

ROCKWELL GRAY

## HAWTHORNE EN SU OBRA

---

ESTE AÑO se cumple el centenario de la muerte del destacado novelista norteamericano Nathaniel Hawthorne (1804-1864). El hecho de que se pueda hablar de este escritor *aquí* en Chile y *ahora* en 1964 nos debe sugerir dos ideas. La primera, que Hawthorne no es solamente un escritor norteamericano, sino que pertenece a todos los que quieran y puedan leerlo. La segunda idea plantea el tema de la progresiva aventura del acercamiento de las dos Américas, la del norte y la del sur. Si Hawthorne hoy en día cobra realidad para los lectores latinoamericanos, debe ser, en parte, porque ellos están participando en el gran esfuerzo tan delicado de comprender a la otra hermana de estas dos mellizas que son nuestros continentes. El estudio de Hawthorne puede ser, a la vez, un estudio de las raíces de la vida y del pensamiento estadounidenses.

Hay libros excelentes sobre la época de Hawthorne, especialmente el de Van Wyck Brooks, *The Flowering of New England*, y el del crítico F. O. Matthiessen, *The American Renaissance*. Pero hoy en día se reconoce la importancia de evaluar a Hawthorne no solamente dentro de su contexto histórico, sino también de estudiar su valor intrínseco como artista y narrador. La palabra *narrador* es esencial, porque, después de todos los estudios estilísticos y conceptuales, hay que concordar en un hecho bien sencillo: Hawthorne era un gran cuentista y tejedor de argumentos. El buen y antiguo arte de narrar es, al fin y al cabo, la base y nutrimento de toda ficción. Aun en la poesía lírica, el fruto literario más denso, se narra, se hila o se teje un ambiente; se hace que exista un pequeño mundo, engendrado por la cadena dorada de las palabras que se despliegan desde la boca del vate. Hawthorne sabía todo eso en su sangre. Nunca tuvieron que decírselo. El es el primer norteamericano que se preocupa no

solamente de ser narrador —Cooper e Irving también lo eran— sino también de contar con arte. Hawthorne es la primera gran figura en los Estados Unidos del escritor como artista. Por eso se debe estudiar a Hawthorne en dos aspectos: primero, el de los temas y contenido de su obra, y, segundo, el de su arte, su manera de contar estos temas. Conste que los dos tópicos constituyen una división conveniente pero artificial, porque no se debe ni se puede partir la obra literaria como si fuese una torta que se gozase por trozos. La obra de arte es íntegra, entera, una sola unidad indivisible. Se podría decir que tanto la creación como la apreciación del arte son experiencias orgánicas, porque la forma y el contenido hacen esta unidad natural y necesaria. No se puede separar el mensaje del envase. Sin embargo, por comodidad, hay que hablar casi siempre como si hubiese una clara distinción entre *lo que dice* el artista y *cómo lo dice*. Y, claro está, hay efectivamente una tendencia en el arte mal logrado a romperse, a partirse en dos mitades: belleza y significado. Justamente en las obras de Hawthorne se encara este problema.

Pensemos en la obra de Hawthorne como si fuese una sinfonía. Cualquier análisis musical trata de identificar primero los grandes temas, que se construyen con motivos menores y después se disgregan nuevamente en variaciones sobre los temas dominantes. En Hawthorne tenemos un músico que toca desde la partida unos acordes que profetizan lo por venir; anuncia temprano en su carrera literaria los temas que serán dominantes a través de toda la obra. Es un escritor de temática reducida. No se preocupa de millares de ideas. En esto, Emerson y Thoreau eran de miras más amplias, más católicos, vale decir, más universales. Hay en Hawthorne una estrechez de mente y de visión. Sencillamente no vibra con muchas experiencias que, se supone, deben inquietar al artista y al pensador. Pero Hawthorne no es el clásico pensador, ni tampoco es el artista que lleva el corazón en la mano. El vibra donde le da la gana y piensa cuando le es necesario. Si, después de todo, su alcance es limitado, va, sin embargo, al fondo. Compensa con hondura lo que le falta de amplitud.

Su primera publicación fue una novela anónima, *Fanshawe*. No quiso asumir la responsabilidad de ser el autor de esta obra y, poco tiempo después, trató de retirar de la circulación y destruir todas las copias restantes. Escribió en seguida un pequeño tomo titulado *Seven Tales of My Native Land* (Siete Cuentos de mi Tierra Natal). En ellos se revela claramente su preocupación de ser americano y de pertenecer al pasado de su país. Ahonda este mismo tema en el primer volumen memorable que publica en 1837, en *The Twice-Told*

