

E. A. Poe: delirios de un confabulador

Félix Martín Gutiérrez

Poe sigue produciendo reacciones muy contrapuestas. Tal vez es parte de su sino producir en los lectores grados de resistencia que tienen que ver no solo con factores psicológicos, literarios, estéticos o idiosincráticos, sino con compromisos profesionales llevados a extremos desafiantes y transgresores. Este recorrido sugiere una relectura de estos factores a partir de lo que genéricamente llamamos confabulación e insinuando implicaciones neurológicas que bien pueden haber acompasado su dominio del género burlesco, de la criptografía, del plagio y de otras formas de impostura formal (*Hoax*). Esto no presupone una especulación clínica o biográfica, sino la comprensión del proceso de su ficción al trasluz de las presiones sociales y variaciones neurológicas de la confabulación (en ocasiones idénticas a la mentira).

Poe continues to mesmerize his readers in very different and contradictory ways. And it seems that his critical reception and literary fate are doomed to produce new forms of resistance. This is probably due not only to psychological, aesthetic or idiosyncratic factors of his literary production, but also to his complex, challenging and transgressive role within his profession as man of letters. Though this aspect has already been explored, our study examines some of those factors taking the generic and fictional boundary of confabulation to its neurological ground. This does not lead to speculate about clinical or biographical assumptions, but to understand the writing of his fiction as a mental process actively determined by the social and neurological pressures of confabulation (in some cases identified with the process of lying).

*Fecha de envío: 2 de septiembre de 2011
Fecha de aceptación: 7 de octubre de 2011*

Hay un hombre en tu reino en quien reside el espíritu de los santos dioses, y en los días de tu padre se hallaron en él una luz, una inteligencia y una sabiduría semejantes a la sabiduría de los dioses, y el rey Nabucodonosor, tu padre, le nombró jefe de los magos; los adivinos, los caldeos y los astrólogos, tu padre el rey, por cuanto que un espíritu superior, y conocimiento e inteligencia para descifrar sueños, explicar enigmas y resolver problemas, fueron hallados en Daniel, a quien el monarca puso por nombre Baltasar. Sea, pues, Daniel llamado y que dé la interpretación.

El Libro de Daniel

Debemos al autor de *The Book of Daniel*, el novelista E. L. Doctorov, una recreación fabulada de ese extraordinario instinto conspiratorio de Poe que irrumpe con frecuencia en su perfil estereotípico:

Pero los historiadores de la primitiva América no mencionan al traidor arquetípico, al conspirador magistral Poe, que perforó el pergamino de la constitución y dejó pasar por él la oscuridad. Así es como lo hizo: primero derramó una gota de whisky exactamente debajo del preámbulo. A ello añadió la sangre de su prima adolescente Virginia, con la que se casó, y la cual murió de una hemorragia de garganta. Un olor penetrante y fino se desprendió de la Constitución; apareció un hilito fino que explotó y se volvió rápidamente color amarillo mostaza. Cuando Poe sopló a través del agujero del pergamino apareció la oscuridad del abismo; y todavía emana de ese pequeño agujero, durante todos estos años, desprendiendo ince-

Félix Martín Gutiérrez es Catedrático de Filología Inglesa en la Universidad Complutense y co-editor de Estudios Ingleses de la Universidad Complutense. De entre sus publicaciones destacan Literatura norteamericana actual (1986), Literatura de los Estados Unidos: Una lectura crítica (2003) y Walt Whitman (2003).

Palabras clave:

- Conspiración
- Confabulación
- Impostura
- Transgresión

Key words:

- Conspiracy
- Confabulation
- Hoax
- Transgression

santemente sus gases negros e infernales como el hollín, como humo, como resplandores venenosos en máquinas en combustión, sobre la Virtud y la Economía y la Razón y la Ley Natural y los Derechos del Hombre. Es Poe, no esos otros muchachos. Él y solamente él. Es Poe quien nos ha arruinado ese alarido en la cara sonriente de la Constitución.¹

Semejante evocación invita a fabricar toda clase de fantasías o a recordar algún episodio turbio de la leyenda negra que sobre Poe inventó Rufus Griswold y propagaron algunos biógrafos, si no fuera porque su inserción dentro de la historia familiar de Daniel, historia truncada por la ejecución de los Isaacs tras la Segunda Guerra Mundial, confiere a esta reminiscencia narrativa una relevancia contextual oportuna. Todos los intentos de Daniel por aclarar el juicio y la ejecución de sus padres terminarán en frustración, situación que le induce a preferir una reconstrucción imaginada de los hechos a indagarlos históricamente. La verdad que busca no se divisa entre la maraña de hipótesis, por lo que un veredicto que parece plausible al principio se vuelve cada vez más misterioso, improbable y dudoso.

No es, sin embargo, el destino de Daniel o la imposibilidad de descifrar la memoria histórica de su familia lo que necesariamente lleve al lector hasta esa fantasía transgresora que continúa ensombreciendo la figura de Poe. Algunos recordarán cómo los narradores de 'The Cask of Amontillado' o 'The Imp of the Perverse' se salen con la suya y se preguntarán cómo es posible que las consecuencias de una traición como esa tenga consecuencias tan devastadoras. Dejando, pues, de lado el escenario doméstico y secreto en el que Doctorov recrea esa traición, no debe extrañar que detrás de esta fábula de conspiración deba hacer su aparición el demonio de la perversidad, como siempre sin motivo alguno, sin razón alguna, como impulso irresistible dentro del alma humana. Dada, por ejemplo, la fascinación que este demonio siente por el abismo, y el hecho de que no sucumbe totalmente al impulso suicida, pues de lo contrario no podría contarle, y se conforma con derivar placer de confesar un asesinato de un familiar a quien le encanta leer, podemos especular sobre el misterioso crimen perpetrado por Poe y sus posibles consecuencias. Obviamente, se recordará que el criminal de este relato se siente satisfecho, absolutamente protegido y seguro, feliz porque no ha dejado huella alguna tras haber matado a su familiar con una vela envenenada. Ni siquiera deja entrever 'The Imp of the Perverse' escenas violentas, pues no es al fin y al cabo un crimen tan perfecto y estético como el que De Quincey nos relata en *Murder Considered as One of the Fine Arts*. Pero sorprendentemente gene-

ra un acto compulsivo de confesión plenamente justificado tanto racional como verbalmente, sin duda más retórico que moral, cual si ese mismo acto formara parte del impulso perverso.

No nos sorprendamos pues si un novelista como Doctorov, que acudió nuevamente a Poe para que le acompañara en la supervisión fabulada del alcantarillado neoyorquino en *Waterworks* califique esta conspiración de magistral. Incidentalmente lo parece, si recordamos que los tiempos de la Constitución fueron eminentemente conspiratorios, como nos lo advierte Bernard Bailly en *The Ideological Origins of the American Revolution* (1967). No solo todo ese período, insiste, aparece estructurado de tal manera que las explicaciones conspiratorias se convirtieron en algo normal, necesario y racional; si no que la misma Declaración de Independencia recogió una enumeración de intentos conspiradores que varias décadas después acabarían perpetuándose como variaciones sobre el mismo tema.

La estela de conspiraciones que ha dejado Poe es larga y sigue inundando la cultura popular, apareciendo y reapareciendo en cuentos de misterio, novelas de ciencia ficción, cine, comics, unas veces ejerciendo de detective profesional, en compañía de Auguste Dupin o Davy Crockett, otras zanjando revanchas o causas pendientes que no pudo terminar en vida, o entremetiéndose en los asuntos familiares de Charles Baudelaire o desapareciendo misteriosamente antes de recibir un sueldo bien ganado. ¿Pero qué conspiración magistral ha perpetrado en su país, que haya traspasado los signos de una escritura tan conscientemente cifrada como la suya? Por cuestiones de aceptación literaria, moral o ideológica ha pasado tantas veces por los tribunales de justicia crítica norteamericana que se comprende su repatriación forzosa al suelo francés. El propio Doctorov nos advierte en 'Our Edgar' que Poe es un caso muy especial, que su presencia mítica en la conciencia literaria americana es difícil de entender y que quien lo trate de investigar académicamente tal vez sea porque le guste ocupar la misma posición de marginado que el propio autor o sentirse víctima de lo que Henry James ya pronosticó: que el entusiasmo por Poe es señal de un estado de reflexión decididamente primitivo.²

Como los psicoanalistas ya han reparado en este riesgo (y este riesgo) y los intérpretes suelen emular al Dios Hermes, dios de ladrones, embusteros e impostores, valdría la pena interesarse doscientos años después de la desaparición de Poe por esa fantasía de transgresión colosal que sigue emitiendo gases negros y oscuros. Ambas estrategias, psicoanálisis y hermenéutica, pueden confirmar efectivamente que la oscuridad del abismo abierto por Poe produce vértigo. Tal vez, puntualiza Joan Dayan, "toda la obra de Poe es finalmente

