

Cuando la literatura escribe la historia literaria: un novelista norteamericano en 1852

When Literature Writes Literary History: a North-American Novelist in 1852

Patricia Simonson
Departamento de Literatura
Universidad Nacional de Colombia

El artículo analiza una novela norteamericana de 1852, *The Blithedale Romance* de Nathaniel Hawthorne, como una crítica a las expectativas del público contemporáneo. La obra confronta las convenciones neoclásicas con los impulsos metatextuales del romanticismo, representados respectivamente por la noción de “novela” (supuestamente realista) y la de “romance” (que puede utilizar lo fantástico para representar la subjetividad humana y el proceso creativo). El artículo recurre también al deconstructivismo para analizar la obra de Hawthorne como una protesta contra el “logocentrismo” de sus contemporáneos.

Palabras claves: Nathaniel Hawthorne ; Deconstrucción ; Historia de la literatura ; Literatura norteamericana del siglo XIX ; Neoclasicismo ; Romanticismo ; Novela.

The article analyzes a North-American novel of 1852, *The Blithedale Romance* by Nathaniel Hawthorne, as a critique of the contemporary audience's expectations. The work confronts neoclassical conventions and the metatextual impulses of romanticism, represented respectively by the concept of “novel” (supposedly realistic) and that of “romance” (which can make use of the fantastic to represent human subjectivity and the creative process). The article has recourse to deconstructivism in order to analyze Hawthorne's novel as a protest against the “logocentrism” of his contemporaries.

Key words: Nathaniel Hawthorne ; Deconstruction ; Literary History ; nineteenth-century North-American Literature ; Neoclassicism ; Romanticism ; Novel.

Introducción

A veces, el mejor historiador de la literatura es el mismo escritor, cuando su obra se propone examinar y cuestionar las expectativas de su público. De hecho, hay obras literarias que parecen indagaciones deliberadas sobre los problemas claves de la historia literaria: el canon de una sociedad y una época dadas, los gustos de los lectores, la función de la obra frente a su público, o el papel del escritor en su momento histórico. El autor, como el historiador, escoge la relación que quiere establecer con sus lectores respecto a estos problemas; y la historia de la literatura es en cierta medida una historia de las condiciones de recepción encontradas por la obra, y las modalidades de lectura propuestas por ella al receptor, desde el momento de la creación en adelante.

El presente artículo busca contribuir a una reflexión sobre la historiografía literaria a través de un estudio de caso que ilustre este fenómeno. Su objeto es un narrador norteamericano del siglo XIX, Nathaniel Hawthorne, cuyo papel en la literatura de su país, así como su recepción por generaciones posteriores de lectores norteamericanos, plantea problemas importantes para la historia literaria. Las obras de Hawthorne representan un momento clave en el desarrollo de la literatura norteamericana, en gran parte por la reflexión que proponen al lector acerca de la historia e identidad nacionales, y acerca del papel de la literatura en la construcción de una y otra. El “papel de la literatura” es aquí el del escritor, pero también el del público: si Hawthorne hace historia en su contexto, en el doble sentido de reflexionar sobre la historia de su país y de representar para generaciones posteriores un hito en esa historia, ello tiene mucho que ver con la forma en que se enfrenta con ciertos hábitos de lectura que eran comunes entre su público, con la intención manifiesta (a mi juicio) de desestabilizar esos hábitos y proponer una relación más creativa con el texto literario, en especial con la novela. Ese género, por su difusión masiva y el nuevo tipo de público que genera a partir de comienzos del siglo XVIII, representa un

fenómeno relativamente nuevo en la sociedad occidental, y trae consigo nuevos desafíos para el crítico y el escritor. Uno de ellos es el divorcio, ya perceptible en 1850 y hoy en día consumado, entre literatura de masa y “alta” literatura, entre el hombre (o la mujer) del común y el lector culto (Leavis 1932; Charvat 1968). El dilema que esto representa es especialmente agudo para el escritor que se concibe como un artista, alguien cuyos escritos no son simples objetos de consumo (como lo serán muchas novelas escritas en el medio anglosajón durante el siglo XIX, a imitación, por ejemplo, de Scott o Richardson), pero que al mismo tiempo se niega a concebir esa función como reservada a una elite produciendo obras para otra elite de receptores cultos.¹ Este es el caso de Hawthorne, cuya obra puede leerse como un intento de negociar entre las expectativas de sus lectores y los nuevos modelos de lectura que sus textos buscan construir, a través de una fusión dinámica de lo nuevo y de lo tradicional. Este fenómeno toma varias formas en su escritura: entre otras, el diálogo establecido entre diferentes géneros novelísticos que estaban, o se estaban volviendo, de moda entre sus contemporáneos —novela histórica, gótica, policíaca, sentimental— y entre el género narrativo y otros géneros, en especial el teatro (Simonson 1996).

De allí resulta en la escritura de Hawthorne un carácter experimental que nos parece hoy en día sorprendentemente “moderno”. Casi se podría sugerir que se trata más de un autor de los años 1970-90 que de los 1830-60: hay aspectos de su escritura que se leen mejor desde una sensibilidad post-moderna que en el contexto intelectual que produjo a Dickens. Son esos aspectos los que analizaré aquí, en una novela publicada en 1852, *The Blithedale Romance*, título que se puede traducir como *El Romance de Valle Alegre*;² veremos que las

¹ Posición que será más tarde, implícita o explícitamente, la de Henry James.

² Ese título ha sido traducido como *La Granja de Blithedale*, lo que no transmite al lector hispanoparlante todas las implicaciones que el autor quiso comunicar. Nuestra traducción, aunque más literal, tiene la ventaja

estrategias narrativas utilizadas se prestan a un análisis desde ciertos enfoques teóricos que se han desarrollado en las últimas décadas, especialmente las teorías de la recepción y el deconstructivismo. En cambio, los contemporáneos y conciudadanos del autor, como lo demuestran sus propios comentarios sobre su recepción y como lo confirman estudios posteriores sobre la misma (Crowley 1970), no lo leyeron por lo que él les ofrecía, sino desde las posiciones que estaba intentando cuestionar, con la consecuencia de que su popularidad y su productividad declinaron en los últimos años de su carrera. Cabe preguntarnos por qué tal desencuentro, cuando ya Sterne se había hecho famoso en Inglaterra un siglo antes con una narrativa mucho más abiertamente experimental: ello sugiere interrogantes sobre las particularidades nacionales de ciertos grupos de lectores, en este caso, el público norteamericano de mitades del siglo XIX.³

En ese sentido, las interpretaciones posteriores que se han hecho del contexto histórico de Hawthorne, y de su posición en ese contexto, constituyen también episodios importantes de la historia literaria a la que el autor pertenece. Paralelamente a nuestros comentarios sobre la obra del autor, intentaremos un breve análisis crítico de algunas de esas interpretaciones: se trata principalmente del ensayo de Henry James, “The Art of Fiction” (1888), y de un artículo mucho más reciente —un texto clásico de la historia de las ideas en Estados

de preservar una buena parte del sentido original: “Blithedale”, o “Valle Alegre” es el nombre altamente irónico de la granja donde ocurren los eventos narrados (que no son precisamente alegres), y al incluir en su título el concepto de “romance”, el autor está afirmando algo importante sobre sus intenciones artísticas en la obra, como veremos más adelante.

³Al mismo tiempo, tenemos que preguntarnos qué es lo que clasificamos como “moderno” y “no-moderno”. ¿Hasta qué punto tiene sentido una clasificación cronológica de la literatura? Afirmar que en el siglo que va de Sterne a Dickens la novela anglosajona se hubiera vuelto formalmente más convencional, más alejada de nuestros ideales estéticos actuales, es postular un desarrollo histórico concebido como algo objetivo, desde nuestro punto de vista subjetivo: vale la pena preguntarnos entonces si lo que en la historia literaria es “histórico” —susceptible de verdaderos cambios diacrónicos— no es principalmente el lector.

Unidos— “The Romance and the Novel”, de Perry Miller. Ambos textos plantean, en términos bastante distintos, el problema de la naturaleza específica de la ficción narrativa en el siglo XIX. Leerlos debería permitirnos, no sólo entender mejor los problemas intelectuales que surgen en la época del autor, sino también iluminar algunas de las ambigüedades que persisten en los conceptos claves del momento, y que ilustran (una vez más) el carácter construido de la historia.

Vamos a empezar entonces examinando brevemente el contexto en el cual Hawthorne está escribiendo, para entender mejor cuáles son las expectativas de su público; esto implicará una exploración de los conceptos de *novela*, *realismo*, y *romance*. Este último término es comúnmente utilizado en esa época para hablar de la ficción narrativa, a veces como sinónimo, a veces como antónimo de novela. Tendremos que examinar el por qué de tal contradicción. Veremos que el autor, al escribir libros que él llama “romances”, busca, a través de estrategias que simultáneamente utilizan y subvierten formas literarias ya conocidas por sus lectores, orientar las expectativas del público hacia nuevas maneras de leer la ficción. *The Blithedale Romance* representa a mi juicio el intento más decidido del autor para lograr este propósito.

1. El público de Hawthorne

¿Cuáles son las expectativas del público de Hawthorne, que el autor tiene que tomar en cuenta al buscar su lugar en la historia literaria de su país? Son expectativas determinadas por dos factores principales, por un lado el contexto literario inglés —los lectores norteamericanos de comienzos del siglo XIX se han formado en el contacto con la literatura inglesa, por falta de una verdadera tradición literaria nacional, y Estados Unidos e Inglaterra forman todavía un solo mercado para la literatura— y por otro lado el contexto histórico-social de la Nueva Inglaterra donde el autor nació y se formó. Los gustos literarios de su público más inmediato son caracterizados por cierto provincianismo y conservadurismo que son producto

de la situación histórica: el carácter relativamente aislado de la nueva nación en relación con la cultura europea, el pragmatismo y el materialismo de la mayoría de los habitantes, y la herencia puritana, que intensifica el moralismo ya presente en el público inglés.

