LA PASIÓN INCONTENIBLE

Éxito y rabia en la narrativa norteamericana

Toni Montesinos

pre-textos

colección textos y pretextos

Para la adjudicación del Premio Internacional
de Crítica Literaria Amado Alonso 2012,
el jurado nombrado al efecto fue:

Presidenta:
Doña Mª Isabel López Martínez

Vocales:

Don José Luis Martín Nogales
Don Manuel Borrás Arana
Don Emilio Echávarren Urtasun
Don Ricardo Pita Macaya

Secretaria:
Don Tomás Yerro Villanueva

El jurado, designado por el Patronato de la Fundación Amado Alonso, se constituyó
en la Universidad Pública de Navarra el día 18 de diciembre de 2012

© TONI MONTESINOS, 2013

© DE LA PRESENTE EDICIÓN:

PRE-TEXTOS, 2013

LUIS SANTÁNGEL, 10
46005 VALENCIA
www.pre-textos.com

En coedición con:

FUNDACIÓN AMADO ALONSO

IMPRESO EN ESPAÑA
ISBN: 978-84-15576-46-4 • DEPÓSITO LEGAL: V-545-2013

DISEÑO GRÁFICO: PRE-TEXTOS (S.G.E.)
ILUSTRACIÓN DE LA CUBIERTA: JOSÉ MORENO VILLA

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de
esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción
prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos,
www.cedro.org) si necesita fotocopiar,
escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.

Advantia, S.A. Tel. 91 471 71 00

HERMAN MELVILLE
Y NATHANIEL HAWTHORNE

Encantamientos

Encerrado en sí mismo

Llamadme Herman Melville, pues éste es mi nombre. Publiqué una obra titulada *Moby Dick* que pasó sin pena ni gloria, y morí tras una vida desgraciada: una esposa que *no* se divorció de mí, pese a mis accesos de violencia, a lo largo de cuarenta y cuatro años; dos hijos muertos jóvenes, uno de ellos suicida, y dos hijas, una siempre enferma; deudas continuas; halagado al comienzo –gracias, Walt Whitman– y luego maltratado por la crítica; un empleo como inspector de aduanas en el bajo Manhattan de 1866 a 1885, la escritura como único consuelo y escape, incluso poemas –por las noches, como la bebida–; y un amigo, Nathaniel Hawthorne, al que idolatré, pero que no me hizo sentir lo bastante querido. Mi vida verdadera, la que me llevó a embarcarme y convivir en islas con caníbales, queda tan lejos que dudo de que fuera mía...

Éste podría ser el monólogo del viejo Melville si jugáramos a teatralizar su existencia, que abarca una etapa realmente crucial de la historia y la cultura estadounidenses: 1819-1891. Sensible a los cambios sociales de su tiempo, comprometido en contra de la esclavitud y la guerra, pionero en la insinuación homosexual, Melville parece revolverse en la butaca de su siglo: frustrado por el escaso eco de sus textos, aunque seguro de su arte; incomprendido y marginado, y hasta insultado por algunos reseñadores de moralina profesional; autoexigente, torrencial, independiente. Aprisionado en sí mismo y cercado por el entorno, ese Kafka decimonónico y neoyorquino que suavizó

su radical rechazo a todo mediante aquel escribiente llamado Bartleby que continuamente respondía «Preferiría no hacerlo», sería materia inmejorable para dramatizar sus años en una novela o película, ya que es un personaje lleno de contrastes, inasible y ambiguo en grado sumo.

Lo recordamos siempre con la frente despejada en su ya clásica estampa, con una frondosa barba que cae formando un cuadrado gris sobre el traje. De seguro fue un hombre triste –esto es, abrumado por su tristeza– que sufrió un ansia de afecto desmesurada; al no captarla en Hawthorne de la manera pretendida, se vio decepcionado, y tal vez así fueran las relaciones que mantendría con el resto de allegados y familiares. Esta insatisfacción perpetua –el autor de *La letra escarlata* escribió de él en su diario: «No puede ni creer, ni sentirse cómodo en su incredulidad; y es demasiado honesto y valiente para no intentar hacer una cosa o la otra»– quizá fuera el origen de su estética: lo real y próximo no era suficiente; de ahí la pretensión de trasladar su particular mundo a través de la poetización de lo inabarcable (el mar), buscando lo simbólico y alegórico, partiendo de ejemplos bíblicos y recurriendo una y otra vez a Shakespeare.

