

**THE LAST OF THE SAVAGES: LA BÚSQUEDA DE LA
CONSECUCCIÓN DEL SUEÑO AMERICANO FRENTE AL
IDEALISMO Y LA REBELDÍA**

Lucía Mora González
Universidad de Castilla-La Mancha

ABSTRACT

The 1980s were a decade of profound change within the American literary scope producing a reaction against the postmodernist movement. The writers associated with the so-called minimalism depicted contemporary life and dealt with inarticulate characters who are bewildered by their problems. In the course of time, social context is not being employed as a metaphysical absolute against which all ideas and cultural products must be measured; instead the aim is to offer a more general interaction among literary genres, including critical theory. Thus, the relationship with historical conditions produces an interpretation that shows how those conditions are seen in recent American narrative.

Jay McInerney's novel *The Last of the Savages* reflects two different worlds in which Patrick Keane aspires to ascent into the upper class, while Will dedicates himself to "freeing the slaves". Although Patrick and Will remain friends over the next thirty years, they pursue radically divergent destinies.

La década de los años ochenta protagonizó un cambio radical dentro del ámbito literario en Norteamérica, produciéndose una reacción contra el movimiento postmodernista, reacción promovida por el denominado "Dirty Realism" que, en palabras de Enrique García Díez: "no es otra cosa que un cierto tipo de reacción conservadora a la inflación experimental del postmodernismo"(33). Ahora bien, si ciertas tendencias de la narrativa pueden considerarse como extensiones de las características del postmodernismo (las mezclas de fabulismo y realismo, poesía y prosa, crítica y narrativa) o como reacciones contra estos rasgos a través de la narrativa realista o

minimalista¹, las direcciones más significativas surgieron como respuesta al nuevo estilo de vida.

Ciertamente, el declive de una determinada tendencia narrativa presupone el ascenso de su rival, pero no debemos olvidar el destacado papel de la crítica literaria, invitando a los lectores a reconocer las representaciones miméticas de una realidad o a rechazar cualquier otra posibilidad. De hecho, en las últimas décadas del siglo XX percibimos cómo diferentes escritores han sido víctimas de un fácil pero desacertado hábito de la categorización de la narrativa como realista o experimental. No obstante, esta apreciación, desde nuestro entender, no resulta muy adecuada, pues realismo y experimentalismo retratan modos exclusivos de percibir el mundo; además, defender la idea de que la literatura es referencial no significa, como Gerald Graff señala, “que sea realista, o que los escritores cuyas obras reflejan un interés por el mundo, deban ser considerados como realistas” (204).

Por tanto, durante las décadas ochenta y noventa confluye el legado postmodernista con la narrativa realista o minimalista; ahora bien, los escritores contemporáneos tuvieron que adaptar sus dotes creativas a la demanda de una sociedad que abogaba por la renovación en sus formas y estilos de vida. En este sentido, recordemos que desde finales de la década de los años setenta y principios de los ochenta los autores norteamericanos compartieron con el público la convicción de que era necesaria una meditación acerca de los “excesos” del postmodernismo. Dicho cambio de orientación se pudo apreciar, por un lado, en una menor evidencia del experimentalismo, aunque algunos autores postmodernistas continuaron publicando obras experimentales² y, por otro, en la utilización de formas realistas en la narrativa de algunos de los mejores autores del momento³. El hecho de que los literatos se centraran en el mundo cotidiano produjo una variación, ya que su descripción reclamaba una definición del “realismo” lo suficientemente flexible como para abarcar la demandas de escritores tan diferentes como, por ejemplo, Robert Coover, Joyce Carol Oates, Raymond Carver, William Gibson, Larry McMurty, Jayne Ann Phillips, Toni Morrison, Walter Abish, Max Apple o Leslie M. Silko. Desde luego, identificar una cultura, un movimiento literario o tendencia, en ocasiones, puede resultar más sencillo, pero definirlo o explicarlo es algo distinto: “Postmodern (...) becomes a catch-all, a category that it is used in so many different circumstances that it loses its explanatory power” (Annesley 4). No resulta extraño, pues, que algunos autores, aunque no lo consigan, intenten afanosamente distanciar sus obras del canon de la ficción postmodernista.

Pues bien, la mencionada tendencia minimalista encontró su forma más expresiva en el relato corto, popularizado en Europa por Bill Bufford mediante la colección *Granta*: “it is what’s not being said- the silences, the elissions, the omissions- that seems to speak most”(4). David Leavitt fue considerado como uno de los máximos representantes de esta corriente literaria, sobre todo a raíz de la publicación, en 1985, de su artículo “Our Generation” en la revista *Esquire*. Pero, en el devenir del tiempo, los términos “dirty realism” o “non-generation” perdieron su credibilidad al entender que obedecían a fórmulas publicistas; así, dos de los primeros escritores que se apresuraron a rehusar cualquier vinculación con dichas “etiquetas” fueron Leavitt y Richard Ford, siendo recogidos estos pronunciamientos en *El País* y *Diario 16* respectivamente. No obstante, lo que verdaderamente unió a este grupo de escritores, en palabras de R. Carver, fue su interés “about ordinary business of living, and they’re writing, in

most cases, not just about living and getting by, but about going on; sometimes against the odds, sometimes even prevailing against the odds” (vii).