En ese doble contexto, es la narrativa, y cierto tipo de narrativa en especial, la que está asumiendo el papel central. Desde el comienzo del siglo XVIII, con Defoe y más tarde con Richardson, Fielding, y Smollett, se está formando un público cada vez más numeroso para una novela de corte “realista” y moralista,⁴ conforme a los gustos de la creciente clase media. Este fenómeno, que debe mucho al nacimiento del periodismo, a la creación de las primeras bibliotecas públicas en Inglaterra y a la aparición y difusión de las novelas por entregas publicadas en los periódicos, asume proporciones masivas con Scott y Dickens en la primera mitad del siglo XIX. No es que no exista un público para formas narrativas que no sean ni realistas ni precisamente moralistas, tal como el relato fantástico o la novela gótica al estilo de M. G. Lewis o Charles Maturin. Pero ese público es más clandestino, de cierto modo: no reivindica sus lecturas. Mientras *Waverley* está a la vista en alguna mesa del salón, *The Monk* está en un cajón, tal vez en el *closet* o gabinete privado que en otras ocasiones sirve para la oración o las meditaciones espirituales del buen burgués protestante (en cuanto a la burguesía calvinista de Nueva Inglaterra, es poco probable que *The Monk* haya sido admitido en casa). Tenemos un ejemplo interesante del antagonismo de principios entre esas dos corrientes literarias en un ensayo del mismo Scott sobre la obra de E. T. A. Hoffmann.⁵ El escritor escocés condena la obra de Hoffmann por absurda, extravagante y exaltada (Scott 1979, 39, 44, *et. al.*); lamenta que el

⁴ La contradicción inherente entre esos dos conceptos no es evidente para los contemporáneos, como veremos más adelante.

⁵ Sir Walter Scott, “Sur Hoffmann et les compositions fantastiques”. Este texto es una versión adaptada del ensayo “On the Supernatural in Fictitious Composition: Works of Hoffmann”, publicado en la *Foreign Quarterly Review* (1827).

autor alemán no hubiera escrito ficción histórica (43), y concluye afirmando que su obra es inaccesible a la crítica literaria: en realidad, lo que Hoffmann necesitaba era un médico (54). Hoy en día podemos sugerir que tal vez los criterios de juicio que adopta Scott aquí no son los más apropiados; pero el interés del texto radica en lo que nos dice sobre el gusto de los contemporáneos del autor, uno de los más leídos de la época (al menos él sabía qué era lo que su público quería). Aquí, la ficción histórica y la fantástica aparecen como dos polos opuestos en una confrontación ideológica, entre una narrativa que pretende representar la realidad cotidiana, y otra que no tiene esa pretensión y sufre por ese motivo cierta condena social.

De hecho, el éxito de Scott atestigua la inmensa popularidad de la novela histórica entre los lectores de ambas orillas del Atlántico, y cierta desconfianza, al menos oficial, entre críticos y lectores “de bien” frente a otros tipos de narrativa, como por ejemplo la novela francesa, considerada como inmoral (pero esta vez, por ser demasiado realista...), o la narrativa de tendencia anti-realista del llamado “romance” norteamericano (Dekker cap. 1 y 2; Baym cap. 9). Este último término tiene precedentes en la novela gótica inglesa, y hasta fue utilizado para describir las novelas de Scott; pero adquiere un sentido más específico en el contexto norteamericano. Será Hawthorne, precisamente (en el prefacio de una novela de 1851, *The House of the Seven Gables*), quien formalizará la noción de “romance” para postular una forma narrativa menos realista que la novela tradicional, es decir, más libre de introducir elementos fantásticos, sin ser plenamente literatura fantástica (Hawthorne 1983, 351-353). Esta forma parece establecer una relación problemática con sus lectores, como lo sugiere el tono un poco defensivo asumido por el autor al describirla: aconseja al escritor de “romances” recurrir al ingrediente anti-realista con moderación, más como un saborizante sutil que como componente principal del plato (351). El ejemplo de Melville indica el peligro que corría el escritor al omitir esa precaución: con la publicación en 1849

de *Mardi*, y en 1851 de *Moby Dick*, dos “romances” en las que el ingrediente anti-realista supera de lejos la dosis preconizada por Hawthorne, Melville perdió una buena parte del público que había logrado conseguir unos años antes con *Typee* y *Omoo* (Charvat cap. 12 y 13; Simonson 2004, 4-9).

Además, en Estados Unidos a comienzos del siglo XIX el público culto aspira supuestamente (allí la teoría y la práctica no coinciden siempre)⁶ a tener una literatura nacional para consumir su independencia política; en ese contexto la ficción histórica asume una importancia especial, por ser considerada la mejor herramienta para explorar las temáticas nacionales y forjar una identidad nacional basada en la historia norteamericana. En otras palabras, se considera (un poco paradójicamente) que la independencia literaria de Estados Unidos requiere la aparición, si no de un Shakespeare, al menos de un Scott norteamericano (Doubleday 1975). Es en el contexto de tales expectativas que Hawthorne (con más cautela que Melville, y por lo tanto con más éxito) intentará establecerse como novelista norteamericano profesional.

2. Los conceptos de “novela” y “romance”, “realismo” y “anti-realismo”: una mirada crítica

Antes de proseguir con la reflexión, es preciso examinar más de cerca la noción de “romance”, lo que implica también analizar el término falsamente transparente de “realismo”: ¿cómo explicar que se hayan mencionado aquí los dos términos alternativamente en relación con la obra de Scott? Ello tiene que ver precisamente con el carácter construido (artificial, y no natural) de los dos conceptos, y la ambigüedad que los caracteriza a ambos. La palabra “romance” es utilizada a comienzos del siglo XIX para designar fenómenos literarios

⁶ Mientras se habla mucho de la anhelada literatura nacional, se siguen comprando revistas y libros ingleses baratos (y muchas veces en ediciones piratas), dejando en la miseria a los compatriotas que intentan sostenerse como escritores profesionales. Esta fue la situación de Hawthorne en los primeros años de su carrera (Crowley 1-2).

bastante distintos, como por ejemplo las novelas góticas de Anne Radcliffe y las novelas históricas de Scott; esto va directamente en contra del primer capítulo de *Waverley* (1814), donde Scott insiste en que no es apropiado utilizar ese término en el título de la obra, y toma distancia frente a la novela gótica (Scott 1972, 34). Esto no impidió que esa novela y las muchas que la siguieron se volvieran famosas entre el público bajo la apelación “The *Waverley* Romances”, lo que indica que en el contexto inglés, el término es más o menos intercambiable con el de “novela” (Miller 244). Como acabamos de verlo, no es el caso en el contexto norteamericano. La oposición entre las dos formas será consagrada en la historia literaria norteamericana con el artículo “The Romance and the Novel”, de Perry Miller, un historiador de las ideas muy influyente en Estados Unidos, al menos hasta la década de 1970. El artículo de Miller considera que los dos conceptos denotan dos tipos de narrativa claramente diferenciada, una realista, representada por las novelas de Dickens en Inglaterra, y las que publicarían Howells, Norris, o Dreiser en Estados Unidos a partir de los años 1870-80, y otra anti-realista, representada, precisamente, por las novelas de Scott y de sus muchos imitadores (esa clasificación habría sorprendido mucho al mismo Scott). Según Miller, la primera mitad del siglo XIX inglés y norteamericano fue dominada por una moda de la narrativa anti-realista, “romántica”, llena de personajes estereotipados y de aventuras descabelladas; podríamos denominar a esa época “la Era del *romance*”, o “la Era de Scott (y *cía.*)”. En la segunda mitad del siglo (todavía según Miller), los gustos del público habrían cambiado del todo: los lectores habrían empezado a preferir una narrativa realista, que sería la novela propiamente dicha, y podríamos denominar a esa época “la Era de Dickens (y *cía.*)”. Los problemas de popularidad que enfrentan Melville y el mismo Hawthorne a mediados de siglo tienen que ver entonces con el hecho de que llegan demasiado tarde, cuando el público ya no está interesado en los “romances” que ellos les están ofreciendo (Miller, 247-58).

Este análisis sigue siendo un texto clásico, pero muestra ciertas incoherencias. La periodización que Miller propone no es convincente: desconoce tanto los componentes “realistas” (es decir cuidadosamente documentados) de las novelas de Scott —componentes que fueron un motivo importante de su popularidad— como las filiaciones de Dickens con el “romance” en diversas formas, notablemente con la novela gótica, el melodrama, y la novela sentimental. Dickens practica frecuentemente en sus novelas esa polarización entre buenos o malos estereotipados que encontramos en el “romance” popular más típico (basta examinar casi todos los personajes de *Oliver Twist*); en contraste, los personajes de Scott son frecuentemente más verosímiles que los del autor inglés.⁷ Sin embargo Miller reconoce en su ensayo que al menos el público norteamericano valoraba a Scott tanto por su preocupación moralista y su interés por la exactitud histórica, como por las peripecias románticas que encontraban en sus obras (y que tienden a transmitir una lección anti-romántica, partidaria del conservadurismo social: ésta es la ideología que subyace a *Waverley*, *Rob Roy*, o *The Heart of Midlothian*, por ejemplo). Como lo cuenta el mismo Miller, el pastor calvinista Lyman Beecher (padre de Harriet Beecher Stowe,⁸ y gran enemigo de la ficción), decretó que sus hijas podían leer los “romances” de Scott, por verosímiles y llenos de buenas lecciones (Miller, 244). Esto confirma que en la primera mitad del siglo XIX, el gusto predominante de cierta burguesía de Nueva Inglaterra —entre la cual encontramos los más importantes críticos y redactores de revistas literarias de la época— favorece una narrativa de tendencia moralista y al menos interpretable por los lectores como “realista”.