De hecho, desde que Melville fue reivindicado como el gran creador épico de la literatura norteamericana, allá por los años veinte del siglo pasado, su obra ha sido objeto de una profunda y compleja exégesis. Carlos Fuentes advierte el sentido simbólico –trascendentalista, lo llamarían los expertos, que marcarían un camino paralelo, aunque en prosa, con el simbolismo francés– hablando de *Moby Dick*: «Si la alegoría ilustra, el símbolo, desconocido de sí mismo, busca. Alegoría: verdades conocidas. Símbolo: verdades por conocer».

He aquí una presentación complicada y, a la vez, muy certera del temperamento literario de Melville, sobre todo a par-

tir del instante en que comprende que sus primeras novelas, *Redburn* (1849, escrita diez años antes), *Taipi* (1846, aplaudida por Hawthorne desde las páginas del periódico de Salem y reseñada por Whitman en el *Brooklyn Eagle*), *Omú* (1847) y *Chaqueta blanca* (1850) cumplen un cometido común que acaba por ser repetitivo, limitándose a la evocación de otras tantas aventuras navales: la primera en 1839, en un buque mercante con destino a Liverpool; la segunda al año siguiente, en un ballenero que abandona para terminar viviendo un mes en las islas Marquesas; la tercera en otro ballenero del que deserta, a lo que le sigue su participación en un motín y una estancia en Honolulu hasta que, por fin, se enrola en un buque de guerra y regresa a Boston en 1844.

Melville disfruta solamente de críticas favorables con *Taipi* y su continuación, *Omú*, beneficiándose del popular exotismo de sus temas y de la publicidad que había provocado el debate sobre si lo narrado se acercaba o no a la verdad. De hecho, se trata de un autor conocido, aunque verá su estrella apagarse muy pronto, al tiempo que se asienta en la vida de forma harto convencional. Ahora el timón literario da un giro aunque continúe navegando en mares conocidos: la historia de la ballena blanca (1851) ya no es sólo novelesca, sino que se presenta con una estructura fragmentaria, con personajes mucho más hondos en sus caracteres. ¿Hay una novela más rara, al margen del *Quijote* y del *Ulises*, que *Moby Dick* –en caso de que pertenezcan a ese género llamado novela–, con ese comienzo plagado de citas sobre cetáceos, que muestra a un capitán trágico y disparatado, en la que el narrador –sí, «Llamadme Ismael»– no es únicamente el yo narrativo sino el testigo de lo contado por ser el único superviviente del barco?

No estamos sin embargo, pese al recuerdo de los avatares personales en alta mar, ante una obra autobiográfica en el sen-

tido vivencial, pero sí desde el punto de vista del pensamiento, de la ensoñación, de la intuición poética. La vena, diríamos, irracional, fluye desde el subconsciente de la voluntad humana; el deseo, la venganza propia de Ahab, todo el rico repertorio simbólico que muestra en cada relectura la titánica obra, constituye la pauta subsiguiente melvilleana, la de *Pierre y las ambigüedades* –la historia de un muchacho que deja el hogar materno tras recibir una carta de una misteriosa mujer–, o la de libros inclasificables como *Las encantadas* (1854), sobre unas islas misteriosas reducto de piratas, por no hablar de ese maravilloso relato casi más psicológico que marítimo llamado *Benito Cereno*, o de *Bartleby, el escribiente*, uno de esos textos que parecen atemporales, al igual que sucede con algunas otras novelas cortas: *Hambre* de Hamsun, *La transformación* de Kafka o *Pedro Páramo* de Rulfo.