Al igual que muchos de los autores más veteranos, los más jóvenes —McInerney, Bret Easton Ellis, Tama Janowitz o Leavitt— han retratado la vida contemporánea mediante la infinidad de problemas que acosan a sus personajes; sin embargo, los jóvenes protagonistas de sus historias experimentan tempranamente con el sexo, las drogas y la desolación, moviéndose en círculos sociales donde los medios de comunicación de sofisticada tecnología, la falta de ideales, la “desesperación” urbana, la apatía y el aburrimiento determinan una forma de existencia. Sin duda, estos factores propiciaron en la crítica el surgimiento del vocablo “bratpack”, adjudicándose a todas aquellas narraciones que retratan la decadencia, la brutalidad, el desafecto, el uso de las drogas, la experimentación sexual o la marginalidad⁴. En este sentido, la ciudad neoyorquina se convirtió en el marco referencial no sólo de los escritores consagrados, sino también de aquellos jóvenes que buscaban un lugar en el mundo literario; los restaurantes, los clubs y las galerías de arte ubicadas en Manhattan proporcionaron a Ellis y McInerney, entre otros, el material de sus “bratpack novels”.

Pero, en medio del elenco de términos conectados con el “bratpack”⁴, existe una diversidad de interpretaciones al respecto que apuntan a una posible relación con la cultura postmodernista; en este sentido, creemos oportuno citar la opinión de Steven Connor como la más acertada: “[These] fictions are read (...) as the product of a postmodern condition, their twists and turns interpreted as reflections of the material structures of late twentieth-century American society (24).

Por otra parte, en el comienzo del nuevo milenio cabe destacar que, si bien la mayoría de los jóvenes escritores han reflejado en su creatividad las mismas características que en décadas anteriores, algunos de ellos —David Leavitt o Jay McInerney— se han alejado de la urbe neoyorquina, adoptando marcos referenciales históricos, la reflexión sobre la existencia humana, el paso del tiempo, las obsesiones, oscuridades y grandezas de la naturaleza humana; aspectos éstos que han eclipsado a la narrativa “simplista, no-intelectual” para evocar un mundo de realidades que requieren respuestas. Así, la conjunción de lo histórico, realista y fantástico da lugar a una ficción que responde a las necesidades y gustos de la época, tratando en sus creaciones lo que Eric Mottram denomina las “real needs” del hombre, lo que significa: “to confront the new in distinctive terms, appropriate to the times in which they live” (61).

Sin duda alguna, Jay McInerney se ha convertido en una de las voces más poderosas y representativas de la escena literaria norteamericana. Algunos críticos han percibido en este escritor al mejor intérprete del “Zeitgeist” de su generación, de cuyo legado de la decadencia y del lujo de los años ochenta ha dejado testimonio en la trilogía *Bright Lights*, *Big City* (1984), *Ransom* (1985) y *Story of My Life* (1988). En la década de los noventa McInerney publicó *Brightness Falls* (1992) y *The Last of the Savages* (1996), dos novelas que ahondan en las raíces de la gran tradición del realismo clásico norteamericano, al mismo tiempo que proyectan una nueva forma prosística capaz de expresar la complejidad del mundo circundante. De hecho, en palabras del autor, su objetivo es “crear un medio en el que la tradición literaria no esté separada de la cultura pop... a la gente de nuestra edad no nos queda más remedio que escribir sobre [las drogas] porque es parte de nuestro mundo, como lo son el rock y la cultura pop. Es un componente esencial de nuestra generación” (1997).

En la novela que nos ocupa, *The Last of the Savages*, el autor describe a dos personalidades antagónicas, Patrick Keane y Will Savage. Keane es un abogado y padre ejemplar, pero capaz de traicionar su propia naturaleza con tal de conseguir el éxito deseado. Por el contrario, Will Savage encarna el espíritu de los años sesenta, propugnando la liberación de cualquier clase de esclavitud para, posteriormente, convertirse en un magnate de la producción discográfica, dependiente de las drogas y de la animadversión que siente hacia su progenitor.

En *The Last of the Savages* la voz en primera persona de Patrick Keane abre la narración exponiendo una frase que a su entender explica la insólita amistad con Will Savage: “The capacity for friendship is God’s way of apologizing for our families”(3); una amistad que, a pesar de las diferentes contradicciones y fricciones que se generan entre ambos debido a sus distintas aspiraciones y percepciones del mundo, finalmente se solidifica y triunfa. A lo largo de la novela el punto de vista que predomina es el de Patrick, personaje, por cierto, con el que se identifica en mayor grado las simpatías del narrador y, aunque las líneas argumentales están unidas principalmente por vínculos de amistad, percibimos una disparidad notoria entre ambos protagonistas originada por el abismo existente entre la tragedia de Will y las ansias de Patrick enfocadas a satisfacer sus sueños de fama y amor ideal.

