

Cervantes y Poe en contrapunto

Hernán Sánchez M. de Pinillos
University of Maryland, at College Park

A don José Alcalá Zamora,
eminente poeta e historiador

“No te canses, Periquillo, que no la has de ver en todos los días de tu vida.”
Cervantes, *Don Quijote*, II, 73

“Quoth the raven, ‘Nevermore’.”
Edgar Poe, “The Raven”

El tema de España en Poe parece convocar la Leyenda Negra. Todos recuerdan el célebre cuento “The Pit and the Pendulum”, con Toledo como paisaje de fondo, en el que un reo es torturado por la Inquisición hasta que lo liberan las tropas napoleónicas. Desparecido —salvo Cuba y Puerto Rico— el Imperio español en el continente americano, los primeros años de vida de Poe coinciden con la doctrina Monroe (1823) y un providencialismo etnicista que cristaliza en los *English Traits* (1856) de Ralph Waldo Emerson, verdadero monumento al narcisismo anglosajón. En este ambiente, surge la moda de los mapas de jerarquización simbólica de “las razas de Europa”, hoy reducidos a vanidosas antiguallas por la genética de poblaciones.

Como contrapeso a esa tradición, atravesada también por una propaganda protestante antiespañola de siglos, existió en la América de habla inglesa una corriente, si no opuesta a la anterior, al menos más matizada e incluso laudatoria respecto de España y sus gentes. El pueblo español era percibido, o más bien imaginado, como retrógrado, indolente y fanático; con todo, al mismo tiempo era noble y magnánimo y, en contraste con la América democrática, industrial, utilitaria y volcada al futuro, contaba con un pasado fascinante. Entre otros referentes, quedaba la memoria de los tercios que dominaron los campos de batalla europeos durante siglo y medio; al mismo tiempo, se recordaban las gestas de la Marina española, que contó con exploradores como Núñez de Balboa, con navegantes como Juan Sebastián Elcano y con militares invictos como don Álvaro de Bazán y Blas de Lezo, que harían de la Monarquía Hispánica el primer imperio global en cinco continentes.

En EE.UU, desde Thomas Jefferson, que leyó el *Quijote* en su idioma original, al hispanismo primigenio de William H. Prescott (*A History of the Reign of Ferdinand and Isabella*, 1837), George Ticknor (*History of Spanish Literature*, 1849) o Henry Wadsworth Longfellow (traductor en 1833 de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, y proclive a la “sentimentalización” de todo lo español, Williams I: 249), España encontró siempre simpatizantes y valedores. Por otra parte, desde el “orientalismo” de un Washington Irving hasta un grotesco neocastrismo en clave racial, revelador de una completa ignorancia de lo que es o fue España, y vigente hoy con ropajes políticamente correctos y *marketing* multicultural en muchas instituciones académicas, anidan también en las mentalidades estadounidenses exóticas incomprensiones y tergiversaciones. Este exotismo, resultante de una falta de conocimiento directo, más las tradiciones protestantes anti-católicas y el legado británico serán el germen de la ambivalencia y hasta del recelo de los estadounidenses hacia España.

A principios del siglo XXI, en la cultura de masas dirigida desde los medios de comunicación y Hollywood, la aludida ambivalencia cede ante una imagen histórica signada por

la Leyenda Negra o el ninguneo de España. De ese modo, a pesar de que en la actual Norteamérica ha ondeado por más tiempo la bandera de España que la de las barras y estrellas, en la serie *Empire* del History Channel, canal de propaganda mundial, el Imperio español pareciera no haber existido. El norteamericano culto ha oído hablar de la Armada “invencible” (1588), de Trafalgar (1805) y de los fallidos cercos a Gibraltar y los exitosos atentados del pirata Sir Henry Morgan, futuro Gobernador de Jamaica, pero no de los persistentes y fracasados cercos a ciudades y plazas del Imperio español en medio mundo durante más de dos siglos. Aunque en el inconsciente colectivo anglo-celta, heredado en parte por los EE.UU., quedaron grabadas a “sangre y fuego” las numerosas derrotas británicas, hasta dar lugar al epíteto del “bloody thirsty Spaniard”¹, el hombre culto desconoce hoy, en suma, la esencial derrota en el campo de batalla de Inglaterra y Gran Bretaña en sus conatos de anexión del que fuera, contra múltiples enemigos, el imperio más extenso hasta la segunda década del siglo XIX².

A fin de entender relatos como “MS. Found in a Bottle” es menester trasladarse a una época que aún guardaba memoria de aquel Imperio y de aquellas batallas, y en la que circulaba aún el *Spanish dollar*, moneda legal hasta 1857. La relación de Poe con España participa de aquella antigua ambivalencia, mezcla de fascinación y recelo; del mismo modo, su obra se sumerge como inspiración —inevitable, compleja— en la historia y la cultura españolas, y en el *Quijote*.

Góngora y Poe

Las referencias a lo español son a veces oscuras³, pero hay también presencias ilustres y, que yo sepa, no comentadas, como la del soneto “A Córdoba” de Luis de Góngora. La poesía de Poe hunde sus raíces en el legado de Lord Byron, John Keats, Percy Shelley y en el poema onírico “Kubla Khan” (1797) de Samuel Taylor Coleridge; asimismo, la prosodia lírica de muchos poemas de Poe no se halla lejos de “Tears, Idle Tears” (1847) de Lord Tennyson. Por ello, llama la atención esta asimilación —más que una mera alusión— de la estructura lírica, es decir, de la forma y expresividad de un soneto del Barroco español. En el soneto de Góngora, el hablante cordobés, ausente de su terruño, se siente exaltado al revivir en el recuerdo las cualidades eminentes de su tierra y ciudad natal. En los cuartetos el hablante rememora

¹Inglaterra llevó la peor parte en los conflictos siguientes: Guerra Anglo-española de 1585-1604; Guerra Anglo-Española de 1624-30; Guerra Anglo-española, 1727-29; la Guerra de la Oreja de Jenkins (1739-48); la Guerra entre España y Portugal de 1761-63; la Guerra de Independencia de EE.UU. (1775-83); la Guerra Anglo-Española de 1796-1805. Hubo asimismo ataques ingleses y británicos a las Azores, Edad Media de S. Pedro de Alc. (1582), P. Rico (1595; 1797), Coruña (1589), las Azores, en el llamado “Islands Voyage” (1597), las expediciones inglesas al Caribe (1604-24); el asalto a Cádiz (1625), las Expediciones inglesas a las Costas de Sur América (1680-81), Cartagena de Indias (1741), Nicaragua (1762), la defensa (1707) y la toma de Pensacola, Florida (1781), la toma de Menorca (1781-82), la defensa de Tenerife (1797), Buenos Aires y Montevideo (1806-7), etc. El tele-espectador del “History Channel” asiste a la recreación de los exitosos saqueos del pirata Henry Morgan, pero desconoce los fracasos estrepitosos de Francis Drake en San Juan de Ulúa (1568) y Coruña (1589) y los fracasos y muertes en Panamá y en el Caribe de Drake y del esclavista Sir John Hawkins; las derrotas de Sir Walter Raleigh, Robert Devereux, 2nd Earl of Essex, o Sir Robert Mansell en las Azores; de Edward Cecil, I vizconde de Wimbledon en Cádiz; de Sir Edward Vernon en Cartagena de Indias, de Horacio Nelson en Santa Cruz de Tenerife, etc.

³ Por ejemplo, una cita de un tal Tomás de las Torres en el relato “Never Bet the Devil Your Head”. La opinión atribuida a Torres concuerda con la concepción de la autonomía del arte de Poe: “*Con tal que las costumbres de un autor,*” says Don Thomas de Las Thomas De Las Torres, in the preface to his ‘Amatory Poems’, “*sean puras y castas importo (sic) poco que no sean igualmente severas sus obras*” —meaning, in plain English, that, provided the morals of an autor are pure, personally, it signifies nothing what are the morals of his books”. (Poe, 2002, 449)

maravillado las excelencias de su ciudad y tierra, mientras en los tercetos sostiene que la memoria de su ciudad siempre —entiéndase, durante su ausencia— ha alimentado su espíritu. El soneto se cierra con un magnífico hemistiquio expresivo del fervor y la exaltación que en él infunde la memoria de su ciudad natal: “¡oh patria, oh flor de España!”. Es este hemistiquio el que resuena en el remate de otro soneto, “Sonnet to Zante” (1837), de Poe:

Fair isle, that from the fairest of all flowers,
 Thy gentlest of all gentle names dost take!
 How many memories of what radiant hours
 At sight of thee and thine at once awake!
 How many scenes of what departed bliss!
 How many thoughts of what entombed hopes!
 How many visions of a maiden that is
 No more—no more upon thy verdant slopes!
 No more! alas, that magical sad sound
 Transforming all! Thy charms shall please no more—
 Thy memory no more! Accursed ground
 Henceforth I hold thy flower-enameled shore,
 O hyacinthine isle! O purple Zante!
 Isola d'oro! Fior di Levante! (Poe 2011, 969)

No sólo las exclamaciones están calcadas del último verso de “A Córdoba”: también el título, “To Zante”. Como en Góngora, se trata de un soneto dedicado al encomio de un lugar privilegiado a ojos del hablante, la isla de Zante, en la costa occidental de Grecia. También los cuartetos ensalzan unos atributos inolvidables, mientras los tercetos, como los de “A Córdoba”, invocan la “memoria” (“memory”) y la emoción que despierta la isla. Al contrario del entusiasmo y euforia del soneto del cordobés, la emoción dominante en “To Zante” es de carácter luctuoso, pues en esta isla el hablante fue feliz junto a una joven a la que nunca volverá a ver, ya que está muerta. Por ello tampoco volverá a la Zante, pues, muerta la amada, la isla se ha convertido en “[a]ccursed ground”. Las arrobadas exclamaciones finales mezclan el dolor con una exaltación y evocación gongorinas de las vivencias amorosas pasadas en la isla.

Hacia Cervantes

En cuanto al tema concreto de estas páginas, Cervantes en Poe y Poe —modulando a su precursor— en Cervantes, dos cimas de sus respectivas culturas, apenas han sido relacionados. El autor de *Arthur Gordon Pym* es clasificado como un romántico tardío; sus relatos y poemas lo sitúan en la estela del Romanticismo alemán, de las narraciones de Ludwig Tieck y E. T. A. Hoffmann. En los cuentos de terror de Poe cristaliza la tradición gótica iniciada con *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, *Vathek* de William Beckford y las novelas de Anne Radcliffe. Asimismo, Poe inaugura la ficción de detectives, de Honoré Balzac a Arthur Conan Doyle y Georges Simenon o Dashiell Hammett; y da forma a la narrativa fantástica de terror de la que emanan los relatos de H. P. Lovecraft, Horacio Quiroga, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, entre otros. La propensión metafísica del relato de Poe proyecta su sombra en las alegorías claustrofóbicas y puritanas de Nathaniel Hawthorne, las navegaciones existencialistas de Herman Melville y la imaginación alucinada, paranoica y nocturna de Thomas De Quincey. Poe supo llevar a una cima el motivo del doble tratado por E. T. A. Hoffmann y retomado por Robert Louis Stevenson y Fiódor M. Dostoyevski —un motivo esbozado ya en el *Quijote* y, por cierto, en *El purgatorio de san Patricio* de Calderón de la Barca.

En el plano de la teoría crítica, las valoraciones estéticas de Poe proceden en gran medida de los hermanos August y Friedrich Schlegel. La disección del poema “The Raven” en *The Philosophy of Composition* (1846) anticipa el concepto de la poesía de Charles Baudelaire y de Stéphane Mallarmé, y de la poética como “una ciencia exacta” de Paul Valéry. Por último, los conceptos “the uncanny” de Ernst Jentsch (*The Psychology of the Uncanny*, 1906) y “Das Unheimlich” (1919) de Sigmund Freud son deudores de los impulsos irracionales que mueven la conciencia atormentada de «The Imp of the Perverse», «The Black Cat» o «The Angel of the Odd». En España, Pedro Antonio de Alarcón, el primer escritor de habla española que se ocupa de Poe, Bécquer y Unamuno —en sus relatos *Nada menos que todo un hombre* o *El marqués de Lumbria*— han sido descritos, entre otros, como deudores o admiradores del norteamericano.

Sorprendentemente, entre los precursores de Poe, falta el nombre de Cervantes. Ante este vacío, es digna de mención la entrada “Cervantes Saavedra, Miguel de. (1547-1616)” en *The Poe Encyclopedia*. Dice así:

Spanish novelist and author of *Don Quixote*. Although there is no direct reference to *Don Quixote* in Poe’s writings, there are many instances of Quixotic comedy as in the fake verses on Martin Van Buren that the narrator attributes to Cervantes in «A Predicament» and «How to Write a Blackwood Article» Other mentionings of Cervantes indicate Poe’s familiarity with his dramas. (*The Poe Encyclopedia* 67)

La primera afirmación de esta cita es errada. En su reseña a *The Heroine: or Adventures of Cherubina*, novela satírica de la poetisa irlandesa Eaton Stannard Barrett, el autor de “Annabel Lee” dice así:

[...] the Heroine must be considered a mere burlesque; and, being a copy from Don Quixotte, is to that immortal work of Cervantes what *The School for Scandal* is to *The Merry Wives of Windsor*. [...] Her adventures [...] are modelled very much after those of Don Quixotte [...]. (Poe, 1984, 107-108).

La entrada que *The Poe Encyclopedia* dedica a Cervantes no especifica con qué dramas estuvo familiarizado. En cualquier caso, Poe hizo varias referencias al teatro de Cervantes; así, puso la “*Destruction of Numantia*” como ejemplo de obra “mística” en el sentido usado por los críticos románticos alemanes, en especial August Wilhelm Schlegel: “It is applied by them to that class of composition in which there lies beneath the transparent upper current of meaning, an under or suggestive one [...]. It has the vast force of an accompaniment in music”. (Poe, 1984, 337). Como ejemplos de obras “imaginativas”, “sugestivas” y “místicas”, junto a *La Numancia*, aparecen el *Prometeo encadenado* de Esquilo, el *Inferno* de Dante, *Comus* de John Milton, “The Rime of the Ancient Mariner”, “Christabel” y “Kubla Khan” de Coleridge, “Ode to a Nightingale” de Keats, y, en especial, “The Sensitive Plant” de Shelley, así como *Undine* de Friedrich De la Motte Fouqué.

En una reseña a la novela de Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, novela que se sitúa en la misma corriente de la leyenda negra que el cuento «The Pit and the Pendulum», Poe le reprochaba al novelista satírico y picaresco escocés Tobias Smollett un exceso de literalidad en su traducción (1755) del *Quijote*: “Smollett, in his translation of *Don Quixotte*, through extreme fastidiousness, threw away an opportunity of doubling the force of the English language” (*Southern Literary Messenger*, May, 1835). El norteamericano reconocía así el enorme potencial del *Quijote* para, traducido, incrementar la energía y capacidad expresiva del idioma inglés —un potencial que este mismo autor pone de relieve en los dramas de Shakespeare.

En una reseña sobre *Night and Morning. A Novel* de Edward Bulwer-Lytton, publicada en *Graham’s Magazine* en abril de 1841, Poe afirma:

The word ‘plot,’ as commonly accepted, conveys but an indefinite meaning. Most people think of it as of simple *complexity*; and into this error even so fine a critic as Augustus William Schlegel has obviously fallen, when he confounds its idea with that of mere *intrigue* in which the Spanish dramas of Cervantes and Calderon abound. But the greatest involution of plot will not result in plot; which, properly defined is *that in which no part can be displaced without ruin to the whole*”. (Poe, 1984, 148)⁴.

La observación de Poe —que probablemente hablaba por boca de ganso— no puede ser más desafortunada: el teatro español, en especial el de Calderón, es un teatro de rigor aristotélico en la trama. Y para no dejar el beneficio de la duda, repite la idea en su ensayo *The American Drama*. En su comentario a la novela *Tortesa, the Usurer* (1839), del editor y crítico literario Nathaniel Parker Willis, asevera Poe: “We mean to say that ‘Tortesa’ (partaking largely, in this respect, of the drama of Cervantes and Calderón) is over-clouded —rendered misty— by a world of unnecessary and impertinent *intrigue*. This folly was adopted by the Spanish comedy [...]” (Poe, 1984, 364). En lugar de vocear prejuicios neoclásicos contra el teatro español hubiera sido más interesante que Poe hubiese prestado atención a experimentos metateatrales como *Pedro de Urdemalas* o el *Entremés del Retablo de las maravillas*, precursores de sus propios ensayos metanarrativos.

