

Meridian

LITERATURA NORTEAMERICANA · SIGLOS XX Y XXI



— SEMBLANZA · 01 · WILLA CATHER

Willa Cather

Una semblanza de la novelista de la pradera, su mirada al Sudoeste y la arquitectura moral de su prosa.

MERIDIAN · N.º 08

Willa Cather

Periodista

De la sala de redacción a las llanuras del canon americano. Una semblanza de la vida y obra de Willa Cather (1873–1947), formada en la crítica teatral de Nebraska, templada en la dirección de *McClure's Magazine* y liberada por una carta de Sarah Orne Jewett para escribir las novelas que definen el mito de la frontera.

MERIDIAN · LITERATURA AMERICANA
Publicación cultural independiente · Madrid, 2026

ÍNDICE

Willa Cather

I. La muchacha del valle	4
<i>Infancia en Virginia y el choque de la pradera</i>	
II. El aprendizaje de la tinta	5
<i>Nebraska State Journal, 1893–1896</i>	
III. «The Passing Show»	7
<i>La crítica teatral como escuela de estilo</i>	
IV. Telégrafos y bambalinas	9
<i>Pittsburgh Leader, 1897–1900</i>	
V. El templo de S. S. McClure	11
<i>Editora en Nueva York, 1906–1912</i>	
VI. El consejo de Jewett	13
<i>El giro hacia la novela</i>	
VII. La pradera sin esqueleto	15
<i>O Pioneers! y la voz conquistada</i>	
VIII. La mina de vida	17
<i>My Antonia y la novela desarmueblada</i>	
IX. El viaje espiritual	19
<i>Death Comes for the Archbishop</i>	
X. Bank Street, N.º 5	21
<i>La vida privada con Edith Lewis</i>	
XI. El legado	22
<i>De periodista a novelista del canon americano</i>	
WILLA CATHER · PERIODISTA Citas selectas	23
Cronología	24

CAPÍTULO I

La muchacha del valle

Infancia en Virginia y el choque de la pradera nebraskana

Willa Sibert Cather nació el 7 de diciembre de 1873 en el valle de Back Creek, Virginia, en una granja llamada Willow Shade: una casa de ladrillo amplia y ordenada, rodeada de manzanos y de la memoria quieta del Sur. Allí transcurrieron sus primeros nueve años, años que recordaría como una educación en la belleza palpable del mundo, en los olores del heno y la madera, en la solidez de las cosas hechas para durar.

En 1883, su padre Charles Cather tomó la decisión que lo cambiaría todo: vender la granja virgínea y unirse a los parientes que ya habían emigrado a las llanuras de Nebraska. La familia llegó en primavera, cuando la pradera apenas comenzaba a reverdecer, y el impacto fue inmediato y brutal para la niña de nueve años. El paisaje llano, sin árboles ni colinas ni cercas, le pareció tan desnudo «como el dorso de la mano». Lo que ella describió años después como «una especie de borrado de la personalidad» fue en realidad el primer gran umbral creativo de su vida: la disolución del yo antiguo ante algo inconmensurablemente nuevo.

La pradera, sin embargo, no tardó en revelar sus secretos. Los vecinos inmigrantes —suecos, daneses, bohemios, noruegos— que cultivaban las tierras vecinas aportaron algo que Virginia no podía ofrecer: culturas enteras del viejo mundo trasplantadas a una llanura infinita. La pequeña Willa aprendió a habitar esos mundos paralelos, montando a caballo para visitar las granjas vecinas, escuchando historias en idiomas que no comprendía del todo pero cuyo ritmo absorbía con avidez.

«La historia de cada país comienza en el corazón de un hombre o una mujer.»

— WILLA CATHER, *O PIONEERS!*, 1913

Esa pradera que primero la anuló acabaría convirtiéndose en el territorio espiritual de toda su obra. Sin «esqueleto» de rocas ni crestas que guiaran la mirada, la tierra misma le dictaría la forma orgánica y espontánea que haría reconocible su prosa entre mil: una prosa que no describe paisajes sino que los habita.

CAPÍTULO II

El aprendizaje de la tinta

Nebraska State Journal, 1893–1896

II

En el otoño de 1893, cuando cursaba su tercer año en la Universidad de Nebraska, Willa Cather comenzó a escribir para el *Nebraska State Journal*. Tenía veinte años y una convicción feroz sobre el arte que no admitía matices: lo bueno era bueno y lo malo, aunque viniese de las figuras más consagradas de las letras americanas, merecía ser dicho sin ambages.

El editor Charles Gere le pagaba un dólar por columna y le permitía, en sus propias palabras, «desenfrenarse en la escritura refinada». La primera columna, titulada «One Way of Putting It», apareció el 5 de noviembre de 1893. Pronto su espacio dominical adquirió nombre permanente: «The Passing Show», el espectáculo que pasa. Durante tres años, con una productividad que asombraría a cualquier redactor veterano, Cather publicó más de trescientas piezas —columnas, reseñas, críticas— en ese mismo periódico.