1 E. L. DOCTOROV, *The Book of Daniel*, Pan Books, 1973, p. 183.

2 E. L. DOCTOROV, 'Our Edgar', *The Virginia Quarterly Review*, 82 (2006), 4, Academy Research Library, p. 242.

una deshumanización radical: Tú puedes de-materializar (idealizar) convirtiendo a los humanos en animales o convirtiéndolos en ángeles. Como Poe demuestra a través de ‘Eureka’ y en sus coloquios angelicales, la materia y la no materia son convertibles”.³ Y eso, deduciríamos, incita a cruzar las barreras, como es de imaginar, entre vivos y muertos, demonios y ángeles, espectros y seres reales, carne y espíritu, racionalidad e irracionalidad a expensas de la forma en que los narradores masculinos de Poe suelen experimentarlo, es decir, como procesos —creativo y autodestructivo a la vez—. En este sentido puede especularse con Michael David Bell,⁴ que Poe se empeñó en explorar los límites entre la muerte y el más allá a través de la descomposición del cuerpo, como signo inequívoco de un espiritualismo desafiante, paradójicamente adherido a la materia orgánica. O mejor aún, debiéramos recordarlo, como indicio válido de sus experimentos con el mesmerismo. Su papel de médium en ‘The Facts in The Case of Mr. Valdemar’, en ‘Mesmeric Revelation’ y ‘A Tale of the Ragged Mountains’ le facultó a Poe para intentar acceder a ese estado de la materia que no es concebible en partículas, sino su gradación final y última, sensación no organizada.

Las dimensiones de este abismo alcanzan proporciones que no vamos a explorar aquí, como puede suponerse, por más que el atractivo de realizar lecturas profundas adquiriera a veces fuerza imperativa, especialmente ahora que parece aflorar la historia material y cultural de sus obras desbordando los límites de su críptica textualidad. Hasta cierto punto, nos recuerda Roger Seamon in ‘Why Poe? Why not Pierce?’, las lecturas profundas son imprescindibles, no simplemente opcionales, son parte supuesta de la obra misma, la cara oculta de la moneda del significado. “We turn to deep meanings to explain being moved”, añade, “but there is no reason to believe that those meanings are the source of the powerful emotions” (Seamon 2005: 261).⁵ Poe, sin embargo, ya nos advirtió que desconfiáramos del mito de las lecturas “profundas”, pues corremos un riesgo muy serio si pretendemos buscar verdades insondables en sus relatos. Bastaría con contemplar al narrador de ‘The Man of the Crowd’ persiguiendo al viejo día y noche por las calles de Londres para comprobar que las apariencias engañan, que los rasgos más superficiales se confunden con los más profundos en ese “tipo y genio de crimen profundo”, que al fin y al cabo refleja la idiosincrasia del mismo narrador. Como era de suponer, la máxima clásica que puso en boca de Auguste Dupin como pretexto detectivesco ha servido para recrear una engañosa reflexividad entre superficies y profundidades, permitiendo a algunos lectores naufragar en los abismos del significado y a otros entretenerse con los juegos de artificio que han recreado la

*Los textos de Poe son “analíticos,
no ingeniosos. Leer a Poe, por lo tanto,
equivale a confundir lo familiar
con lo oculto”*

experiencia de las superficies textuales como algo privilegiado. Lo que Poe temía, que el mercado impidiera advertir el lugar preciso de la verdad y del valor literarios, ha vuelto a entrapar al lector. Como afirma Joseph Kronik, los textos de Poe son “analíticos, no ingeniosos. Analizar no es descubrir o sacar a luz lo que está oculto: significa simplemente exponer lo que está a plena vista, es decir, la impenetrabilidad de lo familiar. Leer a Poe, por lo tanto, equivale a confundir lo familiar con lo oculto”.⁶

Es temerario, ciertamente, leer las obras de Poe con la intención de explorar lo que no aparece en ellas o calibrar sus efectos psicológicos y morales en la sociedad americana, en particular en las adolescentes, como cualquier lector de Lolita de Nabokov puede intuir. Y es temerario también descender a los abismos de esas obras para encontrarnos con la confesión de ‘Eureka’ de que todo su arte ha sido simplemente un esfuerzo por intentar una concepción imposible, reconocimiento ciertamente trágico si para acercarse a lo espiritual ha tenido que rubricarlo con la muerte del cuerpo o si el vuelo hacia el alma celestial romántica le ha devuelto al cadáver terrenal. El contraste entre lo aparente y lo latente se torna así patéticamente revelador. Todo será cuestión de efectos materiales: del cadáver al espíritu, del cuerpo al fantasma, de la alquimia a la creatividad, del mesmerismo a la imaginación, de las palabras a la sublimidad poética. Y ello escenificado, observa Michael David Bell,⁷ como fábula proyectada sobre un doble o un amante en cuanto historia de autodestrucción compulsiva. Incluso la cuestión del plagio, tan crucial para entender su concepción de originalidad, sigue intrigando a algunos lectores en cuanto actividad espectral y esperan que el estigma de la culpabilidad le persiga más allá de la tumba.

Los efectos de esta fabulosa transgresión han resonado de manera perturbadora en la reconstrucción del panorama racial y sexual de la primera mitad del siglo XIX en Estados Unidos, especialmente desde que Toni Morrison invitara a confrontar ese fantasma del que la mayoría de los críticos solían huir. La detección del trauma racial y su inextricable configuración sexual en Poe —¿qué relaciones de subyugación, dominio o servidumbre no articulan el mundo afectivo de los relatos?— vuelven a situarle en el ojo de un huracán revisionista que solo el exceso sen-

3 J. DAYAN, ‘Amorous Bondage: Poe, Ladies and Slaves’, *American Literature*, vol. 66 (1994), n° 2, p. 263.

4 M. DAVID BELL, *The Development of American Romance*. University of Chicago Press, 1980, pp. 94-96.

5 “Acudimos a los significados profundos para ser conmovidos, pero no existe razón para creer que esos significados sean fuente de emociones profundas”, R. SEAMON, ‘Why Poe? Why Not Pierce?’, *Philosophy and Literature*, 29 (2005), p. 259.

6 J. G. KRONICK, ‘Edgar Allan Poe: The error of Reading and the Reading of Error’, *Literature and Psychology*, vol. XXXV (1989), n° 3, p. 25.

7 M. DAVID BELL, *The Development of American Romance*, p. 99.

sacionalista y gótico de las literaturas populares permite atenuar. Ha vuelto pues Poe a dar cuenta, tras una inspección minuciosa y justiciera, de lo que no desvelan a primera vista sus obras, tal vez por lo que no quiere representar de América. Parece que el sino inexorable de este autor está fuera del curso natural de la ideología dominante americana, desplazado de sus geografía local, de su ámbito literario y moral, expuesto a repetidos exorcismos que nunca purifican su corazón delator. ¿Seguirán los manuales de poesía recogiendo el lema poético predilecto de Poe? ¿Aceptaremos que los narradores de ‘Berenice’, ‘Ligea’, ‘Morella’, por ejemplo, emitan sus rituales amorosos en el lenguaje más inconfundible de la posesión y de la subyugación? ¿Por qué, nos recuerda Joan Dayan,⁸ los fantasmas corpóreos son siempre mujeres? Y ¿por qué la adoración devota del poeta en ‘For Annie’ o ‘To Helen’ ha de expresarse tan servilmente? Y ¿por qué solo las niñas adolescentes parecen el objeto erótico ideal en los relatos de Poe?

Preguntas de esta naturaleza seguirán emitiendo resplandores venenosos como los que advierte Doctorov sin necesidad de violentar ese recinto de prohibición textual que establecen sus obras. Resulta por ello inquietante el encuentro con el texto de Poe si la figura del autor reaparece de alguna forma, ya sea como rúbrica autorizada, voz crítica inapelable, mirada omnisciente, o fantasma enterado prematuramente en el texto, es decir, precisa Louis Renza,⁹ como conocimiento jamás impartido. Suele esta reaparición acentuar nuestra complicidad, pues su confrontación, recuerda Jacques Derrida, implica hospitalidad y exclusión. Un recorrido por los espacios espectrales del texto, es decir, por el mundo de fantasía inconsciente, favorece los movimientos del sujeto lector y garantiza su protección psíquica. Las tumbas, criptas, catacumbas, cuevas, prisiones y otros lugares de enterramiento que habitan el mundo subterráneo de Poe suelen ser objeto frecuente de visitas guiadas por las fantasías de incorporación, no solo espectáculo para curiosos de la criptomimesis o de la denominada “hauntology”. La cripta, insinúa Derrida, siempre implica a otro, a un fantasma que tiene todavía que aparecer.