*Tales* (Cuentos contados dos veces). Aquí se remonta al siglo diecisiete y establece un eslabón con la historia de los puritanos americanos, entre los cuales se contaron sus propios progenitores. *The Twice-Told Tales* son una colección irregular de cuentos; algunos son excelentes, otros, mediocres y aun pobres. En los cuentos donde acierta, Hawthorne anuncia ya sus preocupaciones de toda la vida. Aquí se advierten las vibraciones que después se realizarán en *The Scarlet Letter* (La Letra Roja). Los grandes temas para Hawthorne, desde los cuentos hasta su última novela, *The Marble Faun* (El Fauno de Mármol), serán los siguientes: En primer lugar, Hawthorne siempre escribía sobre el problema del artista, el cual observa para luego crear. Tanto como el filósofo que se pregunta: ¿Qué es filosofía?, Hawthorne es el novelista y cuentista que quiere saber: ¿Qué son la novela y el cuento? En segundo lugar, Hawthorne estudia la soledad del hombre. Se pregunta: ¿Hasta qué punto es imprescindible la sociedad para el ser humano? Y este aspecto gregario, social del hombre, ¿qué nos puede enseñar sobre la naturaleza humana? Gran preocupación para él es justamente esa del aislamiento de todo contacto humano. Entre todos los pecados posibles, éste de aislarse de la comunidad humana es para Hawthorne el más grave, el más mortal (cabe preguntarse aquí hasta qué punto es este problema de la soledad y del aislamiento un tema propiamente americano, de América Latina y América del Norte. ¿No podemos, tal vez, encontrar tanto en la literatura latinoamericana como en la norteamericana una obsesión de soledad del hombre sin amparo contra un fondo de espacio inmenso y de naturaleza indiferente u hostil?). El tercer punto de los temas: Hawthorne quiere conocer al hombre mismo, todo hombre. Aunque él nunca se pronunció respecto a la religión organizada u ortodoxa, enfocaba al hombre dentro de un marco básicamente cristiano. Hawthorne quiere saber qué es lo que contiene el corazón humano, de qué materia está hecho. Es el novelista de las verdades del corazón, lo que nos conduce al tema siguiente, al cuarto punto: Hawthorne estudia la relación entre el corazón y la cabeza, para nombrar los dos símbolos que él tanto utilizaba. Tenía que existir un equilibrio delicadísimo entre las dos tendencias que en el ser humano se polarizan alrededor del corazón y la cabeza, la mente y las emociones, el pensamiento y la pasión, lo intelectual y lo afectivo. Hawthorne sabía, sin embargo, que la división entre cabeza y corazón es una dicotomía engañadora, desviada. Mucha psicología y filosofía modernas tienden a enseñarnos que el hombre es una unidad íntegra, donde el pensamiento es afectivo y las emociones pueden casarse con el intelecto.

Si bien, como decía Pascal, el corazón tiene sus propias razones que la mente ignora, no obstante, son *razones*, y no pasiones bestiales o ciegas. Terminemos con la división donde corazón e intelecto tienen que guerrear sempiternamente. Hawthorne vio el desatino de tal posición. Sabía que el ser humanizado debe lograr un equilibrio entre todos sus poderes y dones. Una y otra vez, estudiaba el caso de la persona que se olvida del delicado enlace entre su mente y sus sentimientos. El quinto punto es que Hawthorne vio que el pasado de su país era un acervo desde donde brotaba una vertiente inacabable y sugestiva de temas, sueños, fragmentos de cuentos, motivos para tejer un tapiz americano. Este acierto suyo viene de la profundidad de su comprensión histórica.

Hawthorne siempre hablaba de sus escritos como una forma de abrir puertas al mundo, de comunicarse con todo éso que existe más allá de sí mismo. Le hacía falta la creación literaria para poder escaparse del solipsismo que tanto temía, para no aislarse. Tenía que conversar con el mundo. Además —y esto no es ni necesario ni inevitable—, se formuló la pregunta sobre cómo escribe el artista. Es cierto que Irving y Poe se habían preocupado de la estética literaria, y Poe nos dejó unas páginas iluminativas, si bien discutibles y ambiguas, sobre la filosofía de la composición y la teoría poética. Pero, no obstante, cabe hablar de Hawthorne como la primera gran figura que se preocupó constante y profundamente de la vocación del autor.

Para hablar del arte de Hawthorne, hay que emplear dos palabras claves: *alegoría* y *símbolo*. Estos dos usos literarios nos muestran la mente y el estilo de Hawthorne, y además revelan sus aciertos y sus fallas. La alegoría en este autor proviene de dos fuentes: una, la literatura inglesa de los siglos dieciséis y diecisiete, y la otra, las obras y tratados morales-religiosos de los puritanos americanos que, a su vez, bebieron del mismo manantial inglés. El símbolo también deriva para Hawthorne en gran parte de los puritanos, que solían ver el mundo no en términos literales, sino como un guión lleno de signos y lecciones que eran accesibles una vez que se había aprendido el lenguaje. La Nueva Inglaterra del siglo diecisiete, tanto como la de los tiempos de Emerson y Hawthorne, era un mundo simbólico. Había que descifrar y penetrar en el mensaje implícito, ulterior. En Salem, Massachusetts, y en la historia de la región, el símbolo estaba ligado a menudo a la superstición. No fue casual que una supuesta aparición de brujas tuviese lugar en Salem en 1662, y que, como resultado, varias mujeres fuesen condenadas a muerte. En una comunidad de ese tipo siempre se buscaban signos de dios o huellas del diablo. Según con-

taban, este último solía habitar el bosque virgen que rodeaba a las primeras aldeas. El bosque siempre simboliza en Hawthorne un lugar salvaje, hechizado y antihumano.

En realidad, el uso predominante de la alegoría y del símbolo nos podría implicar toda una filosofía de la relación del hombre con el mundo terrenal y con la naturaleza. Por ejemplo, es cierto que la literatura del tiempo de Hawthorne no retrataba a la sociedad en detalle, proponiendo reformas concretas, etc.; tampoco se ocupaba de la naturaleza en sí. Claro que Emerson y Thoreau amaban los árboles y lagos, pero no por sí mismos, sino como dedos que señalaban un más allá de importancia trascendental. En Poe, tampoco hay mucho sentido de un paisaje verídico, natural. En Melville el mar y la tierra son dos grandes polos simbólicos, aunque apreciados a veces con gran lirismo. Hawthorne amaba este mundo natural, pero siempre lo modelaba o lo dibujaba a fin de que apoyara el tema del cuento o de la novela.