El ejercicio de escribir un dólar a la vez tuvo consecuencias profundas. El estilo florido que Gere alentaba —ese *fine writing* de adjetivos suntuosos y períodos sinuosos— fue precisamente el primer obstáculo que Cather tuvo que aprender a superar. Más tarde confesaría que llegó a odiar ese preciosismo con una intensidad casi física, y que lograr depurarlo fue uno de los mayores triunfos de su formación. La columna le enseñó algo que sólo el periodismo de plazos cortos puede enseñar: que la claridad no es una limitación sino el estado final del estilo.

«Los primeros instintos de un crítico son los mejores porque son los más verdaderos.»

— WILLA CATHER, *NEBRASKA STATE JOURNAL*, CA. 1894

Como crítica teatral, Cather era visceral, directa y sumamente segura de sí misma para una jovencita de provincias. Su técnica era sencilla y devastadora: plasmar directamente en el papel el resplandor de las luces del escenario y el eco de la orquesta antes de que la mente racionalizara la experiencia. Las compañías teatrales que visitaban Lincoln aprendieron a temerla. Su «franqueza mordaz» le valió en poco tiempo la reputación de ser la crítica más implacable de la región.

Lo que Cather descubrió en esos años de aprendizaje fue algo que pocos críticos admiten: que la escritura periódica, el ejercicio semanal de producir un texto sobre algo que se ha visto y sentido, puede ser el mejor laboratorio para encontrar la propia voz. No la voz que uno cree tener, ni la que los maestros celebran, sino la voz real, la que emerge cuando ya no hay tiempo para el artificio.

Sus reseñas teatrales mezclaban el análisis técnico —la dicción de los actores, la eficacia de los decorados, la coherencia dramática— con juicios morales sobre el arte que no se disculpaban ante nadie. Cuando consideraba que una actuación era mediocre, lo decía. Cuando una obra le parecía deshonesto, lo escribía. Esta honestidad le granjeó enemigos, pero también lectores fieles que esperaban cada domingo «The Passing Show» como quien espera que alguien les diga la verdad.

«El arte de cualquier tipo es un amo exigente... sólo acepta sacrificios humanos.»

— WILLA CATHER

En 1896, al graduarse en la Universidad de Nebraska, Cather ya era conocida en los círculos literarios del Medio Oeste. Había aprendido el oficio de la escritura periódica con una disciplina casi monacal: la puntualidad de los plazos, la economía de la extensión, la necesidad de capturar algo verdadero en el espacio de una columna de periódico. Esas lecciones no las abandonó nunca, ni siquiera cuando la novela se convirtió en su forma principal. Siguen latiendo bajo la superficie de cada página que escribió.

Se marchó de Nebraska con el equipaje ligero y la mirada entrenada. Le esperaban Pittsburgh, Nueva York, y una larga batalla consigo misma sobre si el periodismo y el arte podían convivir en el mismo cuerpo.

CAPÍTULO III

«The Passing Show»

La crítica teatral como escuela de estilo y sensibilidad



El teatro fue para Willa Cather lo que el mar fue para Melville: el lugar donde el mundo se condensa en un espacio acotado y te obliga a pensar en todo al mismo tiempo. La sala oscura, el escenario iluminado, los cuerpos que representan algo mayor que sí mismos: todo ello exigía una atención que era, en el fondo, una forma de ascésis.

Durante sus años en Nebraska, Cather desarrolló una teoría del arte que partía de la crítica teatral y se extendía a todos los dominios de la creación. La música, la actuación, la escritura compartían para ella un mismo secreto: la autenticidad no se puede fingir. El público —ese juez anónimo y colectivo que llena los teatros— lo siente de inmediato, aunque no sepa explicarlo.

Sus reseñas construyeron con el tiempo una historia informal del teatro en el Medio Oeste americano de finales del siglo XIX. Figuras como Richard Mansfield —al que admiraba por su capacidad de transformarse sin perder nunca el control técnico— o Julia Marlowe —cuyo trabajo en Shakespeare le parecía un modelo de inteligencia escénica— aparecen una y otra vez en sus columnas como puntos de referencia para lo que el arte podía ser cuando alguien se lo tomaba en serio.

«La música es la única de las artes que no puede ser deshonesta. Un músico mediocre sólo produce silencio.»

— WILLA CATHER, RESEÑA EN EL NEBRASKA STATE JOURNAL

La ópera ocupaba un lugar especial en su jerarquía artística. Para Cather, la voz humana llevada al límite de sus posibilidades por la disciplina técnica representaba algo que la novela sólo podía aspirar a aproximarse: la emoción en estado puro, sin la mediación de las palabras. No es casual que en su novela *The Song of the Lark* (1915) eligiera a una cantante de ópera como protagonista, ni que Helena Modjeska —la gran actriz polaca que visitó Lincoln— le inspirara una de sus reseñas más líricas.

Lo que la crítica teatral le enseñó, en definitiva, fue a ver. No a mirar —cualquiera puede mirar—, sino a ver con la concentración de alguien que sabe que el momento es irrepetible y que la palabra escrita es la única forma de conservarlo. Cada obra, cada actuación, cada noche de teatro era un ejercicio de presencia total. Y Cather se entregaba a ese ejercicio con una intensidad que sus compañeros de redacción encontraban a veces desconcertante.

