





# La ficción de los Estados Unidos

*Tres ensayos y una conferencia*

Juan Carlos Calvillo



EDITORIAL LAMM

© 2013, Juan Carlos Calvillo

© De esta edición:

Centro de Estudios para la Cultura y las Artes Casa Lamm, S.A.  
Álvaro Obregón 99 Col. Roma Del. Cuauhtémoc C.P. 06700

ISBN: 978-607-96280-2-4

Diseño de libro: WR Servicios Editoriales.

Ilustración: Por muchos motivos.

Autor: Enrique Cattaneo, pintor de Casa Lamm.

Primera edición: noviembre 2013

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra.





*From this the poem springs: that we live in a place  
That is not our own and, much more, not ourselves  
And hard it is in spite of blazoned days.*

WALLACE STEVENS



## INTRODUCCIÓN

El hombre como medida de todas las cosas nunca encontró dimensiones tan individuales, tan personales y tan únicas como las que definen el mito que subyace en la ideología y en el pensamiento de los Estados Unidos. El país nació de un deseo de libertad, un anhelo que comenzó como una búsqueda con los primeros asentamientos de colonizadores y puritanos, que se tornó un ideal con la Declaración de Independencia y que devino finalmente en una obsesión que pervive hasta nuestros días en el “sueño americano”. El cuestionamiento de Hector St. John de Crèvecoeur hacia 1782, “¿Quién es este nuevo hombre, el estadounidense?”, habría de atormentar a la nación incluso hasta el siglo veinte, sin encontrar para él respuesta más satisfactoria que una mera construcción mítica. El individuo que en Europa está inmerso en un complejo sistema social es, en los Estados Unidos, libre de los accidentes de su nacimiento, de las restricciones de la civilización y la vida en sociedad, de las limitaciones del espacio y el tiempo. El mito sobre el que se edifica su identidad constituye un esfuerzo por liberar al hombre de las fuerzas deterministas que coercen la vida, una manipulación voluntaria de la naturaleza cuyo objeto es llevar al individuo a su plenitud y entera realización. En el marco de esta construcción, el individuo estadounidense es único y especial y goza de libertad absoluta para abrir y transitar su propio camino en un mundo que se tiende ante él como un horizonte de posibilidades infinitas.

En lugar de morir, sin embargo, el “sueño americano” parece cobrar más y más fuerza cada vez que se enfrenta con su propia imposibilidad. La figura mítica del individuo libre alcanza una suerte de divinización una vez que la realidad comprueba la impotencia del hombre para despojarse de las fuerzas que constriñen y determinan su vida. Desprovisto de la identidad omnipotente y el horizonte paradisiaco que la fantasía le había prometido, y confrontado, pues, con la privación de personalidad y de lugar en el mundo, el estadounidense recurre al poder de la palabra. Individualidad y situación se tornan, luego entonces, no en una realidad sino en un producto de la creación humana. El lenguaje se vuelve el recurso mediante el cual los Estados Unidos combaten el determinismo y su literatura se constituye como el camino por antonomasia rumbo al sueño de independencia. Así pues, la libertad de expresión que tanto buscó garantizar la Constitución de 1787 no es sólo un derecho inherente al ser humano sino la escapatoria indispensable para luchar por un ideal en un mundo cuya realidad supera y destruye toda aspiración humana.

Como ya afirmaba Alexis de Tocqueville en la década de 1830, una cultura democrática centrada en el individuo habría de producir una literatura cuyo interés fuera el hombre. La literatura puritana de la época colonial tendría que esperar más de cien años antes de que la formación de una identidad nacional desarrollara en ella un cierto sentido de pertenencia. Es a partir de Walt Whitman y Herman Melville que la nueva figura del individuo como cosmos se vuelve parte de la ideología estadounidense. No obstante, la naturaleza sagrada del universo individual alcanzaría su esplendor en la filosofía trascendenta-

lista de Emerson y Thoreau, el primero con su confianza en la independencia del individuo, con su rechazo al conformismo y la constancia (“Autoconfianza”<sup>1</sup>), el segundo con su intento por despejar la vida de todas las pautas que la constriñen, por hacer frente a la vida en su esencia (*Walden o la vida en los bosques*<sup>2</sup>). Pero si el individuo romántico encuentra su realización en el mundo creado por el lenguaje, la literatura no puede disimular la ficción y termina por evidenciar la imposibilidad del hombre como cosmos. Del otro lado de la moneda aparecen Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe y el mismo Melville con productos literarios del anonimato urbano, individuos que revelan un universo personal vacío, insustancial.

Al tiempo que la noción de identidad entra en un colapso existencial, Henry James crea el prototipo de un personaje estadounidense de complejidad psicológica, conciencia moral y curiosidad intelectual, un personaje antiheroico que vive inmerso en la sociedad y que no suele desafiar sus reglas, un personaje cuyo fracaso en su intento por desentrañar el mundo deja quizás el resabio de una pequeña victoria, la conformación de uno mismo. Con las dos primeras décadas del siglo veinte y la llegada de la guerra, el personaje de James, ya de por sí un proscrito por dentro, se dispersa por el mundo para formar, o en su caso desintegrar, la que Gertrude Stein llamaría “una generación perdida”. El individuo de los Estados Unidos no tiene más la conciencia de su pasado, la memoria de sus ancestros, el honor de una patria, los valores de una leyenda. El exiliado es la medida de su propio mundo. Los personajes de los años veinte son

---

1 Ralph Waldo Emerson, “Self-Reliance”, en *Self-Reliance and Other Essays*, p. 29.

2 Henry David Thoreau, *Walden; or, Life in the Woods*.

hombres obsesionados: los de Hemingway, con la violencia; los de Fitzgerald, con la riqueza; escritores, junto con Faulkner, interesados en el destino pequeño del hombre pequeño. Y si en novelas como *El gran Gatsby*,<sup>3</sup> el gran libro estadounidense de la autoconstrucción, el mito puede imaginar y llevar a cabo la realización del ideal platónico con todo el candor de su inocencia, más tarde, en *Tierna es la noche*,<sup>4</sup> Fitzgerald mismo no podría evitar el descubrimiento de la experiencia que demuestra la vacuidad medular del individuo y que termina por derrumbar la verosimilitud del “sueño americano”.

Al cabo de la Segunda Guerra Mundial el hombre, y no únicamente el estadounidense, comprendería por fin lo difícil que resulta tratar de conciliar de manera armónica el microcosmos del individuo libre con los designios del mundo en el que se encuentra preso. La figura individualista no sólo no puede escapar de su destino, es producto de él; no sólo no puede cambiar al mundo, el mundo termina por cambiarlo a él y, a veces, hasta por destruirlo. El personaje libre y omnipotente no es el arquitecto de su propio destino, no es ni siquiera parte esencial del edificio: es absolutamente prescindible en la estructura y el diseño del mundo. La situación del hombre en el siglo veinte es, así, la de estar atrapado, sin un ser propio, en un lugar que no es suyo y en el que su singularidad no importa.

La inestabilidad social y cultural de las últimas décadas del siglo, estimulada en gran parte por la masificación de los medios informativos, la aproximación virtual de las distancias y la aceleración de la vida en general, habría de devenir en dis-

---

<sup>3</sup> F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*.

<sup>4</sup> F. Scott Fitzgerald, *Tender is the Night*.

tintas controversias y movimientos de liberación que, en conjunto, terminaron por cuestionar la autoridad del canon y por validar un sinnúmero de propuestas basadas en la negación de todos los esquemas convencionales. Los Estados Unidos serían testigo entonces del surgimiento de una nueva generación de héroes inmersos en la desesperación reprimida de su existencia cotidiana; personajes literarios que, obligados *de facto* a renunciar a la aspiración de libertad, luchan contra la monotonía y la carencia en busca, si acaso, de una señal de identidad y emancipación en el absurdo de un mundo que, las más de las veces, escapa a su entendimiento. Luego así, el proyecto de manejo y manipulación que ejerce la cultura comprueba una y otra vez lo ficticio de la prístina identidad del individuo, la engañosa ilusión de su integridad, su autodeterminación, su independencia y su libertad.

La esperanza de éxito y progreso del héroe estadounidense —llámese Ahab en *Moby Dick*, Huck Finn en Mark Twain, Nick Adams en Hemingway o Jay Gatsby en la novela de Fitzgerald<sup>5</sup>— es, sin embargo, un mito, mas no una mentira: es el relato de una aventura en la que el héroe hace frente a una situación crítica a través de la cual el lector reconoce algún punto de encuentro significativo, alguna afinidad que permite la identificación de cierto aspecto virtuoso o patético, que le habla al lector de sí mismo y que confiere al héroe una dimensión simbólica. Visto así, pues, el fracaso del personaje en busca del “sueño americano” no es otro que la caída del hombre, la pérdida de la

---

<sup>5</sup> Herman Melville, *Moby Dick*; Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*; Ernest Hemingway, *In Our Time*; F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*.

inocencia, el destierro del Paraíso. El individuo estadounidense que se expone a la experiencia del mundo está plenamente consciente, pues, de su deseo de libertad por una parte y de la inexorable traición que representa la vida por otra. Lo trágico en su mito es, quizá, que esta conciencia es una revelación o un mensaje que el héroe comprende cuando ya es demasiado tarde.

El individuo es una construcción, un artificio. Si la literatura de los Estados Unidos insiste en señalar el carácter artificial de la ficción personal, sin embargo, es porque se trata de un artificio bien fabricado, de un mito que le recuerda al hombre su capacidad de construir un universo que no es el que le fue heredado, un universo suyo, al fin y al cabo: el mito fundacional de una nación, una cultura y un pensamiento esencialmente estadounidense que, por medio del lenguaje, le recuerda al hombre su capacidad de crear y de crearse a sí mismo.

## NOTA SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN

*La ficción de los Estados Unidos* reúne ensayos que se escribieron entre 2006 y 2010 y que más tarde se corrigieron y revisaron *ex profeso* para la presente edición. El primero de ellos, “Voces de ultratumba: Apología de Edgar Allan Poe”, se presentó como conferencia, en una versión ligeramente distinta, en el marco del *Coloquio Poe 2009: el genio de lo perverso*, convocado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, en Ciudad Universitaria, el día 11 de febrero de 2009.

Con el objeto de ofrecer una lectura más amable que modere la continua oscilación entre idiomas, he decidido traducir todas las citas textuales, incluyendo también aquellas que ya cuentan con una versión consagrada o previamente publicada en lengua española. Los nombres de las obras aludidas en el cuerpo del texto se conservan en traducción al castellano; para consultar los títulos en su idioma original, remito al lector a las notas a pie de página.

J. C. C.



# *La ficción de los Estados Unidos*



## VOCES DE ULTRATUMBA: APOLOGÍA DE EDGAR ALLAN POE

En el año 2009 se celebró el ducentésimo aniversario del nacimiento de Edgar Allan Poe, un hombre con cuyos poemas y narraciones extraordinarias han crecido generaciones enteras y, sin embargo, a los que pocos de sus miembros regresan luego de haber probado el agua de fuentes literarias tal vez más exquisitas. De ningún modo es un secreto que hoy en día la lectura de Poe se considera por lo general un divertimento juvenil: los artefactos retóricos que se valoran en la poesía —tanto en la actualidad como en tiempos del mismo Poe— suelen ser más discretos y moderados, y es bien sabido que en términos de teoría del cuento contemporáneo las nociones de tensión e intensidad han remplazado triunfalmente a la normativa consecución del efecto que Poe determinara en 1842 con “La filosofía de la composición”.<sup>1</sup> No obstante, es innegable que Poe sigue siendo relevante a dos siglos de su natalicio, y que, desde el día en que memorizamos “Annabel Lee”, o desde la noche taciturna en que dejamos entrar a un cuervo en nuestro estudio por primera vez, Edgar Allan Poe permanece perchado, como en un busto de Palas, en el dintel de una vasta y perdurable memoria colectiva.

