

[T1] Sobre urnas griegas y pompas de jabón: transformaciones de la ecfrasis en *La casa de los siete tejados*

Patricia Simonson

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

psimonson@unal.edu.co

Artículo de reflexión. Recibido: 19/09/14; aceptado: 14/10/14.

Este ensayo explora la forma en que *La casa de los siete tejados*, del escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne, dialoga con la tradición europea, poniendo en escena su propia relación problemática con ella y con la noción misma de tradición o canon artístico.¹ El canon se manifiesta en la novela de dos maneras complementarias: por un lado, a través de una evocación recurrente de diversas formas de arte visual (cuadros, estatuas, daguerrotipos); y por otro, a través de la reescritura burlesca de un poema de John Keats “Oda sobre una urna griega”. Veremos que esta segunda manifestación está íntimamente ligada a la primera. El vínculo entre las dos radica en un fenómeno que juega un papel clave tanto en el texto del poeta inglés como en la novela de Hawthorne: el que los historiadores del arte llaman “ecfrasis” (término que significa en griego “descripción”). En el uso que la palabra ha ido adquiriendo en la terminología moderna, la ecfrasis es más específicamente una descripción verbal de obras de arte visuales o de algo que no es explícitamente una obra de arte visual, pero que está siendo tratado como si lo fuera (Krieger 6-13).² Este género (o microgénero) discursivo es recurrente, no solo en la historia del arte, sino también en la literatura, donde ha cumplido funciones muy diversas. Dichas funciones pueden ser principalmente ornamentales o denotativas, como en la novela decimonónica, donde los pasajes descriptivos que imitan los retratos o los cuadros de paisajes sirven a menudo para crear efectos de realidad y dar información sobre la situación narrativa. En otras tradiciones artísticas, tienen un papel más autorreflexivo: este es el caso de las descripciones recargadas de paisajes o figuras humanas en la poesía barroca, que contribuyen a la vez a la belleza de la obra y a la celebración consciente del virtuosismo del artista. Un ejemplo podría ser la evocación del Paraíso en el libro **IV** del *Paraíso Perdido*, con sus recurrentes símiles épicos que hacen visibles la presencia del autor y su dominio de toda una tradición épica

¹ Este artículo está basado en una ponencia presentada en el XI Congreso de la ESSE (“European Society for the Study of English”) en septiembre del 2012, en Estambul, Turquía, y en la versión ampliada de esta que se presentó en las Jornadas Estudiantiles de Literatura organizadas en la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, en octubre del mismo año.

² Para otros estudios de la ecfrasis literaria, véanse trabajos como Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago: University of Chicago, 1958); James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago: University of Chicago Press, 1993); W. J. T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1995); Valérie Robillard y Els Jongeneel, eds., *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis* (Amsterdam: **VU** University, 1998); Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, eds., *Entre artes entre actos: ecfrasis e intermedialidad* (México, D. F.: Universidad Autónoma de México, 2011).

y mitológica.³ Se vuelven así una manera de recordarle al lector el carácter artístico de la obra, y participan de una reflexión sobre el arte mismo y el oficio del artista.

Algo parecido ocurre en el poema de Keats y en la obra de Hawthorne, que, a pesar de ser una novela decimonónica, es más cercana a la tradición barroca que al realismo narrativo de Dickens o Tolstoi. La oda de Keats es uno de los casos más célebres de ecfrasis en la literatura europea. Al mismo tiempo es una de las más problemáticas: mientras la representación de la urna finge celebrar la tradición clásica y la belleza eterna del arte griego, en realidad está subrayando el carácter problemático de este ideal y la difícil relación del artista moderno con el canon clásico (Kelley 172, 180; Phinney 133-134; Webb 150-154). En otras palabras, el poeta inglés estaría simultáneamente poniendo en escena y en tela de juicio la doctrina clásica del *ut pictura poesis*, según la cual el arte paradigmático, erigido en modelo para los demás, es el arte visual (Abrams 33-34; Bialostocka 12-18). Quiero mostrar cómo la novela de Hawthorne retoma este cuestionamiento del ideal clásico (o al menos, de la mitificación de ese ideal) por parte de Keats, utilizándolo para hacer más explícita la problemática que organiza su propia obra y la polémica que esta entabla con la función asignada por su propia sociedad al arte canónico.

Veremos que la presencia del arte visual en *La casa de los siete tejados* tiene mucho que ver con un proceso social que se está dando en Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XIX. Según Les Harrison, en *The Temple and the Forum: The American Museum and Cultural Authority in Hawthorne, Melville, Stowe and Whitman* (2007), la sociedad norteamericana está intentando consolidar su propia concepción de sus instituciones culturales, en particular la del museo, como un instrumento de autodefinición nacionalista: en este contexto, las diversas formas que toman estas instituciones están marcadas por cierta tensión entre una cultura “alta”, elitista, por un lado, y, por el otro, una cultura popular, todavía floreciente a mediados del siglo XIX. En la segunda mitad del siglo, se impondrá una concepción estática y sacralizada de la cultura, por

³Que un pequeño fragmento (entre los ciento cincuenta versos que describen el Edén) sirva de ilustración: “Mientras tanto las aguas murmurantes / Descienden por la falda del collado, / Y dispersas, o bien formando un lago, / Que presenta su espejo de cristal, / En sus bordes de mirto coronados / Reúnen sus corrientes. [...] Ni aquel bello / Lugar de Enna, en donde Proserpina, / Cogiendo flores siendo ella la flor / Más preciosa, por Plutón el sombrío / Fue raptada, cosa que le costó a Ceres / La angustia de buscarla por el mundo; / Ni la agradable enramada de Dafne / Al margen del Orontes, ni la inspirada / Fuente Castalia podían compararse / Con este Paraíso del Edén...” (Milton vv. 260-276). Vale la pena notar que la descripción visual del Paraíso se compara con escenas que nos remiten a la pintura mitológica de la época.

encima de las concepciones más dinámicas y más eclécticas que predominaron durante la primera mitad, como la del *American Museum* de E. T. Barnum, más parecido a un espectáculo de circo que a un templo de la alta cultura (Harrison 18-34). La novela de Hawthorne va a participar activamente en el debate que se está dando en su sociedad alrededor de esta construcción cultural de la nación.

Esto nos llevará a examinar primero el uso que hace el autor norteamericano del arte visual en la novela, como una manera de poner en escena sus propios dilemas como artista; luego, exploraremos su reescritura del poema de Keats, para ver cómo este acto de “reciclaje” literario permite hacer más explícita la reflexión del autor sobre su propia situación en el contexto norteamericano; por otro lado, la cita de Keats participa del surgimiento en la novela de una estética subversiva frente al canon clásico, estética que me atreveré a llamar “la poética de la pompa de jabón”.