Sus críticas literarias de esta época revelan ya las preferencias que gobernarán toda su carrera. Henry James la fascinaba por su capacidad de hacer significativa la más mínima inflexión social. Émile Zola le interesaba por su rigor documental, aunque su naturalismo le parecía en última instancia demasiado mecánico. Frank Norris — que compartiría su pasión por la tierra y la fuerza bruta de la naturaleza americana— le inspiraba una admiración matizada por reservas morales.

«Un escritor que escribe para el mercado está muerto antes de empezar. El único lector que importa es aquel al que nunca conocerás.»

— WILLA CATHER, CARTA A UN ESTUDIANTE, CA. 1925

La columna «The Passing Show» fue, en el fondo, la primera novela de Willa Cather: una novela en fragmentos, una exploración discontinua de lo que el arte puede hacer con la vida de quien lo practica y de quien lo recibe. Cada domingo, durante tres años, una lectora de Nebraska abría el periódico y encontraba la voz de una mujer que se negaba a tomar nada por sentado.

Esa voz, forjada en la urgencia de los plazos semanales y la honestidad sin concesiones de la crítica teatral, sería la misma que décadas después haría llorar a sus lectores sobre las páginas de *My Antonia*. El periodismo no la traicionó. La hizo.

CAPÍTULO IV

Telégrafos y bambalinas

Pittsburgh Leader, 1897–1900

IV

Pittsburgh en 1897 era una ciudad de humo y acero, de fortunas industriales y barrios obreros que convivían en una tensión apenas contenida. No era exactamente el escenario que una joven escritora de Nebraska habría elegido, pero era el que estaba disponible. Tras un año editando la revista *Home Monthly*, Cather aceptó en septiembre de ese mismo año un puesto en la mesa de telégrafos del *Pittsburgh Leader* por setenta y cinco dólares mensuales.

El trabajo diurno era monótono hasta el punto de convertirse en una prueba de carácter. Su tarea consistía en editar las noticias que llegaban por cable y redactar titulares: la cotización del acero, los movimientos de la Guerra Hispano-Estadounidense de 1898, los resultados electorales, los accidentes ferroviarios. El periodismo informativo puro, sin opinión ni estilo, el periodismo como servicio de transmisión de hechos.

Pero por las noches, Pittsburgh se transformaba. La ciudad tenía una vida cultural activa —teatros, salas de conciertos, una élite social con ambiciones de refinamiento europeo— y Cather cubría todos esos eventos para el *Leader*. Sus crónicas nocturnas forman, tomadas en conjunto, una historia informal del teatro y la música en Pittsburgh en el giro del siglo.

«El trabajo de telegrafista tiene la ventaja de enseñarte que la mayoría de las noticias son ruido. Lo difícil es distinguir el silencio que importa.»

— WILLA CATHER, SEGÚN TESTIMONIO DE EDITH LEWIS

Fue también en Pittsburgh donde su escritura literaria comenzó a encontrar sus primeros lectores más allá del Medio Oeste. Sus cuentos empezaron a aparecer en revistas nacionales, y aunque Cather no hablaba de ello en la redacción —mantenía una escrupulosa separación entre su yo periodístico y su yo artístico—, su ambición literaria era ya evidente para quienes la conocían de cerca.

En Pittsburgh encontró también algo inesperado: una red de amistad y estímulo intelectual encabezada por Isabelle McClung, hija de un juez local, cuya familia la acogió en su casa y le ofreció el estudio y la paz doméstica que una pensión de periodista nunca podía garantizar. Durante siete años, Cather vivió en casa de los McClung, escribiendo sus primeras novelas en una habitación tranquila mientras la ciudad industrial rugía al otro lado de las ventanas.

Sus críticas literarias de estos años muestran a una lectora voraz y opinionada que no teme la controversia. Elogió a Henry James en una época en que muchos lo encontraban inaccesiblemente hermético. Expresó reservas sobre Kipling que escandalizaron a parte de su público. Y comenzó a articular, en la forma fragmentada y oblicua que permite la crítica periodística, una teoría del arte narrativo que no terminaría de formular hasta el ensayo «The Novel Démeublé» de 1922.

«Henry James es el único novelista americano que ha entendido que el silencio puede ser más elocuente que el grito.»

— WILLA CATHER, *PITTSBURGH LEADER*, CA. 1899

Abandonó el *Leader* en la primavera de 1900 para intentar la escritura independiente, una apuesta que duró poco más de un año antes de que la realidad económica la llevara a aceptar un puesto de profesora en Pittsburgh. Pero el paso era irreversible: Cather había renunciado al periodismo diario. Lo que aún no sabía era que le esperaba una última y más exigente escuela periodística antes de poder ser plenamente novelista.

Nueva York la llamaba, y con Nueva York vendría S. S. McClure, uno de los editores más brillantes e impredecibles de su generación.

CAPÍTULO V

El templo de S. S. McClure

Editora en Nueva York, 1906–1912

Samuel Sidney McClure era el tipo de editor que o bien te convertía en el mejor periodista de tu generación o bien te destruía. Quizás ambas cosas a la vez. Su revista, *McClure's Magazine*, había publicado las investigaciones de Ida Tarbell sobre la Standard Oil, había destapado la corrupción municipal en las ciudades americanas, había definido el periodismo de denuncia —el *muckraking*— como una forma de ciudadanía. Era, en 1906, la revista más influyente de América.