Mas el riesgo de tener que confrontar el fantasma de Poe, nos advierte Peterson,¹⁰ es tener que confrontar también los de los lectores que nos han precedido. Este hecho, tan decisivo para releer

los relatos de terror y en general toda la ficción gótica, subrayaría precisamente la responsabilidad irreducible que tenemos como lectores con respecto a la historia material, pues como insiste Jacques Derrida, el pasado sigue actuando sobre el presente y lo hechiza reclamando algún tipo de justicia. Es tal vez indispensable esta precaución, no solo para ver cómo el pasado hechiza el presente y genera responsabilidad crítica, sino para no tramar venganzas que, como la demandada por el fantasma de Hamlet, puedan desviarse de su curso justiciero. Hasta el nombre propio de Poe, añade Peterson,¹¹ no es algo que podamos poseer, sino solamente aquello por lo que nos sentimos poseídos. Tanto se ha escrito sobre esto que a veces no se repara suficientemente en los efectos psíquicos que propulsa la lectura de sus relatos. Pero en ellos efectivamente se mira el lector siguiendo unas pautas meta-narrativas de lectura que de hecho ponen en juego, según Garrett Stewart,¹² su propia perversidad nerviosa, su placer y dolor subrogados, su riesgo sicosomático más que la inestabilidad institucional. Es la ficción gótica la que, advierte este crítico, no genera terror del texto, sino una perturbación reflexiva en el circuito de recepción que altera o afecta al placer narrativo sin destruirlo.

¿Por qué, se pregunta Judith L. Sutherland,¹³ si se admira la obra de Poe y se está convencido de su genio creador, uno siente que el encuentro con el texto tiene lugar en tierra de nadie? ¿Por qué salimos de ese encuentro no como el viejo marinero de Coleridge, dispuestos a hablar y a comunicarnos, sino paralizados por la ley del silencio? ¿Es posible, añadiríamos, encontramos con Poe y su obra en territorio neutral, sin suspicacia o coacción de ningún tipo, sin amenaza psíquica? Es muy probable que cada uno de nosotros pueda ofrecer una versión muy particular de estos efectos y que prendidos en las redes de nuestros relatos favoritos no queramos oír más insinuaciones de esta clase. A estas alturas de la historia de las preferencias críticas en torno a Poe y su obra no produce rubor alguno adoptar actitudes personalistas. Cualquiera que sea la razón para leer a Poe requiere cierta cautela hermenéutica que permita refractar o resistir el terror, la angustia, o el poder visual. Descifrar códigos o jeroglíficos, descender a las criptas del horror, esquivar la mirada de algún narrador paranoico o la superioridad analítica de mentes obsesivas, o sortear algún timo cruel, obligan al lector a ponerse a la defensiva para mantener una distancia aceptable entre efectos estéticos y psíquicos. ¿Qué hacer, por ejemplo, si la arquitectura mental que construyen ‘The Pit and the Pendulum’ o ‘The Masque of the Red Death’ se viene abajo como un castillo de naipes?

No suelen los mundos de Poe prodigar invitaciones inocentes, pues detrás de cada invitación

*Cualquiera que sea la razón
para leer a Poe requiere cierta
cautela hermenéutica que permita
refractar o resistir el terror,
la angustia, o el poder visual*

8 J. DAYAN, ‘Amorous Bondage: Poe, Ladies and Slaves’, p. 244-248.

9 L. RENZA, ‘Poe and the Issue of American Privacy’, *Historical Guide to Edgar Allan Poe* (K. J. GERALD, Ed.) Oxford UP, 2001, p. 178.

10 CH. PETERSON, ‘Possessed by Poe: Reading Poe in an Age of Intellectual Guilt’, *Cultural Values*, 2001, p. 209.

11 *Ibid.*, p. 211.

12 G. STEWART, *Dear Reader: The Conscripted Audience in Nineteenth Century British Fiction*, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1996, p. 347.

13 J. SUTHERLAND, *The Problematic Fictions of Poe, James and Hawthorne*, University of Missouri Press, Columbia, 1984, p. 17.

subyace la fuerza de la seducción y esta no tiene fin. Hasta en los relatos en los que el mesmerismo puede operar como mecanismo de repulsa, la invitación es también doblemente seductora, pues fuerza al lector a estrechar la relación con el autor como parte de la fantasía de transformación mesmérica. No debe sorprendernos que la figura de Poe reaparezca tras las bambalinas de una originalidad tan enmascarada y transgresora como la suya. A primera vista una obra sellada con enigmas, cifras, jeroglíficos, epigramas, citas inventadas, plagios ostensibles o cartas robadas juega textualmente a desfigurar su firma o a ocultar su identidad. Pero su autoridad y control narrativos son manifiestos y sus relatos producen el impacto de un espectáculo ilusionista perfectamente calculado, fiel a la precisión lógica adelantada en *The Philosophy of Composition* o a las expectativas creadas por la unidad de efecto enunciada en la recensión de *Twice Told Tales* de Hawthorne.

No ha de extrañar, pues, que muchos lectores prefieran confrontar abiertamente la lógica analítica de los relatos de Poe, ya sea desafiando sus retos detectivescos o jugando con las ventajas del tiempo para desenmascarar algunas extravagancias de la denostada cultura de la impostura literaria (*hoax*), tan popular dentro de la tradición burlesca y satírica del siglo XVIII en Inglaterra. Como máscara literaria, evidentemente, esta estrategia disfrazaba la autoría y la responsabilidad de su creador, a la par que permitía captar las reacciones del público lector y utilizarlas para beneficio propio. Sus trucos eran insustituibles, por ello, como armas retóricas o formales del proceso destructivo dramatizado en el relato, estrategia confabuladora por excelencia. Por otra parte el desarrollo de las prácticas criptográficas que Poe despliega en sus relatos de detectives y que inaugura en 'The Gold Bug' contribuirá a reforzar las estrategias de ocultación del significado de la obra y de la identidad de su autor, a discriminar selectivamente entre intérpretes, jugar libremente con la arbitrariedad del signo lingüístico y a alardear de una superioridad analítica que convertirán el problema central de toda su ficción, como afirma Shawn James Rosenheim, en el de la existencia de otras mentes, problema que "reanima tanto sus ejercicios de solipsismo como esos relatos en los que se escenifica el colapso de la diferencia entre el yo y el otro, es decir, la venganza".¹⁴

Al trasluz de estas dos opciones me parece necesario precisar que no concentramos en el término confabulación solamente aspectos pragmáticos, discursivos o literarios, sino también neurológicos, referidos especialmente al espectro complejo de manifestaciones confabuladoras espontáneas o provocadas que la investigación clínica puede atribuir a lesiones cerebrales, disfunciones entre los dos hemisferios lobulares, falta de memo-

ria, amnesia o a otros factores, pero que ponen de manifiesto, como William Hirstein insiste en *Brain Fiction: Self-Deception and the Riddle of Confabulation* (2006), que la confabulación es una experiencia consustancial a la representación e interacción del yo con el ambiente, ingrediente significativo en los procesos de verificación y selección del conocimiento y de la realidad, así como mecanismo universal de la psique humana para arbitrar y equilibrar las fuerzas de inhibición y creación. Si por un lado la neurociencia confirma que básicamente la confusión entre memoria y realidad presente define la confabulación, por otro parece presagiar que tal vez todo lo que la mente consciente realiza no es otra cosa que inventar historias para intentar comprender nuestro mundo. Queda abierta incluso la posibilidad, insinúa Hall, de que en el caso más extremo todos confabulemos todo el tiempo. De acercarse esa posibilidad el espectro de Poe podría sentirse bastante reconfortado, pues el delirio de omnipotencia mental que reflejara en 'The Power of Words' se vería consumado.

Convendría subrayar, pues, el alcance de la escenificación narrativa de esa venganza que ponen en acción los narradores masculinos y su doble espectral. Como es bien sabido Poe suele representar la relación con los lectores en clave de rivalidad velada o manifiesta. Aunque la exploración de esta relación es más compleja de lo que ha estudiado hasta ahora la investigación sobre la inserción del autor en el mercado literario de su época, es preciso resaltar algunas de sus conclusiones, pues para Poe constituyó una pesadilla constante la creciente invasión de su recinto privado por parte de lo que él denominaba "la mente pública" y las "imprentas públicas". Desde la parcela de la discriminación crítica, en especial, la actitud defensiva de Poe frente a la invasión masificada del público lector y sus gustos, adoptó con frecuencia tonos agresivos, angustiado por las reacciones caprichosas y a veces violentas del vulgo. No resolvería, de hecho, su relación ambivalente, pues dependía de ese público para la circulación de sus obras, a la par que temía el asalto de sus prácticas interpretativas contra su concepción más críptica y profunda.