Ahora bien, estas relaciones simbolistas y no directas entre los escritores y la naturaleza nos podrían sugerir cuán difícil siempre les ha sido a los norteamericanos establecer un trato normal y tranquilo con el mundo material, telúrico. Los sentidos, la experiencia sensual, lo palpable y material, todo esto constituye para ellos un problema. El hecho de que se les haya hecho problema es el punto de partida, ya que, a partir de este dilema salen varios caminos para el norteamericano. Por ejemplo, puede pasar por alto el mundo de los sentidos, volver la cara, negarlo; o bien, puede ahogarse en orgías, sofocarse en comprar y poseer, materializarse. También es posible asir la naturaleza y explotarla como materia prima y nada más. Esto está muy bien siempre y cuando el norteamericano sepa trabajar la greda que tiene. Pero hay otro camino que no ha sido muy explorado en la historia de los Estados Unidos: el del refinamiento de los sentidos. Es decir, no se trata de apagarlos ni de suprimirlos, ni tampoco de explotarlos y embrutecerlos, sino afinarlos, afilarlos, vivir en ese delicado equilibrio entre la apreciación sensorial y el exceso de sensualidad. Hawthorne se preocupaba mucho del mundo sensorial y de su represión puritana. El no era enemigo del goce en este mundo. Y, claro está, su fe en el artista, en la literatura como experiencia estética tanto como moral, nos muestra un hombre consciente del problema de las atracciones mundanas. Al fin y al cabo, él sabía que el artista no vive describiendo nubes e ilusiones, sino problemas y paisajes humanos. No es de sorprender el descubrir que Hawthorne se acerca a los sentidos con cautela. No obstante, se le ve como co-

necedor y gozador de muchos placeres sensoriales, aunque siempre refinados y discretos. Su edad no era la de la novela exhibicionista ni de obsesión sexual, tal como se ha conocido en el siglo veinte. Los placeres hawthornianos son el buen puro, la mesa bien servida, un vino preferido. Su sensibilidad se ve también en un amor acariador de detalles, en su descripción del vestido o de un desfile o festival. Tiene un gran sentido del color y del escenario de la novela.

No hay que olvidar que Hawthorne y también los trascendentalistas Emerson y Thoreau, no rechazaban al mundo. Lo saboreaban; pero con un propósito que no se detenía en el mismo mundo, por cuanto lo veían como una vía o camino a comprensiones más profundas. En Hawthorne el mundo es el escenario de un drama moral en el cual el corazón humano desempeña el papel principal. Hawthorne fue un creador de ambientes a menudo restringidos, más bien en blanco y negro que en tinte. Pero este aire sombrío le sirvió para introducir relámpagos de color y sensación, como la misma letra roja o los bucles dorados o negros de las heroínas hawthornianas. El dependió del color y de la luz; tenía un fino sentido plástico. En la novela *The House of Seven Gables*, por ejemplo, Hawthorne trabajó con maestría, usando un ambiente de claroscuro que apoya perfectamente el argumento y establece todo un aire movido y moteado de luz. También usó la clásica dicotomía simbólica entre la mujer de cabello negro y la rubia. La primera representaba siempre la experiencia del mundo, del pecado y del sufrimiento. La segunda siempre estaba por encima de o no era afectada por su existencia en la tierra. La rubia es angelical, y la de pelo oscuro es madura, tentadora, vibrante de vida. En general, la creación en la literatura de una mujer creíble, aceptable como personaje, ha sido siempre el problema crítico del novelista norteamericano. Hay quienes sostienen que no hay en las letras norteamericanas más de diez o doce mujeres bien logradas, llamativas y atractivas con el peso de la realidad. Y es cierto que, por lo menos en la época de Hawthorne, había gran carencia de tales mujeres en las páginas de las novelas. (Siempre hay que recordar que muchos de los escritores de la época no escribían ficción y, por lo tanto, no se encaraban con el problema de crear personajes.) Hawthorne logró darnos una sola mujer muy memorable en la persona de Hester Prynne, heroína de *The Scarlet Letter*. Creó figuras secundarias pero todavía verosímiles en *The Marble Faun* (Miriam) y en *The Blithedale Romance* (Zenobia).

El problema de la mujer en Hawthorne nos puede conducir a un

estudio de la textura de su obra en general, porque la falta de grandes presencias femeninas y de personajes plenos y redondos, de tres dimensiones, nos hace ver cuán difícil fue para Hawthorne comunicarse con el mundo a través de sus escritos. Muchas de sus primeras piezas son puros esqueletos alegóricos o didácticos y, cuando más, esbozos de una idea, un concepto elaborado en forma de narración. Pero uno no puede narrar una idea, sino un cuento, una historia o un argumento. Hawthorne empieza con pequeñas meditaciones que nos muestran su inclinación pero poco de su genio. Es una voz débil y seca, moralizadora. Le queda mucho camino para llegar a *The Scarlet Letter*. No obstante, hay en su primer volumen importante de cuentos —*The Twice-Told Tales*— unos toques magistrales, el sonido de los grandes acordes que después darán base a la sinfonía novelística. Cuentos como *The Minister's Black Veil*, *The Gentle Boy* y *Wakefield*, indican la presencia del Hawthorne que más quisiéramos recordar y leer. Claro que la mayoría de los demás cuentos de este tomo son esbozos, ensayos y tanteos. Hawthorne todavía busca su tema, sus personajes, su ambiente. No los tiene ubicados. Esta escasez de substancia y peso que aparece repetidas veces a lo largo de toda su obra, debe explicarse recurriendo al problema del artista en Nueva Inglaterra. Aquí se ve cómo la ética influye en la estética. Ya sabemos que Hawthorne vivía en una tierra sin una tradición firme de literatura imaginativa. Además, era hijo de una tierra sin mucha historia. La parte vieja, eterna, se les perdió a los norteamericanos con la matanza de los indígenas (en Sudamérica viven aún como testigos; en Norteamérica apenas viven en las leyendas). Los blancos, que se habían desterrado de Europa, que habían cortado muchos lazos, recién habían empezado a hacer su historia cuando nació Hawthorne. Entonces América se hallaba desprovista de los elementos necesarios para la poesía y la novela. Cooper lamentó este hecho temprano en la historia de las letras estadounidenses; Hawthorne repitió la queja y se ahondó más en comprender cómo les hacían falta a los escritores americanos cosas vetustas, sombras, ruinas, piedras y mármol. Más tarde, el novelista Henry James notó la misma carencia en su famoso ensayo sobre Hawthorne, a quien apreciaba mucho. James llega a la apoteosis del dilema y de la polarización Europa-América. Desde los primeros días de la colonización este diálogo transoceánico ha sido crucial en la literatura y el pensamiento americanos. ¡Tantos escritores norteamericanos han sentido el impacto, el atractivo, el legado o el peso de Europa! En el siglo diecinueve, Hawthorne y James son los dos autores que mejor perciben la gran-