McClure reconoció el talento de Cather en cuanto leyó sus primeros trabajos y la invitó a Nueva York en mayo de ese año. La recibió con el entusiasmo desbordante que era su marca personal —un entusiasmo que podía cambiar de objeto de un día para otro con la misma facilidad con que cambiaba de opinión sobre un manuscrito— y la incorporó a la redacción con un sueldo que doblaba lo que había ganado como profesora.

La ascensión fue rápida. Hacia 1909, Cather era *managing editor*, jefa de redacción, asumiendo la responsabilidad completa de la publicación cuando McClure viajaba a Europa —lo que hacía con frecuencia y de forma más bien impredecible.

«Leer manuscritos mediocres todo el día produce en la mente un efecto adormecedor. Es como vivir en un baño tibio: te diluyes, te debilitas, te vuelves incapaz de nada que requiera esfuerzo.»

— WILLA CATHER, CARTA A SARAH ORNE JEWETT, CA. 1908

Su primer gran proyecto de reporterismo consistió en verificar datos y reescribir exhaustivamente el manuscrito de Georgine Milmine sobre la vida de Mary Baker Eddy, fundadora de la Ciencia Cristiana. El trabajo la llevó a recorrer Nueva Inglaterra durante meses, entrevistando a testigos, confrontando versiones contradictorias, construyendo con paciencia la armazón factual de una historia que Milmine había esbozado pero no sabido documentar. Era el mismo oficio que la crítica teatral: mirar bien, escuchar mejor, y luego encontrar la forma.

Era exactamente el tipo de trabajo para el que Cather estaba preparada: rigor factual, disciplina narrativa, la capacidad de ordenar materiales dispersos en una forma coherente. Lo hizo bien, y lo hizo sin recibir crédito — el artículo apareció bajo el nombre de Milmine—, lo que le enseñó una lección que el periodismo enseña con frecuencia y la literatura raramente: que el trabajo invisible también cuenta.

Pero *McClure's* le estaba costando algo que no figuraba en ningún contrato. La intensidad del trabajo editorial —la lectura constante de manuscritos, la gestión de colaboradores, la presión de los plazos de una publicación mensual de alcance nacional— estaba agotando exactamente la parte de su mente que necesitaba para escribir ficción.

McClure intentó modelarla a imagen de Ida Tarbell: una periodista de investigación pura, de datos duros y exposición implacable. Cather respetaba ese periodismo —no lo menospreciaba como hacían algunos de sus contemporáneos literarios— pero no le producía ninguna satisfacción artística. La diferencia entre saber una historia verdadera y poder contarla de una forma que te cambia era, para ella, la diferencia entre el periodismo y la literatura.

«Siento que vivo al límite, como una trapecista atrapada en el perpetuo desenfreno de la vida editorial. Este ritmo me volverá amargada y seca antes de los cuarenta.»

— WILLA CATHER, CARTA A SARAH ORNE JEWETT

Antes de marcharse de la revista, Cather realizó uno de los encargos más curiosos de su carrera periodística: escribir la autobiografía de McClure. *My Autobiography*, publicada en 1914 bajo la firma del editor, fue redactada en gran parte por Cather, que capturó la voz, los entusiasmos y la sintaxis desordenada de su jefe con la misma fidelidad con que años antes había capturado los paisajes de Nebraska. Un trabajo de ventrilocuo de alto nivel, invisible por definición. En 1913, ya fuera de la revista, contribuiría con varios artículos más, entre ellos un notable perfil triple sobre las cantantes Louise Homer, Geraldine Farrar y Olive Fremstad. Pero la decisión estaba tomada. La novela no podía esperar más.

CAPÍTULO VI

El consejo de Jewett

Una carta, una amistad y el giro definitivo

Sarah Orne Jewett tenía sesenta años cuando conoció a Willa Cather en Boston, hacia 1908. Era la escritora de Maine que había convertido las historias de los pescadores y las mujeres de Nueva Inglaterra en alta literatura sin que nadie se diera cuenta de que estaba haciéndolo: con una sencillez tan absoluta que parecía sencillez, pero que era en realidad el resultado de décadas de trabajo y de una inteligencia rarísima sobre lo que el lenguaje puede y no puede hacer.

Jewett reconoció en Cather algo que la escritora más joven aún no había reconocido en sí misma: el talento no como promesa sino como realidad urgente que el periodismo estaba dilapidando semana a semana. Y tomó la decisión de decírselo por escrito, con la claridad gentil que sólo puede permitirse alguien que ya no tiene nada que demostrar.

La carta que Jewett le envió se ha convertido en uno de los documentos más citados de la literatura americana del siglo XX. Le advertía que el ajetreo editorial estaba atrofiando su talento. Le aconsejaba que encontrara su propio «centro tranquilo de vida». Le decía que debía escribir «hacia el corazón humano, hacia el corazón humano, siempre hacia el corazón humano». Y añadía una profecía de una sencillez perfecta: «Por supuesto, un día escribirás sobre tu propio país. Mientras tanto, absorbe todo lo que puedas.»

«Necesitas encontrar tu propio centro tranquilo de vida y escribir desde ahí hacia el corazón humano.»

