



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

6
2 ej'

LA ALEGORIA Y OTROS ELEMENTOS QUE CONFIGURAN
LA NARRATIVA DE NATHANIEL HAWTHORNE

TESINA
QUE PRESENTA
SUSANA FLEISHER KOSANOFF
PARA OBTENER EL TITULO DE
LIC. EN LETRAS MODERNAS
INGLESAS

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
OFICINA DE
CONTROL REGULAR

1975



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Más libros, biografías, comentarios, introducciones y estudios diversos se han escrito sobre Hawthorne que sobre cualquier otro -- escritor norteamericano. Él fue el primero entre los novelistas -- americanos en meditar sobre la interpretación del pasado y del presente. El manejo de su lenguaje es magistral, y lo impregna con un genial y ligero tono y lo salpica con toques de agudeza. Su inefable sentido de la exactitud para adaptar lenguaje a pensamiento reflejan las cualidades de un autor que ocupa un sitio preponderante. Gran número de críticos, contemporáneos o posteriores a él dejan a un lado los elementos que constituyen el estilo narrativo de Hawthorne y se centran en la alegoría calificando la obra como alegórica. Todos concuerdan en eso, pero la interpretación que dan al uso de esta figura retórica en Hawthorne varía para cada uno de ellos.

Malcom Cowley, en una de sus "Notas del Editor" titulada --- "The Solitary Heart" en su libro The Portable Hawthorne comenta: "En alguna ocasión entre 1842 y 1845, -cuando Hawthorne vivía en - "The Old Manse", - planeó publicar un volumen de sus cuentos y titularlo: "Alegorías del Corazón". Las historias tenían que ser alegóricas ya que en aquellos años él sentía que los eventos del mundo exterior eran meramente reflejos o señales de eventos reales⁽¹⁾" "¿Qué querría Hawthorne decir con la palabra "Corazón" que tan repetidamente aparece en su obra?"⁽²⁾ pregunta Cowley. El cuestionamiento, sin embargo, debería ser más amplio: ¿A qué se refería precisamente Hawthorne con "Alegorías", "Alegorías del Corazón"?

El término alegoría literalmente significa "otra lectura". El diccionario la define como : "Asociación híbrida de una imagen y

un concepto y que se diferencia de la metáfora en cuanto puede -- aplicarse a toda una obra literaria o figurativa. Este paralelismo va dirigido tanto a la razón como a la imaginación. Aristóteles le llamó metáfora continua. De frecuente empleo durante el período Alejandrino y durante la Edad Media, se llegó a crear un repertorio tradicional y fijo de tal tipo de transposiciones".⁽³⁾

La creación literaria de Hawthorne difiere en gran medida del concepto tradicional de alegoría. Q.D. Leavis señala que la obra de Hawthorne no puede compararse con la producción alegórica de -- Spenser, Milton o Bunyan. "Una justa comparación con La letra escarlata, no sería Pilgrim's Progress sino Ana Karénina, que en tema y técnica tienen un asombroso parecido".⁽⁴⁾

Jóhn E. Becker en su libro La alegoría histórica de Hawthorne⁽⁵⁾ explica que después de un prolongado contacto con Hawthorne es casi inevitable sugerir su categoría de alegórica, pero definitivamente no en el sentido tradicional. La alegoría es el término que se acerca más para designar críticamente la obra de Hawthorne. El estudio que Becker hace y que titula "La alegoría histórica", es un esfuerzo para definir a Hawthorne en términos de alegoría, así como de la reformulación que logra hacer de ella.

Por otra parte, D.H. Lawrence dentro de su análisis de la conciencia Norteamericana, escribe un ensayo sobre La letra escarlata señalándola como "una maravillosa alegoría"⁽⁶⁾ y la considera como una de las mejores dentro de la literatura. Trabajada con "gran profundidad y perfecta dualidad",⁽⁷⁾ La letra escarlata representa "La Caída del Hombre" y la heroína Hester Prynne es Eva, y lo "Pri

mero que ella hace es seducir a Dimmesdale el reverendo, y lo primero que él hace es dejarse seducir".⁽⁸⁾ Ella representa el mayor triunfo que una mujer puede tener y es el de seducir a un hombre, especialmente si es puro. "Oh Hester, eres un demonio. Un hombre debe ser "puro" para que lo puedas seducir y caiga".⁽⁹⁾ Lawrence interpreta esta obra como "La Alegoría del Pecado"⁽¹⁰⁾ y a Hester, Dimmesdale y Chillingworth como una trinidad diabólica. En este enfoque, la relación Hester, Eva, Demonio, corre paralela, pero Pearl y los demás miembros de la comunidad, ¿Qué papel juegan en la interpretación que tan brillantemente presenta Lawrence?.

Yvor Winters es otro de los críticos que opina que la concepción de La Letra Escarlata es nítidamente alegórica. Comparte con Lawrence la idea de que es una "Alegoría del Pecado" y reduce el problema a términos tan generales como: Hester representa al pecador arrepentido, Dimmesdale al pecador medio arrepentido y Chillingworth al pecador que no se arrepiente.⁽¹¹⁾ Hawthorne voltea su instrumento alegorizante heredado de los Puritanos contra ellos, para poder así criticarlos negativamente. En Winters encontramos que nuevamente los dos niveles de lectura no corresponden. No toma en cuenta la constante propia y característica de la Alegoría que permite al lector cambiar el plano de su lectura. Al igual que D. H. Lawrence, Winters olvida a Pearl, a Salem y al resto de los Puritanos. ¿A qué clase de pecadores pertenecen ellos?.

Compartimos con Becker, Lawrence, Winters y todos los otros críticos que han dado el calificativo de "Alegórica" a la obra de Hawthorne. En literatura existen muy pocos términos que sean absolutos, pero en qué consiste su alegoría? ¿Ha habido acaso una con-

fusión en la terminología o es que a través del tiempo y de la -- historia los términos cobran diferente significado?⁽¹²⁾ La lectura de Hawthorne nos conduce a una confrontación de la ambigüedad de la experiencia y la ambivalencia de motivaciones que caracteriza a la condición humana. Ello nos remonta a la pregunta inicial ¿Qué papel juega el uso de la Alegoría en Hawthorne que tantos críticos han tratado de explicar? ¿Es el elemento más importante en su obra? ¿Qué son las "Alegorías del Corazón"?