Ambos se conocen en la escuela preparatoria, ingresando a los dieciséis años en el campus de Nueva Inglaterra donde comparten habitación. Precisamente, en el caso de Patrick, sus orígenes le empujan hacia la búsqueda de un boyante futuro, ya que procede de Tauton, un pueblo cuya prosperidad está vinculada a las fábricas de ladrillo y que presenta evidencias de un claro declive: “Although no one in my family worked in the mills, this sense of creeping extinction lent a strange morbidity to my childhood and help form my resolve to escape” (56). Desde pequeño Patrick se avergüenza de la clase humilde a la que pertenece e intenta ocultarla pidiendo a su madre que se cambie de vestido cuando ingresa en la escuela, así como haciendo pasar a su padre por un ejecutivo de General Electric. De hecho, el temperamento de este personaje está configurado principalmente en torno a sus objetivos materialistas, mostrando un débil carácter y mintiendo para conseguir ser aceptado no sólo por Will, sino también por aquellos otros adolescentes que disfrutaban de los beneficios de ser hijos de familias adineradas.

En este sentido, ante el comentario de Will acerca de que su campo de erudición favorito es la música de Memphis, su ciudad natal, Patrick manifiesta un claro propósito de deslumbrar a su amigo, transmitiéndole sus gustos por la lectura. Seguidamente, Will afligido y con sentimiento de culpabilidad, confiesa a Patrick que su hermano pequeño A.J. ha muerto debido a su falta de cuidado. Éste, en contrapartida, inventa una historia acerca de una hermana que murió atropellada adoptando dicho suceso de su amigo Jeff Toomey. Y, en la conversación entre ambos jóvenes sobre las fantasías amorosas, cuando Will le pregunta a su amigo si es capaz de suspender la asignatura de historia a cambio de hacer el amor con la esposa de Carsdale, Patrick vuelve a mentir: “...I knew I needed to succeed in school in order to realize my ultimate desires. I would’ve traded away any number of girls to get into Princeton or Yale” (21).

Vemos, pues, cómo a través de las diferentes escenas, por citar sólo algunas, el autor retrata a un joven que abochornado de su ascendencia, se convierte en un ser

ambicioso y oportunista; factores éstos que determinarán, como analizaremos más adelante, una forma de vida que no le satisface.

Por su parte Will, el Flaco de Memphis, apodo éste puesto por Patrick durante su estancia en la escuela preparatoria, a pesar de pertenecer a la alta sociedad transmite la sensación de considerarse maldito por su nacimiento, siendo su obsesión primordial lograr la equidad entre blancos y negros. De hecho, en el papel de cartas que sus progenitores le entregan con el escudo familiar éste dibuja otro escudo con el lema "Free the Slaves": "I come from one crazy-assed family. From the Mississippi Delta by way of Charleston..." (16-17). Así Will, un joven de talante inquieto, imaginativo y sensible a los problemas de los negros, se refugia en la música y los aviones para difuminar su sensación de vacío ante la existencia humana. La búsqueda de un ideal que proporcione consistencia al "yo" es paralelo al rechazo que siente por la cotidianidad. Así, la rebeldía y el riesgo ante los absurdos de la sociedad son dos de las facetas fundamentales que conforman la personalidad del héroe.

En este sentido, el desdén que Will siente hacia la autoridad lo manifiesta en cualquier ámbito como, por ejemplo, en la escena en la que asiste a la capilla aparece con chaqueta y corbata pero sin camisa; el hecho de vestirse con una indumentaria inapropiada para la ocasión refleja el constante deseo por parte del protagonista de transgredir las normas establecidas, de romper con todo tipo de ataduras, conlleva el lamento de una voz que quiere hacerse escuchar. Asimismo, Will le dice a un peluquero que vaya al campus y pide a Stubblefield y Henson que le escolten esposado hasta llegar a una silla situada en medio del patio con el objetivo de que le corten los bucles delante de los otros estudiantes. Aunque en ambas ocasiones Will se las arregla para no ser castigado, sin duda, la situación de asombro y provocación que ocasiona en los demás, le satisface: "...he seized on small points of discipline against which to rebel..." (20). Más adelante, en la ceremonia de entrega de diplomas, Will Savage causa estupor entre los asistentes al aparecer un pequeño aeroplano que arrastra una pancarta reivindicando la libertad de los esclavos: "...this bit of theater had a mortifying effect on some of the faculty onstage" (97). De la misma manera, en el fragmento donde relata la marcha próxima de Will del campus, los profesores son víctimas de sus muchas ocurrencias que alteran el orden establecido y la disciplina pues, mientras todos duermen, baja a la cocina y cambia las pastas de chocolate por hachís: "Will's profession of innocence over the phone a few days later was remarkably copy and unconvincing" (98). Posteriormente, en el Ritz-Carton el guardia de seguridad le impide la entrada por no ir adecuadamente vestido, hecho éste que despierta su cólera, asestando al empleado un puñetazo y rompiendo el mobiliario del hotel. Sin embargo, a pesar de la sanción que a nuestro temerario héroe se le aplica encarcelándole, éste muestra una actitud de triunfador: "...as I drove him back to my place he raved on about the grat unfinished, unwashed revolution, about buying the damned hotel and showing the bastard" (186).