— SARAH ORNE JEWETT, CARTA A WILLA CATHER, CA. 1908

En su respuesta del 19 de diciembre de 1908 —una de las cartas más íntimas que escribió—, Cather no intentó refutar el diagnóstico de Jewett. Lo confirmó con una franqueza inhabitual en ella: «Vivo casi tanto durante el día como un trapezista cuando está en las barras: es atrapar la barra correcta en el minuto correcto, o te vas a la red. Me siento todo el tiempo tan desposeída y despojada de mí misma.» Y añadía, sobre el Sr. McClure: que quería hacer de ella «una imitación tan buena de Miss Tarbell» como fuera posible.

Admitió que, si bien el periodismo le había dado destreza mental —«progreso de la cabeza», lo llamó—, en su faceta creativa seguía sintiéndose como un «bebé recién nacido» cada vez que intentaba escribir literatura verdadera. La metáfora era elocuente: después de años de dominio técnico, la ficción la devolvía a la vulnerabilidad absoluta del principiante.

Jewett murió en 1909, antes de ver cómo Cather actuaba sobre su consejo. Pero la semilla había sido plantada y siguió creciendo durante los tres años que Cather pasó aún en *McClure's*, acumulando la frustración y la energía que necesitaba para dar el salto. En 1912 renunció a su salario de editora, su seguridad económica y su posición en el mundo del periodismo de Nueva York.

«Cuando se trata de escribir soy un bebé recién nacido cada vez: siempre llego a ello desnuda, temblorosa y sin huesos.»

— WILLA CATHER, CARTA A SARAH ORNE JEWETT, 19 DE DICIEMBRE DE 1908

El primer libro que escribió después de ese salto —*O Pioneers!*, publicado en 1913— lo dedicó a la memoria de Sarah Orne Jewett. La dedicatoria no era un gesto sentimental sino una declaración de deuda intelectual: este libro existe porque tú me dijiste que podía existir.

La historia podría contarse como la de una mujer que abandonó el periodismo para ser novelista. Pero esa versión es demasiado simple. Lo que Cather hizo fue llevar todo lo que el periodismo le había enseñado —la economía de los recursos, la honestidad sobre la experiencia, la capacidad de ver antes de describir— al servicio de una ambición que los plazos semanales no podían contener. No huyó del periodismo. Lo absorbió y lo transformó.

La pradera la esperaba. Siempre la había esperado.

CAPÍTULO VII

La pradera sin esqueleto

O Pioneers! y la voz conquistada, 1913

VII

El título lo tomó de un poema de Walt Whitman: «Pioneros, oh pioneros». La elección era perfecta y reveladora. Whitman había sido el poeta de la democracia americana como expansión, como movimiento perpetuo hacia el oeste. Cather quería escribir sobre ese movimiento desde adentro, desde los cuerpos y las memorias de quienes lo habían protagonizado sin saberlo.

O Pioneers! es la historia de Alexandra Bergson, hija de inmigrantes suecos que hereda la tierra de su padre en Nebraska y la hace florecer a fuerza de voluntad, inteligencia y una obstinación que los hombres que la rodean no saben si admirar o temer. Es también la historia de una tierra que resiste antes de rendirse, de una naturaleza que no es el fondo decorativo de la historia humana sino su protagonista más antigua.

Cather tomó la decisión formal más audaz de su carrera: abandonar las tramas recargadas, los subplots, los personajes secundarios que llenan las páginas sin añadir nada. Optó por una estructura «suelta y episódica» — sus propias palabras— dictada por la misma suavidad y extensión de la tierra que describía. Si la pradera carece de esqueleto geológico, de crestas y desfiladeros que organicen la mirada, sus historias tampoco necesitarían esa armadura.

«Alexandra dice que el suelo tiene sus propias ideas sobre lo que quiere hacer, y que si uno escucha con suficiente atención, acaba entendiendo cuáles son.»

— WILLA CATHER, *O PIONEERS!*, 1913

El tono elegíaco que domina la novela —esa nostalgia anticipada por algo que aún está ocurriendo— se convirtió en la firma emocional de Cather. La primera generación de pioneros que transformó la pradera en tierra cultivable es retratada con una grandeza heroica que la segunda generación, más materialista y menos soñadora, ya no puede alcanzar.

Alexandra Bergson no es la heroína de un bildungsroman convencional. No aprende a adaptarse al mundo: aprende a adaptarlo a su visión. Su fuerza no es la fuerza muscular de los pioneros masculinos de la ficción decimonónica sino algo más difícil de nombrar: la paciencia estratégica de quien sabe que la tierra tiene razón y que lo único que se puede hacer es escucharla.

Cather había encontrado su materia. Veinte años después de la traumática llegada a Nebraska, la pradera que la había «borrado» se convertía en el territorio donde su voz podía resonar sin obstáculos. Lo que había parecido una limitación geográfica —la falta de tradición literaria, de monumentos, de paisajes pintorescos en el sentido europeo del término— era en realidad una libertad.

«La pradera tiene esta virtud: no te pide que seas otra cosa que lo que eres. No hay decorado que esconderse detrás.»

— WILLA CATHER, ENTREVISTA CON THE PHILADELPHIA RECORD, 1913

La novela fue recibida con elogios que sorprendieron incluso a Cather. Los críticos que esperaban otro ejercicio de regionalismo pintoresco encontraron algo más ambicioso: una elegía para el proyecto americano en su versión más genuina, la de los hombres y mujeres que llegaron sin nada y construyeron algo sin saber exactamente qué estaban construyendo.