El lector que se acerca a Hawthorne o a la obra de cualquier otro escritor, reconoce de manera intuitiva de quién se trata. -- No se detiene a analizar de manera conciente cuáles son los elementos que capturaron su atención o despertaron su interés. Es capaz de distinguir, sin lugar a dudas, a que autor está leyendo. El estilo narrativo de un escritor difiere tan distintamente de otro como sus huellas digitales. Tratar de diferenciar el estilo específico es una faena bastante difícil. Todo intento de explicar el proceso creador frase por frase implica cierto grado de -- distorsión. Se pierde la secuencia y parece que los eventos suceden uno tras otro cuando en realidad ocurren simultáneamente. -- La intención de este ensayo es revisar algunos de los elementos que con figuran la narrativa de Hawthorne. Analizar la forma en que trabaja, garantiza en cierta medida llegar a conocer un poco más --- profundamente la naturaleza de su creación, aunque, a cambio de ello, se sacrifique un poco el deleite inicial.

El sentir de Hawthorne como parte de una Norteamérica contemporánea se puede expresar en su preocupación por la evolución de su país. A él le interesaba sobremanera analizar cómo tuvo lugar esta evolución. Culturalmente hablando, cómo empezó y con qué material. Él quería saber cuáles habían sido las opciones a las que sus antepasados se habían enfrentado y qué fue lo que sacrificaron para crear ese "todo orgánico" tan peculiar -la cultura Norteamericana. Hawthorne ofrece en su obra una forma dramática de análisis de una compleja situación en la que no toma partido por nadie pero imaginativamente está presente con todos. Cada creación le sirve para presentar una faceta de una experiencia total la cual quiere comunicar al lector. Combina la ideología puritana del siglo diecisiete con el pensamiento romántico del diecinueve creando un territorio ambiguo. ¿Son sus bosques, como en el que Hester se encuentra con Dimmesdale, el de Young Goodman Brown o el de Owen Warland, dominio del diablo o del amor hacia la naturaleza? ¿Trae consigo la colonización del yermo Americano, orden, piedad y progreso o pecados, miseria y crimen?. La ambigüedad literaria que Hawthorne crea está presente en toda su obra y no sólo en La letra escarlata, a la que la mayoría de los críticos acuden para buscar y ejemplificar el tratamiento alegórico que da Hawthorne a su creación literaria.

Hawthorne no permite olvidar que el sentido de la naturaleza exterior, el significado de la historia del hombre y del mundo, así

como la sociología humana, son un misterio. Frecuentemente su misterio se convierte en un lente de introspección mediante el cual, el lector puede observar el gran misterio del alma; la conciencia humana universal y también la suya propia. La obra de Hawthorne, - al igual que el espejo ahumado de Texcatlipoca refleja lo que el - observador quiere encontrar en ella. En momentos, la imagen es borrosa y aparecen una secuencia de formas fantasmagóricas, en otras es clara y nítida mostrando los sentimientos más primitivos opuestos a todo entendimiento. Ya que verdaderamente atractivo para el autor era el espejismo, lo que él pretende no es mostrar la realidad, sino crear un espejismo donde el lector se pueda reflejar. -- Refiriéndose a un paisaje reflejado en un río, el propio Hawthorne comenta: "¿cuál, después de todo es el original? - los objetos que son palpables a nuestros sentidos o la apoteósis bajo el agua?. -- Seguramente éstas son las imágenes más cercanas al alma".⁽¹³⁾ "Las Alegorías del Corazón" son las palabras que sirvieron a Hawthorne para describir lo que sería el subconciente freudiano. Son el lugar donde se da la ambigüedad entre lo que se considera pecaminoso y lo sagrado.

Que Nueva Inglaterra haya predispuesto a Hawthorne hacia la - alegoría no se puede probar, sin embargo, se nota una clara disposición. - — Lo que sí puede probarse es que Nueva Inglaterra le suministró el material perfecto para la creación de su obra. Hombre interesado profundamente en la historia de su familia, descubrió precisamente

en la historia de los Puritanos la fuente más rica de inspiración.

Hawthorne nace en Salem, Massachusetts en 1804, doscientos años después de que sus ancestros arribaron al Nuevo Mundo en 1603 junto con el Gobernador Winthrop.⁽¹⁴⁾ Adquiere de manera directa un amplio conocimiento de la conciencia Puritana que recibe como herencia natural. Esta herencia era la de Pilgrim's Progress, la de los sermones dominicales y de la versión autorizada de la Biblia Inglesa que se leía diariamente en el hogar de los Hawthorne que contribuyen a reproducir y marcar dentro de él la ideología de sus ancestros.

La teología puritana descansaba principalmente sobre la doctrina de la predestinación y de la ineficacia de las "buenas acciones". Separaba drásticamente a los hombres en dos grupos: "los elegidos" y "los condenados", sin tomar en cuenta matices más sutiles. Esta manera de ver el mundo representa un paso hacia la experiencia alegorizante. Los puritanes calvinistas creían en una Trinidad con poder absoluto, controlando completamente el destino del hombre. La doctrina de los "elegidos" establece que ellos son seleccionados por Dios, negando por eso el valor de la evidencia de carácter y conducta como signos de salvación.

La conducta humana desde "la caída de Adán y Eva" está determinada de antemano. Había sin embargo, un fuerte sentimiento hacia algunos individuos a quienes se creía destinados a alcanzar el cielo y por ello, la evidencia objetiva de quien se iba a salvar substituyó a la convicción interna, y la conducta del individuo ad-

quirió un valor simbólico, esto es, cualquier pecado era evidencia de condena y cualquier pecado representaba todos los pecados. (15)

Si bien es cierto que el pensamiento puritano está íntimamente ligado a la alegoría y al simbolismo, a Hawthorne le interesaba, -- más que mostrar con claridad estas doctrinas, presentar -- la intolerancia y fanatismo de sus ancestros. En su obra encontramos una detallada crítica de "la forma de vida puritana". Construye una película muy elaborada y detallada para mostrar su menosprecio por una sociedad que puede ser intensamente intolerante con -- aquellos individuos que resbalan y salen fuera del camino de la -- "virtud". La relación de Hawthorne con la conciencia puritana era directa, pero como explica Henry James (16) era "intelectual, no moral ni teológica. Jugaba con ella, la usaba como pigmento, la trataba objetivamente!"