Resulta evidente, pues, que la selección realizada entre las múltiples escenas incluidas en la obra ilustran de forma significativa la configuración de un personaje que, a pesar de tener una posición privilegiada en la sociedad, no está dispuesto a acatar las normas que restringen o privan al individuo del derecho de libertad. Sus armas, aparentemente sencillas y, en ocasiones, pueriles, reúnen una serie de connotaciones que conllevan la perturbación, el desenfreno y el desconcierto, llegando in-

cluso a plantearse el suicidio como única salida a su fútil existencia⁵. En este sentido, la figura de Will representa a ese individuo persistente que trata por encima de todo de ser diferente de los demás, lo que le imposibilita adquirir una identidad coherente la cual fraternice con las expectativas de aquellos de su entorno (Giddnes 200-201); precisamente, las incoherencias de esta paradoja son las que sustentan el desarrollo de esta novela.

Por otra parte, sus acciones siempre están sometidas al riesgo, aspecto éste que disfruta aun poniendo su vida en peligro. De hecho, en el fragmento en el que Taleesha intenta persuadirle de que no conduzca cuando está ebrio, recordándole que tiene retirado el permiso de conducir por no respetar las normas de circulación, Will ignora las advertencias de su novia: “Will was driving very fast the wrong way down a one-way street” (163). Desde luego, Will es consciente de su talante desaforado ante la vida, actitud ésta que muestra sus prisas por conseguir una subsistencia lo más intensa posible sin importarle las consecuencias futuras.

Así, el reto al peligro, por citar un ejemplo más, le resulta un aliciente, pues está convencido de que, al igual que uno de sus grandes ídolos musicales, Otis Redding, morirá joven: “...I fully expect to be dead before I’m thirty...” (17); “he always believed he too would join the ranks of the talented young dead” (90). Ciertamente, Will atraviesa fases sucesivas y, a veces, simultáneas, de confusión, desesperación, frustración y búsqueda exasperada de encontrarse a sí mismo. A lo largo de la narración observamos cómo Will paulatinamente se autodestruye sin poder hacer nada para remediarlo, enfrentándose a un destino del que sólo él es dueño, en un mundo en el que utiliza su libertad para tomar sus propias decisiones. En este sentido, la conjunción de la creatividad innata de nuestro héroe y sus ideales, nos recuerda la filosofía de Kierkegaard y de los pensadores existenciales posteriores en su insistencia de la ansiedad y culpabilidad que acompañan a la libertad, así como a la creatividad del que actúa por decisión propia (Shinn 207).

En otro ámbito distinto, pero interrelacionado en cuanto se refiere a la autoafirmación de cada uno de los héroes, existe una serie de confrontaciones y rivalidades producidas por sus diferentes inquietudes y deseos que culminan en la desorientación existencial. Como hemos señalado anteriormente, la preocupación más imperiosa de Patrick es conseguir triunfar en la vida, convirtiéndose en un adinerado y prestigioso abogado. Hecho éste que, por un lado, le hace esforzarse en sus estudios pero, por otro, modifica su trayectoria vital, adoptando un comportamiento en el que las facetas del egoísmo, la hipocresía, la cobardía y la envidia se convierten en los verdaderos protagonistas. En este sentido, la evidencia más obvia es la voluntad manifiesta por parte de Patrick de sacrificar su propia integridad en aras de lograr la simpatía y aceptación de la aristocracia, y de no truncar su carrera.

En la escena en la que Will le invita a pasar el día de Acción de Gracias con su familia y van a cazar patos, aunque dicha actividad le hace vomitar, Patrick finge una actitud exultante ante la palmada de felicitación de Cordell Savage: “...That was a fine shot, boy” (42). Posteriormente, en el capítulo XV, aunque nunca ha practicado la equitación, en sus aspiraciones de relacionarse con la clase alta y aparentar ser uno de ellos, Patrick acepta la invitación de Cordell: “...I wanted to present myself as the kind of guy who could jump right on a horse and take charge...” (167). Asimismo, cuando asiste al baile de primavera para celebrar su aceptación en la Universidad de

Yale, Patrick no puede reprimir el sentimiento inconmensurable de satisfacción al considerar que está en el camino adecuado para seguir los pasos de Cordell Savage: "...with my new Branford College tie, a gift from Cordell; it had been his college at Yale, and was soon to be mine" (92). Finalmente, una vez que Will, como regalo de su graduación se marcha al Lejano Oriente, Patrick muestra un talante de xenofobia al tener que compartir la habitación con Aaron Greeley, un joven negro de origen humilde, en vez de con Dalton Percy: "Dalton Percy was the very image of the roommate I had envisioned for myself: expensively dressed, haughty in bearing..." (100).

