

Harry Levin - El poder de la negrura¹

Capítulo I: La pesadilla americana

Según cuenta la leyenda, los viajeros que transitan caminos tormentosos por la noche a veces encuentran a un extraño con vestimentas pasadas de moda, conduciendo un gran caballo negro y acompañado por un niño. Este extraño siempre pregunta por el camino a Boston; y a menudo su carruaje parece estar avanzando en la dirección equivocada. La curiosidad gradual descubre que el extraño conductor partió para su destino años atrás y que, atrapado en una tormenta, realizó una promesa equivocada: “Veré mi hogar esta noche... o no lo veré nunca!”. Un halo lo acompaña hasta el fin de su fantasmal predicamento. Finalmente llega a Boston sólo para descubrir que su propiedad se encuentra subastada y en ruinas. Cuando trata de establecer su identidad, es amonestado por una voz que proviene de la multitud: “El tiempo, que destruye y renueva todas las cosas, ha arruinado tu casa y nos ha colocado aquí. Fuiste arrancado del pasado y ya no perteneces al presente. Tu hogar se ha ido y nunca podrás tener otro hogar en este mundo.” Este relato, “Peter Rugg, the Missing Man²”, publicado por primera vez en 1824, puede bien servir como punto de partida para intentar diferenciar lo que es único en la ficción norteamericana. Su autor, William Austin, es escasamente recordado en la actualidad; pero por un momento su sombrío héroe se convierte en un cuasi-proverbial mensajero de la tormenta; entonces es posible que de algún modo Austin plasme en su texto algún impulso latente de la hirviente Supra-Alma³. Una generación posterior expresaría ese impulso en la sucinta inscripción: “Kilroy estuvo aquí”.

Peter Rugg tuvo un predecesor inmediato en Rip Van Winkle⁴, personaje que también aparece como una persona desplazada, dislocada no en el espacio sino en el tiempo. Los héroes viajeros de leyenda, desde Odiseo, han sido desviados y han sufrido retrasos en su retorno al hogar. El folklore abunda en estas prolongadas condenas e irónicas liberaciones. El Judío Errante permanece irremediablemente como un nómada. El Holandés Volador gana al final la redención a través del sacrificio de otro. No es el hecho de que Peter Rugg siga adelante, de que empeñe su voluntad contra los elementos, o de que eche una maldición sobre su propia cabeza, lo que lo hace parecer tan singularmente norteamericano. Más bien es el hecho de que el hombre desaparecido, habiendo dejado su morada detrás, continúa mirando hacia el hogar: de que este hombre se encuentra suspendido en un estado entre la pasión por los viajes y la nostalgia. Así, aún cuando este relato solamente ofrece la narración de uno o dos vagos encuentros al costado del camino, esboza una serie de temas que escritores más serios desarrollarán posteriormente: un viaje extraordinario, desviándose de su curso como el barco de Pequod; una morada ilusoria, como la casa Usher hundiéndose en su negro y fantasmal lago; un hombre sin hogar convertido en demonio por el egoísmo, alejado como Ethan Brand⁵ de la cadena magnética de la humanidad. Pero sobre todo, como sucede en el caso de muchas otras manifestaciones de la imaginación norteamericana, este relato presenta sucesos maravillosos como si fueran reales, por lo cual nos liberamos de su atmósfera nocturna con la sensación de despertarnos de una pesadilla, y con la eterna negación del Cuervo sonando en nuestros oídos.

Dadas las circunstancias, no es sorprendente que los viajes de descubrimiento hayan servido como vehículos reales o imaginarios para la literatura norteamericana, desde John Smith a Ernest Hemingway, o que la dirección predominante de estos viajes haya sido el oeste. Esto concuerda con el anhelo presente en la cultura norteamericana desde sus comienzos de construir, y en ocasiones de

¹ Título original: Harry Levin. *The Power of Blackness*. Hawthorne, Poe, Melville. (1958) Ohio University Press, Athens, 1989. Traducción y resumen de Andrea Krikún.

² Relato del escritor estadounidense William Austin (1778-1841).

³ Sustancia espiritual que impregna el Universo, según la filosofía de Emerson.

⁴ Cuento de Washington Irving, de 1819.

⁵ Personaje del cuento homónimo de Nathaniel Hawthorne.