En la dura crítica a “The Spanish Student” de Henry Wadsworth Longfellow, a quien acusó en una famosa reseña de 1845 (Poe, 1984A, 759-777) de plagiar su propia obra *Politian, a fragmentary Drama* y de minimizar en el prefacio la influencia de *La gitanilla* de Cervantes, Poe demuestra conocer a fondo esta novela ejemplar. Primero cita a Longfellow: “The subject of the following play is taken in part from the beautiful play [sic] of Cervantes, *La Gitanilla*. To this source, however, I am indebted for the main incident only, the love of a Spanish student for a Gipsy girl, and the name of the heroine, Preciosa.” (Poe, 1984A, 376). Y, a pesar de calificar una *novella* ejemplar como “drama”, Poe observa con acierto: “We cannot understand how ‘the love of the Spanish Student for the Gipsy Girl’ can be called an ‘incident,’ or even a ‘main incident,’ at all. In fact, this love—this discordant and therefore eventful or incidentful love—is the true *thesis* of the drama of Cervantes” (Poe, 1984A, 377).

Según Poe, Longfellow adolece de falta de creatividad, no sólo en el tema y la trama sino también en el estilo y el tono:

But if our poet is grossly unoriginal in his subject, and in the events which evolve it, may he not be original in his handling or *tone*? We really grieve to say that he is not, unless, indeed, we grant him the meed of originality for the peculiar manner in which he has jumbled together the quaint and stilted tone of the old English dramatists with the *dégagée* air of Cervantes. (Poe, 1984A, 385).

A continuación cita un parlamento de un personaje dramático a fin de ilustrar “[H]ow very easy a matter it is to make a man discourse Sancho Panza” (Poe, 1984A, 386).

En suma, como Cervantes en su “Prólogo” a las *Novelas ejemplares*, en su reseña del drama de Longfellow lo que Poe valora es ante todo la originalidad como criterio estético. Es de falta de originalidad, precisamente, de lo que acusa a Longfellow, en contraste con la radical originalidad de *La gitanilla*.

⁴ Poe repite argumentos parecidos en una reseña a la poesía de Joseph Rodman Drake y Fitz Greene Halleck (*Southern Literary Messenger*, abril de 1845): “As examples of entire poems of the purest ideality, we would cite the *Prometheus Vincitus* of Aeschylus, the *Inferno* of Dante, Cervantes’ *Destruction of Numantia* [...]”.

En una obra de imaginación creadora como el relato «A Predicament» (1840), Cervantes es citado junto a Ariosto, Demóstenes y Schiller. La combinación de paradoja y sinsentido recuerda los ejemplos pre-kafkianos del “Prólogo” a la Segunda Parte.

El contacto de Poe con el *Quijote* data de su primera juventud. En una carta que le escribió a su hijo adoptivo, John Allan reprocha a Edgar que pierda el tiempo leyendo novelas en lugar de aplicarse al estudio de asuntos serios: “It is true I taught you to aspire, even to eminence in Public Life, but I never expected that Don Quixotte [sic], Gil Blas, Jo Miller & such works were calculated to promote the end” (Hutchisson 20). Para el padrastro, la lectura del *Quijote* suponía una pérdida de tiempo, una frivolidad; tal vez el joven y soñador Poe se sintiese identificado con el caballero andante cuando éste era reconvenido por el “grave eclesiástico” en el palacio ducal y conminado a cambiar de vida (cito una de las traducciones en que Poe pudo haber leído el *Quijote*):

And, you rogue, said he, who has stuffed your brain with the ridiculous conceit of you being a knight-errant, conquering giants and apprehending robbers? Return at once, return to your own house, educate your children, if you have any, take care of your own concerns, and leave off strolling about the country, sucking the wind [...]. (Cervantes 2004, 632)⁵

Las vidas de Cervantes y Poe se hermanan también en la desdicha. Ambos estuvieron presos por deudas, padecieron pobreza e inadaptación, fueron odiados por personajes envidiosos y emboscados, y serían cruelmente difamados: por Alonso Fernández de Avellaneda, Cervantes; y Poe, de manera póstuma, por Rufus Griswold. Y así como el autor del *Quijote* cifró su época en la pérdida irónica de los valores caballerescos, Poe reprobó el desamparo que padecían las artes en el medio industrial de Estados Unidos, que sacraliza el dinero, elevado a señal de elección divina. Afín a esta actitud vital es el motivo —en la vida y obra de Poe— del aristócrata desheredado como figura de la alienación de un espíritu elevado e incomprendido, de indudable filiación con las aproximaciones románticas al *Quijote*, y que reaparece en Meville, Hawthorne y Twain y en *La desheredada* de Galdós. Como Alonso Quijano, Poe se inventó un título nobiliario, haciéndose pasar por el nieto de un héroe de la Guerra de Independencia de 1776. Y en algunos de los poemas y relatos de Poe la condición de *desheredado* se convierte, quijotesca, en paradigma del destino humano en el destierro de una edad de hierro.

Pero sobre todo el español y el angloamericano coinciden en ser inventores de géneros. Si el *Quijote* funda la novela moderna y redefine el concepto de heroísmo, con los cuentos de Poe, tras Voltaire y James Fenimore Cooper, se consolidan la novela de viaje y exploración, la tradición gótica y —tras Voltaire y Mary Shelley— la ciencia ficción. Con el parisino C. Auguste Dupin nacia el relato de detectives y sin él no se entienden el simbolismo francés, el decadentismo inglés, ni la narrativa filosófica y científica. Al mismo tiempo, inspirándose en la pareja de don Quijote y Sancho, Poe acogía en “The Murders in the Rue Morgue” la convención de un protagonista dual. En este caso, se trata del narrador (innominado) y de Dupin, el amigo a quien sigue y admira por la agudeza analítica de su inteligencia y su integridad moral. Esta pareja, heredera de la del *Quijote*, inspira posteriormente la del doctor Watson y el detective Sherlock Holmes.

Tales of the Grotesque and the Arabesque

⁵ Poe leería el *Quijote* en la traducción de Charles Jervas o Jarvis (1742) y de Tobias Smollett (1755). También es probable que consultase la versión de Peter Motteux de principios del siglo XVIII.

La huella cervantina en la obra de Poe se manifiesta en el título de las veinticinco *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (1840), título que rememora a Cide Hamete Benengeli, “historiador arábigo” y “mentiroso”, y los grotescos avatares que suceden al Caballero de la Triste Figura y a su escudero. En el prefacio de la serie de experimentos genéricos con la literatura popular que constituyen estos relatos, Poe rebajaba la influencia germánica mientras se refería, de manera vaga, a los cuentos “arabescos” como aquellos basados en un motivo de horror. Para muchos lectores los relatos grotescos deberían identificarse con los cómicos. Ambos conceptos, lo grotesco y lo arabesco, sugieren complejidad y profusión imaginativa, lejos de los cánones clásicos. Los relatos grotescos tenderían a la sátira, mientras los arabescos serían poéticos. Ambos términos habían sido usados ya antes por Walter Scott, y derivan del vocabulario arquitectónico. Pero no parece claro que el título de 1840 deslindase en la mente de Poe los relatos de misterio gótico arabesco de los cómico-grotescos. “Arabesco” denota un diseño árabe, ornamentado, lleno de figuras geométricas abstractas, y era término corriente en la literatura romántica alemana. Describe una forma de “romance” traspasada por una ironía sutil en estilo y estructura, con elementos de autoparodia.⁶ “Grotesco” —del italiano “grotta” (gruta) y “grottesche” (grotescos, como sustantivo)— haría pensar a los lectores en los cuadros de El Bosco y de Brueghel, y en las *grottesche* que fundían personas y animales con plantas, flores y frutas. Poe describió así su proyecto estético en una carta a T. W. White (30 de abril, 1835): “... the ludicrous heightened into the *grotesque*: the fearful coloured into the horrible: the witty exaggerated into the burlesque: the singular wrought out into the strange and mystical...” (Poe, 2000, XXI)

Ya Baudelaire llamó la atención sobre la presencia de lo absurdo y de lo grotesco en los escritos de Poe:

L'ardeur même avec laquelle il se jette dans le grotesque pour l'amour du grotesque et dans l'horrible pour l'amour de l'horrible, me sert à vérifier la sincérité de son œuvre et l'accord de l'homme avec le poète.— [...] l'hallucination laissant d'abord place au doute, bientôt convaincue et raisonneuse comme un livre;—l'absurde s'installant dans l'intelligence et la gouvernant avec une épouvantable logique [...]. (Baudelaire, 1893, 30).

La tradición sureña norteamericana asoma en relatos de violento humor negro⁷, donde como en la obra de Cervantes los elementos ingeniosos y grotescos se entreveran, si bien en la obra de Poe de forma más interior y psicológica, con menor trasfondo social. Así sucede también en las visiones relatadas por don Quijote a la salida de la cueva de Montesinos y que Sancho calificaría

⁶ La parodia de tradición cervantina está presente en “The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade” (1845), “How to Write a Blackwood Article” (1838), “A Predicament” (1838), “Diddling” (1843), o “A Tale of Jerusalem” (1832), que apuntala el estilo y algunos episodios de la *novella* de Horatio Smith, *Zillah, A Tale of the Holy City*. “The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade” es, como el *Quijote* una parodia de una obra clásica y que, aun siendo un relato menor, abre el camino hacia Twain, Ambrose Bierce o H. G. Wells en la fusión de ciencia, fantasía y sátira social.

⁷ Por ejemplo, en “The Man that Was Used Up” (1939), que podría compararse con los repugnantes y violentos cuentos de perros contra Avellaneda del “Prólogo” a la Segunda Parte del *Quijote*. El modelo grotesco puede representar personas reales pero en forma de caricatura, deformadas hasta lo monstruoso. Al género grotesco pertenecen también los cuentos “Bon Bon”, “The Devil in the Belfry”, “Diddling Considered as One of the Exact Sciences”, y en relatos como “Berenice” y “Metzengerstein” se encuentran obvios elementos grotescos. Esther Levin Rubinstein, en un estudio sobre Isaac Bashevis Singer examinó los paralelos en el uso de motivos grotescos en Poe y Singer: “The Grotesque Aesthetics of Pictorial Disorder in the Writings of Edgar Allan Poe and Isaac Bashevis Singer.”

de “disparatada locura” (II, 23), aunque detrás del caos preexista una lógica onírica. El mundo ideal de la materia artúrica y del ciclo carolingio se revelaba desmoronado y carcomido, deconstruido por la vida psíquica del Caballero de la Triste Figura. Como Cervantes en la cueva de Montesinos, Poe liga el modo grotesco y la presencia del absurdo y de lo deforme a la exploración de los límites metafísicos de la conciencia. Como Cervantes el carnaval y la caballería, Poe fusiona el género gótico y la sátira; al hacerlo, escribe al mismo tiempo literatura típicamente sureña y cervantina.

Sin embargo, espero mostrar cómo la presencia cervantina es mucho mayor que la ironía cruel y el humor paródico que moviliza los cuentos grotescos. Veamos a continuación algunos ecos, filiaciones o simples coincidencias de motivos o recursos entre la obra de Poe y de Cervantes.

“Loss of Breath”, “The Duc De L’Omelette”, “Bon-Bon”, “Four Beasts in One; The Homo-Cameleopard”

En “Loss of Breath” (1832) un recién casado insulta a su esposa al día siguiente de su boda y, repentinamente, en mitad de su discurso, pierde el aliento. El relato es un ejemplo del arte de la interrupción cervantino (*Quijote* I, 8-9). Como Cervantes, Poe deja espacio a la reflexión humorística sobre las posibilidades y perspectivas del narrador y del punto de vista. Hacer hablar a un muerto es una audacia, pero no tanta cuando se tienen, dentro de la poética barroca de Cervantes, en la que presenta “con propiedad un desatino”, los precedentes clásicos de los “disparates” de la cueva de Montesinos o del “Coloquio de los perros”.

“Loss of Breath” pertenece al género grotesco de los relatos autobiográficos del período colonial, y en él parodiaba también Poe desde el subtítulo —“Cuento que nada tiene que ver con *Blackwood*”— el estilo de la popular revista inglesa *Blackwood*, especializada en descripciones morbosas, inverosímiles y macabras, dentro de un tono de veracidad propio de una crónica. Como la “historia” de don Quijote, parodia de géneros (novelas de caballerías, poemas laudatorios, poesía académica, crónicas), “Loss of Breath” es también una parodia de estilo, en este caso del discurso metafórico de F. W. J. von Schelling y John Hill Hewitt. Asimismo, la sucesión de infortunios que implacablemente sobrevienen al viviente cadáver evoca el fatalismo con que se narra el postrer declinar del *Quijote*, donde las humillaciones se abaten de forma inexorable sobre el vencido y casi muerto Caballero de la Triste Figura.

En “The Duc De L’Omelette” (1832) la aristocracia europea es sometida a crítica por medio del retrato de un ridículo duque epicúreo, que fallece al ver que su pajarito hortelano ha sido desplumado y muerto por su perro. Poe es aquí deudor del retrato cervantino de unos duques igualmente frívolos en la segunda parte del *Quijote*; al respecto, basta recordar las burlas, entre infantiles y crueles, con que los duques acogían al ingenuo Caballero de los Leones.

En la tradición folklórica europea del cuento XI de *El Conde Lucanor* —“De lo que aconteció a un deán de Santiago con don Illán”—, que relacionaba la presencia de perdices con el ultramundo, el Duc De L’Omelette despierta en un cómodo y lujoso salón emplazado en el infierno, cuyas ventanas se abren hacia las llamaradas de los fuegos del averno. El diablo se hace presente y, tras discutir con el duque sobre la posibilidad de regresar al mundo de los vivos, juega una partida de cartas con él, para que el azar decida el destino del noble: o quedarse en el infierno o volver a la vida y a su palacio. Tras ganar la partida, el duque retorna al mundo de los vivos, a su palacio y a sus pájaros.

La mayor virtud de esta sátira reside en la lograda ridiculización del aristócrata. La crítica de la pequeñez moral, y de la indignidad de las preocupaciones existenciales de esta clase social encarnada por el Duc De L'Omelette se centra en al menos cinco detalles:

(1) La crítica del duque y su clase se percibe desde el propio título del relato. El nombre del duque supone la reducción del ser moral de la persona a un tipo de comida popular: un *omelette* (sinécdoque satírica, ya que la persona del duque queda definida por lo que come). Este modo de “carnavalización” del duque, identificado con una comida, se repite en otros relatos, en particular “Bon-Bon” (1832), que satiriza la figura de su protagonista, Pierre Bon-Bon, mediante una reducción similar de la persona, esta vez un chocolate, y la boga de la metafísica idealista alemana entre los trascendentalistas norteamericanos, agrupados en torno a Ralph Waldo Emerson.

(2) La hipersensibilidad del duque hacia su pajarito hortelano: el duque fallece debido al impacto emocional que le ha causado ver que su perro ha matado al pajarito.

(3) Es revelador que el perro que ha matado al pajarito se llame “Baptiste”, pues pone de relieve la abyección moral del duque (y de su clase), incapaz de una renovación moral profunda que suponga el renacer a la vida espiritual y social.

(4) En consonancia, destaca el contexto en que se emplaza a muerte al duque: un salón del infierno, en el que, reveladoramente, el duque se siente a gusto. El infierno no es un lugar terrible, sino cómodo y agradable; del mismo modo, la relación con el diablo es, más que amistosa, fraternal. Queda claro lo cerca que andan la nobleza y el diablo.

(5) En último, llama la atención el hecho de que el duque le gane en el juego de las cartas al mismo diablo y logre regresar al mundo de los vivos y recuperar su estilo de vida aristocrático. Queda claro que el duque es más listo que el diablo. La ironía del triunfo sobre el diablo y la muerte por parte de un personaje inmoral, antiheroico y mezquino flota sobre el conjunto del relato. De ese modo, se entiende la sorpresa que supone que quien es capaz de enfrentarse y derrotar al mismísimo Belcebú muera por el sofocón que se lleva cuando su perro mata a su pajarito. El propio diablo se siente superado por el espíritu pseudodemoníaco del duque. Con esto se da a entender que no cabe imaginar mayor infierno en la tierra que la vida del duque; de ahí el comentario final de este personaje: “the Duc assured his antagonist in taking leave, “*que s'il n'eût pas été De L'Omelette il n'aurait point d'objection d'être le Diable*”. (Poe 2002, 710)

En suma, Poe se sitúa de nuevo en la estela de Cervantes: desde el título carnavalesco (*The Duc de L'Omelette/El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*) a la fina ironía satírica con que trata a la aristocracia decadente.