No cabe duda de que la ambición de este personaje no tiene límites, siendo desleal no sólo con su familia, sino también con Willi a quien considera su mejor amigo. Ahora bien, el desprecio y escarnio que Patrick ejerce hacia sus seres queridos para conseguir la "gloria", como veremos, se convierte en su condena, atentando contra su propia integridad. La ambición, en última instancia, le conduce en su etapa madura a una oquedad difícil de salvar, ya que Patrick se siente irremediamente encadenado a su pasado. Por este motivo, la soledad y el aislamiento del personaje aumentan hasta apoderarse del héroe triunfador y vengativo, reflejando un estado anímico lóbrego y sombrío.

Al ser abundantes los ejemplos que ilustran esta reflexión en la novela, creemos oportuno aludir sólo a los más significativos. En el episodio en el que Patrick y Lollie Baker son sorprendidos por Will mientras están haciendo el amor, éste les advierte que el profesor Matson se ha enterado de que hay una joven en los dormitorios y está registrándolos, sugiriéndole que se esconda en el armario. Patrick permanece oculto permitiendo que Will sea expulsado: "...I'd heard Will and Lollie agree to follow Matson down-stairs" (95). De la misma manera, el orgullo de Patrick radica en su habilidad para "to find the bridge between Will's world and my own" (145), llegándose a convertir en el confidente de Cordell Savage. No obstante, es consciente del estatus social al que pertenece, factor éste que le obsesiona hasta tal extremo que se convierte en una losa pesada difícil de apartar. Así, el estigma de sus antecesores y, en consecuencia, el de su propia identidad, aflora en este personaje mediante el resquemor y la envidia: "...I was afflicted with a terrible self-consciousness which seemed to set me apart, doomed forever to be a spectator at the ball..." (154-155).

Ahora bien, en su carrera desesperada por "to be rich myself" (57), si hay algo que le hace sentirse orgulloso y, al mismo tiempo, defraudado es el fruto de sus estudios, ya que a pesar de la intervención del profesor Kaufman este joven no obtiene la graduación con honores: "Somehow the whole incident filled me with shame... On the other hand, I had done in three years in New Haven what usually required four..." (181-182). Si bien Patrick, en su etapa de madurez, se manifiesta muy satisfecho por la fama conseguida en la comunidad jurídica, por el contrario su madre se avergüenza de la actitud defensiva, malhumorada y despectiva que su hijo profesa hacia la sociedad más desfavorecida: "She was wondering how she could have raised a son who could respond so heartlessly and brutally to one of God's needy creatures..." (200).

En efecto, la veneración de este personaje por la vida está estrechamente ligada a su avidez por el dinero y a concebir hijos cuando se case, ganando así la batalla, aunque sólo sea de cara al exterior, contra sus prejuicios morales. El aferrarse a un presente y futuro que eclipsen el pasado constata, nuevamente, su anhelado deseo de la consecución del sueño americano.

Frente a Patrick, como hemos indicado en nuestro análisis, Will orienta su idealismo hacia el compromiso de la defensa de la libertad de los negros en una confrontación con la realidad y sus propios ideales. Sin duda, el rechazo hacia lo que la sociedad convencional demanda con la consecuente pérdida de su identidad personal y creativa, es uno de los factores principales de sus conflictos. De hecho, su dedicación y entrega por la causa de los negros aspirando a que la sociedad cambie de actitud con respecto a éstos, resulta una fuente de discordias entre su familia, sobre todo con su progenitor Cornell quien encarna los valores del pasado sureño. El descubrimiento del significado del pasado, la re-examinación de las tradiciones o la subyugación de los negros privándoles de una mínima dignidad e identidad como seres humanos, generan en Will un sentimiento de culpabilidad que revierte en su padre y que, a veces, incluso le paraliza ante la impotencia de hacerse entender.

En medio de la existencia de un destino que ninguno de los protagonistas puede controlar y donde impera una búsqueda de identidad ocasionada tanto por el “yo” fragmentado⁶ como por el “yo” desarraigado⁷, los sueños de Willi y Patrick simbolizan la realización personal anhelada, la finalidad y la meta auténtica. No obstante, los diferentes deseos que cada uno de ellos alberga en su interior son contrastados con la realidad, en un intento de hallar una solución a la incógnita de sus respectivos orígenes. Estos “sueños” aunque se eclipsen o fracasen “profundizan las raíces del yo y desarrollan la individualidad, aumentan la conciencia y definen al ser que sueña” (Sarup 24-29).

Por otra parte, para Will los acontecimientos no sólo se producen en la historia sino a través de ésta, una percepción identificable con el postulado de Reinhart Koselleck al manifestar que: “reality undergoes continual transformations, transformations necessitating continual rewritings of history...” (250). De este modo, en el fragmento en el que Will, después de haber pasado la noche estudiando, comenta a Patrick sus conclusiones, culpabiliza a su progenitor y a otras personas como él por el proceso histórico desarrollado en los Estados Unidos: “...our American history texts were riddled with propaganda... And guys like my father have been perverting the democratic process for years” (54). Seguidamente, en la conversación que Will mantiene con su amigo sobre el asesinato de Martin Luther King, éste expresa de forma taxativa el convencimiento de que su padre está involucrado: “My old man and his cronies are behind this. Cordell was involved in a secret, ultra-conservative, white-supremacist network whose tentacles reached from Tennessee State House to the CIA and the FBI” (125).