Literatura Norteamericana

destruir, asentamientos ya sea en Walden Pond⁶ o en la costa de Beacon Street⁷. Un personaje de “Time and Temples⁸” afirma que la arquitectura representa la duración mientras que el viaje es la medida del espacio. Pero los viajes, cualquiera sea el camino que se tome, son condiciones universales de existencia; así como lo son las moradas desde las cuales y hacia las cuales éstos deben conducir al impaciente protagonista. Aún más nativa es la tendencia a que las aventuras del protagonista se narren “de primera mano”, ya sea como si el héroe se las contara a sí mismo o como si fueran narradas por un testigo ocular. Algunos personajes funcionan como *un alter ego*, un sustituto personal, una figura compleja ubicada en algún lugar entre la experiencia del escritor y sus impresiones de los otros; esa relación ha sido esbozada por Henry James en “The Jolly Corner⁹”, donde la casa abandonada oculta al doble del protagonista, a aquel en que hubiera podido convertirse éste si no se hubiera establecido en el exterior: “Un oscuro extranjero!”. Este es el trabajo de la ficción: explorar lo que podría haber sido, lo que puede ser, y lo que no es. En este sentido, los escritores norteamericanos no son menos propensos que aquellos de la Edad Media a afirmar que sus relatos son el producto de las visiones que se les revelaron en sueños.

Por otra parte, estos escritores a menudo insisten en que nuestras vidas están compuestas por el mismo material insustancial que se encuentra en la base de sus obras. No es un místico ni un metafísico, es Mark Twain quien escribe en su “Mysterious Stranger¹⁰”: “Es extraño, en verdad, que no haya usted sospechado que su universo y los contenidos de éste son solamente sueños, visiones, ficción!”. Si la vida misma no es más que un sueño, entonces las obras de la imaginación deben constituir “un sueño dentro de otro sueño”. El hecho de que Longfellow haya tomado prestada esta frase de Poe y se la haya aplicado a Hawthorne, sugiere que se trata de una fantasía compartida ya sea a través de la imitación conciente, del plagio inconciente o del funcionamiento de la memoria racial. En el plano más evidente de nuestra autoconciencia todos participamos de una ideología que es comúnmente conocida como el “sueño americano” la cual toma del territorio su aspecto dramático; y dado que el lugar es un mundo nuevo, el tiempo es el presente que se proyecta inminentemente sobre el futuro. El personaje principal es nada menos que la sociedad en su totalidad y el argumento, la realización de la naturaleza a través del progreso material. En todo caso, se trata de un ideal benigno y familiar. Pero los sueños no solamente dramatizan nuestros deseos; también reflejan nuestras inquietudes; y aunque nuestras visiones luminosas puedan conformar una imagen pública de suave perfección, durante la noche no estamos exentos de las visitas de la inseguridad. Según Jean-Paul Sartre, los norteamericanos tendemos a sufrir “una angustia ambivalente”.

El comentario de Sartre tiene que ver con el hecho de que, habiendo estado relativamente exentos de las calamidades políticas que debieron enfrentar los europeos, nosotros parecemos enfrentar nuestros conflictos internamente. Si bien por un lado hemos desarrollado un credo nacional en el que apoyarnos, por otra parte nos hemos rehusado a aceptar ese constructo que parece evidenciarse cada vez más como la enunciación de una verdad a medias. Por consiguiente, nuestras mentes más perceptivas se diferenciaron de los voceros populares al concentrarse en la mitad oscura de la situación, y su actitud distintiva ha sido la introspección, el disenso o la ironía. Donde la voz de la mayoría es por definición afirmativa, el espíritu de independencia es más propenso a manifestarse empleando la negativa: diciendo *no* con estruendo -como Melville le escribió a Hawthorne- aunque el diablo mismo te incite a decir *sí*. La retórica del Sí Eterno y el tono de autoalabanza han predominado estrepitosamente en nuestra cultura, afectando la mirada de los intentos de interpretarla y profundizando las sospechas de los críticos extranjeros. Pero incluso el

⁶ Laguna cercana a Concord, Massachusetts donde Thoreau realizó su experimento en vida sencilla.

⁷ Calle de Boston.

⁸ Capítulo 75 de la novela *Mardi*, de Herman Melville.

⁹ “El rincón feliz”

¹⁰ “El extranjero misterioso”, relato.