El relato orientalizante “Four Beasts in One; The Homo-Cameleopard” (1833) es un diálogo ficticio al mismo tiempo que una fábula política. El rey de Antioquía se disfraza de jirafa para ser idolatrado en las calles por sus súbditos. Los leones, tigres y leopardos se rebelan y destronan a la jirafa y castigan a los humanos. El cuento ha sido descrito como una alegoría del modelo de democracia de Andrew Jackson. Poe critica los sistemas políticos basados en la demagogia y los gobiernos de mayorías mediocres. También Cervantes había escenificado, frente al tratamiento del villano en la comedia de Lope, su recelo ante el imperio del pueblo en dos entremeses, *El retablo de las maravillas* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*, y en el cuento folklórico del rebuzno en la Segunda Parte del *Quijote*, en una corriente erasmista y preilustrada de sátira de la locura colectiva del pueblo poseído por lo que René Girard denominó “violencia mimética”. En lo que tiene de anti-demagógica, la representación irónica y satírica de “la voz del pueblo” (reducida a rebuzno por Cervantes en el *Quijote*) prefigura el escepticismo moderno (de Mariano José de Larra, José Ortega y Gasset, Elias Canetti y Hannah Arendt, entre

otros) ante las corrientes de idealización del campesinado y/o de la democrática voluntad popular, de *Comedia nueva* de Lope de Vega a Rousseau y Fichte y de ahí al culto nacionalsocialista alemán del *Volk*.

“MS. Found in a Bottle”

En su inicio “MS. Found in a Bottle” (1833) es una variación del motivo tan cervantino (Vidriera, Marcela, don Quijote) de la ruptura individualista (“breakaway”) con la sociedad convencional. El apartamiento o viaje en busca de un nuevo destino en libertad ha forjado una rica tradición angloamericana: de *Walden* de Henry David Thoreau y *Moby Dick* de Herman Melville a *On the Road* de Jack Kerouac, y de *Rabbit, Run* de John Updike al film de Dennis Hopper *Easy Rider*. Como el *Quijote*, “MS. Found in a Bottle” se abre con la salida de casa, el adiós a familiares y amigos, y el viaje rumbo a una realidad inexplorada. Un joven desarraigado pero de buena educación, anticuario de profesión, se embarca en un buque de carga en la Isla de Java. La travesía se torna accidentada y en el transcurso de una tormenta la tripulación —salvo el joven y un marino sueco— cae al mar. El navío después será embestido y destruido por otro extraño barco de gran tonelaje. El joven logra salvarse aferrándose a las jarcias de este último barco, donde se encuentra con una tripulación tan extraña como el barco mismo, que avanza a toda vela, rumbo al Polo Sur, hacia el fantástico desenlace. El lector conoce así los postreros y desesperados pensamientos del narrador previos a la zozobra final del barco. La aventura se alza a símbolo vital, atravesada, como en los capítulos finales del *Quijote*, por el fatalismo.

En el manuscrito de Cide Hamete y el del joven naufrago, acción y creación corren parejas: en la Segunda Parte del *Quijote* por vez primera un personaje descubre que estaba “siendo escrito” al mismo tiempo que “vivía” sus aventuras de ficción; Don Quijote se sabía leído y sabía que su biografía se había vuelto inseparable de la novela que lleva su nombre. Este saberse leídos o “vividos” y observados nivela a personajes y lectores, dentro de una comunidad de perspectivas y de inversiones que, según Jorge Luis Borges (“Magias parciales del *Quijote*”), ocasiona “desasosiego” en el lector, que podría también ser “leído” como figura de un “infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender”, y en el que también sus vidas son escritas”⁸. Y como el *Quijote*, el relato ficticio de Poe se presenta como historia verdadera. El manuscrito salía de una botella, y el autor de ese relato embotellado era tripulante de una nave tragada por un vórtice marino en el Polo Sur. En medio de la fatal zozobra —una metáfora de la escritura y de la conciencia— los héroes son simultáneamente reales y personajes de ficción.

Más allá de esta proximidad teórica, “MS. Found in a Bottle” ofrece elementos concretos adicionales para su interpretación que lo ligan de forma aún más íntima con la tradición española y, en un sentido relacionado, con el *Quijote*. En su esfuerzo por averiguar la identidad de los viejísimos marineros del extraño barco, así como del barco mismo, el narrador introduce un detalle mínimo pero cuya irradiación simbólica llena de sentido todo el relato. Se trata de su constatación respecto del tipo de madera con que está construido el barco: “Spanish oak”. Bajo cubierta, en una área de bodegaje, el narrador le pasa por accidente brochazos con brea a una vela replegada que está ahí guardada. Más tarde, se encuentra con esa misma vela, esta vez izada y desplegada en la nave; las manchas de brea que había dejado en ella forman, una vez desplegada ésta, la palabra “Discovery”, causalidad mágica de oculto sentido simbólico. En la cabina del vetusto capitán, el narrador distingue en un folio un mensaje firmado por un

“Monarch”. Agregamos a estos datos el hecho de que el capitán y la más que veterana tripulación habla en una lengua desconocida para el narrador...

Todos estos detalles significativos apuntan en una dirección concreta, hecho que —para sorpresa de quien esto escribe— ha pasado desapercibido por la crítica:

El idioma de los marineros y del capitán del extraño barco, ininteligible para el narrador anglófono, no puede ser otro que el castellano; el monarca cuya firma se lee en el folio es Carlos V; la palabra “Discovery” debe vincularse con el descubrimiento del Nuevo Mundo, de África meridional, Asia y los archipiélagos del Océano Índico por los navegantes españoles y portugueses o por navegantes al servicio de la Corona española. Estas constataciones hacen posible una lectura del relato cualitativa y esencialmente más acorde con el sentido autorial de lo que hasta ahora nos han ofrecido sus críticos.

El lema del escudo de armas del monarca Carlos V describe el espíritu que anima la voluntad del narrador y, por cierto, también la de los navegantes españoles del enigmático barco: “Plus ultra”, lema inseparable de la heráldica de las casas reales e imperial de España. Se trata del asunto capital de este relato: la idea de que es preciso ir siempre más allá de los límites de lo conocido, aventurarse hacia lo inexplorado, dejarse impulsar por el deseo y la aspiración de descubrir y ver mundos ignotos; en suma, experimentar la euforia de entrar en contacto con lo absolutamente nuevo.

Poe expresa así, en clave, su reconocimiento admirativo por los navegantes españoles, que no sólo “descubrieron” “América”, sino que circunnavegaron (Elcano, Urdaneta, Martín Ignacio de Loyola) por vez primera el globo y abrieron todas las rutas marítimas hacia el Occidente y hacia el Oriente, *descubriendo* además todo el mundo del lejano oriente y del Pacífico (las Filipinas, Japón, China, etc.), así como los pasos por el sur de América (Estrecho de Magallanes) y por el sur de África (Cabo de Buena Esperanza), toda la costa atlántica e índica de África, hasta India y China, y la costa pacífica desde China hacia el estrecho de Bering, Alaska, la costa occidental de Norte América y por cierto, toda la costa del Pacífico de las Indias españolas.

Poe destaca implícitamente las hazañas marítimas españolas por dos razones complementarias: por lo que el narrador del relato afirma es su norte moral e imaginativo, la *ética del “Plus ultra”*; y por la estética que de esa ética se desprende:

A feeling, for which I have no name, has taken possession of my soul — a sensation which will admit of no analysis, to which the lessons of by-gone time are inadequate, and for which I fear futurity itself will offer me no key. To a mind constituted like my own, the latter consideration is an evil. I shall never — I know that I shall never — be satisfied with regard to the nature of my conceptions. Yet it is not wonderful that these conceptions are indefinite, since they have their origin in sources so utterly novel. A new sense — a new entity is added to my soul. (Poe, 2011, 122)

Esta *ética del descubrimiento* convoca el hecho de que el pueblo ibérico, españoles y portugueses, fueron los primeros (y, en cierto sentido, los únicos, por un hado histórico) en *descubrir* el planeta Tierra, en protagonizar la *revelación* de la Tierra. La figura de los navegantes españoles, del rey español y emperador del Sacro Imperio Romano Carlos V, el lema del escudo imperial y el idioma castellano: en todo ello reconoce Poe el *arquetipo* histórico y quizás la máxima expresión de la voluntad de revelación que anima al protagonista y narrador de su relato y, por extensión, de todos sus relatos de viaje a territorios geográficos, morales o metafísicos ignotos.

Podemos ir más lejos y afirmar que Poe, en la cita anterior, expresa la esencia de su poética, la valoración de lo nuevo y de lo oculto, y el impulso (demasiado) humano de trascender lo consuetudinario, convencional y conocido, para entregarse a una aventura repleta de peligros, pues no duda en adentrarse en los territorios del mal, más allá del legado moral que anida en la conciencia del narrador. Esa poética comparte con el escudo de armas de Carlos V el mismo espíritu y el mismo lema: *Plus ultra*.⁹

Si ahora volvemos nuestra mirada sobre el *Quijote*, podríamos pensar que no existe una relación significativa entre el capitán y los tripulantes de ese barco español y la novela de Cervantes. Y, sin embargo, el espíritu romántico que anima al narrador en su viaje está ligado al espíritu que alienta -en la interpretación romántica de la novela- al caballero de la Mancha; un espíritu, el quijotesco, que a su vez revive el ánimo de descubrimiento de lo desconocido que movió, y del que dieron testimonio, a los navegantes españoles de los siglos XV, XVI y XVII. Para Poe no era lo mismo navegar hacia lo desconocido en el siglo XIX (época en que emprende su viaje el narrador) que haberlo hecho tres siglos antes (como hicieron Colón, Juan de la Cosa, Díaz de Solís, Núñez de Balboa, Magallanes, López de Legazpi, García Jofre de Loáisá, Francisco de Orellana, Juan Jufre y Montesa, Juan Fernández, Álvaro de Mendaña, entre tantos otros.). En la primera mitad del siglo XIX no quedaba mucho por descubrir salvo el Polo Sur y el Polo Norte, destino, el primero, de los derroteros de los navegantes de este relato y los de la novela *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. El arquetipo español del “espíritu” de descubrimiento y de viaje a vida o muerte hacia lo absolutamente desconocido alienta con nuevos bríos no tanto en la realidad del siglo XIX como en la interioridad de Edgar Poe (y de muchos otros escritores de la época moderna). Se trata de la interiorización de ese espíritu arquetípico que España encarnó en un momento decisivo en la historia de la humanidad. En este sentido, “MS. Found in a Bottle” (como la novela sobre Arthur Gordon Pym, y los demás relatos de viajes de Poe) muestra los vínculos con el *Quijote*, que alumbró el género de la novela moderna.

El Quijote, “MS. Found in a Bottle” y *Pym* se estructuran a partir de la interiorización de un espíritu antiguo que ha perdido su ascendiente y autoridad en el mundo moderno, dominado por el materialismo científico y una ética mercantil y capitalista. Por un lado, *El Quijote* reduce a la conciencia de su protagonista la interiorización de la desaparecida institución de la caballería andante; por otro, en el cuento de Poe la época dorada de los viajes de descubrimiento de los navegantes españoles en los siglos XV y XVI revive —en tanto representación narrativa— como realidad “objetiva” (es decir, no subjetiva) en pleno siglo XIX, en un encuentro con un

⁹ Lema válido, por cierto, para la poética de Baudelaire y los simbolistas franceses, y para las poéticas vanguardistas del futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, el creacionismo y el ultraísmo. No deja de ser significativo que Poe fuera lectura predilecta de todas esas generaciones que le sucedieron hasta entrado el siglo XX. A ello se debe agregar el hecho quizás insospechado de la filiación no reconocida, quizás inconsciente, pero no por ello menos real, entre el lema del escudo de armas del Imperio Español —y de la España moderna— y un movimiento como el ultraísmo español e hispanoamericano: entre el *Plus ultra* español que Poe invoca implícita —pero indudablemente— en este relato y la revista *Ultra*. El movimiento ultraísta se inspiró, como poética de lo nuevo, en la poética y en la ética de lo nuevo formulado por Poe en “MS. Found in a Bottle” y no en el lema del escudo de armas de Carlos V y en la política imperial de descubrimiento y exploración gestada por el Imperio Español en los siglos XV, XVI y XVII, que le da sentido a ese lema y que Poe claramente reconoció, admiró y con el cual se identificó como persona y como poeta. Pero esto es sólo una nota a pie de página de otro capítulo de la —parafraseando a Borges— “historia universal del resentimiento”, en este caso el resentimiento contra el Imperio español que ha estructurado la conciencia occidental.

barco que más de un crítico ha llamado “fantasma” y que podemos afirmar procede del siglo XVI, probablemente de la primera mitad de ese siglo.

La relativa vejez del héroe de la novela de Cervantes, un héroe que se debe entender como caduco, tiene su contrapartida en la varias veces centenaria vejez del capitán y de los tripulantes del barco fantasma español, y que calculamos con suficiente exactitud en algo más de tres siglos. El narrador expresa así el sentimiento de reverencia que esa vejez del capitán le inspira: “His manner was a wild mixture of the peevishness of second childhood and the solemn dignity of a God” (Poe, 2011, 122). Y en el siguiente pasaje revive la reverencia que Sancho Panza, cuando no los lectores del *Quijote*, sienten por la altura moral del caduco héroe cervantino, en cuyo espíritu renacía también la visión de un pasado legendario:

I have seen the captain face to face, and in his own cabin — but, as I expected, he paid me no attention. Although in his appearance there is, to a casual observer, nothing which might bespeak him more or less than man, still, a feeling of irrepressible reverence and awe mingled with the sensation of wonder with which I regarded him. (Poe, 2011, 124)

“The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall”, “King Pest—A Tale Containing an Allegory”, “Maelzel’s Chess-Player”

Como la ascensión de Sancho a lomos del caballo de madera Clavileño, el artesano Hans Pfaall, protagonista del extenso relato “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall”, publicado en 1835, emprende una delirante y humorística travesía al espacio, una relación de hechos supuestamente reales. Durante esta excursión interestelar, los globos oculares de Pfaall se vuelven protuberantes¹⁰, al igual que Sancho se altera físicamente por el miedo que siente al volar subido en Clavileño. A diferencia de los restantes relatos de viajes de exploración hacia lo desconocido, aquí se trata de un falso viaje. La motivación picaresca de Hans Pfaall, suerte de “diddler” tal como Poe lo describe en el cuento del mismo nombre, consiste en eludir el pago de una deuda imposible de satisfacer, por lo que desaparece por un largo tiempo para luego regresar y justificar la imposibilidad de pagar la deuda con la relación de su extraordinario viaje a la luna.

En el relato alegórico “King Pest—A Tale Containing an Allegory” (1835), Legs y Hugh Tarpaulin, dos marineros de la embarcación “Free and Easy”, tras desembarcar en Londres huyen de una taberna sin pagar la consumición. En su huida, se adentran en un brumoso barrio tomado por la peste; allí, buscan refugio en una funeraria, donde se encuentran súbitamente frente a frente con el Rey Peste (King Pest) y su macabro cortejo. En el *Quijote*, tras el encuentro con Dulcinea encantada, el Caballero de la Triste Figura se topa con el carro o carreta de “Las Cortes de la Muerte”: “La primera figura que se ofreció a los ojos de don Quijote fue la de la misma Muerte, con rostro humano [...]” (II, 11). “King Pest” participa de la misma concepción, medieval y barroca, de la muerte como centro de la vida y espejo de la conciencia. En ambos textos la vida, sentida como espectáculo, sale al encuentro del hombre concentrada en alegoría de la muerte figurada. Contra las vanas apariencias, la condición humana se revela como un cadáver en movimiento.

“Maelzel’s Chess-Player” (1836) es un ensayo sobre este ingenio (el autómatas que juega al ajedrez), que persigue demostrar su naturaleza fraudulenta: la voluminosa caja que el Turco tenía debajo de la mesa ocultaba a un hombre —un soldado que había perdido las piernas en una

¹⁰ “My eyes, also, gave me great uneasiness. Upon passing the hand over them they seemed to have protruded from their sockets in no inconsiderable degree [...]” (Poe, 2001, 282).

acción de guerra, por cuya causa su tamaño había menguado a la mitad— que jugaba al ajedrez mejor que nadie en el mundo, y que con un juego de imanes y de espejos respondía, oculto dentro del mueble, a los movimientos que hacían los jugadores invitados.