deza de este dualismo y más sienten la pena de estar en tierra desnuda, virgen, todavía no pisada ni humanizada. Tienen añoranza de Europa. Por lo menos habría que dedicar un capítulo de la historia de la literatura norteamericana a la gran atracción que nuestros escritores, literatos e intelectuales, han sentido hacia Europa. Habría que escribir otro capítulo por el estilo en la historia de la literatura hispanoamericana. El hecho de estar en tensión con Europa es parte de la condición americana, sea del Norte o sea del Sur. Somos incapaces de liberarnos de esta tierra-cuna, y tampoco debemos buscar una ruptura brusca de lazos. Pero, a la vez, nos sentimos a menudo inseguros para afirmar lo nuestro como si fuera igualmente valioso. Se podría señalar, por ejemplo, la actitud de tantos chilenos que creen que el castellano madrileño es superior a cualquier variación o especie sudamericana.

Hemos visto que Hawthorne se encontraba en tierra yerma para sus propósitos. La alegoría y el símbolo son entonces una respuesta natural para el que tiene que buscar e imponer un significado donde éste no salta a la vista, y también son un recurso que nos permite esquivarnos de esa desnudez, de esa falta de una sociedad o una tradición establecidas, la misma que permite al europeo ubicarse en una continuación viva. Eso le impone al europeo límites, pero también forma y disciplina. Hawthorne, en cambio, se sentía muy solo como el artista que tenía que buscar y aun inventar una estructura factible para su obra. No siempre encontró lo que buscaba. Le fallan mucho sus personajes; no logran realizarse como personas. Son muy a menudo ejemplares, lecciones encarnadas, sombras con significado moral. Y esta falla es una parte íntegra del gran conflicto en Hawthorne, conflicto que él nunca pudo resolver de una vez y para siempre: el choque entre el arte y la moral.

Ahora bien, la alegoría es propia siempre de los autores que tienen una misión moral, unos principios que ilustrar. El símbolo también puede servir así; pero tiene que ser más complejo, no fácilmente agotado en su significado, su ambigüedad y sus matices. Dejemos en claro que, por definición, el símbolo es la más compleja de las formas literarias. Mientras un objeto o persona alegórica normalmente equivale a algo bien definido y claro, la cosa o personaje simbólico sugiere varios matices y así cobra su valor especial para nosotros del siglo veinte, que tanto vemos y vivimos una realidad polifásica. La alegoría dice que  $x = x$ ; el símbolo dice que  $x$  no equivale a ninguna cosa ciento por ciento, sino que se asemeja a muchas cosas y plantea posibilidades. En Hawthorne, el símbolo a veces degenera,

se vuelve alegoría y pierde la riqueza de su significado primario. Tomemos, por ejemplo, a Pearl, la hija de Hester Prynne y del ministro Dimmesdale en *The Scarlet Letter*, que pudo haber sido un símbolo riquísimo de la relación entre su madre y su padre. Y, efectivamente, ella lo es a veces. Sin embargo, Hawthorne después le permite ser demasiado sencilla como personaje; la hace más rígida y estereotipada, para que nadie pase por alto lo que ella debe decir como fruto de un amor ilícito. Aquí el símbolo está vulgarizado con el fin de que sea un mensaje. Tampoco confiaba Hawthorne en que su obra dijera de por sí lo que debía haber dicho. El autor comete aquí el pecado imperdonable del artista: es decir, no dejar que la obra hable por sí misma, sino también comentarla y explicarla. Es un pecado grave porque, precisamente, rechaza la teoría orgánica de la unión necesaria entre el contenido y la forma literaria. Hawthorne nos narra un cuento lindo y después interviene como el autor omnisciente para instruir al lector, en caso de que éste no haya comprendido el mensaje. Ese método hace periodismo o enseñanza moral de la literatura. La despoja y la desposee de su índole artística. La creación literaria se le complica a Hawthorne justamente porque nunca estuvo seguro, por un lado, hasta qué punto quería usar sus símbolos en la tradición puritana, y, por el otro, dónde quería buscar un realismo más moderno y del siglo diecinueve. Normalmente titubea entre los dos caminos. Sugiere un elemento sobrenatural que muy bien podría caber en un cuento de fantasía alegórica, como, cuando por ejemplo, una letra roja aparece en el cielo durante la penitencia de Dimmesdale, o cuando, en *The House of Seven Gables* el retrato del viejo Pyncheon habla y frunce el ceño de acuerdo con la suerte de sus descendientes. Hawthorne se niega a decirnos lo que ha pasado. Pero esto no es una ambigüedad positiva, como la que se encuentra en su excelente cuento *Young Goodman Brown*; es más bien el deseo de expresar todo en una forma cruda, exacta, donde x equivale siempre a x. Si nos hubiese mostrado, en vez de una letra en el cielo, una luz extraña, hubiese sido igualmente eficaz. Y la mera presencia del retrato del viejo Pyncheon hubiese sido suficiente como para sugerir todo lo que el autor pudiese haber querido. Pero Hawthorne se sentía obligado a convertir un símbolo misterioso y no resuelto en un mensaje demasiado claro que nos dice algo muy definido. Después se arrepiente y dice que no se puede asegurar que el retrato haya fruncido el ceño. Algunos dicen que sí, otros dicen que no. Este no es un arte que nos deja preguntando; al contrario, es una po-