Literatura Norteamericana

propio Whitman continuamente volvía su mirada hacia atrás, saludaba al viejo mundo, exhibía sus dudas cósmicas y acentuaba el culto de la personalidad en contra del principio de *en masse*. Y si tomamos como nuestro héroe al hombre común, debemos equilibrar la idealización de Whitman con “Man of the Crowd”¹¹ de Edgar Allan Poe, sombrío retrato de un embrutecido vagabundo que circula por la oscuridad de los barrios bajos. “Todo allí era oscuro aunque espléndido –como ese lustroso ébano con el que ha sido comparado el estilo de Tertuliano”.

Sin comparar necesariamente a nuestros escritores con los Padres de la Iglesia, resulta interesante reparar en la combinación de luces y sombras que tiene lugar en sus obras. Evidentemente, la verdad en su totalidad es lo suficientemente grande como para abarcar los extremos. Debido a esto nuestras lealtades vacilan ambivalentemente entre dos mundos diferentes: el nuevo y el viejo, el presente y el pasado, la sociedad y el individuo, lo natural y lo sobrenatural. Sin embargo, nuestra reputación oficial se basa en una serie de lugares comunes unidimensionales. Por lo tanto, nuestros espíritus más libres han expresado su negación enfatizando el lado opuesto, expresándose en paradojas y confrontando cada suposición establecida con su alternativa dialéctica. Contra la opinión heredada de que los norteamericanos somos uniformemente pragmáticos y utilitaristas, estos escritores establecen una visión de mundo trascendental expresada en términos religiosos o filosóficos. En respuesta a la extendida noción del gregarismo norteamericano, ellos proponen la contrademanda del individualismo, frecuentemente llevado hasta el punto del aislamiento y la alienación. Estos autores nos han llevado a comprender que, colectivamente hablando, no somos tan jóvenes; que los estados Unidos pueden ser considerados en la actualidad el país más viejo del mundo si fechamos su envejecimiento a partir de los efectos del desarrollo tecnológico.

<i>A voice from out the Future cries,</i>	<i>[una voz desde el Futuro grita]</i>
<i>“On! on!” - but o'er the Past</i>	<i>[¡Sigue! ¡Sigue!; pero sobre el Pasado]</i>
<i>(Dim gulf!) my spirit hovering lies</i>	<i>[(!Oscuro hueco!) mi espíritu yace revoloteando]</i>
<i>Mute, motionless, aghast!</i>	<i>[mudo, quieto, horripilado]</i>

Poe no es el único que plantea este dilema; y “Main Street”¹² tiene una cuarta dimensión para Hawthorne y para Sinclair Lewis. La mayor parte de nuestros modernistas se han preocupado más por la tradición que por la innovación y se han ocupado de investigar los recursos de lo que suelen denominar “el pasado utilizable”. Muchos de nuestros escritores han realizado su peregrinación transatlántica y han pagado un tributo retrospectivo a Europa. La Historia reciente ha contribuido a neutralizar las diferencias geográficas, mientras que las problemáticas sociales actualmente contribuyen a producir la unión de los hemisferios.

En pocas palabras, cuando nos referimos al “*American way of life*” simplemente aludimos a la condición humana acelerada, amplificada y proyectada en una gran pantalla. “Fundada por gente de todas las naciones”, señala Melville en *Redburn*¹³, Norteamérica puede ser considerada como una verdadera cultura internacional. “Somos los herederos del tiempo y compartimos nuestra herencia con todas las naciones. En este hemisferio occidental todas las tribus y las personas están conformando un todo federado y hay un futuro que verá a los alejados hijos de Adán restablecidos en el Edén”. Más allá de los numerosos ecos alcanzados por estas frases, la Humanidad en sí misma aparece como una suerte de Peter Rugg que en su búsqueda del hogar avanza hacia territorios vírgenes. Simultáneamente, mientras mira hacia adelante con sus ojos apuntando hacia Utopía y el Milenio, también vuelve la mirada hacia atrás enfocando el idílico ensueño de su inocencia perdida.

¹¹ “El hombre de la multitud”

¹² “Calle principal”, es tanto el título, tanto de un sketch de Hawthorne como de una novela naturalista de Sinclair Lewis.

¹³ Novela de Herman Melville.