Cervantes, tras el *Lazarillo*, había presentado casos de engaños ingeniosos, que revelaban la superstición popular; así, en el falso “milagro” de la industriosa y fingida muerte de Basilio, en las bodas de Camacho, en las aventuras del mono adivino de Maese Pedro y de la cabeza encantada de Antonio Moreno en Barcelona. La mentalidad mágica —objeto de la burla y de la ironía preilustrada de Cervantes— será sometida al método analítico de Poe, cuya obra —entre la burla y la fantasía, el Golem y la moderna técnica— se halla en los albores de la ciencia ficción.

“Berenice”

En “Berenice” (1835) Poe introducía por vez primera un personaje afectado, en la estela de don Quijote, de monomanía y demencia. “Berenice” cuenta la obsesión enfermiza y violenta de un joven aristócrata inglés, su primo y prometido Egæus, que se ve asaltado por un ensimismamiento patológico mientras en el preciso momento en que van a casarse. Debido a una enfermedad no identificada, el estado de Berenice se agrava a ojos vista; de hecho, la única parte de su cuerpo que queda “viva” son sus blancos dientes, que despiertan una mórbida obsesión en su melancólico prometido. Al fin, Berenice fallece y Egæus se sume en un estado de abatimiento del que sale al saber que la tumba de su prima ha sido profanada. Egæus se descubre entonces cubierto de sangre; a su lado, halla unas herramientas de dentista y un estuche con 32 dientes («thirty-two small, white and ivory-looking substances»). El terror se apodera del lector: Berenice ha sido enterrada viva.

Más allá del horror, en Egæus puede reconocerse a un descendiente del Licenciado Vidriera, representante del intelecto desencarnado; Egæus ama a Berenice de forma abstracta, como a un ideal de belleza pura: “My books, at this epoch, if they did not actually serve to irritate the disorder, partook, it will be perceived, largely, in their imaginative and inconsequential nature, of the characteristic qualities of the disorder itself” (Poe, 2011, 644).

El destino de Berenice rememora el de Belerma, “muerta viviente” que paseaba sonámbula con el corazón de Durandarte —vivo en su sepulcro— en la cueva de Montesinos. La expresión caduca del mundo mítico caballeresco y del romancero, su metamorfosis antipoética y el motivo del espacio subterráneo ligado al amor imposible y con un trasfondo libresco, preludia el universo imaginativo de Poe. Y el estado de muerte sin esperanza pero con plena consciencia de Montesinos, Durandarte, Belerma y Dulcinea encantada prefigura (si no se puede establecer una relación de influencia directa) la de los relatos de entierros en vida “The Cask of Amontillado”, “The Fall of the House of Usher” o “The Premature Burial”.

Los detalles grotescos son reminiscentes del episodio de la cueva de Montesinos, dentro de un ambiente macabro y onírico. El narrador Egæus es, como Cide Hamete Benengeli, un narrador poco fiable. En “Berenice” el motivo central es el preferido por Poe: el de la mujer hermosa cuya belleza aumenta en brazos de la muerte. Pero como “la muerta viviente” Belerma, Berenice está aquejada de una enfermedad poco romántica, nada elegante: si aquella era la primera heroína menopáusica del romancero, Berenice padece epilepsia. El amante de Poe está obsesionado con la dentadura de Berenice, convertida en fetiche; en la cueva de Montesinos don Quijote se fija también en los dientes de Belerma, “ralos y no bien puestos” aunque “blancos como unas peladas almendras” (II, 23). Si el episodio cervantino parodia los mitos caballerescos y los ideales petrarquistas y neoplatónicos de belleza, Poe parodia las atrocidades y excesos pasionales de novelas góticas como *The Monk* de M. G. Lewis.

Tanto “Berenice” como el episodio de la cueva de Montesinos han sido leídos en clave psicoanalítica, como sueños compensatorios o pesadillas. El descenso de don Quijote al “útero materno” de la tierra equivaldría a una suerte de mutilación simbólica. Y así, Helena Percas de Ponseti interpretó el episodio de la cueva de Montesinos a la luz de la autobiografía y de los supuestos y probables abusos sexuales padecidos por Cervantes durante su cautiverio en Argel. En su estudio *Edgar Poe: Sa vie, son oeuvre—Étude analytique. Avant propos de Sigmund Freud* Marie Bonaparte hallaba en la fijación fetichista del narrador de “Berenice” una suerte de mecanismo de defensa contra la sexualidad femenina. Este fetichismo de lo grotesco podría verse preludiado en la ofrenda póstuma de Montesinos a Belerma: el corazón de Durandarte, de “carne momia”, guardado celosamente en el purgatorio de la cueva, había sido extraído por su primo Montesinos como si se tratase de una operación al estilo de las que se hacen para curar perniles de cerdo en la producción de jamones. El ambiente de pesadilla, los elementos fisiológicos, la ambigüedad, entre la realidad y el sueño, el amor por Berenice y Dulcinea son coincidencias notables entre el episodio de la cueva de Montesinos y el relato de Poe¹¹. En clave quijotesca, la vida de Egæus está poseída por una pasión desatada e inútil, traspasada por visiones fantasmales, tensando la relación entre sueño y realidad¹².

En suma, como Cervantes en la cueva de Montesinos, Poe imaginó un ambiente de pesadilla y de irrealidad grotescas, situando la correlación entre el inconsciente y lo fisiológico en el seno de una pasión fatal trascendente. La delgada frontera entre cordura y demencia en la que —al decir de Robert Louis Stevenson¹³— se mueve el arte narrativo de Poe tiene a un maestro y un precursor en Cervantes.

The Narrative of Arthur Gordon Pym

En *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838) Poe presenta el relato a modo de hechos reales, ya sea como parodia o como mecanismo que refuerza la verosimilitud, del mismo modo que el *Quijote* se “basa” en los Archivos de la Mancha y en la crónica de Cide Hamete Benengeli¹⁴. *Pym* es una narración tan indefinida y ambigua como *El Quijote* y las *Novelas*

¹¹ Véase: Sloan David E. E., “Gothic Romanticism and Rational Empiricism in Poe’s ‘Berenice’”; Ziolkowsky, Theodore, “The Tell-Tale Teeth: Psychodontia to Sociodontia”; Blythe, Hal y Sweet, Charlie, “Poe’s Satiric Use of Vampirism in ‘Berenice’”; Dayan, Joan. “The Identity of Berenice, Poe’s Idol of the Mind”. Véase también: Thompson, G. R. “Poe’s ‘Flawed’ Gothic: Absurdist Techniques in ‘Metzengerstein’ and the Courier Satires.” Para una lectura freudiana: Marie Bonaparte, y la crítica de Roger Forclaz, “Psychoanalysis and Edgar Allan Poe: A Critique of the Bonaparte Thesis”. En “Poe’s Imaginary Voyage” Patrick F. Quinn afirma que Baudelaire y Bonaparte identificaban el don de Poe como el del poder de adentrarse en las cavernas de la psique y ser capaz de elevar “the dark scrolls—of fear, guilt, and obsession—that those caverns contain” al nivel de la literatura de imaginación creadora.

¹² Sin embargo, los detalles grotescos en “Berenice” se acercan al sadismo y la necrofilia, ajenos al universo cervantino.

¹³ R. L. Stevenson, “(Review of) *The Works of Edgar Allan Poe*”, *Academy*, VII, 2, 1875. Reproducido en C. C. Bigelow and Temple Scott, eds., *The Works of Robert Louis Stevenson*, 10 Vols, Nueva York: Greenock Press, 1906, IX, 255-62.

¹⁴ Así como el *Quijote* nace de la ficcionalización paródica de los géneros históricos, y de la confusión entre las categorías aristotélicas de poesía e historia, “The Angel of the Odd” (1844) y “The Balloon Hoax” (1844) presentan el material de ficción en la forma de crónica. “The Balloon Hoax” narra el viaje de Monck Mason en tres días a través del Océano Atlántico en un globo de gas. Presentar lo imaginario como real fue la estrategia de Cervantes desde el inicio de la “historia” de don Quijote, recogida en los Anales de la Mancha y en el manuscrito del historiador arábigo. Y como el “no cuento” de Sancho en el episodio de los batanes (I, 20), “The Balloon Hoax” es un contrarrelato: el “narrador” no narra una historia, sino que acumula documentos, datos irrelevantes; asimismo,

ejemplares, y también ha sido objeto de interpretaciones radicalmente distintas: una broma de aventuras, un experimento de ciencia-ficción, una desintegración metafísica en el vacío, una anticipación novelada del tratado científico *Eureka* (1848), una alegoría de la diáspora de las tribus de Israel, o de las relaciones entre blancos y negros en América, una búsqueda del pasado, de los orígenes y del destino personal¹⁵, y hasta una recreación de las leyendas artúricas (Peirce; Rose III)

Como en el *Quijote*, la variedad de interpretaciones es consecuencia de la profundidad e inquietante ambigüedad de la obra: el *Quijote* y *Pym* son novelas de viaje y aventuras pero con un dilatado potencial simbólico. Por ejemplo, el gran tema cervantino de la voluntad, puesto de relieve por Unamuno (*Vida de Don Quijote y Sancho*), Ramiro de Maeztu (*Don Quijote, don Juan y La Celestina*) y Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*) como clave interpretativa del *Quijote*, se encuentra en la lectura de *Pym* de Harold Bloom, quien sugiere que se lea la blanca sombra de Pym —es decir, la de Poe— como “el triunfo americano de la voluntad”, tan “ilusorio” como la usurpación del cadáver de Rowena por parte de Ligeia¹⁶. La marcha de don Quijote desde su aldea en La Mancha hasta el mar de Barcelona previo a su derrota ante el Caballero de la Blanca Luna, pasando por su descenso al infierno o purgatorio mítico de la cueva de Montesinos que desencadenaba un despertar de la conciencia, posee la estructura arquetípica de un itinerario de autoconocimiento y de retorno al origen. Como don Quijote al ordenarse caballero andante, Arthur Gordon Pym perseguía en su travesía de autoconocimiento rescatar y revivir un pasado que se va tornando cada vez más elusivo¹⁷.

Pym ha sido leído como un experimento en metaficción, lo que también lo sitúa en la estela del *Quijote*. *Pym* sería una codificación del proceso artístico, una ficción sobre el arte del relato que en el mismo acto de narrar crea al ser que lo escribe. Como en *Pedro de Urdemalas* o en *El retablo de las maravillas*, el tema básico es el de la ilusión y el de la ficción sobre la ficción: experimento —arabesco— en metaficción, y reflexión codificada sobre el proceso de invención en el arte.

Todo “este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras” (*Don Quijote*, 755), se lamentaba don Quijote tras la aventura, frustrada, del barco encantado. Dorotea se había disfrazado de princesa Micomicona, Sansón Carrasco se había transfigurado en el Caballero de los Espejos y, sobre todo, Dulcinea en una tosca labradora y, enseguida, en el palacio ducal los bailes de máscaras y burlas han de erigir un laberinto de confusión y desasosiego en la conciencia de don Quijote. El mundo representado en *Arthur Gordon Pym* está también repleto de ardidés y engaños: nada es lo que parece, los personajes se engañan a sí mismos o engañan a

como en la figura del primo guía de la cueva de Montesinos (II, 21) Cervantes parodiaba la erudición renacentista, Poe parodia en estos relatos la arrogancia y la pedantería científicas de su tiempo.

¹⁵Para Joel Porte, el viaje “ontogénico” [sic] a unas tierras primitivas sugiere “a phylogenic voyage to the past of mankind, a journey to the beginning of consciousness and to that core of fear at the heart of the interior self. From the restraints of the modern world Pym journeys back to absolute freedom and seemingly to non-being, as omnipotent primitive fantasies finally overwhelm his frail reason.” Y Daniel Hoffmann escribió que *Pym* representa un viaje de descubrimiento por el que Pym se adentra en “the womb of the world itself, from which he was born, and is reborn” (p. 272). Grace Farrell (1972; 1978) ha estudiado la presencia de arquetipos como los del descenso al infierno, la muerte y resurrección, y el del viaje mítico al pasado como claves estructurales de la novela de Poe.

¹⁶En Harold Bloom (2009), “Prólogo” a *Cuentos* (donde, por cierto, Bloom analiza el canon del cuento en 35 autores, de los cuales no hay un solo español).

¹⁷Según G. R. Thompson, a pesar de que Pym “seems to undergo a resurrection, he actually regresses further and further into unbeing. [...] Whatever God there may be in the universe, if any, has moved Pym from darkness to whiteness, from nothing to nothing, and mockingly exacted a perverse vengeance for some unknown offense.”(183).

otros. Poe juega con lugares, nombres, fechas y máscaras. Puede decirse que la novela abierta y “arabesca” —en la estela de Cide Hamete Benengeli— de *Arthur Gordon Pym* revela la indeterminación de lo real y la confusión, tan cervantina, entre apariencia y verdad.

“Ligeia”

“Ligeia” (1838) nos sitúa en el umbral de un mundo encantado y espectral, habitado por seres idealizados y decadentes. Un narrador anónimo describe las cualidades de Ligeia, que es una mujer hermosa, apasionada e intelectual, de pelo negro y ojos oscuros. Se casan, pero al cabo de unos años Ligeia fallece. El narrador, desconsolado, se muda a Inglaterra, donde compra y reforma una abadía; pronto contrae nupcias sin amor con “the fair-haired and blue-eyed Lady Rowena Trevanion, of Tremaine” (Poe, 2011, 660). Rowena comienza a sufrir fiebre y ansiedad. Una noche, cuando está a punto de desmayarse, el narrador le sirve una copa de vino. Él mismo, drogado por una dosis de opio que acababa de tomar, ve (o cree ver) gotas de un “brilliant and ruby colored liquid” (Poe, 2011, 663) caer en la copa. El estado de salud de Lady Rowena empeora rápidamente, hasta el punto de que fallece poco después; su cuerpo es amortajado para ser enterrado y el narrador guarda vigilia; nota entonces el resurgir de color en las mejillas de Rowena, que tras recuperarse vuelve a caer en una muerte aparente. Mientras intenta resucitar a su amada, las reanimaciones de Rowena se vuelven progresivamente más intensas pero también más propiamente terminales las recaídas.

Al amanecer, el narrador está sentado y emocionalmente exhausto a causa de toda la lucha nocturna. Lady Rowena se levanta y camina hasta el centro de la habitación. Cuando el narrador toca el cuerpo de su esposa, las vendas que le cubren la cabeza se caen, dejando a la vista un cabello negro y unos ojos oscuros: Rowena se ha transformado en Ligeia.

Cervantes y Poe examinan el inconsciente por medio de metáforas narrativas subterráneas y de disparates, identificaciones y metamorfosis como las consignadas en *La interpretación de los sueños* de Freud. En *Major Writers of America* (1962), Richard Wilbur describía “Ligeia” como la alegoría de un sueño en la que todo sucede en el interior de la mente del poeta. Como Cervantes, Poe capta las obsesiones humanas en forma de mitos: así como Rowena se metamorfosea en Ligeia mediante un acto previo de posesión y usurpación del cuerpo y del aliento vital de ésta, la metamorfosis domina las visiones de don Quijote en la cueva de Montesinos, en un ambiente de pesadilla y encantamientos. La metamorfosis clásica se torna grotesca e infernal, preludio de las fantasías claustrofóbicas y alucinadas de Kafka: Doña Ruidera y sus hijas, Guadiana y el escudero, y Montesinos ya no son personajes de romances sino que están en la mente del caballero “ni vivos ni muertos”.

“William Wilson”

El tema del doble entra con la referencia al *Quijote* apócrifo en el Capítulo 59 de la Segunda Parte del *Quijote* cervantino. El motivo aparece de nuevo en “William Wilson” (1839), el célebre relato de Poe. El narrador, un hombre de ascendencia aristocrática que se hace llamar así, William Wilson, denuncia su pasado derrochador, aunque sin sentirse culpable pues entiende que ningún otro hombre ha sido tentado de igual manera. Durante su infancia y adolescencia, que pasó en un colegio inglés, William conoció a otro estudiante de su mismo nombre, muy parecido a él y nacido el mismo día. Ambos entablan una relación de competencia en la que el narrador sale victorioso; su rival imita su forma de vestir, de andar e incluso de hablar. William —el narrador— descubre entonces que su doble tiene su mismo rostro, razón por la que decide abandonar la academia. Estudia en Eton y Oxford, mientras gana enormes sumas de dinero

haciendo trampa en el *écarté*, un juego de cartas. Pero el doble aparece siempre, con el rostro tapado, susurrando unas pocas palabras que alertan a otros sobre el comportamiento de William. En el último de estos incidentes, en un baile en Roma, William arrastra a su doble a una antecámara y lo apuñala. Tras esta acción, aparece un enorme espejo en el que éste ve el rostro del fallecido, que parece pronunciar unas palabras: “*In me didst thou exist—and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.*” (Poe, 2011, 641)

El nombre William Wilson, nos dice el narrador, es un *nom pro tem*. El disfraz revela al hombre por dentro, tal como se ve a sí propio, engendrado por sí, como don Quijote fue engendrado por Alonso Quijano, y ambos por Cervantes. En inglés “Will” significa voluntad, y “son”, hijo: William Wilson es hijo engendrado por voluntad de la conciencia, como don Quijote, “hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno”, fue engendrado por el ingenio de Cervantes.