[T2] El arte visual en *La casa de los siete tejados*: entre el mármol y el diorama

Uno de los críticos más acertados de Hawthorne, Richard Brodhead, argumenta que la última novela acabada del autor muestra los efectos nefastos que tuvo sobre él su propio éxito literario (*The School* 67-80): en el año 1860, cuando aparece *El fauno de mármol*, Hawthorne ya había sido canonizado en vida, y para algunos lectores, la novela es un testimonio deprimente de cierta pérdida de creatividad por parte de su autor. Lo que llama especialmente la atención es la cantidad de tiempo que los personajes pasan en los museos de Roma, y lo petrificante que resulta para ellos, y para el lector, el espectáculo de las grandes obras canónicas de la tradición europea. Es significativo que, entre las diversas figuras de artistas que habitan la obra, la que parece asumir la vocería del autor al final es precisamente Hilda, una joven pintora norteamericana que ha quedado tan deslumbrada por el gran arte europeo que renuncia a crear obras propias y se conforma con copiar las obras maestras, desde la postura reverencial de la sacerdotisa, a fin de preservarlas para la posteridad (*The Centenary Edition* 4: 56-57).

Quiero argumentar que esta evolución en el proceso creativo de Hawthorne empieza mucho antes en su obra, y que *La casa de los siete tejados* representa precisamente un momento clave en este fenómeno. Es un momento especialmente interesante, porque el problema está apenas esbozándose: la batalla entre la creatividad del escritor y el poder petrificante del canon ya ha

empezado, pero los adversarios no están todavía plenamente definidos y, por lo tanto, nadie va ganando. Esto sucede porque la canonización de Hawthorne como “gran” novelista norteamericano, que en 1860 ya es un hecho cumplido, está apenas iniciando en 1851, y la ambivalencia del autor frente a ese proceso es todavía una fuente de energía creativa.

Después de años de anonimato, la publicación de *La letra escarlata* en 1850 cambia radicalmente la posición de Hawthorne en el escenario literario norteamericano (Brodhead, *The School* 48-49). Además, el autor se encuentra ahora bajo el cuidado de un personaje a quien se le atribuye una verdadera revolución en ese escenario: se trata del editor James T. Fields, figura clave en la invención de un mercado literario norteamericano basado principalmente en una diferenciación cada vez más estricta entre un arte “alto”, orientado a la élite, y un arte de consumo masivo. En Estados Unidos, Fields fue un pionero en la creación del mercadeo literario a mediados del siglo XIX: él “fabrica” a sus autores como si fueran productos de lujo llamados “Hawthorne” o “Longfellow”, y los vende al público norteamericano por medio del mito (también creado por él) del carácter sagrado de la “verdadera” literatura (Brodhead, *The School* 52-57). Esto significa, a mi juicio, que los años 1850 y 1851 marcan para Hawthorne el comienzo de un proceso de cosificación cuyo final, en su última fase, coincidiría con la muerte de sus facultades creativas. Aunque este diagnóstico pueda sonar algo melodramático, es cierto que los últimos manuscritos inacabados del autor son el testimonio explícito de una misteriosa y angustiante incapacidad para seguir ejerciendo su oficio de escritor. El volumen XIII de la *Centenary Edition*, que contiene estos textos fragmentarios, incluye las interpolaciones que hace el autor durante el proceso de escritura: a menudo expresa su fastidio ante sus propias decisiones narrativas, cuya insuficiencia lo lleva una y otra vez a renunciar a una pista para intentar otra, siempre en vano. Es significativo, además, que en estos últimos fragmentos narrativos el autor se muestre obsesionado con la búsqueda del elixir de inmortalidad, elixir que resultará mortífero para el que lo consume (*The Centenary Edition* 13).

Mi hipótesis es que *La casa de los siete tejados* está profundamente marcada por una reflexión (consciente o inconsciente) sobre los riesgos de cosificación que corre el escritor, y por la resistencia del autor frente a estos riesgos: dicha resistencia expresa la ambivalencia de Hawthorne respecto a la creciente disociación entre arte popular y arte de élite en la sociedad norteamericana de su época, y su percepción del conflicto que esto implica entre diferentes

definiciones posibles del papel del artista y del mismo público. Esto es precisamente lo que está en juego en las múltiples formas de ecfrasis que aparecen en la novela. El libro está saturado de referencias a la cultura visual de la época (pinturas de paisaje, retratos, daguerrotipos y varias formas de arte que anticipan el cine, y que estaban muy de moda entre los contemporáneos del autor), hasta tal punto que se puede hablar de una verdadera configuración visual del texto. Estas muchas referencias no son ni meramente decorativas ni ideológicamente neutrales: por medio de su distribución en dos clases de imágenes bastante diferenciadas en el texto, se perfilan dos adversarios en una lucha entre concepciones opuestas de la representación artística y de la función del arte en la sociedad del autor. Lo que vamos a ver es que la novela está organizada por una dialéctica inestable entre formas estáticas y formas dinámicas de arte visual. Ciertos elementos visuales se inclinan netamente hacia lo fijo, lo sólido o macizo, lo inmóvil; otros, hacia lo movedizo, lo nebuloso, incluso hacia el desvanecimiento. Hay una asociación cercana entre estas diferentes características, que enfrentan lo duradero con lo efímero, y el prestigio social que otorgan las formas artísticas correspondientes. Al mismo tiempo, ese prestigio tiene connotaciones paradójicas en la intriga de la novela: cuanto más prestigiosa y duradera es la forma artística evocada, más negativa tiende a ser su connotación en la oposición entre “buenos” y “malos” en el relato, esencialmente por su asociación con los personajes del coronel y del juez Pyncheon.

Examinemos algunos de los pasajes de la novela que ilustran esta omnipresencia de lo visual, y su función dialógica en la organización de la obra. Se ha escrito mucho sobre la presencia de las pinturas y de los daguerrotipos (formas primitivas de la fotografía) en *La casa de los siete tejados* (Baym; Brodhead *Hawthorne* 69-90; Marks). Varios retratos asumen un papel importante en la suerte de la familia: el del fundador puritano de la casa, el viejo coronel Pyncheon, que parece materializar la maldición ancestral; el daguerrotipo de Jaffrey Pyncheon, el juez, que aparece como la reencarnación del patriarca hipócrita y tiránico; la miniatura de su descendiente Clifford, que permite identificar al personaje como el polo opuesto al ancestro puritano.⁴ Dos de estos cuadros dan lugar a pasajes descriptivos que pertenecen al género tradicional de la ecfrasis.

⁴Aunque pertenezca a la familia Pyncheon, Clifford está explícitamente disociado de la dinastía oficial en la novela, principalmente por motivo de sus inclinaciones artísticas (*The Centenary Edition* 2: 59-60); su hermana dice incluso de él: “¡Él nunca fue un Pyncheon!” (60). Nota: con la excepción de Milton, todas las traducciones de textos originalmente en inglés son de la autora del artículo.

Es el caso de la miniatura de Clifford: “la semblanza de un joven, vestido con una levantadora de seda de un corte anticuado, cuya suave elegancia armoniza con la cara soñadora, la boca voluptuosa y los ojos hermosos...” (*The Centenary Edition* 2: 31-32). Lo mismo ocurre con el retrato del coronel Pyncheon: “el retrato del viejo coronel Pyncheon, de dos tercios, representaba los rasgos severos de un personaje de aspecto puritano, de barba gris, que llevaba puestos un gorro y un cuello de encaje; en una mano tenía una Biblia, y en la otra empuñaba una espada de hierro” (33).