En efecto, a nadie le resulta inaudito que a Poe se le tenga en la actualidad como una figura comercial, inmadura o candorosa, no digna de la seriedad o la atención de un estudio crítico. No está de sobra notar que esta consideración no carece de precedentes: Ralph Waldo Emerson, por ejemplo, se refería a él

---

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition”, en *Great Short Works*, p. 528-541.

como “el hombre retintín”. (Y, claro, no es difícil adivinar por qué: “Las campanas, las campanas, las campanas, las campanas, / [el] tintineo y campaneó de las campanas.”<sup>2</sup>) En un poema de 1848, *Una fábula para críticos*, James Russell Lowell escribió lo siguiente:

Como Barnaby Rudge viene Poe con su cuervo,  
en buena medida un genio, y el resto, el puro verbo.<sup>3</sup>

Walt Whitman fue quizás el único poeta estadounidense del siglo diecinueve que reconoció gran mérito en el trabajo de Poe. Cito un breve pasaje de la crítica de Whitman:

Los versos de Poe ilustran una gran facilidad para la belleza técnica y abstracta, con el arte de la rima llevado a un exceso, una propensión incorregible a los temas nocturnos, un trasfondo demoníaco detrás de cada una de sus páginas... Existe un magnetismo indescriptible en la vida y las reminiscencias del poeta, al igual que en los poemas mismos.<sup>4</sup>

Otros comentarios, sin embargo, fueron menos acogedores. Henry James, por ejemplo, escribió en 1876:

Nos parece que tomar a Poe con más de un cierto grado de seriedad es carecer de seriedad uno mismo. Entusiasmarse con Poe

---

2 “From the bells, bells, bells, bells, / From the jingling and the tinkling of the bells.” Edgar Allan Poe, “The Bells”, en *Poems of Edgar Allan Poe*, p. 65.

3 “Here comes Poe with his Raven, like Barnaby Rudge— / Three-fifths of him genius, and two-fifths sheer fudge.” James Russell Lowell, *A Fable for Critics*, p. 78.

4 “Poe’s verses illustrate an intense faculty for technical and abstract beauty, with the rhyming art to excess, an incorrigible propensity toward nocturnal themes, a demoniac undertone behind every page... There is an indescribable magnetism about the poet’s life and reminiscences, as well as the poems.” Walt Whitman. “Edgar Poe’s Significance”, p. 147.

es la marca que distingue un estadio de reflexión decididamente primitivo.<sup>5</sup>

Por último, T. S. Eliot estaría dispuesto a llevar esta aserción a extremos todavía más asombrosos. Cito:

El que Poe haya tenido un intelecto poderoso es incuestionable, pero a mí me parece ser el intelecto de una persona de gran talento que nunca llegó a la pubertad.<sup>6</sup>

Es curioso que el propio James Russell Lowell escribiera, poco antes de la publicación de *Una fábula para críticos*, que “Mr. Poe tiene ese algo indescriptible que los hombres concuerdan en llamar genio. Nadie puede decirnos qué es precisamente, y sin embargo no hay persona de quien escape su presencia y su poder”.<sup>7</sup> Con pleno conocimiento, aunque voluntariamente en contra del *modus operandi* del genio romántico contemporáneo, los poemas y narraciones de Poe permanecen anclados en la memoria debido quizás a la estricta filosofía de composición artística a la que se atribuye su concepción, un determinado conjunto de preceptos de escritura que no deja nada a la intuición o la inspiración y que, en efecto, consigue una impresión exacta en el lector gracias a un meticuloso cálculo, a una preme-

---

5 “It seems to us that to take him with more than a certain degree of seriousness is to lack seriousness oneself. An enthusiasm for Poe is the mark of a decidedly primitive stage of reflection.” Henry James, “Charles Baudelaire”, en Graham Clarke (ed), *Edgar Allan Poe: Critical Assessments*, p. 209.

6 “That Poe had a powerful intellect is undeniable: but it seems to me the intellect of a highly gifted person before puberty.” T. S. Eliot, “From Poe to Valéry”, en Erick W. Carlson (ed), *The Recognition of Edgar Allan Poe*, p. 205.

7 “Mr. Poe has that indescribable something which men have agreed to call *genius*. No man could ever tell us precisely what it is, and yet there is none who is not inevitably aware of its presence and its power.” Lowell, “Edgar Allan Poe”, en *Poems and Essays of Edgar Allan Poe*, p. civ.

ditación comparable sólo a la de los mismos asesinatos que se narran en la historias. Desde luego, el que el lector crea o no que Poe en verdad escribió sus cuentos con un riguroso apego a dichos principios es independiente del hecho incontrovertible de que consiguen el efecto que buscan. (Por ejemplo: a Poe le parecía una verdad universalmente reconocida que no había tema más melancólico del que se pudiera escribir que la muerte de una mujer bella y amada. Cierta o falso, da la casualidad de que ese es precisamente el tema y la tragedia de su vida. Tres mujeres, su madre biológica, su madre adoptiva y su esposa, la niña Virginia Clemm, murieron todas de tuberculosis: “Un viento sopló de una nube una noche, / helando y matando a mi Annabel Lee.”<sup>8</sup>) De cualquier modo, su teoría del cuento es verosímil y convincente. Lo cierto es que las narraciones y los poemas de Poe obtienen, en efecto, la impresión exacta que se proponen.

El buen cuentista es siempre un transgresor. Todo buen cuento debe poner en peligro la confianza del lector en el mundo. Y esto es justo lo que consigue Poe cuento tras cuento, un ejercicio de perspectiva. “El barril de Amontillado”<sup>9</sup> es quizás una buena forma de comenzar. La historia de Montresor y Fortunato es uno de los entierros más famosos de la literatura. El relato comienza con un enigma: al lector nunca se le dice cuál fue la insolencia de Fortunato, el quebrantamiento que habría de hacerse acreedor a una venganza tan despiadada. El desarrollo de la historia hace que los personajes transiten de la superficie del mundo a las cavernas, y así el lector acompaña a Montresor

---

8 “The wind came out of the cloud by night, / Chilling and killing my Annabel Lee.” Poe, “Annabel Lee”, *Poems*, p. 71.

9 Poe, “The Cask of Amontillado”, en *Selected Tales*, pp. 374-381.

y Fortunato conforme la narración abandona un escenario de carnaval —justo como lo describe Bajtin, la fiesta o celebración en la que todo acto carece temporalmente de repercusiones o consecuencias— y se adentra en las implacables profundidades de los instintos. El descenso a las catacumbas es también, pues, un viaje psicológico al interior de la mente de un asesino.

“El barril del Amontillado” narra la celebración de una muerte ritual, y una segunda lectura revela las diversas estrategias de Montresor para atrapar o seducir, para hacer caer a Fortunato en una trampa. El cuento está plagado de juegos de palabras: el vino que Montresor le ofrece a Fortunato no fortuitamente es un Médoc De Grâve (*the grave*: “la tumba”), y Montresor termina siendo un distinto tipo de masón del que Fortunato esperaba. Con todo, el artificio más enigmático es sin duda el de los nombres de los personajes: Montresor y Fortunato son ambos juegos de palabras en torno a los términos “tesoro”, “fortuna”. La muerte ritual es, pues, la de uno mismo: Montresor penetra en las catacumbas para deshacerse de su doble, de aquella persona cuyo nombre es el suyo mismo (como sucede también en el relato “William Wilson”). Y el lector, al igual que el propio Fortunato, cae en la trampa, se enreda en la telaraña, se deja manipular y seducir por la historia hasta descender con ellos, entre el salitre y los restos humanos, al sitio más recóndito de la cripta.

El ideal en este y otros cuentos de Poe es el asesinato impune. “El barril de Amontillado”, de la misma manera que “El corazón delator”<sup>10</sup> por ejemplo, comienza con un homicida que refiere la historia de su crimen. Hay siempre algo inquietante o

---

<sup>10</sup> Poe, “The Tell-Tale Heart”, en *Tales*, pp. 267-272.

perturbador a este respecto. El deleite de matar con impunidad, de llevar a cabo un asesinato con tanta desenvoltura y aplomo, es el mismo gozo que se deriva de la destreza técnica, de la habilidad y premeditación que Edgar Allan Poe demuestra en “La filosofía de la composición” a la hora de escribir un poema. Frente al lector aparece un hombre que no tiene el menor reparo en confesar un crimen cuyos restos ningún mortal ha descubierto en el transcurso de medio siglo. Tres preguntas se derivan inevitablemente del relato que cuenta el narrador. La primera, ¿quién es el lector o destinatario?, puesto que desde el principio se le dice que conoce bien la naturaleza de su carácter. La segunda, ¿qué tan confiable es su versión de los hechos? ¿Es Montresor una persona inmoral, un noble vengador, un asesino imperturbable, un siniestro demente, una criatura perversa? Ante todo, y con mucho la pregunta más interesante, ¿se puede acaso asesinar con impunidad? Es bien sabido que, cuando menos en el mundo de Edgar Allan Poe, no: no hay inmunidad al crimen en un universo en el que siempre hay una última conciencia al acecho. Montresor grita: “¡Fortunato, Fortunato!”, y todo cuanto se escucha es un ulterior tintineo de campanas. “Las campanas, las campanas, las campanas, las campanas, / del tintineo y campaneó de las campanas.” Cito un pasaje del final de “El barril de Amontillado”:

    Mi corazón se enfermaba, sin duda a causa de la humedad de las catacumbas.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> “My heart grew sick—on account of the dampness of the catacombs.” Poe, “The Cask of Amontillado”, en *Tales*, p. 381.

Una presión en el pecho: el corazón se le enfermaba. En la profundidad de las cavernas, lejos del mundo del carnaval, todo acto tiene una consecuencia. Y justamente es esta la idea que enlaza “El barril” con otra historia de destrucción ritual: “El gato negro”.<sup>12</sup> En “El gato negro” consta una misma carencia de motivos, con la salvedad de la perversión como impulso elemental, como causa primaria: nuestro narrador aquí se vanagloria de una malignidad sin motivo semejante a la de Yago en el *Otelo* de Shakespeare. Cito de “El gato negro”:

Este espíritu de perversidad causó mi destrucción. Fue el ardiente deseo de mi alma de atormentarse a sí misma, de violar su propia naturaleza, de hacer el mal por el mal, lo que me incitó a perseverar...<sup>13</sup>

Y sin embargo, a diferencia del Yago de Shakespeare, la inescrutable fuerza de la anarquía por la excelencia, en Edgar Allan Poe se sabe de cierto que todo se revela, todo se descubre. El foco de atención en “El gato negro” es el ojo, el ojo que filma, el ojo que registra, el guardián, el vigía, el centinela. A fin de cuentas siempre hay una última conciencia: la única persona de la que uno jamás puede ocultarse es de uno mismo. En “El gato negro” el narrador experimenta un tránsito del amor al odio, de la ternura a la violencia; los actos de crueldad que inflige en un gato que siempre lo amó no carecen de motivo: el hombre y el animal comparten una intimidad que sofoca, una proximidad que vulnera. “Lo ahorqué porque sabía que me había ama-

---

<sup>12</sup> Poe, “The Black Cat”, en *Tales*, pp. 311-321.

<sup>13</sup> “This spirit of perverseness, I say, came to my final overthrow. It was this unfathomable longing of the soul to vex itself—to offer violence to its own nature to—do wrong for the wrong’s sake only—that urged me to continue...” *Ibid*, p. 313.

do...”<sup>14</sup> Luego entonces, la perversión no es inescrutable; es sólo una manera de tratar por todos los medios, los más extremos, de ocultar la vulnerabilidad, de esconder la fragilidad emocional.

Sin embargo, como decía, las cosas en Poe nunca quedan en secreto: todo al fin y al cabo se revela. En Edgar Allan Poe se puede matar, pero nunca se puede aniquilar. Los asesinatos y, a decir verdad, todas las muertes en su obra tintinean como las campanas, tienen un eco, reverberan. En “Annabel Lee”, por ejemplo, todo cuanto existe “en un reino junto al mar turquí” habla del fatal arrebató de la niña amada: la luna, las estrellas, el sepulcro, “el mar que ruge por ella y por mí”.<sup>15</sup> Las voces en Poe jamás se silencian. Aludo sólo tangencialmente al cuento titulado “La verdad sobre el caso de M. Valdemar”,<sup>16</sup> una historia que relata precisamente un intento por mantener viva la voz, por separar con éxito el espíritu de la descomposición de la carne; un experimento por preservar, por hacer que la voz sobreviva al cuerpo, por conferir inmortalidad a la palabra.

La palabra que se repite, el eco, el sonido que reverbera: es este el gran recurso retórico, la filosofía de la composición de Edgar Allan Poe. Es menester aquí hacer mención de un último cuento, “El corazón delator”. De nuevo se tiene un narrador que no escatima en el relato de su homicidio y, sobre todo, que comienza la narración insistiendo una y otra vez en su cordura. Entre más lo refrenda, sin embargo, más evidente se vuelve justo lo contrario: sus mismas profesiones de sanidad se convierten en clara manifestación de su locura. Por supuesto, no está

---

14 “[I] hung it because I knew that it had loved me...” *Ibid*, p. 314.

15 “In a kingdom by the sea”, “In her tomb by the sounding sea”. Poe, “Annabel Lee”, en *Poems*, pp. 71-73.