Pero, ¿qué significa “realista” aquí? Podemos convenir en un sentido mínimo para ese término, que podría ser común a

⁷ Dekker menciona el rigor histórico de Scott en la composición de sus novelas (29-30); en cuanto a la influencia de la novela gótica y del melodrama sobre Dickens, ver Pykett (2001, 192-193; 196-198).

⁸ Futura autora de *Uncle Tom's Cabin*, tal vez la novela más leída de los años 1850.

todas las épocas: supongamos que implica un compromiso por parte del escritor de representar únicamente hechos y personajes que se podrían encontrar en la realidad cotidiana del autor y del lector. El problema con esa definición, aparentemente sencilla, es que las diferentes épocas, así como las diferentes corrientes artísticas, han tenido concepciones distintas de lo que significa “realidad”. Según la crítica norteamericana Nina Baym, la pregunta por el “realismo” está casi ausente de la crítica literaria norteamericana de la primera mitad del siglo XIX, no porque ese tipo de representación artística no existiera, sino al contrario, porque el consenso general es que la narrativa representa la “realidad”; ni siquiera es necesario plantear explícitamente el asunto (Baym 153-72, 201). Pero si se examina de cerca la práctica de la época, uno se da cuenta de que este supuesto “realismo” describe, no lo que *es*, sino lo que *debe ser* el mundo a juicio del público culto que consume la literatura.⁹ En ese contexto, vale la pena confrontar la posición de Miller con la reflexión de Henry James en *The Art of Fiction*, donde el novelista plantea también (pero desde la perspectiva de un casi-contemporáneo y actor de la polémica) el problema de la finalidad de la novela y su relación con la realidad exterior, evocando precisamente la “famosa distinción entre novela y romance” (James 1501) [la traducción es mía].¹⁰ Lo paradójico es que James, hablando de la segunda mitad del siglo XIX (cuando, según Miller, predomina la novela realista), protesta contra una concepción demasiado anti-realista de la novela: según él, este género tiene la misión de representar “la vida”, y en muchos casos no se atreve a hacerlo por el viejo prejuicio puritano contra la ficción (1493-94). Luego, hablando de *The Blithedale Romance*, afirma que ese

⁹ Un buen ejemplo podría ser, precisamente, la novela de Stowe. En *Uncle Tom's Cabin*, Stowe busca darle al público una visión bien documentada de los horrores de la esclavitud; al mismo tiempo, su narrativa asume una forma casi alegórica inspirada en el *Nuevo Testamento*: el final, por supuesto, ilustra el poder de la Providencia, con una distribución simétrica de recompensas y castigos entre los buenos y los malos de la historia.

¹⁰ Todas las traducciones al español de textos originalmente en inglés o en francés son mías.

término “romance” aparece en el título como un mero adorno (1502), lo que implica que James considera a Hawthorne como un escritor realista.

Parece que nuestro tema, en vez de clarificarse, se está complicando. Pero estas contradicciones aparentes (entre James y Miller, y entre James y Baym) ilustran los diferentes puntos de partida de sus discursos: mientras Baym parte de una descripción empírica de los gustos literarios en Estados Unidos en los años 1800-1860 (es decir, lo que ellos creían ser sus gustos), *The Art of Fiction* critica de entrada el carácter subjetivo, construido, de esas concepciones. De hecho, la exigencia de moralismo que el público contemporáneo le hace a la novela revela que se trata aquí de la mimesis selectiva de los neoclásicos: lo que se va a representar en la “novela” (o “romance”) no es cualquier “realidad” (potencialmente sórdida), sino la *belle nature* del lector burgués.¹¹ Desde esta perspectiva, la oposición aparente entre novela y “romance” es, de hecho, en la mayoría de los casos, una falacia: en general, la novela en Estados Unidos en la primera mitad del siglo no es más realista que el “romance”, cuyos estereotipos corresponden a la realidad tal y como el lector burgués la concibe. Sin embargo, se puede demostrar que en algunos casos, y en especial el de Hawthorne (y Melville), el intento por darle sentido a la distinción es real, algo que James desconoce, en gran parte porque está adoptando una posición tan puritana como la que critica: al afirmar que la novela se limita a ser un juego para no despertar hostilidad, y que tiene que asumir su verdadera dignidad (realista), James se niega a reconocerle a la novela cualquier dimensión legítimamente lúdica. Esto explica su lectura sesgada de la escritura de Hawthorne, cuya utilización de la palabra “romance” corresponde a un intento previo, y muy interesante, por

¹¹ A propósito de la mimesis neoclásica (la imitación del mundo como “debe” ser, con la finalidad de ilustrar el orden divino y contribuir a la educación moral de los receptores), ver Abrams (1953), especialmente el capítulo 2. Cabe mencionar que Baym también identifica el carácter ideológico de la crítica norteamericana que está describiendo.

enfrentarse al problema que plantea *The Art of Fiction*. Aquí vemos también el error de Miller: lo que le falta a la periodización de ese autor es reconocer que el problema enfrentado por Hawthorne y Melville no es cronológico —en el sentido de un cambio en los gustos de los lectores— sino estructural, en el sentido de una diferencia profunda entre el “romance” que practican esos dos autores, y la forma que le siguió gustando a una buena parte del público aún después de 1850. De ahora en adelante, hablaremos simplemente de las “novelas” de Hawthorne; pero, al hacerlo, analizaremos lo que el autor está intentando hacer con la forma narrativa que elaboró en sus obras hasta 1852.

3. Los experimentos narrativos de Hawthorne y la teoría literaria del siglo XX

En el proceso de volverse escritor, Hawthorne, como muchos contemporáneos, se inspira primero en el ejemplo de Scott. Ello explica que en sus años de formación el autor se haya hecho un especialista en las historias inglesa y norteamericana. Las primeras obras que publicó en revistas, a partir de los años 1830, fueron principalmente cuentos históricos y escritos biográficos sobre figuras de la historia de Nueva Inglaterra. Esa fase de su aprendizaje desemboca en su *The Scarlet Letter* (1850), una novela de corte claramente histórico que le trajo por fin al autor un reconocimiento público más amplio: fue aclamada como la primera obra maestra escrita por un escritor nacional (Crowley 21). Así que el camino de Hawthorne parecía trazado: le bastaba con seguir escribiendo en conformidad con la moda literaria dominante y con las exigencias nacionalistas de su sociedad, y su éxito parecía asegurado.

Pero las cosas no ocurrieron así. La siguiente novela de Hawthorne, *The House of the Seven Gables* (1851), ya no es una novela histórica estrictamente hablando.¹² Sigue apelan-

¹² ¿Qué queremos decir exactamente con “novela histórica”? He aquí una posible definición mínima de la ficción histórica: sería ese tipo de

do sin embargo al nacionalismo del público, al presentarse como un retrato del carácter norteamericano en su manifestación ideal (a través de los jóvenes protagonistas de la intriga romántica, Holgrave y Phoebe). Utiliza además elementos claves de la novela sentimental, como la oposición entre un malo muy malo y un personaje femenino muy bueno (algo que no era considerado anti-realista por el público de la época, como lo acabo de decir). De allí el éxito que confirmó la posición de Hawthorne como uno de los escritores norteamericanos más reconocidos de la época (Crowley 22). Pero al año siguiente apareció una novela —*The Blithedale Romance*, precisamente— cuyo fracaso relativo entre los contemporáneos, aunque más discreto que el de *Moby Dick*, constituye también el final de la fase experimental en la carrera de novelista de Hawthorne. Más precisamente, se hace evidente un desacuerdo con el público que estaba latente en la obra del autor desde el comienzo: radica en su interés por modelos narrativos que van en contra de la preocupación realista de “Scott (¿o Dickens?) y cía.”. Su segunda colección de cuentos, por ejemplo, titulado *Mosses from an Old Manse*, a diferencia de *Twice-Told Tales*, contiene textos que, en su mayoría, son de corte más gótico y fantástico que histórico; es significativo que éstos no hubieran sido los que el autor eligió dar a conocer primero, en su búsqueda inicial de un público. Pero la evolución de la narrativa de Hawthorne no se puede resumir como una simple oposición entre ficción histórica y narrativa fantástica, y un abandono de la primera a favor de la segunda, menos popular. Desde el comienzo, la ficción histórica del autor tiene elementos fan-

ficción que construye eventos y personajes ficticios pero creíbles, ubicados por la narración en el pasado históricamente documentado del autor y de sus lectores; muchas veces algunos de los personajes (aunque no necesariamente los protagonistas) son también figuras que existieron realmente en ese pasado. Desde esa perspectiva, *The House of the Seven Gables* tiene una dimensión histórica, ya que establece vínculos entre la intriga principal (que transcurre en el presente del autor y de su público contemporáneo) y el pasado colonial de Nueva Inglaterra. Sin embargo, ese pasado está presentado en la novela bajo formas góticas y fantásticas que ocultan en parte la reflexión histórica que se está llevando a cabo.

tásticos, mientras que sus escritos propiamente fantásticos aparecen en muchos casos estrechamente vinculados con su interés por la historia y la identidad norteamericanas.¹³ Se puede decir que se establece entre las dos dimensiones un diálogo que confiere a ambas una complejidad nueva, y hace de ellas un instrumento original para impulsar una reflexión sobre la naturaleza y la finalidad social de la ficción.