En otro pasaje clave, se nos describe la sala de la casa, durante el siglo XVIII, como una pequeña colección de arte privada llena de muebles costosos y de objetos de arte traídos de Europa.⁵ Entre ellos, encontramos una estatua de mármol, varios cuadros antiguos y un mueble antiguo de ébano que sirve de vitrina para antigüedades pequeñas y valiosas (193). Entre los cuadros está un paisaje de Claudio de Lorena, el único artista de la colección en ser identificado. La inclusión de este pintor aquí anticipa de cierto modo la referencia posterior al poema de Keats: no solamente es un artista europeo canonizado en la época del novelista, sino que nombrarlo es nombrar metonímicamente toda la tradición de la pintura barroca de tendencia clásica (una proporción muy alta de los cuadros de Le Lorrain sigue la moda renacentista de representar paisajes con escenas tomadas de la mitología griega).

Aunque el narrador recalca la belleza de los objetos reunidos en la sala, también pronuncia un juicio poco favorable sobre la colección, que permite asociar a la familia Pyncheon con un arte elitista de tendencias eurocéntricas: “simbolizaba una mente que se había provisto laboriosamente con ideas extranjeras, y había cultivado un refinamiento artificial, sin ser ni más amplia, ni, en sí misma, más elegante de lo que era antes” (193).

Este tipo de espacio, cerrado y aislado del contexto social local, aparece en tensión con la tienda que abre Hepzibah en el segundo capítulo del libro, y que servirá para crear vías de comunicación con el mundo exterior, a través de la comercialización de objetos que sugieren, en algunos casos, una especie de ecfrasis folclórica o incluso paródica (notamos también que los personajes son representados en movimiento):

⁵Harrison comenta que las colecciones de arte privadas eran una práctica de las familias acomodadas que desembocó, progresivamente, en la creación de los museos públicos en el transcurso del siglo XIX (9).

Se veía además al negro Jim Crow en pan de jengibre, haciendo su famoso baile. Una división de caballería en plomo pasaba al galope por una estantería, equipados y uniformados al estilo contemporáneo; también había unas figuras de azúcar, que no se parecían mucho a humanos de ninguna época, pero representaban un poco mejor la moda de hoy que la del siglo pasado. (36)

En vista del drama que rodea el hecho de abrir la tienda (Hepzibah está convencida de que asumir una ocupación comercial es un deshonor terrible), es tentador interpretar el papel clave que juega la tienda en la novela como una alegoría del dilema que representa para el artista norteamericano de la primera mitad del siglo XIX el acto de vender un producto (la obra literaria) que está precisamente en proceso de ser definido como un objeto sagrado. En todo caso, la presencia en la narración de los dos espacios opuestos, la “colección particular” de arte “alto” en el salón burgués del señor Gervayse Pyncheon y la tienda con su miscelánea de objetos pintorescos, parece poner en escena el conflicto que se está dando a mediados del siglo entre dos concepciones opuestas del museo: la concepción mitificadora, por un lado, y la concepción popular y comercial, por el otro.

Además de las muchas referencias explícitas al arte visual que aparecen en la novela, existe una presencia más difusa de ciertas formas de ecfrasis indirecta que violan las fronteras entre relato de ficción y descripción de obras de arte. Henry James observó que los personajes de la obra son más cuadros que personas (521): por cierto, el narrador presenta a menudo a los personajes, cuando aparecen por primera vez en la narración, como si fueran retratos, al hacerlos aparecer dentro de marcos (puertas, corredores, ventanas). El proceso empieza con Hepzibah, cuya entrada en escena es descrita en términos fuertemente pictóricos. La aparición del personaje en las primeras páginas del capítulo dos es cuidadosamente preparada por el narrador: “¿Y ahora, cruzará el umbral de nuestra historia? Todavía no...” (31). Cuando por fin aparece, está deliberadamente enmarcada por la estructura misma de la casa: “Sale, aquí está, en el corredor oscurecido por el tiempo: una figura alta, vestida con seda negra, con una cintura larga y estrecha...” (32).

Algo similar va a ocurrir con casi todos los demás personajes: van apareciendo uno tras otro, o bien en el umbral de la puerta de la tienda o en la calle, pero vistos por Hepzibah en el marco de la ventana. Tanto Holgrave como el juez Jaffrey Pyncheon son descritos con abundancia de detalles visuales (incluyendo, en particular, descripciones detalladas de la ropa que llevan puesta)

que los hacen parecer retratos decimonónicos, en los cuales los rasgos físicos sirven para informar al lector-espectador acerca de la personalidad y del estatus socioeconómico del modelo. En el caso del juez, el texto se refiere además directamente al arte del pintor: “Hubiera dado materia para un buen retrato, bueno y macizo...” (57).

Notaremos aquí el carácter meta-artístico de semejantes técnicas. Desde el momento en que el marco del cuadro es visible como parte del mismo cuadro, y se hace explícita la analogía entre descripción narrativa y pintura de retratos, ya no estamos frente a una poética realista, a pesar de lo que parece indicar un comentario muy citado de Hawthorne en una carta a su editor (Fields, precisamente): “Muchos pasajes de este libro deberían tener el acabado minucioso de un cuadro flamenco” (*The Centenary Edition* 2: xxvii). Aunque esto parezca un guiño al realismo de los bodegones holandeses del siglo XVII, la referencia es ambigua en la medida en que el supuesto “realismo” de la pintura flamenca de los siglos XVI y XVII esconde a menudo una dimensión alegórica (Schneider 17-18; Todorov 43-49). Además, la alusión de Hawthorne a la pintura holandesa en su carta confirma la presencia explícita de esta pintura en la novela, bajo una forma que da lugar al mismo fenómeno de ecfrasis indirecta que los retratos que acabamos de mencionar, y con el mismo efecto de autorreferencialidad: este efecto es muy claro en la escena del desayuno en el capítulo VII, que se puede leer como una cita de las naturalezas muertas holandesas (*The Centenary Edition* 2: 99-101). El pasaje reúne, en una descripción visual detallada cuya belleza es recalcada por el narrador, todos los componentes típicos de las escenas de cocina o de desayuno de los pintores flamencos del siglo XVII: el pescado, el pan (claro que, en este caso, es el pan de maíz norteamericano: se trata de un bodegón autóctono), la mesa con su mantel ricamente bordado, la porcelana china y el jarrón de flores e incluso las ratas a la espera de una oportunidad para robar alguna miga (en los bodegones barrocos, la presencia del ratón, símbolo del mal y de la muerte, era un elemento tradicional de todo un subtexto religioso) (Schneider 17). Como en la descripción de la tienda, se trata, sin embargo, de una “naturaleza muerta” viva, en la cual se huele el olor del pescado asado y de la mantequilla fresca, y se nos invita a imaginar la conversación de los comensales. La escena forma, de hecho, una especie de díptico con la descripción de las mercancías de la tienda, que recuerda la tradición de las escenas de mercado de las naturalezas muertas flamencas. En ambos casos, hay una tensión subyacente entre la representación de estas actividades triviales de la vida cotidiana, por un lado, y la colección de arte de Gervayse Pyncheon, por el otro. Esta tensión recuerda el carácter

inicialmente popular del género de la naturaleza muerta, considerada inferior al género más noble de la pintura histórica o mitológica que practicaba Le Lorrain (Schneider 7-9); recuerda también la función que ese género asume, según Schneider, como representación de las nuevas preocupaciones del capitalismo naciente en los Países Bajos de los siglos XVI y XVII.⁶

