pasivo de una representación, mientras que Olsen intenta sacudir al lector e inducirlo a ser un espectador activo. Para poder ver cómo funcionan las intervenciones y analizarlas un poco más a fondo, las estudio una por una en el siguiente capítulo.

Existe una enorme diferencia entre el tono de la voz didáctica y profética de las intervenciones y la del resto del texto, que es más lírica, menos didáctica y más fluida. Tomemos como ejemplo una de las últimos sucesos en *Yonnondio*, que como final de una novela del proletariado deja una brecha muy abierta para la imaginación y es poco didáctica en materia política. Sin embargo, aquí el texto es fluido y lírico. Me refiero al momento en la que Bess, la hija más pequeña de los Holbrook, una bebé de apenas un año, descubre sus poderes:

Bess who has been fingering a fruit jar lid - absently heedlessly drops it- aimlessly groping across the table, reclaims it again. Lightning in her brain. She releases, grabs, releases, grabs. I can do. Bang! I did that. I can do. I! A look of neanderthal concentration is on her face. That noise! In triumphant, astounded joy she clashes the lid down. Bang, slam, whack. Release, grab, slam, bang, bang. Centuries of human drive work in her; human ecstasy of achievement...



Bess entonces se convierte en emblema de la liberación a la que van a llegar los trabajadores tras tantos años de lucha. Mientras Anna y sus hijos ríen encantados ante el descubrimiento de Bess, llega Will con una radio prestada y escuchan por primera vez el sonido de una transmisión radial.

*From where, from where, thinks Mazie, floating on her pain; like the spectrum in the ray, the magic concealed; and hears in her ear the veering transparent meshes of sound, far sound, human and stellar, pulsing, pulsing..* <sup>50</sup>

El texto insinúa que Mazie no sólo escucha la radio sino que percibe en esa transmisión un ruido futuro, una rebelión distante contra aquello que "will not let life be".<sup>51</sup> Anna se acerca gentilmente a Jim y le dice: "Come in get freshened up. Here, I'll help you. The air's changin, Jim. Come in and get freshened up. I see for it to end tomorrow, at least get tolerable."<sup>52</sup> Hay una diferencia significativa entre las masas luchando por la justicia social y este final simbólico. Esta conclusión súbita con la imagen optimista de una niña cuya vaga intuición anuncia una revolución, una esperanza de un clima menos hostil y un bebé que descubre sus capacidades, es bastante ambigua y poco convencional como final de una novela típica del realismo del proletariado.

Este no era el final que Olsen deseaba originalmente. De hecho, *Yonnondio* nunca fue

concluida, y en su publicación (que ocurrió cuatro décadas después de haber sido escrita), la autora no modificó sino sólo reestructuró su escrito original. Sin embargo, en una nota al final del libro, Olsen indica cómo ella vislumbró en los años treinta el final de su obra: Mazie hubiera madurado durante los treinta, Jim Holbrook se hubiera involucrado en una huelga laboral que politizaría a Anna y a sus hijos mayores; amargado por la duración de la huelga y humillado por no poder mantener a su familia, Jim hubiera abandonado a los suyos. Anna por su parte, hubiera muerto tratando de provocarse un aborto. Bill, uno de los pequeños, también hubiera muerto. El resto de los hermanos se hubiera dispersado: Mazie y Will se hubiesen unido al partido comunista y Mazie se hubiese hecho escritora con un perfil político socialista.<sup>53</sup> Hoy en día Olsen sonríe al recordar cómo hubiese sido su novela de haberla concluido de esa manera: "politically correct". Olsen misma señala que hubiera incluido todos los elementos de "a strike and a conversion novel"<sup>54</sup>, ambos temas comunes en las novelas del proletariado.<sup>55</sup>

Las descripciones de Olsen son crudas y precisas. Las escenas en que plantea cómo "sobrevivían" los trabajadores bajo este régimen laboral son claros ejemplos de su compromiso con la

producción de literatura proletaria. Dadas las condiciones políticas, económicas y sociales de los años treinta, era de esperarse que las publicaciones de Olsen de ese período fueran mucho más panfletarias y apegadas a las estructuras del realismo del proletariado que sus trabajos posteriores, especialmente si tomamos en cuenta lo que Olsen misma dijo sobre esa época: "We believed that we were going to change the world".<sup>56</sup> Los personajes que crea y el medio social y político en que los sitúa son un lugar común en las obras del realismo del proletariado. Los temas también son típicos de esta literatura: las condiciones inhumanas en una fábrica de ropa ("I Want You Women Up North To Know", *The Partisan*, marzo 1934) un régimen fascista que asesina socialistas ("There Is A Lesson", *The Partisan*, abril 1934) una comunidad minera ("The Iron Throat", *The Partisan*, mayo 1934) huelgas ("The Strike", *The Partisan*, septiembre 1934) y arrestos ("Thousand Dollar Vagrant", *The New Republic* agosto 1934), por citar algunos temas.<sup>57</sup>

Pocos de los admiradores actuales de Olsen le dan a su pasado político el peso que tiene en la elección de temas, personajes, época y visión. Sin embargo, debemos reconocer que tanto *Yonnondio* como el resto de sus textos de esa época van mucho más allá que ser mera ideología vuelta ficción. Es claro que

Olsen es más artista que seguidora de una ideología que dictaba "recetas literarias", como veremos en el próximo capítulo.

## CAPITULO 2

### La expresión literaria en la novela de Olsen

En este capítulo analizaré la novela de Olsen, *Yonnondio*, centrando la atención en la forma literaria de la misma. Me abocaré al estudio de las intervenciones narrativas en el texto para dar cuenta del uso que hace la autora de este recurso literario. Me basaré en dos análisis teóricos de la narrativa, el de Bajtín y el de Shlomith Rimmon Kenan, y en la guía de narratología elaborada por Jahn Manfred. Estos estudios me servirán de base para una aproximación teórica de las intervenciones en *Yonnondio*.

Para dejar en claro la teoría y no crear confusiones debemos partir de lo más sencillo hacia lo más complejo. Aparentemente la primera parte de la teoría expuesta a continuación no está directamente ligada con las intervenciones, pero es indispensable para comprender su función. Hecha esta aclaración entremos de lleno a la teoría:

Al analizar un texto narrativo una de las preguntas básicas en narratología es ¿quién habla?, ¿de quién es la voz narradora? Para poder responder

debemos buscar dentro del texto mismo aquellas frases o palabras que caracterizan a esta voz narrativa.

La voz narrativa se ve reflejada en las señales pragmáticas, en el tipo de voz, y en las expresiones subjetivas. Las señales pragmáticas son aquellas frases que nos hacen ver que el narrador tiene conciencia de estar dirigiéndose a una audiencia o a alguien en particular. ¿Hacia quien va dirigida esta narración?, ¿hacia un personaje dentro del cuento, hacia una audiencia ausente?, ¿da alguna señal el narrador de saber que se está dirigiendo a alguien, o no?, ¿cómo se refiere a sí mismo este narrador?<sup>58</sup>

Sabemos que el narrador en *Yonnondio* está conciente de que se está dirigiendo hacia una audiencia ausente ya que la cuestiona directamente: "And could you not make a cameo of this and pin it onto your aesthetic hearts?"<sup>59</sup> El contenido del texto delimita el tipo de voz que narrará el relato. Hay voces apropiadas para cada tema y tipo de texto. ¿En *Yonnondio* nos enfrentamos a una voz dramática, cómica, trágica, neutral, o cómo es la voz en esta narración? La siguiente cita ilustra el tipo de voz predominante en la novela:

The whistles always woke Mazie. They pierced into her sleep like some guttural-voiced metal beast, tearing at her, breathing a terror. During the day if the whistle blew, she knew it meant death-somebody's poppa or brother, perhaps

her own-in that fearsome place below the ground,  
the mine.<sup>60</sup>

Las expresiones subjetivas, que son aquellas frases que nos indican cuáles son las creencias, las convicciones, la educación, la ideología y la orientación política, entre otras, que caracterizan al narrador. Un ejemplo de éstas es el siguiente:

All winter his reckless work under loose roof, because pulling down and clearing meant unpaid labor. All winter the children puffing out with starch. All winter her hands cracking with the extra work.<sup>61</sup>

A partir de esta clasificación ya podemos contar con algunos elementos que sirven para caracterizar la voz narrativa predominante en *Yonnondio*: la voz tiene desde el primer párrafo un tono lúgubre, le preocupan constantemente las condiciones de extrema pobreza, el sometimiento y maltrato laboral en el que viven sumidos los personajes y es evidente que tiene muy en claro que se está dirigiendo a un auditorio. Tan es así que esta voz narrativa directamente interroga a su auditorio (ver cita 59).

Una vez revelada la voz narrativa, la pregunta obligada sería ¿es el narrador un personaje del relato? Cuando la respuesta es afirmativa, estamos frente a un narrador homodiegético (homo- de la misma naturaleza, diegético- perteneciente a la

narración). Sin embargo, cuando la respuesta es negativa, es decir, cuando el narrador no es un personaje del cuento, el narrador es heterodiegético (hetero-de distinta naturaleza, diegético- perteneciente al universo narrativo).<sup>62</sup>

En *Yonnondio* el narrador es heterodiegético, es decir, ocupa un lugar fuera del mundo del relato, no aparece como un personaje. Este narrador ve la historia desde una postura omnisciente que le permite saber todo sobre el mundo del relato y sus personajes; queda claro que estos son privilegios de los cuales carecería si fuera un personaje dentro de la narración. El narrador de *Yonnondio* posee la capacidad de dirigirse abiertamente a los "oyentes" y de comentar y de interpretar, según su criterio, los acontecimientos y el papel que juegan los personajes. Este tipo de narración, en la cual la voz del narrador se distingue claramente, en la que el narrador se dirige a su auditorio y emite sus opiniones e incluso en algunas ocasiones se refiere a sí mismo en primera persona, se conoce, según lo plantea Stanzel, como narración autorial.<sup>63</sup>

Habiendo señalado las características generales de la voz narrativa en *Yonnondio* estamos en condiciones de profundizar sobre ella: Al contar un relato el narrador proporciona al texto "un punto de



vista", sin embargo, esto no implica que éste sea necesariamente su punto de vista particular. Es decir que al encontrarnos frente a un texto no sólo debemos cuestionarnos: ¿Quién habla? sino también ¿quién ve? Obviamente una persona, y por analogía un narrador, a quien llamaré agente narrativo, es capaz de ver y hablar y aún de hacer ambas cosas a la vez. De hecho es casi imposible hablar sin delatar algún punto de vista personal, aunque sólo sea a través del lenguaje que se elige y se usa. Pero una persona, y por lo tanto también un agente narrativo, es capaz de contar lo que otra persona ve o ha visto. Por ende, hablar y ver, narración y focalización pueden, pero no necesariamente deben, ser atribuidas al mismo agente. <sup>64</sup>

Cuando el focalizador y el narrador son uno, es decir cuando quien "ve" y quien "habla" es el mismo agente, estamos frente a un narrador-focalizador. Sin embargo, cuando quien "ve" y quien "habla" no es el mismo agente hablamos de una focalización interna. La técnica de presentar algo desde el punto de vista de un personaje del relato se denomina focalización interna. El personaje a través de cuya visión se presenta la acción es el focalizador interno. Cuando el narrador no pertenece al mundo del relato y hay una focalización interna, este narrador heterodiegético "se esconde" tras la

conciencia de un focalizador interno. Así como anteriormente preguntamos ¿quién habla?, ahora debemos cuestionarnos: ¿quién ve?, para poder decidir si hay un focalizador interno e identificarlo.