The Blithedale Romance constituye la culminación de toda esta época de experimentos narrativos, y es tal vez el más audaz. Vamos a ver que se puede leer, tanto en su contenido temático como en el funcionamiento de la narración, como un ataque al puritanismo y a los valores neoclásicos que determinan las actitudes de los críticos y lectores en Estados Unidos. La mejor confirmación de ello viene de las reacciones del público contemporáneo. Si el texto literario, como lo afirma Wolfgang Iser, supone aptitudes en el público que posibilitan su actualización en el acto de leer (44), tendríamos aquí un ejemplo de lo que pasa cuando el texto postula aptitudes que el público no tiene, o no tiene todavía. En vez de suscitar los lectores creativos con los cuales tal vez Hawthorne soñaba, la novela fue criticada por inverosímil y por su tonalidad demasiado sombría y amarga; por lo tanto provocó una baja en la popularidad del autor (Crowley 23, 241-276).

El desafío que lanza a los prejuicios de su público tiene ciertos elementos en común con la crítica deconstructivista de los textos literarios, que sirve retroactivamente para iluminar muchos aspectos de la novela de Hawthorne. De hecho, hay puntos importantes de convergencia entre la crítica

¹³ Cuando hablo aquí de narrativa fantástica, no me estoy limitando a la definición rigurosa que formula Tzvetan Todorov en su *Introduction à la littérature fantastique*, donde define lo fantástico como la irrupción en el mundo cotidiano de algo que contradice las leyes de ese mundo, siendo la consecuencia una duda, a veces en la mente del protagonista pero siempre en la del lector, acerca de la realidad de los hechos ocurridos (Todorov cap. 2). Esta definición es a veces pertinente para Hawthorne, pero en otras ocasiones, no es tan útil —Todorov excluye por ejemplo la novela gótica de la literatura fantástica (46-47). —Por ese motivo, utilizaré el término “fantástico” en un sentido más flexible que el de este autor.

derridiana del logocentrismo y lo que hace el texto en *The Blithedale Romance*. La “metafísica de la presencia” que Derrida cuestiona (Culler 92-94) es el substrato de todo el pensamiento occidental desde hace siglos, y subyace tanto a las muchas variantes explícitas del cristianismo (entre ellas, los puritanismos inglés y norteamericano) como a la estética neoclásica del siglo XVIII. Para los puritanos, toda realidad, incluyendo el discurso, es una manifestación del *logos* divino; todo discurso legítimo busca elucidar e ilustrar esa “Verdad” originaria, por la exégesis bíblica y por la lectura alegórica de la experiencia cotidiana, individual y colectiva. La estética neoclásica, así mismo, retoma de una forma ostensiblemente laica las dicotomías cristianas y neoplatónicas entre cuerpo y alma, forma y contenido, medio y mensaje, apariencia y realidad, etc., en las cuales el segundo término es valorado como esencial, mientras que el primero aparece como secundario, pasajero, instrumental en relación con el primero. Esto es lo que subyace a la doctrina neoclásica de la mimesis: la misión del arte es reflejar la “realidad”, y hacerlo de manera didáctica, de manera que el receptor sea una mejor persona a través del contacto con la obra de arte (Abrams 1953, 31-42). En otras palabras, el arte debe ser el espejo del *logos*, del orden divino manifestado en el universo, y permitir al receptor acercarse a ese orden. De allí el recelo de los críticos literarios del siglo XVIII frente a los textos abiertamente anti-realistas, y su preocupación por el valor moral de la literatura. Esto no significa que los románticos, más tarde, superen el logocentrismo al sustituir las teorías miméticas y objetivistas de los neoclásicos con teorías expresivas y subjetivistas del arte. Simplemente, en el romanticismo el *logos* tendrá nombres más místicos: la “Diosa-Naturaleza”, el lenguaje primitivo, el espíritu de los pueblos. Pero sigue predominando una dialéctica de la dualidad —visible-invisible, palabra-esencia, exilio-patria interior— en la que el primer término oculta al segundo, anhelado y buscado por el hombre como un Bien absoluto, como se buscaría a Dios.

Esta estructura dual de pensamiento es un elemento clave en lo que Derrida llama logocentrismo, la doctrina según la

cual el lenguaje es sólo el velo que oculta el Verbo Divino, esencia intemporal e inmutable que trasciende todo discurso. Frente a esas filosofías “esencialistas”, Derrida afirma que es ilusorio pensar que el lenguaje nos da en algún momento acceso a una verdad o presencia trascendente: la verdad siempre es una construcción, algo cambiante y mediado sin fin por el lenguaje, cuyo juego es la misma realidad humana. Esto, según la deconstrucción, nos prohíbe distinguir entre discurso serio y frívolo, entre un discurso superior, dotado de autoridad (una autoridad siempre basada, implícitamente, en una mayor cercanía a la presencia divina), y un discurso marginal e ilegítimo: en realidad, ningún discurso puede pretender una autoridad superior, porque todos remiten al infinito de otros discursos, y no a un sentido último y absoluto que legitimaría los demás (Culler 92-94).

Esta jerarquía entre discurso del poder y discurso del juego, frívolo y marginal, es central en la sociedad puritana a la que pertenece Hawthorne. El más afectado es por supuesto el artista, y sobre todo el escritor de ficción. Su discurso, que aparece como el más ajeno al Verbo Divino, resulta relegado del lado de lo decorativo, cuando no se le acusa de ser un seductor que aleja al lector del bien moral y del destino de la patria, expresiones, en el mito de creación de la nación norteamericana, de la voluntad divina transmitida por los discursos dominantes, el teológico y el historiográfico.¹⁴

Es significativo que el Transcendentalismo (movimiento intelectual clave en la Nueva Inglaterra de los años 1840-60, y cuyo nombre indica de entrada el carácter “esencialista” de su discurso)¹⁵ generara poesía de corte místico y sermones laicos bajo la forma de conferencias y ensayos, pero casi ninguna producción narrativa. El profeta del movimiento, Emerson,

¹⁴ Ver la famosa noción de “destino manifiesto” (*manifest destiny*) desarrollada por los historiadores democráticos en los años 1840, para sustentar la visión de Estados Unidos como el Pueblo Elegido (Blum 283-84).

¹⁵ Emerson explica que el nombre fue derivado de las afirmaciones de Kant acerca del carácter trascendental de ciertos conocimientos humanos (Emerson 197-98).

expresaba un desprecio por la ficción digno del más conservador de los críticos neoclásicos. La opinión que manifiesta en su diario íntimo acerca de la obra de Hawthorne lo dice todo: “La fama de Nathaniel Hawthorne como escritor es un hecho muy agradable, porque su escritura no vale nada, y eso es un homenaje al hombre” (Emerson 213).¹⁶ Este tipo de posiciones representa el ambiente en el que debía trabajar el escritor de ficción. Al mirar *The Blithedale Romance* a la luz de este contexto, la novela aparece como una puesta en escena polémica de sus condiciones de producción y recepción, y como una verdadera deconstrucción de las premisas logocéntricas de sus lectores.

La intriga transcurre en un mundo aparentemente dominado por el *logos*, que es a la vez el de la teocracia colonial y el de los Trascendentalistas modernos. Desde el prefacio, al insistir en que la comunidad representada en la novela no es una simple crónica de Brook Farm,¹⁷ el autor llama indirectamente la atención del lector sobre la relación entre ese experimento reformista y el Blithedale de la novela (Hawthorne 1983, 633-34). Y los primeros capítulos recurren al discurso idealista de los Trascendentalistas para representar a los miembros de la comunidad ficticia, que buscan combatir el error y la mentira y reformar el mundo (aunque su táctica para hacerlo sea retirarse de ese mundo para vivir en el ideal). Ese proyecto es formulado en términos heroicos que recuerdan explícitamente la búsqueda de redención individual y colectiva emprendida por los Padres Peregrinos, al cruzar el Atlántico

¹⁶ “Nathaniel Hawthorne’s reputation as a writer is a very pleasing fact, because his writing is not good for anything, and this is a tribute to the man.” Emerson expresaba sin duda esa opinión de forma más difusa en sus relaciones con el escritor, lo que podría explicar el hecho de que, a pesar de ser vecinos y tener amigos comunes, nunca llegaron a ser amigos íntimos. Así lo nota Emerson —con una sorpresa algo ingenua— en su diario después de la muerte de Hawthorne (403).

¹⁷ Un experimento de granja comunitaria desarrollada no lejos de Boston, a comienzos de los años 1840, por un grupo de Trascendentalistas liderados por el ex-pastor unitario George Ripley. Hawthorne fue miembro de la comunidad por varios meses.

para fundar en 1620 la colonia separatista de Plymouth. El narrador ficticio, el poeta Miles Coverdale, describe la chimenea de Blithedale (adonde él y tres compañeros acaban de llegar en medio de una tormenta de nieve) en los términos siguientes: “Una familia de los antiguos Peregrinos podría haber suspendido su olla sobre un fuego parecido a éste . . . y al contrastarlo con mi estufa de carbón, sentí aun mejor que habíamos cambiado radicalmente de mundo, en comparación con el sistema social que nos tenía prisioneros a la hora del desayuno” (642).¹⁸

Al mismo tiempo, el narrador recurre al discurso “esencialista” de los románticos, cuando soñaban con retornar al lenguaje “verdadero” y a la unión primitiva entre el alma humana y la sagrada naturaleza.¹⁹ Este discurso es también característico de los Trascendentalistas, quienes fueron los principales herederos del romanticismo inglés en Estados Unidos y le injertaron la tradición puritana en la cual se habían formado. Lo vemos en muchos textos de Emerson, por ejemplo *Nature* (donde el autor se inspira en los idealistas alemanes Fichte y Schelling, y en los románticos ingleses Wordsworth y Coleridge), y en *The Poet*, ensayo escrito en los años 1840, más o menos durante el experimento de Brook Farm. En ambos textos el autor insiste en una doctrina que participa igualmente del puritanismo inglés y de la filosofía idealista de los románticos: que la Naturaleza es “el símbolo del espíritu”, y que existe una relación orgánica y recíproca entre el ser humano y el mundo natural (Emerson 31, 24), relación que el poeta tiene el privilegio de expresar, porque oye el “gorjeo primitivo” (*primal warblings*) que preexiste al universo creado, y que es la poesía (224). La poesía aparece aquí como una expresión del *logos*, al igual que la palabra divina.