Un aspecto importante también dentro de la sociedad puritana fue su forma de gobierno -el estado teocrático. En Boston, la -- Iglesia compartía la autoridad con el Estado en cuanto al gobierno de la Colonia. Este procedimiento se basa sobre el orden social -- descrito en el Viejo Testamento. Al igual que en el Antiguo Convenio Bíblico se ofrecía obediencia a los líderes electos, los cuales podrían sustituirse si resultaban indignos. Hawthorne muestra su descontento por esta forma de gobierno y crea algunos personajes mediante los cuales refleja su desconfianza. En La letra escarlata Hawthorne presenta a un Dimmesdale como uno de los miembros más respetados en la comunidad puritana, y al mismo tiempo como un ser débil y sufridamente hipócrita. Hawthorne aparece como crítico e interprete

de la historia de la cultura Norteamericana, presenta la relación del individuo con la sociedad y la forma en que la sociedad característicamente Norteamericana se desarrolló, creando una tradición muy propia.

A principios del siglo diecinueve, cuando la feroz democracia de los estados del norte hace valer sus derechos sobre el control de la Iglesia, sacudiéndose el yugo de la ortodoxia, lo que se da únicamente es una transferencia de la carga de un hombro al otro. La tiranía de la conciencia interior siguió siendo la misma como cuando la Iglesia era la autoridad. Sin embargo, el cambio de autoridad resultó importante en cuando menos un aspecto, y es que -- trajo consigo la transición de la conciencia a la imaginación. -- Aquí es donde yace el origen del arte de Hawthorne. La terrible -- voz de la vieja fé resuena reverberante en sus historias sobre la vida en Nueva Inglaterra, dándoles una profundidad conciente. La disolución de los mandamientos de una conciencia sectaria en las -- formas de un sutil simbolismo eleva la obra de Hawthorne del rango de importancia provincial a la esfera del arte universal.

III

Hawthorne tenía lo que se llama una conciencia histórica. -- Siendo ésta la arena favorita para su especulación, no le interesaba la historia como tal. Lo que pretendía era transmitir un fenómeno histórico a condiciones existenciales elementales. En su -- creación artística se encuentran dos centros históricos. Uno, el de la primera generación de puritanos en Nueva Inglaterra y el -- otro es el círculo de intelectuales románticos contemporáneos a -- él como Emerson, Thoreau o Melville. Su problemática radica en re

relacionar al escritor de principios del siglo diecinueve con la Norteamérica pre-revolucionaria. El recurso desarrollado para ligar estos dos polos, es el Romance,⁽¹⁷⁾ creando así una convención literaria de la cual surgen por una parte Henry James, y por la otra Melville.

Hawthorne incorpora en sus romances algunas de las ideas características del Romanticismo como son las aventuras, personajes heroicos, ambientes poco comunes, eventos misteriosos, así como escenas e ideas distantes. Pero Hawthorne hace más que escribir novelas remotas en cuanto a lugar, tiempo o espacio. El añade lo que podríamos llamar una "dimensión adicional" en la que indaga sobre temas que revelan la "naturaleza del alma humana", buscando siempre dramatizar la condición humana. El Romance, Hawthorne insistía, es radicalmente diferente de la Novela, "ya que concierne a lo posible, a lo probable, al curso común de la experiencia. No es una "imitación de la naturaleza", sino una exposición de la verdad del alma humana".⁽¹⁸⁾ Su búsqueda es la de un autor interesado en un "territorio neutral" similar al mundo real pero alejado de éste y revestido de rareza e intensidad. Genera una oposición entre el mundo de los hechos y el de la imaginación, siendo su escenario el de los sueños y las pesadillas, la fantasía y el ensueño. Bajo estas condiciones, todos los objetos ordinarios sufrían un cambio considerable. Vistos bajo la penumbra de Hawthorne, parece como si perdieran su substancia real y se revistieran de lejanía y rareza, susceptibles a combinaciones inesperadas. La visión de Hawthorne, como la de Oberon en "The Devil in Manuscript", es la del romancero, no la del novelista. Sentía que como autor le era nece

sario explicar a sus lectores la naturaleza del Romance, e invariablemente los acompaña con prefacios en los que explica las condiciones en las cuales se permitía que lo ordinario y lo fantástico se entremezclen. Con el siguiente párrafo encontramos un ejemplo de la metáfora teórica que elabora para la creación de sus ficciones donde introduce su "territorio neutral".

"Thus, Therefore, the floor of our familiar room has become a neutral territory, somewhere between the real world and fairyland, where the Actual -- and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other. Ghosts might enter here, without affrighting us. It would be much -- in keeping with the scene to excite surprise, were we to look about us and discover a form, beloved, but gone hence, now sitting quietly in a -- streak of this magic moonshine, with an aspect -- that would make us doubt whether it had returned from afar, or had never once stirred from our fireplace".

"The Custom House" (Introductory to The Scarlet Letter)

El mundo real en "The Custom House" lo describe durante el día como el cuarto familiar, doméstico con una individualidad distintiva. Ese es el mundo de lo real, de lo existente. El mismo cuarto, visto de noche, bajo la contrastante luz de una luna blanca y fría con el tibio calor del carbón, provoca lo que Hawthorne llama "una atmósfera de extraño encanto".⁽¹⁹⁾ Esto es el mundo de lo "imaginario", habitado por visitantes "ilusorios"

No es nuevo el uso de un "ámbito neutral". Tanto Walter Scott como Fenimore Cooper habían aplicado esta idea: El "border country" de Scott señala la trágica inadecuación de las viejas virtudes "heróicas" a medida que la civilización va haciéndose más próspera, segura y ordenada. "La Frontera" de Cooper constituye los límites entre el mundo "salvaje" y el mundo "civilizado" y atrapa en ella algo del espíritu de la expansión americana y del individuo en relación a la naturaleza. El ámbito neutral de Hawthorne reemplaza la idea del cruzado de Irving, con sus habitantes nativos y preexistentes que son al mismo tiempo históricos y legendarios. Ese ámbito en Hawthorne se convierte en una región nebulosa, difícil de poblar pero que le proporciona la estrategia para reflexionar sobre la creación de ficciones. Al igual que Scott, Hawthorne distingue entre hechos y ficción, entre realidad e imaginación. El Romance es el medio que les sirve para crear un ambiente. El elemento folklórico es notablemente más serio en Hawthorne que en Scott, pero Hawthorne toma prestado del escritor escocés "el personaje desconocido" que ayuda a complicar la trama. Conforme la historia avanza éste se devela, pero por un lapso, el misterio de su identidad ayuda a crear suspenso. Chillingworth en La letra escarlata es el personaje misterioso, así como Clifford en "La casa de los siete tejados". De Scott toma también el uso de "La caricatura de personajes secundarios" como Mistress Hibbins y su atuendo -- tan elaborado, con propósitos humorísticos para crear un efecto -- absurdo. Otro recurso que toma de Scott es el uso de escenas trabajadas con gran detalle, pero Hawthorne tiene un propósito específico en su obra. Su objetivo es moralizar. Enseñar una lección, transmitir una moraleja. W.C. Brownell describe como "prodigiosa" la facultad de Hawthorne para descubrir moralejas.⁽²⁰⁾ En su prefacio a La casa de los siete tejados señala el autor norteamericano

su objetivo claramente, sin dar oportunidad al lector de buscar el mensaje:

"Many writers lay very great stress upon some definite moral purpose, at which they profess to aim their works. Not to be deficient, in this particular, the Author has provided himself with a moral; -the truth, namely, that - the wrong doing of one generation lives into the successive ones, and, divesting itself to every temporary advantage, becomes a pure and uncontrollable mischief; -and he would feel-- it a singular gratification, if this Romance might effectually convince mankind (or indeed, anyone man) of the folly of tumbling down an avalanche of ill-gotten gold, or real estate on the heads of an unfortunate posterity, there by to maim and crush them, until the accumu- lated mass shall be scattered abroad in its - original atoms".

"Prefacio" a La casa de los siete tejados

La actitud moralizante del autor es quizá reflejo de una constante preocupación puritana. "El no encontraba los sermones - en las piedras. El contaba ya con los sermones y su labor era -- encontrar las piedras adecuadas a ellos". (21)

Sus prefacios a los romances no son únicamente explicaciones del tipo de ficción que escribe, son también intentos de estable-

cer una comunicación con el mundo y presentarse como una persona "real". Hawthorne estaba convencido que sus compatriotas desconfiaban de la ficción, considerándola dañina. Sentía que para borrar esta impresión, él debía retratarse como narrador. Emerson lo acusa de "invitar a los lectores a invadir su estudio, develando el proceso de creación ante sus propios ojos. Como si el pastelero dijera a sus clientes: "Y bien señores, ahora vamos a hacer un pastel".⁽²²⁾ Hawthorne, con frecuencia reúne el material de un cuento y prescribe su receta ante la mirada misma del lector. La naturaleza de su arte es tal que tiene que pagar el precio y sacrificar la ilusión de la realidad. Deberá forzosamente malgastar gran parte de su energía creadora experimentando en busca de "efectos" determinados, esforzándose por amalgamar lo antiguo con lo moderno, lo extraño con lo familiar. El precio es alto, pero trae consigo la relación más cercana entre autor y público. Es interesante hacer notar que aunque crea lazos estrechos con sus lectores, no quiere que ellos se sumerjan en la realidad de la ficción. El lector no debe dejarse absorber por la historia. Debe permanecer a un lado, listo para recibir el comentario interpretativo de un autor que prefiere quedarse entre bambalinas y meditar.

"Thus it is that ideas, which grow up within the imagination and appear so lovely to it and of value beyond whatever men call valuable, are exposed to be shattered and annihilated by contact

with the practical. It is requisite for the - - ideal artist to possess a force of character that seems hardly compatible with its delicacy; he -- must keep his faith in himself while the incredulous world assails him with its utter disbelief; he must stand up against mankind and be his own sole disciple, both as respects his genius and - the objects to which it is directed".

"The Artist of the Beautiful"

Hawthorne no da oportunidad a su lector de establecer conexiones o sacar conclusiones. El lo hace todo con gran elegancia y perfecta agudeza. Generalmente emplea un narrador que es consciente de su papel y que está asociado muy de cerca tanto con el autor como con el lector, pero que mantiene su distancia de los personajes más importantes. Sus narradores son más que nada observadores y raramente tienen la capacidad de actuar como participantes activos en los eventos que relatan. El narrador de "The Hall of Fantasy" parecería desear "que la vida entera pudiera transcurrir en esa atmósfera visionaria donde el mundo real, con sus ásperos contornos, nunca me rozarán de cerca, y sólo pudiera entreverseles a través de ventanales pintados". Pero posee el juicio suficiente de no sucumbir ante esa seductora tentación, que sólo le ofrece una imagen parcial de la existencia. "Para quienes mal gastan sus días en la Sala de la Fantasía -expresa- la tierra sólida toca a su fin". El narrador ama la tierra; le es imposible

concebir una forma de existencia en la que puedan desaparecer sus ansias de terrestre solidez. Finalmente decide visitar ocasionalmente la sala "con el fin de espiritualizar la crudeza de la vida real, y prefigurar ese estado en que la idea imbuirá todas las cosas".

IV

En Hawthorne encontramos reflejada una actitud completa hacia el lenguaje. Es típico en él el uso de frases muy largas (frecuentemente constituyen un párrafo completo), perfectamente pulidas y donde la ludidez y elegancia se encuentran combinadas con vigor:

"The founders of a new colony, whatever Utopia of human virtue and happiness they might --- originally project, have invariably recognized - it among their earliest practical necessities to allot a portion of the virgin soil as a -- cemetery , and another portion as the site of a prison".

La letra escarlata

Hay en estas palabras tal simetría y balance y tal ajuste del ritmo, que una sola palabra no queda fuera de lugar. El contraste visual y emotivo sirve para despertar el interés del lector. Este párrafo, al igual que el resto de su obra, es meramente pictórico y al mismo tiempo completamente estático. A pesar de ser el pasaje con el que inicia el relato, con él no empieza la acción, sino un proceso de reflexiones y meditaciones.

El lenguaje de Hawthorne es agudo y educado, se dirige a un lector también educado. Nos recuerda a los poetas neo-clásicos -

que describían el lenguaje como "la vestimenta del pensamiento". Hawthorne muestra una clara percepción del valor de la simplicidad. Al referirse, por ejemplo, a los ministros educados que pueden expresar "el lenguaje del corazón" y transmitir "las más elevadas verdades a través de los más humildes medios de formas y palabras familiares".⁽²³⁾ A pesar de que parece apreciar la sencillez, a menudo parece también apartarse de lo coloquial, como cuando "small" se convierte en "diminutive", "good" se revisita de "beneficent" y "loud" de "obstreperous". Cuando en el ambiente de "Ethan Brand", un "great, old dog" es ya "grave and venerable quadruped", el lector siente el gusto del autor por la elevada dignidad que el siglo dieciocho le atribufa a todo arte "serio".