El focalizador es el agente cuyo punto de vista orienta al texto narrativo. Es como ver los eventos desde la perspectiva de alguien en particular. Un texto está anclado a un focalizador cuando presenta, pero no trasciende, los pensamientos de este personaje, sus reflexiones y conocimientos, sus percepciones reales e imaginarias, así como su orientación cultural e ideológica. La focalización es, para todo fin práctico, un medio de selección y restricción de información en la narración.<sup>65</sup>

Según Booth "any sustained inside view, of whatever depth, temporarily turns the character whose mind is shown into a narrator."<sup>66</sup> Sin embargo, Shlomith Rimmon-Kenan difiere de este análisis y señala que aun en las secciones de la narración en que el lenguaje pareciera ser una traducción fidedigna de las percepciones de cierto personaje, la comunicación verbal y la focalización no verbal permanecen separadas.

Por consiguiente y ateniéndonos a estas ideas podemos concluir que:

En principio focalización y narración son dos actividades distintas; y, en las narraciones en tercera persona quien ve los eventos es el focalizador y quien utiliza la tercera persona para relatarlos es el narrador.

Shlomith Rimmon-Kenan expone la concepción de la focalización de la siguiente manera:

Existen dos tipos de focalización, la externa y la interna. La focalización externa se hace desde fuera del texto, este focalizador es meramente un observador de los acontecimientos que "ve" desde afuera. Este focalizador está por encima de los eventos narrados ya que posee una visión panorámica y simultánea de lo que sucede, además de tener a su disposición todas las dimensiones temporales, es decir conoce el presente el pasado y el futuro. Esta focalización externa también se puede dar en narraciones en primera persona, cuando la percepción es la de un narrador-focalizador que cuenta en retrospectiva aquello que pasó. No es la visión de alguien que está experimentando en presente lo que se narra; es la visión de alguien que recuerda y recuenta lo sucedido en el pasado. La focalización interna, en cambio, se da desde dentro de los eventos narrados. El focalizador interno es un personaje dentro de la narración. Por lo tanto este focalizador no puede poseer una visión panorámica de

los acontecimientos, su visión se limita al lugar donde se encuentre. A diferencia del focalizador exterior el focalizador interior sólo conoce el presente.

Las narraciones no sólo son focalizadas por alguien sino también sobre alguien o algo. En otras palabras la focalización tiene tanto un sujeto como un objeto. El sujeto es el "focalizador" por cuya percepción se orienta la narración, mientras que el objeto, "lo focalizado", es aquello que el focalizador percibe.

Así como la focalización puede ser externa o interna, lo focalizado, es decir el objeto analizado, puede ser visto desde dentro o desde fuera. Cuando es desde fuera, sólo las acciones del objeto (ya sea cosa, animal o persona) son presentadas. No se nos mencionan ni las emociones ni los pensamientos, el lector debe deducirlos a partir de las acciones de los personajes. Cuando se hace desde dentro, el focalizador penetra en los sentimientos y pensamientos del objeto focalizado. El focalizador externo tiene la capacidad de "ver" desde ambos puntos: desde adentro o desde afuera. Por su parte el focalizador interno siempre ve desde afuera si describe a otra persona, pero tiene la capacidad de ver desde adentro si es que funge como ambos a la vez: focalizador y focalizado.

A su vez, la focalización puede permanecer fija a lo largo de la narración si los acontecimientos y los hechos son narrados desde el punto de vista de un solo agente narrativo, o puede alternar entre dos focalizadores predominantes, e incluso a veces más, lográndose así una focalización variable donde diversos episodios de una narración son "vistos" desde la óptica de distintos focalizadores. También existe la posibilidad de tener una focalización múltiple donde un mismo episodio es presentado repetidamente desde la visión de distintos focalizadores. Lo que normalmente se trata de probar al usar la técnica de focalización múltiple es demostrar que los distintos personajes suelen percibir o interpretar el mismo acontecimiento de modos radicalmente distintos. Finalmente la focalización colectiva es una proyección de un grupo de focalizadores que comparten la misma visión.

Veamos ahora cómo podemos aplicar estas consideraciones teóricas a la primera intervención narrativa en *Yonnondio*, que ocurre después que Andy Kvaternick comienza a trabajar. Este personaje fue introducido indirectamente al principio de la novela, es el hijo de un minero que murió en el trabajo por un descuido de la empresa: "the new fire boss, the super's nephew, never made the trips to see if there was gas."<sup>67</sup> Andy va a trabajar al mismo

lugar donde murió su padre y la intervención comienza cuando el narrador -focalizador describe las acciones y los pensamientos de Andy. Según la teoría antes expuesta, ésta es una narración heterodiegética con una focalización externa, ya que el focalizador tiene una visión panorámica y ve por encima de los eventos representados, y es analizada desde dentro ya que el narrador describe y penetra en los sentimientos y sensaciones del personaje.

Andy Kvaternick stumbles through the night. The late September wind fills the night with lost and crying voices and drowns all but the largest stars. Chop, Chop goes the black sea of his mind. How wild and stormy inside, how the shipwrecked thoughts plunge and whirl. Andy lifts his face to the stars and breathes frantic, like an almost drowned man.<sup>68</sup>

Sabemos por la cita anterior que la mente de Andy es un "black sea", "wild and stormy" en donde "shipwrecked thoughts plunge and whirl". Andy, es un alma perdida en un mundo de almas perdidas, "breathes frantic, like an almost drowned man". En este primer párrafo la narración es descriptiva, pero al inicio del segundo párrafo hay un cambio de focalizador, lo que percibimos en el cambio de lenguaje y de intención. Ahora el narrador se dirige a Andy: "But it is useless, Andy. The dust lies too far inside; it will lie there forever, like a hand squeezing your heart, choking at your throat".<sup>69</sup> El

focalizador comprende las circunstancias en las que vive Andy mucho mejor que el mismo personaje, y ciñéndose a los hechos el narrador se las expone realistamente.

En los siguientes dos párrafos hay nuevamente un cambio, el narrador, en lugar de informar, ordena: "Breathe and breathe, Andy, turn your eyes to the stars...You belong to a starless night now...", para hacerlo usa un lenguaje coloquial <sup>70</sup> y se dirige a Andy en segunda persona, pareciendo que mantiene un diálogo con él (a diferencia del narrador del comienzo de la intervención que habla de Andy en tercera persona y no se dirige a él). Al finalizar la intervención sabemos que este focalizador es exterior puesto que domina los tiempos presente pasado y futuro y conoce lo que la suerte depara a este joven minero:

And death shall be your wife, who woos you in the brief moments when coal leaps from a bursting side, when a cross-piece falls and barely misses your head, when you barely catch the ladder to bring you up out of the hole you are dynamiting...<sup>71</sup>

Recordemos que el propósito de estas intervenciones era didáctico, ya que debían señalar claramente la imperiosa necesidad de una revolución (y así lo vemos en la siguiente cita). Olsen, a través de su narrador en esta primera intervención, recalca el mensaje didáctico del partido, el cual,

como lo definió Edwin Seaver en *New Masses*, exigía al escritor "to take a concious part in leading the reader through the maze of history towards Socialism and the classless society." <sup>72</sup> Encontramos esta intervención política y social de manera constante y explícita en varias oraciones de esta intervención:

Earth sucks you in, to spew out the coal, to make a few fat bellies fatter. Earth takes your dreams that a few may languidly lie on couches and trill "how exquisite" to paid dreamers. Someday the bowels will grow monstrous and swollen with these old tired dreams, swell and break, and strong fists batter the fat bellies.<sup>73</sup>

Es evidente que esta explicación del narrador se perdería si sólo se dirigiera a Andy, quien no puede comprender el mensaje; sin embargo no pasa desapercibida para los lectores para quienes el mensaje queda claro. Es interesante notar cómo Olsen casi cae en el ridículo por seguir las reglas del realismo del proletariado al contrastar a los trabajadores oprimidos (hard, bitter, strong) con los dueños de las fábricas y minas que explotan a sus trabajadores (fat bellies). Shlomit Rimmon Kenan señala que la perspectiva dominante en la novela, en este caso el realismo del proletariado, es normalmente la ideología del narrador. De acuerdo con ella, en los casos más sencillos, como es el caso de *Yonnonidio*, la ideología en la novela se presenta desde una perspectiva única y dominante que



es la del narrador-focalizador. Generalmente esta ideología se considera como la ideología dominante dentro del texto, y si surgen otras ideologías son evaluadas desde esta ideología "superior".<sup>74</sup> *Yonnondio* es una narración heterodiégetica con un narrador-focalizador quien nos presenta diversos personajes; esto faculta a Olsen para presentar una rica diversidad de voces y posturas, y al mismo tiempo, le permite unificar todas esas voces e ideologías particulares en una resonante protesta social en contra del capitalismo.