Estas oposiciones ideológicas encuentran su correlato en la intriga gótica de la novela: la polaridad que ello implica entre personajes “malos” y “buenos” coincide con cierta identificación con uno u otro de los polos opuestos del arte visual que mencioné arriba (estático/dinámico, fijo/inestable, neto/difuso, etc.).⁷ El coronel Pyncheon y su doble moderno, el juez Jaffrey Pyncheon, son identificados con cosas macizas, pesadas, frías, inmóviles, implacables: con el mármol, el granito y el hierro. Pertenecen a la esfera de la escultura monumental y de los retratos ceremoniales (formas eminentemente “canónicas” y cosificadas). El retrato del ancestro puritano garantiza la perpetuación de su presencia malévola en la casa; el primer daguerrotipo que Holgrave toma del juez estaba destinado a ser grabado, probablemente con fines electorales; el segundo (la imagen del juez muerto al final de la novela) es explícitamente identificado a la vez como un “registro pictórico de la muerte del juez Pyncheon”, y como un “memorial” que Holgrave quiere conservar (*The Centenary Edition* 2: 303). El prestigio social y el carácter altamente respetable de estas imágenes son asociados al mismo tiempo con la muerte y con cierta forma de inmortalidad. El juez Pyncheon es la repetición del primer coronel, cuyas características no pueden cambiar a través de las generaciones, así como su retrato no puede ser retirado del muro de la sala. Al mismo tiempo, la narración identifica a las dos figuras patriarcales con cadáveres, a la vez en términos simbólicos (el muerto putrefacto que el narrador imagina escondido debajo del piso del palacio sería una buena representación del estado espiritual del juez) (230), y en términos literales: cuando vemos por primera vez al coronel, y por última vez a Jaffrey Pyncheon, ambos son cadáveres rígidos sentados en el sillón ancestral.

⁶Los pintores se interesaban por representar la nueva abundancia material que producían los nuevos métodos productivos elaborados durante el Renacimiento, así como la prosperidad y los hábitos de vida de la burguesía ascendente (Schneider 25-27).

⁷Digo “cierta identificación” porque existen alianzas subterráneas entre los dos grupos: el personaje de Clifford tiene vínculos tanto con el arte popular como con el arte “alto”; el principal personaje de artista en la novela, el “fotógrafo” Holgrave, juega un papel ambiguo (ese adversario de la tradición se vuelve conservador en la última escena, al casarse con la heredera de la fortuna Pyncheon, y renuncia a su ideal de nomadismo para instalarse en una mansión de piedra). Esto confirmaría la ambivalencia del autor frente al tema.

El ensayo de Walter Benjamin sobre la reproducción mecánica de la obra de arte sugiere resonancias interesantes aquí, con la oposición que desarrolla el autor entre el “aura” ritualizada de la obra de arte canónica, por un lado, y la liberación social que implica la aparición de nuevas formas artísticas reproducibles y más populares, como la fotografía y el cine. Sin embargo, en la novela de Hawthorne, el daguerrotipo no participa todavía de la liberación respecto al aura que ofrecen los nuevos productos culturales, por ser todavía muy poco reproducible. Por ese motivo, el arte practicado por Holgrave está más cerca del arte sacralizado que del medio liberador que será para Benjamin la fotografía. En cambio, veremos que los primos pobres de la familia Pyncheon, Hepzibah y Clifford (quienes son los “buenos” de la historia, y las víctimas de los patriarcas malvados), son asociados en la novela con imágenes en movimiento, a menudo vagas, difusas o fantasmagóricas, que evocan formas artísticas opuestas a lo monumental, y que según algunos críticos pertenecen a la prehistoria del cine (Lease 133-135). De hecho, el texto sugiere una analogía entre estos personajes y ciertas formas de arte visual efímero, muy apreciadas por los contemporáneos de Hawthorne, y por el mismo autor: los panoramas, dioramas, y espectáculos de marionetas chinas (Lease 135-139). Un *panorama* era una escena narrativa o algún lugar histórico famoso —como los jardines y el palacio de Versalles— que se pintaba sobre una tela de grandes dimensiones. Esta tela era luego montada sobre una superficie generalmente curva, a menudo los muros de un espacio circular, lo que permitía que los espectadores, parados en una plataforma o pasarela en la mitad del espacio, tuvieran la ilusión de estar dentro de la escena. Estos panoramas fueron diversiones muy populares, a finales del siglo XVIII y a comienzos del XIX, en Europa y luego en Estados Unidos (Lease 141-162).⁸ En ese contexto, llama la atención que Hepzibah y su tienda sean representadas como parte de un “panorama” alegórico que es desplegado bajo los ojos del personaje y los del lector, y que describe, en términos a la vez visuales y narrativos, el dilema del personaje al comienzo de la novela (Hawthorne, *The Centenary Edition* 2: 48).

El caso de Clifford es aun más significativo. Este personaje tiene una relación curiosa con la pintura: así como el coronel y el juez, se le asocia con el arte del retrato, ya que fue el modelo de la miniatura que vemos al comienzo del libro (31-32). Sin embargo, este género pintoresco

⁸El panorama de Versalles, del artista norteamericano John Vanderlyn, está preservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, en el ala consagrada al “Arte americano”.

menor se distingue del retrato de grandes dimensiones que se habría podido hacer del juez. Además, cuando el lector ve por primera vez a Clifford, a través de los ojos de Phoebe, se hace una asociación explícita con la miniatura, pero para enfatizar, justamente, la distancia que separa al personaje de su imagen pintada (105-106). De manera general, Clifford es un personaje que tiende a evadir los marcos que podrían encerrarlo. Nunca lo vemos entrar en la casa: aparece de manera misteriosa adentro, como si siempre hubiera estado allí (y el hecho de que haya una escenificación tan reiterada de las “entradas” de los otros personajes hace más notable la omisión del momento en que Clifford cruza el umbral). Se trata de un personaje que nunca coincide plenamente consigo mismo y con las imágenes que existen de él, que parecería estar constantemente a punto de desvanecerse, de desaparecer:

La expresión de su cara, aunque la iluminara la luz de la razón, parecía oscilar, alumbrar difusamente, y casi apagarse, para luego recobrar un brillo débil. [...] Constantemente, para decirlo así, se desvanecía; en otras palabras, su mente y su conciencia se ausentaban, dejando a su figura devastada, gris y melancólica —una sustancia vacía, un fantasma material— ocupar su puesto en la mesa. Y de nuevo, después de un instante de ausencia, se notaba en sus pupilas el temblor de una vela, indicio de que su parte espiritual había vuelto, e intentaba, lo mejor que podía, encender un hogar en el corazón y prender las lámparas del intelecto en la mansión sombría y decaída donde su triste destino la obligaba a morar. (104-105)