Comparada con la de Thoreau, la dicción de Hawthorne parece arcaica. A pesar de su constante patrón de colores suaves, su forma de describir la naturaleza es artificial. Hace recordar la observación de Yeats en cuanto a que el lenguaje ha sido el instrumento de controversia. Detrás de la formalidad de Hawthorne se traslucen varias generaciones en donde la retórica servía para asuntos públicos, para sermones y deliberaciones políticas y ocasionalmente para la literatura. Hawthorne refleja un gusto por algunos aspectos de la época previa a la suya, por los Augustos que gradualmente estimularon la ilustración en Nueva Inglaterra, a la que Emerson y Thoreau descartaron por ser superficial al alma. Encontramos, empero, que Hawthorne incurre en una debilidad, y es que al tratar de hacer su lenguaje consistente con el personaje y la situación del narrador, sus héroes, cuando hablan, lo hacen esencialmente como el mismo Hawthorne, sin diferencias de edad, educación o clase social, resultando casi imposible diferenciarlos por su manera de hablar.

Hawthorne, por otra parte, era amante de crear paralelos y contrastes, combinando lo natural con lo espiritual, lo real con

lo ideal, el mito del pasado con la realidad del presente. En él se da un contraste no sólo de imágenes sino también de palabras, - como en las líneas del primer párrafo de La letra escarlata, (arriba citado); en donde "la virtud humana" y "la felicidad" se oponen a "cementerio" y "prisión". Los sueños utópicos consisten en la virtud y la felicidad, pero la comunidad debe enfrentarse a la realidad del crimen y de la muerte. Lo primero que el hombre siembra como marca de sí mismo en "la tierra virgen", en el "nuevo mundo" son "la prisión y el cementerio". Esta dualidad formulada en el lenguaje toma con frecuencia la forma de paradoja e ironía, presente en su manejo del lenguaje y en toda su forma de ver el mundo. - Hawthorne creía que podría obtener el efecto completo de la ironía premeditando la expresión irónica, como cuando en "Rappaccini's - Daughter", al referirse a Beatrice, la hermosa dama envenenada, la describe como:

"The beautiful poisoned maid looked redundant with life, health and energy and the perfumed breath of the luxuriant plant -- from which the poison derived was to her the breath of life".

Hawthorne parte de la suposición de que las cosas pueden no ser lo que aparentan. Frecuentemente busca bajo la superficie de las cosas para encontrar el sentido detrás de las máscaras. El efecto irónico es inherente a su lenguaje, a su forma de moldear las frases y se refleja también en las situaciones que presenta y en su punto de vista sobre el carácter y el destino del hombre. Detalles irónicos aparecen a menudo en sus cuentos y romances, como en La casa de los siete tejados. Cuando Clifford y Hepzibah salen huyendo de su casa, dejando ahí, sobre la silla, el cadáver del -- Juez Pyncheon, el conductor del tren les expresa que no hay sitio

en el mundo más feliz que el propio hogar. Compartimos con Henry James la impresión que tiene a este respecto: "Hawthorne es irónico en un grado considerable -esto es parte de su encanto; pero no es amargo ni cínico- él es lo que yo podría llamar trágico"⁽²⁴⁾ - La ironía constituye una de las huellas distintivas de la creación literaria de Hawthorne y se localiza en el corazón mismo de su literatura imaginativa. La ironía surge del contraste entre palabras frases, detalles o eventos y le suministra un medio para hacer notar las divergencias que él siempre encontró entre lo real y lo aparente, entre la fantasía y la realidad, entre el pasado y el presente.

Como corresponde a un pionero, Hawthorne intuitivamente se mantiene cerca de las fuentes de la literatura y descubre en ellas las diferentes posibilidades que le ofrecen para alcanzar sus propósitos. Estudia y asimila el mito, la representación dramática -alegórica, la fábula, la parábola y los diferentes tipos de drama. Su escenario es la plataforma del drama antiguo y su montaje es de tipo tradicional como los que ofrecen un árbol, un arco, una calle, una plaza pública, el claro de un bosque, el atrio de una iglesia, una fuente o un pozo.

V

En la creación literaria de Hawthorne existe una ausencia de tramas convencionales. Su talento es descriptivo y especulativo - y sus obras casi no revelan incidentes que sirvan para crear suspense. Los eventos que presenta no comparten una relación propia de la que se da en una trama de acción, y sus episodios, al ser bastante estáticos, difieren de lo que tradicionalmente se considera la historia o novela de aventuras. El enfoque de Hawthorne es más bien teatral, en donde se puede observar la acción como si estuvie

ra centrada en un escenario y donde el lector se convierte en un espectador y mantiene su mirada fija en un punto en el que se desarrollan los diálogos y la acción. Este es el caso de Hester en -- La letra escarlata.

En el patíbulo ella es el centro de -- atención de todas las miradas: de las mujeres que la critican en medio de la multitud; del extraño (Chillingworth) que la observa con curiosidad; del Gobernador Bellingham y de los reverendos Wilson y Dimmesdale que la ven fijamente, al igual que el propio lector.

Así como en el teatro, en la obra de este autor la entrada dramática de los personajes cobra gran importancia. El primer capítulo de la obra arriba citada, por ejemplo, refleja una preparación para la aparición de la protagonista en el segundo capítulo. Los primeros párrafos de ambos capítulos se yuxtaponen provocando gran impacto dramático y visual:

CAPITULO I

THE PRISON DOOR

"A throng of bearded men, in sad-colored garments and gray, steeple-crowned hats, intermixed with women, some wearing hoods, and others bareheaded, was assembled in front of a wooden edifice the door of which was heavily timbered with oak, and studded with iron spikes".