El escribiente

Puede variar la traducción de las primeras palabras: «Soy un hombre de cierta edad» (J. L. Borges); «Soy un hombre más bien mayor» (A. Rivero Taravillo). O de la última, siquiera sutilmente: «¡Oh Bartleby! ¡Oh humanidad!» (Borges); «¡Ay, Bartleby! ¡Ay, humanidad!» (J. M. Benítez Ariza); «¡Oh, Bartleby! ¡Oh, la humanidad!» (Rivero). Pero hay algo inalterable en las distintas versiones de *Bartleby, the Scrivener*, esto es, la frase, casi diría ya sentencia, que el protagonista pronuncia cuando su jefe le pide que trabaje en alguna copia en su oficina de amanuenses de Wall Street: «Preferiría no hacerlo».

He mencionado a Borges por ser el más distinguido traductor, de entre nuestros clásicos contemporáneos, de este cuento largo que se publicó originalmente en 1853, en la *Putnam's*

Magazine; he aludido a Benítez Ariza porque suya es la traducción del texto de Melville que editó Pre-Textos en un fenomenal volumen del año 2000 que iba acompañado de sendos ensayos de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo, y que se tituló precisamente *Preferiría no hacerlo*. He citado a Antonio Rivero Taravillo porque ha sido, hasta la fecha, el último en enfrentarse a la siempre difícil tarea de volcar en otra lengua uno de esos relatos llenos de carisma, intensidad y precisión lingüística.

Sin duda, lo más inquietante del personaje no es su negativa a hacer lo que se le manda, sino la fórmula que elige para desobedecer, eligiendo «preferir», como dejando una puerta abierta a la posibilidad de aceptar la orden y llevarla a cabo, aunque eso jamás se produzca. Deleuze analizó dicha fórmula en el ensayo del libro referido: «Bartleby no es una metáfora del escritor, ni el símbolo de nada. Se trata de un texto de una violenta comicidad, y lo cómico siempre es literal. Se asemeja a las narraciones de Kleist, de Dostoievski, de Kafka o de Beckett, con las cuales forma una subterránea y brillante secuencia. No quiere decir más de lo que literalmente dice. Y lo que dice y repite es PREFERIRÍA NO HACERLO, *I would prefer not to*». Por su parte, Agamben se refirió a «una constelación literaria» que remite a la escritura bizantina, a Aristóteles y a la cábala medieval: «Como escriba que ha dejado de escribir es la figura extrema de la nada de la que procede toda creación y, al mismo tiempo, la más implacable reivindicación de esta nada como potencia pura y absoluta. El escribiente se ha convertido en la tablilla de escribir, ya no es nada más que la hoja de papel en blanco». Son dos maneras intelectualistas de aproximarse a un cuento que admite todo tipo de lecturas entre las dos extremas: la superficial y meramente cómica, y la metafísica y simbólica, tal es su grandeza, su originalidad, su infinito presente.

Demostración de ello es la imbricación de la personalidad de Bartleby con sujetos de nuestra propia cotidianidad, como ejemplifica Rivero, en su epílogo titulado «*Non serviam*»: el traductor cuenta cómo sufrió en sus carnes la compañía ignominiosa de un Bartleby de pacotilla en un antiguo puesto de trabajo. ¿Cómo puede ser un personaje tan inverosímil y a la vez tan real como este que Melville concibió, tal vez, recordando su etapa como empleado en las aduanas neoyorquinas? De allí, como explica Andrew Delbanco en su magnífica biografía del escritor, extraería inspiración para dos personajes también memorables: Turkey y Nippers, de los que dice tan acertadamente Rivero –tomando una idea de Flann O'Brien– que «merecerían pasar a algún otro cuento o novela como una de esas parejas cómicas que funcionan por su compenetración». A buen seguro, podríamos decir lo mismo del innominado jefe de la oficina, a mi juicio el verdadero protagonista de la historia. De Bartleby no sabemos nada aunque intuyamos, imaginemos, todo, pero del abogado conocemos hasta sus más profundas emociones, sus más hondos pensamientos. Él es el narrador, el que *crea* a Bartleby; a la vez, se presenta como un escritor que habla de la vida de alguien que ha decidido dejar de escribir, y por ello es el cronista de una existencia desconocida, pues no hay biografía posible de Bartleby, como remarca en su estudio José Luis Pardo.