16 Poe, “The Facts in the Case of M. Valdemar”, en *Tales*, pp. 364-373.

de sobra reparar cuando menos en dos de las consecuencias que tiene la reiteración en la mente de cualquier persona: “Las campanas, las campanas, las campanas, las campanas.” Por un lado, es evidente que cuando se reproduce una y otra vez la misma palabra, el significado se pierde por completo y sólo permanece el sonido. Es justamente el sonido lo que persigue, lo que acecha a los personajes de Poe: no el significado de las cosas, es el sonido indestructible el que delata a los asesinos. Por otro lado, más allá de la pérdida del sentido, Baudelaire decía que la palabra en la que se insiste en un poema revela la obsesión del poeta. La palabra constantemente repetida se convierte en una obsesión, una enfermedad (“El corazón se me *enfermaba*”), y tanto en la narrativa como en los poemas de Poe toda reincidencia tiene al final consecuencias patológicas.

En “El corazón delator”, como en “El barril de Amontillado”, la narración comienza sin un motivo bien definido; se vuelve una vez más al enigma. Cito: “Amaba al viejo. No me había hecho mal alguno. Jamás me había ofendido. En su oro no tenía el menor interés. Creo que era su ojo... Sí, era su ojo.”<sup>17</sup> Y con el ojo se vuelve a “El gato negro”, a *El rey Lear* de Shakespeare, al *Edipo Rey* de Sófocles. El ojo es el aparato que registra, que observa, que vigila. En Poe pareciera haber una obsesión en torno al descubrimiento de lo secreto. Sus personajes temen ser espiados, descubiertos o sorprendidos haciendo cosas que quisieran ocultar. Y como se demuestra en “El barril de Amontillado”, el último ojo que vigila, el único del que uno

---

<sup>17</sup> “I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye! Yes, it was this!” Poe, “The Tell-Tale Heart”, en *Tales*, p. 267.

no se puede ocultar, es la conciencia, el ojo que se mira a sí mismo. Cito de nuevo:

[El ojo del buitre] estaba abierto —muy, muy abierto— y la cólera me cegó tan pronto lo vi. El azul desvanecido de aquel globo ocular, ligeramente velado por una tela repugnante, me heló hasta la médula de los huesos. Ya no vi ni la cara ni el cuerpo del viejo, pues instintivamente dirigí la luz sobre aquel punto aborrecido, maldito.<sup>18</sup>

Es digna de escrutinio aquí, por cierto, la elección de palabras, “el punto aborrecido, maldito”: en Shakespeare, el *damned spot* es justamente la fuente de otro gran tormento: la mácula de la conciencia de la que Lady Macbeth quisiera poder lavarse las manos. Y, desde luego, como advierte el propio Bardo en la misma escena de sonambulismo en *Macbeth*, “Lo hecho no se puede deshacer”. El corazón delator no cesa de palpar. En Poe jamás se puede arrasar con el sonido inmortal, con la repetición monódica, con la rima inextinguible: el latido del corazón, el tintineo de las campanas, el graznido del cuervo, “el mar que ruge por ella y por mí”. Con estas palabras termina “El corazón delator”:

El ruido se hizo entonces enorme, rítmico, creciendo siempre, más alto, más alto, ¡cada vez más alto...!<sup>19</sup>

---

18 “[The vulture eye] was open—wide, wide open—and I grew furious as I gazed upon it... A dull blue, with a hideous veil over it that chilled the very marrow in my bones; but I could see nothing else of the old man’s face or person: for I had directed the ray as if by instinct, precisely upon the damned spot.” *Ibid*, p. 269.

19 “The noise steadily increased... And now!—again!—Hark! Louder! Louder! Louder!” *Ibid*, pp. 271-272.

Lo que propongo con esto es que el inmortal, desde luego, es Edgar Allan Poe. Es él la voz de ultratumba, la palabra que se repite una y otra vez, generación tras generación. A pesar del gran deleite que se deriva de la pericia y el aplomo del asesinato, que es en todo caso el mismo placer que reside en la habilidad de construir bien una historia, y a pesar de los esfuerzos por esconder o velar todos aquellos horrores de la naturaleza humana que no se quisiera que ningún ojo viera, el sonido sobrevive, y no hay manera de silenciar el corazón, las campañas, el mar, el cuervo. Como en “La verdad sobre el caso de M. Valdermar”, la voz trasciende los límites de cuerpo.

El legado de Poe no es solamente de un carácter total y absoluto en sí mismo, sino que juega también un papel fundamental en el arte de la narración. El impacto de Poe en el cuento es heredero directo de una catarsis que se remonta a la *Poética* de Aristóteles y, a la vez, es el heraldo que anuncia la llegada de un arte narrativo ya interesado en las cavernas y los abismos, a menudo aterradores, del juicio y el pensamiento del hombre. La naturaleza psicológica del relato, la arquitectura de la mente humana y los indicios de aquello que yace bajo la superficie de nuestros actos son, en esencia, los cimientos del cuento contemporáneo.

Edgar Allan Poe ha quedado anclado en la conciencia de millones de lectores desde hace doscientos años. Podrán incluso los ángeles, los alados serafines del cielo, tratar de encerrar aquella voz en un sepulcro junto al mar turquí. Podrán Henry James y T. S. Eliot, genios sin duda, y artistas tal vez mucho más talentosos que Poe, “aquellos, los hombres mayores, / los

hombres más sabios que yo conocí”,<sup>20</sup> podrán tratar de acallar el sonido del corazón que palpita bajo el tablado, pero aun ellos terminarán escribiendo del mismo fantasma de Poe, el fantasma que ronda en el interior del hombre: las oscuras profundidades de la psique humana en *Otra vuelta de tuerca* de James, por ejemplo; la vacuidad esencial del individuo en “Los hombres vacíos” de Eliot.<sup>21</sup> Hacia el final de “El cuervo”, el poeta le suplica al fatídico animal que abandone el dintel de su puerta, y es eso mismo lo que la ingrata tradición de la literatura estadounidense le ha pedido, en vano, a lo largo ya de dos siglos a Edgar Allan Poe. Y sin embargo, profeta, cosa diabólica, pájaro o demonio enviado por el Tentador, generaciones pasadas y venideras saben bien, por fortuna, cuándo lograrán acallar esa voz: “Dijo el cuervo: ‘¡Nunca más!’”<sup>22</sup>

---

20 “Those who were older than we, / [...] many far wiser than we...” Poe, “Annabel Lee”, en *Poems*, p. 71.

21 Henry James, *The Turn of the Screw*, y T. S. Eliot, “The Hollow Men”.

22 “Quoth the raven, ‘¡Nevermore!’” Poe, “The Raven”, en *Poems*, p. 61.

## INTERPRETACIÓN Y PROFUNDIDAD EN HENRY JAMES

Los albores del siglo veinte marcan el comienzo de una era de escepticismo. El desarrollo de las investigaciones estructuralistas de Wilhelm Wundt, el funcionalismo de William James y, a su debido tiempo, las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud dieron como resultado la revelación de que el ser humano, tal como se conocía hasta entonces, era sólo una apariencia exterior, apenas la superficie tangible de una vida mental más profunda, oculta y a menudo predominante sobre el comportamiento del hombre. La actividad cerebral de lo que pronto habría de asociarse con el inconsciente llegó a dar cuenta de una plétora de desórdenes nerviosos y anomalías conductuales que no parecían responder a ningún motivo somático o fisiológico. Con el nacimiento de la psicología, la racionalidad y el libre albedrío se vieron reemplazados en buena medida por los instintos e impulsos de la inconciencia y, a mayor escala, el escepticismo también sustituyó a la certeza en un nivel ya no individual sino colectivo, ideológico, social. El profundo impacto del psicoanálisis de Freud en la sociedad, la filosofía, la cultura, las artes y, en suma, en el pensamiento del siglo veinte fue, sin embargo, la consecuencia no sólo de los avances en la psicología sino también del descubrimiento de profundidades inagotables en el individuo, abismos de los que el ser humano no estaba advertido y, probablemente, para los que no se hallaba del todo preparado.

La vida mental irracional, secreta y con frecuencia reprimida de una persona resultó sumamente atractiva para el arte literario. “Existen, en concreto, pocas cosas tan emocionantes para mí como un motivo psicológico, y, sin embargo, confieso que la novela me parece la forma artística más magnífica de todas”,<sup>1</sup> admitió alguna vez Henry James, el hermano de aquel filósofo funcionalista que habría de establecerse como pionero en el campo de la psicología. La posibilidad de dotar a los personajes de profundidades indómitas y de potenciar, por medio de la sospecha, las posibles lecturas de una historia con tal de darle una vuelta de tuerca a la interpretación de la fábula se convirtieron en atributos esenciales para el escritor estadounidense que creía que la única razón de ser de la novela se encontraba en su deliberado “afán de representar la vida” siempre y cuando se tratara de una empresa “franca y sincera”.<sup>2</sup> La representación de la realidad que sugiere James en su ensayo “El arte de la novela” no se basa, sin embargo, en una fidelidad absoluta e imparcial a los detalles de la percepción sino en “una impresión personal y directa de la vida que, para empezar, constituye su valor”.<sup>3</sup> Por tanto, el lector de Henry James no se enfrenta a una experiencia de verdad, de realidad o de vida desde el punto de vista objetivo de la omnisciencia autorizada; por el contrario, se le somete a la incertidumbre de la impresión personal —por parcial, tenden-

---

1 “There are few things more exciting to me, in short, than a psychological reason, and yet, I protest, the novel seems to me the most magnificent form of art.” Henry James, “The Art of Fiction”, en George McMichael (ed), *Concise Anthology of American Literature*, p. 1402.

2 “The only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represent life.” *Ibid*, pp. 1391-1392.

3 “A novel is in its broadest definition a personal impression of life; that, to begin with, constitutes its value.” *Ibid*, p. 1394.

ciosa o poco fidedigna que sea— para encontrar a menudo que la información perceptual es tan sólo una fachada, una apariencia cuyos velados abismos el lector queda obligado a penetrar con la ayuda de rastros o indicios en un proceso análogo al de las vueltas de tuerca que permiten que un tornillo se adentre de manera cada vez más profunda en una superficie determinada.

La facultad de de adivinar lo invisible a partir de lo visible, de rastrear las implicaciones de las cosas, de suponer la totalidad del objeto a juzgar por el patrón, la condición de sentir la vida en general de un modo tan absoluto que uno se descubra ya en camino de reconocer cualquier recoveco en particular de la misma: este conjunto de talentos casi puede decirse que constituye la experiencia.<sup>4</sup>

La doctrina que profesa James en “El arte de la novela”, es decir, adjudicar a la conciencia y percepción subjetiva la materia prima del relato, encuentra sin duda su consumación artística en la más inquietante de todas las historias de fantasmas que jamás haya contado la literatura de los Estados Unidos, una fábula que permite que toda su intensidad dependa de la conjetura personal. *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James,<sup>5</sup> potencia por primera vez la interpretación como el verdadero drama de la ficción al poner en duda los límites del conocimiento y, por tanto, cuestionar los alcances del acto narrativo. El universo de Henry James, y el tema central de su narrativa, es lo que sucede en el interior de la mente humana y, dado que el lector está supedita-

---

4 “The power to guess the unseen from the seen, to trace the implication of things, to judge the whole piece by the pattern, the condition of feeling life in general so completely that you are well on your way to knowing any particular corner of it—this cluster of gifts may almost be said to constitute experience.” *Ibid*, p. 1396.

5 Henry James, *The Turn of the Screw*.

do en todo momento a un “centro de conciencia”, a una sensibilidad que gobierna la naturaleza perceptual y moral del relato, el desarrollo de la fábula depende siempre, y con una urgencia nunca antes vista en la literatura de los Estados Unidos, de los alcances de la interpretación.

*Otra vuelta de tuerca* es una novela que se puede entender con facilidad en términos de una alegoría de la pérdida de la inocencia. En su elegante refugio en la campiña inglesa, dos idílicos niños victorianos caen bajo el dominio de espíritus malignos que los arrastran a la condena eterna por medio de una iniciación sexual disoluta a una edad en extremo temprana. En efecto, desde su publicación en 1898 y por los menos hasta 1934, la *nouvelle* de James se leyó, de forma inequívoca, como una tragedia de la profanación de la pureza. Los detalles de la narración no dejan lugar a dudas: los niños se le presentan al lector como angelicales, puros y hermosos, “en la flor de la salud y la felicidad”, “adorables en su indefensión”, “el prodigio de una bondad placentera y encantadora”.<sup>6</sup> El relato, sin embargo, narra el angustioso encuentro de esta inocencia con las fuerzas del mal y, al cabo de la historia, la perversidad se apodera de Miles y Flora de un modo que termina por corromper la caracterización esencial de los personajes:<sup>7</sup> los niños se pervierten, maldicen y envejecen en un inconfundible tránsito a la condena y la maldición. El ataque manifiesto de las piedades victorianas

---

6 “They had the bloom of health and happiness”, “the most bereaved and the most loveable”, “[a] prodigy of delightful lovable goodness”. *Ibid*, pp. 14, 27 y 34, respectivamente.