En “William Wilson”, quizá el más memorable de los relatos de la conciencia dividida, Poe dinamita el concepto de unidad sustancial del sujeto del racionalismo y se adelanta a una técnica empleada por Robert Louis Stevenson (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*) y Joseph Conrad (“The Secret Sharer”). Un personaje es acosado por otro que es su exacta imagen física pero que expresa una dimensión de la personalidad que en él está ausente.

A la altura del Capítulo 59 del *Quijote*, Cervantes introduce como un elemento más de la historia la continuación falsificadora de Avellaneda. En ese momento, se pone

...en movimiento el mecanismo homicida del Doble, como fantasma perturbador destinado a acabar con Miguel de Cervantes, a reducirlo a un fantasma respecto de la concreta realidad de aquel ‘otro’ autor [...]. A partir de ese momento Cervantes transforma genialmente al doble del personaje [...] en la consciencia perseguidora y martirizante, y de algún modo en un continuo presagio de muerte (Rossi 112)¹⁸.

Sin embargo, a diferencia de Poe, que anticipa aquí a Dostoyevski y Freud, el inconsciente de Cervantes no es sustancia autónoma, un “otro yo”, un doble que determina la conducta humana. Por ello, el caso del falso “yo”, del impostor en el *Quijote* apócrifo de Avellaneda, su fraudulenta existencia y suplantación llevan a don Quijote a proclamar: “no hay otro yo en el mundo” (II, 70). Cervantes privilegia un estado de conciencia integrado, preludio del despertar de Alonso Quijano en su lecho mortuorio (II, 74). La dualidad interior Alonso Quijano/Don Quijote se resuelve con la muerte de don Quijote en un momento de conversión y revelación que, como en el caso del relato “William Wilson”, deja atrás al falso yo social.

“The Fall of the House of Usher”

Un joven caballero es invitado al viejo caserón de un amigo de la infancia, Roderick Usher, un artista enfermizo y excéntrico que vive recluso en compañía de su hermana, Lady Madeline, también delicada de salud. Usher vive aquejado de una enfermedad indefinible, lo que hace temer por su vida; sin embargo, quien acaba muriendo es su hermana. Los restos mortales de Madeline Usher son depositados en una cripta, pero no tardan en producirse horribles acontecimientos que desembocan en un trágico final. “The Fall of the House of Usher” (1839) es un relato muy “literario”, barroco y de anticuada retórica, cargado de citas y menciones de títulos de libros y hasta de poemas completos (“The Haunted Palace”), como en la novela renacentista y en el *Quijote*.

¹⁸Véase también: Moro Pini, Donatella, 1990.

El protagonista, Roderick Usher, padece una forma de locura que podría calificarse de “quijotesca”. Como la visión del “cristalino palacio” de la cueva de Montesinos, sumergido en el tiempo, detenido en el pasado mítico de un orbe caballeresco ajado y encantado, el narrador de Poe dice estar viviendo un sueño al contemplar un edificio de antigüedad inmemorial:

Shaking off my spirit what *must* have been a dream, I scanned more narrowly the real aspect of excessive antiquity. The discoloration of ages had been great. Minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves. [...] In this there was much that reminded me of the specious totality of old wood-work which has rotted for long years in some neglected vault. With no disturbance from the breadth of the external air. Beyond this indication of external decay, however, the fabric gave little token of instability. (Poe, 2011, 233)

La atmósfera de la casa de Usher, como el poema “The Haunted Palace” que canta Roderick Usher, es semejante a la cueva encantada de Montesinos; todo respira dolor, desengaño, decrepitud, decadencia y muerte sin esperanza:

The general furniture was profuse, comfortless, antique and tattered. Many books and musical instruments lay scattered about, but failed to give any vitality to the scene. I felt that I breathed an atmosphere of sorrow. An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all. (Poe, 2011, 234)

Así como don Quijote desciende a una “mazmorra” (II, 23) donde se encuentran sepultados en vida los héroes del ciclo carolingio, el narrador de Poe describe en los siguientes términos la cripta donde está enterrada la hermana de Usher: “The vault in which we placed it [el cuerpo de Madeline] [...] was small, damp, and entirely without means of admission for light; lying, at great depth [...]. It had been used, apparently, in remote feudal times, for the worst purposes of a donjon keep [...]” (Poe, 2011, 240). La misma mezcla de cortesía y escepticismo cansado con que Durandarte recibe a don Quijote está presente en el trato que el melancólico Roderick Usher dispensa a su huésped: “Upon my entrance, Usher arose from a sofa on which he had been lying at full length, and greeted me with a vivacious warmth which had much in it, I at first thought, of an overdone cordiality—of the constrained effort of the *ennuyé* man of the world” (2011, 234).

Roderick Usher enloquece leyendo, igual que Alonso Quijano. Su biblioteca está compuesta por títulos vetustos (“The City of the Sun” de Tommaso Campanella y el *Directorium Inquisitorium* del fraile dominico Eymeric de Gironne), libros “in strict keeping with his character of phantasm” (Poe, 2011, 239). Y como en el capítulo del escrutinio de la librería en el *Quijote* (I, 6), el examen de la locura lleva a la crítica de los excesos de la lectura. En el *Quijote* y en “The Fall of the House of Usher” la mala literatura, al no saber deslindar la realidad de lo imaginado, produce monstruos. Y del mismo modo que don Quijote se moldea tras Lanzarote, un libro de caballerías —una novela de ficción idealizadora— causa la demencia de Usher. El narrador lee —lo mismo que el cura, encargado de leer en voz alta la *novella* trágica de “El curioso impertinente”— a Usher uno de sus “romances” preferidos, el relato absurdo “Mad Trist” de Sir Launcelot Canning, del que comenta —como el canónigo o el cura de las malas novelas de caballerías en el *Quijote*— y critica con humor: “[...] there is little in its uncouth and unimaginative prolixity which could have had interest for the lofty and spiritual ideality of my friend” (Poe, 2011, 242).

Alvaro Bisama observa que Usher comparte con don Quijote: “[...] el *morbus melancholicus* de un héroe contaminado por la literatura, devorado por la farsa de las ficciones y enfermo terminal de poesía: Roderick Usher, que es un Quijote defectuoso y un lector deforme y contaminado por sus libros” (317); y añade: “La culpa la tienen los malos libros. Siempre. En

“La caída de la Casa Usher” brilla un detalle más que ridículo: *Mad triste* [sic], el volumen de Lancelot [sic] Canning que Usher lee y que desencadena el fin de todo, le parece insoportable al narrador [...]. (317-318).

En el carácter hipocondríaco, neurótico, mórbido, solitario, lleno de temor, hipersensible y atrofiado de Usher puede verse también a un descendiente del Licenciado Vidriera. Roderick sufre una fobia de contacto físico y humano, como Vidriera:

He suffered much from a morbid acuteness of the senses; the most insipid food was alone endurable; he could wear only garments of certain texture; the odors of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror. (Poe, 2011, 235)

Vidriera y Usher son seres enfermizos y solitarios, y la hipertrofia de la sensibilidad que padecen acaba por hundirlos en la locura.

Por último, la estructura del relato de Poe puede recordar la bajada de don Quijote a la cueva de Montesinos. Richard Wilbur (1966) comparó la ruinoso mansión y su tenebroso interior con el cuerpo y el alma de Roderick. El cuento narra un viaje al interior de la conciencia de Usher, a quien conocemos en un estado visionario u onírico —tal como nos adentramos en la conciencia de don Quijote en la aventura de su bajada a la cueva. El encierro en la casa como metáfora de la propia mente de Usher —metáfora material y espacial de la interioridad— ha sido ya puesto en relación con “El celoso extremeño”. Y del mismo modo que “El celoso extremeño” y “El Licenciado Vidriera”, “The Fall of the House of Usher” escenifica el encierro interior y la destrucción de un personaje melancólico y morbosos incapaz de eludir su destino.

Y así como Durandarte y Montesinos encarnaban en el purgatorio de la cueva la decadencia de la caballería medieval, la figura de Usher simboliza la moribunda aristocracia sureña de las plantaciones. Harry Levin (1958) interpretó la caída de la casa de Usher como paradigma profético de la autodestrucción de la clase social a la que Poe pertenecía. Como el *Quijote* es homenaje y parodia de la caballería andante, y de la clase de los hidalgos desplazada por la burguesía, la fábula gótica de Poe pareciera lamentar la destrucción de un modo de vida anacrónico: “Poe’s house of Usher may symbolize opposition and fear of a world that he felt threatened the southern pastoral ideal and, possibly, the ideal of southern womanhood, as well” (Hutchisson 98).

“The Man of the Crowd”, “The Colloquy of Monos and Una”, “Never Bet the Devil Your Head”

En “The Man of the Crowd” (1840) seguimos los pasos de un perseguidor fascinado. La figura del perseguidor está alumbrada en Sansón Carrasco, magnetizado y obsesionado por el Caballero de los Leones, a quien pisa los talones hasta el encuentro y combate final en las playas de Barcelona. El modelo revive en la figura del inspector de policía Javert, implacable perseguidor de Jean Valjean en *Les Misérables*, y en el relato “El perseguidor” de Cortázar.

En “The Colloquy of Monos and Una” (1841), como ya observó Baudelaire, leemos una sátira del gregarismo, el progresismo, el socialismo y la idolatría igualitaria y democrática; también Cervantes, en *La elección de los alcaldes de Daganzo* y en el cuento del rebusno (*Quijote* II, 27), se ríe del gregarismo popular, así como de lo que consideraba halagos demagógicos del orgullo casticista de los villanos en la Comedia nueva de Lope de Vega.

Cervantes había sometido a crítica las concepciones neoplatónicas del amor y las citas eruditas y pedantes del neoescolasticismo en su “Prólogo” y en los poemas de los Académicos de

Argamasilla del *Quijote*. Y Poe en “Never Bet the Devil Your Head” (1841) escribió una mordaz sátira del Idealismo filosófico alemán y del Trascendentalismo de Emerson. En clave de parodia, Poe rehace el mito de la expulsión sacrificial, fundiendo la presencia del chivo expiatorio y del bufón. También Cervantes hacía confluír el chivo expiatorio y el bufón en la profecía de Merlín, representación humorística y sacrílega del sacrificio voluntario del Redentor: Sancho debe darse los 3300 zurriagazos “entrambas valientes posaderas” *motu proprio* a fin de liberar y desencantar —y con ello, redimir— a Dulcinea.

“The Masque of the Red Death”

En “The Masque of the Red Death” (1842) una misteriosa plaga asola la comarca del Príncipe Próspero, quien ante su implacable avance resuelve recluírse con la corte en una abadía fortificada. En lugar de contar relatos como los nobles de *El Decamerón* de Giovanni Boccaccio, el Príncipe Próspero y los suyos se entregan al hedonismo y al carnaval. Mientras los invitados disfrutaban de la fiesta, el pueblo continúa a la intemperie, víctima de la atroz plaga. Durante la fiesta, Próspero se fija en un extraño que comparece disfrazado con un atuendo blanco, evocador de una mortaja, y el rostro cubierto por una máscara que representa a una víctima de la Muerte Roja. El Príncipe, que se siente gravemente ofendido, requiere al desconocido que se identifique. Tras una persecución por todos los salones de colores, arriban finalmente a una habitación pintada de negro, en donde el Príncipe arremete contra el extraño, lanza un grito de horror y cae muerto. El invitado se revela como la personificación de la misma Muerte Roja. Todos los ocupantes del castillo mueren a manos de la Muerte Roja, mientras el reloj del cuarto negro marca la medianoche.

En su retrato de la vida en palacio de los duques, en la segunda parte del *Quijote* (capítulos 30-57), Cervantes realizó la crítica social de una nobleza en decadencia, entregada como galeotes del placer a una existencia de diversión constante. Cervantes es así uno de los iniciadores del movimiento desmitificador de los privilegios de los poderosos, en el que ahondarían Blaise Pascal, los enciclopedistas Diderot y d’Alembert y los ideólogos de la Francia de las Luces Rousseau y Voltaire, entre otros. Cervantes, en el episodio de los duques, ofrece algo así como el reverso del decorado de la comedia social que, pensaba Pascal con aguda presciencia, debía permanecer oculto a fin de no poner de manifiesto lo arbitrario de las jerarquías sociales de derecho divino. Y así, del mismo modo que Próspero humilla a su pueblo, los duques abusaban con sus caprichos y frivolidades de sus criados y subordinados. Las miserias morales de los aristócratas son puestas al descubierto en ambas obras.

El carnaval y las danzas medievales de la muerte ya se conjugan en el Capítulo 11 de la Segunda Parte del *Quijote*, en la aventura del carro o carreta de “las cortes de la Muerte”. Don Quijote se encuentra con unos actores disfrazados que encarnan a un Rey, una Reina, un Cupido y la Muerte en una carreta conducida por el diablo, protagonistas todos de una improvisada y macabra Danza de la Muerte, en cuyo centro se encuentran frente a frente el caballero andante y el *bojiganga* o actor en el papel de loco. Joseph Patrick Roppolo resume el contenido del relato de Poe “The Mask of the Red Death” en términos que valen para el arte barroco de Cervantes en la aventura de “las cortes de la Muerte”:

The fear of death can kill: Prospero attempts to attack the masked figure and fails; when man’s image of death is confronted directly, it is found to be nothing. The vestments are empty. The intruder in ‘The Masque of the Red Death’ is, then, not the plague, not death itself, but man’s creation, his self-aroused and self-developed fear of his own mistaken concept of death. [...] ‘The Masque of the Red Death’ [...] can be (and has been) read as

a parable of the inevitability and universality of death. [...] What Poe has created [...] is a kind of mythic parable, brief and poetic, of the human condition, of man's fate, and of the fate of the universe. (142-144)

“The Tell-Tale Heart” y “The Imp of the Perverse”

En “The Tell-Tale Heart” (1843), un narrador anónimo vive obsesionado con el ojo enfermo (al que llama “the vulture eye” u “ojo de buitre”) de un anciano con el que convive, y al que decide asesinar. La policía acude a la casa donde esconde el cadáver del anciano y el asesino termina por delatarse a sí mismo, imaginando alucinadamente que el corazón del viejo se ha puesto a latir bajo las planchas del piso. El asesino había escondido el cadáver de su víctima en su cuarto pero enloquece al sentirse acosado por el latir de su propio corazón. (También el corazón de Durandarte resuena en la conciencia de su primo Montesinos para decir la verdad de su destino.) El motor de la historia es la insistencia del narrador, no en su *inocencia* (que sería lo normal) sino en su *cordura*. Pero esto revela una pulsión autodestructiva, ya que se pretende demostrar la cordura a través de la culpabilidad en el crimen. La negación de la locura se basa, sobre todo, en lo sistemático de su conducta homicida, en su precisión y en la explicación racional de una conducta irracional. Esta racionalidad, sin embargo, está minada por la falta de motivación: “Object there was none. Passion there was none” (Poe, 2011, 303). Sin embargo, el asesino afirma que la idea del asesinato le rondaba día y noche en la cabeza. La revelación final no es más que el resultado del sentimiento de culpa del personaje.

Juan Bautista Avallé-Arce (1976) observó cómo en el fingimiento de la locura en la aventura de Sierra Morena (I, 25) por el Caballero de la Triste Figura, a imitación del “roto de la mala figura”, se expresa por vez primera en la literatura moderna lo que calificaba de “acto inmotivado”. Raskolnikov y Mersault, en sus actos asesinos al inicio de *Crimen y castigo* y al final de *L'Étranger* respectivamente, son descendientes de don Quijote en esta ruptura de la relación entre causa y efecto y de las leyes o expectativas psicológicas. Pero el acto incomprensible, de cuyas causas conocemos solo la superficie, había sido explorado ya —antes de Dostoyevsky y Camus— por Poe en “The Tell-Tale Heart”. Tras Cervantes, Poe se adentra en el origen de los actos, sin reducirlo a causas social y moralmente admitidas. Cervantes y Poe trasponen a la literatura una realidad interior que se nos escapa —y que se les escapa tal vez también a los autores.