Esta primera intervención también se puede analizar bajo los términos de la teoría narrativa de Bajtín,<sup>75</sup> quien postula que todos los enunciados lingüísticos son heteroglotas y polifónicos si se toma en cuenta que comparten "muchos discursos" (heteroglosia) y que resuenan con "muchas voces" (polifonía). Bajtín define heteroglosia como la estratificación interna de cualquier lenguaje en dialectos sociales como son la jeringoza profesional, el discurso de un grupo generacional, de una clase social, de la región, de la familia, el discurso de la autoridad, e inclusive los discursos que sirven para las necesidades sociopolíticas de la época. Esta estratificación interna esta presente en todos los lenguajes en cualquier momento de su existencia histórica. El concepto de heteroglosia

recalca el hecho de que "nuestro" lenguaje no es "netamente nuestro" y de que en realidad ningún lenguaje puede ser estrictamente privado o idiosincrático.<sup>76</sup>

Polifonía no se refiere literalmente a la existencia de múltiples voces, sino más bien al carácter colectivo de cualquier enunciado lingüístico individual. Es decir, la capacidad que tiene mi enunciado personal de incorporar el enunciado que emite algún otro, y a pesar de que el enunciado sigue siendo mío, estoy creando una relación de diálogo entre dos voces. Por ejemplo, yo cito o reporto las manifestaciones de alguien y por ende "dialogo" con sus opiniones; me apropio de la estructura de su expresión y me asocio con la ideología de esa persona. Podría ser a la inversa, si me burlo de alguien me estoy desasociando de él o de ella. Para Bajtín, las diversas voces dentro de una voz en ningún lugar son tan obvias como en la novela. Esto se debe a que en la novela el escritor puede insertar voces dentro de las voces, (por ejemplo el discurso de un personaje dentro del habla del narrador, y éste a su vez dentro del habla del autor) creando así un diálogo entre ellas. En Yonnondio encontramos claros ejemplos de polifonía y heteroglosia no solo en la voz narrativa sino en las voces de los personajes. El diálogo entre Jim y

Anna con el que comienza la novela ilustra esta afirmación:

"What'll ya have? Coffee and eggs? There ain't no bacon."

"Don't bother with anything. Haven't time. I gotta stop by Kvaternicks and get the kid. He's starting work today."

"What 're they going to give him?"

"Little of everything at fist, I guess, trap, throw switches. Maybe timberin."

"Well he'll be starting one punch ahead of the old man. Chris began as a breaker boy."<sup>77</sup>

La cita comienza con una forma abreviada de comunicación identificando así a los personajes como miembros de la misma familia que poseen ciertos conocimientos y pueden llevar a cabo una comunicación sin recurrir a las formas normadas del habla, contando con la comprensión tanto de lo expresado abreviadamente como del contexto. Anna no tiene necesidad de explicar a Jim porque no hay tocino para el desayuno. El sabe que la situación financiera en el hogar es apremiante y que por ende no hay dinero para comprar tocino. Esta misma cita une a la pareja en una comunidad sociolingüística más amplia: la falta de estructuración de las oraciones, la dicción y la falta de atención a las reglas gramaticales evidencian la heteroglosia; en este caso se trata de la lengua usada por los miembros de un estrato socioeconómico bajo. Las oraciones finales de esta cita señalan que estos

personajes pertenecen además a otro grupo sociolingüístico relacionado con el trabajo ya que hacen referencia a ocupaciones específicas del gremio minero.

Mientras que el dialogo entre los personajes continua nuevas comunidades lingüísticas saltan a la vista. Tomemos como ejemplo el comentario de Anna cuando cita a Marie: "Marie was tellin me, it would break Chris's heart if he only knew. He wanted the kid to be different, get an edjication".<sup>78</sup> Aquí vemos a un grupo de mujeres que forma otra comunidad sociolingüística en la que comparten opiniones y confidencias, pero hay más, ya que dentro del comentario de Anna quien cita a Marie quien a su vez verbaliza las aspiraciones ideológicas de Chris para sus hijos, vemos entrettejido un diálogo entre varias voces (polifonía). El hecho de que Anna tansmita el comentario de Marie sin contradecirlo en su ideología inherente, sugiere, al menos tentativamente, que Anna comparte este modo de pensar. A su vez, Jim, quien no comparte estos sueños de grandeza para sus hijos, responde con un comentario para disociarse de los Kvaternick: "Yeah? Them foreigners do have funny ideas."<sup>79</sup> Vemos entonces como dentro de los comentarios individuales de los personajes aparecen plasmadas diversas ideologías voces y lenguajes.<sup>80</sup>

En *Yonnondio*, el narrador- focalizador de las intervenciones no se limita a ser únicamente un observador que relata los hechos, sino que rompe con las convenciones literarias del realismo tradicional del siglo diecinueve (donde el lector es un receptor pasivo de una representación) ya que involucra y responsabiliza al lector al entablar un diálogo con él o con algún personaje. Esta postura novedosa no es, según Linda M. Park Fuller, únicamente un cambio en el punto de vista del narrador, sino más bien la estratificación de una voz que tiene dos maneras de expresarse, o a ser dos voces. En el caso específico de *Yonnondio* esta voz "dividida" se presenta por un lado como una voz con registro coloquial y por el otro con registro literario. El primero posee las características de una conversación. Este tipo de voz, que denominaremos "voz con registro oral", se caracteriza por tener sintaxis coloquial y por incorporar elementos que señalan la presencia de un auditorio. Bajtín denomina *skaz* a este tipo de narración. La narración con registro literario es una voz que tiene más características de la escritura que de la expresión oral.

A través de la novela, la voz narrativa fluctúa entre estos dos tipos de narración: la narración literaria y la narración con registro oral (*skaz*). La diferencia entre estas narraciones radica en las

características propias de cada una de ellas. En el caso de la narración con registro oral hay que contemplar las peculiaridades de la emisión de la lengua hablada, es decir la entonación, la sintaxis, el vocabulario y el léxico. La narración con registro oral es una voz narrativa que imita la informalidad del discurso hablado. Por su parte la narración literaria tiende hacia un estilo objetivo, es decir narra los acontecimientos como eventos que le suceden a terceros, en este caso a los personajes, pero no al propio emisor de la voz ya que es un narrador heterodiegético. Como lectores podemos percibir una separación entre la voz narrativa de la novela y las voces de los personajes dentro de ella. Sin embargo, la narración con registro oral rompe con esta separación entre la voz narrativa y las voces de los personajes. Aquí quien narra los acontecimientos parece ser alguien que surge de dentro del texto, es una voz que existe en un nivel de limbo, entre la voz literaria y las voces de los personajes. Esta voz con registro oral comparte con los personajes la forma de hablar, es decir es más coloquial, menos elaborada, la sintaxis también es más sencilla y carece del refinamiento que por lo general se asocia con lo literario.

Este sería el caso de la primera intervención narrativa en *Yonnondio*. Esta voz narrativa no

pertenece a Andy ni a un narrador externo, parece ser una voz que surge del interior de la novela puesto que la entonación y la sintaxis que utiliza son orales. Sin embargo posee conocimientos que ningún personaje podría tener (conoce el futuro y el porvenir del joven minero) lo que indica que no se trata de una focalización interna, salvo que se tratara de una narración en retrospectiva, pero si fuera este el caso, el narrador no tendría la capacidad de dirigirse al personaje.

Según Bajtín un narrador oral representa a la gente común, es un cuenta cuentos. No es "literario" propiamente; en la gran mayoría de los casos estos narradores son de un nivel socioeconómico bajo. Para el narrador oral de *Yonondio*, formar parte de este estrato social es un requisito indispensable ya que ha de pertenecer al grupo de gente cuya vida está narrando. Es decir, el narrador oral es como uno de los personajes de la novela, los conoce, comprende y comparte su problemática. A través de la narración oral, el narrador logra una identidad común con los personajes y por ende puede fungir como su representante, ser el vocero oficial de su sentir. Por otro lado, la narración literaria por medio de una perspectiva distante y objetiva, logra transmitir la claridad ideológica necesaria para

articular las penas que aquejan a los personajes. El uso alternativo de una narración oral y de una literaria permite al narrador ser una fuerza dinámica y unificadora dentro de la novela.

En la primera intervención estábamos frente a un narrador- focalizador familiarizado con la problemática de los trabajadores. De hecho, la intervención iba dirigida precisamente hacia un trabajador específico de la novela, un personaje que recibe a través de la intervención un negro vaticinio de su porvenir. Sin embargo, en la segunda intervención el narrador ya no se dirige a un personaje sino más bien al auditorio, la intervención tiene lugar después del accidente en la mina y ya fue analizada en el capítulo anterior. Sin embargo, vale la pena retornar a lo que ahí sucede, aunque sea brevemente. Aquí el agente narrativo se dirige al lector, cuestionándolo y poniendo en entredicho sus juicios de valor:

Surely it is classical enough for you- the Greek marble of the woman, the simple, flowering lines of sorrow, carved so rigid and eternal. Surely it is original enough- these grotesques, this thing with the foot missing, this gargoyle with half the face gone and the arm. In the War to Live, the artist, Coal, sculptured them. It was his Master hand that wrought the intricate mosaic on this face- splintered coal inlaid with patches of skin and threads of rock...You will have the cameo?<sup>81</sup>



La intervención gira en torno a la pregunta inicial: "And could you not make a cameo of this and pin it onto your aesthetic hearts?" dirigida al lector y a través de la cual el narrador logra entablar un diálogo con su auditorio. Con esta pregunta (ciertamente sarcástica), el narrador nos da la opción de no responsabilizarnos y entender la descripción de los trabajadores cautivos en la mina como un elemento artístico y decorativo dentro de la obra, ignorando que es en realidad el efecto del capitalismo, o la opción opuesta de volvernos espectadores activos oponiéndonos al *status quo*. El narrador presupone que el auditorio se deja guiar por la estética y así nos convierte en los objetos de su ironía mordaz, pero no necesariamente debe ser así. Si nosotros como lectores somos capaces de rebelarnos contra esa cultura dominante que existe fuera del texto, quizá entonces no estemos tan perdidos. De ser así, Olsen habrá cumplido con el propósito de su labor didáctica.

La intervención termina así:

*(Dear Company. Your men are imprisoned in a tomb of hunger, of death wages. Your men are strangling for breath -the walls of your company town have clamped out the air of freedom. Please issue a statement; quick, or they start to batter through with the fists of strike, with the pickax of revolution.)*<sup>82</sup>

Al igual que en la primera intervención, también aquí hay un cambio de focalizador, lo percibimos en el tipo de narración y en el lenguaje, inclusive hay un cambio en la tipografía (la letra es cursiva). Pareciera que es una carta, ya no una narración oral. Este nuevo focalizador promueve la ideología política de la izquierda, pero esta vez ya no se dirige al lector sino a la compañía minera donde trabaja Jim. Advierte a los responsables que si las condiciones de trabajo y la paga siguen siendo tan miserables les espera una huelga, una revolución. Una vez más, a través de su narrador, Olsen deja en claro el mensaje que señala la necesidad de una revolución y lo hace con un énfasis tal que el fin didáctico no pase desapercibido. En otras palabras, el énfasis hace que el lector no pueda omitir el mensaje pedagógico.