Este pasaje sugiere un curioso parentesco entre Clifford y las técnicas del teatro de sombras chinas, o del *diorama*. Esta última técnica, que fue un invento temprano de Daguerre antes de la invención del daguerrotipo, era una modificación del panorama. Se trataba de un ejercicio más elaborado: la escena estaba pintada sobre una tela más fina, a través de la cual se podían proyectar efectos de luces, a menudo acompañados con efectos sonoros. Un manejo cuidadoso de los cambios de luces y de sonidos permitía simular incluso el paso del día a la noche (o lo contrario), y los cambios de alguna situación histórica particular (Lease 162-164).⁹

El texto insiste, de esta manera, en la función del personaje de Clifford como polo opuesto a la solidez monumental del coronel y del juez. Hay incluso un pasaje muy sugestivo de la novela en

⁹Aunque no haya espacio para desarrollar esta observación aquí, se puede argumentar que dos capítulos de la novela, el capítulo XVIII y el XIX, simulan explícitamente los espectáculos de diorama que habrían sido conocidos por el público de Hawthorne. Cf. también Lease 137; Simonson, “*Lambivalence*” 266-267.

el cual Hepzibah describe al juez como una columna de granito contra la cual su hermano se romperá como un jarrón de porcelana ya agrietado, en caso de un enfrentamiento directo entre los dos personajes (*The Centenary Edition* 2: 242). A la luz de la referencia al poema de Keats en la novela, podemos preguntarnos si ese jarrón no sería, por casualidad, una urna: ¿tal vez una urna griega? La asociación entre Clifford y la noción de belleza es tan central en la novela que difícilmente podríamos compararlo con un jarrón más vulgar. El personaje tiene, además, un papel clave en el pasaje de la novela que efectúa justamente una reescritura explícita de la oda de Keats. Veremos, sin embargo, que el carácter potencialmente canónico de esta comparación va a ser subvertido por el texto de Hawthorne, así como el mismo Keats subvertía ya el poder de la tradición en su propia “Urn griega”.

Para entender el uso que el novelista, a mi juicio, hace del poeta inglés aquí, examinaremos brevemente la “Oda” e intentaremos identificar el problema que plantea, antes de analizar la reescritura que Hawthorne hace del poema.

[T2] Keats, Hawthorne y la ecfrasis inestable: hacia una poética de la pompa de jabón

[epígrafe] Tú, novia aún inviolada de la quietud,
Hija adoptiva del silencio y el pausado tiempo,
Historiadora silvestre, quien sabes contar
Un relato florido más dulce que nuestra rima...
Keats, “Oda sobre una urna griega”

La invocación inicial a la urna griega en la “Oda sobre una urna griega” de Keats parece adherirse al ideal del *ut pictura poesis* e inclinarse tanto ante la superioridad del arte griego frente al arte moderno, como ante la superioridad del arte visual frente a la palabra poética. Sin embargo, el poema no tarda en darle un tratamiento algo inesperado a esa postura y, según los términos de Winckelmann, a la “noble simplicidad y serena grandeza” de lo clásico (citado en Martini 191). Así como las descripciones de lugares o personajes en *El paraíso perdido* se ramifican mucho más allá de la imagen inicial por la presencia de los símiles épicos (que funcionan como verdaderas narraciones dentro de la descripción), así, en Keats, la urna verbal resulta un “espacio” más amplio, más poblado y más agitado que el jarrón de Sosibios que inspiró en parte el texto (Cook citado en Keats 604; Webb 153). Esto llama especialmente la atención cuando consideramos el dibujo de la urna que hizo el mismo poeta (véase fig. 1): es una imagen de una sobriedad que no tiene nada en común con la ruidosa muchedumbre de hombres,

doncellas y dioses griegos que parecen estarse persiguiendo alrededor de la urna al final de la primera estrofa de la “Oda”. La unidad y la plenitud que se supone constituyen el ideal griego, y el carácter paradigmático del arte visual, están subvertidos de entrada, en la medida en que el “objeto” verbal no se atiene a los límites que circunscriben la imagen visual. El poema de Keats crea un mundo movedizo, abierto, un mundo que permite algo que es, por definición, imposible para el artefacto físico: la superposición de varios espacios y tiempos en un solo espacio imaginario, la presencia evocada de lo ausente que surge, por ejemplo, cuando el poeta habla de las melodías silenciosas, cuyas resonancias envuelven la urna imaginaria (Keats 288).

[Aquí insertar figura 1]



Fig. 1. Copia de Keats de un grabado basado en el jarrón de Sosibios (colecciones del Museo del Louvre). <http://en.wikipedia.org/wiki/Ode_on_a_Grecian_Urn>

El fenómeno es aun más claro en la cuarta estrofa, cuando se hace presente en el espacio verbal del poema todo un pueblo que no solo está ausente de la misma urna que el texto nos invita a contemplar, sino cuya misma existencia y ubicación son inciertas. Cuando, en los últimos versos de la estrofa, el poeta parece ya afirmar dicha existencia, es para subrayar otra forma de ausencia: la imposibilidad del reencuentro entre el pueblo y sus pobladores en la urna. “Pueblecito, tus calles para siempre / Serán silenciosas; y nunca podrá ni un alma regresar / Para explicarnos tu desolación” (289). Llama la atención que esta irrupción inquietante de la ausencia y del vacío en el paisaje verbal de la urna ocurra justamente en la estrofa donde se evoca más en detalle lo sagrado (los que nunca podrán volver a su hogar son precisamente los fieles que acompañan al sacerdote en la procesión).¹⁰ Se entiende mejor la extraña melancolía de esta estrofa, la forma en que nombra (como Hölderlin en *El archipiélago*) la lejanía radical de la Antigüedad griega, al ver los frescos del Partenón que influyeron tanto en la escritura del poema de Keats (Kelley 174; Webb 149): lejos de ser un modelo de perfección, se trata de una serie de obras profundamente mutiladas, donde la belleza se manifiesta en forma de destellos poderosos y fragmentarios.

Desde esta perspectiva, y no obstante la voz optimista que parece concluir el poema, la “Oda” se leería menos como una celebración de la belleza intemporal y redentora del arte griego, de la plenitud de lo antiguo, que como un cuestionamiento del prestigio de la Antigüedad clásica, prestigio floreciente pero también controvertido entre los contemporáneos del poeta (cf. Webb 150). La inmortalidad del arte clásico podría ser simplemente otra forma de muerte.¹¹

En ese sentido, el poema de Keats parece anticipar las inquietudes que Hawthorne expresa en *La casa de los siete tejados* en cuanto a los riesgos de la canonización.¹² Al menos, eso debe de

¹⁰Cf. también Phinney 139-144.