En “The Tell-Tale Heart”, para cuyas acciones el narrador reconoce que no hay justificación racional o moral, Poe busca la génesis arcana, no formulada, detrás de un comportamiento, afirmación o actitud. El precedente directo de estas conductas patológicas es el demasiado humano “Curioso impertinente” del *Quijote*. Anselmo se deja arrastrar también por un impulso autodestructivo, ciego e irracional, dentro de una estructura narrativa trágica, de lógica aristotélica y psicología mórbida, que anticipa la atmósfera visionaria de terror psicológico de los cuentos de Poe.

La misma indagación en el misterioso impulso humano de autodestrucción, que impelía a Anselmo a probar la fidelidad de Camila por medio de su mejor amigo, anima “The Imp of the Perverse” (1845), o el “espíritu de perversidad” que tienta y mueve al hombre a cometer actos moralmente condenables. Cervantes y Poe llevan a cabo una exploración en estos enigmáticos impulsos violentos —el instinto de muerte o *destrudo* del psicoanalista italiano Edoardo Weiss— reprimidos por el *super ego* en la teoría de Freud. “El curioso impertinente” ahonda en un acto irracional de curiosidad malsana; y el cuento de Poe, por su parte, se abre con un ensayo

psicológico que serviría para explicar también los —en apariencia— incomprensibles actos de Anselmo:

We stand upon the brink of a precipice. We peer into the abyss—we grow sick and dizzy. Our first impulse is to shrink away from the danger. Unaccountably we remain. [...] and yet it is but a thought, although a fearful one, and one which chills the very marrow of our bones with the fierceness of the delight of its horror. It is merely the idea of what would be our sensations during the sweeping precipitancy of a fall from such a height [...] —for this very cause do we now the most vividly desire it. (Poe, 2011, 282)

“The Premature Burial”, “The Literary Life of Thingum Bob, Esq.”, “Thou Art the Man”, “The Business Man”

En “The Premature Burial” (1844), el narrador padece *cataplexia*, que lo lleva a sumirse en un trance mortuorio; al sentir el justificado temor de llegar a ser enterrado vivo, se construye una tumba que le permite implorar auxilio en caso de despertar “tras la muerte”. Como los vivos muertos Durandarte y Belerma, inmóviles en el sepulcro subterráneo de la cueva de Montesinos, Poe da cuenta de una experiencia visionaria claustrofóbica (Engel, 1989) entre la vida y la muerte.

“The Literary Life of Thingum Bob, Esq.” (1844) narra la carrera literaria fraudulenta de Thingum Bob, que publica como propios títulos de Dante y de Shakespeare, junto a textos hiperbólicos y absurdos con los que cree haber alcanzado la “gloria”. Al final termina como editor de la revista¹⁹. También Cervantes, en el “Prólogo” a la Primera Parte, ridiculiza la práctica de los escritores de éxito de presentar sus obras —tal como hace Thingum Bob en el relato de Poe— saturadas de fuentes secundarias, repertorios de citas presuntuosas y erudición prestada: todo ello vacuos e inanes sustitutos de la irremplazable voz propia.

“Thou Art the Man” (1844) es un experimento en el género de la ficción de detectives y de las llamadas “tales of ratiocination”, que al mismo tiempo ahonda en la confusión entre realidad y apariencia, y en la incertidumbre sobre la identidad propia y ajena que recorre el *Quijote* desde la entrada de la princesa Micomicona y el Caballero de los Espejos y su escudero hasta el encuentro con el falso don Quijote.

El motivo cervantino que cuestiona el buen juicio de las masas, caracterizadas por su ignorancia y un instinto gregario que puede tornarse violento, reaparece en “Mellonta Tauta” (1849). Es éste un relato diplomático y futurista sobre el gobernante de una república ideal, Mob, un gigante, insolente, rapaz, sucio, con el corazón de una hiena y el cerebro de un pavo real. El nombre del tirano, Mob, puede traducirse como “un gentío agresivo y revuelto” o “una multitud o muchedumbre turbulenta y de disposición violenta”, en obvia sátira dirigida contra el pueblo y la sociedad democrática.

En “The Business Man” (1840), Poe impugna los valores inherentes al capitalismo democrático en la figura de un cínico ladrón y estafador, figura literaria cuyas raíces en la novela europea se hallan en la novela picaresca española, y uno de cuyos personajes más célebres es Ginés de Pasamonte. Cabe recordar también cómo don Quijote, con su vida y obras, se erige en crítico de los valores dinerarios y de la ganancia en sí misma; de esta postura vital son testimonio sus palabras de reconvención al escudero cuando éste apoya a Camacho el rico en el preámbulo

¹⁹Daniel Royot observa: “Being a fool among knaves gives him a false sense of reality but, as opposed to Don Quixote, he is foolish without dignity while competing for celebrity” (67).

de la boda de éste con Quiteria: “Bien se ve, Sancho, que eres villano, de los de viva quien vence” (II, 20).

“The Man that Was Used Up”

“The Man that Was Used Up” (1839) narra la vida del general John A. B. C. Smith, quien tras varias campañas militares y reducido a un agregado de prótesis queda convertido en un guiñapo. Son dos los puntos de comparación relevantes con el *Quijote*. En primer lugar, Poe se aparta del entusiasmo ante el progreso científico y tecnológico que, ya sea como metáfora de una civilización o como la realidad concreta del protagonista, consume al hombre y lo despoja de su humanidad esencial. Poe desdeña el consumismo capitalista, a la vez que, en la pérdida del sentido de la belleza y de la espiritualidad, ve un signo trágico de los tiempos. De este asunto se ocupa en “Sonnet—To Science”.

En segundo lugar, este relato de Poe es una crítica del falso heroísmo en la representación del susodicho general, “the hero of the Bugaboo and Kickapoo campaign”, gestada a la sazón (primera mitad del siglo XIX) en los estados del sur del país. Como se sabe, esa campaña formó parte del proceso de apropiación territorial de los estados de Georgia, Alabama, Mississippi y Luisiana por parte de los Estados Unidos, que llevó al exterminio de los indios que se resistieron y la expulsión hacia el Oeste de los que quedaron: la tristemente célebre “Trail of Tears”. Se trató de una guerra de expropiación, exterminio y expulsión por parte de una fuerza militar cualitativa y cuantitativamente superior (el ejército de Estados Unidos) contra la —en comparación— desvalida población indígena de esos territorios. Es decir, fue una guerra injusta, inhumana y desprovista de heroísmo. La progresiva metamorfosis física del general John A. B. C. Smith en un conjunto de prótesis, que fueron reemplazando las partes de su cuerpo que iba perdiendo a manos de los indios a lo largo de esa campaña, es correlato de la sucesión de actos injustos, inhumanos y por ello antiheroicos de la política militar del gobierno y el ejército estadounidenses contra los indígenas sureños durante esa campaña.

“The Spectacles”

“The Spectacles” (1844) podría describirse como un relato de amor romántico en clave grotesca en el que, a partir del concepto de amor a primera vista (del que el cuento constituye una sátira), se narra el cortejo que un joven estadounidense de 22 años, Napoleon Bonaparte Froissart, le hace a su propia tatarabuela, una Madame Eugenie Lalande, de 82 años de edad, sin sospechar de quién se trata. A pesar de sus graves problemas de vista, Froissart se ha negado siempre a usar anteojos por razones que él mismo describe como de vanidad personal. Durante una función en la ópera ve en uno de los palcos a una mujer cuya hermosura él estima superlativa. Se siente instantáneamente enamorado de ella, su tatarabuela, que acaba de llegar de Francia, su país natal, para concertar la concesión de su herencia justamente a él, a su tataranieto, único descendiente directo que a ella le queda. Durante toda la función, Froissart permanece con la mirada fija en la mujer, cuya aparente belleza lo ha hechizado a tal punto que no puede reprimir su deseo de mirarla fijamente durante toda la función, a pesar de que no sólo la mujer, sino todos los asistentes al teatro se han dado cuenta de que de esa manera él le está expresando su pasión amorosa a una octogenaria.

Al día siguiente, la mujer se entera por un conocido común del problema de vista que padece Froissart y, molesta por el ridículo de su tataranieto, decide hacerle pagar por su insensatez concertando con Talbot, ese amigo común, un plan para que Froissart pueda llevar hasta sus últimas consecuencias sus deseos amorosos por Madame Lalande: le permiten

cortejarla y hasta contraer matrimonio (aunque se tratará de un matrimonio nulo legalmente). Ya de viaje hacia su luna de miel, Froissart consiente el deseo de su ahora “esposa” de ponerse anteojos. La violencia del desengaño lo indigna a tal punto que comienza a insultarla en los términos más ofensivos que se pueda imaginar, contradiciendo con ello la romántica infatuación que había venido sintiendo por ella desde que la viera por vez primera en el teatro.

“The Spectacles” es un cuento construido sobre el cervantino motivo del “engaño a los ojos”, de la realidad oscilante que estructura tantas aventuras del *Quijote*. La realidad percibida por el sujeto está condicionada no sólo por los aspectos fisiológicos, sino por los contenidos emocionales, sentimentales y morales del sujeto mismo que ve o contempla el mundo, en este caso a la mujer como objeto de admiración estética y de deseo erótico. Es éste un motivo cervantino ya desde el encuentro en la venta –que don Quijote imagina castillo– con unas mozas que considera damas (I, 3), hasta el célebre engaño de Sancho con Dulcinea encantada (II, 10). Estos “encantamientos” idealizadores conducen a los desenlaces desastrados y ridículos que son marca distintiva del *Quijote*. La moraleja de la ceguera de amor en “The Spectacles” hace eco de la crítica cervantina de las abstracciones y convenciones neoplatónicas (véase en especial *Quijote* I, 25).

“Mystification”

“Mystification” (1845) es un cuento centrado en el duelo de honor entre dos personas. La tradición medieval del duelo, todavía vigente en tiempos de Poe, era cada vez más criticada y se hallaba en retirada en una época en que el Derecho civil se constituye en el recurso institucional para resolver los conflictos –de honor o cualquier otro tipo– entre los modernos “ciudadanos”. El narrador, un tal “P.”, al que sería posible identificar con el propio Poe por razones que a continuación veremos, describe una velada de estudiantes en la ciudad universitaria de “G”, en Alemania, y en la que uno de los presentes, el joven y misterioso barón húngaro Ritzner Von Jung, una suerte de burlador de nuevo cuño, fuerza una confrontación de honor con un joven aristócrata alemán, Johan Hermann. La conversación de esa noche gira en torno al arte del duelo, asunto que Hermann presume conocer a fondo:

They [los presents en la velada] abounded in the most ultra German opinions respecting the *duello*. To these Quixotic notions some recent Parisian publications [...] had given new vigor and impulse; and thus the conversation, during the greater part of the night, had run wild upon the all-engrossing topic of the times. (Poe, 2011, 356)

Stuart Levine y Susan F. Levine (en el capítulo de *A Companion to Poe Studies* titulado “Comic Satires and Grotesques: 1836-1849”) afirman que “Mystification” “depends for its effect upon its readers’ democratic biases against ugly aristocratic customs” (Carlson, 130). Esta fea costumbre aristocrática es el duelo, y puesto que el objeto de la sátira es el joven aristócrata Johan Hermann, que alardea de su pericia en este terreno, Levine y Levine parecen tener razón en hacer de la costumbre ancestral de batirse en duelo, por extensión, el objeto de la sátira y, junto con ello, de la clase aristocrática que sigue apegada, aunque sea a nivel académico o intelectual, a ese tipo de tradiciones ancestrales en tiempos modernos, “democráticos”, en que el ordenamiento jurídico de los conflictos interpersonales las ha vuelto obsoletos. Pero me parece que esta lectura no es del todo acertada, y conviene por ello hacer algunas distinciones. Es verdad que la costumbre de batirse en duelo es anticuada y se entiende que pueda ser objeto de sátira. Pero en “Mystification” el objeto de la sátira no es la antigua costumbre de batirse en duelo, sino la actitud presumida y pedante de preciarse de experto en un asunto, el duelo a la antigua, que

carece en su modalidad medieval de verdadera relevancia en la vida moderna. El objeto real de la sátira es la absurda deformación moral e intelectual de Johan Hermann.

Levine y Levine están más cerca del sentido satírico del relato cuando, en un párrafo previo, apuntan a lo esencial cuando afirman que “Poe and Fay were engaged in a verbal duel” (Carlson 130). Esta referencia es a Theodore S. Fay, autor de la novela *Norman Leslie*, publicada en Nueva York en 1835 (dos años antes de la publicación de “Mystification”). En una reseña a esa novela, Poe hace una crítica demoledora de la trama, que califica de “balderdash” (“una bobada”). Un capítulo de esa novela trata del duelo, frustrado en última instancia, entre dos personajes. Lo que a Poe molestó en particular, más allá de la ridiculez e incoherencia de la trama, fue que Fay plagiera una novela de otro autor al narrar ese capítulo. Para Poe, el plagio literario, incluso la imitación literaria reconocida como tal por el mismo autor, es una señal de falta de originalidad, y la originalidad (además de otras cualidades no menos esenciales del acto creativo de escribir obras de ficción) es el *sine qua non* de un verdadero escritor. La saña de Poe se vierte sobre la mediocridad imaginativa y moral del imitador, que en este caso es, además, un plagiario que oculta el original que lo inspiró. La sátira entonces se endereza contra la vileza intelectual, imaginativa, creativa y moral de Fay, expresada vicariamente a través de la sátira de Von Jung contra Johan Hermann y la bajeza imaginativa y la inmoralidad de su presunción intelectual, que no es otra que preciarse y ufanarse en sociedad de su conocimiento académico de la costumbre del duelo.

En suma, la sátira no se dirige contra la tradición del duelo. Al contrario, en “Mystification”, como en su reseña a *Norman Leslie*, Poe está atacando y, por ello, retando a duelo a Theodore S. Fay. Ese duelo es “a verbal duel”, pero no por ello deja de ser un duelo verdadero en el que Poe desafía a Fay a defender su honra como autor de novelas y como pensador. El cuento mismo, como mensaje verbal, es un desafío de Poe a Fay; asimismo, la trama del cuento propone, a su vez, en sí misma un duelo: el barón insulta a Hermann al mofarse de lo que está diciendo sobre el duelo. En respuesta, Hermann afrenta a Von Jung atacando su integridad moral. Éste, a su vez, se excusa de no atacar físicamente a Hermann en respuesta a la afrenta de éste, pues ello resultaría ofensivo para el resto de los presentes y para la ocasión festiva que los ha reunido. En lugar de recurrir a la violencia física directa, apela a la violencia indirecta, arrojando el escanciador lleno de vino contra el reflejo de Hermann en un espejo del salón. El espejo, por cierto, se rompe en mil pedazos, simbolizando —en nuestra lectura— la completa destrucción de Hermann por parte de Von Jung (el vino derramado representaría la sangre de Hermann simbólicamente herido o muerto por ese ataque físico indirecto). Pero como esta respuesta a la afrenta de Hermann es indirecta, éste no sabe bien cómo responder a ella.

Esa misma noche, Hermann escribe a Von Jung exigiéndole una explicación satisfactoria por haber arrojado el escanciador contra su imagen en el espejo. De no ser así, se verá forzado a retarlo a duelo. Von Jung le contesta diciéndole que la naturaleza “refinedly peculiar” del “disagreement” entre ambos es tan sutil que la única respuesta que le podría ofrecer es remitirlo a un pasaje de un libro especializado en la materia, escrito en latín, en que supuestamente se explicaría de manera admirable el carácter del acto cometido. Con ello, Von Jung estaría dando a entender a Hermann que, si bien el acto de arrojar el escanciador contra su imagen, fue una respuesta a la afrenta de Hermann, el acto mismo no constituiría una injuria *per se* contra éste. Hermann consulta el volumen y se da por satisfecho, mandando decir a Von Jung que aprecia su “exalted sense of chivalrous behaviour” y acepta la explicación indicada en el libro, con lo que da por cerrado el altercado.