Percibimos, pues, cómo en el proceder de nuestro héroe la acción adquiere una transcendencia relevante aun tratándose de su propio padre. La acusación oficial que cursa contra su progenitor transmite, por un lado, sus contundentes convicciones y, por otro, reafirma el rencor y odio que siente hacia él: “I’ve written a letter to the U.S. attorney general’s office proposing him as a prime suspect in the King assassination” (129). Asimismo, cuando van a cazar Patrick observa cómo Will, al que cree dormido, apunta con la escopeta a Cordell: “rais[ing] his gun to his shoulder and aim[ing] it directly at his father’s head” (40). Finalmente, en el recorrido por las propiedades de los Cornell, durante las vacaciones de navidades, al pasar cerca de un asentamiento, Will indica a Patrick el lugar donde habían matado a tiros a un antisegregacionista

de la marcha por la libertad: "This is the south of the South... Last unreconstructed spot in America" (63). Sin embargo, Patrick, cegado por su afán de éxito y deslumbrado por el entorno que le rodea no se pertaca del mensaje de su amigo; de esa "perpetua" rivalidad que encarnan los valores del viejo y el nuevo sur. Desde luego, los dilemas de la transformación que se apoderó de la sociedad sureña están presentes a lo largo de la narración. Además, la interacción entre el pasado y el presente, entre la historia y la contemporaneidad plasman la preocupación por la naturaleza del devenir temporal y sus efectos en la identidad del individuo (Rubin 15-16).

Al contrario que los descendientes de los aristócratas sureños que se negaron a admitir el tránsito del "Old South" al "New South", el retrato que McInerney plasma en *The Last of the Savages* es el de un joven que, en su batallar constante, se resiste a compartir ese sentimiento de derrota casi ancestral, abogando por la celebración de los oprimidos frente a la desconfianza y el desdén que siente hacia los poderosos ricos inmersos en una atmósfera de corrupción, declive y violencia. No obstante, Will es víctima de las mismas tensiones producidas por los impulsos conflictivos que, finalmente, le conducen a su propia destrucción. Por consiguiente, en el proceso narrativo, la confluencia de los acontecimientos históricos y ficcionales resulta altamente significativa para la comprensión del texto. Si a todo esto añadimos que un autor no puede sustraerse del lenguaje ni del tiempo [historia], ya que es lo más relevante que éste extrae de su ambiente sociocultural, llegamos a la conclusión de que son dichos factores, "y no tanto la temática", los que verdaderamente le identifican y distinguen como escritor (White 32). Pero lo importante no son los hechos en sí, sino cómo son descritos para hacerlos llegar al público. En este sentido, la definición aportada por E.L. Doctorow acerca de la fusión de la historia con la ficción responde a los requerimientos de Jay McInerney para captar la atención del lector: "history shares with fiction a mode of mediating the world for the purpose of introducing meaning, and it is the cultural authority from which they both derive that illuminates those facts so that they can be perceived" (24).

Por otra lado, no podemos obviar que la actitud de Cornell Savage hacia su hijo también es hostil, describiéndole, durante la conversación que mantiene con Patrick en Londres, como un joven cuyos vicios y virtudes son indistinguibles: "...The qualities that have made him so successful will probably kill him" (192), percepción ésta que le hace sentirse temeroso ante la posible pérdida de la descendencia: "...Will would be the last of the Savages..." (195). De ahí que Cornell no sólo censure la manera de ser de su vástago, sino también su forma de vida. Cuando Will decide contraer matrimonio con Taleesha, una mujer de color, Cordell, en una actitud desahogada, telefona a Patrick diciéndole que Will ha deshonrado a la familia y ha dejado de ser hijo suyo. De hecho, al final de la novela, aunque Cordell desconoce que Robert Johnson Savage es su nieto, no acepta que sea mulato.

Contrariamente a Will, desgarrado internamente por las injusticias del pasado y por el enfrentamiento con el presente, Cornell es capaz de mantener el "equilibrio" con la misma estoicidad que lo hicieron los sureños en la época de la plantación. Además este personaje representa todas las características del sureño apegado a su tierra, si bien éstas tienden a la decadencia, lo que hace que le resulte más difícil preservar vivo el mito. De hecho, intenta convencer a cuantos le rodean de que la tradición del "Old South" no ha muerto, pues, para Cornell, la oposición entre él y su

hijo simboliza la manifestación externa del conflicto histórico. En consecuencia, si la problemática de Will deriva de su incapacidad para canalizar su idealización —cambiar el presente—, Cornell está libre del peso del pasado siendo sus instintos primarios los que prevalecen.