Literatura Norteamericana

Este continente ha mantenido un fuerte atractivo para Europa porque presenta, en la frase de Tocqueville, *une feville blanche*: una página en blanco en el libro de los historiadores, una región desconocida en el mapa de los geógrafos. Pero esa esperanza estuvo desde el principio opacada por la probabilidad de que este nuevo capítulo pueda convertirse en una continuación de los precedentes. “¿Qué representa Africa, -qué representa el Oeste?” pregunta Thoreau; y, a través de la sencilla metafísica de *Walden*, la oscuridad exterior encuentra su contrapartida en el wilderness interior (“Aunque pruebe ser negro, como la costa, cuando se la descubre. ¿No es tu interior un espacio en blanco en el mapa?”).

Para Thoreau, la comunión de la conciencia humana se halla convincentemente atestiguada por la universalidad de sus medios de expresión. La fábula, la fase más elemental del arte de narrar historias, es la manifestación poética de la sabiduría natural. Dado que ésta puede pasar de un contexto a otro sin cambiar en su esencia, en un proceso que los folkloristas denominan difusión, puede transformarse en un factor constante, en una unidad irreductible de lo que Jung denomina “inconciente colectivo”. Y así como los astrónomos continúan utilizando nombres clásicos para bautizar a los planetas recientemente descubiertos, la ciencia misma confirma la vitalidad de los mitos antiguos.

Melville consideró sus materiales desde esta perspectiva y, durante un viaje a Grecia, formuló su punto de vista al renunciar a la “innovación” en favor del “arquetipo”. Hawthorne, desde su hogar en Massachusetts, recurrió a los mitos griegos en *Tanglewood Tales* y *Wonder-Book for Boys and Girls*¹⁴ aunque, como él mismo confesó, el Panteón fue sometido a un proceso de goticización relacionado con su mirada puritana. Varias de las historias parecen afines a este temperamento: Proserpina, por ejemplo, divide su vida entre la luz del sol y la sombra, mientras que Pandora y Epimeteo, como Adán y Eva, sufren la pérdida de su pequeño paraíso. Otros elementos mitológicos aparecen sugestivamente modificados en la versión de Hawthorne: Ariadna rehúsa ser seducida por Teseo y elige permanecer con su padre como una buena solterona de Nueva Inglaterra; Hércules intercepta todo contacto entre Anateo y la tierra y ejerce una influencia espiritualizadora sobre el gigante; Hécate, deslumbrada por el resplandor de Febo, sugiere que éste debería usar un velo negro; Midas tiene una hija apócrifa que, como Beatrice Rappaccini¹⁵, se convierte en víctima del experimento de su padre. Estas modificaciones, por leves que sean, demuestran cómo los arquetipos, cuando son transmitidos por un talento individual, son individualizados en el acto de transmisión. La referencia a la Biblia se repite tanto en otros textos de Hawthorne como en la obra de otros autores. En *Moby-Dick*, Raquel es el nombre del barco ballenero que busca a un niño desaparecido, Ismael es el nombre con el que se identifica el narrador en la primera frase del texto, mientras que el hábito de la prefiguración bíblica es utilizada como una técnica de caracterización a lo largo de toda la novela.

Una anécdota muy conocida ilustra el modo en que la interpretación que los puritanos hacían de los eventos cotidianos estaba guiada por la referencia a la Biblia: en 1648 una serpiente apareció en una reunión de los Sínodos en Cambridge, Massachusetts, y la identificación con su prototipo fue casi automática. John Winthrop escribió en su diario: “la serpiente es el Diablo”. Cuando dos siglos después en “Young Goodman Brown”¹⁶ Hawthorne se propone representar al Diablo en la figura de el Hombre Negro, acompaña a su personaje con un bastón que se parece a una serpiente negra, y también utiliza el mismo procedimiento cuando describe la vara de Westervelt, el diabólico mesmerista de *The Blithedale Romance*¹⁷. Cuando Melville describe las cualidades paradisiacas de las islas de los Mares del Sur, se ocupa de señalar que éstas no contienen

¹⁴ Libros de cuentos infantiles de Hawthorne.

¹⁵ Personaje femenino del cuento “La hija de Rappaccini” de Hawthorne.

¹⁶ “El Joven Goodman Brown”

¹⁷ Tercera novela de Hawthorne, 1852.