sición dividida. El autor quisiera creer en algo que su tiempo no le permite creer: el acontecimiento sobrenatural. Se encuentra entonces indeciso entre un método evidente por un lado, y, por el otro, la búsqueda de su propio tiempo para un simbolismo más sutil, más entretelado en la obra misma.

Entre los escritores contemporáneos de Hawthorne, Melville y Thoreau supieron alcanzar mejor esta meta que el propio Hawthorne. La letra roja que lleva Hester Prynne cobra realidad como símbolo; pero la letra que se decía que se veía arder en el pecho del ministro Dimmesdale no está bien concebida. Es demasiado pedir que se crea en tal maniobra, un artificio de la llamada escuela gótica de horrores y monstruos, esa escuela de la cual Poe tomó tanta inspiración.

Otro problema estético de Hawthorne es el lenguaje mismo. Visto desde hoy en día, parece haber sido una víctima de la retórica de la literatura inglesa del siglo dieciocho. Es cierto que debía mucho de su formación a los llamados autores augustales, tales como Pope, Swift y Johnson, escritores predilectos de Hawthorne. Además de esa herencia, es menester hacer hincapié una vez más en la dificultad de escribir en una América que recién se encontraba emergiendo de muchos decenios en los cuales la retórica se había usado para cualquier cosa menos para una novela o poema. Hoy nos parece Hawthorne un escritor algo pomposo, rebuscado y de lenguaje latinizado. El suyo es un inglés de muchas vueltas, a menudo estentóreo y declamatorio. Frecuentemente muestra una delicadeza exagerada al decir algo, o emplea cinco palabras donde una, y la precisa, hubiese sido mucho más bella. Por ejemplo, en vez de decir "carne" o "cuerpo", decía "substancia animal" o "naturaleza animal". Pero aquí siempre debemos tener en cuenta tres puntos: 1) Esta falla no nos impide apreciar su gran acierto y trascendencia como observador moral, actitud en la cual es sobresaliente; 2) Tenía que escribir para un público mañoso, en gran parte femenino. Era, en general, un público que iba a formar esa tradición "gentil" que tanto daño haría a la literatura norteamericana con su gusto vulgar y grosero, disfrazándose siempre como el cénit de lo respetable, sensible y correcto. Esta es la tradición contra la cual el filósofo Santayana dirigió su famoso ataque; la tradición que frenaba a Mark Twain a través de su esposa; la tradición tan perjudicial que hizo que la señora Hawthorne editara y comentara los diarios de vida de su marido a la muerte de éste. 3) Además, la retórica de Hawthorne es una espada de doble filo: por un lado, le estorba la facilidad de expresión; pero, por el otro,

le permite dar muchas vueltas a un tema o escena con el objeto de enriquecer el significado antes de dar en el blanco. A veces no trata de poner el dedo en la llaga. Prefiere deslizarse por la periferia. Otras veces acierta con lo que Melville describía como sus pinchazos breves y rapiditos en el mismo eje de la realidad.

Claro está que la obra de Hawthorne sufre de verdaderas inhibiciones morales y de una especie de gazmoñería. Toda su reserva y delicadez emocional nos grita que estas limitaciones son reales. Pero se debe recordar que este estilo de Hawthorne —a veces realmente irritante—, es, a la vez, indudablemente, una muestra de su gran sutileza de percepción y pensamiento. No era un gran filósofo; pero pensaba profundamente en los términos que a él le importaban. Es un escritor a menudo verboso; no obstante, logra en sus apogeos un poder, una lucidez y una claridad no vistos antes en la literatura de mi país. Había habido unos pocos escritores bien dotados antes de Hawthorne; pero no había habido nadie que fuese capaz de juntar estilo y profundidad como él lo hacía en sus mejores momentos. Desgraciadamente, éstos eran escasos.

Para Hawthorne, todo el problema de cómo enfocar la realidad en forma artística gira alrededor de la palabra "romance". Históricamente el romance ha sido una narración que ha carecido de ciertos elementos que eran más propios de la novela. El romance tiende a ser más corto. No tiene tantos personajes y no está obligado a crear un ambiente o un mundo amplio. Puede ser nada más que un esbozo o ensayo en el arte de narrar. Y, más importante aún, puede prescindir del realismo que normalmente se asocia con la novela. Aunque la palabra "realismo" es muy resbaladiza y traicionera, nos vamos a referir a un realismo cotidiano, de sentido común, tal como lo entendemos en el diario caminar. La novela siempre ha estado más cercana al mundo real de lo que ha estado el romance. Hawthorne, tan perseguido por los problemas de la creación de ficción, usó el romance como una liberación. Si hubiese tenido que escribir novelas, se habría encarado con el problema de ser fiel a una serie de detalles que, o le faltaban en América o, de haber existido, no le hubiesen interesado. Buscó el romance porque lo liberaba de una fidelidad minuciosa en una tierra donde la novela realista todavía tenía poca raigambre. Por supuesto, el romance también era una continuación natural de los cuentos fantásticos, las leyendas, y los sueños que brotaban en la imaginación tan gráfica de los puritanos y sus descendientes. Recordamos que los puritanos habían prohibido cualquier creación de personajes, fuesen dibujados, pintados o descritos con palabras. Su men-

talidad era de sobremanera antiliteraria. Para ellos, Dios hizo el mundo y los hombres. Nuestro deber era el de comprender la creación, no el de agregarle más personajes, ya que no hacían falta en el único drama escrito por el único autor. ¿Es que acaso uno quería competir con el creador supremo?