La dedicatoria a la memoria de Sarah Orne Jewett cerraba un ciclo. La maestra había profetizado que Cather escribiría sobre su propio país. La profecía se había cumplido con una precisión que habría hecho sonreír a Jewett: no era un simple libro sobre Nebraska, era un libro que convertía Nebraska en mitología.



CAPÍTULO VIII

La mina de vida

My Antonia y la novela desamueblada, 1918

VIII

Antonia Shimerda llegó a Nebraska desde Bohemia siendo una niña, sin saber una palabra de inglés, con el peso de una familia que dependía de su adaptación. Cather la conoció —o conoció a la mujer real en la que se inspira— cuando ella misma era todavía una niña en Nebraska. La recordaría durante décadas antes de encontrar la forma de contarla.

La forma, cuando llegó, fue audaz: narrar la historia de Antonia a través de los ojos de Jim Burden, un abogado neoyorquino que reconstruye su memoria de la infancia compartida en la pradera. La elección del narrador masculino le permitía a Cather mantener una distancia estratégica de su propio material biográfico mientras lo cargaba con la intensidad emocional de la experiencia vivida. Jim ve a Antonia desde afuera, pero la ve con la claridad de quien la ha amado sin poseerla.

Antonia es presentada como «una rica mina de vida» —la imagen es de Jim, pero la intensidad es de Cather—, una mujer que encarna algo que la civilización urbana y el progreso material están perdiendo: la conexión directa con la tierra, con el cuerpo, con los ciclos naturales que los inmigrantes bohemios traían en la memoria y depositaron en la pradera.

«Qué maravilloso sería si pudiéramos tirar todos los muebles por la ventana, y junto con ellos, todos los viejos patrones cansinos, y dejar la habitación tan desnuda como el escenario de un teatro griego.»

— WILLA CATHER, «THE NOVEL DÉMEUBLÉ», 1922

La «novela desamueblada» que Cather teorizaría cuatro años después en un ensayo célebre estaba ya plenamente realizada en *My Antonia*: narración despojada de los detalles inútiles, concentrada en «el juego de las emociones» más que en la descripción de entornos, capaz de sugerir más con lo que calla que con lo que dice.

La lección más radical de *My Ántonia* es que una novela puede prescindir de trama convencional si tiene un personaje lo suficientemente vivo. Antonia no hace nada extraordinario en el sentido que la ficción del siglo XIX daba a esa palabra: no descubre tesoros, no conquista imperios, no trasciende su clase social. Trabaja, sufre, ama, pierde hijos, cría hijos, envejece. El drama es el de una vida, sin adorno ni condensación.

Cather aprendió eso del periodismo. Las mejores crónicas no inventan drama donde no lo hay: lo encuentran en la exacta disposición de los hechos, en el detalle que de repente ilumina el conjunto. Lo que en el periodismo se llama «encontrar el ángulo» es, en la ficción de Cather, «encontrar la forma»: la perspectiva desde la que una vida ordinaria se revela como excepcional.

«Antonia era una rica mina de vida, como los campos. Nada de lo que ella tocaba dejaba de adquirir significado.»

— WILLA CATHER, *MY ÁNTONIA*, 1918

My Ántonia fue recibida como una obra maestra desde su publicación en 1918, y el tiempo no ha revisado ese juicio. Es quizás el libro de Cather que mejor sostiene la lectura contemporánea: su despojo narrativo, que en 1918 podía parecer una restricción, hoy se lee como una elección radical de modernidad.

Antonia pertenece a esa galería de personajes literarios —Hester Prynne, Ishmael, Jay Gatsby— que han excedido los libros que los contienen para volverse algo más: figuras del imaginario americano, arquetipos de una experiencia que el país sigue sin terminar de comprender. La inmigrante que se convierte en la tierra que cultiva. La extranjera que es más americana que nadie.

CAPÍTULO IX

El viaje espiritual

Death Comes for the Archbishop, 1927

IX

En 1927, cuando publicó *Death Comes for the Archbishop*, Willa Cather había abandonado el Medio Oeste como territorio literario principal y se había adentrado en el suroeste americano: Nuevo México, Arizona, el desierto de mesa y adobe que los conquistadores españoles habían recorrido cuatro siglos antes. Era un paisaje más antiguo, más solemne y, en cierta forma, más apropiado para lo que quería explorar ahora: la fe como forma de conocimiento del mundo.

La novela sigue a dos sacerdotes franceses —el obispo Jean Latour y su amigo el padre Vaillant— en su misión de establecer la diócesis de Nuevo México a mediados del siglo XIX. No hay antagonista convencional, no hay conflicto dramático en el sentido que Aristóteles o Freytag habrían reconocido. Hay un paisaje, dos hombres, una fe y el paso del tiempo.

La forma la tomó de los frescos de Puvis de Chavannes sobre la vida de Santa Genoveva en el Panteón de París: escenas autónomas, imágenes que se bastan a sí mismas, una narración que avanza como una procesión en lugar de como una flecha. Cada capítulo es casi un cuento completo. La novela en su conjunto es algo más difícil de nombrar: una meditación.