¹¹Mi lectura del poema de Keats encontró ecos muy sugestivos en un ensayo de W. J. T. Mitchell que leí posteriormente: “Ekphrasis and the Other” (Mitchell 151-181). El autor evoca el “miedo ecfrástico” (“ekphrastic fear”) suscitado por nuestra conciencia de lo inconmensurable de la representación verbal y visual, cuya fusión es a la vez deseada y temida por el espectador (o lector). Toda ecfrasis es por necesidad figurativa, utópica. “Este requisito figurativo implica una presión muy particular sobre el género de la ecfrasis, al significar que el otro textual tiene que permanecer completamente ajeno: nunca puede estar presente, sino que debe ser invocado como una poderosa ausencia o una presencia ficticia, figurada.” (158)

¹²Estos riesgos los sugiere también, a su manera, el personaje de Clifford. El narrador expresa su convicción de que la desgracia que dejó mutilado al personaje (es descrito como una “inscripción... ilegible”, o como una “ruina”) (*The Centenary Edition* 2: 139, 158) lo salvó, en realidad, de la muerte espiritual que habría sufrido si hubiera podido consagrarse enteramente a la belleza: “Es incluso posible [...] que si Clifford, en su vida anterior, hubiera

haber pensado el novelista norteamericano, ya que incluye explícitamente en la novela una reescritura burlesca de la “Oda”.

Se trata de un caso de ecfrasis especialmente heterodoxo: un niño italiano, con un mono y un organillo, se para en la calle Pyncheon para tocar su instrumento y pedir monedas a los habitantes de la casa, más específicamente a Phoebe y Clifford, que están sentados en la ventana (*The Centenary Edition* 2: 162-163).¹³ El organillo contiene un pequeño teatro de marionetas que se pone en movimiento con la música y queda inmovilizado cuando el niño deja de tocar. La escena es identificada desde el inicio como algo asociado con la belleza, y que produce sobre Clifford un efecto particular. Además, la descripción del teatro de marionetas, que contiene en su pequeño espacio un mundo completo de personajes, presenta una analogía irónica con el poema de Keats. En la “Oda”, el músico no puede dejar de tocar ni el amante de perseguir a la amada, aunque nunca la podrá besar; pero esta imposibilidad es (a primera vista) redentora, ya que asegura la inmortalidad de los personajes. En el caso del teatro de marionetas, se recalca la intensa actividad de todos los personajes mientras suena la música, su inmediata petrificación apenas esta termina y la inutilidad de todo el ajeteo:

El zapatero trabajaba un zapato; el herrero martillaba su hierro; el soldado blandía su espada brillante; la dama hacía una brisa miniatura con su abanico [...] Sí; y movido por el mismísimo impulso, un amante besaba a su amada en la boca. Tal vez algún cínico, tan alegre como amargo, había querido significar, con esta pantomima, que nosotros los mortales, cualquiera que sea nuestro oficio o diversión —que sea serio o frívolo— bailamos todos al mismo son, y, a pesar de todo nuestro absurdo esfuerzo, no logramos ningún resultado. Pues lo más llamativo del asunto era que al acabarse la música, todos quedaban de inmediato petrificados, y pasaban de la vida más estrafalaria a una inmovilidad mortal. Ni el zapatero había terminado su zapato ni el herrero había formado su hierro [...]. Todos estaban exactamente en la misma situación que antes de hacerse tan ridículos con su afán de trabajar, gozar, acumular oro y volverse sabios. Lo más triste, además, era que el amante no estaba más feliz después del beso otorgado por su

gozado de los medios necesarios para cultivar su gusto [por lo Bello] hasta su máximo punto de perfección, tal vez ese atributo sutil ya habría erosionado o corroído completamente sus afectos. Nos arriesgaremos, entonces, a afirmar que, en el fondo, su larga y oscura desgracia encerraba, tal vez, una gota de misericordia redentora” (112).

¹³En esta escena, al contrario de lo que decía hace unas páginas, el personaje de Clifford sí aparece enmarcado en la ventana de la casa. Sin embargo, creo que ese caso, algo excepcional en la novela, no es suficiente para neutralizar los muchos pasajes en que se describe a Clifford como una figura que escapa a la representación pictórica tradicional.

amada. Pero antes que tragar este último ingrediente, demasiado ácido, rechazamos toda la moraleja del espectáculo. (*The Centenary Edition* 2: 163)

La presencia del amante (que sí logra besar a su amada, pero en vano) confirma el guiño a la urna de Keats, haciendo del pasaje algo como una ecfrasis cómica y popular de otra ecfrasis pseudoclásica. La “moraleja” propuesta por el cínico imaginario, y rechazada por el narrador, parece una parodia de la famosa y enigmática moraleja de la “Oda”; sin embargo, está reformulada esta vez en los términos característicos de los contemporáneos puritanos de Hawthorne, lo que sugiere, más que una parodia del poeta romántico, una burla de las pretensiones e hipocresías de la sociedad norteamericana de los años 1850, que se apropia del arte canónico, no por su valor estético, sino como un símbolo de su propio estatus social (estas pretensiones están especialmente encarnadas en la novela por Jaffrey Pyncheon). Todo el pasaje se parece incluso a una puesta en escena, en forma de pantomima, de los rodeos que tenían que adoptar los directores de teatro de la época para organizar espectáculos en esa Nueva Inglaterra puritana y provinciana. Lease menciona una representación de *Otelo*, en Newport (Rhode Island), en la década de 1840, que tuvo que ser disfrazada de espectáculo didáctico y casi religioso. El afiche de la representación la describía como “una serie de Diálogos Morales, en cinco partes, que representa los efectos nefastos de los celos, y de otras malas pasiones, y demuestra que la felicidad solo se puede lograr siguiendo el camino de la virtud” (citado en Lease 135).

Yo argumentaría que, en la novela de Hawthorne, la reflexión del poeta inglés sobre cierto ideal artístico, a la vez prestigioso y petrificante, está siendo adaptada al contexto norteamericano para explorar la actitud de sus contemporáneos frente al arte y proponer una nueva relación entre el público y el artista. Esta idea encuentra un eco en una imagen aun más subversiva de la creación artística (y también, indirectamente, del intercambio entre el artista y su público), que sigue a la escena de la “urna” transformada en organillo, y está ligada a la anterior por conexiones explícitas a través de la presencia, en ambas escenas, del niño italiano (*The Centenary Edition* 2: 171-172, 293): se trata del pasaje al final del capítulo **IX**, en el cual Clifford está soplando pompas de jabón. Esta escena pone al personaje en el papel de un artista infantil, creador de la obra de arte más efímera y más trivial. Tenemos aquí la forma de ecfrasis más inestable y más heterodoxa de todas las que aparecen en la novela: cada pequeña esfera contiene un pequeño

mundo reflejado —“un paisaje en una pompa de jabón” (293)—¹⁴ cuya belleza afectará de manera distinta a cada transeúnte, según sus inclinaciones.

He aquí [a Clifford], quien, desde la ventana, dispersa esferas aéreas por la calle. Estas pompas de jabón eran pequeños mundos intangibles, que llevaban una imagen del mundo grande pintada, en colores vivos como la imaginación, sobre la nada de su superficie. Era curioso ver cómo los transeúntes miraban estas fantasías brillantes cuando llegaban flotando hacia ellos y le daban un halo de magia a su insípido entorno cotidiano. Algunos paraban a mirar, y tal vez se llevaban consigo un grato recuerdo de las pompas, al menos hasta la esquina; algunos levantaban iracundos la vista, como si el pobre Clifford les hiciera algún daño, al dejar flotar una imagen de belleza tan cerca de su camino polvoriento. Muchos extendían el dedo u el bastón para tocar, y sin duda obtenían un placer perverso al ver la pompa, con toda la escena de tierra y cielo allí dibujada, desaparecer como si nunca hubiera existido.