En *The Last of the Savages*, por tanto, McInerney concede una significación especial al contexto histórico y social. Los conflictos en el orden social son paralelos a los conflictos internos de los individuos sin identidad o con una identidad desintegrada. A través de los diversos personajes observamos cómo el ser humano se salva o se destruye según sean sus opciones éticas en relación con los demás, pues siguiendo a Brook Thomas: “A proper understanding of the past can serve as an important tool to help engineer a better society. It is a lever for moving the present into a certain kind of future” (91). En este sentido, tanto Patrick como Will finalmente se encuentran a sí mismos al acatar resignadamente las responsabilidades que se derivan de vivir de acuerdo con las pautas marcadas por una sociedad las cuales, para ambos, no dejan de seguir siendo injustas. Si en el suceso, aludido anteriormente, Patrick permite que su amigo sea expulsado de la universidad sin ninguna clase de resquemor, posteriormente este hecho le pasa factura al quedar grabado en su memoria hasta que en su recapitulación del pasado propicia la transformación de su carácter; a partir de entonces Patrick logra liberarse de su carga: “...Several times in my career when I’ve been tempted to suppress evidence or lie for a client or otherwise take the expedient path I have turned back, haunted by the memory of that failure of honor...” (96). Otro factor que influye claramente en su nueva actitud es la confesión que hace a Will y Lollie acerca de su homosexualidad, desvelando al mismo tiempo el acuerdo tácito que establece con su amigo para proporcionarle el esperma y convertirse en el padre biológico de Robert Johnson Savage: “...I certainly didn’t choose this preference and in fact I have been fighting it most of my days... I have felt desire for men and women and that, in my own way, I am happy with Stacey, if not stated” (264).

Este último acontecimiento resulta altamente significativo pues, la negativa inicial de Will a procrear obstaculiza la progresión del ciclo vital. La oposición fertilidad/esterilidad alcanza el clímax cuando el héroe se reconcilia con Taleesha y ambos optan por tener un heredero, representando sus últimas oportunidades de conseguir un poco de paz y orden en sus vidas. De hecho, después de llevar ocho años separado de Taleesha, al pedirle ella el divorcio éste adopta un estado de autodestrucción a través del alcohol y la droga. Cuando Patrick le dice que no puede pretender que le espere toda la vida, Will responde: “You think I chose who to be, like you choosing Yale?... It’s all fucked up. I can’t make her happy when I’m with her, but I can’t make myself happy without her” (227-228).

Por tanto, en *The Last of the Savages*, novela en la que el pasado y el presente alternan en la narración, Jay McInerney expresa su desaprobación acerca de la existencia desordenada y destructiva, pero también su inconformismo ante las injusticias sociales. Paradójicamente Will se salva cuando toma la única decisión personal y auténtica al convertirse en padre. La nueva vida contrasta con la intransigencia hacia las demandas de la sociedad, viviendo en un mundo incongruente, sin orden ni sentido, en el que ha padecido una larga agonía. Al igual que Will, Patrick encuentra un nuevo sentido a la existencia en su madurez al reflexionar sobre su pasado y revelar sus sentimientos e inclinaciones sexuales.

De esta manera, ambos protagonistas descubren una nueva identidad, en lo que constituye la pérdida absoluta de identidad, a través de la aceptación del pasado con todas sus incoherencias y frustraciones, así como la de sus propios “yoes”. Esta aceptación, sin duda, representa la clave de la enigmática y compleja naturaleza humana. Pero, tampoco podemos eludir que la comprensión de los hechos históricos requiere una forma de interpretación que resulte operativa en la lectura de la ficción. Si aplicamos las esclarecedoras y magníficas obras de Mink y Cohen, la historia de esta novela, en el sentido literal de la palabra, no difiere de la ficción, pues “it essentially depends on and develops our skill and subtlety in following stories” (34).

Jay McInerney, en *The Last of the Savages*, por un lado, analiza el dilema del Sur desde su peculiar punto de vista, denunciando esa soledad que no tiene cabida en el presente pero, por otro, al igual que el mito de Perséfone, refleja la idea de que todo es efímero mediante la salvación y reconciliación, el inicio de una nueva vida que se disvincula de las ataduras del pasado. El poder corruptor y degradante de la civilización es el tema central de la obra. Sus personajes, de alguna manera, son fugitivos, la búsqueda constante de algo que dé sentido a sus vidas, aun cuando no tienen la certeza de encontrarlo, justifica dicha búsqueda.

Notas

¹ John Barth en “A Few Words About Minimalism” define el minimalismo como “el principio que subyace en el resurgimiento del relato corto, fenómeno más llamativo de la escena literaria norteamericana”, incluyendo a los autores que considera más representativos: Frederick Barthelme, Ann Beattie, Raymond Carver, Bobbie Ann Mason, James Robinson, Mary Robinson and Tobias Wolff” (2-25). Para Barth, la guerra de Vietnam, la crisis energética, el declive en la capacidad de leer y escribir, el interés por la lectura breve, la propaganda americana y los antecedentes literarios, contribuyeron de forma destacada al éxito del minimalismo. Efectivamente, la frase :”la idea de que, en arte al menos, menos es más”, se convierte en el antecedente más inmediato (60-61).