Literatura Norteamericana

serpientes ni reptiles venenosos. Cuando el doctor Holmes en su novela “médica” *Elsie Venner*¹⁸ intenta diagnosticar la naturaleza malvada de su heroína, a pesar de considerarse un científico racionalista, no puede más que relacionar los síntomas de la dama con la mordedura de una serpiente.

La imagen de la serpiente, que generalmente se halla vinculada al siempre presente peligro de corrupción, se encuentra profunda y universalmente arraigado en el imperfecto control del hombre sobre su propio cuerpo. Pero aunque esto ayude a explicar su fuerza, no es necesario ir más allá de la tradición judeo-cristiana para encontrar un vocabulario de símbolos que se adecue a las situaciones que los colonos ingleses debieron enfrentar en el Nuevo Mundo. A estos colonos no se les ocurrió pensar que podía existir una sabiduría indígena en el nuevo territorio; en los mitos coloniales los indios cumplieron el rol de demonios en el Nuevo Edén. “Aquí”, escribió Cotton Matter, “ha surgido la luz en la oscuridad”. Por otra parte, el cristianismo había renovado su perspectiva fabulosa, su fe en los milagros, su interés en los presagios, oráculos, y “maravillas del mundo invisible”; al tiempo que el Ministerio de Nueva Inglaterra había recomendado predicar los designios providenciales que se revelaban mediante naufragios, rayos u otros sucesos preternaturales.

La Ortodoxia suponía que el universo visible estaba animado por una divinidad cuya mano se evidenciaba a través de obras maravillosas e intervenciones significativas. El Trascendentalismo, trasladando su base de lo inescrutable a lo visible, conservó la premisa de que la materia es la manifestación externa del espíritu y sostuvo que la revelación se basaba en la intuición mística o en el conocimiento poético que podían escudriñar en la confusión de las apariencias y percibir la presencia de realidades ocultas. Leer esos jeroglíficos, interpretar las analogías a través de las cuales el alma del hombre se vincula con el mundo físico, fue el desafío imaginativo que Emerson desarrolló en *Nature*. Para él, como para Baudelaire, la naturaleza era un templo donde los pilares eran árboles, el sacerdote era un poeta, y el lenguaje estaba relacionado con la percepción a través de la doctrina de las correspondencias. Para el escritor que aceptara la metafísica de Emerson, no había más elección que ser un simbolista.

(...)

Según W. H. Auden la mayor parte de las novelas norteamericanas son parábolas y sus escenarios, aún cuando pretenden ser realistas, son escenarios simbólicos de una *psychomachia* sin tiempo ni lugar. En este sentido la obra de autores como Edgar Allan Poe y Nathaniel Hawthorne se ubica en el marco de una forma literaria a la cual pertenece gran parte de la ficción norteamericana del siglo XIX, el *romance* (1). En algunos de sus prefacios Hawthorne reclamó para esta forma literaria el privilegio de montar sus escenas en un territorio intermedio entre lo real y lo imaginario. Luego de la Guerra Civil la preponderancia de esta forma literaria se desvaneció y “lo real” comenzó a prevalecer en los textos cuando escritores como Howells y James adoptaron en sus obras una aproximación novelística. Pero, si bien en este contexto podía esperarse que los autores se volcaran a la utilización de recursos naturalistas, el Naturalismo llegó tardíamente a los Estados Unidos, con Frank Norris explorando los métodos de Emile Zola, y la distancia cultural perpetuó las formas de pensamiento más antiguas. El Renacimiento Americano estuvo inspirado por el Romanticismo europeo y el simbolismo ha sido el modo intrínseco de la escritura norteamericana.

Si recorremos los anales de la ficción en prosa norteamericana, nuestro primer punto de referencia debería ser un libro tan extraño que todavía no ha sido descubierto por los historiadores literarios de los Estados Unidos aunque hace diez años se llevó a cabo una reedición limitada. Se trata de “The History of the Kingdom of Basaruah”, texto impreso en Boston en 1715 y atribuido por su editor a un Ministro calvinista, Joseph Morgan, en el cual se presenta el relato de un viajero

¹⁸ Novela de Oliver Wendell Holmes de 1861.