El biógrafo Delbanco fue más allá y estudió la obra de Melville en su contexto urbano, sociológico, viajando al corazón del Nueva York de mediados del siglo XIX; la conclusión es que Bartleby es la proyección, personificada, del deprimente ambiente laboral de la época: «El exceso en el número de candidatos en Manhattan estaba destruyendo el viejo sistema de aprendices en el que los empresarios contrataban a aprendices de su propia clase social, que luego subían en la jerarquía hasta

unirse o suceder a quienes fueron sus maestros. En los años cincuenta, el aprendizaje en un despacho de abogados era probablemente más un callejón sin salida que una piedra de paso en una carrera de derecho, de ahí que el despacho de abogados en *Bartleby* sea una mazmorra donde hombres acabados envejecen, moviendo nerviosamente su vitalidad hasta arrancarle las últimas chispas de vida».

El propio Bartleby se muestra activo al comienzo, disciplinado en grado sumo, pero en un momento dado decidirá parar, no volver a escribir. En la gris y pre-pessoana poética oficinesca, él es un Rimbaud que se retira de la meticulosidad de copiar documentos fríos, jurídicos, notariales, un suicida pasivo que se deja morir, que sólo quiere de repente consumirse. Es un K. sin proceso, sin castillo, sin metamorfosis: un japonés del siglo XXI tirándose a la vía del metro porque ha perdido su empleo, un cínico griego vagabundeando en cualquier sitio, sin posesiones ni ambiciones. Ese «Preferiría no hacerlo» es tan cortés como desquiciante, tan valiente como cobarde; en su ambigua literalidad, valga la paradoja, se condensa la firmeza –disfrazada de duda– de hacer o no hacer, de escribir o no escribir, de seguir adelante o abandonarlo todo.

Edward Said ha definido muy bien ese anhelo por ir más allá tan apegado a Melville, en riesgo continuo a pesar de los sucesivos fracasos, el afán por descubrir lo que está detrás de lo previsible: «La prosa de Melville –y todo lo relativo a *Moby Dick* como obra de arte literario elaborada hasta la extenuación– habla de alguien que siempre está huyendo de lo esperable o lo conocido». Algo que se aprecia no sólo en sus obras más extensas, sino en su narrativa breve, que practicó toda su vida con desigual intensidad y que le sirvió, acaso, más para liberar ciertas obsesiones –incluidas las de carácter estilístico– o tantear territorios descriptivos y góticos, en este caso irracio-

nales desde lo fantasmal, que para plantearse piezas artísticamente redondas.

Y es que, también, si nos paramos a revisar algunos de sus cuentos, veremos como el sujeto narrativo querrá sortear el obstáculo de lo visible, como en «Fragmentos de un escritorio», donde un hombre sigue los pasos de una chica que le conducirá a un castillo lóbrego habitado por la más bella de las mujeres –texto que muestra las imperfecciones típicas de alguien que está empezando a escribir: ampulosidad descriptiva, mezcla hiperbólica de elementos románticos, desenlace en la última frase–, o en relatos en los que la descripción arquitectónica se funde con el enigma: es el caso de «Los dos templos» o «El campanario», meros ejercicios de estilo en los que se divaga demasiado en comparación con las historias donde el talento de Melville surge de modo fabuloso. Estamos hablando de «¡Quiquiriquí!», la historia de una percepción obsesiva, de una presencia ausente –como la ballena siempre presente y a la vez invisible bajo el océano– que toma la forma del sonido de un gallo al que el protagonista buscará por todas partes hechizado por su canto. Estamos hablando de «La veranda», la fijación de un tipo de cercar su propiedad al tiempo que aparece el deseo de ir más allá de ella, hacia el país de las hadas; un cuento que podría interpretarse como la consecuencia soñadora de un lector amante de *El sueño de una noche de verano* que cree, como don Quijote, en seres encantados que no comen jamás.