¹⁸ “A family of the old Pilgrims might have swung their kettle over precisely such a fire as this . . . and, contrasting it with my coal-grate, I felt, so much the more, that we had transported ourselves a world-wide distance from the system of society that shackled us at breakfast-time.”

¹⁹ Acerca de este aspecto del romanticismo, ver Abrams (1971), especialmente el capítulo 1.

Haciendo eco a esos textos, Coverdale declara, en el capítulo III de la novela, que ahora, con el inicio de esta nueva vida, espera volverse un poeta “verdadero”: “¡Espero . . . ahora, producir algo que merezca realmente el nombre de poesía —algo verdadero, vigoroso, natural y dulce, como la vida que vamos a vivir— algo en que se escuche el trinar de los pájaros silvestres, o una melodía como los himnos del viento en el bosque, cualquiera que sea el caso!” (644).²⁰

Frente a ese ideal de lo primero, “verdadero”, esencial, se postula un discurso marginal, secundario, trivial: desde las primeras líneas del prefacio, la relación entre “BROOK FARM” (sic) y “Blithedale” (sic) es la oposición platónica entre realidad e imitación. Hablando de la comunidad trascendentalista, el autor lamenta que otros miembros de la comunidad no hayan escrito una crónica (*history*) de esa experiencia, para comunicar a la vez su “historia exterior” (*outward narrative*) y su “verdad interior” (*inner truth*). Hablando de su “Romance”, describe la obra como un juego de la imaginación, un mero esbozo (*fancy-sketch*), y afirma que su único motivo para evocar indirectamente la experiencia comunitaria de “BROOK FARM” (el nombre aparece cuatro veces, en esta forma resaltada, en las dos páginas del prefacio), es el deseo de tener un “teatro” donde sus personajes puedan hacer sus “travesuras fantasmagóricas” (“where the creatures of [my] brain may play their phantasmagorical antics”) sin ser criticadas por no ser personas reales (633-34).²¹ En otras palabras, el autor está casi presentándole disculpas al lector por hacerle perder su tiempo con tales frivolidades (aquí Hawthorne estaría ilustrando precisamente la timidez que James —inspirándose tal vez en este mismo ejemplo— le reprochará más tarde al novelista).

²⁰ “I hope . . . now, to produce something that shall really deserve to be called poetry —true, strong, natural and sweet, as is the life which we are going to lead— something that shall have the notes of wild-birds twittering through it, or a strain like the wind-anthems in the woods, as the case may be!”

²¹ Aquí es evidente que Hawthorne está utilizando los términos de “romance” y “romancer” como sinónimos de *novela* y *novelista*: la verdadera oposición que el texto subraya es entre ficción e historia.

Esta dicotomía va a reaparecer a lo largo de la novela, principalmente bajo la forma de oposiciones entre los protagonistas de la intriga —que encarnan, por un lado, el discurso serio y la verdad, y por el otro, el discurso trivial, la seducción de las apariencias— y en la lucha que se da entre esos personajes para liberar o capturar a una misteriosa Dama Velada, símbolo de la verdad oculta, anhelada por los unos y temida por los otros.

Sin embargo, lejos de ser una reafirmación del modelo logocéntrico, el texto de Hawthorne es una subversión de ese modelo desde adentro. En ese sentido, tenemos aquí un ejemplo posible de la “diferencia” derridiana (Culler 97), según la cual la anhelada presencia no es nunca alcanzable, porque siempre resulta ser una construcción de discurso dentro de otros discursos (esto ya se notaba en el prefacio con el desdoblamiento de la crónica en “historia exterior” y “verdad interior”: hasta el discurso histórico, supuestamente superior, sufre una división interna). En la trama narrativa de *The Blithedale Romance*, el *logos* aparece de entrada deformado y desviado por la manera como el texto construye —y “deconstruye”— los personajes de la intriga, sus relaciones, y los eventos narrados, en un constante proceso de distanciamiento paródico y de citas intertextuales —o “injertos”, como los llamaría Derrida (Culler, 134-35). Desde el comienzo, los valores “esencialistas” y su victoria sobre las apariencias están presentados bajo la forma del discurso que aparecía en posición inferior en el prefacio de la novela, es decir el “romance” característico del autor, con sus diversos componentes góticos, policíacos, y melodramáticos. De hecho, el experimento comunitario se transforma pronto en una lucha entre uno de los protagonistas masculinos —el filántropo Hollingsworth— y una de las protagonistas femeninas —Zenobia, una mujer de la alta sociedad de Boston que ha elegido participar en la comunidad— por la salvación o perdición de la otra protagonista femenina, Priscilla. Hollingsworth y Priscilla tienen el papel de los “buenos” en esa confrontación, frente a los “malos”, Zenobia y su cómplice, Westervelt (mientras que Miles

Coverdale se presenta a sí mismo como un simple testigo de la acción). La oposición entre los dos grupos de personajes aparece como una confrontación entre la verdad y la ilusión. Hollingsworth, el filántropo, es asociado con los antiguos puritanos por su fuerza de voluntad y su inflexible devoción a su proyecto filantrópico (Hawthorne 1983, 668, 690); asume una función pastoral en relación con sus compañeros, Coverdale, Zenobia, y Priscilla, como lo demuestran sus “sermones” informales delante de ese pequeño público cada domingo (736-37). Es también asociado con el ideal de “seriedad” (*earnestness*) formulado por el “prototranscendentalista” Carlyle en *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1841): la descripción física del personaje de Hawthorne, así como su papel de profeta en el desierto, son un eco directo de los “héroes” de Carlyle.²² Al mismo tiempo, su discurso patriarcal acerca de las mujeres en el capítulo XIV (Hawthorne, 739-40) es una reminiscencia de Milton en el *Paraíso Perdido*, lo que hace también de Hollingsworth una figura del más elevado de los discursos literarios, el discurso épico.

En cuanto a Priscilla, es una niña inocente y pura, generalmente vestida de blanco, un personaje etéreo y espiritual, al que en varias ocasiones se le atribuyen poderes psíquicos que le dan acceso a una sabiduría oculta para los demás (662, 676, 684). De hecho, descubriremos que Priscilla es la Dama Velada, mencionada por Coverdale en el primer capítulo: se trata de una médium que aparece en los escenarios de la región cubierta por un gran velo blanco o plateado, para contestar las preguntas del público sobre el pasado, presente y futuro. Así Priscilla

²² El vínculo con los personajes de *Heroes...* está más especialmente en la forma como Hawthorne retoma calificativos recurrentes a lo largo del texto (como “rudo”, “tosco”, “serio”, “honesto”, “sincero”, “grande”, “noble”, “verdadero”) para describir a Hollingsworth, haciendo de él una verdadera cita intertextual de Carlyle. Ver en especial la cuarta conferencia de *Heroes...*, “El Héroe como Sacerdote. Lutero; la Reforma: Knox; el Puritanismo” (cuyo tema obsesivo es la lucha de la “verdad” y la “realidad”—es decir, la Reforma— sobre la ilusión que representa el catolicismo moribundo) (Carlyle 151-201).

(nombre que nos remite además a una profetisa de la iglesia cristiana primitiva, en el *Nuevo Testamento*)²³ sería la verdad oculta tras el velo: una buena parte de la intriga pone en juego la pregunta por la identidad de la misteriosa Dama.

Frente a ese par de personajes, tenemos a Zenobia, personaje íntimamente identificado con el artificio por su alta posición social, su elegancia, su mirada irónica sobre los ideales de la comunidad (a pesar de participar en ella), y su asociación con el teatro: en varias ocasiones, el narrador menciona su talento para la actuación o el carácter teatral de sus actitudes (700, 725). Cuando este personaje aparece por primera vez, en la cocina de Blithedale, está vestida con la mayor sencillez, pero con una excepción: su cabello está adornado con una sola flor, pero esta flor resulta ser exótica y costosa, en contradicción con la apariencia casi rústica que el comienzo de la frase le atribuía al personaje, y que se revela una mera ilusión (645). Más tarde, en el capítulo XIX, la veremos rodeada de lujo en su residencia de Boston; esta vez tiene en el cabello una flor artificial, una joya cubierta de piedras preciosas, presentada como representativa del artificio y de la ostentación que caracterizan al personaje (774-776).