Llama poderosamente la atención el pulso conflictivo que caracteriza toda la ficción de Poe y que se traduce en algunos casos en sostenida subyugación verbal. Ya sugirió Poe en *Marginalia*,

Para Poe constituyó una pesadilla constante la creciente invasión de su recinto privado por parte de lo que él denominaba "la mente pública" y las "imprentas públicas"

14 S. J. ROSENHEIM, *The Cryptographic Imagination*, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1997, p. 27.

que las palabras, especialmente las impresas, son instrumentos criminales, o dardos envenenados si queremos, ratificando ahí sin escrúpulos una función de la escritura abiertamente revanchista y violenta. Al rastrear esta concepción en sus obras es inevitable dejar traslucir en ellas la impronta de querellas, conflictos, enfrentamientos y duelos profesionales que Poe libró con la pluma de forma crítica, justiciera e intransigente, “*like the Indian, who cannot realize that an enemy is conquered till he is scalped*”, nos recuerda Kenneth Silverman en su biografía de Poe.¹⁵ A veces tiende el lector a trasladar inconscientemente la consigna revanchista de ‘The Cask of Amontillado’ de su contexto antimasónico a la evolución literaria del propio autor: “No se repara un agravio cuando el castigo alcanza al reparador”, nos dice el narrador, y “tampoco es reparado si el vengador no es capaz de mostrarse como tal a quien lo ha ofendido”.¹⁶ Sin insinuar preferencia psicocrítica alguna sobre la evolución de la ficción de Poe merecería la pena recordar la trayectoria que marcan las exigencias estéticas aguijoneadas por impulsos de esta naturaleza. No se puede medir, evidentemente, el abuso verbal y grotesco de algunas piezas (‘The Man that Was Used Up’, ‘The Literary Life of Thingum Bob, Esq.’ [1844]), por los asaltos críticos devastadores que lanzó tanto a personas (Griswold, Fuller, English, Longfellow), como a instituciones comerciales, editoriales y prensa. Y tampoco su concepción de la escritura como espacio de rivalidad, o como medio violento de venganza puede traducirse cabalmente en simulación fantasiosa de conflictos literarios.

Es espectacular la metamorfosis que manifiestan las distintas variaciones de esta poética de confabulación revanchista. De seguir el curso de los espacios de rivalidad, claramente demarcados por el deseo de venganza y el miedo ontológico, nos veríamos asaltados por el espectro del autor, irrumpiendo en el marco fabulado o alegórico de sus relatos y obligándonos a retornar a los lares ya distantes de la psicocrítica. Es cierto que la polarización de estos dos impulsos entre la perversidad y el raciocinio cobran carta de identidad en los relatos detectivescos (‘Mystification’, ‘Man of the Crowd’, ‘The Purloined Letter’, ‘Marie Roget’, ‘Rue Morgue’) y reaparecen en las caras enfrentadas de la condición psicopática (‘The Tell-Tale Heart’, ‘The Black Cat’, ‘The Imp of The Perverse’) sin parálisis alguna de esos procesos de raciocinio, sino concentrados en detectar la propia destrucción del narrador una vez silenciado su adversario. La genealogía de estas variaciones es inquietante, dada la evolución de unos moldes formales tan apegados a combates psíquicos y mentales, o al desbordante fluir de las sensaciones. La sospecha de que la rivalidad psíquica o la condición psicopática de los narradores se ali-

Poe afirmó que lo que demuestra la historia literaria es que los plagios más frecuentes y palpables hay que buscarlos en los poetas más eminentes

menta de otras formas de agresión no desplegadas en el texto reclama sin duda alguna respuesta.

Un puerta abierta a las maniobras mentales de Auguste Dupin en ‘The Purloined Letter’, ‘Rue Morgue’ y ‘Marie Roget’, exhibiendo juegos de revancha intelectual y manipulación escrita revelaría, por ejemplo, por qué Poe confina a espacios privados o códigos secretos nada más y nada menos que el mapa social de la detección criminal. Este desplazamiento u ocultación es imprescindible para comprender cómo en ‘The Mystery of Marie Roget’, supuestamente la primera novela detectivesca de la que puede decirse que intenta resolver un crimen real —y en ‘The Murders in the Rue Morgue’—, la opinión pública, la violencia de los medios impresos y sus efectos acaban proyectando una especularidad agresiva, un espectáculo colectivo cada vez más obsesionado por la sangre, el crimen o la violencia sexual. Como subraya Mark Seltzer los mecanismos de la opinión pública inducen en ‘Marie Roget’ a leer la detección como proceso meta-reflexivo, filtrando las observaciones del narrador a través de los periódicos que también juegan la carta de transcribir cómo observan unos observadores a otros, entre los que se encuentra el propio asesino.¹⁷ El manual detectivesco que este relato exhibe sobre la reflexividad de la violencia visual, sin dejar en ella rastro alguno de criminalidad, apunta hacia escenarios de rivalidad proclives a las prácticas de confabulación.

Uno de ellos, indudablemente, conoció diversos frentes de actividad, en ocasiones febril, para Poe y debiera recorrerse con más frecuencia. Me refiero al plagio. Para un autor como él, que llegó a afirmar que lo que demuestra la historia literaria es que los plagios más frecuentes y palpables hay que buscarlos en los poetas más eminentes, la alquimia entre artes miméticas de la impostura literaria e ideales estéticos fue algo que realizó toda su vida con bastante naturalidad, no sin ocultar sus angustias de autoría y afirmar su autoridad creadora. En una de las recensiones, por ejemplo, que escribió sobre su propia obra para el *Aristidean*, publicada anónimamente en octubre de 1845, reclamaría el derecho supremo a ser original a toda costa, a sabiendas de que en Norteamérica ello conduciría a la perdición y de que no solo llevaría a la desaparición del autor, sino también a la manipulación de textos y de audiencias, como él mismo hace unas líneas más adelante, al

15 K. SILVERMAN, *Edgar Allan Poe: Mournful and Never-ending Remembrance*, Harper, New York, 1992, p. 122.

16 E. A. POE, ‘El Tonel de Amontillado’, *Cuentos* (2 vols.), ed. y trad. de J. Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1984 [1970], vol. 1, p. 158.

17 M. SELTZER, ‘The Crime System’, *Critical Inquiry*, 30 (2004), pp. 526-566.

confesar burlescamente que ‘The Murder in the Rue’ Morgue fue escrita hacia atrás, que el objetivo de ‘The Gold Bug’ no era otro que embaucar al lector con algún artificio que produjera efectos supernaturales, o que solo un genio puede tener el poder de imitar en la ficción.

Tales pretensiones de originalidad chocan con sus propios crímenes textuales, muchos de los cuales han pasado a la historia literaria como pecados imperdonables. Como refleja su intercambio con el seudónimo “Outis” durante la conocida guerra “Longfellow”, por ejemplo, Poe parece considerar la apropiación y el plagio como expresiones legítimas de receptividad estética. Del mismo modo su obsesión por detectar plagios o su plan ilusorio de escribir “*a Chapter on American Cribbage*” para cazar cleptómanos literarios son síntomas de una revisión radical de la atribución literaria. La revisión textual de muchas de sus obras, por otra parte, necesitaría una lectura escrupulosa de su “Pinakidia” antes de descubrir venganzas textuales perpetradas sobre las obras de Byron, Dickens, E.T.A. Hoffman, Milton y los clásicos. Como observa Stephen Rachman la mistificación de la ciudad en el relato de Poe ‘The Man of the Crowd’ se apoya en la transfiguración que Poe hace del texto de Dickens (*Sketches by Boz*) y en la desfiguración de las relaciones sociales en Londres.¹⁸

No es necesario recurrir a la alquimia para rastrear estas huellas o recorrer, por ejemplo, las páginas de ‘The Man of the Crowd’ y ‘William Wilson’ desde esas mentes que nos sitúan dentro de la rivalidad de la figura del doble y de su genealogía visual e intelectual, despegada crucialmente de sus contextos sociales y familiares. De un relato a otro relato el espectro de huellas morales, psicológicas o históricas de criminalidad no permite acceder a la fisonomía del alma, ni cazar al confabulador o al responsable del plagio. Tanto el hombre de la multitud como Wilson se resisten a ser reconocidos, permanecen invisibles, ilegibles en su condición criminal. Tal resistencia convierte la búsqueda de la criminalidad esencial en puro signo criptográfico, en obstáculo insalvable por más que las cuestiones de originalidad e influencia retengan las huellas morales de una retórica de la criminalidad. Wilson, al menos, deja rastros de una confrontación prolongada y sangrienta que Jonathan Elmer,¹⁹ persigue como horizonte fundamental de la historia de Poe como consumado artista del plagio. Pero el hombre de la multitud impide ser descifrado, se niega a ser reconocido. Solo cabría conjeturar en clave detectivesca, como afirma Michael Wood:

O bien el crimen es esencialmente incommunicable (pues detrás de cada crimen hay otro peor, inconfesable) o es esencialmente auto-delator,

Tanto el hombre de la multitud como Wilson se resisten a ser reconocidos en su condición criminal.