Qué escritor más extraño, mezcla de solemne seriedad e intelectual delirio. Un pararrayos –en los diálogos absurdos de «El vendedor de pararrayos»–, una chimenea (en «Yo y mi chimenea»), una mesa (en «La mesa de manzano») no son sólo objetos para el observador melvilleano, sino cosas que tienen un destino humanizado. De ahí que Melville necesite describir

tales objetos con detalle, aun a riesgo de retrasar el comienzo de la trama –cuando la hay, pues a menudo la idea que origina el cuento se superpone a sus personajes–, y de ahí el retrato minucioso de sus seres de ficción: el *showman* antaño famoso y ahora olvidado (en «El violinista»), o los bosquejos de marineros «John Marr» –entre lo narrativo y lo ensayístico– y el póstumo «Daniel Orme», retrato de un viejo lobo de mar insociable, sombrío y lacónico. Tal vez como el propio Herman Melville, siempre fiel a su desdicha, esclavizado a su don artístico, apartado del triunfo, perseverante como nadie y ajeno a todos los juicios. Pues, tristemente para él, ni siquiera la complicidad con Hawthorne le supondría disfrutar de la amistad confiada y risueña.

El diario del papá Hawthorne

Convencido de tener con éste un afecto desigual, a Melville le hubieran sorprendido probablemente los pasajes en los que aparece, cual personaje novelesco, en el diario íntimo de Hawthorne –«Posee una naturaleza muy elevada y noble, y se merece la inmortalidad más que la mayoría de nosotros», dejó escrito– y el que tituló *Veinte días con Julian y Conejito* y de cuya edición estadounidense se encargó Paul Auster, que tantas veces ha aludido al autor de Salem: llamando a un personaje de *La trilogía de Nueva York* Fanshawe –que fue el título de una novela que Hawthorne publicó de forma anónima en su juventud–, utilizando una frase suya como epígrafe de *El país de las últimas cosas*, o comentando el cuento «La marca de nacimiento» de forma prolija en *El libro de las ilusiones*. Auster entiende al escritor y a la persona a la vez, y por eso la introducción que nos conduce a este encantador texto resulta tan

emocionante y certera: «Existe otro Hawthorne que ha sido en cierta medida olvidado [...]: el Hawthorne privado, el garabateador de anécdotas y pensamientos impulsivos, el creador de ideas, el meteorólogo y pintor de paisajes, el viajero, el escritor de cartas, el historiador de la vida cotidiana».

Todos estos rasgos se reunirán, en efecto, en este libro desconocido, un diario extraído de sus anotaciones personales que iba dirigido sobre todo a su mujer, Sophia. Es a raíz de la ausencia de ésta –acompañada por sus hijas Una y Rose–, con motivo de una visita a unos familiares de los alrededores de Boston, cuando a Hawthorne se le ocurrió escribir, del 28 de julio al 16 de agosto de 1851, sobre cómo se las arreglaba con su hijo de cinco años Julian en su casa de Lenox, una zona de Massachusetts que detestaba por su clima inestable. De hecho, el resumen de cada día lo encabeza con una detallada descripción del tiempo, para luego centrarse en las andanzas del pequeño «caballerete» u «hombrecito» y de su mascota.

Leyendo esta pequeña crónica doméstica uno comprueba que, si se tiene talento para la visión del entorno y la escritura, no hay asunto que no pueda llegar a ser precioso: el baño a primera hora, rizar el pelo al niño, ir por leche, pasear por el campo o pescar en el lago, es decir, los asuntos diarios comunes, de la mano de Hawthorne cobran una rara poesía, y nos parece estar disfrutando de una película de época. Personajes secundarios entran en escena: varios vecinos que les prestan ayuda, como la señora Tappar, que le deja unos libros de Fourier «con vistas a mi próxima novela» (a buen seguro *La granja de Blithedale*), o el «jinete» Melville, que en noviembre dedicará *Moby Dick* al «genio» de su amigo.