Literatura Norteamericana

que narra una visita al norte del continente americano. Dado que el nombre que se menciona ya en el título es glosado a partir de vocablos hebreos que significan “carne” y “espíritu”, la topografía que se trabaja en el texto abre un vasto campo para paralelismos psicofísicos y la travesía se convierte en una suerte de “psychomachia”, en un viaje imaginario. Los nativos de Basaruah, los cuales representan a la Humanidad, se rebelan contra el pacto que mantienen con su rey por lo cual deben exiliarse en el desierto, aunque el hijo del rey marcha con ellos y suplica en su favor hasta que finalmente se les promete un final para su condición de errante.

De este modo, la ficción norteamericana surgió de la alegoría religiosa, formato que encauzó los ímpetus moralistas y que, a lo largo del siglo XVIII, se desarrolló de la mano del relato filosófico. En ese contexto las moda literaria seguía el modelo impuesto por las novelas inglesas de tipo mundano, picarescas o sentimentales. En Europa, el cambio de rumbo, que coincidió con un período de ideas revolucionarias e ímpetu romántico, estuvo marcado por el creciente sensacionalismo del relato de terror. Poe, cuyo aprendizaje literario fue tanto imitación como parodia de esa escuela popularizada por la revista *Blackwood Magazine*, señaló que el origen de los terrores que trabajaba en sus relatos no estaba en Alemania sino en el alma. A través de esta afirmación, puso en evidencia la afinidad que existía entre la mente norteamericana y el romance gótico. El renacimiento del romance en aquellos países donde la novela había madurado se vio limitado por su artificialidad, como sucedió con el castillo pseudo-gótico de Horace Walpole. Indudablemente, el auge de este tipo de literatura se relacionaba con el ansia de aventuras, maravillas y bellezas surgido en el marco de una civilización altamente desarrollada en la cual estos aspectos se veían relegados.

Nuestro primer maestro de la ficción, Charles Brockden Brown, quien se consideraba a sí mismo “un moralista narrador de historias”, comenzó su labor allí donde dejaron los góticos del viejo mundo. Admirador de William Goldwin y conciudadano de Benjamin Franklin, Brown estuvo completamente encomendado a los postulados del Iluminismo. La luz fue una fuente casi compulsiva para su imaginación pero la consecuencia, irónicamente, resultó ser una intensificación de la sombra. En *Edgar Huntly*, el lector parece introducirse en una pesadilla; pero al despertar, la realidad que se le presenta es aún más inquietante y pronto se ve involucrado en una persecución secreta que sigue el modelo del *Caleb Williams* de Goldwin y de otros libros de Brown. Por otra parte, Brown no se conformó con resolver los misteriosos crímenes que sus villanos cometían sino que se ocupó de introducir explicaciones racionales para los fenómenos aparentemente sobrenaturales que se presentaban en sus textos. En *Wieland*, por ejemplo, las voces que conducen al fanático a la locura y al asesinato finalmente son atribuidas a un ventrílocuo cuya meta consiste en poner a prueba la credulidad de su víctima. De este modo, la cuestión de la motivación se vuelve aún más aterrador que las supersticiones que se echan por tierra.

(...)

La exploración de este “lado oscuro” también se encuentra en la obra de otros escritores norteamericanos. Uno de los aspectos de los textos de Hawthorne que fascinó a Melville fue lo que él denominó “el poder de la negrura”, poder cuya fuerza deriva de su apelación a la Depreciación Innata y el Pecado Original de los calvinistas, y que también aparece en los textos del propio Melville. “The blackness of darkness¹⁹”, frase tomada de la epístola de Judas que Melville utiliza en dos oportunidades en *Moby Dick*, también fue utilizada por Poe en “The Pit and the Pendulum²⁰” y en *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. En *Studies in Classic American Literature* D.H.Lawrence afirma que los Padres Peregrinos aparecen representados como hombres autoritarios y oscuros que debieron atravesar un mar negro al abandonar Europa. Según Lawrence, debemos aprender a mirar el arte americano a través de la superficie para llegar a vislumbrar su significado simbólico. Esta

¹⁹ La negrura de la oscuridad

²⁰ “El Pozo y el péndulo”

“negrura” que recorre muchas de las obras literarias en Norteamérica, por otra parte, se destaca aún más debido a su constante interacción con un “sentido de la blancura” igual de persistente. A través del continuo contraste entre ambos se expresan algunos de los dilemas más importantes de la cultura norteamericana.