Tal resistencia convierte la búsqueda de la criminalidad esencial en puro signo criptográfico

terriblemente angustiado por liberarse de su propio juego. Sería lo más seguro decir que Poe juega con las dos opciones, u oscila entre las dos. Pero me inclino a pensar que Poe teme que sea la segunda, ya que la primera es una fantasía de inmunidad, de una inmunidad solitaria y desoladora, aunque inmunidad en cualquier caso.²⁰

Pero el arte de la impostura literaria para Poe no fue tan solo un experimento como anticipo de una visión radical de originalidad, a primera vista compatible con la concepción romántica de la imaginación como poder creativo absoluto y la influencia del mesmerismo en la regeneración de esa imaginación. Fue, como varios especialistas han señalado, un proceso lógico de iniciación y simbiosis literaria determinado por las cambiantes transformaciones del mercado en la América de la primera mitad del siglo XIX. Como Meredith L. McGill pone de manifiesto en su *American Literature and the Culture of Reprinting, 1834-1853* (2002) la circulación de libros de texto populares libremente imitados, plagiados y reutilizados, los debates legales y políticos sobre la propiedad y autoría de esos textos, las campañas nacionales para definir y redefinir los valores literarios de los que consideraban productos específicamente americanos, fueron decisivos para borrar las líneas de las formas literarias y de los géneros, desestabilizando la percepción romántica de originalidad y de atribución autorial individual. Poe, argumenta Meredith McGill, se vio atrapado en las redes de las formas populares de producción masificada a la par que aspiraba al dominio estético de una cultura

Es en los relatos de aventura e historias de viajes extraordinarios en los que estos escenarios dejan entrever una genealogía decididamente confabuladora. En ellos la promesa de explorar conocimientos jamás impartidos (y que nunca lo serán si el manuscrito de ‘MS Found in a Bottle’ acaba en el mar, o el vértigo de ‘A Descent into the Maelström’ se lleva el secreto o en *The Narrative of Arthur Gordon Pym* no sobreviven ni Pym ni el manuscrito), eleva al grado de impostura varias estrategias de legitimación narrativa de cara al mundo del libro y su circulación pública, provocando a la vez el apetito lector y su repulsa, o, si queremos la legibilidad de sus relatos y su ilegibilidad, fiel paradoja de los impulsos de

18 S. RACHMAN, “Es Läst sich nicht schreiben”. Plagiarism and *The Man of the Crowd*, *The American Face of Poe* (S. ROSENHEIM/S. RACHMAN, Eds.), The John Hopkins Press, Baltimore, 1995, p. 76.

19 J. ELMER, ‘Poe, Plagiarism and the Prescriptive right of the Mob’, *Discovering Influence* (Ch. K. LOBMAN, Ed.), Indiana UP, 1997, pp. 68-70.

20 M. WOOD, ‘Poe’s Tales: The Art of the Impossible’, *The Nineteenth Century American Short-Story* (R. LEE, Ed.), Vision Press Ltd., London, s/f, p. 27.

atracción y repulsión que gobierna el cosmos de 'Eureka' y toda la obra de Poe. La impostura, no por archiconocida, deja de suscitar cada vez más interrogantes sobre la forma de embaucar al lector y por qué. Y no me refiero solamente al vértigo como efecto confabulador, sino a engañosas promesas de legibilidad derivadas de esa confrontación que acabamos de mencionar.

A tenor de la forma de describir los procesos de acceso al mercado literario y consiguientemente los de lectura durante la primera mitad del siglo XIX en EE.UU. no podemos obviar la relación que estos relatos iniciales establecieron con su público lector. La colección *Tales of the Folio Club*, como es sabido, no pudo deslizarse en el mercado sin antes apelar al lector común. Los rituales de aceptación en el club, normalmente expresados en términos gastronómicos, no pudieron ser peores para su colección de cuentos breves, expuesto al canibalismo mercantilista de editores y lectores. Una idea de cómo sería este espectáculo puede entrase en la evocación que fabulan 'King Pest', 'Lionizing', 'The Duc de L'Omelette' o 'Bon-Bon' del desfile de banquetes grotescos en los que los comensales devoran las almas de filósofos, escritores o intelectuales. En sus escenarios más frecuentados, recuerda Alexander Hammond, las bibliotecas se convertían en cocinas, los escritores en cocineros y los mercados literarios en restaurantes y salones decorados con figuras de canibales o diablillos.²¹ Como el propio autor expresa en 'Letter to B', franquear la barrera entre él y el mercado literario supondría alcanzar una posición reconocida, comparable a la adquisición de una propiedad heredada o un oficio real.²² Concepción tan excelsa del oficio de escritor da cuenta sin duda de su lucha por obtener reputación literaria, pues adquiriría tintes dramáticos, arbitrada por una autoridad interpretativa omnimoda y la astucia necesaria para dar a cada cual lo suyo, ya fueran élites intelectuales o el denostado "vulgo".

Pocas obras de la literatura universal esgrimen unos pretextos confabuladores como los que propone *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, ostensibles ya desde la partida de Pym del puerto de Nantucket hasta su encriptación en las cuevas de Tsalal, en donde su emergente condición de detective deja atrás los trucos jeroglíficos. Como hemos apuntado en otros ensayos esta novela nos sitúa entre las expectativas utópicas de Symmes (la región polar aparece dominada por la visión sublime del hombre blanco que se horroriza de la corrupción mercantilista del mundo exterior) y los sueños colonizadores del proyecto de Jeremiah Reynolds, la gran expedición de 1838-42 a los mares del Sur y a la Antártida, entre otros. La desviación del viaje hacia el horizonte del inconsciente para vislumbrar algún destino cosmológico pondrá en entredicho tanto la ruta americana de

su orientación sureña como la británica que lidera el *Jane Guy* rumbo al polo Sur por las vías de la navegación científica más avanzada. No complacerán, sin embargo, estas dos orientaciones la curiosidad de la imaginación científica. Fracasa la ruta americana hacia el sur, espoleada por delirios colonizadores, imperialistas y básicamente mercantilistas que no llegan a buen puerto. No parece ser la función de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, insinúa Terence Whalen,²³ mostrar a los capitalistas nuevas oportunidades, por mucho conocimiento que Poe tuviera sobre el mercado americano, sino proporcionar a los lectores nuevos territorios de terror y placer. Y si este viaje, a decir de David Faflik,²⁴ ha precisado cruzar todas las fronteras regionales hasta avistar la más sureña de todas, termina finalmente en un vuelco total de la fortuna. Demasiadas fronteras, añade este autor, es igual que ninguna en la mente del Poe confabulador.

Recordará el lector que el viaje de aventuras que Pym inicia en Nantucket ha seguido rumbos inquietantes hacia la deriva, que tanto él como la narrativa se mantienen a flote milagrosamente, oscilando entre el curso de fantasías autodestructivas y la ayuda de la providencia divina, entre zozobras mentales e instrucciones náuticas, entre visión y rumbo científico, y en no menor grado entre sobrecarga y descarga del material narrativo. Poe/Pym sobrevive efectivamente de texto en texto y de barco en barco, los paisajes de exploración científica se tornan casi surrealistas, la empresa colonizadora en proyecto fallido y la fuga mental de autor y narrador traspasa los límites del manuscrito tras hundirse Pym en las cuevas de Tsalal y desaparecer en el polo sur.

Recordará asimismo que los pretextos narrativos —un caso proverbial de mistificación compulsiva— auguran toda una gigantesca impostura textual que alimenta la sospecha ya fabulada en 'Mystification' de que tal vez no exista en ella la más mínima sombra de sentido. Son tales las maniobras por mantener también a flote la propiedad de la obra narrativa que llevan a su autor/narrador a ofrecerla como dieta apetitosa y repugnante a la vez, como objeto de consumición difícil de digerir. Las estrepitosas zozobras del texto encriptan angustiosamente los vaivenes del escritor como objeto de intercambio y compraventa que puede ser gastado, vendido o consumido. A decir de Alexander Hammond, las abundantes referencias a estas funciones componen "analogías transparentes" de relaciones autoriales que entrañan un intercambio metafórico entre "alimentos" y "textos" como forma de conversión misteriosa.²⁵ Estos procesos de consumición metafórica convierten la relación parabólica entre la narrativa y el autor en un viaje de mesmerismo creativo. La última vez que se ofrece al lector conexión explícita entre

21 A. HAMMOND, 'Consumption, Exchange and the Literary Marketplace: From the Folio Club Tales to Pym', en *Poe's Pym: Critical Explorations* (R. KOPLEY, Ed.), Duke UP, Durham, 1992, pp. 156-157.

22 *Ibid.*, p. 160.

23 T. WHALEN, *Edgar Allan Poe and the Masses*, Princeton UP, 1991, p. 158.

24 D. FAFLIK, 'South of the "Border", or Poe's Pym: A Case Study in Region, Race and American Literary History', *The Mississippi Quarterly*, 57 (2004), p. 287.