De hecho, aquella etapa sería brillante para la literatura norteamericana: pocos meses antes Hawthorne había publicado *La casa de los siete tejados*; el 15 de julio acababa *El libro de las*

maravillas; y el año anterior había dado a la imprenta *La letra escarlata*, cuya descripción de la chiquilla Pearl se comprende mejor después de ver con qué profundidad cuidaba del parlanchín Julian, siempre «tan feliz como largo es el día». Al revés que el propio Hawthorne, que tuvo que soportar una tétrica infancia tras la muerte de su padre, un capitán de navío que murió de fiebre amarilla en Surinam, momento en que el resto de la familia se sumió en la Biblia y el silencio: Nathaniel, huérfano desde los cuatro años, había de coger la comida en una bandeja en el pasillo y volver a su cuarto, como refirió Borges en una conferencia que incluyó en *Otras inquisiciones*. Allí, refugiándose en los libros y en la escritura, iba a empezar a gestarse no sólo su maravilloso arte simbólico, alegórico, sino poco a poco un alma encaminada hacia el sosiego, la humildad y la modestia, en perfecto equilibrio frente a las ambiciones literarias, al menos de puertas afuera, porque en contraste con su imagen pública –el presidente de los Estados Unidos, su viejo amigo Franklin Pierce, le dará el cargo de cónsul en Liverpool en 1853– se desarrollará un mundo interior pleno de oscuridades, de casas hechizadas, de sueños fatídicos donde aparecen cielos habitados por personajes moralizantes o el hombre –imposible no caer en aquella socorrida frase borgeana *un hombre es todos los hombres*– se duplica de las formas más fantásticas; o se borra del mapa sin razones aparentes, tal como ocurre en su cuento más celebrado, «Wakefield».

Cuentos que son ensayos

Que un individuo abandone un buen día su hogar, despidiéndose de su mujer con una sonrisa e instándola a esperarlo solamente unos días y, entonces, se le ocurra una pequeña de-

saparición a modo casi de broma, la cual se prolonga durante veinte años hasta que regresa como si tal cosa tras haber vivido a la vuelta de la esquina todo ese tiempo, trastoca todos los ingredientes de la normalidad vivencial. Hawthorne, para quien la máxima preocupación literaria era atender la vinculación realidad-imaginación, es el primero en los Estados Unidos en atravesar esa frontera que recogerá Edgar Allan Poe, la de plantear el comportamiento irracional, demente, incomprensible, aunque, claro está, sin moralejas ni afán por urdir *exemplas* en el caso del autor de Boston. Hawthorne no pisa impunemente ese terreno donde el inconsciente se mezcla con lo diabólico y hasta lo espiritista, pues se ve obligado a moralizar cada acto de sus personajes, lo que estropea no pocas de sus composiciones.

De hecho, según Poe, los cuentos de Hawthorne a veces no lo son, «tanto en el sentido ordinario como en el más alto del término. Muchos son ensayos». Y es cierto: ya dijo Borges que se trataba de un autor más de situaciones que de caracteres, que «compuso moralidades y fábulas» y que «procuró hacer del arte una función de la conciencia». La noción de fábula viene primero y a continuación se recrea el lugar y los personajes, como se desprende de sus numerosas anotaciones de los *Cuadernos norteamericanos* que recopiló su esposa, Sophia Peabody –*Passages from the Notebooks of Nathaniel Hawthorne*, 1868–, cuatro años después del fallecimiento de su marido. En esos bocetos de apenas unas pocas líneas, Hawthorne apuntó posibles temas para narraciones, siempre con los añadidos «esto demuestra que...», «metáfora de...», «esto podría simbolizar...» o «la moraleja es que...», como señala literalmente Eduardo Berti en el prólogo a la selección de textos que él mismo preparó de *American Notebooks*. Hawthorne siempre anduvo practicando el reto de construir alegorías, sugestionado por la auto-

imposición de ejemplificar el sentimiento de culpa que nos persigue a todos, el mismo que marcó aquella sociedad puritana de Massachusetts, Boston y Salem de mediados de siglo XIX que vio los pasos del autor, así como de esa misma área del Este doscientos años atrás, tan magníficamente reflejada en *La letra escarlata*.