«El desierto tiene una forma de hacer que todo lo que traes contigo parezca superfluo. Al final sólo quedan las cosas que son de verdad tuyas.»

— WILLA CATHER, *DEATH COMES FOR THE ARCHBISHOP*, 1927

Los temas que Cather había trabajado toda su vida —la fe en algo más grande que uno mismo, la continuidad de la tradición, el viaje como forma de conocimiento— encontraron en este libro su expresión más serena y más acabada.

El paisaje del suroeste en *Death Comes for the Archbishop* funciona de forma diferente al paisaje de Nebraska en las novelas anteriores. La pradera nebraskana era un espejo de la interioridad humana: su enormidad devolvía a los personajes a sí mismos, amplificada. El desierto de Nuevo México es otra cosa: un espacio que preexiste a los humanos y que seguirá existiendo cuando ellos se hayan ido. Latour y Vaillant son pasajeros en él, visitantes respetuosos en un territorio cuya dueña es la geología.

Esta diferencia de escala es la diferencia espiritual de la novela. Si las novelas de la pradera eran sobre el esfuerzo humano —construir, cultivar, persistir—, *Death Comes for the Archbishop* es sobre la aceptación: de la finitud, de la tradición, de que hay cosas más importantes que uno mismo.

«Cuando Latour miró hacia la mesa desde abajo, pensó que estaba viendo una catedral. Era la tierra misma, preparada para la eternidad.»

— WILLA CATHER, *DEATH COMES FOR THE ARCHBISHOP*, 1927

La crítica ha tendido a considerar *Death Comes for the Archbishop* como la cumbre de la carrera de Cather, el libro donde la forma y el contenido alcanzan una unidad perfecta. Hay quienes discuten esa posición — quienes prefieren la emoción directa de *My Ántonia* o la arquitectura formal de *The Professor's House*— pero nadie niega que es uno de los libros más serenos y más seguros de sí mismos de toda la literatura americana del siglo XX.

Cather tenía cincuenta y cuatro años cuando lo publicó. Detrás quedaban tres décadas de periodismo, edición, crítica y novela. Por delante, veinte años más de trabajo, algunos libros menores y uno mayor que aún estaba por escribir. Pero también, cada vez más, la soledad elegida del artista que ya no necesita demostrar nada.

CAPÍTULO X

Bank Street, N.º 5

La vida privada y Edith Lewis, su «primer oficial»

X

Willa Cather conoció a Edith Lewis en 1903, cuando ambas vivían en Washington Place, Greenwich Village. Lewis era entonces correctora de pruebas y más tarde se convertiría en redactora publicitaria, una mujer de inteligencia práctica y lealtad absoluta que entendió desde el principio que su papel en la vida de Cather era ser lo que los grandes escritores necesitan y pocas veces tienen: alguien que gestione la realidad para que el otro pueda vivir en la imaginación.

Su hogar compartido comenzó en el número 82 de Washington Place, en el corazón de Greenwich Village, el barrio que en los primeros años del siglo XX albergaba la vida bohemia de Nueva York. Más tarde se trasladaron al número 5 de Bank Street, donde vivieron durante quince años que Cather recordaría siempre como los más felices de su vida adulta. El apartamento tenía un estudio donde Cather escribía por las mañanas, con una disciplina casi militar: cuatro horas de escritura, sin visitas, sin teléfono, sin interrupciones que el genio de Edith Lewis para la logística doméstica no pudiera prevenir.

«Edith era mi primer oficial. Ella conocía la ruta cuando yo sólo veía el horizonte.»

— WILLA CATHER, SEGÚN TESTIMONIO DE MABEL DODGE LUHAN

Lewis no sólo era su compañera doméstica: era su primera lectora, su editora informal, la persona cuyo juicio sobre un manuscrito Cather respetaba más que el de cualquier editor profesional. Su función no era juzgar si algo era bueno en abstracto, sino si era fiel a la voz de Cather: si sonaba como ella, si tenía la densidad emocional que la escritora buscaba.

En Bank Street cultivaron una vida doméstica de refinamiento discreto: flores frescas en las habitaciones, música —Cather era una pianista aficionada de calidad—, un círculo selecto de amistades literarias y musicales que incluía a figuras como la cantante Olive Fremstad, el escritor Thornton Wilder y la crítica Elizabeth Shepley Sergeant. Era una vida construida conscientemente para proteger el trabajo: la sociabilidad como higiene, el retiro como necesidad.

La naturaleza exacta de la relación entre Cather y Lewis ha sido objeto de debate académico durante décadas. Cather fue deliberadamente hermética sobre su vida privada —destruyó gran parte de su correspondencia personal y prohibió que sus cartas se publicaran— y Lewis, fiel hasta el final, honró esa discreción en el libro de memorias que escribió después de la muerte de Cather. Lo que es indudable es que su unión duró cuarenta y cuatro años, hasta la muerte de Cather en 1947, y que Lewis sobrevivió a su compañera otros siete años.