25 A. HAMMOND, 'Consumption, Exchange and the Literary Marketplace...', p. 159.

“comida” y “lectura” —se recordará—, no solo transmite la repugnancia que produce el intercambio entre el capitán Guy y el monarca de Stalal, sino también la de un cuerpo textual en constante descomposición y recomposición:

El menú que inicialmente ofrece el prefacio no hace sospechar la clase de banquete a los que Poe nos fue acostumbrando, aunque se enreda en un montaje confabulador que ha hecho el delirio de los especialistas en meta-ficción. Ya hemos insinuado su protocolo y adelantado cómo afecta a la credibilidad narrativa, o a su legitimación “autorial”. Con todas las reservas y suspicacias hacia un mercado literario y editorial que empieza a conocer y que amenaza con atrapar a Poe, cabe pensar inicialmente que a la luz de su aprendizaje en las artes burlescas de la revista *Blackwood* el sello personal pueda desaparecer dentro de las convenciones paródicas o satíricas. El hecho, sin embargo, de que el prefacio y la nota final fueran escritos después de la composición de la novela adquiere connotaciones irónicas con respecto a los derechos de legibilidad del texto, su autoría anónima y supervivencia literaria. Por un lado Pym simula garantizar al lector la verosimilitud de su narrativa, por otro Poe la cuestiona aludiendo sutilmente al espejismo de tal evidencia y entre ambos enmascaran la credibilidad de la ficción (en el transcurso de la narrativa afirma varias veces haber gravado en la memoria toda la historia) apelando además a la capacidad imaginativa y artística de Pym y a la sagacidad protectora de su editor y consejero. Con este montaje de impresiones y supuesta transacción creativa (el narrador editor añade además que su diferencia de estilos los podrá distinguir el lector), Pym, comenta John Irving, “entiende que si el escritor no resuelve el problema de producir un enunciado autoevidente cualquier verdad increíble se convertiría en verdad incommunicable, por lo que se agigantará el abismo entre el escritor y las mentes de todos los demás”.²⁶

Debemos añadir debe cómo la nota final riza precisamente el rizo sobre la atribución y control de autoría al prometer publicar los capítulos perdidos tras la muerte fictiva de Pym, no haber compuesto un diario durante gran parte del viaje y augurar que está proyectado un nuevo viaje de exploración al polo Sur. La inclusión de los efectos de lectura —y los efectos de su publicación— como pretextos de legibilidad y su conversión en criterio de control interpretativo encapsulan las fantasías de originalidad en una especie de sospechoso círculo hermenéutico. No solo los derechos del control autorial aparecen disfrazados en circunlocuciones paródicas, sino que invita a fiarse de la credibilidad del escritor real y del narrador fictivo tomando el pelo al público lector calificándolo de astuto y sensato. Los lectores de Poe dan

por sentado que trátase de fábulas, imposturas, sueños o alucinaciones la credibilidad de la narrativa suele basarse en la credibilidad del narrador, sea este genio o loco. Podemos llegar a pensar incluso, como sugiere Louis Renza,²⁷ que las tácticas de autodefensa de Poe contra la intrusión del público le llevan a jugar con otros contendientes del mercado literario ocultando algo o manteniéndolo en la reserva como si se tratara de alguna visión secreta que resultaría valiosísima para el lector, pero que es incapaz de percibir.

La manipulación del público lector que inicia la introducción y remata la nota final de *The Narrative of Arthur Gordon Pym* invoca unos derechos que al mismo tiempo mina y ridiculiza, como si fueran una amenaza que se pudiera esquivar. Poe, obviamente, no oculta su intención de engañar al público americano:

Me urgió insistentemente —dice— a que preparara una crónica completa de lo que había visto o padecido, y que confiara a la sagacidad y al sentido común del público, insistiendo plausiblemente en que toda imperfección formal del libro, si las hubiera, no haría más que reforzar la impresión de veracidad del relato.²⁸

Que Poe jugó sus cartas astutamente y que consiguió sus objetivos de engañar, forma ya parte de la historia de la recepción de esta narrativa. No solo las aventuras relatadas pasaron como auténticas o verosímiles sino que la autoría fue atribuida al popular escritor Richard Adams Locke. A tenor de las reacciones del público, parece evidente que sí hubo muchos lectores que se sintieron engañados y que dejaron escritas impresiones antológicas. Más aún las circunstancias que rodearon la publicación de la obra —su despido del *The Southern Literary Messenger* en enero del 1837, su traslado a Nueva York, su dependencia de la política comercial de la editorial Harper’s, o su lucha por sobrevivir económicamente y, sobre todo, las duras críticas que recibió— pueden justificar la actitud autoprotectora como la que refleja el prefacio, pues no cabe duda que le afectaron seriamente. Especialmente severas fueron las de su futuro coeditor William Burton, quien detectó sin problemas el sello personal de Poe en el prefacio y en todo el relato. La cuestión de la autoría final de la novela no sería, sin embargo, tan determinante como la violación flagrante de convenciones novelísticas, tanto genéricas como estéticas, su pretenciosa imitación de Robinson Crusoe, y sobre todo la acumulación gratuita de atrocidades y horrores que no pudo tolerar la prensa americana. Hasta un crítico anónimo de la revista londinense *Atlas* se le ocurrió proponer a Poe un final más plausible: ¿No podría Pym haberse subido en un albatros y así dejarse transportar de vuelta has-

26 J. IRWING, *American Hieroglyphics: The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*, Yale UP, New Haven, 1980, pp. 119-120.

27 L. RENZA, ‘Poe and the Issue of American Privacy’, p. 179.

28 E. A. POE, *Narración de Arthur Gordon Pym*, trad. de J. Cortázar, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pp. 17-19. A partir de ahora, AGP y número de página.

La incursión de Pym en los territorios mentales subraya el carácter inamovible de las creencias a las que se apegan esas narraciones

ta Nantucket? Al fin y al cabo, añadía este lector, DANIEL ROURKE, Esq. visitó la luna montado en un águila.

Reacciones tan ingeniosas como esta última atestiguan a la vez el potencial seductor de la novela, lo que Poe fue capaz de ofrecer y lo que se negó a ofrecer. Aventuras marineras, viajes imaginarios y viajes de exploración componían el aperitivo más suculento para las masas de lectores y el éxito de las editoriales. La composición de Hans Phaalle había servido como preámbulo para capitular aparentemente a las corrientes del mercado literario, pues es incuestionable que esos géneros populares guiaban el norte ideológico del país. La acomodación al género de viajes de exploración fue tan consumada que, por ejemplo, su imitación de 'Four Voyages' de Morrell constituye un ejercicio narrativo de apropiación paródica. Hasta la escena en donde describe la colonias de pingüinos y albatros filtra la fascinación por un velo especulativo similar al del autor original, como ha sugerido Lisa Gitelman.²⁹ Todo ello, subrayaría Lisa Gitelman es tal vez expresión de frustraciones propias de la literatura de exploración. Recordemos cómo las digresiones que Poe inserta en su versión de 'Narrative of Four Voyages' de Morell hacen casi imposible sobrevivir en los mares del Sur, sobre todo si la descripción del arrumaje del barco introducida en la sección del Grampus (capítulo 6) resulta tan contradictoria. No deja de ser una tomadura de pelo, sugiere Lisa Gitelman,³⁰ que, aunque el arrumaje del barco sea pésimo — si es que realmente puede llamarse arrumaje a un mero amontonamiento de barriles de aceite y diversos pertrechos—, el barco no se vaya a pique.

Inexorablemente cada etapa del viaje constituirá un naufragio formal y mental, pues concluirá atrapando a Pym en espacios más angustiosos, sobreviviendo a los vaivenes milagrosos del azar mental con la omnipotencia de la pluma y la libertad de las fantasías. Ya anticipaban estos vaivenes las motivaciones del viaje de exploración que confiesa Pym al establecer una diferencia entre los efectos maravillosos de los relatos que le cuenta Augustus y las tenebrosas visiones «de naufragio y hambre, de muerte y cautiverio entre pueblos bárbaros» que guiarán su descenso al abismo. Este contraste entre efectos de lectura e impulso de los deseos articula precisamente el ámbito de la confabulación, tanto en su contenido extraordinario como en su elaboración narrativa. El viaje por

esta ruta se antoja delirante a quien preste atención a los signos de contradicción textual, deslices freudianos, descodificación de mensajes o escenas de horror gratuito desde que Pym se escapa en el Ariel hasta que intenta descifrar los jeroglíficos en las extrañas muescas detectadas en la superficie de las cuevas

Ante estas zozobras cabe extender las fronteras de la confabulación hasta sus regiones psicóticas, es decir hasta esas narraciones interiores que la literatura neurológica define como inexactas o falsas y que suelen componer personas obsesionadas por encubrir algo, ya sea por falta de memoria o por amnesia.³¹ Dadas las afinidades de estas narraciones con las de las ilusiones, o con las de las fantasías delirantes —tan solo variarían matices de intencionalidad, propósitos conscientes, o formas de completar las lagunas de la memoria—, la incursión de Pym en los territorios mentales subraya al mismo tiempo el carácter inamovible de las creencias a las que se apegan esas narraciones y la precariedad lógica con la que transfiere a su co-narrador los indicios de verosimilitud narrativa en el prefacio y durante toda la obra. No es concebible una obra que simule engañar tan premeditadamente ni que adopte como pretexto compositivo demostrar que nada es lo que parece. Tal propósito no es pura ficción.