7 Los nombres mismos de los personajes son reveladores: Miles es el arquetipo del soldado en latín; Flora, diosa romana de las flores y la primavera, la esencia de la feminidad natural.

con respecto a la infancia provocó, desde luego, no pocas reacciones de indecible indignación a comienzos del siglo veinte:

“Otra vuelta de tuerca” es el relato más maligno y desesperanzado que jamás se haya leído en la literatura antigua o moderna. Qué motivo podría llevar al Sr. James, o a cualquier hombre o mujer, a realizar un estudio semejante de un libertinaje humano tan infernal —pues no es sino eso— me resulta simplemente inexplicable... La obra, aunque evidencia bajo una luz cegadora el genio del Sr. James, afecta al lector con una repugnancia para la que no hay palabras. El sentimiento que nos embarga luego del escrutinio de una historia tan horrorosa es el de haber coadyuvado en un atentado contra la fuente más pura y santa de la inocencia humana... La imaginación no puede llevar la infamia a un grado más extremo, y el arte literario no puede ya usarse con una sutileza más refinada para el envilecimiento espiritual.<sup>8</sup>

Esta reseña de 1899 resume el impacto y el terror que provocó *Otra vuelta de tuerca* en el mundo victoriano y, sin embargo, cabe añadir que las fuerzas de la depravación que acosan y “envenenan el corazón mismo de [la] conciencia y [el] carácter” de los niños “indefensos” son en realidad fantasmas, personajes que indudablemente se encuentran ya muertos para el momento en que comienza la narración. Miss Jessel, la antigua institu-

---

<sup>8</sup> “‘The Turn of the Screw’ is the most hopelessly evil story we have ever read in any literature, ancient or modern. How Mr. James could, or how any man or woman could, choose to make such of infernal human debauchery, for it is nothing else, is unaccountable... The study, while it exhibits Mr. James’s genius in a powerful light, affects the reader with a disgust that is not to be expressed. The feeling after perusal of the horrible story is one that has been assisting in an outrage upon the holiest and sweetest fountain of human innocence... Human imagination can go no further into infamy, literary art could not be used with more refined subtlety of human defilement.” “The Most Hopelessly Evil Story”, *The Independent*, LI (5 de enero de 1899), en James, *The Turn of the Screw*, p. 156.

triz de los niños, y Peter Quint, ex sirviente de su tutor, son los espectros que rondan la casa de campo y se dan a la tarea de mancillar la pureza de los infantes. El relato de la degradación se torna particularmente infame, no obstante, dado que, por un lado, Jessel y Quint mueren a causa de una aventura sexual ilícita que involucra un embarazo clandestino y un suicidio, y, por otro, dado que la iniciación íntima a la que los fantasmas inducen a los niños no es sólo prematura sino también libertina, degenerada y, según se insinúa en la historia, probablemente homosexual. Es a todas luces evidente, pues, que *Otra vuelta de tuerca* es un relato bucólico que recuerda, en términos alegóricos, la historia bíblica de la caída del hombre, el exilio del Jardín del Edén como resultado de un conocimiento precoz o indebido; es decir, la expulsión del Paraíso a consecuencia de la pérdida de la inocencia.<sup>9</sup> La alegoría es consistente y persistente a lo largo de la novela, desde la configuración del marco temporal —el relato comienza en la plenitud del verano y termina en la oscuridad y el frío de noviembre— hasta las descripciones más minuciosas de Henry James, tales como referirse al fantasma de Peter Quint como “el pálido rostro de la condena”.<sup>10</sup>

El recuento de los hechos llega a oídos de su auditorio por mediación de la nueva institutriz, la sucesora de Jessel, que, aunque “lleva estos veinte años muerta”,<sup>11</sup> refiere lo ocurrido en un diario que personajes extrínsecos leen en voz alta a la luz de una fogata. La institutriz, no obstante, lleva a cabo una doble función en *Otra vuelta de tuerca*: proteger a los niños, por su-

---

<sup>9</sup> Ver Génesis, capítulos 2 y 3.

<sup>10</sup> “[The] white face of damnation.” James, *The Turn of the Screw*, p. 81.

<sup>11</sup> “She has been dead these twenty years.” *Ibid*, p. 2.

puesto, y contar la historia de primera mano. El papel que desempeña dentro de los confines del relato es, como bien afirma la crítica, un rol sacerdotal: más que combatir la maldad de los fantasmas, contra los que ella misma se advierte indefensa, la narradora se adjudica la misión de confesor al servicio de unos niños que se rehúsan a admitir su trato con espíritus perversos. Es claro, luego entonces, que en esta alegoría bíblica el episodio con que concluye la novela —en el que la institutriz acorrala al niño agonizante en su intento por hacerlo confesar— no dista mucho de una escena sacramental.<sup>12</sup> La mujer se abstiene de nombrar a los fantasmas o a la transgresión implícita en el comercio con ellos porque se niega a asumir el rol de acusadora. “Si [Miles] confiesa”, asegura, “estará salvado”.<sup>13</sup> El niño, sin embargo, muere en sus brazos sin jamás haberse declarado culpable de los cargos que se le imputan.

La lectura de *Otra vuelta de tuerca* como una versión victoriana, y particularmente aterradora, del destierro edénico es, sin embargo, una interpretación simbólica del recuento literal de los hechos narrados por la institutriz que cedió su principalía al cabo de tres décadas de haberse publicado el relato. La corrupción de dos criaturas inocentes en la *nouvelle* de James bien puede ser tan sólo el estrato más superficial del horror, y son precisamente la sospecha, el escepticismo característico del siglo veinte, la desconfianza general y la escasa fiabilidad de la percepción individual las vueltas de tuerca que adentran cada vez más al lector en las profundidades de la fábula. La ahora

---

12 Robert B. Heilman, “The Freudian Reading of The Turn of the Screw”, en James, *The Turn of the Screw*, pp. 177-184.

13 “If he confesses he’s saved.” James, *The Turn of the Screw*, p. 76.

denominada “interpretación literal”, aunque innegable y vigente, tiene limitaciones: para sostener esta lectura es necesario que nunca se dude de la voz autorizada de la institutriz; el lector confía en el documento escrito como fuente incuestionable de verdad imparcial y jamás se detiene a poner en tela de juicio la sanidad de conciencia que refiere y, por tanto gobierna, la historia. Como afirma el crítico Sergio Perosa, la interpretación literal es “una falsa pretensión de imparcialidad”.<sup>14</sup> Los experimentos de Henry James en torno a la representación de los mecanismos de la conciencia se niegan a aceptar una lectura tan estrecha:

La realidad era lo vivido o revivido desde la conciencia de un personaje, lo que se experimentaba en su mente y alma, lo que se veía a través de sus ojos, teñido y matizado por su visión, filtrado por su sensibilidad. La realidad de la narración habría de equipararse cada vez más con el campo de vida que reflejaba [...] y personalizaba ese punto de vista particular, circunscrito y, a menudo, poco fiable.<sup>15</sup>

En 1934 el distinguido crítico Edmund Wilson publica “La ambigüedad de Henry James”,<sup>16</sup> un estudio en el que la sospecha de profundidades inexploradas motiva un intento por decodificar el mensaje que había pasado inadvertido a lo largo de treinta años

---

<sup>14</sup> “In short, it was a false attempt at impersonality.” Sergio Perosa, *American Theories of the Novel*, p. 125.

<sup>15</sup> “Reality was what was lived or relived within a character’s consciousness, experienced in his [...] mind and soul, seen through his eyes, colored and qualified by his vision, filtered by his sensibility. Narrated reality was to be more and more equated with that reflected field of life [...] personalized by that particular, circumscribed (and often unreliable) point of view.” *Ibid*, p. 124.

<sup>16</sup> Edmund Wilson, “The Ambiguity of Henry James”, en Theodore Morrison (ed), *Five Kinds of Writing*, pp. 292-298.

en la perspectiva autorizada de la institutriz. “La narradora, que está involucrada en la acción y se la presenta al lector desde su punto de vista limitado, [le confiere] una perspectiva personal y un ángulo de visión oblicuos, ambiguos y quizás tendenciosos”.<sup>17</sup> El ensayo de Wilson deshecha, pues, la interpretación literal y propone una nueva lectura freudiana en la que se sugiere entender a “la joven institutriz que narra la historia [como] un caso de neurosis por represión sexual”, una mujer atormentada por su inconsciente que no sólo alucina los fantasmas sino que, en su delirio, representa ella misma la amenaza contra la que lucha en la historia.<sup>18</sup> En una era de escepticismo que no otorga credibilidad alguna al individuo que dice presenciar apariciones sobrenaturales, la institutriz, la narradora, inventa espectros inexistentes que proyectan su propia infatuación con el tutor de los niños, el amo ausente, “un caballero, un soltero en la flor de la vida, una figura como la que nunca se ha presentado, salvo en sueños o en viejas novelas, ante una muchacha alborotada y nerviosa recién salida de una vicaría en Hampshire”.<sup>19</sup> La narradora luego así, descarga involuntariamente sus deseos en la fabricación imaginaria de versiones, reflejos o desdoblamientos de ella misma (Miss Jessel como antigua institutriz) y el amo lejano (Peter Quint, su amante) que, por demás, aparecen en formas freudianas clásicas —en la cima de una torre almenada o junto a un lago— justo al momento en que los niños comienzan a mostrar indicios de curiosidad sexual. La lectura de Edmund

---

<sup>17</sup> Perosa, *op. cit.*, p. 127.

<sup>18</sup> Wilson, *op. cit.*, p. 294.

<sup>19</sup> “A gentleman, a bachelor in the prime of life, such a figure as had never risen, save in a dream or an old novel, before a fluttered, anxious girl out of a Hampshire vicarage.” James, *The Turn of the Screw*, p. 4.

Wilson, que fomenta “La ambigüedad de Henry James”, afirma, en términos de la anécdota, que es ingenuo por parte del lector no sólo creer en fantasmas sino también creer en una persona que cree en fantasmas; la vuelta de tuerca que potencia el terror de la historia es, entonces, el descubrimiento de la verdadera responsable de la corrupción de los niños, una mujer inestable que alucina y extorsiona hasta que uno de sus protegidos muere en el sofoco de su abrazo.

Crea el lector o no en la teoría freudiana de una neurosis que, al parecer, sanciona la posibilidad de un desvarío prolongado a causa de represión sexual, lo cierto es que la vuelta de tuerca que propone la interpretación de Wilson —en el nivel ya no de la fábula sino del acto de fabular— es el desplazamiento de la sensibilidad que gobierna el universo perceptual y moral del relato. El sesgo, en apariencia inofensivo, incluso protector, de la narradora como personaje se convierte, por medio de la conjetura y la especulación, en la maldad misma. El interés crítico y literario de una interpretación freudiana —que, como es bien sabido, llega en ocasiones a resultar tan mítica como una alegoría bíblica— no es, luego así, la restricción de la lectura en busca de univocidad sino la tensión que se genera entre las diversas exégesis, la promoción de la ambigüedad, la renuencia a aceptar un sentido único. Desconfiar de la institutriz<sup>20</sup> significa, de manera implícita, desconfiar de la narración, de su “falsa pretensión de imparcialidad”, y abrirle las puertas a la literatura para la representación no sólo de la realidad, sino de lo que se percibe como tal. La fascinación que sugiere la lectura freudiana de *Otra vuelta de tuerca* no se debe, sin embargo, a la rele-

---

<sup>20</sup> *Governess*, literalmente “gobernanta”; es decir, la conciencia que gobierna la narración.

vancia aparentemente mayor del psicoanálisis en nuestros tiempos, sino al hecho incontrovertible de que, a la luz del contraste, el siglo veinte repudia la ingenuidad, desprecia la credulidad de personajes tales como la Sra. Grose, que son incapaces de leer, es decir, de interpretar, de descifrar la realidad.<sup>21</sup> El atractivo de la exégesis de Wilson radica, a ciencia cierta, en el hecho de ser escéptica, desconfiada y suspicaz, en su propensión a hallar el significado latente bajo la superficie de lo manifiesto, en su avidez de profundidad, y esto, sin duda, revela una vez más la tendencia a descubrir lo encubierto en una era de sospecha.