Para llegar a la tercera intervención debemos adentrarnos al momento en el que el anciano Elias Caldwell está por morir. El señor Caldwell es respetado por todos los vecinos y granjeros de la zona por ser el único hombre en el lugar con estudios, y por ende funge como la cabeza pensante. Justo antes de que comience la tercera intervención, en su lecho de muerte el anciano dirigiéndose a Mazie dice:

Keep that wondering , Mazie, but try to *know*...  
Live don't exist... People can live their whole

life not knowing...there is more -to rebel against what will not let life be. Your mother thought to move from the mine to the farm would be enough, but...<sup>83</sup>

A lo que el Sr. Caldwell se refiere es al cambio que hicieron los Holbrook al mudarse de la ciudad al campo en aras de mejorar su paupérrima situación económica, pero como quiere ilustrar el anciano, esta mudanza no va a lograr un cambio significativo en sus vidas puesto que el sistema capitalista que oprime a los trabajadores rige tanto en la ciudad como en el campo. Para que cambien verdaderamente las condiciones de vida de los trabajadores debe haber una rebelión contra aquello que "will not let life be", es decir una insurrección contra el sistema mismo. Con la cita que sigue da comienzo la tercera intervención que es narrada y focalizada desde el exterior por un mismo agente quien sintetiza los eventos que ocurren dentro de la historia y los cuales observa desde fuera:

An old man, Elias Caldwell, death already smothering his breast, tries to tell a child something of all he has learned, something of what he would have her live by- and hears only incoherent words come out. Yet the thoughts revolve, revolve and whirl, a scorching nebula in her breast, sending forth flaming suns that only shatter against the walls and return to chaos.<sup>84</sup>

Es interesante el contraste que crea Olsen entre el señor Caldwell, que con sus pensamientos envía "flaming suns", y Andy Kvaternick, el personaje de la primera intervención, cuyos pensamientos son "wild and stormy...the shipwrecked thoughts plunge and whirl"<sup>85</sup>. Pareciera que el proceso de pensamiento de uno es la antítesis del otro, y sin embargo, a pesar de que Caldwell posee una perspectiva instruida de la cual Andy carece, ninguno de los dos procesos, que cada uno de los personajes lleva a cabo por su lado, culmina con un resultado positivo: ninguno de los dos personajes escapa del caos.<sup>86</sup>

Inmediatamente después hay un cambio de focalizador que se percibe en el cambio del tipo de lenguaje y en el uso de la primera persona. El narrador "se esconde" tras un personaje que en este caso resulta ser el mismo Elias Caldwell; es decir, estamos frente a una focalización interna:

Once I lived in softness and ease and sickened.  
Once I chose a stern life turning to people  
hard, bitter and strong-obscure people, the  
smell of soil and sweat about them- the smell of  
life...But I failed. I brought them nothing. To  
die how bitter when nothing was done with my  
life.<sup>87</sup>

Resulta muy tarde para Mr. Caldwell, quien creyó poder hacer un cambio significativo en la vida de los trabajadores al cambiar él su vida comfortable y mudarse al campo junto a los campesinos en aras de

apoyarlos. Sin embargo, no se rebeló contra aquello que "will not let life be", es decir el sistema capitalista opresor, y en su lecho de muerte lo lamenta.

La cuarta intervención narrativa ocurre después de que el jefe de la alcantarilla, donde trabajan Jim y sus compañeros, exige de modo violento y prepotente que los trabajadores, ya de por sí agobiados por la cantidad y las condiciones de trabajo, incrementen su productividad. Tracy, uno de los compañeros de trabajo de Jim, responde renunciando al empleo. Esta rebelión deja atónito a Jim, quien comienza a hablar consigo mismo, pero esta reflexión interna va perdiendo las características de la voz de Jim se convierte en una voz polifónica superior a la de Jim, que es en realidad la voz que da inicio a la cuarta intervención narrativa.

Para analizar esta cuarta intervención y entender cómo evoluciona la voz de Jim, quisiera regresar a la teoría de Bajtín que señala que las personas con voz dentro de la novela no necesariamente deben estar encarnadas en algún personaje, y así lo vemos en *Yonnondio*, donde encontramos insertadas en la voz narrativa voces "descaracterizadas". A lo largo de la novela topamos con estas voces "descaracterizadas" que no

pertenecen a ninguno de los personajes que aparecen como protagonistas propiamente dichos en la novela. Pero en ningún lugar son tan variados y múltiples como en la intervención que describe el porvenir de Tracy, el joven individualista que renuncia a su trabajo creyendo que va a encontrar otro mejor.

La intervención comienza con un pensamiento de Jim Holbrook que refleja su resentimiento y envidia al presenciar el acto de rebelión de Tracy. "All right for Tracy to talk, all right, he didn't have a wife and kids hangin round his neck like an anchor."<sup>88</sup> Inmediatamente después, hay un cambio repentino de focalizador que se percibe en una evidente transición de estilo. Es poco probable, pero quizá plausible, el suponer que Jim ha adquirido la perspectiva de comentar sobre lo que implica el renunciar a un empleo, pero Jim jamás ha tenido ni ha adquirido el grado de percepción que logre generar un planteamiento sobre la situación socio-económica que los mantiene oprimidos, como sucede en la siguiente cita. Aquí Tracy no representa únicamente el caso de un trabajador individual. En realidad, este personaje es un emblema de todos y cada uno de los trabajadores encadenados a este rudo sistema laboral:

And Tracy was young, just twenty, still wet behind the ears, and the old blinders were on him so he couldn't really see what was around

and he believed the bull about freedom of opportunity and a chance to rise and if you really want to work you can always find a job... He didn't know, so the big sap threw it up, he threw up his job, ...proclaiming I'm a man, and I'm not taking crap offn anybody, I'm going to live like a man. There's more to life than working everything you got to live with outa you in order to keep a job, taking things no man should stand for to keep a job. So he threw it up, the big sap, not yet knowing a job was a straw and every man (having nothing to sell but his labor power) was the drowning man who had no choice but to hang onto it for not so dear life.<sup>89</sup>

Resulta evidente que deja de ser Jim el focalizador y que este nuevo agente narrativo, que utiliza un registro coloquial, hace de ésta una narración *skaz*, y es ahora él quien prosigue con su propio estilo la historia para contarnos el porvenir que le depara a este joven rebelde. El agente narrativo de esta intervención es heterodiegético y autorial, conoce el negro porvenir de este joven trabajador, cuyo futuro relata a través de comentarios duros y sarcásticos, y emite su punto de vista sin reservas ni objetividad. A pesar de que este agente narrativo es heterodiegético, a través de su lenguaje y de las expresiones subjetivas que aparecen en el texto, queda claro que tiene un mensaje didáctico que transmitir y que se siente involucrado con los acontecimientos que narra.

So he threw it up, not yet knowing a job was God, and praying wasn't enough, you had to live

for It, produce for It, prostrate yourself, take anything from It, for was it not God and what came was it not by Its Divine Providence, and nothing to do but bow to It and thank It for Its mercifulness to you, a poor sinner who has nothing to sell but your labor power. God Job (being full up that generation) never took him back into the fold only a few days at a time, and he learned all right what it meant to be an infidel, he learned... Oh he learned all right. He never even got a chance to have a wife and kids hang round his neck like an anchor...<sup>90</sup>

Como bien señala Linda M. Park -Fuller, las voces "descaracterizadas" dentro de esta intervención: "continue to carnivalize through parody and distortion the platitudes of capitalist - individualism, ...(the intrusion) incorporates, without demarcation, a variety of voices, speech acts and genres."<sup>91</sup> Efectivamente aquí encontramos toda una gama diversa de voces: primero aparece la del propio Tracy: "I'm a man , and I'm not takin crap from anybody"; luego la de los desempleados y la de las compañías que no tienen puestos disponibles: "nojob nojob, nothingdoingtoday"; le siguen canciones de la época: "buddy ...can you spare a dime?"; juegos y rimas de niños cambiados y adaptados a la época: "sing a song of hunger the weather four below holes in your pockets and nowhere to go"; alusiones bíblicas distorsionadas refiriéndose a "God Job" "even among the pious who heed and prostrate themselves...Many are Called But



Few are Chosen". Inclusive encontramos estrofas de lo que debían repetir los niños diariamente en la escuela: "we- are -the- rich-est-country-in -the -worr-uld."<sup>92</sup>

El resultado de esta diversidad de voces se asemeja a un carnaval surrealista de voces distorsionadas que se suman con el propósito de deconstruir la voz monolítica e individualista del capitalismo contra la cual protesta la novela. Esta intervención termina con una voz socialista colectiva que promete la redención a través de la protesta organizada y colectiva. De hecho, si volvemos a la teoría narrativa de Shlomith Rimmon Kenan, vemos que este final no es más que una focalización colectiva.

And there's nothing to say, Jim Tracy, I'm sorry, Jim Tracy, sorry as hell we weren't stronger and could get to you in time and show you that kind of individual revolt was no good, kid, no good at all, you had to bide your time and take it till there were enough of you to fight it all together on the job, and bide your time, and take it till the day millions of fists clamped in yours, and you could wipe out the whole thing, the whole goddamn thing, and a human could be a human for the first time on earth.<sup>93</sup>

Según Costance Coiner, esta voz es en realidad la voz de un grupo de trabajadores que sale de las tinieblas para pasar a ser un grupo con conocimiento de su situación y condición social.<sup>94</sup> Así una vez

más Olsen utiliza una focalización, en este caso colectiva, para retomar la idea del partido comunista según la cual sólo la revolución social puede poner fin a la miseria y la opresión de la clase trabajadora.