La burla de Von Jung radica en el hecho de que ese libro es una sátira de la tradición del reto a duelo en que los duelistas son dos mandriles (“baboons”). Pero, además, el latín de esa sátira ha sido alterado de manera tal (omitiendo ciertas palabras) que el texto “suena” serio y profundo pero carece en realidad de todo sentido elevado y verdadero (“an absurd account of a duel between two baboons”). La soberbia intelectual, la pedantería, de Hermann lo lleva a darse por satisfecho con la explicación descrita en el texto, antes que reconocer su incapacidad para comprender el latín de esa supuesta explicación.

“Mystification” no es una sátira elevada contra “ugly aristocratic customs”. Tampoco es cierto lo que sostienen Levine y Levine sobre el supuesto “populist flavor of this story” ni la supuesta contradicción entre “Poe’s frequently snobbish pseudoaristocratic stance” y el igualmente supuesto sentido democrático que alentaría el relato. Y esto por la sencilla razón de que la pedantería y la vileza moral e intelectual de Hermann constituyen el verdadero objeto de la sátira, no el duelo tal como se practicaba antiguamente. Pues el hecho es que la sátira narra un duelo, el de Von Jung con Hermann, pero no un duelo a la antigua, sino un duelo nuevo, moderno, inédito hasta cierto punto, original: el del *ágon*, “refinedly peculiar”, que se realiza a partir de un código no escrito, fruto más bien de la imaginación e inteligencia de Von Jung; un duelo, en suma, no físico sino intelectual y moral, cuyas características distintivas son la violencia simbólica y la ironía.

En este sentido, Poe propone un *aggiornamento* de la antigua tradición del duelo medieval, quijotesco, y con ello se aleja de la ética populista o democrática, manteniéndose dentro de su ideario aristocrático. En la época democrática, republicana, la costumbre del duelo medieval puede haber desaparecido en su aspecto formal, pero se ha encarnado en otra forma, la de la burla irónica de Von Jung contra Hermann, y la del insulto no menos violento con que el sentido del relato “Mystification” —y la reseña que Poe hace de *Norman Leslie*— afrentan al novelista Theodore S. Fay. Este duelo, tremendamente violento a nivel moral y lacerante a nivel intelectual e imaginativo, no se resuelve con la violencia física, sino con el mérito literario y creativo que ambos autores son capaces de alcanzar en sus respectivas creaciones.

Poe pertenecía a una sociedad democrática y republicana, pero su autoexigencia moral, intelectual e imaginativa y la exigencia que imponía a sus propios compatriotas (aquí, un novelista y editor estadounidense) explican que tenga muy presentes su inspiración y elevación aristocrática, en este relato y en el resto de su producción literaria. Lejos de considerar el duelo una “ugly aristocratic custom”, Poe moderniza el concepto y la costumbre ancestral del duelo, volviéndolo relevante para los tiempos modernos bajo las formas de la imaginación literaria, la originalidad intelectual y la ironía interpersonal puestas al servicio más noble en el seno de la sociedad moderna, cual es el de escarmentar a los pseudointelectuales inconscientes de su baja moral y del efecto nocivo de sus producciones literarias en la vasta comunidad de lectores de la sociedad de masas que es el Estados Unidos de la primera mitad del siglo XIX.

Poe moderniza, transforma y renueva la idea aristocrática del duelo y su función en la sociedad moderna y democrática; Don Quijote, por su parte, restituye, a inicios de la época moderna, la costumbre medieval del duelo. Pero, a diferencia del protagonista de su *magnum opus*, Cervantes a la vez que ironiza sobre la restitución moderna de esa costumbre medieval, herida su dignidad, responde en un singular duelo de prólogos al difamador Avellaneda en el segundo *Quijote*. En esa perspectiva irónica sobre el duelo Cervantes y Poe coinciden. El valor positivo de abordar el duelo tradicional en clave irónica, como hacen Cervantes y Ritzner Von Jung respectivamente, posee un sentido ejemplar, válido como ideal moral en sus respectivas sociedades y épocas. Tanto en “Mystification” como en la respuesta de Cervantes a Avellaneda

en el segundo *Quijote* la costumbre del duelo es exaltada de una manera que podemos llamar, con Poe, “refinedly peculiar”: el elegante tratamiento que de esa costumbre hace Cervantes y la original modernización de la misma en el relato de Poe son llamadas de alerta al lector para que sea consciente de la radicalidad moral del sentido del honor, y del imperativo de salvaguardarlo ante la mediocridad y la vileza moral que a diario agreden con impunidad al individuo en la moderna sociedad democrática.

“Hop-Frog”

El apodo que da título al cuento “Hop-Frog” (1849) corresponde al protagonista del mismo, un enano alejado de su patria que se convierte en bufón de un rey aficionado a las bromas. El bufón acaba vengándose del rey y de sus cortesanos por la ofensa de éstos a su amada Trippetta, también enana. Se ha sugerido que Poe escribió la historia como una forma de venganza literaria contra una escritora de nombre Elizabeth F. Ellet, tal como Cervantes se vengaba del monje soldado y escritor Jerónimo de Pasamonte en la figura apicarada de Ginés de Pasamonte. El cuento podría compararse también con el ejercicio de inhumanidad de los duques hacia don Quijote. Y como Poe se proyectaba en el bufón (hipersensibilidad a la bebida, inadaptación social), Cervantes hizo lo propio con su caballero ridiculizado por la alta nobleza parasitaria. Cervantes —héroe de Lepanto, cautivo en Argel mientras personajes como los duques estaban de fiesta— compone en la Segunda Parte del *Quijote*, en su relación de la vida en palacio, un retrato fino e irónico de la aristocracia y de sus pasatiempos. El baile de máscaras en “Hop-Frog” recuerda los disfraces ridículos en el palacio ducal cervantino: la condesa Trifaldi y su cortejo, el orangután (precursor del “asesino” del relato “The Murders in the Rue Morgue”), Behemot... Sin embargo, el rey del cuento de Poe extrema el comportamiento de los duques con don Quijote con actos no ya sólo frívolos y latosos sino crueles. Y como “The Mask of the Red Death”, “Hop-Frog”, en el democrático siglo XIX, prolonga el movimiento de crítica social del Antiguo Régimen iniciado por Cervantes.

Para Cervantes no hay humor en el acto de *reírse de*, sino en el de *reírse con* (en *Vida de Don Quijote y Sancho*, Miguel de Unamuno comentaba que no hay crueldad como la de los burladores). La presencia velada de lo autobiográfico, y el punto de vista de la víctima de las burlas, hermana la imaginación de Cervantes y Poe: Cervantes, el manco primero cautivo y luego encarcelado en su propia patria, y Poe, el excluido, el huérfano y viudo alcoholizado que muere en la indigencia. A pesar de haber sido acogido (ya que no adoptado en términos legales) por una familia acomodada de Richmond (el matrimonio de John y Frances Allen), Poe no halló su lugar en la sociedad norteamericana; no encajó ni entre los militares ni entre los periodistas. Como el soldado Cervantes, Poe fue siempre un “outsider”. Tal vez por ello realizaron ambos una crítica despiadada del mundo de los “ganadores”.

Final. Reflexiones generales

El *Quijote* y los “relatos arabescos” de Poe representan el choque de la psicología individual con el mundo social y las crisis de conciencia y de cordura a las que conduce ese conflicto. En el tratamiento de los conflictos, Poe eludía la moralización explícita y las parábolas morales que —como Cervantes a Mateo Alemán— le reprocharía a Worsdworth. Las novelas *ejemplares* de Cervantes conjugaban igualmente ejemplaridad moral y estética a fin de dejar, con sus finales problemáticos y ambiguos, en libertad interpretativa al lector. Y existe sin duda una trayectoria que liga las estructuras metaficticias de “MS. Found in a Bottle” con el *Quijote* y “El coloquio de los perros”, donde como en el poema de Poe “A Dream Within a Dream” (1849):

All that we see or seem
Is but a dream within a dream.

El mundo exterior (“All that we see”) y la identidad racional (“or seem”) no son “but a dream within a dream”, en que la locura del Caballero de los Leones se desvanece como un sueño en la antesala de la muerte, dentro del sueño que fue la novela *Don Quijote de la Mancha*.

Sin embargo, el mundo imaginativo de Cervantes es más amplio, y abarca una dimensión social e histórica ausente en la obra de Poe, signada por el subjetivismo romántico. Asimismo, las narraciones de Poe se adentran en el lado oscuro del crimen y de la perversión psicológica en una dirección inédita, no tratada por Cervantes, más allá del bien y del mal, del remordimiento moral y del arrepentimiento. El novelista inglés D. H. Lawrence cifraba así los motivos centrales de los relatos de Poe:

The best tales all have the same burden. Hate is as inordinate as love, and as slowly consuming, as secret, as underground, as subtle. All this underground vault business in Poe symbolizes that which takes place *beneath* the consciousness. On top, all is Fortunato, in “The Cask of Amontillado”, is buried alive out of perfect hatred, as the Lady Madeline is buried alive out of love. (1990, 89-90)

También Durandarte, Montesinos y Belerma vivían sepultados por amor, y por el odio de Merlín, pero “el mal” en Cervantes aparece parodiado, y tiene más de ausencia de bien y de *nesciencia* que de fuerza autónoma e irreprimible. La ética cervantina del perdón en “El amante liberal” o del propio don Quijote en su lecho de muerte, es irreconciliable con el espíritu de los relatos de venganza de Poe como “Hop-Frog” y “The Cask of Amontillado”, que narra la premeditada *vendetta* de Montresor. Cervantes sometió a los dictados de la ironía —frente a los usos teatrales— la venganza por honor, que consideraba vacía de sentido ético y estético. *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, los relatos cortesanos de Dorotea y Cardenio, y “El curioso impertinente” dejan atrás la represalia, seguida por la reconciliación, el perdón, la dispersión o el olvido.

Las protagonistas de Poe tienen —como Dulcinea— nombres eufónicos: Eulalie, Ulalume, Ligeia, Madeline o Annabel Lee. Podría decirse que Poe era “quijotesco” (antes que propiamente “cervantino”) en su acercamiento a la mujer. Los personajes femeninos del norteamericano existen ante todo por su impacto emocional, o como catalizadores de ideales, al igual que Dulcinea para don Quijote; según Baudelaire no hay en la obra de Poe un solo pasaje donde se muestre el amor carnal. Por último, las mujeres de Poe no poseen en general la autonomía y presencia de las mujeres cervantinas, como Dorotea, Marcela o “la gitanilla” (aunque es de notar que Morella y Ligeia regresan de la tumba revelando una prodigiosa independencia y energía espiritual). Aquí, ciertamente, Cervantes queda en deuda con las heroínas hagiográficas, como ha puesto de relieve Gómez Moreno (particularmente, aunque no sólo, en Gómez Moreno 2008).

La autobiografía y el viaje

Leslie Fiedler negó la influencia decisiva del *Quijote* en la novela angloamericana (Fiedler, 25, 26, 32, 40, 46). Y sin embargo hallaba en el hombre arrojado al camino, en alta mar, a la guerra o al oeste, en fuga del hogar, de la responsabilidad, del matrimonio y de la paternidad, al “protagonista tipo” de la ficción de Estados Unidos. Según Fiedler, en su novela *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, Poe:

created in his only complete longer fiction not a trivial hoax but the archetypal American story, which would be recast in *Moby Dick* and *Huckleberry Finn*. [...] All the attributes of the highbrow Western are present in his novel: the rejection of the family and of the

world of women, the secret evasion from home and the turning to the open sea. (Fiedler 393)²⁰

La ironía involuntaria de este párrafo estriba en que el arquetipo que Fiedler tenía por angloamericano es, con precedencia de varios siglos, esencialmente quijotesco. A don Quijote, Tomás Rodaja y Marcela los apellidos, ancestros, posición o condición sexual no les impedían emprender sus proyectos de vida, situados al margen o más allá del mundo convencional. La imaginación de Poe deseaba huir también de este mundo prosaico a un espacio nuevo de libertad y trascendencia, desligados sus personajes de las limitaciones del mundo social del que provienen. Varios relatos y la mayoría de los poemas de Poe comparten como estructura narrativa el arquetipo clásico del viaje de aventura, experiencia, amor y verdad: el sueño de trasladarse a otra realidad mejor, ideal: hacia “the jewelled skies”, “some happier star” (Poe 2002, 992), “El dorado”, el pasado mítico gótico, el reino de Tamerlán, el futuro, la luna, o incluso al más allá.

En *The Romance of Failure*, Jonathan Auerbach leía “A Descent into the Maelström” y “MS. Found in a Bottle” como relatos sobre la destrucción de la identidad en los que el viaje e inmersión en el abismo expresarían un deseo de retorno a la madre tierra o al útero materno. Parecidos acercamientos psicoanalíticos ha suscitado el episodio de la cueva de Montesinos del *Quijote*. En esta aventura, Cervantes se anticipa a Freud en su percepción del inconsciente, subsuelo irracional y fuerza motriz de la vida humana; del mismo se deducen determinismos que hacen aparecer como ilusorio el ultramundo de la conciencia moral y social, con su voluntad de dominio y sus valores, inhibiciones e interdicciones; en la zona subterránea, en “la cueva” de la personalidad, no actúa sino un amasijo de placeres movidos por un impulso de muerte. Cervantes y Poe hurgan en los límites de la conciencia racional al describir los mecanismos de acción de ese trasfondo personal constituido por fuerzas oscuras, y presentado como la verdadera fuerza que impele y dinamiza la psique humana.

Podría decirse que la biografía *on the road* de don Quijote se prolonga en la travesía de conocimiento de “MS. Found in a Bottle”, *Arthur Gordon Pym* y “A Descent into the Maelström”. Y a diferencia de relatos como “Rip Van Winkle” de Washington Irving o “Wakefield” de Hawthorne, en los que no hay alteración o profundización en la conciencia, en los cuentos de Poe —como en el *Quijote*— los narradores y personajes se transforman, maduran, experimentan revelaciones; en términos cervantinos, se “dilatan”.

Ironía y parodia. La confusión entre realidad y ficción

Así como el *Quijote* es parodia y homenaje de la novela de caballerías, cuyos valores confronta con la España de Felipe III, Poe criticó el materialismo capitalista de los emergentes Estados Unidos desde la tradición sureña de lo grotesco. Y del mismo modo que Cervantes

²⁰Fiedler elabora otros aspectos del mismo argumento: “The quest which has distinguished our fiction from Brockden Brown and Cooper, through Poe and Melville and Twain, to Faulkner and Hemingway is the search for an innocent substitute for adulterous passion and marriage alike” (339). Y, por último: “If one considers the series of distinguished fictions which begins with Cooper’s *Leatherstocking Tales* and passes through Poe’s *Narrative of A. Gordon Pym* (as well as his abortive *Journal of Julius Rodman*) [...] it is evident that there is an archetype at work, a model story, appearing and reappearing in a score of guises, haunting almost all our major writers of fiction [...] What is hard to understand at first is why middle-class readers were not appalled at the implications of the homoerotic fable, opposed as it is to almost everything in which middle-class society pretends to believe. Only by assuming an unconscious marginal rejection of the values of that society on the part of all or most of its members can we come to terms with its glorification of a long line of heroes in flight from woman and home. [...] Poe’s *Gordon Pym* deceives and defies his family to go to sea [...]” (Fiedler 349).

demolía las convenciones neoplatónicas y petrarquistas, el humor de Poe ironizó las ilusiones del idealismo filosófico de los Trascendentalistas, a quienes apoda “Frogpondians” por la laguna (o “estanque”, según la traducción de Julio Cortázar) en Boston Common.

Cervantes presenta *El Quijote* como una obra emanada de fuentes históricas: los Anales de la Mancha y el manuscrito del historiador poco fidedigno Cide Hamete Benengeli. Las fronteras aristotélicas entre Poesía e Historia fueron disueltas por Cervantes inaugurando, tras el *Lazarillo*, la novela moderna. Poe acoge la lección cervantina e inventa hechos espurios que presenta como reales mientras se burla del discurso literario, científico y filosófico prevalentes. La novela de aventuras *Arthur Gordon Pym* se introduce como la autobiografía de un personaje supuestamente real; y aventuras, informes y relatos completamente fantásticos o de ciencia-ficción (“The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall”, “A Descent into the Maelström”, “Some Words with a Mummy”, “The Facts in the Case of M. Valdemar”, “The Conversation of Eiros and Charmion”, “The Balloon-Hoax”, “The System of Doctor Tarr and Professor Fether”), que fueron el punto de partida de las obras de Jules Verne y H. G. Wells, son descritos también como “historia” verdaderamente acaecida.