Lo *ensayístico* de los cuentos de Hawthorne, lo situacional-alegórico, ocupa sus dos voluminosas colecciones *Cuentos contados dos veces* (1837) y *Musgos de una vieja casa parroquial* (1846; Melville escribió una reseña anónima para el *Literary World*, lo cual sirvió como excusa para conocerse). La impresión que el lector tiene al abordar su prosa de ritmo lento, parsimoniosamente descriptiva, con un narrador omnisciente muy explicativo, con ausencia de acción, diálogo o simple agilidad argumental, resulta obvia ya desde los prefacios que forman la antesala de ambos libros, los cuales, a decir de Poe, «proporcionan una marcada evidencia interna de haber sido escritos para el propio autor y para sus amigos». Y ciertamente, el autor de *La carta robada* tomó buena nota de las imperfecciones de Hawthorne para dotar a cada frase de sus propios relatos la importancia máxima, sin rodeos ni retórica que desatendiera el corazón de la historia. Hawthorne, que consume páginas sin dejar que sus personajes se muevan libres para alcanzar una dimensión propia, por lo que acaban apareciendo como figuras de una crónica periodística, tiene la «intención de retratar la vida real», como dice en el prólogo a *Twice-told Tales*, donde confiesa –en la nota a la edición de 1851– haberse sentido «por un buen número de años el hombre de letras más oscuro de Norteamérica».

Se diría que tal objetivo de reflejar lo vivible llegó a ser cumplido, que aquellos ejercicios de juventud que escribió entre la veintena y la treintena hacían honor al pasado de Nueva Inglaterra, aun asumiendo que «los bocetos no son profundos».

Hawthorne se contenta con ser el reportero de un tiempo y de un lugar, de manera particularmente demorada en *The House of the Seven Gables* (1851), en que sigue los pasos de una vieja solterona que regenta una tienda, y el citado *Mosses from an Old Manse*, cuyo prefacio usa para familiarizar al lector con la mansión, pues tal vez éste «prefiera tener una visión más detallada de ese lugar memorable». El autor justifica así su estilo descriptivo e insiste en ser el mayordomo, el anfitrión de los sitios que presenta con profusa determinación y frío tono narrativo, de forma que son pocos los casos en los que la garra literaria es preponderante, como en el mencionado «La marca de nacimiento» o «El joven Goodman Brown», donde se cuenta cómo un hombre hace una visita nocturna al bosque y asiste a una asamblea de brujas.

Brujas para la imaginación, destacadas en los cuentos, y brujas *reales* en la historia, las que su ignominioso antepasado John Hathorne –Nathaniel añadiría la *w* para distanciarse de su árbol genealógico– llevó a la hoguera en Salem en calidad de juez, en pleno siglo XVII. El escritor lo tuvo claro desde el comienzo de su andadura literaria, y testimonió su idea al prologar sus obras; así, en *La casa de los siete tejados*, alude a «una moraleja propia. A saber: la realidad de que el mal obrado por una generación pervive en las siguientes». Hawthorne siempre se sintió culpable de los actos pretéritos de su familia, y se dedicó en cuerpo y alma –sintiéndose igualmente culpable al ejercitar una labor considerada tan frívola como la literaria– a expiar ese demonio interior lanzando un ángel redentor en forma de literatura. Más concretamente, mediante la forma del romance, pues distingue entre novela, modalidad de hechos fieles, y romance, que puede apartarse de la realidad.

Pero ¿es posible poner una frontera entre tales concepciones narrativas? De acuerdo con Nora Catelli en su prólogo a *The Scarlet Letter*, romance es una «peculiar novela de corte

no realista que recoge tradiciones y estilos tradicionales –de aventuras, maravillosos, góticos– y los transforma en modernos tratados de las pasiones. *Romances* son *Moby Dick* y *Billy Budd* de Herman Melville, y *romances* son los cuentos y las novelas de Hawthorne».