Al analizar las distintas voces dentro de las intervenciones hallamos que éstas van cambiando en cada intervención, acercándose cada vez más a lo que podría ser, según Olsen, la voz idónea para representar la causa de los trabajadores. La voz de Andy no puede ser la voz adecuada ya que nació en el mismo mundo de opresión que habitan sus padres y no comprende cómo lo oprime el sistema. Tracy ejemplifica otro problema: él sí logra ver la opresión, a la cual desafía abandonando su empleo, pero con este acto individual no sólo queda perdida su acción y terminará pagando cara su rebelión, sino también abandona a sus compañeros. En síntesis, la acción individual resulta inútil. La voz de Elias Caldwell, un simpatizante de la causa pero a fin de cuentas un ajeno al problema, tampoco resulta apropiada. Es decir, la única voz plausible para enfrentar esta lucha parece ser la de los trabajadores mismos; pero desde las posiciones doctrinarias del partido, necesariamente debe tratarse de una voz y de un esfuerzo colectivo para que dicha lucha fructifique.<sup>95</sup>

Alrededor de los años cuarenta, reconocidos críticos estadounidenses denominaron la literatura de los años treinta "the imbecile decade"<sup>96</sup> por su producción literaria panfletaria. Sin embargo, la novela *Yonnondio* es mucho más artística que panfletaria. Es cierto que *Yonnondio* transmite el mensaje ideológico del partido comunista y que es una obra más del realismo del proletariado, pero también tiene valor literario. Efectivamente, Olsen no sólo desarrolla cuidadosamente el carácter de los personajes centrales sino que también recurre al uso de diversos recursos literarios, como son el *skaz*, la heteroglosia, la polifonía y la focalización con sus múltiples variantes. Todas estas son técnicas que enriquecen el texto, logrando que la obra resulte compleja y trascienda el carácter didáctico y propagandístico con el que se catalogó a la literatura de los años treinta.

## Capítulo 3

### Bajo el yugo patriarcal

En su conjunto la obra de Olsen considera, con mayor o menor énfasis, los factores que moldean la vida de las mujeres: los embarazos, los nacimientos, los abortos, las violaciones, las labores domésticas, las complejas relaciones intrafamiliares y las muchas limitaciones a las que se enfrentan por vivir en un mundo patriarcal. Incluso durante los años treinta, cuando el objetivo primordial declarado de su obra era mostrar la lucha del proletariado, la perspectiva femenina aparece con gran fuerza, incorporando así a sus textos una dimensión que Olsen consideraba era ignorada por los escritores varones.

En el primer capítulo vimos cómo en *Yonnondio*, Olsen cae en lo doctrinario al seguir las reglas estipuladas por el partido, rayando a veces en lo panfletario y propagandístico; aquí veremos cómo es precisamente la problemática femenina la que salva en gran medida a su novela de quedar archivada como un trabajo más de propaganda política. En *Yonnondio*, la problemática femenina da una nueva dimensión al

texto, que no es reconocida sino hasta los años setenta, atrayendo entonces una vigorosa atención crítica. Olsen, apoyada por el movimiento feminista, pública *Yonnondio* por primera vez en esa década, y el enfoque que se da entonces a la novela es particularmente feminista. Bajo esta nueva óptica, el contexto es usado como pretexto para mostrarnos cómo y porqué las mujeres son maltratadas y explotadas bajo el sistema patriarcal que domina a la sociedad.

Recordemos que, como vimos anteriormente, en *Yonnondio* Olsen nos muestra el daño causado a los hombres trabajadores por un sistema económico que prospera a expensas de explotarlos. Esta explotación no sólo se refleja en las larguísimas horas de trabajo pesado, en el que se requiere de agilidad, destreza y fuerza, y donde no existe la posibilidad de progresar, sino también en los míseros salarios que reciben y que son insuficientes para mantener a sus familias. Según la interpretación que hacen las feministas de la obra de Olsen, el abuso económico al que se ven sometidos los hombres es luego traducido por ellos en abuso doméstico, dentro de sus propios hogares, puesto que al perder la autoestima en su trabajo y al no poder desquitarse con quien los explota, estallan e intentan resarcir su orgullo y su hombría lastimados utilizando la

violencia, la fuerza bruta y el dominio sexual contra aquellos que son más débiles: en concreto, sus esposas y sus hijos. Es decir, como consecuencia directa de la explotación laboral de sus hombres, las mujeres son maltratadas y atropelladas por ellos. En *Yonnondio*, por causa de Jim: "The whole household walked in terror. He had nothing but heavy blows for the children, and he struck Anna too often to remember".<sup>97</sup> Después de trabajar arduamente en la alcantarilla, el capataz reprime a Jim y a sus compañeros, escupe tabaco "square into Jim's empty boot" y gruñe: "So ten foot is all you women made today, huh? What I want to know is what the hell you do when you're on the job, suck titty?"<sup>98</sup> Los hombres deben soportar sus insultos o renunciar, y esta última es una opción que sólo los hombres solteros y sin responsabilidades familiares pueden considerar. Esta situación martiriza a Jim; él mismo lo reconoce cuando dice: "Alright for Tracy to talk, he doesn't have a wife and brats. But no man has any business having'em that wants to stay a man. Having to take all that goddam crap..."<sup>99</sup>

Esa noche Jim viola a Anna como un medio para desquitarse de los ataques denigrantes de su jefe. El sexo forzado pasa a ser para él un modo de probarse a sí mismo su hombría. El abuso doméstico en el que Jim incurre es tanto físico como verbal:

así, cuando Anna se atreve a preguntarle sobre el peligro que implica su trabajo, él encolerizado la golpea y le contesta "shut your damn trap".<sup>100</sup> Aquí vemos cómo los hombres de Olsen afirman su masculinidad amenazada, implantando en sus familias las mismas estructuras bajo las que viven esclavizados en su trabajo; es decir una autoridad patriarcal basada en el poder adquisitivo que exige respeto por la fuerza y provoca miedo. Son esos mismos hombres quienes irónicamente, se encargan de mantener estas estructuras firmes en su lugar al imponerlas en sus hogares.<sup>101</sup>

Ya F. Engels en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, señalaba que entre hombre y mujer se establece una relación de sometimiento, plantea que en una relación matrimonial el esposo es el burgués mientras que la mujer representa al proletariado.<sup>102</sup> Según él, esta relación de dominio y sometimiento proporciona una base estructural para la animadversión más que para la mutua comprensión y solidaridad entre los cónyuges; y de hecho así lo vemos en *Yonnondio* cuando Jim y Anna se atacan y se agreden el uno al otro: ella lo culpa a él por no mantener adecuadamente a la familia, mientras él, al igual que el padre minero en *Sons and Lovers* de Lawrence, como bien señala Constance Coiner,<sup>103</sup> culpa a su

mujer por la carga que implican "your goddamn brats".<sup>104</sup>

Constatamos entonces cómo la opresión bajo la cual viven las mujeres de Olsen es muy particular y no puede ser comparada con ninguna otra forma de opresión, ya que la ejercen precisamente los hombres con quienes las mujeres comparten los vínculos familiares o sentimentales más estrechos, es decir sus padres, esposos, hermanos, amantes, hijos o amigos. Ahondando en este vínculo, Andrea Cannan señala en su ensayo "Brownness" que:

It is hardest to see my enemy as brown men yet in order to see myself clearly I must face the closest threat to my survival for it is he who most rapes me, batters me, devalues my strength, will not allow my weakness. He is closest to me for he is my father, my brother, my son, my man, my lover. I love him, I glory in his maleness and agonize in his degradation. I must refuse to allow him to oppress me while I must be concerned for his survival.<sup>105</sup>

Es decir, tanto para Cannan como para Olsen los hombres y las mujeres son simultáneamente enemigos y aliados en un mundo patriarcal que los oprime por igual.

Analizando el problema de la explotación de la mujer desde un punto de vista social, Hutchins sostiene que el sometimiento de la mujer en esa época se debía a su posición no pagada de ama de casa y a las restricciones a las que se enfrentaba



si buscaba empleo remunerado.<sup>106</sup> Recordemos que durante los treinta todas las energías y las miradas estaban centradas en la preocupación nacional causada por el colapso económico y por encontrar la manera de salir de la crisis. La ansiedad que causaba el desempleo y la enorme competencia que existía para obtener un número limitado de empleos no sólo no daba cabida a otras preocupaciones sino que además reforzaba las suposiciones culturales sobre la división del trabajo entre hombres y mujeres. Efectivamente, en 1931 un asambleísta llamado Arthur Shwartz verbalizó la idea prevaleciente de que el empleo de las mujeres casadas debía ser penalizado por considerar que al emplear a una mujer se desempleaba a un hombre: "Our federal, state and local governments should cooperate to remove these undeserving "parasites".<sup>107</sup> También la industria privada comenzó a remover a todas las trabajadoras casadas, (telefonía y telegrafía), mientras que otras, como la banca, se rehusaban a contratar mujeres. Este ataque iba dirigido principalmente a las mujeres desposadas, pero terminó afectando a todas, inclusive a las solteras, ya que eventualmente la mayoría de las mujeres contraía nupcias, y, por ende, en el campo laboral se consideraba a la mujer trabajadora un miembro temporal de la fuerza del

trabajo. Al ser así, la mujer no tenía ni voz ni voto entre sus compañeros de trabajo y las remuneraciones económicas que percibía por el mismo empleo eran sustancialmente menores que las de los varones. A aquellas que ya estaban casadas y aún así trabajaban se las veía y trataba como a seres anormales que laboraban únicamente debido a una crisis financiera temporal o por cierto egoísmo individual. Fue entonces cuando Norman Cousins articuló una solución popular para resolver el problema del desempleo:

There are approximately 10,000,000 people out of work in the USA today; there are also 10,000,000 or more women, married and single, who are jobholders. Simply fire the women, who shouldn't be working anyway...and hire the men. Presto! No unemployment. No relief rolls. No depresión.<sup>108</sup>

En 1936 un censo indicó que el 82% de los estadounidenses creía que una mujer no debía trabajar si su esposo tenía empleo.<sup>109</sup> Para ellos la mujer debía cumplir con las labores domésticas y con el cuidado de los hijos, mientras el hombre debía salir a trabajar. Durante ese periodo histórico los papeles tradicionales dentro de la familia eran uno de los pocos elementos que proporcionaban cierta estabilidad, por eso es posible entender por qué los estadounidenses no querían modificarlos. En la novela *Yonnondio*, Olsen nos permite ver cómo esta

división de trabajo entre los hombres y las mujeres dificulta la unidad de la clase trabajadora. De hecho Jim desahoga su ira lanzándose en contra de Anna más que en contra de su jefe capitalista y explotador. Anna, por su parte, reduce a Jim a ser un mero proveedor de la familia, responsabilidad que entonces correspondía exclusivamente al hombre. Por su parte, los hijos de Jim y Anna, también son adoctrinados para ajustarse a estos papeles sexuales encasillados. Sorprende que Anna, que está llena de deseos reprimidos, imparta las lecciones de los papeles masculino y femenino con tanta insistencia. "Boys get to do that" señala a su hijo Benjy refiriéndose a viajes en trenes y barcos "not girls."<sup>110</sup> Cuando Mazie pregunta "Why is it always me that has to help? How come Will gets to play?", Anna solo puede contestar "Willies a boy."<sup>111</sup>