La interpretación, no obstante, es un campo rico y profundo, conflictivo y social. El sello distintivo de la novelística de Henry James es la creación de las estrategias narrativas por medio de las cuales se transmite la vida mental en la ficción. Su narrativa explota

el ámbito particular de la indagación y aplicación psicológica incluso bajo la superficie. James no sólo nos hizo entrever la inminencia del cambio psicoanalítico de la novela; la escuela analítica reafirmó sus derechos y reiteró su presencia en la concepción de la novela como la presentación objetiva de acontecimientos.<sup>22</sup>

Afirmar la relevancia de la interpretación y la profundidad de Henry James no es una empresa que pueda incluirse, sin embargo, en el marco de una búsqueda de verdad. La apertura de una

---

21 El apellido de la Sra. Grose, empleada doméstica en la casa de campo, en un homónimo de la palabra inglesa *gross*, “burda”, “ordinaria”. James especifica en el relato que la Sra. Grose es analfabeta.

22 “...that particular realm of psychological inquiry and application even below the surface. Not only did James give us a glimpse of the impending psychoanalytic turn of the novel; the analytic school reasserted its rights and its presence within a conception of the novel as the objective presentation of events.” Perosa, *op. cit.*, p. 128.

fábula a una exégesis determinada y unívoca —tal como, por ejemplo, encontrar patologías en un relato pastoril— representa una extorsión tan violenta como su restricción a una lectura superficial. Henry James le muestra al lector que el realismo psicológico es tan importante como la ilustración exterior de la realidad,<sup>23</sup> que la “impresión directa” que constituye la experiencia jamás puede ser “franca y sincera” en tanto persista en incorporar “la impresión de algo que no sea uno mismo”.<sup>24</sup> Los tiempos de Henry James son tiempos de escepticismo, tiempos en los que el concepto de ser humano se hallaba en riesgo, y el afán de ilustrar la vida en su totalidad —contemplando, desde luego, la terrible conciencia de que probablemente el hombre se encuentre en las más oscuras tinieblas dentro de su propia mente— fue sin duda la empresa más franca y sincera a la que pudo consagrarse el arte de la novela.

---

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 122.

<sup>24</sup> “The impression of something that is not one’s self.” *Ibid*, p. 125.

## UNA GENERACIÓN A LA DERIVA

Cuando un mecánico parisino le dijo a la poeta Gertrude Stein, a propósito del raudal de expatriados estadounidenses que se afincaba en Francia a principios de los veinte, “Son una generación perdida”, ni el *garagiste* ni la propia Stein podían haber previsto que el término designara con tal precisión, y de manera tan distintiva, a uno de los movimientos más importantes, tristes, y sin embargo reveladores de la literatura de los Estados Unidos. Es justamente la generación de Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Ezra Pound, T. S. Eliot, John Dos Passos y Gertrude Stein, entre otros, desterrada en la Europa de los años veinte, la que atestigua el colapso total del ser cuando el individuo confronta la inexorable levedad de la existencia en un mundo de posguerra y brutalidad. La Generación Perdida

[es] una generación herida por la guerra, distraída por la guerra, a la que los sucesos le parecen una ronda de insignificancias sin el más mínimo sentido; una generación de nervios destrozados que más tarde se atrofió al verse despojada de todos sus soportes de fe y esperanza.<sup>1</sup>

El episodio, ahora emblemático, de Stein y su mecánico habría de perdurar como epígrafe e insignia de *Fiesta*, de Ernest Hemingway,<sup>2</sup> la novela por antonomasia de la Generación

---

<sup>1</sup> “It is, stated crudely, a lost generation which he describes, a war-wounded, war-distracted generation to whom events seem a meaningless round of insignificance, a generation hurt in its nerves and then atrophied by being pulled loose from all supports of faith and hope.” Henry Seidel Canby, “Introduction”, en Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*, p. iv.

<sup>2</sup> Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises*.

Perdida: el relato del éxodo espiritual de un grupo de estadounidenses expatriados que lucha por encontrar un lugar en un universo ajeno que no promete ningún consuelo, una incesante búsqueda de un nuevo código de valores en el mundo despedazado por la Gran Guerra. Al igual que Nick Adams en los cuentos del primer volumen de Hemingway, *En nuestro tiempo*,<sup>3</sup> los peregrinos en *Fiesta* han sufrido el trauma de la guerra como un rito de paso, tanto una herida física y psicológica —que representa la confrontación del cuerpo con el destino, la violencia y el dolor— como una herida emocional, resultado del encuentro con la imposibilidad existencial del ser. Una vez perdida la inocencia de los Estados Unidos, y a medio camino en su regreso a la experiencia de la vieja Europa, los personajes de Hemingway se afanan por encontrar

[una] residencia, desarraigada, en la Europa desmoralizada de la posguerra, con la sensación de un mundo calado en una anarquía de moralidad y aspiraciones tan común en la generación de la guerra... [Los personajes anhelan] estabilidad, valores en los que se pueda creer...<sup>4</sup>

Hemingway desenmascara en *Fiesta* un fracaso del “sueño americano” que resulta todavía más doloroso que el colapso existencial del individuo documentado en *El gran Gatsby* de Fitzgerald: existe también una negación social del ser, una imposibilidad de situación totalmente ajena a la inverosimilitud esencial del idealismo estadounidense. *Fiesta* registra el esfuerzo de Hemingway por describir las ruinas y los escom-

---

<sup>3</sup> Ernest Hemingway, *In Our Time*.

<sup>4</sup> “[A] residence, unrooted, in a demoralized, post-war Europe, with a sense of a world in an anarchy of morals and desires so common in the war generation... [They long] for stabilities, for things to trust in...” Canby, *op. cit.*, p. viii.

bros de una época incoherente al tiempo que sus personajes yerran de París a Pamplona en pos de cicatrización espiritual. El viaje de los peregrinos, sin embargo, no conduce sino a un desengaño, a la aceptación de una derrota, puesto que los expatriados encuentran, en lugar de una cura, apenas una dosis de anestesia para el dolor en el frenesí del viaje, la bebida y, a fin de cuentas, la llegada a una catártica corrida de toros.

La herida de la guerra es una intrusión intolerable en el individuo; es la exposición suprema, la máxima puesta al descubierto. Pero es también el realismo supremo y, por tanto, una posesión genuina. Es más, en la escritura [de Hemingway, la guerra] es una iniciación... Conduce a un mundo de trauma, insomnio, pérdida, relaciones en riesgo, conciencia de la *nada*...<sup>5</sup>

El nihilismo y la aparente frivolidad de los personajes en la novela no son, luego entonces, más que indicios de emociones insoportables que la generación de posguerra se vio obligada a suprimir. El hecho de que Hemingway haya considerado como título alternativo el hispanismo *Fiesta* —aunque se decidiera más tarde por *The Sun Also Rises*, “El sol también se levanta”, una cita del Eclesiastés de Salomón— responde indudablemente a una reminiscencia del carnaval, de aquella festividad momentánea en que las acciones de las personas no tienen consecuencia alguna, en el que un éxtasis irracional sobrepone una alegría transitoria sobre el dolor y la tristeza que hierven bajo

---

<sup>5</sup> “The wound of war is an intolerable intrusion into the self; it is the ultimate exposure. But it is also the ultimate realism and hence a genuine possession. What is more, it is, in [Hemingway’s] writing, an initiation... It leads to a world of trauma, sleeplessness, loss, risked relationships, awareness of *nada*...” Malcolm Bradbury, “Style of Life, Style of Art, and the American Novelist in the Nineteen Twenties”, en Malcolm Bradbury y David Palmer (eds), *The American Novel and the Nineteen Twenties*, p. 26.

la superficie. Existe una abrumadora sensación de inquietud y desasosiego en *Fiesta*, un trasfondo de desesperación más allá de la apariencia y el festejo. La prosa hermética y reservada de Hemingway trasluce la presión subyacente: los personajes de la novela parecen andar en todo momento por un terreno tan resbaladizo que al lector le queda siempre la impresión de que algo terrible está por suceder. “Hemingway crea, por referentes externos, el efecto de un infierno en su interior, el modo en que sus relaciones corren siempre al borde del caos mental y moral.”<sup>6</sup> El protagonista mismo de *Fiesta*, Jake Barnes, no tarda en confesar: “Es bien sencillo aparentar dureza frente a las cosas a la luz del día, pero de noche es otra cosa”,<sup>7</sup> y es justamente esta vulnerabilidad “en lo nocturno” —es decir, bajo la superficie, la parte oculta del iceberg— la que alienta y motiva la búsqueda de renovación espiritual en la narrativa de Hemingway.

No es una casualidad que el título del volumen de cuentos que precede a esta novela, *En nuestro tiempo*, provenga también de la liturgia cristiana y funja como una plegaria: “Damos paz en nuestro tiempo, Señor.”<sup>8</sup> Sin lugar a dudas, los valores religiosos de este peregrinaje místico son recurrentes a lo largo de la travesía. Del mismo modo en que lo hace Nick Adams en el cuento “Gran río dos corazones”,<sup>9</sup> Jake Barnes emprende una excursión de pesca que funciona, en el marco de la novela, como un ritual terapéutico de purgación, análogo

---

6 “Hemingway creates, by external referents, the sense of hell inside them, the way their relationships run along the edge of mental and moral chaos.” *Ibid*, p. 28.

7 “It is awfully easy to be hard-boiled about everything in the daytime, but at night it is another thing.” Hemingway, *The Sun Also Rises*, p. 35.

8 “Give us peace in our time, O Lord”, en *The Book of Common Prayer* (1662).

9 Ernest Hemingway, “Big Two-Hearted River”, en *The Snows of Kilimanjaro and Other Stories*, pp. 7–33.

al viaje de Jesús al desierto. La escena sacramental, parecida a una Última Cena renacentista, también se lleva a cabo en el trayecto: los vascos pasan el pan y el vino y, junto con Jake y Bill, comen y beben todos de él. Por último, la crucifixión, el sacrificio ceremonial, se concreta en la corrida de toros, en la que el hombre se enfrenta con la muerte y triunfa sobre ella con elegancia artística. Como afirma el crítico Brom Weber, “fundamental para la estructura de la novela es el patrón arquetípico de renacimiento que se encarna en el drama ritual de la corrida de toros...”<sup>10</sup> Y, en paralelo al epígrafe de Gertrude Stein, se tiende la cita del Eclesiastés de donde se extrae el título, un pasaje que habla de las cosas que permanecen, que subsisten en el mundo, así como de aquellas que fluyen y se renuevan:

Generación va, y generación viene; mas la tierra siempre permanece. Sale el sol, y se pone el sol, y se apresura a volver al lugar de donde se levanta... Los ríos todos van a la mar, y el mar no se llena; al lugar de donde los ríos vinieron, allí vuelven para correr de nuevo.<sup>11</sup>

El contraste entre las cosas que se sostienen y las cosas que flotan a la deriva prevalece a lo largo de *Fiesta*. En un mundo de inconstancia, el deseo de permanecer anclado es justamente el defecto trágico del judío Robert Cohn, el intruso, el *outsider*, el único peregrino obstinado en el arraigo cuando todo lo que anhela Lady Brett Ashley es la fluctuación.

---

<sup>10</sup> “Central to the structure of the novel is the archetypal rebirth pattern embodied in the ritual drama of the bullfight...” Brom Weber, “Ernest Hemingway’s Genteel Bullfight”, en Bradbury, *op. cit.*, p. 162.

<sup>11</sup> “One generation passeth away, and another generation cometh: but the earth abideth forever. The sun also ariseth, and the sun goeth down, and hasteth to his place where he arose... All the rivers run into the sea; yet the sea is not full; unto the place from whence the rivers come, thither they return again.” Eclesiastés 1:4–6, en versión de Casiodoro de Reina (1569) y Cipriano de Valera (1602).

A las afueras del círculo encantado se encuentra Cohn. Es demasiado voluble; habla de sus emociones. Después de una breve aventura con Brett, se rehúsa a enfrentar con dignidad el hecho de que a ella ya no le importa más. Le administra una paliza al joven matador que atrajo Brett, sólo para descubrir que el otro hombre de algún modo lo ha vencido espiritualmente. En efecto, para Hemingway la derrota es una condición más interesante que la victoria.<sup>12</sup>

Bajo esta perspectiva es significativo —y un verdadero acto de humildad y honestidad por parte de Hemingway, el macho prototípico del siglo veinte— que la lesión infligida en su protagonista y *alter ego*, Jake Barnes, sea precisamente una herida que lo deje impotente. Su trauma de guerra, probablemente una emasculación, es la insignia corporal de la esterilidad de la novela. Jake pareciera ser, ante el lector, el maestro, el único personaje que maneja todos los códigos: es él el *aficionado*, el verdadero iniciado en todo ritual —el que sabe a qué café ir y cómo envolver el pescado; el que domina la tauromaquia y el único estadounidense conocido en Pamplona; el que juega tenis, el que bebe vino directamente de la bota y, lo más importante de todo, el único al que Lady Brett en verdad ha amado—, y sin embargo su maestría es pasiva, estéril; su autoridad está privada de acción. Por tanto, Jake puede ser el único personaje en *Fiesta* que preserva su integridad moral; no

---

<sup>12</sup>“Outside the charmed circle stands Cohn. He is too voluble; he discusses his emotions. After a brief affair with Brett, he refuses to face with dignity that she no longer cares for him. He administers a thrashing to a young matador Brett has attracted, only to discover that the other man has somehow worsted him spiritually. Indeed, for Hemingway defeat is a more interesting condition than victory.” Marcus Cunliffe, *The Literature of the United States*, p. 332.

obstante, al mismo tiempo, es el personaje que más flota a la deriva, el que, entre todos, menos tiene un lugar en el mundo.