En el transcurso de la intriga, se construye un antagonismo entre este personaje y Priscilla: Zenobia va a intentar alejar a la muchacha de Blithedale (adonde había llegado, huyendo de una misteriosa amenaza), pues es su rival por el amor de Hollingsworth; sólo al final de la novela sabremos que las dos mujeres son medio-hermanas. El cómplice de Zenobia en la conspiración contra Priscilla será un personaje masculino —Westervelt— que resulta tener relaciones clandestinas y maléficas con los dos personajes femeninos. Ciertos indicios sugieren que Zenobia, en su juventud, se habría casado secretamente con Westervelt, o tal vez habrían sido amantes (721-22, 797); él sigue teniendo sobre ella un poder oculto y claramente negativo. Westervelt es también un personaje asociado

²³ Hechos, 18.

con el engaño y la ilusión. Cuando Coverdale lo ve por primera vez en el capítulo XI, subraya su urbanidad excesiva, que colinda con la hipocresía (712-13); tiene incluso la extraña impresión de que su cara de hombre joven y atractivo es una máscara, una ilusión de mago para esconder una cara de anciano (715). De hecho, hay ciertas referencias intertextuales que hacen de Westervelt una posible figura diabólica (el personaje es un eco explícito de la figura del diablo en un cuento anterior de Hawthorne, *Young Goodman Brown*, donde lleva al protagonista a una misa negra en el bosque),²⁴ o uno de los magos maléficos de Ariosto o Spencer, que aparecen en medio de los bosques para seducir a los caballeros con falsas apariencias. Sabremos pronto que Westervelt tiene de hecho un papel de ilusionista y seductor psíquico en relación con Priscilla, a quien obliga a officiar en los escenarios bajo el velo de la Dama. Esta actividad es presentada como “una esclavitud intolerable” (798), con connotaciones de violación sexual. Priscilla se ha escapado de Westervelt al comienzo de la novela, pero vuelve a caer bajo su control, traicionada por Zenobia, antes de ser salvada (y desposada) por Hollingsworth.

Por supuesto, estamos en pleno melodrama, con los ingredientes góticos, eróticos y policíacos de rigor (el elemento policíaco está por ejemplo en la investigación que emprende Coverdale para descubrir la identidad de Priscilla, en los capítulos XXI y XXII). En otras palabras, el triunfo de la verdad se ha vuelto una autoparodia, en la cual esencia y apariencia se confunden, como lo ilustra precisamente el misterio de Priscilla: la muchacha es la verdad oculta bajo el velo de la Dama, pero esta última es también el secreto detrás de la Priscilla de Blithedale. De hecho, desde los primeros capítulos, la intriga plantea dos enigmas principales: la identidad de la Dama Velada, y la identidad de Priscilla, de la cual los otros miembros de la comunidad ignoran todo, casi hasta el final de la novela. Al esclarecerse el primer misterio (la Dama es Priscilla), se esclarece el segundo (Priscilla es la Dama), pero

²⁴ Hawthorne (1982, 276-89, especialmente 276-78).

de una manera que vuelve absurda la dicotomía entre ilusión y realidad que los dos misterios parecían construir.

Así mismo, el narrador que se encarga de contarnos la lucha y la victoria de la Verdad es a la vez uno de los reformadores, y el personaje que más claramente encarna el discurso frívolo en la novela. Coverdale es poeta, pero no es —en absoluto— el “verdadero poeta” celebrado por Emerson en su ensayo. Desde el prefacio, el autor lo llama “poeta de segunda categoría” —*minor Poet*— (634), y en el capítulo VI vemos que el personaje es un diletante, un burgués acomodado para el cual la literatura no es una vocación y una lucha, sino que escribe una poesía sin duda insípida en sus ratos libres, entre dos visitas al restaurante o al teatro (666). Además, podemos adivinar aquí que probablemente Coverdale es también un “crítico” literario, uno de los que contribuye con reseñas serviles a las revistas de la época cuando algún editor se lo pide. Al final de la novela, confiesa que ha abandonado la poesía, a pesar de las alabanzas (moderadas) de uno de esos editores, Rufus Griswold: “el Profesor Griswold . . . me ha asignado una posición bastante elevada entre nuestros juglares menores, por mi librito bonito, publicado hace diez años” (847).²⁵ Vemos así que todo el discurso de Zenobia a comienzos del capítulo III, cuando al conocer a Coverdale lo celebra como “¡uno de [los] verdaderos poetas [del mundo]!” (644) es un cumplido hueco (lo que contradice de entrada la pretensión de los fundadores de Blithedale de haber abandonado las convenciones artificiales de la sociedad). No es este diletante quien va a revolucionar el lenguaje y devolvernos a la unidad primitiva con la Naturaleza. Incluso él mismo aparece asociado con los magos de los romances medievales, cuando se describe como un ermitaño en el bosque (el encantador maléfico de Spenser —Archimago, “suprema imagen/ilusión”— aparece primero ante el Caballero de la Cruz Roja en el bosque, bajo la apa-

²⁵ “Doctor Griswold . . . has placed me at a fair elevation among our minor minstrelsy, on the strength of my pretty little volume, published ten years ago.”

riencia de un falso ermitaño).²⁶ Al mismo tiempo, Coverdale se presenta a sí mismo en el último capítulo de la novela como un romántico condenado a una tristeza eterna por no haber encontrado su ideal, que resulta ser, precisamente, la pura y espiritual Priscilla. Esta última aparece así en la novela como una reescritura del doble personaje de Isis, la Diosa-Naturaleza, y de la mujer amada en *Los Discípulos a Sais*, de Novalis, donde un personaje masculino busca y encuentra a la Diosa bajo su velo místico; pero al levantar el velo descubre a su novia, con la cual consuma enseguida el matrimonio espiritual y carnal, que simboliza en este texto clave del romanticismo alemán, el regreso a la unión primitiva (Novalis 77-81). La asociación del personaje de Priscilla y de este último capítulo de la novela con el texto de Novalis, está asegurado en la novela de Hawthorne por un juego complejo de citas y encajamientos intertextuales: hay una referencia subyacente a un cuento anterior del autor, *The Threefold Destiny*, que constituye una primera reescritura, más literal, de Novalis (Hawthorne 1982, 598-606); la leyenda “extravagante” que cuenta Zenobia en el capítulo XIII constituye una segunda reescritura de Novalis, mucho más paródica que la primera, y funciona además como una repetición fantástica de la relación de Priscilla con Westervelt en la trama principal; por fin, la “confesión” final de Coverdale, en la que declara que estaba enamorado de Priscilla, suena a su vez como una ficción, una nueva reescritura grotesca del cuento de Zenobia. Más especialmente, la última frase de la novela: “¡Yo —yo mismo— estaba enamorado —de— PRISCILLA!” (848),²⁷ es una puesta en escena verbal bastante burlesca del momento de revelación en que culminan tanto el cuento de Novalis como el de Hawthorne y el de Zenobia (en el caso de Novalis y Zenobia, es un gesto físico de develamiento, imitado por el efecto de sorpresa exagerado de la frase de Coverdale). El énfasis teatral que el personaje-narrador le da a su revelación no hace

²⁶ Spenser, Canto I (29-55), II (1-11).

²⁷ “I—I myself—was in love—with—PRISCILLA!”

sino resaltar el carácter irrisorio de la misma: no hay nada en la novela que nos haya preparado para creer esa confesión, que suena como una ficción deliberada.²⁸

Aquí encontramos un nudo inextricable de elementos burlescos, entretejidos con alusiones al discurso esencialista, que recuerda la reflexión de J. Hillis Miller sobre la metáfora del parasitismo, utilizada por un crítico humanista como M. H. Abrams para describir (en términos bastante negativos) la crítica literaria. Hillis Miller sugiere que en realidad no se puede distinguir el parásito de su víctima, que puede a su vez devorar a su supuesto agresor: es decir que todo texto literario es un tejido de otros textos, y puede incluir y alimentarse de su propia exégesis, tal como la crítica “se alimenta” del texto literario (217-224). Y de hecho, Hawthorne parece adoptar la metáfora del parásito vegetal como símbolo del parasitismo social de su poeta “de segunda categoría” (cuya actividad artística, sin embargo, va a asumir una dignidad propia en el transcurso de la novela). En el capítulo XII, vemos al narrador refugiarse en una especie de ermita vegetal que ha encontrado en el bosque:

Una vid silvestre, de un tamaño y una exuberancia inacostumbrados, se había enrollado y trenzado con las ramas de [un pino], y después de envolver casi al árbol entero con el embrollo de sus zarcillos, había agarrado a dos o tres árboles vecinos, y casado todo el grupo en un nudo perfectamente inextricable de poligamia. . . Una cueva excepcionalmente retirada se había formado con la descomposición de unas ramas del pino, sofocadas por el tierno abrazo de la vid . . . (718)²⁹

²⁸ Ver análisis más detallado de ese pasaje en Simonson (1996).

²⁹ “A wild grape-vine, of unusual size and luxuriance, had twined and twisted itself up into the [pine] tree, and, after wreathing the entanglement of its tendrils around almost every bough, had caught hold of three or four neighboring trees, and married the whole clump with a perfectly inextricable knot of polygamy . . . A hollow chamber, of rare seclusion, had been formed by the decay of some of the pine-branches, which the vine had lovingly strangled with its embrace . . .”

Esta descripción, que recuerda extrañamente las relaciones bastante incestuosas de los diversos personajes, parecería una descripción de la narración de Hawthorne (o de Coverdale, ya que él es el encargado de transmitirnos los eventos). En todo caso, el narrador declara que esta ermita es el símbolo de su individualidad; anticipa, en términos a la vez mitológicos y bíblicos, la cosecha y la sorpresa de la comunidad al verlo llegar cargado de uvas como Baco, o tal vez como Jehová en el Día del Juicio Final: algunas de las uvas, prevé el narrador, le dejarán en la frente una mancha roja como la sangre (719). La imagen resulta entonces sumamente ambivalente: por un lado, las uvas silvestres en el *Antiguo Testamento*, son el símbolo del pecado de los antiguos judíos al alejarse de Dios;³⁰ en ese sentido, el texto recuerda la condena puritana al artista como el que se deja seducir por frivolidades. Al mismo tiempo, Coverdale sería aquí una figura del mismo Dios de justicia, castigando a los pecadores.³¹

Esta misma imagen del parásito introduce una ambivalencia parecida en el personaje de Priscilla, cuando el narrador compara su amor por su hermana Zenobia, a quien todavía no ha visto, a una vid silvestre trezándose en las ramas de un árbol: “El amor de Priscilla . . . aspiraba hacia lo alto, y se enrollaba con persistencia en esa hermana invisible; así como una vid lucharía por salir de una gruta oscura entre las rocas, y abrazar a un joven árbol, erguido más arriba en el calor del sol” (794).³² Esta vez, el principal símbolo de la “esencia” en la novela (asociada además con la alegoría platónica de la caverna) aparece también como un parásito, enroscándose desde abajo sobre el personaje que encarnaba aparentemente el discurso inferior del artificio, es decir Zenobia; al representarlas

³⁰ Isaías, 5: 1-4; Ezequiel, 15: 6.