Frente a la precariedad e incertidumbre del curso narrativo, por ejemplo, la sobrecarga textual parece despertar unas fantasías de originalidad labradas en situaciones extremas que imponen la lógica imparable de destellos de realidad. El número de libros y lecturas condensadas no llama tanto la atención como la alquimia a veces primaria pero eficaz que aplica a este proceso narrativo, como varios especialistas han señalado para cada parte de la novela. J. Lasley Cameron, por ejemplo, ha comprobado cómo la incorporación de extractos del libro de William Scoresby (*Journal of a Voyage to the Northern Whale-Fishery*) respeta los efectos bizarros del original sin comprometer la verosimilitud de los episodios polares de Pym, produciendo efectos extraordinarios que evidencian que el último capítulo no debiera ser considerado sobrenatural. Del mismo modo el panorama visual y perceptivo que David Brewster presenta en 'Letters on Natural Magic' sobre las ilusiones ópticas producidas en los mares polares encuentra en las última líneas de Pym destellos inequívocos de la Aurora Borealis y de la sombra del Dr. A. P. Buchan transfigurado en esa figura humana velada, cuyas proporciones eran mucho más grandes que las de cualquier habitante de la tierra. Si como suele ser habitual Poe siempre vuelve al territorio de las sensaciones, la vasta cadena de aparentes milagros que el narrador presagia que envolverán su escondite en las cuevas de Stalal puede contemplarse como un verdadero teatro ilusionista

29 L. GITELMAN, 'Arthur Gordon Pym and the Novel Narrative of Edgar Allan Poe', *Nineteenth-Century Literature*, 47 (1992), pp. 355-358.

30 *Ibid.*, p. 356.

31 B. BERRIOS, 'Confabulations: A Conceptual History', *Journal of the History of the Neurosciences*, vol. 7, nº 3 (1988).

montado con materiales textuales. Su especularidad es tal que la transformación de los datos empíricos de Brewster, observa Walter Shear,³² produce efectos mágicos, haciendo que las sensaciones se conviertan en percepción o en síntoma mental, situando así a la mente como tema y centro esencial de reservas espectrales.

Otros trasplantes menos velados jalonan el viaje desde los abismos del horror hasta el mar abierto de la imaginación científica. Las crónicas de marineros, por ejemplo, o los populares ‘Old Penny dreadful’, o más ostensiblemente la impactante historia del *Globe Mutiny* (1824), asegura Susan F. Beegle,³³ encontraron en el trayecto del *Grampus* un escenario flotante para su pesado cargamento de amotinamientos, masacres y locura. Probablemente hay fundidas en el crisol subversivo y sensacionalista de este trayecto más crónicas e historias de las que podemos detectar. Burton R. Pollin ha reconocido descripciones y argumentos detallados de más de treinta, pertenecientes a colecciones de crónicas náuticas publicadas en numerosas ediciones entre 1806 y 1836.³⁴ Por más que el narrador racionaliza el horror o acude a la providencia divina para intentar justificar sus efectos, uno no puede dejar de sospechar sobre los diferentes velos narrativos que lo envuelven, pues el misterio moral se presenta como enigma textual indescifrable: la única prueba de su alcance moral. “Pero de nada vale formular conjeturas sobre algo que está envuelto —y sin duda lo estará por siempre— en el más espantoso e insondable misterio” (AGP, 109).

La alusión al velo narrativo con el que Poe cubre este misterio de horror es significativa. Es indudable que el horror de las escenas que acaba de presenciar Pym conduce hacia la reflexión moral más que a una resolución de problemas narrativos. Dadas las múltiples interpretaciones de la novela como rito de iniciación sustentado en algún marco mítico, simbólico o trascendente, o su asentamiento en una tradición esotérica que oculta rastros de secretos arcanos cuestionados culturalmente en la América de la primera mitad del XIX, puede parecer irrelevante insistir en la actividad compositiva como elaboración confabuladora. En cuanto misterio insondable algunas pautas de la narrativa conducirán a la manipulación de signos secretos, de conocimientos arcanos e inefables, a velos discursivos y exegéticos propios de las tradiciones ocultistas. La asombrosa afinidad entre *Pym* y la estructura paradójica del “secreto” en las tradiciones ocultistas alerta precisamente sobre la brecha que abre esta enigmática reciprocidad y sus rasgos diferenciados. Si tenemos en cuenta que las glosas esotéricas, nos recuerda Antoine Faivre,³⁵ incurran en paradojas inevitables sin desvelar el secreto escondido, remitiendo a secretos de secretos —pues se presupone que el se-

creto era incomunicable y ya el hecho de apuntar con la aguja del compás hacia el oriente mítico servía para encubrir la imposibilidad de su transmisión—, puede especular el lector sobre la orientación final de estas aventuras.

Dentro del sustrato veladamente esotérico de la narrativa merece yuxtaponerse el timo confabulador que Poe establece con el público lector en el prefacio de la obra con la sentencia final que rubrica vengativamente las premisas esotéricas de que los criterios de la verdad residen en la oscuridad de las fuentes usadas y de que no parece existir un secreto último definible.³⁶ Semejante contraste convertiría la conspiración de Poe en ficción suprema, en traición puramente verbal, en plagio consumado sin vestigio de criminalidad. Aunque la estructura de la novela recrea un ritual iniciático dentro de un espacio sagrado de protección simbólica la revelación personal de Pym resulta frustrante y contradictoria, como las maniobras interpretativas de su autor/editor sugieren al final. Se comprende por ello que muchos lectores anhelan el sueño cosmológico y visionario de ‘Eureka’ como objetivo de esta narrativa y que como “empeño mental” nos acerque al ideal de ficción expresada por Poe: solo ‘The Plots of God’ conformarían una narración perfecta. Poe, evidentemente, aspira, como es bien conocido, hacia el infinito, hacia ese punto que supone un intento posible de una concepción imposible e imaginable más allá del espacio. Todo ello concluiría en una dramatización de las contradicciones que le llevan a proponer la convertibilidad de elementos antitéticos.

Constituye, pues, todo un reto interpretativo, efectivamente, perseguir la ruta trascendente y simbólica confrontando todo el horror imaginable en una historia de aventuras como esta. No en vano *The Narrative of Arthur Gordon Pym* sigue siendo un auténtico delirio hermenéutico a la par que una pesadilla. No es posible concebir un rito de iniciación tan macabro como el que está a punto de dar al traste con la vida de Pym. Hay varias amenazas de entierro prematuro en el *Grampus* y en la isla de Stalal, que van jalonando su iniciación hacia la adultez del hombre blanco, léase dentro de espacios sagrados cristianos o masones. La sobrecarga de horrores no facilita la detección del antagonista de Poe, aunque la desacralización de los símbolos es cruel, como dan a entender las connotaciones eucarísticas que envuelven las escenas de canibalismo. No es concebible una obra tan cargada de violencia explícita y que produzca tanto terror de descomposición, repugnancia o asco. Parece escrita de mala fe, confiesa J. Gerald Kennedy.³⁷

Efectivamente, por más que desee el lector asirse al dominio de lo simbólico, se nos presenta un espectáculo monstruoso si nos adentramos en el

32 W. SHEAR, ‘Poe’s Fiction: The Hypnotic Magic of the Senses’, *The Midwest Quarterly*, 47 (2006), p. 278-279.

33 S. F. BEEGLE, ‘Mutiny and Atrocious Butchery: The *Globe Mutiny* as a Source for *Pym*’, *Poe’s “Pym”: Critical Explorations*, pp. 9-10.

34 B. R. POLLIN, ‘Poe’s Life Reflected through the Sources of *Pym*’, *Poe’s “Pym”: Critical Explorations*, pp. 95-97.

35 A. FAIVRE, ‘The Notions of Concealment and Secrecy in Modern Esoteric Currents since the Renaissance’, *Rending the Veil* (E. WOLFSON, Ed.), Seven Bridges Press, New York, 1998, p. 166.

36 *Ibid.*, p. 163.

37 G. KENNEDY, ‘*Pym* Pourri: Deconstructing the Textual Body’, *Poe’s “Pym”: Critical Explorations*, p. 167.

Grampus y contemplamos la conversión misteriosa de lengua, carne y alma en el rito macabro de iniciación de Pym. El intercambio como experiencia de consumición no puede resultar más horrendo, pues su autor devuelve al público lector un menú que amenaza con aniquilarle a él mismo. Si Poe temía que su libertad creativa y su identidad pudieran ser arruinadas por los derechos del “vulgo” estas escenas de horror escenifican precisamente una revancha envenenada. La reducción del cuerpo humano al animal como intercambio textual entraña una desacralización completa de los efectos transformativos del rito en cualquier consideración antropológica, cultural o religiosa que se haga. La ausencia de marco simbólico, el juego libre de referentes físicos y religiosos y la provocadora escenificación de lenguajes e imágenes visuales crean una versión transgresora de los esquemas simbólicos de estos ritos. “Leída en cuanto actuación poética”, sugiere John Carlos Rowe,³⁸ esa secuencia narrativa supone “la internalización del poder blanco, la transformación de la sangre del mensaje de Augusto en el misterio de la transubstanciación perversa del poder poético de Poe”. Leída al trasluz de su vaivén profesional, o de su posición personal, se nos ocurre, escenifica un ataque directo contra la cultura teológica americana, sobre todo contra el misterio eucarístico tal y como se entendía en el seno del congregacionalismo cristiano. No está exenta de mofa la forma en que Poe describe pormenorizadamente las características de las tortugas galápagos y otras especies marinas, materializando su sobrevivencia narrativa con el alimento salvífico que proporciona la naturaleza. De nada vale, repetimos con el narrador el narrador, formular conjeturas sobre algo que está envuelto —y sin duda lo estará para siempre— en el más espantoso e insondable de los misterios (AGP, 109). En el centro del intercambio fantasmal entre Pym y el bergantín holandés, se recordará, “la gaviota extrajo con dificultad la enrojecida cabeza del interior del agujero, alzó perezosamente el vuelo y, girando sobre nuestra cubierta, se mantuvo allí unos momentos, llevando en el pico un pedazo de una materia coagulada y semejante a carne de hígado. Que Dios me perdone, confiesa Pym, buscando con sus ojos la mirada de Augusto (AGP, 107).