Vemos que muy probablemente esta censura de la creación literaria en esa sociedad, desembocó en una gran proliferación de las leyendas folklóricas antes mencionadas. Esas serían como una forma de escaparse de la prohibición de literatura seglar, imaginativa. Y después estos mismos cuentos y leyendas fueron un panal fecundo para Hawthorne, que tantos temas tomó del pasado. Sin embargo, él se sentía agitado y enturbiado frente al desafío del romance. Era su forma preferida; pero no se confiaba en él. Sentía siempre la necesidad de anclar su prosa en detalles. Anunciaba el romance e inmediatamente empezaba a ubicarlo en un ambiente pedestre, prosaico y objetivo. En *The Scarlet Letter*, Hawthorne no se contenta con tejer su historia tan magnífica. Tiene primero que hacer la apología de ésta en el prefacio titulado *The Custom House*. Incluso, creía que esta parte sería más aceptada que la historia de Hester Prynne y su pecado. Entonces, como Cervantes en *Don Quijote*, Hawthorne pretende haber encontrado un texto redactado por otro sobre el caso histórico de la joven puritana.

A lo largo de sus novelas, Hawthorne siente la tirantez entre, por un lado, el realismo que empezaba a aparecer en la novela europea de su tiempo (Dickens y Balzac), y, por el otro lado, la libertad de sueños e invenciones que ofrecía el romance, género muy propio de la literatura norteamericana desde sus albores hasta hoy día. El problema del retrato que se mueve o de la letra que aparece en el pecho del ministro, son ejemplos del romance; símbolo, alegoría, el lado que chocaba con la conciencia realista de Hawthorne. El nunca se entregó plenamente al uso del romance como modalidad literaria. Hay notables ejemplos en su obra de este equipaje pesado de detalles realistas. *The Marble Faun*, por ejemplo, ha sido criticado por ser una guía de viaje por Italia; es una novela llena de paisajes que no son integralmente una parte del drama humano que allí se desarrolla. Con fondo del Coliseo romano se desenvuelve un drama que muy bien hubiese podido suceder en Nueva Inglaterra, cambiando el fauno por un tipo adánico de América. Sin embargo, hay cuentos y novelas donde se efectúa una mezcla dichosa de hechos históricos con lo que el autor llamaba "la verdad del corazón humano". Tal es especialmente el caso de *The House of Seven Gables* y muchos de los

cuentos históricos que tienen lugar en el Massachusetts del siglo diecisiete. Este retorno a otro siglo tiene su estrategia, especialmente por cuanto permite un enlace entre la realidad histórica y la fantasía. En sus momentos más convincentes, Hawthorne sabía integrar las dos cosas con destreza. A veces se intercambian y apoyan. La historia sirve de base para tejer un romance, y el romance fantástico es la elaboración que revive la historia, la interpreta y la hace apetitosa.

Van Wyck Brooks, brillante crítico de la época de Hawthorne, nos dice que este autor escribió "la historia subterránea del carácter norteamericano". Es cierto que las novelas de Hawthorne nos sugieren una indagación progresiva del pasado norteamericano y su presencia viva en el siglo diecinueve. Tengan en cuenta el orden cronológico de las novelas: la primera es *The Scarlet Letter*, ubicada en pleno siglo diecisiete; la segunda es *The House of Seven Gables*, que forma un puente o un eslabón entre los siglos diecisiete y diecinueve, y que estudia el impacto de la herencia y la tradición sobre la generación del presente. Después viene *The Blithedale Romance*, que es su libro más contemporáneo, en el cual comenta la comunidad utópica de Brook Farm. Finalmente, tenemos *The Marble Faun*, el cual está ambientado en Italia, lejos ya del escenario americano, pero comentándolo todavía con la ventaja de la distancia. Antes de que publicara la primera novela en 1850, Hawthorne había logrado un arte bien maduro en sus mejores cuentos. Estos aparecen esencialmente en dos publicaciones, *The Twice-Told Tales* en 1837 y *Mosses from an Old Manse* en 1846. Había hecho lo que podía con el cuento corto cuando se dirigió a la novela ya como hombre maduro de cuarenta y seis años de edad. En muy poco tiempo, entre 1850 y 1852, publicó las primeras tres novelas.