La insinuación optimista del carnaval, así como de la renovación sugerida en el pasaje bíblico, se desvanece conforme fracasa la cualidad terapéutica del viaje de los peregrinos. Robert Cohn no deja nunca de ser un *outsider*; Mike Campbell permanece borracho y en quiebra; Brett continúa, cual Circe, convirtiendo a los hombres en puercos, y Jake no cesa de ser infecundo. Lo más doloroso de todo, sin embargo, es que la relación entre Brett y Jake sigue siendo etérea, impalpable, no consumada. La Generación Perdida jamás encuentra redención. Por si fuera poco, en *Fiesta*, los estadounidenses terminan por corromper cada lugar que pisan. El estropicio moral de los expatriados contamina y profana la pureza espiritual de la tradición española por medio de la simbólica corrupción sexual, por parte de Brett, del joven torero Pedro Romero. Y pese a que Jake se conserva moralmente inmaculado al no involucrarse en actividad sexual alguna, la compasión y el amor lo obligan a jugar el papel de un proxeneta, y esta transgresión, su participación activa en la perversión y destrucción de Romero, es cuenta suficiente para la pérdida de la amistad de Montoya. En determinado momento de la novela es Lady Brett Ashley quien reconoce: “Y, sin embargo, ¿no es cierto que pagamos por todas las cosas que hacemos?”<sup>13</sup> Vista así, pues, *Fiesta* es también una novela acerca de un grupo de personas que aprende cuál es el precio de las cosas en un mundo cruel e implacable que se rehúsa a tolerar el más mínimo error.

---

<sup>13</sup> “Don’t we pay for all the things we do, though?” Hemingway, *The Sun Also Rises*, p. 26.

La Generación Perdida de Hemingway es quizá una de las que comprendió de manera más dolorosa y traumática lo difícil que resulta tratar de conciliar las expectativas del individuo en busca de libertad con los atropellos del mundo que lo encierra. Más tarde, con el estallido de una Segunda Guerra Mundial, vendría una nueva generación de narradores que terminaría por confirmar la terrible impotencia del hombre confrontado con un mundo que lo rebasa. Hacia el final de *Fiesta*, cuando ya es demasiado tarde, Lady Brett Ashley llega, con melancolía y rendición, a un momento de *anagnórisis*. Le confiesa a Jake Barnes: “Juntos pudimos haber pasado un rato fantástico.” La resignada respuesta de Jake, y de Ernest Hemingway como novelista, es paradigmática: “Sí... ¿No es hermoso pensar que pudo ser así?”<sup>14</sup> Y este mismo, me parece, es el súbito entendimiento al que llega, a propósito del “sueño americano”, una generación a la deriva.

---

<sup>14</sup> “We could have had such a damned good time together.” “Yes... Isn’t it pretty to think so?” *Ibid*, p. 259.

## LOS FANTASMAS DE PAUL AUSTER

Cuando Blake Morrison, en su reseña para el periódico británico *The Guardian* del 7 de febrero de 2004, habló de *La noche del oráculo*<sup>1</sup> en términos de una “historia de fantasmas posmoderna”,<sup>2</sup> el crítico no se encontraba del todo equivocado. Si bien el apelativo que no deja de inquietar —por su desacierto, su improcedencia y su falta de especificidad— es, a todas luces, “posmoderna”, la novela de Paul Auster ciertamente se inscribe en una tradición de literatura estadounidense plagada de espectros, dominada por el misterioso influjo del pasado, perseguida por la sombra del colapso existencial.

La historia de la literatura de los Estados Unidos es, en efecto, la historia de un fantasma. El país en sí, al igual que su literatura tardía, surgió de un deseo de libertad, de un profundo anhelo por redimir al individuo de los patrones y esquemas sociales y culturales que constriñen su vida. No es de sorprender, luego entonces, que el mito fundacional de los Estados Unidos —la creencia en el individualismo o lo que hoy conocemos como “el sueño americano”, la voluntad del hombre de luchar contra las fuerzas coercitivas del determinismo— se halle estipulado, cual garantía, en la misma Declaración de Independencia de Thomas Jefferson (1776):

---

<sup>1</sup> Paul Auster, *Oracle Night*.

<sup>2</sup> “A postmodern ghost story.” Blake Morrison, “Things that Go Bump in the Light”, *The Guardian* (7 de febrero de 2004).

Sostenemos como evidentes por sí mismas dichas verdades: que todos los hombres son creados iguales; que son dotados por su Creador de ciertos derechos inalienables; y que entre estos están la Vida, la Libertad y la búsqueda de la Felicidad.<sup>3</sup>

Una nación que establece y legitima su identidad en la premisa del individuo como centro y medida de todas las cosas no sólo produce una cultura democrática —que para bien o para mal nos resulta ya tan conocida— sino que, ante la amenaza de la coerción, el dominio y el anonimato, opone, con carácter también constitucional, una libertad de expresión que se convierte a su vez en la expresión de la libertad.

En este esfuerzo ideológico por desprenderse de las restricciones de la vida civilizada con tal de llevar al individuo a la plenitud de su existencia, sin embargo, la súbita colisión del mito estadounidense con la realidad —la desesperanza de vivir en un mundo en el que se encuentra atrapado, la rotunda privación de autonomía y autosuficiencia— termina por desenmascarar el engaño, la ficción, por derrumbar el espejismo y quimera del proyecto de identidad. Las verdades que Jefferson sostenía “como evidentes por sí mismas” se revelan, muy por el contrario, como ilusorias, y confrontada con la vacuidad de la fantasía, la identidad mítica del individuo cósmico acude finalmente al encuentro con su propio fantasma: la sombra de Nadie.

Luego entonces, la literatura de los Estados Unidos, consciente de la privación, no tiene más alternativa que do-

---

<sup>3</sup> “We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.” Thomas Jefferson, “The Declaration of Independence”, en James E. Miller, Robert Hayden et al. (ed), *The United States in Literature*, p. 69C.

cumentar la ulterior destrucción de la individualidad, y es así como lo intangible de una figura fantasmal ronda los versos de Whitman, carcome la autoconfianza de Emerson, persigue en todo momento a Thoreau en su proyecto por hacer frente al mundo en su esencia.<sup>4</sup> El doble de las narraciones extraordinarias de Poe, el distanciamiento de la realidad en el *Bartleby* de Melville, y, en Henry James, los personajes que se lamentan de vidas que nunca vivieron —la sombra de oportunidades que dejaron escapar<sup>5</sup>— son temas que obsesionan a los Estados Unidos con la insustancialidad de la vida, con el completo vacío del ser. No es en vano, pues, que en la gran épica estadounidense de la autoconstrucción,<sup>6</sup> Jay Gatsby, el epítome del *self-made man*, la personalidad que surge a partir de la concepción platónica de un tal Jimmy Gatz, se presente a todo lo largo de la novela de Fitzgerald como un fantasma, una ilusión que acaba destrozada por la única persona que lo llama por su verdadero nombre: “Mr. Nobody from Nowhere.” Amén del idealismo de garantías y libertades preceptivas, la literatura de los Estados Unidos se sabe incapaz de mantener la ficción y termina por rendirse frente a la nulidad que constituye, a fin de cuentas, el principio y fundamento de su ser individual.

*La noche del oráculo*, de Paul Auster, es, pues, en este sentido y muchos otros, también la historia de un fantasma: el espectro de la vía alternativa, de la posibilidad descartada.

---

4 Ver Walt Whitman, *Leaves of Grass*; Ralph Waldo Emerson, “Self-Reliance”, en *Self-Reliance and Other Essays*; Henry David Thoreau, *Walden; or, Life in the Woods*.

5 Ver Edgar Allan Poe, “The Man of the Crowd”, “William Wilson”, “The Cask of Amontillado”, en *Selected Tales*; Herman Melville, “Bartleby, The Scrivener”, en *Four Short Novels*; Henry James, “The Jolly Corner”, “The Beast in the Jungle”, en *The Turn of the Screw and Other Short Novels*.

6 F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*.

Si bien es la toma voluntaria de decisiones el sello que invariablemente distingue la afirmación de la identidad —la codiciada declaración de independencia y de albedrío personal—, incluso en la utopía de individualismo se trasluce y adivina de inmediato la otra cara de la moneda: la gestación del espectro de todas aquellas oportunidades a las que se ha renunciado de manera deliberada. Por citar los versos más memorables de la voz de la Nueva Inglaterra, el poeta Robert Frost:

Divergían dos senderos en un bosque ambarino,  
y desolado por no poder transitarlos ambos  
siendo un solo viajero, largo tiempo me mantuve de pie  
y con la mirada seguí uno de ellos tan lejos como se pudo  
hasta el lugar en que se perdía en la maleza;  
luego, no menos hermoso, opté por el otro...<sup>7</sup>

En un mundo que se ofrece como un horizonte de posibilidades infinitas, el individuo es libre, sólo en apariencia, de forjar su propio destino. La sombra del camino repudiado (“The Road Not Taken”) pronto se yergue, sin embargo, y ronda cual erinia, persigue al hombre incluso al momento de llevar a cabo el más elemental de los actos de volición:

Esto lo habré de contar, con un suspiro,  
en algún sitio y en tiempos que están por venir:  
en un bosque divergían dos senderos, y yo,

---

<sup>7</sup> “Two roads diverged in a yellow wood / And sorry I could not travel both / And be one traveller, long I stood / And looked down one as far as I could / To where it bent in the undergrowth; // Then took the other, as just as fair...” Robert Frost, “The Road Not Taken”, en *The Road Not Taken and Other Poems*, p. 1. Ver *Apéndice*.

yo tomé el que menos se había transitado,  
y eso marcó toda la diferencia.<sup>8</sup>

Así pues, lanzado de bruces en una circunstancia o existencia que ni crea ni puede controlar por sí mismo, el individuo no tiene más alternativa que atenerse a lo elegido. *The road not taken* es la obsesión que asedia a Paul Auster, a Sidney Orr, a Nick Bowen y a toda voz narrativa que entreteje los diversos planos metaficcionales en *La noche del oráculo*. La novela comienza en el vórtice mismo de un torbellino de posibilidades, un cuaderno en blanco que, más allá de proponerse como el marco de un porvenir ilimitado, los confines de una variedad infinita de narrativas futuras, se revela paulatinamente como el lugar de una indeterminación existencial en la que las fronteras entre la realidad y la ficción se desdibujan, se trastocan. Además, y lejos de prometer un abanico de advenimientos, el acto narrativo representado en el cuaderno comienza a ejercer un enigmático influjo que somete y arrastra al territorio de la ficción a un grupo de individuos ya de por sí atrapados en los designios de la fortuna. Frente a la página en blanco, en la encrucijada de la elección, los personajes de los distintos planos narrativos emprenden la marcha y, descartando los senderos uno por uno, se internan en laberintos que pronto conducen a un callejón sin salida. Incluso en el ejercicio de la más engañosa libertad subyace la opresiva certeza de que ni Bowen, ni Orr, ni Auster siquiera tienen las si-

---

8 “I shall be telling this with a sigh / Somewhere ages and ages hence: / Two roads diverged in a wood, and I— / I took the one less travelled by, / And that has made all the difference.” *Loc. cit.* Cfr. el optimismo, si bien melancólico, de la declaración de libertad personal de Frost con el multicitado pasaje de otro célebre poeta estadounidense, John Greenleaf Whittier (1856): “For of all sad words of tongue or pen, / The saddest are these: ‘It might have been!’ [Pues, de cuantas palabras tristes broten de la pluma o de la boca, / las más tristes son, sin duda, ‘¡Aquello pudo ser!’]”.

tuaciones bajo absoluto control. También la ficción se halla, en última instancia, gobernada por el azar, y es de este modo que *La noche del oráculo* es igualmente una novela sobre los riesgos, las tribulaciones y los peligros de escribir bien una historia.