El efecto impactante de sensaciones extremas y particularizadas, como reclamaria la estética burkeana, de procesos de putrefacción, descomposición física y canibalismo es a primera vista un signo inequívoco de sensacionalismo absorbente. A decir de Burton R. Pollin Poe al trasladarse a Nueva York encontró numerosos “cuentos y crónicas marineras” que condimentan muchas descripciones y detalles del cuerpo textual de Pym. La historia del amotinamiento del *Globe*, según Susan F. Beegle, aparece también fundida

No está exenta de mofa la forma en que Poe describe pormenorizadamente las características de las tortugas galápagos y otras especies marinas

en el texto de *Pym*, en especial la escenificación de la sublevación en el *Grampus* y la aparición del fantasma de Roger. La transformación de estos ingredientes, dentro del esquema formal de los “cuentos de efectos”, revela además en ‘Pym’ una orquestación visual de efectos narrativos que acentúa el carácter secreto e incommunicable de la experiencia, efectos que Poe crea conscientemente, inclinado a la utilización de recursos tecnológicos de manipulación visual para, según Ferry Castle, producir efectos fantasmagóricos y bizarros.³⁹

No puede ignorarse que la función de esos relatos y crónicas en el marco de referencias al misterio eucarístico se presta a lecturas contrapuestas, dependiendo del carácter encriptado de las alusiones, de la escenificación paródica o de su construcción imagística. La constelación de términos y frases bíblicas vela el misterio sin proteger el horror, por más que el narrador lo racionaliza y lo somete a los avatares de la providencia divina. La personificación de Pym como el doble del cuerpo muerto de Rogers, la aparición del bergantín holandés, la consumición de Parker como víctima sacrificial del canibalismo y la descomposición de su amigo Augusto, componen unas escenas que asaltan cruelmente la sensibilidad del lector y le obligan a desviar la visión del narrador hacia los espacios sociales, políticos y religiosos de América. La experiencia del canibalismo, recuerda Eric Mottram, no fue una fantasía en la Norteamérica del siglo XIX, como no lo fueron los incontables relatos de violencia y muerte que según las historias la vienen regenerando, sin duda procedentes de la costa del Caribe, de la revolución de Haití o la revuelta de Nat Turner en Virginia.

Tal vez al final del recorrido podamos constatar con Mark Canada que no es el polo sur lo que descubrirá Pym, sino el hemisferio derecho del cerebro, esa región alejada del lenguaje y del tiempo ordinarios, encendida por imágenes y fecunda en emociones e impulsos autodestructivos, vía imprescindible para el procesamiento de la información visual hasta el córtex, como ha comprobado la investigación neurológica.⁴⁰ Aunque Poe, declara Mark Canada, no haya localizado esa región en el cerebro, sí la concibió como una región remota, distante de la conciencia ordinaria y caracterizada por formas no verbales del pensamiento, específicamente imágenes visuales, música y emociones. También llegó a entender que esta región encuen-

38 C. ROWE, ‘Poe, Antebellum Slavery, and Modern Criticism’, *Poe’s “Pym”*: *Critical Explorations*, p. 29.

39 T. CASTLE, ‘Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphors of Modern Reverie’, *Critical Inquiry* 15, n° 1 (1988), pp. 26-61.

40 M. CANADA, ‘Flight into Fancy: Poe’s Discovery of the Right Brain’, *The Southern Literary Journal*, 33 (2001), pp. 62-79.

tra en los sueños y en las fantasías destructivas su verdadera expresión. Las premoniciones extraordinarias del viaje de exploración, su destino mental, la pérdida del lenguaje al entrar en territorios exóticos, la ausencia de comunicación entre Pym y los otros naufragos, la incapacidad de las palabras y la dislocación temporal, el predominio de información visual, la cualidad surrealista de los delirios, o la imposibilidad de transmitir las emociones tal y como las sintió en los escenarios de la fantasía auguran un descubrimiento básicamente autodestructivo, con el riesgo consiguiente, como dice Mark Canada, de que la exploración de esa región sea un viaje sin retorno. Sin llegar a estos extremos (¿cuántos lectores no han tratado a Poe de loco?) la investigación neuronal puede ayudar a recrear la sobrevivencia de Pym como experiencia confabuladora arbitrada por la función controladora y topográfica del hemisferio izquierdo con el despliegue delirante y concreto de los recuerdos y fantasías del derecho. Las sorpresas que puede deparar una concepción interhemisférica de la confabulación tal y como se formula actualmente emergerán libremente de obras como esta narrativa. No es la ficción laboratorio de teorías clínicas ni científicas, ni se mira en ellas para corroborarlas. ¿Qué ocurriría, se pregunta Iain McGilchrist en *The Master and His Emissary: The Divided Brain and in the Making of the Western World*, si el hemisferio izquierdo fuera capaz de externalizar y concretar sus propios procesos? Haría difícil, sugiere, y con el tiempo imposible, que el hemisferio derecho pudiera escapar del salón de los espejos, de obtener algo realmente “otro” que fuera más allá de la mente humana.⁴¹

El salto al abismo, si así lo podemos entender, de *The Narrative of Arthur Gordon Pym* dejará a su protagonista oculto en las cuevas de Stalal y con él su secreto incommunicable (y así permanecerá recogido por esa figura que tenía la perfecta blancura de la nieve) y a Poe dentro y fuera como confabulador magistral. Por un lado encriptará su firma en aquellas formas de las cuevas que se asemejan a las iniciales suyas, y por otra, violentará el orden de la naturaleza y los signos de representación natural. Es sin embargo el fantasma como conocimiento jamás impartido lo que permitiría fabular de nuevo la conspiración evocada por Doctorov. *The Narrative of Arthur Gordon Pym* continúa emitiendo resplandores venenosos sobre la Virtud y la Economía y la Razón y la Ley Natural y los Derechos del Hombre. La historia norteamericana no ha alcanzado a ver todavía que Poe instauró en su país la cultura literaria casi con fuerza de ley, frente a la teológica y emersoniana, asentada en el unitarismo y en el congregacionalismo.

La traición magistral que protagoniza *The Narrative of Arthur Gordon Pym* no solo encubre

una conspiración contra las instituciones del libro en la joven república de las letras americanas, contra sus gustos, estilos, convenciones populares o estéticas, y contra los delirios interpretativos de un cristianismo en declive, sino que reduce a pura confabulación los sueños aventureros de Pym y su futuro en la América blanca. Sería estimulante seguir el curso de la perversidad y contemplar cómo sobrevive Pym a sus delirios como parte de un rito iniciático hacia experiencias de un orden superior. Más aún, sería un efecto admirable de credibilidad narrativa suponer que tras la visión del barco fantasma, la muerte de su amigo Augustus y la experiencia extrema de canibalismo, Pym accediera al dominio de la revelación total, tras dejar atrás su vida corporal y psíquica.

Quienes desean proseguir la ruta esotérica hacia lo desconocido por la aventura del episodio polar final pueden acceder al Apocalipsis de la Antártida y constatar cómo Poe se aferra al dilema adelantado al principio de este recorrido: necesita echar mano de la materia para hacer visible esa revelación total del espíritu y al mismo tiempo rechazarla, pues desfigura rotundamente ese espíritu. Aunque Pym arderá al final en deseos de alcanzar un lugar de revelación total en el que poder finalmente experimentar la majestad de todas las cosas, el Apocalipsis del polo, concluye Eric Wilson,⁴² aun trazado por la ruta de la alquimia, confirma las diversas versiones que tejen esta impostura de confabulación. Es un intento de representar lo que no puede ser representado, pero que, como sugiere este mismo crítico, desvela que toda la materia es y no es un engaño, obsesión e impostura irrenunciable de Poe que obliga al lector a girar constantemente dentro del mismo circuito hermenéutico. “El descenso de Pym al abismo del mundo —precisa Eric Wilson—⁴³ señala su ascensión a la mesa del escritor... Algo tiene que ser tomado en serio como matriz fecunda de vida... a la par que proporcionar material para jugar con la oscuridad del secreto”.



41 I. MCGILCHRIST, *The Master and his Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*, Yale UP, New Haven, 2009, p. 387.

42 E. WILSON, 'Polar Apocalypse in Coleridge and Poe', *Wordsworth Circle*, vol. 35 (2004).

43 *Ibid.*, p. 46.