Si bien el partido comunista se opuso a la legislación que prohibía a las mujeres casadas trabajar, la lucha por la igualdad de los sexos no era en lo absoluto una de sus prioridades. En realidad el partido comunista era como la mayor parte de la sociedad, esencialmente androcéntrico. Harriet Magil, una trabajadora social que en los treinta pertenecía al partido comunista explica en una entrevista con Constance Coiner cómo el partido comunista de EUA nunca quiso, ni logró entender, el

yugo bajo el cual bajo vivían sometidas las mujeres. Narra cómo esta incapacidad de los miembros del partido de visualizar la realidad de la vida femenina llevó a muchos fracasos. Señala, por ejemplo, que el partido hacía peticiones irracionales a estas mujeres: convocaba a citas en horarios en que no tenían con quién dejar a sus hijos y tampoco se les permitía llevarlos; se les pedía arbitrariamente que acudieran a algún lugar, a algún encargo, sin tomar en cuenta sus diversas labores y responsabilidades. No es que las mujeres esperaran que el partido no les exigiera ser activas, pero sí que se tomara en cuenta y que se respondiera a sus necesidades.<sup>112</sup> Según Solomon Losovsky, quien era entonces miembro activo del partido comunista, se escuchaba aparentemente con mucho interés la problemática y las necesidades de las mujeres, pero en realidad el partido continuó marginándolas.<sup>113</sup> Escudados en la frase celebre de Abraham Landy, líder del partido comunista "It is because the husband is exploited, that the housewife's position is wretched and miserable",<sup>114</sup> los hombres confundían a las mujeres haciéndoles pensar que su opresión estaba ligada al capitalismo, pero que al caer éste, ellas gozarían automáticamente de los mismos derechos que los hombres. La falla radicaba en el hecho de que el

género no era tomado en cuenta como una diferencia. Bajo los principios del partido tanto hombres como mujeres sufrían el mismo tipo de opresión, directamente, si la mujer trabajaba; indirectamente, si era esposa de un trabajador. Es decir, el partido nunca reconoció la doble opresión en la que vivían sometidas las mujeres de la clase del proletariado. Si a esto sumamos que los miembros del partido interpretaron mal el estatus de la mujer en la Unión Soviética y exageraron los avances que habían logrado las mujeres ahí, (declarando que la revolución de Octubre había traído la igualdad total a las mujeres Soviéticas que ahora contaban con los mismos derechos legales y sociales que los hombres), entendemos porque en su gran mayoría el sector femenino confió ciegamente en la revolución como sinónimo de emancipación. En resumidas cuentas, los integrantes del partido comunista de EUA argumentaban que la revolución bastaría para terminar con la opresión de las mujeres.

En *Yonnondio* podemos ver como la explotación de las mujeres es un fenómeno tan arraigado en la sociedad patriarcal que es ilusorio suponer que una transformación económica necesariamente traerá consigo la igualdad entre los sexos. Para ilustrar esta idea Olsen nos muestra como Jim sigue abusando física y emocionalmente de su familia aún cuando su

situación económica llega a ser aparente y temporalmente un poco más desahogada; así lo vemos en la granja donde la violencia se genera debido a un grupo de pollitos que ponen a calentarse en el horno para que no mueran de frío, pero todos olvidan sacarlos y los pollos mueren calcinados por el descuido. La reacción violenta de Jim ante este incidente es arrastrar a Anna, nuevamente embarazada, obligarla a agacharse sobre el horno abierto para sentir el olor putrefacto de los pollos calcinados y atormentarla a gritos:

"No wonder I never got anywhere. No wonder nothing ever comes right. Lots of help I get from my woman."

"You get plenty help. Kitchen help, farm help, milkin help, washwoman help. And motherin too."

"Who asked for your goddamn brats?"

"Who? I'll never have another, to starve to death with you."

"No wonder we're starvin. Look at the woman I got." <sup>115</sup>

Anna culpa a Jim por no mantener económicamente a la familia y él a su vez la culpa por la responsabilidad que implican sus hijos. La conjetura a la que podemos llegar indica que la división de responsabilidades entre los géneros impuesta por el sistema patriarcal bajo el que viven, sólo puede generar violencia y resentimientos entre ambas

partes, ya que no existe cooperación, ayuda, ni comprensión de uno hacia el otro.

Existe una enorme similitud entre *Yonnondio* y "Tell Me A Riddle" (el cuento más conocido de Olsen, escrito en 1956 y premiado en 1960 en los O. Henry Awards como el mejor cuento del año). Según Mara Faulkner, en la ficción de Olsen las actitudes patriarcales y no exclusivamente la pobreza son las que conducen al hombre proletario a dominar a su esposa. En los treinta años que pasan entre los eventos de la novela *Yonnondio* a los del cuento "Tell Me A Riddle", la posición social de la gran mayoría de los hombres de la clase trabajadora había cambiado enormemente. Los años de lucha sindical y el auge en la economía del país permiten contar con salarios dignos para que David, el protagonista masculino del cuento "Tell Me A Riddle", y muchos otros como él, puedan poseer una casa y jubilarse dignamente con la posibilidad de integrarse al "Union Haven". Sin las frustraciones de la pobreza extrema supondríamos que David trata mejor a Eva, su esposa, de como Jim trata a Anna, lo cual es cierto: David no golpea ni viola a Eva, pero aún así manipula a su mujer para que satisfaga sus necesidades, la quiere convertir en la persona que él quiere que sea, es decir aún se mantiene ciego ante el hecho de que su esposa es una persona con

ideas propias que deben ser respetadas. Olsen parece mostrarnos a través de David que reduciendo las diferencias tan abismales entre las clases sociales no se resuelve automáticamente la problemática de los géneros. El comunismo de Olsen no la ciega para creer que una vez que se resuelvan las injusticias económicas surgirá la igualdad entre los géneros, como planteaban los hombres del partido comunista.<sup>116</sup>

En su trabajo "Four American Women Writers and The Proletarian Novel", Joan Wood Samuelson escribe que en la ficción de Olsen: "Proletarian man does not abuse his wife simply because his poverty frustrates him, but also because he views his wife as his inferior, his property, subject to his whims and punishments".<sup>117</sup> El abuso de los personajes masculinos de Olsen adquiere muchas formas y el personaje que mejor ejemplifica la violencia física en *Yonnonidio* es Jim. Jim no sólo golpea a Anna sino que incluso llega a violarla. A través de Mazie, el lector comprende lo que está sucediendo puesto que es la pequeña quien escucha a su padre, violar a su madre. El hecho de que Mazie sólo pueda imaginar lo que está pasando hace que la experiencia sea aún más terrible; Mazie se ve obligada a escuchar este acto de violencia masculina que no puede impedir, ni cambiar, ni olvidar. Sabe que su padre está borracho



y que es inútil señalarle que Anna, además de enferma, está embarazada nuevamente:

What was happening? It seemed the darkness bristled with blood, with horror. The shaking of the bed as if someone were sobbing in it, the wind burrowing through the leaves filling the night with a shaken sound. And the words, the words leaping.

"Don't, Jim, dont. It hurts too much. NO, Jim, no."

"Cant screw my own wife. Expect me to go to a whore? Hold still." <sup>118</sup>

Como consecuencia de la violación, Anna sufre una hemorragia y aborta. En su ensayo "From the Thirites: Tillie Olsen and The Radical Tradition" Deborah Rosenfelt asevera:

(it is Anna's) apparent apathy and incompetence what make her a target of her husband's rage; he strikes out at and violates her because he has no other accessible target for his frustrations and fears, until her miscarriage forces him to a pained awareness and reawakened love. Few other American novels, perhaps none outside the radical tradition of which *Yonnondio* is a part, reveal so starkly the destructive interactions of class and sex under patriarchal capitalism.<sup>119</sup>

Después de tanto horror, Jim, arrepentido, trata de enmendar el daño que ha causado tanto física como emocionalmente a su esposa: al encontrarla tirada en la cocina desangrándose, Jim la toma entre sus brazos y la lleva a la cama. Olsen no hace nada por disculpar ni justificar a Jim por la violencia que

genera en su familia, pero sí se esmera en mostrarnos cómo Jim no sólo es el verdugo sino también la víctima. Lo vemos atrapado entre la responsabilidad y la impotencia: después del aborto de Anna, un doctor va a revisar tanto a la enferma como a la bebé Bess y deja claras instrucciones sobre el cuidado de ambas, instrucciones y cuidados que Jim no sabe cómo financiar: "The doctor says she needs everything she can't get, tells me everything she needs, but not how to get it, (cry from a million swollen throats), everything she needs, but not how to get it..."<sup>120</sup> Así vemos cómo Jim vuelve a trabajar con más ahínco en las diversas industrias que lo explotan y cómo repite promesas a su esposa, "vows that life will never let him sep."<sup>121</sup>

Los personajes masculinos de Olsen se encargan de cuidar a sus familiares únicamente cuando están en circunstancias extremas: nacimientos, enfermedades etc. Así lo vemos con Jim en *Yonnonidio* y David en *Tell Me A Riddle*, están tan arraigados en sus roles patriarcales que raramente en días ordinarios harían algo por ayudar a sus esposas con las labores domésticas y el cuidado de los niños. Sin embargo, después del aborto cuando Anna sufre un colapso nervioso y se desmorona tanto física como emocionalmente: "Two days she lay there quietly, in a merciful numbness that was half sleep, half

coma"<sup>122</sup> no sólo sobrevive con la ayuda de sus vecinas sino también con la trunca ayuda de su esposo. Anna se incorpora para tratar de imponer orden sobre el caos doméstico, y cuando Jim le ordena volver a la cama, irónicamente hace una amarga pregunta a su marido: "Let the dirt stay, let the kids run wild and not a decent stitch on'em, let there be no making do on the money, I shouldn't be up. *Don't touch me!* And who's to cook and clean and look after the kids if I'm in bed? Who...?"<sup>123</sup>