Finalmente, en el momento preciso en que un señor mayor, de apariencia muy digna,¹⁵ pasaba por allí, ¡una pompa grande bajó majestuosamente y explotó justo sobre su nariz! (171-172)

Las pompas aparecen, de esta manera, como una “puesta en abismo” de la novela, una forma de ecfrasis transpuesta en clave deliberadamente menor, así como la escena del organillo transponía la urna de Keats en clave popular y callejera. Se trata, además, de una ecfrasis que recuerda la dimensión alegórica y meta-artística de los cuadros barrocos: la pompa de jabón suele ser un elemento temático de las “vanidades” del siglo XVII, que simboliza lo efímero de la vida (Schneider 77-84; véase fig. 2).¹⁶ De hecho, en la segunda escena en la cual se nos menciona la imagen de la pompa de jabón (Hawthorne, *The Centenary Edition* 2: 292-295), el niño italiano está tocando otra vez su organillo delante de la casa silenciosa donde yace el cadáver de Jaffrey Pyncheon. La preocupación central del autor en estos pasajes es la actitud del público frente a la obra de arte y, por asociación, frente al artista. Hawthorne, aquí, está explorando una nueva manera de relacionarse con su público, manera que me atreveré a llamar la “poética de la pompa

¹⁴Recordemos que “paisaje”, como “landscape” en inglés, significa tanto un paisaje real como el género pictórico especializado en la representación de paisajes.

¹⁵Se trata del juez, Jaffrey Pyncheon.

¹⁶Esta conexión entre las pompas de jabón de Clifford y las vanidades barrocas me fue señalada por una de las asistentes a mi ponencia en Estambul. Por desgracia, no supe su nombre, pero quiero agradecerle sin embargo una observación muy valiosa.

de jabón”. Esta poética propone, como paradigma de la obra de arte, la forma de ecfrasis menos canónica y más inestable que se pueda concebir. Con la referencia al juez Pyncheon, la escena parece ofrecerle a Clifford una alternativa simbólica y burlesca a la imagen del jarrón que se rompe en mil pedazos contra la columna de granito; al mismo tiempo, podría simbolizar, para la novela del autor, una alternativa a la inmortalidad mortífera que era el destino de la urna de Keats. De hecho, esta ruptura de la esfera pintada contra los bastones o las narices de los transeúntes-espectadores tiene cierta analogía con el desenlace de la misma novela.¹⁷ Algunos críticos (e. g., Matthiessen) han condenado este desenlace por inverosímil, y con mucha razón: en las últimas dos o tres páginas de la obra, Clifford y Hepzibah resultan ser los herederos de la fortuna de Jaffrey Pyncheon; Holgrave, el descendiente de Matthew Maule, el enemigo hereditario del viejo coronel Pyncheon; con el matrimonio de Holgrave y Phoebe se levanta la maldición ancestral, y todos los personajes principales se suben a una elegante carroza para abandonar la vieja casa y ser felices para siempre en la mansión del juez. Cualquier duda que pudiéramos tener en cuanto al carácter lúdico de este *happy end* debería desaparecer al leer la descripción que hace Phoebe de la casita que tiene preparada en la propiedad del juez para el anciano Uncle Venner:

Hay una casita en nuestro nuevo jardín —una casita pequeña, marrón-amarilla, la más bonita que se haya visto nunca; y tiene el aire más dulce que se pueda imaginar, porque *parece hecho de pan de jengibre*. La vamos a arreglar y amoblar precisamente para usted. (*The Centenary Edition* 2: 317; énfasis mío)

La alusión deliberada al género del cuento de hadas parece difícil de ignorar.¹⁸ Sin embargo, Matthiessen no duda en acusar a los amantes de falta de lucidez y sentido de la realidad, como si fueran personas y no ficciones (331-334). Se muestra así casi tan literalista como el juez Pyncheon: en palabras de Hepzibah, “el pobre Jaffrey [...] agarraba todo como si fuera real”

¹⁷He analizado en otros trabajos la recurrencia de este mecanismo en la obra de Hawthorne, así como su lucha persistente con la exigencia de realismo didáctico y utilitario que le imponían sus lectores. Cf. Simonson “Cuando la literatura”, “L’ambivalence” y “Ouverture”. Véase, en particular, el desenlace muy similar (igualmente inverosímil e igualmente orientado a destruir de manera deliberada la ilusión narrativa) de *La granja de Blithedale*, una obra posterior a *La casa de los siete tejados* (se publicó en 1852), y que experimenta con técnicas narrativas aun más explícitamente metatextuales y barrocas que la novela anterior. Cf. Simonson, “L’ambivalence” 185-190, 282-288, 327-337.

¹⁸Y, más allá de la referencia a un clásico como “Hansel y Gretel”, se nos invita también a recordar las figuras de pan de jengibre que Hepzibah vendía en su tienda, y que, como argumenté más arriba, podrían ser interpretadas como metáforas de la novela misma concebida como un producto mercantil.

(*The Centenary Edition* 2: 316). A mi juicio, es más verosímil suponer que el carácter burdamente artificial de este desenlace es deliberado: sería una manera de recordarnos justamente lo efímero de la vida... de los personajes de novela.

[Aquí insertar la figura 2]



Fig. 2. David Bailly, *Autorretrato con los símbolos de la vanitas* (c.1651).¹⁹
<http://en.wikipedia.org/wiki/David_Bailly>

[T2] Conclusiones

He argumentado aquí, desde una perspectiva comparatista, que la novela de Hawthorne es un ejercicio de intertextualidad compleja: en términos de Iuri Lotman, es un “texto” en el sentido

¹⁹Aunque no tenga ningún motivo para suponer que Hawthorne hubiera conocido justamente este cuadro, me permito incluirlo aquí, en su calidad de “vanitas” barroca, por considerar que introduce correspondencias interesantes con la novela del autor norteamericano. Esto tiene que ver no solo con la presencia de las pompas de jabón, sino con el hecho de que el pintor se retrata a sí mismo como un hombre joven que muestra al espectador el retrato de un hombre mucho mayor, que es, sin embargo, el mismo pintor, y el pintor con la edad que tenía realmente en el momento de pintar el cuadro (Schneider 82-83). La obra de Bailly hace eco de esta manera de la representación de Clifford en la novela como un niño anciano o un anciano infantil.

más completo de la palabra, es decir, un mensaje codificado en varios sistemas semióticos a la vez (Lotman 78, 81). Efectivamente, la obra no solo hace cohabitar en un mismo espacio textual una diversidad de códigos literarios (poesía romántica y novela, novela histórica, realista, gótica, sentimental), sino que hace intervenir activamente en la construcción de la novela el lenguaje del arte visual, a veces de manera directa (con la alusión a los personajes como retratos, o con la participación del arte del daguerreotipo en la trama), a veces de manera más implícita (con la escena del desayuno, configurada como un bodegón). Este proceso requiere el instrumento retórico de la ecfrasis, que permite al novelista incluir en la obra simulacros verbales de obras de arte visual. De esta manera, la ecfrasis se vuelve, por un lado, uno de los temas de la novela, con la reescritura del poema de Keats y la reflexión que esta reescritura nos propone sobre la relación entre arte moderno y arte antiguo, arte “joven” y arte canonizado; en ese sentido, la evocación, en medio de la trama narrativa, del tiempo suspendido del arte visual permite problematizar la angustia del novelista frente a la temida y anhelada inmortalidad artística. Le brinda también al autor, al menos es lo que he intentado demostrar, un instrumento para plantear la relación problemática que se da en la Norteamérica de su tiempo entre el artista y su público, y para buscar una poética que evite la cosificación de la ficción y de la relación del autor con sus lectores.