Si repasamos la historia literaria, Gustave Flaubert trató de suprimir cada palabra innecesaria; y en la literatura del siglo XX, Willa Cather, Ernest Hemingway, Jorge Luis Borges y Samuel Beckett, entre otros, emplearon elementos minimalistas. El minimalismo, pues, surge del impulso de despojarse de lo superfluo para revelar lo necesario, lo esencial.

Respecto a la estética minimalista, según Frederick R. Karl, implica austeridad en la forma y en la sintaxis, pero no por ello significa ausencia de riqueza retórica y temática. Debido a su conformidad con lo establecido, el minimalismo fue calificado como movimiento ideológicamente conservador, al mismo tiempo que fue criticado por dar gusto a unos lectores que mostraban preferencia por la escritura simplista, no intelectual (348).

² *Letters* de John Barth y *Mulligan Stew* de Gilbert Sorrentino, ambas de 1979, *Gerald's Party* (1986) de Robert Coover y *Women and Men* (1987) de Joseph McElroy, entre otras.

³ Bobbie Ann Mason, Raymond Carver, Ann Beattie, Tobias Wolff, Frederick Barthelme, Richard Ford, Mary Robinson, Alice Adams, Jay McInerney y Alice Walker.

⁴ El vocablo “bratpack”, siguiendo a Robert Siegle, está estrechamente vinculado con los términos “fiction of insurgency”, “new narrative”, “blank generation fiction”, “downtown writing”, “punk fiction” y “blank fiction”. Dichas denominaciones han sido aplicadas

fundamentalmente a la creatividad de Donna Tartt, Susanna Moore, Douglas Coupland, Sapphire, Katherine Texier, Mark Leyner, Ray Shell y Evelyn Laun (2).

- ⁵ El tema de la soledad del individuo y la relación con frecuencia ambivalente de éste con la sociedad han sido objeto de múltiples estudios. Robert Penn Warren, por ejemplo, en su novela *Flood* (1964) muestra a un héroe que, como Willi en *The Last of the Savages*, sabe perfectamente que la soledad constituye la clave de la experiencia de residir en el Sur.
- ⁶ El criterio más trascendental, según H. Emerson Fosdick, para conseguir una vida personal plena radica en “to pass from mere ‘multiple selves’ into the poise, balance, and cohesion of a unified personality” (106).
- ⁷ El individuo se encuentra solo, desconectado de los “vitalizing connectives” que unen a éste con la comunidad y con otros seres humanos (Fosdick 109-110).

Obras citadas

- Annesley, James. *Blank Fictions*. London: Pluto, 1998.
- Bufford, Bill. *Dirty Realism. New Writing from America*, England: Penguin, 1983.
- “A Few Words About Minimalism.” *Mississippi Review*, 40-41 (Winter 1985): 2-25.
- “Más o menos,” *Quimera* 70-71 (1987): 60-61.
- Clarke, Graham ed. *The New American Writing*. New York: Vision, 1990.
- Cohen, Ralph. *New Directions in Literary History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974.
- Díez, E. García. “Experiencia y experimento.” *Quimera* 70-71 (1987): 47.
- Doctorow, E.L. “False Documents.” *E.L. Doctorow: Essays and Conversations*. Ed. Richard Trenner. Princeton, N.J.: Ontario Review, 1981.
- Graff, Gerald. *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago: Chicago, 1987.
- Giddnes, Anthony. *Modernity and Self-Identity*. Cambridge: Polity, 1991.
- Graebner, William S. *The Age of Doubt: American Thought and Culture in the 1940s*. Boston: Twayne, 1991.
- Hsiao-peng Lu, Sheldon. *From Historicity to Fictionality*. Stanford: Stanford UP, 1994.
- Karl, Frederick R. *American Fiction 1940-1980*. New York: Harper, 1983.
- Koselleck, Reinhart. *Futures Past*. Cambridge: MIT, 1985.
- McInerney, Jay. “Jay McInerney.” *El País* 3 mayo, 1997.
- *The Last of the Savages*. New York: Vintage Contemporaries. 1997.
- Mottram, Eric. “The Real Needs of Man: Don DeLillo’s Novels.” *The New American Writing*. Ed. Graham Clarke. New York: Vision, 1990.
- Rubin, Louis D., Jr. *Writers of the Modern South*. Seattle: Washington UP, 1963.
- Saltzman, Arthur M. *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*. Philadelphia: Pennsylvania UP, 1990.
- Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. London: Harvester Wheatsheaf, 1988.
- Shinn, Roger Lincoln ed. *Restless, Adventures: Essays on Contemporary Expressions of Existentialism*. New York: Scribner’s, 1968.
- Siegle, Robert. *Suburban Ambush: Downtown Writing and the Fiction of Insurgency*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.

Thomas, Brook. *The New Historicism*. New Jersey: Princeton, 1991.

White, Hayden. "Interpretation in History." *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*. Ed. Arthur M. Salzman. Philadelphia: Pennsylvania UP, 1990.