Los hombres y las mujeres de Olsen no habitan en mundos excluyentes, ni son los hombres los únicos responsables por los males que aquejan a las mujeres por eso Olsen ha decidido no presentar a los hombres como estereotipos sin rostro, ni ha decidido crear un mundo donde el único apoyo que reciben las mujeres proviene de otras mujeres. En casi todos los cuentos nos encontramos con hombres que en algún momento se muestran comprensivos ante los problemas que abruman a las mujeres. Sin embargo, mostrarnos hombres que actúan comprensivamente bajo circunstancias extremas no implica que Olsen justifique ni disculpe su conducta cotidiana hacia las mujeres. Por el contrario, en sus obras analiza las diversas formas de agresión masculina que no necesariamente toman siempre la forma de brutalidad física, como la que aparece en *Yonnondio*. Algunos de

los personajes masculinos de Olsen ejercen esta violencia al abandonar a sus familias, exigiendo libertad para sí mismos, una libertad que sus esposas no tienen ni pueden reclamar. Por ejemplo, en el cuento "I Stand Here Ironing" el padre de Emily abandona tanto a la madre como a la hija, dejando como única explicación una nota de despedida señalando que él "could not longer endure sharing want."<sup>124</sup> En esta cita vemos cómo la vida de los hombres y las mujeres que viven en la pobreza converge y diverge simultáneamente. Es cierto que tanto hombres como mujeres comparten las carencias, luchan juntos contra la pobreza, pero las mujeres "are at once stranded and rooted at home with the children" como señala Stimpson,<sup>125</sup> y si llegan a huir, huyen como Anna Holbrook en *Yonnondio* "into illness and depresión."<sup>126</sup> En cambio, estos hombres abandonan a sus familias, ya sea temporal o permanentemente, como vemos nuevamente en *Yonnondio*: "It was ten days before Jim returned. Where he went or what he did, he never told."<sup>127</sup> Anna por su parte no puede tomarse esta libertad puesto que ella está atada al hogar y tiene el deber de encargarse de los niños. Al sentirse encarcelada surge su necesidad de escapar de estos espacios cerrados:<sup>128</sup> "A need was in her to be out under a boundless sky, in unconfined air, not between walls, under the roof of

a house."<sup>129</sup> Según Mickey Pearlman " that need is an early declaration of the effect of enclosed space on female characters in fiction written by women, an idea that resonates everywhere now in novels by Didion, Morrison, Carol Oates etc." <sup>130</sup>

Olsen retrata a la familia como una institución que ensombrece tanto la vida de los hombres como la de las mujeres y que casi garantiza que los hombres opriman a sus esposas e hijos, perpetuando así en sus hogares las mismas estructuras y valores contra los que luchan afuera. Sin embargo, al mismo tiempo Olsen recalca que en nuestra sociedad tan hostil "the family must often try to be the centre for love and health the outside world is not."<sup>131</sup> En los términos de Deborah Rosenfelt, para Olsen la familia es "a source of strength and love, and a battleground between women and men in a system exploiting both."<sup>132</sup> Es cierto, debemos reconocer que a pesar de tantos fracasos dentro de la familia de los Holbrook, los mayores llevan a cabo una labor casi heroica al tratar de lograr una vida mejor para sus hijos. Jim y Anna saben que ellos son la única esperanza que tienen sus hijos, y por ende, ante los innumerables fracasos nunca se dan por vencidos, siempre emprenden otra búsqueda en aras de mejorar su fortuna.

... the children . What's going to happen with them? How we going to look out for them? O Jim, the children. Seems like we cant do nothing for them in this damn world." <sup>133</sup>

"You really think things'll be better there , Jim?..."

"They cant be worse. Anyway, I've got to try" two figures moving with pain in the dawn darkness, in the vapor mist. Two voices lashed by a dry and savage wind... <sup>134</sup>

Así, Olsen nos presenta a la familia como una institución imperfecta que de todos modos ha mantenido a la gente unida a pesar de la indiferencia y de la hostilidad del mundo que la rodea. Cada migración de los Holbrooks da fe de que Anna y Jim están firmemente comprometidos con su familia.

El hecho de que Olsen retrate a los hombres y a las mujeres compartiendo las carencias no implica que la autora trate de romantizar la pobreza. En sus términos, los hombres y las mujeres "share want", es cierto, pero es falso suponer que luchan juntos contra la miseria y el sistema que los denigra. Como vimos en este capítulo, la separación de las labores entre los géneros causa más resentimiento que aceptación en el núcleo familiar. Por su parte, los hombres, como consecuencia directa del maltrato al que se ven sometidos en sus labores, tratan de salvaguardar su herido honor machista a través del

abuso verbal, el maltrato, la violencia física y el abuso sexual hacia sus hijos y sus mujeres. Las mujeres se ven entonces sometidas a vivir bajo estas normas que conforman micromundos viciados que se rigen por la brutalidad y el dominio. Pero no es exclusivamente el abuso laboral ni la pobreza lo que orilla al hombre del proletariado a dominar y someter a su familia, en realidad es el rígido código que sustenta al patriarcado lo que le conduce a abusar de los suyos. A través de la dinámica de las relaciones familiares marcadas por la dominación del hombre sobre la mujer, Olsen abre una puerta a la problemática y a la literatura feminista.

\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\*

# NOTAS

---

<sup>1</sup> Mickey Pearlman and Abby H. P. Werlock, *Tillie Olsen* (Boston, Twayne Publishers: 1991), p. xiii.

<sup>2</sup> Tillie Olsen, citada en *loc.cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>6</sup> Ver Deborah Silverton Rosenfelt, "Tell Me A Riddle" *Tillie Olsen* (New Jersey, Rutgers University Press:1995), pp. 3-16/ 143-144.

<sup>7</sup> Ver Joanne S. Frye, *Tillie Olsen, A Study of Short Fiction* (New York, Twayne Publishers: 1995) p. 7.

<sup>8</sup> Mara Faulkner, *Protest and Possibility in the Writing of Tillie Olsen* (Virginia, The University Press of Virginia: 1993), p. 8.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>10</sup> Mark Shechner, *Harvard Guide To Contemporary American Writing* (Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press: 1979), p. 196.



---

<sup>11</sup> Elaine Hedges, citada en Mara Faulkner, *op. cit.*, p. 16.

<sup>12</sup> Deborah Rosenfelt, "From the Thirties: Tillie Olsen and The Radical Tradition" en Kay Hoyle Nelson and Nancy Huse, *The Critical Response to Tillie Olsen*, (Wesport, Connecticut, Greenwood Press: 1994), p. 65.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>14</sup> Alice Kessler-Harris y Paul Lauter, citados en Mara Faulkner, *op. cit.*, p. 24.

<sup>15</sup> Ver Constance Coiner, *Better Red* (New York, Oxford University Press, Inc: 1995) pp. 39-71.

<sup>16</sup> Margaret Atwood, citada en Mickey Pearlman, *op. cit.*, p. ix.

<sup>17</sup> Virginia Woolf, citada en Joanne S. Frye, *op. cit.*, p. 11.

<sup>18</sup> Tillie Olsen, citada en *ibid.*, p. 9.

<sup>19</sup> Annie Gottlieb, citada en *ibid.*, p. 193.

<sup>20</sup> M. Yalom, citada en Constance Coiner, *op. cit.*, p.53.

<sup>21</sup> Mickey Pearlman and Abbey H. P. Werlock, *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>22</sup> Marina Fe, *Otramente: lectura y escritura feminista* (Facultad De Filosofía Y Letras, Fondo De Cultura Económica: 1999), p. 11.

<sup>23</sup> Ver Constance Coiner, *op. cit.*, pp. 15-38.

---

<sup>24</sup> Michael Gold fué delegado de E.U.A en la conferencia de escritores revolucionarios y proletarios de la segunda internacional que se realizó en 1930 en Ucrania. Una serie de resoluciones ahí adoptadas sirvieron de pauta para establecer la literatura del partido comunista Estadounidense durante los próximos cinco años. Gold aseveraba que una nueva forma de literatura se estaba desarrollando a ésta la denominó "realismo del proletariado" para tal fin y basándose en lo establecido en la Segunda Internacional desarrollo las características formales y temáticas que dicha literatura debía tener. A partir de entonces el partido comunista estadounidense promovió "la cultura del proletariado" encabezada por Gold. La cultura del proletariado coincidió precisamente con el periodo que el partido comunista denominó el periodo del proletariado, también conocido como el tercer periodo (1928-1935). En ese entonces el partido comunista concentró sus esfuerzos en pro de los trabajadores de las diversas industrias, los desempleados y los afro-americanos. El partido comunista normalmente rehusaba trabajar con los sindicatos del país por considerar a todos los liberales y a aquellos no afiliados al partido comunista de fascistas.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 15-38.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>27</sup> Deborah Silverton Rosenfelt, "Tell Me a Riddle" en *Tillie Olsen*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>28</sup> Revista *New Masses*, citada en Constance Coiner, *op. cit.*, p. 182.

<sup>29</sup> Michael Gold, citado en *ibid.*, p. 24.

---

<sup>30</sup> Ver Constance Coiner, *op. cit.*, pp 15-38 y Deborah Rosenfelt "From The Thirties: Tillie Olsen and the Radical Tradition", en Kay Hoyle Nelson and Nancy Huse, *op. cit.*, pp. 54-86.

<sup>31</sup> Michael Gold, citado en Constance Coiner, *op. cit.*, p. 24.

<sup>32</sup> Tillie Olsen, *Yonnondio: From the Thirties*, (New York, Delta: 1974) pp. 114-115.

<sup>33</sup> Mickey Pearlman and Abby Werlock *op. cit.*, pp. 47-48.

<sup>34</sup> Tillie Olsen, *op. cit.*, *Yonnondio: From the Thirties*, pp. 124-125.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>37</sup> Selma Burkom y Margaret Williams, "De-Riddling Tillie Olsen's Writings", en Kay Hoyle Nelson and Nancy Huse, *op. cit.*, p. 37.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>39</sup> Felipa Ibarro, citada en Constance Coiner, *op. cit.*, p. 161.