Por otro lado, desde el punto de vista del lector de la novela, y en el nivel de la misma escritura, la ecfrasis permite lo que llamé más arriba una configuración visual del texto. Es decir, la elaboración de un lenguaje narrativo que invita al lector a percibir la textualidad novelística en términos visuales. No estamos lejos de lo que Hawthorne ya había hecho en *La letra escarlata*, al proponer la letra misma, y el lenguaje a la vez verbal y visual de la heráldica al que la letra pertenece, como la metáfora central de la novela (y, justamente, como una metáfora de la novela misma). Este cambio de perspectiva frente al texto resulta muy fructífero, porque pone en evidencia aspectos de la obra que no eran necesariamente perceptibles para una lectura exclusivamente orientada hacia lo temático o hacia la intriga, es decir, una lectura centrada únicamente en la narrativa.

[T2] Obras citadas

- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press, 1953. Impreso.
- Baym, Nina. "Hawthorne's Holgrave: The Failure of the Artist-Hero". *Critical Essays on Hawthorne's "The House of the Seven Gables"*. Ed. Bernard Rosenthal. New York: G. K. Hall and Co., 1995. 63-75. Impreso.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica: urtext*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Ítaca, 2003. Impreso.
- Bialostocka, Jolanta. Introducción. *Laocoon*. De Gottfried Ephraim Lessing. Paris: Hermann, 1990. 11-32. Impreso.
- Brodhead, Richard H. *Hawthorne, Melville, and the Novel*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1973. Impreso.
- . *The School of Hawthorne*. New York: Oxford University Press, 1986. Impreso.
- Charvat, William. Introducción. "The House of the Seven Gables". Por Nathaniel Hawthorne. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Vol. 2. Ohio: Ohio State University Press, 1965. xv-xxviii. Impreso.
- Cook, Elizabeth, ed. *John Keats. A Critical Edition of the Major Works*. Oxford: Oxford University Press, 1990. Impreso.
- Curran, Stuart, ed. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Impreso.
- Harrison, Les. *The Temple and the Forum: The American Museum and Cultural Authority in Hawthorne, Melville, Stowe and Whitman*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007. Impreso.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. 23 vols. Ohio: Ohio State University Press, 1962-1994. Impreso.

---. *The House of the Seven Gables*. New York: W. W. Norton & Company, 1967. Impreso.

James, Henry. "Hawthorne". *The Shock of Recognition. The Development of Literature in the United States Recorded by the Men who Made it*. Ed. Edmund Wilson. New York: The Modern Library, 1943. 427-565. Impreso.

Keats, John. *A Critical Edition of the Major Works*. Ed. Elizabeth Cook. Oxford: Oxford University Press, 1990. Impreso.

Kelley, Theresa M. "Keats and 'Ekphrasis': Poetry and the Description of Art". *The Cambridge Companion to Keats*. Ed. Susan J. Wolfson. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 170-185. Impreso.

Kitson, Peter J., ed. *Coleridge, Keats and Shelley: Contemporary Critical Essays*. London: Macmillan Press, 1996. Impreso.

Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992. Impreso.

Lease, Benjamin. "Hawthorne and the Archaeology of the Cinema". *The Nathaniel Hawthorne Journal* 1976. Ed. C. E. Frazer Clark Jr. Englewood, CO: Information Handling Services, 1978. 133-171. Impreso.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Paris: Hermann, 1990. Impreso.

Lotman, Yuri. *La semiosfera*. vol. 1. Comp. y trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso.

Marks, Alfred H. "Hawthorne's Daguerreotypist: Scientist, Artist, Reformer". *The House of the Seven Gables*. Por Nathaniel Hawthorne. New York: W. W. Norton & Company, 1967. 330-347. Impreso.

Martini, Fritz. *Historia de la literatura alemana*. Barcelona: Labor, 1964. Impreso.

Matthiessen, F. O. *American Renaissance*. London: Oxford University Press, 1941. Impreso.

Milton, John. *El Paraíso perdido*. Madrid: Cátedra, 1986. Impreso.

- Mitchell, W. J. Thomas. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Impreso.
- Phinney, A. W. “Keats in the Museum: Between Aesthetics and History—‘Ode on a Grecian Urn’”. *Coleridge, Keats and Shelley: Contemporary Critical Essays*. Ed. Peter J. Kitson. London: Macmillan Press, 1996. 132-153. Impreso.
- Rosenthal, Bernard, ed. *Critical Essays on Hawthorne*s “*The House of the Seven Gables*”. New York: G. K. Hall and Co., 1995. Impreso.
- Schneider, Norbert. *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas: la naturaleza muerta en la edad moderna temprana*. Trad. Sara Mercader. Köln: Taschen, 2003. Impreso.
- Simonson, Patricia. “Ouverture sémantique, clôture dramatique dans *The Blithedale Romance* de Nathaniel Hawthorne : mise en scène d’une création”. *Lez-Valenciennes* 20 (1996): 213-228. Impreso.
- . “L’ambivalence de la prise de parole dans l’écriture de Nathaniel Hawthorne : le dilemme de Jonas”. Tesis de doctorado. Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1998. Impreso.
- . “Cuando la literatura escribe la historia literaria: un novelista norteamericano en 1852”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* 6 (2004): 183-219. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Eloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*. Paris: Editions Points, 2009. Impreso.
- Webb, Timothy. “Romantic Hellenism”. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Ed. Stuart Curran. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 148-176. Impreso.
- Wolfson, Susan J., ed. *The Cambridge Companion to Keats*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. Impreso.

Sobre la autora

Patricia Simonson es Magíster en Traducción y Estilística Comparada y Doctora en Literatura norteamericana, de la Universidad de París III-Sorbona Nueva. Ha sido profesora en la Universidad de París III y en la de Valenciennes (Francia), y en las universidades de los Andes y el Externado. Es actualmente Profesora Asociada de Tiempo Completo del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, desde agosto del 2000. Sus principales campos de docencia e investigación son la literatura norteamericana y europea (especialmente entre los siglos **XVI** y **XIX**) y la teoría literaria (semiótica y literatura comparada). Ha publicado artículos críticos en revistas académicas francesas y colombianas, y traducciones entre el francés, el inglés y el español. Fue editora y coautora del libro de ensayos en literatura comparada *Variaciones: seis ensayos de literatura comparada* (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2011). Actualmente es directora del grupo de investigación *Contrapuntos: investigaciones en literatura comparada*.