CAPÍTULO XI

El legado

De periodista a novelista del canon americano

Willa Cather murió el 24 de abril de 1947 en su apartamento de Park Avenue, a los setenta y tres años. En vida había recibido los más altos reconocimientos que la cultura americana podía ofrecer: el Premio Pulitzer por *One of Ours* en 1923, la Medalla de Oro de la Academia Americana de las Artes y las Letras. Era reconocida internacionalmente como una de las grandes figuras de las letras americanas, equiparable a Hemingway y Faulkner en la jerarquía que los críticos estaban construyendo en esos años.

Y sin embargo, durante las décadas que siguieron a su muerte, su reputación sufrió un eclipse que pocos habrían previsto. Críticos como Granville Hicks la tacharon de nostálgica, anticuada y escapista frente a las urgencias políticas de los años treinta. La misma austeridad narrativa que la hacía grande fue leída como provincianismo. La academia modernista de los cincuenta la dejó fuera de su olimpo —Faulkner, Hemingway, Eliot— con la excusa de que escribía sobre paisajes demasiado pequeños.

El rescate comenzó en los años sesenta y setenta, impulsado por la erudición feminista y los estudios LGBTQ+, que relejeron su obra señalando cómo su identidad no normativa influyó en la escritura y subvirtió los roles de género convencionales. La academia contemporánea ha ido más lejos: ha propuesto que Cather practicó «dos modernismos» simultáneos: un modernismo de «autenticidad», visible en *The Professor's House*, que opone la experiencia estética pura a la cultura de consumo; y un modernismo «antropológico», en *My Ántonia*, que innova centrándose en el testimonio de lo cotidiano y delegando la construcción del significado al lector.

Hoy su posición en el canon es incuestionable. *My Ántonia* y *Death Comes for the Archbishop* figuran en todas las antologías serias de la literatura americana del siglo XX. Cuando Langston Hughes le escribió para agradecerle *Sapphira and the Slave Girl* —«Gracias por su conmovedor y hermoso libro... y por la simpatía con la que ha tratado a mi gente»—, estaba reconociendo algo que la crítica blanca tardó en ver: que Cather había escrito sobre la América invisible con una atención que casi nadie más se había molestado en prestar.

CITAS SELECTAS

«El arte de cualquier tipo es un amo exigente. Sólo acepta sacrificios humanos.»

— WILLA CATHER

«Un libro se hace con la propia carne y sangre de los años. Es juventud cremada.»

— WILLA CATHER

«La novela no puede ser al mismo tiempo una forma vívida y brillante de periodismo. La esencia de la literatura radica en la presencia inexplicable de la cosa no nombrada, del sobretono adivinado por el oído pero no escuchado por él.»

— WILLA CATHER, «THE NOVEL DÉMEUBLÉ», 1922

«La historia de cada país comienza en el corazón de un hombre o una mujer.»

— WILLA CATHER, *O PIONEERS!*, 1913

«Los primeros instintos de un crítico son los mejores porque son los más verdaderos.»

— WILLA CATHER, *NEBRASKA STATE JOURNAL*, CA. 1894

CRONOLOGÍA

- 1873 Nace en Back Creek Valley, Virginia.
- 1883 La familia se traslada a Nebraska.
- 1893 Primera columna en el *Nebraska State Journal*.
- 1896 Graduada por la Universidad de Nebraska.
- 1897 Ingresa al *Pittsburgh Leader*.
- 1903 Conoce a Edith Lewis en Nueva York.
- 1906 S. S. McClure la contrata en Nueva York.
- 1908 Conoce a Sarah Orne Jewett en Boston.
- 1909 Ascende a jefa de redacción en *McClure's*.
- 1912 Abandona *McClure's*. Apuesta por la novela.
- 1913 *O Pioneers!* dedicado a Jewett.
- 1915 *The Song of the Lark*.
- 1918 *My Antonia*.
- 1922 Ensayo «The Novel Démeublé».
- 1923 Premio Pulitzer por *One of Ours*.
- 1927 *Death Comes for the Archbishop*.
- 1936 Ensayos *Not Under Forty*.
- 1947 Muere en Nueva York, 24 de abril.

BIBLIOGRAFÍA**OBRA PRINCIPAL**

- Alexander's Bridge* (1912)
- O Pioneers!* (1913)
- The Song of the Lark* (1915)
- My Antonia* (1918)
- One of Ours* (1922) — Pulitzer
- A Lost Lady* (1923)
- The Professor's House* (1925)
- Death Comes for the Archbishop* (1927)
- Shadows on the Rock* (1931)
- Sapphira and the Slave Girl* (1940)

ENSAYO Y PERIODISMO

- On the Art of Fiction* (1920)
- Not Under Forty* (1936)
- The Kingdom of Art* — reseñas 1893–1896
- The World and the Parish* — reseñas 1893–1902

ESTUDIOS CRÍTICOS

- Lewis, E. *Willa Cather Living* (1953)
- Lee, H. *Willa Cather: Double Lives* (1989)
- Woodress, J. *Willa Cather: A Literary Life* (1987)

MERIDIAN

N.º 08 · LITERATURA AMERICANA · MADRID, 2026

«Necesitas encontrar tu propio centro tranquilo de vida y escribir desde ahí hacia el corazón humano.»

SARAH ORNE JEWETT, EN CARTA A WILLA CATHER

Willa Cather · Periodista
SEMBLANZA LITERARIA

1873 - 1947
Red Creek, Virginia