³¹ Cuya sangre es comparada en la Biblia con el jugo de la uva, exprimida por la cólera de Jehová; en otras ocasiones, el vino es la misma cólera de Dios. Isaías, 24: 13; Apocalipsis, 14: 10, 18.

³² “Priscilla’s love . . . tended upward, and twined itself perseveringly around this unseen sister; as a grape-vine might strive to clamber out of a gloomy hollow among the rocks, and embrace a young tree, standing in the sunny warmth above.”

como hermanas, el autor sugiere la falsedad de esta distinción, y la naturaleza complementaria de los dos elementos.

En otras palabras, la novela no nos da nunca un acceso directo al discurso logocéntrico, sino que nos lo presenta siempre desplazado, refractado en un vértigo de repeticiones y citas. Sin embargo, no seguiré aquí la lógica deconstructivista hasta sus últimas consecuencias: creo que este sinsentido aparente tiene un sentido propio, y que detrás de la lucha melodramática entre el Bien y el Mal se esconde otro conflicto, entre posiciones artísticas opuestas. En este último conflicto, los “buenos” y los “malos” ya no son los mismos, o más bien, esta oposición simplista cede a una reflexión más compleja sobre la ficción.

De hecho, el conflicto de Zenobia y Westervelt, por un lado, con Hollingsworth y Priscilla, por el otro, es una oposición entre diferentes corrientes artísticas, o actitudes hacia el arte. La trama de la novela vincula a Zenobia con cierto tipo de literatura popular y fantástica: ella escribe para las revistas cuentos parecidos a “El Velo Plateado” (la leyenda mencionada arriba), que improvisa en voz alta delante de la comunidad en el capítulo XIII, y cuya “extravagancia” (726) y carácter absurdo provocarían sin duda la censura de Scott. Por otro lado, el papel de mujer caída que asume, por su probable relación sexual con Westervelt, recuerda la novela francesa de seducción, censurada por los críticos anglosajones. Y el personaje de Zenobia tiene connotaciones que la identifican con esa literatura, a través de las metáforas utilizadas para hablar de esa clase de libros en el discurso crítico de la época. Las novelas francesas (inmorales, por supuesto) son comparadas con alimentos demasiado picantes y potencialmente afrodisíacos (Baym 30, 205), lo que corresponde a los comentarios que Zenobia le inspira en el capítulo VI a Coverdale (una figura posible de esos críticos burgueses, como lo dijimos arriba). El narrador subraya el magnetismo erótico de Zenobia (669), y luego la asocia con la preparación de platos “ricos y picantes”, hechos para los banquetes, y para ser acompañados de “vino embriagante” (673). Además, Westervelt y Zenobia son am-

bos implícitamente identificados como menos “americanos” que Hollingsworth y Priscilla, y más cerca de los villanos latinos de las novelas góticas, por su pelo oscuro y brillante (645, 712); mientras que Priscilla es una joven etérea, pálida, de pelo claro, Hollingsworth aparece como un descendiente de los primeros colonos puritanos. En otras palabras, la intriga melodramática aparece como la puesta en escena de un intento frustrado, por parte de unas encarnaciones de una literatura “mala” (y europea), por inocularle a la literatura norteamericana la corrupción ajena.

Esta aparente condena neoclásica de la novela de seducción es subvertida en el texto de Hawthorne por la asociación que se establece entre Zenobia y una forma artística alta, la tragedia, y por la persistencia con la cual se identifica a ese personaje con la belleza, una belleza más compleja y madura que las otras formas propuestas en la novela —entre otras, Priscilla, presentada como la encarnación de una belleza perfectamente conforme con el buen gusto y el decoro neoclásicos— (779-80). Una escena clave en esta reflexión estética es el encuentro entre Zenobia y Coverdale, en el salón de Zenobia en Boston. Como siempre en la novela, el personaje femenino está asociado con la magnificencia, el exceso, la abundancia de colores, perfumes y sabores: rasgos alternativamente estéticos y morales, que en ambos casos, para el arte neoclásico y la moral puritana, constituyen pecados. Y, de hecho, la descripción que nos da de ella el narrador en el capítulo XIX es un juicio a la vez moral y artístico: Zenobia es “apasionada, lujosa, carente de simplicidad, no muy refinada, incapaz de un gusto puro y perfecto” (776).³³ Todo esto aparece expresado, dice Coverdale, en la decoración de su salón, que es una orgía de magnificencia (en particular por la presencia de cuadros, estatuas de mármol, jarrones), desdoblado además por la presencia de un gran espejo, en el que se reflejan la “figura orgullosa de

³³ “. . . passionate, luxurious, lacking simplicity, not deeply refined, incapable of pure and perfect taste.”

Zenobia” y la del mismo narrador (775). Aquí tenemos otra vez el tabú neoplatónico contra el arte como imitación (copia de una copia). El asunto aquí es efectivamente el arte, y Zenobia como representante de ciertas formas artísticas: el narrador nos dice explícitamente que la “exquisita imitación de una flor” en orfebrería transforma al personaje femenino en una “obra de arte” (775). No se trata de una obra clásica, por supuesto, sino barroca, representativa de la afición de lo barroco por el artificio y la ornamentación. La confrontación aquí, entre Coverdale (el crítico neoclásico) y la obra barroca, termina con la derrota del crítico, obligado involuntariamente a aceptar toda la magnificencia de la obra como algo apropiado a su naturaleza. Al confesar su admiración, declara además que nunca supo cuál era la “verdadera” manifestación de Zenobia, la de Boston o la de Blithedale, y que en ambas había “algo parecido a la ilusión en la cual se envuelve una gran actriz” (776).³⁴ Una vez más aparece la referencia al teatro, y en términos que recuerdan el velo de la Dama: pero aquí, la pregunta por lo que ese velo oculta se revela como una falsa pregunta, porque la verdad “esencial” del arte es precisamente el artificio.

Conclusiones

Podemos ahora releer el prefacio de *The Blithedale Romance* a la luz de lo que hemos intentado demostrar aquí. La oposición aparente entre ficción e historia, que parece conforme con los prejuicios del público contemporáneo, escondería entonces una crítica de ese público: la deficiencia no está en la ficción, sino en los lectores norteamericanos, que no tienen todavía la madurez cultural para apreciar el potencial de ese género. Analicemos más de cerca la forma en que Hawthorne justifica la elección de su “teatro”:

³⁴ “. . . something like the illusion which a great actress flings around her.”

En el viejo mundo, donde existe una familiaridad antigua con la Ficción, parecería que se le concede cierto privilegio convencional al escritor de romances: no se confronta su obra cara a cara con la naturaleza, y tiene una cierta libertad respecto a la Probabilidad cotidiana, en consideración a los mejores efectos que ello, sin duda, le permitirá producir. Entre nosotros, en cambio, no existe todavía ese País de las Hadas, tan parecido al mundo real que, desde cierta distancia, casi no se distingue de él, pero con una atmósfera de magia extraña en la cual los habitantes parecen tener una existencia y un decoro propios. Esta atmósfera es lo que le hace falta al escritor norteamericano de romances. Faltándole esto, se obliga a los seres imaginarios a exhibirse en la misma categoría que los seres vivos; una necesidad que en general hace desagradablemente visibles la pintura y el carón que los componen. (633)³⁵

En otras palabras, las exigencias del público norteamericano son erróneas: son ellos quienes tienen que aprender cuál es la relación apropiada entre realidad y literatura, y reconocerle a la literatura su dignidad y su espacio propios. Cuando el texto describe el escenario ficticio de la acción como un “teatro” para los personajes, cuando alude al “País de las Ha-

³⁵ “In the old countries, with which Fiction has long been conversant, a certain conventional privilege seems to be awarded to the romancer; his work is not put exactly side by side with nature; and he is allowed a license with regard to every-day Probability, in view of the improved effects which he is bound to produce thereby. Among ourselves, on the contrary, there is as yet no such Faery Land, so like the real world, that, in a suitable remoteness, one cannot well tell the difference, but with an atmosphere of strange enchantment, beheld through which the inhabitants have a propriety of their own. This atmosphere is what the American romancer needs. In its absence, the beings of imagination are compelled to show themselves in the same category as actually living mortals; a necessity that generally renders the paint and pasteboard of their composition but too painfully discernible.”

³⁶ El autor dice que su novela será leída como “una mera sombra, poco parecida, de BROOK FARM” —“a faint and not very faithful shadowing of BROOK FARM”— (633).

das” y a la condena platónica al arte,³⁶ podría estar evocando el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, donde el bosque encantado de las hadas funciona también como un metateatro, donde las “sombras” (*shadows*) que son las hadas ponen en escena la interacción creativa del artista y de su público.³⁷ Esta celebración de la imaginación constituye también un elemento esencial de *The Blithedale Romance*, con su constante referencia al juego como fundamento de la relación entre el arte y la vida. El ideal artístico de Hawthorne aquí sería precisamente el arte barroco encarnado por Zenobia, arte del artificio y la ilusión, resaltados y puestos en escena en un constante encajamiento metatextual.