<sup>40</sup> Tillie Olsen, "I Want You Women Up North To Know", reproducido en Selma Burkom y Margaret Williams, "De-Riddling Tillie Olsen's Writings", en Kay Hoyle Nelson and Nancy Huse, *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>42</sup> *Idem.*

<sup>43</sup> *Idem.*

---

<sup>44</sup> Michael Gold, citado en Constance Coiner, *op. cit.*, p. 24.

<sup>45</sup> Tillie Olsen, *Yonnondio: From the Thirties*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>47</sup> Tillie Olsen, citada en Constance Coiner, *op. cit.*, p. 182.

<sup>48</sup> Du Plessis, citado en *ibid.*, p. 181.

<sup>49</sup> Tillie Olsen, *op. cit.*, *Yonnondio: From the Thirties*, p. 132.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 135-52, final anexado en forma de resumen por la autora.

<sup>54</sup> Constance Coiner, *op. cit.*, p. 179.

<sup>55</sup> Según Deborah Rosenfelt el estudio hecho por Walter Rideout, "The Radical Novel in the US, 1900-1954" divide las novelas de los 30 en cuatro tipos: "the strike novel, the novel of conversion to communism, the bottom dog novel, and the novel documenting the decay of the middle class. He also mentions certain typical sub- themes: anti-Semitism, black and white relationships etc." ( Deborah Rosenfelt, "Tell me a Riddle" *Tillie Olsen*, *op. cit.*, p. 156).

---

<sup>56</sup> Tillie Olsen, citada en Constance Coiner, *op. cit.*, p. 148.

<sup>57</sup> Selma Burkom y Margaret Williams, "De-Riddling Tillie Olsen's Writings", en Kay Hoyle Nelson and Nancy Huse, *op. cit.*, pp. 35-42.

<sup>58</sup> Ver Jahn Manfred, *Narratology: A guide to the Theory of Narrative* (University of Cologne: 2003) pp. 1-41.

<sup>59</sup> Tillie Olsen, *op. cit.*, *Yonnondio: From the Thirties*, p. 20.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>62</sup> Ver Jahn Manfred, *op.cit.*, p. 5.

<sup>63</sup> Stanzel citado en Jahn Manfred, *op.cit.*, p. 5.

<sup>64</sup> Shlomith Rimmon Kenan, "Focalization" (Mexico D.F, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, SUA: 1993), p. 72.

<sup>65</sup> Jahn Manfred, *op.cit.*, p. 32.

<sup>66</sup> Booth, citado en Shlomith Rimmon Kenan, *op.cit.*, p. 72.

<sup>67</sup> Tillie Olsen, *op. cit.*, *Yonnondio: From the Thirties*, p. 3.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 4-5.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 5- 6.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>72</sup> Edwin Seaver, "New Masses", Oct 1935, citado en Constance Coiner, *op. cit.*, p. 183.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>74</sup> Shlomith Rimmon Kenan, *op. cit.*, p. 81.

<sup>75</sup> Tal y como expone Linda M. Park Fuller en "Voices: Bakhtin's Heteroglossia and Polyphony, and the Performance of Narrative Literature", en Kay Hoyle Nelson and Nancy Huse, *op. cit.*, pp. 91-99.

<sup>76</sup> Bajtin, "Discourse in the novel" en *The Dialogic Imagination*, (Austin, University of Texas Press: 1981), p. 263.

<sup>77</sup> Tillie Olsen, *Yonnondio: From the Thirties*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>79</sup> *Idem.*

<sup>80</sup> Ver Linda M Park Fuller en "Voices: Bakhtin's Heteroglossia and Polyphony, and the Performance of Narrative Literature" en Kay Hoyle Nelson and Nancy Huse, *op. cit.*, pp. 91-99.

<sup>81</sup> Tillie Olsen, *Yonnondio: From the Thirties*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>84</sup> *Idem.*

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.5.

- 
- <sup>86</sup> Linda M Park-Fuller, *op. cit.*, p. 105.
- <sup>87</sup> *Ibid.*, p. 38.
- <sup>88</sup> *Ibid.*, p. 62.
- <sup>89</sup> *Idem.*
- <sup>90</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.
- <sup>91</sup> Linda M Park-Fuller, *op. cit.*, p. 95.
- <sup>92</sup> Tillie Olsen, *Yonnonidio: From the Thirties*, *op. cit.*, pp. 62- 64.
- <sup>93</sup> *Ibid.*, p. 64.
- <sup>94</sup> Constance Coiner, *op. cit.*, p. 190.
- <sup>95</sup> Ver *ibid.*, p. 191.
- <sup>96</sup> Alfred Kazin, *Introduction to Call it Sleep*, Henry Roth, (The John Hopkins University Press;1991).
- <sup>97</sup> Tillie Olsen, *op. cit.*, *Yonnonidio: From the Thirties*, p.6.
- <sup>98</sup> *Ibid.*, p. 60.
- <sup>99</sup> *Ibid.*, p. 61.
- <sup>100</sup> *Ibid.*, p.6.
- <sup>101</sup> Ver Mara Faulkner, *op. cit.*, p. 70.
- <sup>102</sup> Engels, citado en Constance Coiner, *op. cit.*, p.180.
- <sup>103</sup> *Ibid.*, p.176.

- 
- <sup>104</sup> Tillie Olsen, *op. cit.*, *Yonnondio: From the Thirties*, p. 41.
- <sup>105</sup> Andrea Cannan, citada en Mara Faulkner, *op. cit.*, p. 65.
- <sup>106</sup> Hutchins, citado en Constance Coiner *op. cit.*, p. 45.
- <sup>107</sup> Arthur Schwartz citado en *ibid.*, p. 40.
- <sup>108</sup> Norman Cousins, citado en *ibid.*, p. 40.
- <sup>109</sup> *Ibid.*, p. 41.
- <sup>110</sup> Tillie Olsen, *op. cit.*, *Yonnondio: From the Thirties*, p. 96.
- <sup>111</sup> *Ibid.*, p.122.
- <sup>112</sup> Constance Coiner, *op. cit.*, p. 45.
- <sup>113</sup> Solomon Losovsky, citado en *ibid.*, p. 43.
- <sup>114</sup> Avram Landy, citado en *ibid.*, p. 46.
- <sup>115</sup> Tillie Olsen, *op. cit.*, *Yonnondio: From the Thirties*, p. 41.
- <sup>116</sup> Ver Mara Faulkner, *op. cit.*, p. 72.
- <sup>117</sup> Joan Wood Samuelson, citada en *ibid.*, p. 69.
- <sup>118</sup> Tillie Olsen, *op. cit.*, *Yonnondio: From the Thirties*, p. 75.
- <sup>119</sup> Deborah Rosenfelt, *op. cit.*, "Tell Me A Riddle" *Tillie Olsen*, p. 171.



- 
- <sup>120</sup> *Ibid.*, p. 78.
- <sup>121</sup> *Ibid.*, p. 90.
- <sup>122</sup> *Ibid.*, p. 80.
- <sup>123</sup> Tillie Olsen, *op. cit.*, *Yonnondio: From the Thirties*, p. 89.
- <sup>124</sup> Tillie Olsen, "I Stand Here Ironing", *Tell Me A Riddle*, (New York, Delta Book:1989), p. 2.
- <sup>125</sup> Stimpson, citado en Mara Faulkner, *op. cit.*, p. 69.
- <sup>126</sup> *Ibid.*, p. 69.
- <sup>127</sup> Tillie Olsen, *op. cit.*, *Yonnondio: From the Thirties*, p. 42.
- <sup>128</sup> Mickey Pearlman, *op. cit.*, p.50.
- <sup>129</sup> Tillie Olsen, *op. cit.*, *Yonnondio: From the Thirties*, p.93.
- <sup>130</sup> Mickey Pearlman, *op. cit.*, p. 50.
- <sup>131</sup> Tillie Olsen, citada en Mara Faulkner, *op. cit.*, p.66.
- <sup>132</sup> Deborah Rosenfelt, "Tell Me A Riddle" *Tillie Olsen*, p.171.
- <sup>133</sup> Tillie Olsen, *op. cit.*, *Yonnondio: From the Thirties*, p. 90.
- <sup>134</sup> *Ibid.*, p.45.

---

## **Bibliografía**

-BAKHTIN, Mikhail M., *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 1981.

-BURKOM, Selma y Margaret Williams, "De-Riddling Tillie Olsen's Writings, en *The Critical Response to Tillie Olsen*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1994.

-COINER, Constance, *Better Red*. New York, Oxford University Press, 1998.

-FAULKNER, Mara, *Protest and Possibility in the Writing of Tillie Olsen*. Charlottesville, The University Press of Virginia, 1993.

---

- FE, Marina, ed., *Otramente: lectura y escritura feminista*. México, Facultad de Filosofía y Letras, Fondo de Cultura Económica, 1999.

-FRYE, Joanne S., *Tillie Olsen, A Study of Short Fiction*. New York, Twayne Publishers, 1995.

- KAZIN, Alfred, "Introduction" a Henry Roth en *Call It Sleep*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1990.

-MANFRED, Jhan, *A Guide to the theory of narrative*. [WWW.uni-koeln.de/-ame02/pppn.htm](http://WWW.uni-koeln.de/-ame02/pppn.htm), University of Cologne, 2003.

-OLSEN, Tillie, *Yonnonidio: From The Thirties*. New York, Delta /Seymour Lawrence, 1972.

-OLSEN, Tillie, *Tell Me a Riddle*. New York, Delta /Seymour Lawrence, 1956.

---

-ORR, Elaine Neil, *Tillie Olsen and a Feminist Spiritual Vision*. Mississippi, University Press of Mississippi, 1987.

-PARK-FULLER, Linda, "Voices: Heteroglossia and Polyphony, and the Performance of Narrative Literature", en *The Critical Response to Tillie Olsen*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1994.

-PEARLMAN, Mickey y Abby H. P. Werlock, *Tillie Olsen*. Boston, Twayne Publishers, 1991.

-RIMMON-KENAN, Shlomith, "Focalization", en *Temas de Lingüística: Poética y Narratología*. México, SUA, UNAM, 1993.

---

- ROSENFELT, Deborah. "From the Thirties: Tillie Olsen and The Radical Tradition", en *The Critical Response to Tillie Olsen*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1994.

-ROSENFELT, Deborah, *Tell Me a Riddle*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1995.

-SHECHNER, Mark, "Jewish Writers" en *Harvard Guide to Contemporary American Writing*. Baltimore, The President and Fellows of Harvard Collage, 1979.