CAPITULO II

THE MARKET-PLACE

"The grass-plot before the jail, in Prison Lane, on a certain summer morning, not less than two - centuries ago, was accupied by a pretty large -- number of the inhabitants of Boston: all with - their eyes intently fastened on the iron-clamped oaken door. Amongst any other population, or at a later period in the history of New England, -- the grim rigidity that petrified the bearded - - physiognomies of these good people would have -- augured some awful business in hand"

La obra de Hawthorne adquiere fuerza y simetría con un simple principio estructural. Debido a su significado temático, él destaca ciertas escenas como la del patíbulo en La letra escarlata, y la presenta al principio, parte central y al final de la obra. Cada una de estas escenas trae consigo un momento de tensión moral, emocional y psicológica. Cada una de ellas centra su atención dramáticamente sobre la letra escarlata al mismo tiempo que da oportunidad al lector-espectador de observar a cada personaje, símbolo o idea desde ángulos diversos. El poder escénico del escritor se refuerza por lo que podríamos llamar "efectos atmosféricos". Se concentra sobre objetos comunes pero que debido a su método descriptivo cobran gran peso simbólico. A pesar de no ser un pintor, una de las características más sobresalientes de su técnica es el manejo de la luz, la cual utiliza para suavizar o resaltar las escenas. Hawthorne contrasta la luminosidad y las sombras y crea un claros-

curo dirigiendo invariablemente su atención a los rostros de los -- personajes más agobiados por sus propios pensamientos. Generalmente visualiza sus escenas al aire libre en tonos grises y de un rojizo pálido, contra las que proyecta símbolos de colores tan intensos como el rojo brillante y el morado fuerte de las flores que adornan la fuente del jardín de los Rappaccini y que esconden entre su belleza un mortífero veneno. Contrastando también con el oscuro bosque nocturno, donde se produce la agonía final de Ethan Brand, están los ocasionales reflejos de la luna y los rayos de luz provenientes del horno de cal que ruge en la noche. Las imágenes visuales se caracterizan por el juego de colores que servirán al autor -- para intensificar el efecto deseado. Frecuentemente éstas imágenes son también auditivas como en el ejemplo anterior, donde el ruido -- del horno de cal rompe el silencio del bosque.

El simbolismo se define como "la representación de una realidad en un nivel de referencia por una realidad correspondiente a otro nivel. Como recurso literario puede aplicarse a cuatro niveles de expresión: a) Animismo; b) Metáfora; c) Símil; d) Imagen concreta"⁽²⁵⁾ Los escenarios y paisajes descriptivos del autor no muestran una reproducción de lo ya existente, sino traen a la luz algo más. - - - Hawthorne está a la búsqueda de imágenes que se puedan colocar en -- una correspondencia pictórica con los hechos espirituales que le -- preocupan. Sus figuras se perfilan y actúan como sombras, representantes de ideas más que de seres humanos reales, perdiendo precisión y color en el bosquejo y convirtiéndose en meros tipos. A veces se encuentra una tendencia por subordinar el personaje al tema, razón por la cual Borges en Otras inquisiciones lo critica por concebir primero una situación o serie de situaciones y después elaborar la gente que su plan re-

that the reflection is indeed the reality -
 the real thing which Nature imperfectly images
 to our grosser sense. At all events, the - -
 disembodied shadow is nearest to the soul"(28)

Descendiente de los románticos, Hawthorne refleja con estas frases sus sentimientos cercanos a poetas como Shelley. Como éste, quiere encontrar los valores fundamentales de las cosas.

Las fuentes le sirven al autor como herramienta para romper las restricciones de un momento dado, proyectando a través de su bulliciosa vida alusiones del pasado y del presente. El Pozo de Maule, en el jardín de los Pynchon en La casa de los siete tejados, refleja una continua aparición de figuras curiosas, que desaparecen demasiado repentinamente para poderlas describir pero que cada observador interpreta de manera distinta. Para la mente descompuesta de Clifford, los reflejos en este espejo de agua parecen figuras fantasmagóricas que lo observan y gritan en agonía. Pheobe, su sobrina, no las ve, sino observa únicamente algunos guijarros dispersos por la fuerza del agua. El daguerrotipista, descendiente de los Maule y conocedor de la maldición de la casa, cree firmemente que el agua está encantada. Al final del libro, cuando todos han abandonado la casa el narrador describe el Pozo de Maule: -- "though left in solitude, was throwing a succession of kaleidoscopic pictures, in which a gifted eye might have seen foreshadowed the coming fortunes!"

Hawthorne compartía con Emerson y con otros platonistas, la creencia que la imaginación individual, como los reflejos en el agua, son parte de la Mente Divina, y la imaginación, al emerger -

con la memoria universal, puede realizar su función y proyectar el pasado hacia el futuro.

Hawthorne usa más espejos para propósitos literarios que cualquier otro escritor norteamericano. Los diferentes espejos dan a la obra varios niveles de significado. La memoria, incluso, es para él un espejo y su hábito de simbolizar extiende esta metáfora en formas diversas convirtiéndola frecuentemente en un cristal para la introspección. En "The Custom House" Hawthorne recuerda sus temidos días en la Aduana de Salem y dice: "My imagination was a - - tarnished mirror". The "fire" produces a "reflected gleam from -- the polish of the furniture". "Glancing at the looking glass, we behold (29) the smouldering glow of the half extinguished anthracite, the white moonbeams on the floor (30) with one remove - -- further from the actual, and nearer to the imagination".

En La letra escarlata, los espejos y reflejos aparecen desde el capítulo II en donde Hester, parada sobre el patíbulo recuerda "her own face (31)..... illuminating all the interior of the dusky mirror in which she had been wont to gaze at it" hasta el capítulo XXI donde Hawthorne señala que los festejos de Nueva Inglaterra -- son: "a dim reflection of a remembered splendor". (32)

El empleo que hace Hawthorne de sus símbolos es como el - -- "leitmotiv" de Wagner, que recuerda que en última instancia, al analizar la obra en conjunto, se encuentra la repetición y la belleza del simbolismo que encierra cada una de sus partes. Este simbolismo da a los objetos nuevas dimensiones y nueva hermosura. Al contacto con alguno de ellos, el pensamiento se extiende hasta abarcar todo el libro y luego vuelve a concentrarse en determinado ob-

jeto. El espíritu de Zenobia está en su flor; el castigo de Hester, en su letra, la inocencia de Hilda en sus palomas. Es importante señalar, empero, que al establecer la relación entre la idea y el hecho, el lector participa en la labor del autor.

Por la honda significación moral que esconden sus cuentos y romances, los personajes de Hawthorne no son meras figuras de una trama sino que constituyen reflejos de otros personajes o anuncios de otros símbolos en la expresión total de lo que se considera el estudio moral que Hawthorne realiza del hombre. En última instancia, el estudio que se haga de la obra de este autor, debe ser en su conjunto ya que en su creación literaria, los temas se repiten, pero el lector goza del placer de encontrar viejos amigos que comunican nueva frescura. El espíritu de Wakefield se reconoce en el carácter de Ethan Brand, la identificación de Pheobe con Hilda, haciendo todo esto un solo estudio de la vida humana.