No obstante, los fantasmas que asedian las narrativas metaficcionales de Auster son más que sólo la sombra de la vía alternativa de Robert Frost y de Henry James,<sup>9</sup> puesto que, conforme avanza la lectura, se vuelve cada vez más evidente que el misterioso cuaderno nunca en verdad estuvo en blanco, o no cuando menos antes del momento providencial que Sidney Orr identifica como “la mañana en cuestión”. Es difícil que pase inadvertido el hecho, aunque quizás se revele sólo a contraluz, de que en cada una de sus páginas se encuentra ya escrita la historia de la literatura estadounidense. A Paul Auster lo acechan los espectros de todos los narradores —por mencionar apenas los de su propia tradición— que escribieron los argumentos de sus historias antes, y probablemente mejor, que él. Pues si la creatividad de Sidney Orr pareciera eclipsada por la figura de su mentor, John Trause (cuyo apellido es, por cierto, un anagrama de Auster), ésta a su vez no es sino una enorme mansión habitada por la sombra del pasado.

La referencia aquí no se limita a la mención explícita del escape de Flitcraft en la novela *El halcón maltés* de Dashiell Hammett<sup>10</sup> (versión, en turno, del relato de abando-

---

<sup>9</sup> Me refiero en concreto a los cuentos titulados “The Jolly Corner” (1908) y “The Beast in the Jungle” (1903). En este último Henry James, en contraste con la probable satisfacción que corona el poema de Frost, estudia la insustancialidad de la existencia por medio del relato de un arrepentimiento causado por la repentina conciencia de un amor nunca vivido.

<sup>10</sup> Dashiell Hammett, *The Maltese Falcon*.

no y fantasmal desaparición que Nathaniel Hawthorne trabajara ya en “Wakefield”<sup>11</sup>); comprende también el tratamiento, técnico y temático, de esquemas cardinales como el descenso a las catacumbas (el súbito encierro de Fortunato en “El barril de Amontillado” de Poe), el grafógrafo (proyecto de un escritor que escribe de escritores, género consagrado mucho antes de las novelas de John Fante y Truman Capote) y, sobre todo, el tema de una escritura que otorga y restaura la vida del artista (convicción que yace bajo la superficie de cada relato en el *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson).<sup>12</sup>

Con todo, el espíritu que más atormenta la narrativa de Auster, que hostiga y acosa una página tras otra, es sin duda la titánica sombra de Ernest Hemingway como el artífice del trauma. El daño fisiológico y psicológico de Sidney Orr al comienzo de la novela, así como la batalla que lidia con la ficción para superarlo, recuerda a cada instante la eterna lucha en los mejores cuentos de Hemingway: en “El regreso del soldado”, la negación del ser a causa de los estragos de un dolor que no puede estimarse en términos clínicos; en “Gran río dos corazones” y la novela *Fiesta*, el esfuerzo de personas incapacitadas y disfuncionales por abrirse un camino de regreso a la vida mediante un viaje de sanación espiritual; y, por encima de todo, “Las nieves del Kilimanjaro”,<sup>13</sup> la historia de un individuo lesionado por el azar que

---

11 Nathaniel Hawthorne, “Wakefield”, en *Hawthorne’s Short Stories*, pp. 35–43.

12 La lista se abstiene de mencionar el retorno de Auster a pautas o motivos reiterados una y otra vez incluso fuera de la tradición literaria estadounidense. Por citar sólo dos ejemplos: la ceguera profética del personaje de Sylvia Maxwell, Lemuel Flagg, que invariablemente remite al *Edipo Rey* de Sófocles, o la interrelación y traslape de marcos metaficticiales ya presente en el *Infierno* de Dante, el *Quijote* de Cervantes o, más recientemente, *La inmortalidad* de Kundera.

13 Ernest Hemingway, “Soldier’s Home”, “Big Two-Hearted River”, “The Snows of Kilimanjaro”, en *The Snows of Kilimanjaro and Other Stories*; Hemingway, *The Sun Also*

al borde de la muerte hace un intento por recuperar su identidad a través de la narrativa que nunca escribió. En *La noche del oráculo* Sidney Orr escapa de su estudio y se pierde en la intrincada ficción de un cuaderno; Nick Bowen huye de su realidad personal para sumergirse en la biblioteca borgiana de la memoria colectiva; Grace Tebbets desaparece de repente, como Flitcraft, como Wakefield, para espiar su propia vida por espacio de una noche: todos ellos son viajes que los personajes emprenden en su afán por sanar sus heridas existenciales, y es el encuentro de cada uno con los fantasmas del pasado el acontecimiento crucial que, de manera súbita y decisiva, les muestra el camino a seguir.

No obstante, durante la momentánea, y al parecer reversible, contemplación de la vía alternativa, los personajes de *La noche del oráculo* dejan tras de sí una estela fantasmagórica que no permite al lector olvidar la insustancialidad, la naturaleza intangible de su circunstancia temporal. Llegado a cierto punto Sidney escribe en su cuaderno:

Nick comienza a entusiasmarse con la idea de vagar envuelto en las ropas de un muerto. Ahora que ha dejado de existir, parece apropiado que asuma la vestimenta de un hombre que igualmente ha dejado de existir; como si esa doble negación hiciera la borradura de su pasado más absoluta, más permanente.<sup>14</sup>

La novela se deleita en la libertad de su ejercicio de exploración, en la posibilidad que se tiene en un marco metaficcional

---

*Rises.*

<sup>14</sup> “Nick warms to the idea of walking around in a dead man’s clothes. Now that he has ceased to exist, it seems fitting to don the wardrobe of a man who has likewise ceased to exist—as if that double negation made the erasure of his past more thorough, more permanent.” Auster, *op. cit.*, p. 96.

de sedimentar las diversas capas, de entrelazar los planos narrativos y de hacer que los sucesos de uno perturben el universo del otro; y, sin embargo, en cada uno de los pasillos del laberinto acecha aun otro fantasma, el riesgo emocional, el riesgo de perderse y no encontrar vuelta atrás. La construcción se abisma de manera cada vez más profunda hasta alcanzar tres niveles ficcionales distintos (Sidney Orr-Nick Bowen-Lemuel Flagg),<sup>15</sup> y pareciera que el misterioso poderío del cuaderno comienza a recompensar la fe y la confianza que el escritor ha depositado en él, no sólo fortificando con nuevos ímpetus la escritura de Sidney Orr sino también, por medio de la fuga de Bowen, ofreciendo un escape de su propia depresión, su bloqueo creativo y su realidad cotidiana.<sup>16</sup> Es tal la evasión que Sidney deja a momentos de ser corpóreo, y en la página son tantas las alternativas que se despliegan —los caminos descartados así como los elegidos— que las historias a pie de página terminan por acaparar el espacio de la ficción, siendo a veces tan extensas que obligan al lector a viajar de un lado a otro en el tiempo, a pasar las hojas de adelante hacia atrás, tal como sucede con los personajes en el guión de *La máquina del tiempo* de Wells.<sup>17</sup> Pese

---

15 Por cuestiones de espacio, en el cuerpo del texto se toman en cuenta sólo los grados consecutivos del *mise en abyme* que descienden en línea recta (*story within a story*), excluyendo deliberadamente las narraciones periféricas que se inscriben también en el marco de la novela (*framed narratives*). Para una aproximación crítica a este respecto, véase Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*.

16 Morrison, *op. cit.*

17 H. G. Wells, *The Time Machine*. El viaje en el tiempo en *La noche del oráculo* es un tema que probablemente merezca una mayor atención de la que puede otorgársele en los confines de este ensayo. Las notas a pie de un primer nivel ficcional que comprimen el desarrollo del argumento en un segundo nivel (y que fuerzan al lector, por tanto, a regresar las páginas que suponía ya transcurridas) son sólo un ejemplo de la concreción física a la que Auster lleva el tema de Wells. Otros casos que bien valdría considerar son la anécdota del proyector de transparencias del cuñado de Trause, el álbum fotográfico

a todo, el cuaderno arcano y cautivador, el refugio subterráneo que pareciera haber resucitado en Orr la necesidad de fabular, pronto revela la crueldad de la que ya Trause había amonestado: asesina a Ed Victory, sepulta a Bowen bajo tierra y, por si fuera poco haber conducido la historia a un estado de parálisis, conforme pasan las hojas se manifiesta también como un aparato oracular que hace de la ficción un augurio de la realidad.

Poco a poco, a fuerza de la atención que [Bowen] le concede a las palabras de Maxwell, comienza a notar un vínculo que lo enlaza con la historia de la novela, como si de algún modo indirecto y altamente metafórico el libro le estuviese hablando íntimamente de sus propias circunstancias actuales.<sup>18</sup>

Auster mina la novela con una serie de pistas e insinuaciones que disuelven los lindes entre realidad y ficción, pasado y futuro, hasta que la evasión fabulada y sobrenatural se cristaliza en la huída real y en la inminente pérdida de Grace. Y es justo en el momento en el que el narrador se decide a dejar truncada la historia, a abandonar toda esperanza del rescate de Bowen, que Sidney Orr comprende los poderes y la naturaleza inherentemente profética de la ficción. “Las palabras son reales”, advierte Trause. “Todo lo humano es real, y a veces sabemos las cosas antes de que sucedan... Eso es tal vez de lo que se trata escribir a fin de cuentas.”<sup>19</sup>

---

de Grace y, quizá más cuidadosamente, dado que involucra un doble traslape de planos, la historia del directorio telefónico polaco (propiedad sin duda de Auster, que sin embargo aparece en el relato de Nick Bowen y habla del pasado genealógico de Sidney Orr).<sup>18</sup> “Little by little, by force of the attention [Bowen] brings to Sylvia Maxwell’s words, he begins to see a connection between himself and the story in the novel, as if in some oblique, highly metaphorical way, the book were speaking intimately to him about his own present circumstances.” Auster, *op. cit.*, p. 61.

<sup>19</sup> “Words are real. Everything human is real, and sometimes we know things before they happen... Maybe that’s what writing is all about...” *Ibid*, pp. 221–222.

El relato de Nick Bowen, basado en el episodio de Flitcraft, es la historia de un hombre que, habiendo comprendido la futilidad de su vida a raíz de un suceso del todo incidental, decide forjarse una nueva identidad escindida de las constricciones de su espacio y su tiempo. Sin embargo, por atractiva que sea la posibilidad de transitar los innumerables senderos descartados, el ejercicio de tal libertad implica también el peligro de elegir el camino incorrecto. A todo lo largo de la primera mitad de *La noche del oráculo* el lector se deja llevar por la complejidad, el vértigo, la ambivalencia de las narraciones de un hombre cuyo apellido mismo juega con la alternativa,<sup>20</sup> placiéndose en una ficción que no cesa de cuestionar el proceso de la escritura. Todo esto, desde luego, hasta que finalmente los hilos argumentales convergen en un punto muerto, sin escapatoria, sin redención. Domina la novela

una persistente melancolía tan sutil que casi podría pasar desapercibida. Mientras que una línea del argumento explora la posibilidad de que Orr acabe por perder a su esposa, la desgracia potencial más grande que se avecina en las páginas es el temor de que Orr se pierda a sí mismo como artista... Detrás de cada habilidosa historia-dentro-de-la-historia se esconde la punzante claustrofobia de un hombre que teme encerrarse a sí mismo en una habitación sin salida... [Auster] sugiere que el terror de no ser escuchado radica en el corazón mismo de la escritura.<sup>21</sup>

---

20 "Orr" es un juego de palabras en torno a la casi homógrafa *or*; conjunción disyuntiva en inglés.

21 "[A] persistent melancholy so subtle it could almost be overlooked. While one strand of plot has to do with Orr's possibly losing his wife, the greater potential loss that looms over these pages is Orr's loss of himself as an artist... Behind every deft story-within-a-story lies the pungent claustrophobia of a man who fears he will cleverly lock himself into a room with no way out... [Auster] suggests that the terror of not being heard

Confrontado de súbito con la apremiante amenaza de un último fantasma, el espectro de la inexistencia, el escritor Sidney Orr toma una decisión final, opta por un único sendero, y de nuevo recurre al poder de la palabra. Abre el cuaderno y, comenzando a escribir de adelante hacia atrás como quien sale de un laberinto, comprende por fin que a menudo los más insondables secretos se esconden a simple vista: en el amor, la fe y el silencio de su esposa. Poco importa si hay una pizca de verdad en el relato que concibe: Orr se entrega por última vez al cuaderno en un intento por retomar el control de su vida, por oponer la ficción al vaivén aleatorio de un destino fortuito. Y es esta narrativa —la *poiesis* o invención de un pasado común para Grace y John Trause— lo que intercede por el amor y la confianza en el absurdo del mundo. La ficción absuelve y redime. La ficción, en Auster, es salvación.