*The Marble Faun* salió a la venta en 1860 como fruto de la estada de Hawthorne en Italia entre 1858 y 1859. Durante los últimos cuatro años de su vida, empezó y dejó inconclusos tres romances y un cuento largo. Su visión falló después de 1860 y es cierto que aun en *The Marble Faun* estaba algo fuera de su elemento. Es quizás el menos interesante y el más esforzado de sus libros. Plantea un problema claro: el de la caída afortunada; es decir, si es o no es mejor que el hombre peque y caiga para hacerse parte de la raza humana, para humanizarse con el conocimiento que comparten todos los hijos de Adán. El fauno Donatello representa al hombre antes de su caída, y su contacto con los pecados del mundo implica su humanización y, por lo tanto, el fin del aislamiento y pureza no humanos. El artista Kenyon e Hilda, la muchacha rubia, son variaciones sobre el viejo

tema del ser aislado. En el caso de Kenyon, a causa de su vocación artística. El artista para Hawthorne siempre flota al borde de la sociedad. No se enamora ni tampoco sufre. Es uno que observa y calcula; tiene que mantener su distancia y objetividad. La joven Hilda está aislada de los demás por su inocencia y limpieza de corazón. Ambos se enredan en el drama de Donatello y aprenden sufriendo. Esta novela, a pesar de estar penetrada por un romanticismo sensiblero, y ofrecer un diálogo pesado y un exceso de prédica y filosofía, es la obra en la cual más vemos el contacto maduro de Hawthorne con Europa y el catolicismo. Finalmente, aquí consiguió su anhelado ambiente de sombras y tradición; el resultado fue una novela muy inferior a las escritas en su propia tierra, tan poco acogedora para sus propósitos. Más que nada, *The Marble Faun* resulta interesante hoy en día como una revelación del encuentro entre la dulce tierra clásica y católica de Italia y una mente impregnada de la Nueva Inglaterra adusta y protestante.

*The Blithedale Romance*, tercera en la serie de las novelas, es el gran rechazo del utopismo y las fallas filosóficas del trascendentalismo. Está basada en un experimento real hecho en Brook Farm en Roxbury, Massachusetts, alrededor de 1840. Hawthorne, negando que haya copiado nada de la granja verídica, creó su romance sobre la base del mismo sueño de una sociedad regenerada. Pobló su novela con los personajes típicos de toda su obra. Está el artista Coverdale que representa parcialmente a Hawthorne. Como siempre, es una sombra que apenas vive y siente. Zenobia, que es la fuerza impulsora de la novela, es otra de las mujeres sombrías y portentosas de Hawthorne. Con su pelo negro y su pasión ardiente, trata de atraer a todos hacia su persona dominante. Al final, su personalidad excesivamente fuerte la lleva al suicidio. Aquí está la doncella inocua e insoportablemente inocente que sirve como eje del drama de la iniciación en el mundo. Es explotada por Holgrave, un reformista que representa todo un tipo mental para Hawthorne. Holgrave es un idealista de esa clase frecuente en toda época, y especialmente abundante en el siglo pasado: el hombre unilateral. Es tan bueno que llega a ser malvado; no tiene recovecos ni sombras. Es una gran fuerza monolítica que va ganando velocidad como bala de cañón y está dispuesta a atropellar y derrumbar a cualquier cosa o persona que se le ponga por delante. A través de la interacción no muy compleja de estos personajes, Hawthorne perfila la declinación paulatina de la comunidad y, por lo tanto, del sueño de una sociedad regenerada. Si había algo que él no podía aceptar, era tratar al hombre como un ser po-

tencialmente perfecto. Es un ser pecaminoso y falible por naturaleza y esencia. Y hay más: el reconocimiento del pecado era para Hawthorne el lazo principal que nos liga con los demás. La aceptación de esta condición común a todos es el primer paso hacia la creación de una comunidad viable. Se ve, entonces, que la llamada "comunidad" utópica, en su negación de lo malo en el hombre, estaba destinada a venirse abajo. En su crítica de Brook Farm y de todo el pensamiento idealista que borraba el pecado, la negrura y la muerte, Hawthorne es una voz espléndidamente sana. Ha habido en gran parte del pensamiento norteamericano y especialmente en ciertos cultos protestantes, una tendencia fatal a pasar por alto la imperfección, la falla, la tragedia. Las tristezas de la vida deben ser negadas, dicen. El hombre puede ser perfeccionado, remodelado y adaptado a una felicidad perfecta. A lo mejor, se hará una píldora capaz de borrar la sensación de la tragedia. Hawthorne se enfrenta con la versión decimonónica de esta tendencia y la rechaza. A la vez, ayuda a establecer esa gran tradición de los escritores americanos que quieren ver todo lo bueno y lo malo de la condición humana. Faulkner, en nuestro siglo, está en esta misma línea en su deseo de tratar las viejas verdades del corazón.

La segunda novela de Hawthorne, *The House of Seven Gables*, era la preferida del autor. No alcanza la estatura de *The Scarlet Letter*, pero tiene su encanto propio, y el clímax que se produce cuando huyen los dos habitantes mayores de la casa, está maravillosamente contado. Hay aquí, como dijo Van Wyck Brooks, un aire otoñal. Nos recuerda un veranito de San Juan. El uso de la luz y de la sombra, y del tiempo y clima en general, es magistral. Después de las ráfagas de pasión humana que agitan este remanso plácido, establecen el contraste necesario. Al final, la estabilidad está lograda de nuevo. Todo se resuelve felizmente. La pieza cierra con un dulce acorde de flautas y violines que cantan las próximas nupcias de los dos jóvenes protagonistas. Es un ejemplo de Hawthorne en la plenitud de sus poderes. Pero hay que ubicar la obra en su línea cronológica si esperamos entenderla. Apareció un año después de su primera novela, la más poderosa, en la cual el autor decía haber sentido las llamas del infierno. Esta obra que brotó en 1850, es *The Scarlet Letter*. Una vez que conozcamos la obra podremos entender cómo puede haber tanta diferencia entre esta novela y *The House of Seven Gables*. El proceso se parece, tal vez, al que ocurre en el ser humano que va desde la acción violenta a un descanso profundo, de una alegría eufórica a la tranquilidad que la sigue. Así es como se siente cuando

se lee primero *The Scarlet Letter* y después *The House of Seven Gables*.