(1) *Distinción entre Novela y Romance*

En el capítulo 2 de *Gothic*, Fred Botting analiza la distinción entre novela y romance y señala la importancia de esta distinción para comprender las características de la ficción y del debate crítico del siglo XVIII.

Según Botting, para abordar la ficción del siglo XVIII el término “Gothic Romance” resulta más adecuado que “Gothic Novel” ya que el primero pone de relieve el vínculo entre los relatos que a fines del siglo XVIII fueron clasificados como “góticos” y los romances medievales y los relatos de amor, caballería y aventura que fueron importados de Francia a partir del siglo XVII.

A lo largo del siglo XVIII la crítica neoclásica sometió a las obras de ficción a la condena general en tanto piezas salvajemente fantásticas y necias que no servían para propósitos útiles o morales. En lugar de estas obras se recomendaba la lectura de escritores clásicos como Horacio y Plutarco. Escribir para (y desde) la vida era considerado el modo moralmente instructivo de resguardarse de los “monstruos de la imaginación”.

El alejamiento de la ficción de las reglas de imitación fue el principal objeto de preocupación de la crítica que consideraba que el desvío de la imaginación de los caminos de la naturaleza no sólo mostraba un gusto depravado sino que también ejercía una influencia corruptora en la moral de los lectores. En realidad, el peligro de degeneración moral se convirtió en la razón principal para la condena general de los romances, relatos y novelas. En *On fable and romance* (1783) James Beattie describió a los romances como una “recreación peligrosa” y señaló que sólo unos resultaban agradables para el buen gusto y la buena moral mientras que la mayoría tendía a “corromper el corazón y a estimular las pasiones”. “El hábito de leerlos –escribió Beattie- engendra antipatía por la historia y todas las partes sustanciales del conocimiento; aparta la atención de la naturaleza y la verdad; y llena la mente con pensamientos extravagantes, y demasiado a menudo con tendencias criminales”. La advertencia de Beattie acerca de los romances reproduce las distinciones que estaban en la base de la crítica del siglo XVIII: la búsqueda de mantener la moral, la virtud, la verdad, la razón, el conocimiento y el buen gusto debían siempre ser elevados por encima de la ficción, la pasión, la ignorancia y la depravación.

En *The Rambler* (1750) Samuel Johnson diferenció a los romances de las novelas enfatizando la utilidad moral de las últimas. Mientras que los romances eran descriptos como relatos fantasiosos y extravagantes que presentaban caballeros, gigantes, seres fabulosos e incidentes maravillosos, las novelas eran privilegiadas como observaciones instructivas respecto al mundo real. Además de la cuestión de la imitación de la naturaleza y de la buena sociedad, otros aspectos separaban a la buena de la mala literatura. Para Johnson las historias familiares ofrecidas por las novelas poseían la capacidad de educar a los lectores, de transmitir con gran eficiencia un conocimiento acerca de la virtud y el vicio. Por otra parte, se pedía que el realismo de las novelas fuera selectivo: las imitaciones de la naturaleza y la vida debían ser elegidas sobre la base de su conveniencia y no ser coloreadas por la pasión o la maldad. Las novelas debían destacar la virtud y despertar el aborrecimiento del lector ante las pinturas del vicio.

De este modo a la ficción era reconocida como una poderosa pero ambivalente forma de educación social. La insistencia en las distinciones entre romance y novela formaba parte de un proceso más amplio: el de enseñarles a los lectores una moral conveniente y un entendimiento racional. La distinción entre buenos y malos modos de escritura era más que una empresa meramente estética: señalaba un esfuerzo por complementar una supuesta inhabilidad por parte de los romances y su creciente lectorado para discriminar entre la virtud y el vicio, y por prevenir su

Literatura Norteamericana

seducción a través de caminos ficcionales que estimulaban pasiones antisociales y comportamientos corruptos.

De este modo, la preocupación respecto a los efectos de la ficción estaba en primer plano en la crítica del siglo XVIII y, en este contexto, las novelas funcionaban en oposición a los romances. El hecho de que se trataba de representaciones no estaba cuestionado sino que lo que se debatía eran los valores que eran reproducidos como naturales o reales. Así la ficción se volvió ideológica ya que todos los relatos eran reconocidos como poseedores de la capacidad de ordenar o de subvertir los comportamientos, las percepciones y la moral.