Irrracionalismo autodestructivo

Si fuese posible compendiar todos los personajes de Poe en un tipo humano singular éste tendría un temperamento nervioso, hipersensible, imaginativo, colérico, pasional, melancólico y al borde de la locura; es decir, sería un descendiente de Alonso Quijano/don Quijote y Tomás Rodaja/El licenciado Vidriera. Como Alonso Quijano, los grandes personajes de Poe se retraen de la vida, se desinteresan de la sociedad convencional para recluirse en cuartos oscuros aislados del mundo. El retiro morboso de los personajes de Poe los lleva a adentrarse en lo desconocido, y a una expansión enajenada de la sensibilidad y la conciencia. Como el Licenciado Vidriera, los protagonistas de Poe más identificados con su autor son héroes solitarios y alienados del mundo, “outsiders”. Así, el monomaniaco y melancólico Egæus de “Berenice”, o el artista sombrío y extraño, el enigmático Roderick Usher. La desintegración de la conciencia —explorada en el *Quijote* y en el *Licenciado Vidriera*— es, según D. H. Lawrence, el gran tema de la obra del norteamericano; en muchos de sus cuentos más celebrados los protagonistas son guiados por impulsos contrarios a la conciencia moral, atrapados en una fatal e irreprimible trayectoria abocada a la autodestrucción.

El precursor de las patologías autodestructivas de Poe, que tanta fortuna tendría en la narrativa posterior, es Anselmo, “el curioso impertinente”. Valen para el personaje cervantino las palabras de D. H. Lawrence sobre Poe, a quien condena por:

[...] the will-to-love and the will-to-consciousness, asserted against death itself. The pride of human conceit in KNOWLEDGE (104).

Un afán —autodestructivo— de conocimiento de lo prohibido mueve la conducta de “El curioso impertinente” y del “Celoso extremeño”, y es común a muchos textos de Poe, como en las narraciones confesionales del acto inmotivado “The Tell-Tale Heart”, “The Imp of the Perverse”, y “The Black Cat”. El marido del cuento “The Black Cat” ahorca sin motivo al gato doméstico: “[...] hung it *because* I knew that it had loved me, and *because* I felt it had given me no reason of offence [...]” (Poe, 2011, 225). Y del matrimonio de Anselmo y su extraño caso podría afirmarse lo que Daniel Hoffman de los relatos de amor de Poe:

[H]e explores the reciprocities between love and hatred, between the acceptance of another person as the actual fulfillment of an erotic ideal and the need to destroy that

same person as the one with whom she has –by a horrible error, a fatal mistake of the lover’s being– been so invested [...]. (Hoffman 82)

El curioso impertinente de Cervantes y los locos de Poe tendrá correspondencia futura en los protagonistas obsesivos, enfermos o psicóticos que pueblan la literatura posterior; por ejemplo, Raskolnikov en *Crimen y castigo* de Dostoyevski, José María Bueno de Guzmán en *Lo prohibido* de Galdós, Michel en *L’Immoraliste* de André Gide, Luis Murguía en *La sensualidad pervertida* de Baroja, Meursault en *L’Étranger* de Albert Camus, Juan Pablo Cartel en *El túnel* de Ernesto Sábato, etc. Todos ellos descienden de Poe y, antes, de Anselmo, el casado impertinente, que se lamentaba: “[...] vivo yo el más despechado y el más desabrido hombre de todo el universo mundo; porque no sé qué días a esta parte me fatiga y aprieta un deseo tan extraño y tan fuera del uso común de otros, que yo me maravillo de mí mismo [...]” (I, 33).

El misterioso impulso perverso de autodestrucción es también inseparable de la disolución, fragmentación o pérdida de la conciencia e identidad experimentada por William Wilson, Morella, Ligeia y Roderick Usher. Asimismo, las pesadillas fisiológicas de “Berenice” se mueven dentro de la atmósfera onírica de la cueva de Montesinos del *Quijote*. Y “The Masque of the Red Death” funde, como don Quijote en la aventura de “Las cortes de la muerte” (II, 11), el tema del doble y de la muerte con los fantasmas de la conciencia en el baile de máscaras del Príncipe Próspero. Por último, en el relato de don Quijote —encantado por “una voz tristísima”— sobre la inmersión en un “ferviente lago” donde “el cielo es más transparente” y “el sol luce con claridad más nueva”, y suena, en medio de un “maravilloso silencio”, una música “sin saberse quién la canta ni adónde suena” (I, 50), puede reconocerse el oscuro e irresistible impulso fatal de anegación en el misterio que condena a los protagonistas de “Descent into the Maelström” y “MS. Found in a Bottle”.

“Eldorado” y “The Raven”

Concluyamos con estos dos célebres poemas. Es imposible no asociar el enigmático poema de Poe “Eldorado”, publicado el año de la fiebre del oro hacia California (“the California Gold Rush”), con don Quijote, destinado a resucitar “la Edad de oro”. “Eldorado” alude a un caballero andante —figura espectral— que se ha hecho viejo tras recorrer el mundo y sobre cuyo corazón pende —así es en los caballeros sin amada (II, 32)— una sombra (“And o’er his heart a shadow”)²¹, como sobre el Caballero de la Triste Figura al final de su vida (II, 74). Dice así:

Gaily bedight,
A gallant knight,
In sunshine and in shadow,
Had journeyed long,
Singing a song,
In search of Eldorado.
But he grew old—
This knight so bold—
And o’er his heart a shadow
Fell as he found

²¹Don Quijote refiere el caso de los caballeros que han padecido secretas penalidades: “[...] there have been knights who, unknown to their mistresses, have exposed themselves, for two years together, upon rocks, to the sun and the shade, and to the inclemencies of heaven.” *Don Quixote*. Trad., Charles Jarvis, 1992, 121. Cursivas mías.

No spot of ground
 That looked like Eldorado.
 And, as his strength
 Failed him at length,
 He met a pilgrim shadow—
 “Shadow,” said he,
 “Where can it be—
 This land of Eldorado?”
 “Over the Mountains
 Of the Moon,
 Down the Valley of the Shadow,
 Ride, boldly ride,”
 The shade replied,—
 “If you seek for Eldorado!” (Poe, 2002, 798)

En “The Raven” la voz poética es la de un hombre consumido por la melancolía, acosado por recuerdos que le abruma, y poseído por un supersticioso terror ante la presencia ominosa de un cuervo parlante. Habla un personaje apasionado, preso de una monomanía y víctima de una terrible pérdida que es incapaz de asumir. A través de la fúnebre letanía “Nevermore”, un cuervo, ave de mal agüero, símbolo del recuerdo dolorido, reitera al desdichado que nunca revivirá el pasado, que no verá nunca en vida a su amada Lenore. Hacia el fin del *Quijote* hay un fugaz episodio en que lo lúdico se torna también siniestro, presagio de un destino aciago simbolizado en un animal. Al entrar en la aldea, al término de la tercera y postrer salida, el Caballero de la Triste Figura oye las palabras de unos niños que juegan a perseguir una liebre:

No te canses, Periquillo, que no la has de ver en todos los días de tu vida.

El caballero ya vencido exclama:

Malum signum! Malum signum! Liebre huye, galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece! (II, 73)

Nunca más – *Nevermore*.

Obras citadas

- A Companion to Poe Studies*. Eric W. Carlson ed. Westport (Connecticut), Londres: Greenwood Press, 1996.
- Auerbach, Jonathan. *The Romance of Failure: First-Person Fictions of Poe, Hawthorne and James*. Oxford: Oxford U P, 1989.
- Avallé-Arce, Juan Bautista. *Don Quijote como forma de vida*. Madrid: Castalia, 1976.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Vol V. *Histoires Extraordinaires*, Paris, Calmann Lévy, 1893.
- . "Edgar Poe I." En H. Lemaitre ed. *Baudelaire, Curiosités esthétiques. L'Art romantique*. Paris: Garnier, (1986): 583-6.
- . "Edgar Poe II: Edgar Poe, sa vie et ses œuvres." En H. Lemaitre ed. *Baudelaire, Curiosités esthétiques. L'Art romantique*. Paris: Garnier, 1986. 594-618.
- . "Edgar Poe III: Notes nouvelles sur Edgar Poe." En H. Lemaitre ed. *Baudelaire, Curiosités esthétiques. L'Art romantique*. Paris: Garnier, 1986. 619-40.
- . "Edgar Allan Poe, his Life and Works." En *Baudelaire, Selected Writings on Art and Literature*. London: Penguin, 1992. 162-87.
- . "Further Notes on Edgar Poe." En *Baudelaire, Selected Writings on Art and Literature*. London: Penguin, 1992. 188-208.
- . Poe, Edgar A, and Gary R. Thompson. *Essays and Reviews*. New York, N.Y: Literary Classics of the U.S, 1984.
- Bisama, Álvaro. "Comentario" a «La casa de Usher». En Fernando Isawaki & Jorge Volpi eds. Trad. Julio Cortázar, Pról. Carlos Fuentes & Mario Vargas Llosa. *Edgar Allan Poe, Cuentos completos. Edición comentada*. Madrid: Páginas de espuma, 2008, 317-8.
- Bloom, Harold. *Cuentos y cuentistas. El canon del cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- Blythe, Hal & Charlie Sweet. "Poe's Satiric Use of Vampirism in «Berenice»". *Poe Studies*, 14. 2 (1981): 23-24.
- Bonaparte, Mary. *Edgar Poe: Sa vie, son oeuvre—Étude analytique. Avant propos de Sigmund Freud*. Paris: Denoel et Steele, 1933.
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed M. de Riquer. Barcelona: Editorial Juventud S. A., 1995.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quixote*. Trad. Peter Motteaux. Ilustraciones E. McKnight Kauffer. Londres: Nonesuch Press, 1930.
- . *Don Quixote*. Introducción y notas E. C. Riley. Trad. Charles Jarvis. Oxford, Nueva York, Oxford U. P., 1992.
- *Don Quixote*. Trad. Tobias Smollet. Introducción y notas Carole Slade. Nueva York: Barnes & Noble Classics, 2004.
- Culler, Jonathan. "Baudelaire and Poe" en *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* Bd. 100, SPRACHWISSENSCHAFT LITERATURWISSENSCHAFT · SEMIOTIK. Wechselwirkungen in Theorie und Praxis (1990): 61-73.
- Dayan, Joan. "The Identity of Berenice, Poe's Idol of the Mind." *Studies in Romanticism* 23 (1984): 491-513.
- Edgar Allan Poe*. Harold Bloom ed. Nueva York: Chelsea House Publishers, Modern Critical Views, 1985.
- Engel, Leonard W. "Claustrophobia, the Gothic Enclosure and Poe". *Clues* 10 (1989): 107-117.

- Farrell, Grace. "Pym and *Moby Dick*: Essential Connections." *American Transcendental Quarterly* 37 (1978): 73-86.
- . "The Quest of Arthur Gordon Pym." *Southern Literary Journal* 4 (1972): 22-33.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Introd. Charles B. Harris. Stein and Day First Dalkey Archive Edition, 1997 (Orig. 1960).
- Forclaz, Roger. "Psychoanalysis and Edgar Allan Poe: A Critique of the Bonaparte Thesis". En *A Companion to Poe Studies* (ed. Carlson), 187-195.
- Frank, Frederick S. & Anthony Magistrale. *The Poe Encyclopedia*. Westport (Connecticut), Londres: Greenwood Press, 1997.
- Freud, Sigmund. *Los sueños* (trad. J. Cabrera). Madrid: Tecnos, 1988.
- Gómez Moreno, Ángel. *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*. Francfort-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2008.
- Galloway, David. *The Other Poe: Comedies and Satires*. Nueva York: Penguin Books, 1993.
- Hoffman, Daniel. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. Garden City, NY: Doubleday, 1972.
- . "The Marriage Group. A Series of Household Events", en *Edgar Allan Poe. Modern Critical Views*. Edited with an Introduction by Harold Bloom, Nueva York: Chelsea House Publishers, 1985, pp. 81-102:82.
- Hutchisson, James M. *Poe*. Jackson (Mississippi): UP of Mississippi, 2005.
- Lawrence, D. H. *Studies in Classic American Literature*. Nueva York: Penguin Classics, 1990 (Orig.1923).
- . *Studies in Classic American Literature*. Introd. Jon Thompson. Exeter (UK): Shearmans Book Ltd. 2011 (1923).
- Levin, Harry. *The Power of Blackness. Hawthorne, Poe, Melville*. Nueva York: Knopf, 1958.
- Maeztu, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina: ensayos de simpatía*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Edición de Julián Marías. Madrid: Cátedra, 1984.
- Peirce, Carol & Alexander G. Rose. III, "Poe's Reading of Myth: The White Vision of *Arthur Gordon Pym*". En Richard Kopley ed. *Poe's Pym: Critical Explorations*. Durham, N.C.: Duke UP, 1992. 57-74.
- Percas de Ponseti, Helena. *Cervantes y su concepto de arte*. Madrid: Gredos, 1975.
- Pini, Donatella Moro. "El *Quijote* y los dobles: sugerencias para una relectura de la novela cervantina". En *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 29 Noviembre - 2 Diciembre 1988). Barcelona: Ánthropos, 1990. 223-233.
- Poe, Edgar Allan. *Essays and Reviews*. Nueva York: The Library of America, 1984.
- . *Edgar Allan Poe: Poetry and Tales*. Patrick F. Quinn ed. Nueva York: Library of America, 1984.
- . *Tales and Sketches*, Vol. 1: 1831-1842. Thomas Olive Mabbott & Eleanor D. Kewer eds. Champaign (Illinois): University of Illinois, 2000.
- . *Complete Tales & Poems*. Introd. Wilbur S. Scott. Nueva York: Castle Books, 2002.
- . *The Essential Tales and Poems*. Benjamin F. Fischer ed. Nueva York: Barnes & Noble Classics, 2004.
- . *Relatos*. Félix Martín ed. Madrid: Cátedra, 2004.
- . *The Penguin Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Introd. Will Self. Londres: Penguin Books, 2011.

- Porte, Joel. "Poe: Romantic Center, Critical Margin." En *Respect to Egotism: Studies in American Romantic Writing*. Cambridge: UP, 1991.
- Roppolo, Joseph Patrick. "Meaning and «The Mask of Red Death»". En Robert Regan ed. *Poe: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, Inc., 1967.
- Rosa Rossi. *Tras las huellas de Cervantes. Perfil inédito del autor del Quijote*,. Trad. Juan Ramón Capella. Madrid: Editorial Trotta, 2000.
- Quinn, Patrick F. "Poe's Imaginary Voyage." *Hudson Review* 4 (Winter 1952): 562-85.
- Royot, Daniel. "Poe's Humor". En Kevin J. Hayes ed. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge UP, 2002, 57-71.
- Rubinstein, Esther Levin. "The Grotesque Aesthetics of Pictorial Disorder in the Writings of Edgar Allan Poe and Isaac Bashevis Singer". *DAI* 45 (1984): 1116a.
- Sloan David E. E. "Gothic Romanticism and Rational Empiricism in Poe's «Berenice»." *American Transcendental Quarterly* 19 (summer 1973): 19-26.
- Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Nueva York: Dover Thrift Editions, 1991.
- .Stevenson, R. L. "(Review of) *The Works of Edgar Allan Poe*", *Academy*, VII, 2, 1875. En C. C. Bigelow and Temple Scott, eds., *The Works of Robert Louis Stevenson*, 10 Vols, Nueva York: Greenock Press, 1906, IX, 255-62.
- Tate, Allen, "Our Cousin. Mr. Poe". En *Collected Essays*. Denver: Alan Swallow, 1959, 455-71.
- Thompson, G. R. *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*. Madison: U. of Wisconsin P., 1973.
- . "Poe's Flawed Gothic: Absurdist Techniques in 'Metzengerstein' and the Courier Satires." En Richard P. Benton ed. *Approaches to Poe: A Symposium*. Hartford: Trascendental Books, 1970.
- Unamuno, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Wilbur, Richard. "The House of Poe." Lecture at the Library of Congress, from *Anniversary Lectures 1959*. En Robert Regan ed. *Poe: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, 1967. 98-120. Recogido en Eric W. Carlson & Ann Arbor eds. *The Recognition of Edgar Allan Poe: Selected Criticism since 1829*. Michigan: University of Michigan Press, 1966, 255-77.
- Williams, Stanley T. *The Spanish Background of American Literature*. New Haven: Yale U. P., 1955.
- Ziolkowski, Theodore. "The Telltale Teeth: Psychodontia to Sociodontia." *Publications of the Modern Language Association* 91 (1976): 9-22.