Cabe aquí destacar dos puntos: primero, *The Scarlet Letter* es la primera novela y nunca será igualada por el autor. Este no es un fenómeno tan raro, pero sí interesante. Segundo, durante toda su vida, Hawthorne siguió escribiendo material mediocre casi simultáneamente con sus obras cumbres. Esto nos hace dar fe a la conocida teoría de los dos Hawthornes: el práctico y cotidiano y el gran visionario y soñador. Siempre tuvo Hawthorne el problema de mantener a su familia. Como salida, se dedicaba a labores extraliterarias y también a escribir obras más ocasionales, cuentos para las revistas, cuentos para niños, e, incluso, la biografía de un candidato presidencial. La suya no fue una existencia medida y segura, sino ganada a duras penas. Dentro de esta mezcla de fracasos y éxitos, literatura pasajera y literatura perdurable, hay que considerar *The Scarlet Letter* como su obra maestra. En ella Hawthorne construye el drama, crea los personajes e imagina el ambiente con una destreza sorprendente. Claro que la novela tiene, en menor grado, las fallas cuyas características; pero el movimiento es seguro, y aun el lenguaje y el diálogo son más esenciales y flexibles que en la mayor parte de su obra. Después de todo, la grandeza de la novela reside en su comentario sobre el individuo pecador y la sociedad humana. La historia tiene lugar en Massachusetts, en el siglo diecisiete. Pero, de haber hecho unos cambios, pudiese haber ocurrido en cualquier parte. Naturalmente, los términos del drama moral no habrían sido los mismos. Pero es una obra tanto universal como de provincia. Hawthorne comprendía que ningún escritor llega a ser universal sin primero ser provinciano. Es decir, que es preciso ahondar en lo propio hasta alcanzar a descubrir lo que hay de universal en el lugarcito en que le toca a uno vivir. Y eso es justamente lo que hizo Hawthorne en Massachusetts. Fue escarbando en la historia de esa región y en su modo de pensar hasta que descubrió todo el drama moral del ser humano. Es ese drama lo que más caracteriza a Hawthorne. Sus obras están cargadas de sentido de justicia, pecado, virtud y de un penetrante tono moral. Pero la grandeza de *The Scarlet Letter* descansa en la complejidad, aun en la ambigüedad con la cual pone en escena dicho drama. Hester Prynne ha sido condenada por una comunidad que pecó al juzgarla mucho más de lo que pecó ella al cometer adulterio. Todos los personajes revelan varias facetas. Hester es la pecadora que se levanta y se hace una mujer formidable, la figura femenina más destacada de toda la obra de Hawthorne. Dimmesdale es el ministro que es el guía espiritual de la comunidad y, a la vez, el gran peca-

dor cuya debilidad hace sufrir a Hester y a él mismo. El muere agotado, y ella, como fénix, renace más magnífica que nunca. Chillingworth, el marido de Hester, se venga de ella a través del ministro. Chillingworth no es una figura bien tallada; más que nada representa el gran pecado del observador que se aísla de los demás para poder investigarlos y juzgarlos. Se ve en él que la objetividad es peligrosa, porque nos permite una claridad de visión y la exención de los dolores y alegrías comunes a los demás. Por eso, se teme tanto a la mentalidad analítica. Hawthorne sentía ese temor frente a sus propias inclinaciones como autor. Cuando retrata siempre al artista como frío y distante, se está desahogando de ese miedo que le persiguiera toda su vida. También previó el día (que ya ha llegado con el psicoanálisis) en que el corazón y la subconsciencia iban a ser mucho más estudiados de lo que lo eran en aquel entonces. La literatura décimonona tanto en América como en Europa, anuncia esa historia subterránea de la mente humana; una historia próxima a ser contada a fines del siglo diecinueve y a comienzos del actual. *The Scarlet Letter* también cuenta todo un capítulo de la historia de los problemas del pecado, del sexo, de la carne y del protestantismo en los Estados Unidos. No es solamente una gran novela, sino también una investigación de índole filosófica sobre estos problemas que todavía forman parte de la pauta con la cual el norteamericano vive su tiempo en la tierra. Es un libro condensado que vuela como una flecha hacia su blanco. Pero, en la trayectoria, la flecha agita el aire con millares de temas sugeridos y esbozados por el argumento esencial.

Finalmente, corresponde preguntarse por qué Hawthorne vive actualmente para el lector moderno. Conste que entre los estudiosos de la literatura norteamericana hay un gran culto por Hawthorne. Se le considera como uno de los santos o padres fundadores, piedra clave de las letras de los Estados Unidos. Perdura por dos razones esenciales: Porque fue el primer artista de la novela y, junto con Poe e Irving, el primer maestro del cuento. Así es que en la historia estética del escribir en los Estados Unidos, se debe empezar con Hawthorne. Aunque suene un poco arcaico al lector moderno, Hawthorne, sin embargo, logra una obra excelente en sus momentos de acierto. La segunda razón de su supervivencia es que habla no sólo de la condición humana en todos los tiempos, sino que se dirige, también, a los problemas fundamentales, y que se repiten una y otra vez, del norteamericano. Retrata al yanqui en su historia, en sus complejos, inhibiciones, dolores y grandezas. No es posible postular la posición de que el americano de 1964 tiene poco que ver con el del siglo

diecinueve o, peor aún, con el del siglo diecisiete. La lectura de Hawthorne nos debe hacer meditar sobre el hecho de que el hombre es un ente histórico; de modo que todo lo que ha sido forma parte de lo que ahora es y de lo que pudiere llegar a ser. Hawthorne nos habla hoy de esta verdad y nos recuerda un gran capítulo en la formación de la mente y del carácter americanos.