Precursores de Kafka

Semejantes pasiones, a veces, son puestas de manifiesto dándole una vuelta a la sartén, conduciendo al antihéroe a la absoluta pasividad. De ahí que tantos observadores, con Borges a la cabeza, hayan considerado a Hawthorne el antecedente de los personajes inmovilizados de Kafka, y no hay otra manera de describir lo que le ocurre a Bartleby sino con el adjetivo de kafkiano. No en vano, Claudio Magris, en diferentes artículos, se ha referido a Wakefield y Bartleby como ejemplos del negacionismo contemporáneo: «El significado de esta identificación con el malestar consiste en la absoluta falta de cualquier significado, en la insignificancia total», dice en «Las alegrías del desclasado», mientras que en «El arte de la ausencia» pone el acento en «la vida invivible en cuya desolación uno se refugia, como en una terapia homeopática, para encontrar cobijo contra su cruel y vacía insensatez». Wakefield y Bartleby se despojan de todo, y arrastran consigo una brisa de incertidumbre allá donde sopla su sombra. «Melville había encontrado en Hawthorne al intelectual solitario y la amistad creativa de su vida, había encontrado a otra persona golpeada por el terror y la sombría indiferencia del universo», explica la biógrafa Elizabeth Hardwick, en unos pasajes sobre cómo se conocieron los dos escritores en los Berkshires y la forma en que Melville se emocionó al ser invitado tantas noches al hogar de los Haw-

thorne. Por su parte, en una carta a otro amigo de la adolescencia, el poeta Henry Longfellow, en 1837, Hawthorne explicó su particular infierno interior: «Me he recluido, sin el menor propósito de hacerlo, sin la menor sospecha de que eso iba a ocurrirme. Me he convertido en un prisionero, me he encerrado en un calabozo, y ahora ya no doy con la llave, y aunque estuviera abierta la puerta, casi me daría miedo salir». Al año siguiente, podría suponerse, la salvación vendría de la mano de la mujer que se convertiría en su esposa. De ahí en adelante, todo fue esperanza.

Una suerte que no disfrutó Melville, cuya presencia en forma de ensimismamiento, neurastenia o incluso violencia constituía un gran obstáculo para la diaria convivencia con su esposa, Elizabeth Shaw –sobre todo a partir de 1867, cuando Malcolm, el primogénito, se dispara con una pistola en la sien a los dieciocho años en el hogar familiar–, a la hora de soportar el fracaso continuo de no encontrar editor o cobrar una miseria por sus escritos. Al respecto, no conozco mayor y más útil consejo para quien se dedica a la escritura literaria que el que dio, tomándose como ejemplo en la época en que trabajó como inspector de aduanas, el propio Hawthorne en la introducción de *La letra escarlata* y que conectaríamos con el ensayo de Poe en el que éste se dedica a señalar por qué aquél no gozaba de popularidad: «Mis compañeros de oficina, los comerciantes y los capitanes de barco con quienes acostumbraba tratar, no me veían más que bajo un aspecto y seguramente no sabían otra cosa de mí. Me imagino que ninguno había leído ni una sola página de lo que yo había escrito, y no me hubieran apreciado más si las leyeran todas». Hawthorne logró reconocimiento en vida, al contrario de Melville, y ahora se han cambiado las tornas: es el autor de *Moby Dick* quien ha devenido uno de los patrones más insignes de la nave de la litera-

tura de todos los tiempos, mientras el genio de su amigo ha declinado o se ha circunscrito, acaso con toda justicia, a *La letra escarlata*. De todas formas, aquí es donde quería llegar: a una suerte de moraleja propia, también yo, retomando el primer capítulo de la historia de la desdichada Hester Prynne, marcada para siempre con la A acusadora, de la mano del álter ego de Hawthorne, cuando dice algo que sirve para relativizar lo que uno ha logrado, lo que uno ha dejado en el camino: «Es una buena lección, aunque bastante dura, para un hombre que ha soñado con la fama literaria y poder usar este medio para hacerse un lugar entre los grandes del mundo, salirse del estrecho círculo que reconoce sus méritos y darse cuenta de cuán completamente privado de significación es todo logro suyo y todo lo que se propone».