Dentro de los confines del cuaderno azul las historias de Bowen y Flagg, el Buró de Preservación Histórica y *La noche del oráculo* de Sylvia Maxwell quedan inconclusas, desde luego, por frustrante que pueda resultarle este hecho a todo lector adicto a las tramas. En el universo de la novela de Paul Auster, sin embargo, Nick Bowen sí consigue, a la larga, salir del búnker, y la estrategia es el perdón: el mismo perdón en silencio que otorga Sidney a su esposa al respecto de las conjeturas con Trause; la misma comprensión y alianza conyugal que ella misma le demuestra al dar un salto de fe y decidirse a continuar con el embarazo. No es en vano que, en una novela en la que los personajes llevan anagramas o juegos de palabras por apellido, el sendero, la vía del amor osten-

---

lies at the heart of writing.” Stacey D’Erasmus, “Noir Like Me”, *The New York Times* (30 de noviembre de 2003).

te el nombre de *Grace*: la gracia del amor y el entendimiento íntimo que se erige como la fuerza vital para sobrevivir en el medio de los impredecibles embates del azar, y que, por el hecho mismo de ser inesperada, se vuelve tanto más entrañable.

*La noche de oráculo* es, pues, “una historia de enfermedad y renacimiento, un mito en miniatura”,<sup>22</sup> y muy a pesar de los incontables fantasmas que la acechan, no deja de proponerse como una fábula que explora las motivaciones, quizás misteriosas, ciertamente religiosas, por las que se ha escrito en el pasado, se escribe hoy en día y se seguirá escribiendo por siempre. El viaje de Sidney Orr, su rescate del borde de la muerte y la restitución de su vida con Grace, es también un tránsito del bloqueo y la sequía mental de un escritor a la palabra, al verbo ancestral, al lenguaje que crea y otorga la vida. La narrativa de Auster, en palabras de Sean O’Hagan, trata “de la supervivencia contra toda posibilidad, de la creencia en que únicamente nos conocemos de verdad cuando descubrimos los límites de lo que podemos soportar”.<sup>23</sup> Sólo así, sabiendo a ciencia cierta a lo que Frost se refería con el verso final de su poema, “y eso marcó toda la diferencia”, es que *La noche del oráculo* cobra las dimensiones de una auténtica alegoría estadounidense del amor, la escritura y la reinvención narrativa del ser humano.

---

22 “A story of illness and rebirth, a myth in miniature.” John Homans, “Blue’s Clues”, *New York Books* (8 de diciembre de 2003).

23 “For all their often dazzling formal dexterity, their layering of story upon story, these two most recent novels are essentially about survival against the odds, about the belief that we only truly find ourselves when we find the limits of what we can endure.” Sean O’Hagan, “Abstract Expressionism”, *The Observer* (8 de febrero de 2004).



## APÉNDICE

### THE ROAD NOT TAKEN

*Robert Frost*

Two roads diverged in a yellow wood  
And sorry I could not travel both  
And be one traveller, long I stood  
And looked down one as far as I could  
To where it bent in the undergrowth;

Then took the other, as just as fair,  
And having perhaps the better claim  
Because it was grassy and wanted wear;  
Though as for that, the passing there  
Had worn them really about the same,

And both that morning equally lay  
In leaves no feet had trodden black.  
Oh, I kept the first for another day!  
Yet knowing how way leads on to way,  
I doubted if I should ever come back.

I shall be telling this with a sigh  
Somewhere ages and ages hence:

Two roads diverged in a wood, and I—  
I took the one less travelled by,  
And that has made all the difference.

## EL SENDERO NO ELEGIDO

*Traducción de Juan Carlos Calvillo*

Divergían dos senderos en un bosque ambarino,  
y desolado por no poder transitarlos ambos  
siendo un solo viajero, largo tiempo me mantuve de pie  
y con la mirada seguí uno de ellos tan lejos como se pudo  
hasta el lugar en que se perdía en la maleza;

luego, no menos hermoso, opté por el otro,  
ya que más me parecía demandarlo,  
pues, cubierto de hierba, anhelaba el andar;  
aunque, en verdad, el tránsito en aquellos caminos  
los había desgastado por igual,

y ambos yacían ocultos aquella mañana  
bajo las hojas que ningún pie oscureciera a su paso.  
¡Ay, dejé el primero para un día distinto!,  
sabiendo, sin embargo, que los senderos llevan a otros  
y lo incierto que sería acaso volver.

Esto lo habré de contar, con un suspiro,  
en algún sitio y en tiempos que están por venir:  
en un bosque divergían dos senderos, y yo,  
yo tomé el que menos se había transitado,  
y eso marcó toda la diferencia.



## BIBLIOGRAFÍA

### VOCES DE ULTRATUMBA: APOLOGÍA DE EDGAR ALLAN POE

1. CARLSON, Eric W. (ed). *The Recognition of Edgar Allan Poe*. Estados Unidos: University of Michigan Press, 1970.
2. CLARKE, Graham (ed). *Edgar Allan Poe: Critical Assessments* (volumen 1). Reino Unido: Helm Information, 1991.
3. LOWELL, James Russell. “Edgar Allan Poe”, en *Poems and Essays of Edgar Allan Poe*. Estados Unidos: W. J. Widdleton, Publisher, 1881.
4. LOWELL, James Russell. *A Fable for Critics*. Reino Unido: Gay & Bird, 1890.
5. PEEPLES, Scott. *The Afterlife of Edgar Allan Poe*. Estados Unidos: Camden House, 2007.
6. POE, Edgar Allan. *Great Short Works of Edgar Allan Poe*. Estados Unidos: Harper Perennial, 1970.
7. POE, Edgar Allan. *Poems of Edgar Allan Poe*. Estados Unidos: Hurst & Co., 1882.
8. POE, Edgar Allan. *Selected Tales*. Reino Unido: Penguin Books, 1994.
9. WHITMAN, Walt. “Edgar Poe’s Significance.” *The Critic*, II, 3 de junio de 1882.

## INTERPRETACIÓN Y PROFUNDIDAD EN HENRY JAMES

10. JAMES, Henry. *The Turn of the Screw and Other Stories*. Reino Unido: Penguin Books, 1973.
11. McMICHAEL, George (ed). *Concise Anthology of American Literature*. Estados Unidos: Macmillan Publishing, 1985.
12. MORRISON, Theodore et al (ed). *Five Kinds of Writing*. Estados Unidos: D. C. Heath and Company, sin año.
13. PEROSA, Sergio. *American Theories of the Novel: 1793–1903*. Estados Unidos: New York University Press, 1985.

## UNA GENERACIÓN A LA DERIVA

14. BRADBURY, Malcolm y PALMER, David (ed). *The American Novel and the Nineteen Twenties*. Reino Unido: Edward Arnold (Stratford-Upon-Avon Studies No. 13), 1971.
15. CUNLIFFE, Marcus. *The Literature of the United States*. Estados Unidos: Penguin Books, 1986.
16. HEMINGWAY, Ernest. *A Moveable Feast*. Reino Unido: Grafton Books, 1988.
17. HEMINGWAY, Ernest. *The Sun Also Rises*. Estados Unidos: Random House (The Modern Library), sin año.
18. MAILER, Norman. *The Naked and the Dead*. Estados Unidos: Picador, 2000.
19. WALDHORN, Arthur (ed). *Ernest Hemingway: A Collection of Criticism*. Estados Unidos: McGraw-Hill (Contemporary Studies in Literature), 1973.

## LOS FANTASMAS DE PAUL AUSTER

20. AUSTER, Paul. *Oracle Night*. Estados Unidos: Henry Holt and Company, 2003.
21. D'ERASMO, Stacey. "Noir Like Me." *New York Times*, 30 de noviembre de 2003.
22. FLYNN, Julia. "The Sub-Plots Thicken." *The Telegraph*, 19 de enero de 2004.
23. FREEMAN, John. "Prophecy in a Blue Notebook." *San Francisco Chronicle*, 21 de diciembre de 2003.
24. FROST, Robert. *The Road Not Taken and Other Poems*. Estados Unidos: Dover, 1993.
25. HAMMETT, Dashiell. *The Maltese Falcon*. Estados Unidos: Vintage, 1989.
26. HAWTHORNE, Nathaniel. *Hawthorne's Short Stories*. Estados Unidos: Vintage, 1955.
27. HOMANS, John. "Blue's Clues." *New York Books*, 8 de diciembre de 2003.
28. MILLER, James E., HAYDEN, Robert et al. *The United States in Literature (The Glass Menagerie Edition)*. Estados Unidos: Scott, Foresman and Company, 1952.
29. MORRISON, Blake. "Things that Go Bump in the Light." *The Guardian*, 7 de febrero de 2004.
30. O'HAGAN, Sean. "Abstract Expressionism." *The Observer*, 8 de febrero de 2004.
31. TARZON AMENT, Deloris. "Words with Power Beyond the Page." *The Seattle Times*, 11 de enero de 2004.
32. WAUGH, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Reino Unido: Routledge, 1988.

33. WELLS, H. G. *The Time Machine*. Estados Unidos: Tor (Tom Doherty Associates), 1992.
34. WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. Estados Unidos: Simon & Brown, 2010.

## LECTURAS COMPLEMENTARIAS

35. ANDERSON, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. Estados Unidos: The Modern Library, 1919.
36. CAPOTE, Truman. *Breakfast at Tiffany's*. Estados Unidos: The Modern Library, 1994.
37. CARVER, Raymond. *Where I'm Calling From*. Estados Unidos: Vintage Books, 2001.
38. EMERSON, Ralph Waldo. *Self-Reliance and Other Essays*. Estados Unidos: American Renaissance, 2010.
39. FANTE, John. *Ask the Dust*. Estados Unidos: Harper Perennial Modern Classics, 2006.
40. FITZGERALD, F. Scott. *Tender is the Night*. Estados Unidos: Bantam Books, 1962.
41. FITZGERALD, F. Scott. *The Great Gatsby*. Estados Unidos: Scribner Fiction, 1995.
42. HAWTHORNE, Nathaniel. *Young Goodman Brown and Other Tales*. Estados Unidos: Oxford University Press, 2009.
43. HEMINGWAY, Ernest. *In Our Time*. Estados Unidos: Scribner Fiction, 1996.
44. HEMINGWAY, Ernest. *The Snows of Kilimanjaro and Other Stories*. Reino Unido: Penguin Books, 1965.
45. JAMES, Henry. *The Turn of the Screw and Other Short Novels*. Estados Unidos: New American Library, 1962.

46. MELVILLE, Herman. *Four Short Novels*. Estados Unidos: Bantam Books, 1959.
47. MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Estados Unidos: Oxford University Press, 2008.
48. SALINGER, J. D. *The Catcher in the Rye*. Estados Unidos: Bay Back Books, 2001.
49. THOREAU, Henry David. *Walden*. Estados Unidos: Beacon Press, 2004.
50. TWAIN, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*. Estados Unidos: Oxford University Press, 1999.
51. WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. Estados Unidos: Simon & Brown, 2010.

## CRÍTICA E INVESTIGACIÓN

52. BRADBURY, Malcolm y RULAND, Richard. *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*. Estados Unidos: Viking / Penguin, 1991.
53. BRADBURY, Malcolm. *La novela norteamericana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
54. CONN, Peter. *Literatura norteamericana*. España: Universidad de Cambridge, 1998.
55. CUNLIFFE, Marcus. *The Literature of the United States*. Estados Unidos: Penguin, 1986.
56. MAXWELL, D. E. S. *La novela norteamericana. Su fondo intelectual*. México: Editorial Pax-México, 1967.
57. OLIVEROS, Alejandro. *Imagen, objetividad y confesión. Ensayos y reseñas sobre poesía norteamericana*. Venezuela: Monte Ávila, 1991.

58. PAVESE, Cesare. *La literatura norteamericana*. Argentina: Ediciones Siglo Veinte, 1975.
59. PÉREZ GALLEGO, Cándido. *Guía de la literatura norteamericana*. España: Fundamentos, 1982.
60. PÉREZ GALLEGO, Cándido. *Historia de la literatura norteamericana. Síntesis, crítica y temática*. España: Taurus, 1988.
61. ROSE BENÉT, William y HOLMES PEARSON, Norman (ed). *The Oxford Anthology of American Literature*. Estados Unidos: Oxford University, 1951.
62. SPILLER, Robert. *Literary History of the United States* (vol. 1). Estados Unidos: Macmillan, 1949.
63. STRAUMANN, Heinrich. *La literatura norteamericana en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.





# ÍNDICE

Introducción.....	9
Voces de ultratumba: apología de Edgar Allan Poe.....	19
Interpretación y profundidad en Henry James.....	31
Una generación a la deriva.....	43
Los fantasmas de Paul Auster.....	51
Apéndice.....	65
Bibliografía.....	69



Impreso en México  
por Impresora Múltiple  
Saratoga 909, Col. Portales,  
C.P. 03300, México, D.F.

La presente obra se terminó de imprimir el día 16 de  
octubre de 2013 en México, Distrito Federal.