Si bien Hawthorne veía al mundo en términos de símbolos y su ficción es una forma de emitir juicios y opiniones, él crea sus temas, escenarios y personajes para satisfacer las necesidades de un diseño simbólico más grande y complejo que constituye un todo orgánico que abarca su obra completa. Hawthorne, sin embargo, utiliza los términos "alegórico" y "simbólico" indistintamente y llega a calificar algunas de sus historias más simbólicas como alegóricas. "The Minister's Black Veil" o "Young Goodman Brown" ilustran la manera tan característica en la que el autor apoya sus cuentos en la

sugestividad del simbolismo más que en la certeza de la alegoría pero que él mismo define como "blasted allegories".⁽³³⁾ A menudo, las experiencias que presenta vienen moldeadas en la intangible bruma de un sueño que media entre las pretensiones dispares de la vida y la "otra lectura" propia de la alegoría. Entonces, los eventos se pierden en el ensueño y se diluyen en la ambigüedad. Este efecto se consigue en gran medida por el uso frecuente del símil, destacando en sus cuentos el gusto especial por utilizar: "like", "as", "seemed" y "such as", que repite constantemente.

"I have been reading an old classic author lately, said he, and met with a story that strangely interested me. Possibly you may remember it. It is of an Indian prince, who sent a beautiful woman as a present to Alexander the Great. She was as lovely as the dawn and gorgeous as the sunset:..."

"Rappaccinni's Daughter".

El efecto de este artificio, que compara expresamente un obje

to con otro, sirve para hacer resaltar de manera viva y eficaz uno de los dos.

El uso del símil reduce el efecto alegórico aun en las historias tradicionalmente consideradas como alegóricas como la parábola de "Young Goodman Brown", en la que un joven conciente de su propia culpa sale de su aldea y deja ahí a su esposa Faith. Em- - prende un viaje con propósitos muy misteriosos hasta que finalmente se encuentra en una vasta confraternidad de condenados, entre - los cuales se encuentra su propia Faith. El método descriptivo -- crea gran intensidad emocional en donde los detalles provocan un ambiente de oscuridad y corrupción moral y donde así como el anciano que lo ha acompañado en su jornada es el reflejo del inconciente de Brown, el oscuro bosque es el medio para simbolizar la perplejidad moral y mental del personaje. Por otra parte, el método de caracterización del autor se basa en gran medida en personificar ciertas verdades morales tradicionales tales como la inocencia, la ambición, o como en este caso la fé, empero, más que alegóricas, las figuras son ambiguas por la simple razón que una mera abstracción no puede ser revestida de humanidad, y el tratamiento que Hawthorne da a sus personajes es el de presentarlos como si fueran hombres o mujeres reales. La alegoría se diluye aún más al final de la narración, cuando Brown, al alba, regresa a casa, y Hawthorne pregunta si la reunión de brujas no habrá sido solamente un sueño. La puerta queda abierta al lector a quien le toca decidir la respuesta pero quien tiene, al mismo tiempo, la oportunidad de participar en la experiencia.

Si bien Hawthorne mismo clasifica sus cuentos bajo el título "Alegorías del Corazón". La crítica moderna,⁽³⁴⁾ ha hecho ya una distinción entre los cuentos simbólicos y los bosquejos alegóricos como "Egotism; or the Bosom Serpent" y "The Celestial Road", basado en el Pilgrim's Progress de Bunyan. A medida que surge el significado alegórico de una representación simple y directa, este decae -- por no abarcar la parte más significativa de la obra. Esto sucede incluso en La letra escarlata en donde la letra "A" significa -- "Adúltera". Si bien el lector pudiera al principio del romance pensar que el adulterio que cometió Hester corresponde en otro plano de lectura al pecado en general, y que ella tiene que pagar su culpa por haber pecado, Hawthorne controla la estructura completa de la historia, de tal manera que sus personajes, su narrador, su lector y él mismo, vean la letra desde ángulos, perspectivas y contextos diferentes.

VI

En conclusión, los relatos de Nathaniel Hawthorne no son meras ilustraciones de ideas abstractas que existen dentro de un sistema de posibilidades objetivas. Son un proceso de percepciones simbólicas en las que personajes, gestos, objetos y acciones se interpenetran de forma tal que sirven para dramatizar la naturaleza de la realidad y de la experiencia. El sentido que Hawthorne da a la realidad, requiere de lo que normalmente tomamos como símbolos para sugerir su intensa subjetividad. Característicamente Hawthorne sumerge al lector en su obra, permitiéndole descubrir y meditar sobre el propósito del simbolismo. Esta posición no podría ser más palpable que en Wakefield, donde Hawthorne interrumpe la narración para hablarle directamente al lector y comentar sobre su propia obra:

"If the reader choose, let him do his own -- meditation or if he prefer to ramble with me -- through the twenty years of Wakefield's vagary, I bid him welcome; trusting that there -- will be pervading spirit and a moral, even -- should we fail to find them, done up neatly, and condensed into the final sentence. -- Thought has always its efficacy and every -- striking incident its moral".

"Wakefield"

El lector se deja convencer por un escritor que algunas veces - lo convierte en espectador y otras en cómplice de una búsqueda que consiste no en proveer categorías exactas a los hechos y objetos - que nos rodean, sino en ahondar más profundamente bajo la superficie de la realidad y descubrir que dichas categorías son ambivalentes, ambigüas y en última instancia, inalcanzables. El lector que acompaña a Hawthorne en su búsqueda de los postulados sobre la condición humana no se detiene a analizar de manera conciente si la - obra es simbólica o alegórica, simplemente se ve sumergido en ella desempeñando un papel bastante activo. Al igual que cada personaje, él encuentra en espejos y fuentes algo distinto, reflejo de su propia personalidad. El espejo ahumado de la obra de Hawthorne proyecta imágenes ambigüas, diferentes para cada individuo, en donde colores, imágenes, y formas fantasmagóricas no son sino las propias culpas y pecados que se proyectan como manifestaciones de los recovecos del alma y los escondrijos de la mente individual.