The Blithedale Romance fue el último intento de Hawthorne por cambiar a su público. El autor no volvió a escribir ficción durante varios años, y cuando en 1860 publicó su última novela acabada, *The Marble Faun*, ésta resultó una verdadera orgía de moralismo puritano y “realismo” idealizante, que contradice temática y formalmente todo lo que el autor había hecho hasta 1852. El prefacio de la novela evoca en tono melancólico un misterioso desencuentro entre el autor y su público, cuando Hawthorne se pregunta si el “Amable Lector”, con el cual sueña todo escritor, está todavía vivo en alguna parte para leer su libro (Hawthorne 1983, 853-54). En términos que recuerdan el prefacio de la novela anterior, justifica su elección de un escenario lejano (Italia) para los eventos ficticios, por brindarle un “espacio poético o mágico” (*poetic or faery precinct*) donde las realidades cotidianas no se impondrían tanto como lo hacen (“y como deben hacerlo”, dice el autor) en América (853-854). Aquí ya no encontramos ninguna esperanza de cambiar esta situación, sino una resignación secretamente amarga frente a la ceguera nacionalista del público norteamericano, cuando Hawthorne finge adoptar, ahora sin reservas, la visión optimista e idealizada de Estados Unidos, país perfecto, puro, inocente, frente a las corrupciones del Viejo Mundo:

³⁷ Shakespeare (III 2, 347; V 1, 208-209, 409-10).

Ningún autor, sin haberlo intentado, puede imaginar lo difícil que es escribir un Romance sobre un país donde no hay ninguna sombra, ninguna antigüedad, ningún misterio, ningún crimen pintoresco y sombrío: nada más que una prosperidad común y corriente, a la luz abierta y sencilla del día, como es por fortuna el caso de mi querido país nativo. Pasará mucho tiempo, eso espero, antes de que los autores de romances encuentren temas convenientes y fáciles de tratar, o en los anales de nuestra gran República, o en cualquier evento característico y probable de nuestras vidas individuales. El Romance y la poesía, como la hiedra, el liquen, y las flores que crecen en las grietas, requieren de Ruinas para desarrollarse. (854-55)³⁸

Pocos conocen mejor que Hawthorne las sombras y los crímenes que oculta la historia norteamericana, y pocos los habían representado más continuamente en unos veinte años de producción narrativa. Cuando habla de las plantas que crecen en las viejas paredes, está retomando además una metáfora que ha utilizado en varias ocasiones para describir su propia ficción.³⁹ En otras palabras, el problema no está en la producción de la obra (Hawthorne ha hecho ya muchas veces lo que describe aquí como imposible), sino en su recepción: la lista del autor no es una lista de cosas que no existen en Estados Uni-

³⁸ “No author, without a trial, can conceive of the difficulty of writing a Romance about a country where there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, nor anything but a common-place prosperity, as is happily the case with my dear native land. It will be very long, I trust, before romance-writers may find congenial and easily handled themes either in the annals of our stalwart Republic, or in any characteristic and probable events of our individual lives. Romance and poetry, like ivy, lichens and wall-flowers, need Ruin to make them grow.”

³⁹ Ver el prefacio del autor a la segunda edición de *Twice-Told Tales* (1982, 1151); la antología *Mosses from an Old Manse* (donde las plantas de musgo son los mismos cuentos de la colección); y la metáfora de las flores creciendo en las grietas del techo, en *The House of the Seven Gables*, (1983, 375; 597). Ver al respecto Simonson (1998, 209-210; 276), donde se intenta demostrar que esas flores son un símbolo de la misma novela, en especial del proceso dinámico de la narración, y de las relaciones intertextuales entre esta obra y las anteriores del mismo autor. Aquí tendríamos otra imagen del parasitismo como metáfora de la ficción...

dos, sino de cosas que el público norteamericano no quiere ver, ni encontrar representadas en su literatura.⁴⁰

Aún más explícitamente, y con una amargura más abierta, el epílogo que apareció en la segunda edición de la novela lamenta que incluso cuando el autor escribe como una guía turística, habrá lectores que querrán limitar siempre más su libertad creativa: casi el único elemento fantástico de la novela (la duda nunca resuelta —y explícitamente lúdica— por saber si uno de los personajes es o no un fauno reencarnado) suscita los reclamos de algunos lectores que exigen saber si *realmente* Donatello tenía o no las orejas peludas. “Respecto a [esos lectores]”, dice el autor, “la novela es . . . un fracaso” (1983, 1239). Fracaso que constituye el triunfo de ese falso “realismo” de los neoclásicos evocado al comienzo de este artículo.

Este intento frustrado de un novelista por cambiar el horizonte de expectativas de su público queda sin embargo para el lector posterior como un experimento exitoso y valioso, no sólo por lo que nos enseña acerca de cierto público histórico, sino por obligarnos a examinar las premisas de nuestra propia reflexión sobre la literatura. De hecho, ¿cómo pensar una evolución histórica de la literatura a la luz de ese tipo de obra? Por un lado, la novela de Hawthorne es un intento de reescribir a Shakespeare en la prosa narrativa de 1852; por otro, anticipa cosas que harán autores como Nabokov o Paul Auster en la segunda mitad del siglo XX; al mismo tiempo, el autor se muestra un digno seguidor de los románticos ingleses de medio siglo atrás, al reflexionar sobre los poderes de la imaginación y poner en escena los procesos de creación.⁴¹ En otras palabras, el análisis de esa clase de textos debe desembocar en una reflexión crítica —no negativa, pero sí escéptica y dinámica— sobre nociones como los períodos y los

⁴⁰ Visiblemente, el autor ya no tiene ninguna ilusión acerca de las capacidades críticas de su público: no teme que los lectores noten alguna contradicción embarazosa entre su práctica anterior y lo que dice en este texto, tan conforme con los prejuicios nacionales.

⁴¹ Hasta su crítica del esencialismo platónico de ciertos románticos es una característica romántica, ya que ese movimiento siempre supo generar su propia autocrítica desde dentro.

P. Simonson, Cuando la literatura escribe la historia ...

géneros literarios, sobre la importancia del público (y de los públicos sucesivos) en la historia literaria, y sobre el papel del mismo escritor como testigo polémico de esa historia.

Obras citadas

- Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York/London: W.W. Norton & Company, 1971.
- _____. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London/ Oxford: Oxford University Press, 1953.
- Baym, Nina. *Novels, Readers, and Reviewers: Responses to Fiction in Antebellum America*. London: Cornell University Press, 1984.
- Bible, the. King James Version*. New York: Penguin Books, 1974.
- Blum, John M. (ed.). *The National Experience: A History of the United States*. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovitch College Publishers, 1963.
- Carlyle, Thomas. *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. London/New York: Oxford University Press, 1904.
- Charvat, William. *The Profession of Authorship in America, 1800-1870*. Ed. Matthew Bruccoli, New York: Columbia University Press, 1968.
- Crowley, J. Donald (ed.). *Hawthorne: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1970.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- Dekker, George. *The American Historical Romance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Doubleday, Neal Frank. "Doctrine for Fiction in the *North American Review*: 1815-1826". Ed. Robert Falk. *Literature and Ideas in America: Essays in Memory of Harry Hayden Clark*. Ohio: Ohio University Press, 1975. 20-39.
- Emerson, Ralph Waldo. *Selections from Ralph Waldo Emerson*. Ed. Stephen Whicher. Boston: Houghton Mifflin Company, 1960.
- Hawthorne, Nathaniel. *Tales and Sketches*. New York: The Library of America, 1982.
- _____. *Novels*. New York: The Library of America, 1983.

- Hillis Miller, J. "The Critic as Host". *Deconstruction and Criticism*. New York: Continuum, 1995. 217-253.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- James, Henry. "The Art of Fiction". *The Norton Anthology of American Literature*. New York/London: Norton & Co. 1979. 1492-1509.
- Leavis, Q.D. *Fiction and the Reading Public*. London: Chatto and Windus, 1932.
- Miller, Perry. "The Romance and the Novel". *Nature's Nation*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1967. 241-78.
- Novalis (von Hardenberg, Friedrich). *Die Lebrlinge zu Sais*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1984.
- Pykett, Lyn. "Sensation and the fantastic in the Victorian novel". Ed. Deirdre David. *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 192-211.
- Scott, Sir Walter. *Waverley*. London: Penguin Books, 1972.
- _____. "Sur Hoffmann et les compositions fantastiques". E. T. A. Hoffmann. *Contes Fantastiques*. Traducción de Loève-Weimars. Paris: Garnier-Flammarion, 1979. 39-55.
- Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. The Arden Shakespeare. Ed. Harold F. Brooks. London/New York: Routledge, 1979.
- Simonson, Patricia. "Ouverture sémantique, clôture dramatique dans *The Blithedale Romance* de Nathaniel Hawthorne: Mise en scène d'une création". Universidad de Valenciennes. *Lex-Valenciennes* 20 (1996): 213-228.
- _____. "L'Ambivalence de la prise de parole dans l'écriture de Nathaniel Hawthorne: le dilemme de Jonas". Tesis de doctorado. Universidad de Paris III, 1998.
- _____. "Prefacio". *Bartleby el escribiente*. Por Herman Melville. Traducción de Jorge Luis Borges. *Señal que cabalgamos*. Vol. 32. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004. 4-9.
- Spenser, Edmund. *The Faerie Queene*. Ed. Hugh Maclean. *Edmund Spenser's Poetry*. A Norton Critical Edition. New York/London: W.W. Norton & Company, 1968, 1982. 1-424.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1970.