La prueba del éxito de Hawthorne no radica en que su obra sea alegórica o simbólica, o en su técnica narrativa tan específica y peculiar como las huellas digitales de su arte, o bien en que su material pertenezca a un pasado histórico. Su creación está impregnada con un tema eterno en donde la problemática expuesta es común a todos los hombres y a todas las épocas. Su éxito radica en que el lector puede encontrar que su estilo aunque amable y aparentemente suave está cargado de gran tensión, que su ficción es un incesante juego de polaridades entre lo real y lo imaginario, entre el pasado y el presente, entre la luz y la oscuridad, entre la verdad y la ilusión, entre el hecho y el símbolo. La oposición se da también entre sus ideas claramente románticas pertenecientes al siglo diecinueve pero que descansan sobre un estilo básicamente del siglo dieciocho. La polaridad está presente también en sus temas de culpa y enajenación que ponen en apuros al individuo frente al mundo. Los polos opuestos que maneja crean una ambigüedad literaria que se encuentra en el corazón mismo de su obra. El poder de su arte consiste no en la forma en que elabora y luego resuelve las ambigüedades y paradojas, sino en el hecho de que, a pesar de lo deseable y necesario que sea la solución, la ambigüedad persiste. Empero, lo más importante y en lo que radica la modernidad de Nathaniel Hawthorne, es que él permite a su lector darse cuenta de la dificultad e inescrutabilidad de la experiencia individual.

N O T A S

1. Malcolm Cowley
The Portable Hawthorne,
Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1979, p. 149.
2. Ibid.
3. Salvat Editores,
Enciclopedia Salvat Diccionario
Barcelona, Salvat Editores, 1975, p. 95.
4. Q.D. Leavis,
Hawthorne as Poet
U.S.A. The Sewanee Review, 1951, p. 428.
5. John E. Becker
Hawthorne's Historical Allegory
Washington, Kennikal Press, 1971, p. 3.
6. D.H. Lawrence
"Nathaniel Hawthorne and the Scarlet Letter" en su
Studies of Classic American Literature
Harmondsworth, Penguin Books, 1971, p. 106.
7. Ibid.
8. Ibid.
9. Ibid. p. 95.
10. Ibid. p. 93.
11. Yvor Winters
"Maule's Curse, or Hawthorne and the Problem of Allegory"
in Seven Studies in the History of American Obscurantism,
Athens, Ohio University Press, 1965, Pp. 157-175
12. J. A. Cuddon
A Dictionary of Literary Terms
New York, Doubleday and Company, Inc., 1977, p p 23-26

13. W.C. Brownell
"Hawthorne", en su American Prose Masters,
Charles Scribner's Sons, 1909, p. 70.
14. Arlin Turner
Nathaniel Hawthorne,
New York, Barnes and Noble Inc., 1961.
15. Yvor Winters, op. cit. p. 157.
16. Henry James
Hawthorne
Harper and Brothers, Publishers, 1879, p. 58
17. The Oxford Anthology of English Literature
define el romance del siglo diecinueve de la siguiente manera:
"(3) Prose romance, the 19th century outgrowth of earlier --
essays into the Gothic (q.u.) tale, represents a poetic kind -
of narrative to be clearly distinguished (in England if not in
America) from the mode of the novel (e.g. Mary Shelley's Frank-
enstein and Hawthorne's the Scarlet Letter are both prose roman-
ce).
- Frank Kermode and John Hollander
The Oxford Anthology of English Literature
New York, Oxford University Press, 1973.
18. Terence Martin,
Nathaniel Hawthorne
New York, Barnes and Noble Inc. 1961, p. 54
19. Nathaniel Hawthorne
"The Custom House" en The Portable Hawthorne de Cowley
op.cit. p. 327.
20. W.C. Brownell
Op. Cit. p p 78-9
21. Ibid.
22. Terence Martin
Op. Cit. p. 60

23. F.O. Matthiessu
"Problem of the Artist as New Englander" en su
American Renaissance,
New York, Oxford University Press, 1941, p. 208
24. Henry James
Op. Cit. p. 59
25. J. A. Pérez Rioja
Diccionario de Literatura Universal,
Madrid, Ed. Tecnos, 1977, p. 865.
26. Jorge Luis Borges
"Nathaniel Hawthorne" en Otras Inquisiciones
Madrid, Alianza Editorial, 1976, p. 194.
27. Terence Martin
Op. Cit. p. 78
28. Citado en F.O. Matthiessen
Op. Cit. p. 259
29. The Custom House
Op. Cit. p. 328
30. Ibid.
31. Nathaniel Hawthorne
The Scarlet Letter en The Portable Hawthorne de Cowley
Op. Cit. p. 348.
32. Ibid., p. 514.
33. Malcom Cowley
En su "Editor's Note" en The Portable Hawthorne
Op. Cit. p. 151
34. Q.D. Leavis, Op. Cit. pp. 181-82
F.O. Matthiessen, Op. Cit. p. 260-274

B I B L I O G R A F I A

1. COWLEY, MALCOLM The Portable Hawthorne
Harmondsworth, Penguin Books, 1978
2. CROWLEY, DONALD J. Nathaniel Hawthorne
London, Routledge and Regan, 1971
3. CUDDON, J.A. A Dictionary of Literary Terms
New York, Doubleday and Company, Inc.
1977.
4. BECKER, JOHN E. Hawthorne's Historical Allegory
Washington, Kennikal Press, 1971
5. BORGES, JORGE LUIS "Nathaniel Hawthorne" en Otras In--
quisiciones
Madrid, Alianza Ed. 1976.
6. BROWNELL, W.C. "Hawthorne" en su American Prose
Masters
Charles Scribener's Sons, 1909
7. JAMES, HENRY Hawthorne
Harper and Brothers Publishers, 1879.
8. KERMODE, FRANK AND The Oxford Anthology of English Li-
HOLLANDER, JOHN terature
New York, Oxford University Press,
1973
9. LAWRENCE, D.H. "Nathaniel Hawthorne and the Scarlet
Letter" en Studies of Classic Ameri-
can Literature
Harmondsworth, Penguin Books, 1971
10. LEAVIS, Q.D. "Hawthorne as Poet"
U.S.A. The Sewanee Review, 1951.
11. LEVIN, HARRY The Power of Blackness
U.S.A. Vintage Books, 1958

12. MATTHIESSEN, F.O. "Problem of the Artist as New Eng--
lander en su American Reinassance
New York, Oxford University Press,
1941.
13. PEREZ RIOJA, J.A. Diccionario de Literatura Universal
Madrid, Ed. Tecnos, 1977.
14. PORTE, JOEL The Romance in America
Middletown, University Press, 1969.
15. TERENCE, MARTIN Nathaniel Hawthorne
New York, Twayne Publishers, 1965
16. TURNER, ARLIN Nathaniel Hawthorne
New York, Barnes and Noble Inc., 1961
17. WINTERS, YVOR "Maule's Curse or Howthorne and the
Problem of Allegory" en Seven Studies
in the History of American Obscurantism.
Athens, Ohio University Press, 1965.