

ENSAYO

Poe, Hawthorne, Melville: la cumbre del Narrador

Por JORGE VON ZIEGLER

Desaparecidos Irving y Cooper de la escena literaria de Norteamérica, ambos grandes narradores en sus primeros tiempos y después medianos escritores de farragosa prosa política e histórica, un vacío creativo debió privar hacia 1830, año de la publicación del primer cuento de Edgar Allan Poe. Se trataba, como ya advertieran a principios del siglo XIX la *Monthly Anthology* y *The Port Folio*, de un problema de originalidad y, consiguientemente de calidad, y no sólo se fundaba en el escaso cultivo de los temas y las posibles formas nacionales en la literatura: Washington Irving mismo, un autor que gozó de reconocimiento y popularidad en vida, pintó en diversas ocasiones el poco estimulante panorama de la cultura —respecto de la sociedad— en su país. Lo que él y Fenimore Cooper pudieron aportar a la formación de una literatura significativa se reducía a una actitud característica ante la índole de su nacionalidad y al trabajo de un lenguaje propio apenas perfilado: en suma, los dos se debían más a las grandes vertientes de la narrativa romántica europea —Irving al costumbrismo y a la sátira, y Cooper a la novela histórica— que a una naciente corriente literaria personal en la que, quizá, podríamos situar al poeta William Cullen Bryant y al novelista Charles Brockden Brown.

Brockden Brown hace derivar el horror de la novela gótica, la manifestación más barroca de la cultura inglesa, hacia un naturalismo que rescata, principalmente, ambiente y actitudes propios de la mentalidad norteamericana, ya especificada después de los dos siglos del proceso colonial. Es probablemente la cara opuesta, subterránea, de una sociedad cansada, desde el principio, de las recetas filosóficas de Franklin y de los manifiestos políticos, periodísticos y democráticos, de Hamilton, Jefferson, Paine y Dickinson. La justificación ideológica del modo de vida norteamericano y de sus movimientos de independencia política no bastaba, pese a la pragmática sobriedad tan acorde con los impulsos de la primera sociedad puritana, para satisfacer la necesidad de expresión o, mejor aún, de producción y consumo de expresiones, sobre todo de tipo figurativo. La narrativa de Irving y Cooper también se mostró insuficiente y superficial en este sentido. De ahí que si alguna continuidad existe en el desarrollo de la literatura norteamericana, debemos buscarla más bien en los ambientes macabros y misteriosos cargados de desviaciones religiosas y detalles clínicos, de Brockden Brown, y no en las finas historias humorísticas de Irving o en las novelas de aventuras de Cooper. Los grandes escritores que siguieron a Irving y Cooper deben menos a los caminos que éstos abrieron, de hecho, que a las intuiciones, no siempre afortunadas y a veces débiles y toscas, de Brown.

Digamos que Brown hizo bien en empezar por decir cosas de su público a su público, primera regla del compromiso literario. Esto es otra cosa que construir la novela según la estructura del gusto del público. Quizá Brown lo hizo, pero siempre estuvo lejos de limitarse al plagio de ideas y recursos de la novela inglesa y de la cultura clásica. En todo caso representa un punto de partida acaso ya el planteamiento de un problema esencial, pero siempre embrionario y carente de una conciencia clara de los problemas básicos. En Irving y Cooper los problemas son otros. Ellos pueden poseer una técnica más depurada y una experiencia más detenida, incluso una más amplia noción del quehacer literario de su país en relación con Europa, pero confunden la cuestión. Por eso ofrecen soluciones fundadas en aspectos externos: regionalismo, historia, anécdota, costumbres.

No es con *El último móbicano* o con *Bracebridge Hall* como quedará fundada una literatura distinta.

Reconsiderando la temática y los artificios de Brockden Brown, si bien lejos de entenderlos como dignos de imitación en sí, Poe descubre, así lo muestra su obra, el problema central no ya de una literatura nacional, nativa, sino de una narrativa nueva y consistente: ¿qué tengo yo que decir? ¿A quién, ¿A todos, a la multitud? (Poe) ¿A los puritanos, a los norteamericanos? (Hawthorne) ¿A la humanidad? (Melville). El problema es visceral para cualquier narrativa y, en el caso de Norteamérica, constituye la crisis de la que se dispara toda la narrativa posterior. El momento crítico surge cuando el problema, siempre presente, por otra parte, precisa de una solución rápida y radical, es decir, con Poe. El punto de vista del escritor es eje narrativo crucial a lo largo del proceso creativo de Poe, de 1830 a 1849, y se prolonga hasta la terminación del trabajo de Hawthorne en 1864, principalmente el cuentístico, y la obra dispersa de Melville, sin embargo centrada en *Moby Dick* (1851) y *Bartleby* (1853). En una palabra, es el núcleo del siglo XIX.

Poe, más nervioso, ágil y apresurado que Melville y Hawthorne, ofreció las más dispares posibilidades para el punto de vista ante la materia de ficción. Pese a ser muchas y diversas, podríamos reducirlas a las cuatro más generales, es decir, a los relatos analíticos, a los estrambóticos, a los de horror morboso y a los de confesión criminal. Son cuatro posiciones, cuatro alternativas de cercanía y lejanía que se funden en una relación única de penetración. Uno estaría tentado a ver en Poe diversos escritores —el crítico, el teórico, el poeta, el narrador— a no ser por esta última fuerza presente en cada uno de sus trabajos. Ante todo, la agudeza, la iluminación de sus imágenes, metáforas y conceptos, el poder de escribir —por la sugerencia, en última instancia—, lo que bien pudiera ser señalado como inefable. Es evidente, sin embargo, que los efectos psicológicos producidos por los puntos de vista que adopta, incluso en el ensayo o en la crítica, a más de la peculiar sensación de profunda revelación, generan estados distintos por los que es posible hablar de los 'ánimos' de Poe.

Su analítica, por ejemplo, ha dado origen a la moderna novela policíaca y a cierto tipo de ciencia ficción que descansa sobre un fundamento pseudocientífico que trasciende la mera posibilidad de lo inverosímil. Quiere demostrar Poe que el funcionamiento de la mente humana, su frecuentemente increíble capacidad de análisis, son tan simples como complejos son en apariencia los misterios que resuelve. El conocimiento de la función cerebral, apasionante en sí, revelará, pues, que lo sorprendente y misterioso de la función cerebral, apasionante en sí, revelará que lo sorprendente y misterioso se resuelve en tanto explicable. Poe desarrolla su teoría sobre el raciocinio y la deducción en "Los crímenes de la calle Morgue", "El misterio de Marie Rogêt" y "El escarabajo de oro", entre muchos otros cuentos. Pero es "La carta robada", de líneas más puras y asunto más inocente, donde se advierte con mayor claridad la intención de revelar la sencillez del poder de análisis. En el primer momento del cuento aparecen las tres instancias básicas de este tipo de relato: la mente clara —Auguste Dupin, el detective de otras investigaciones criminales de Poe—, la mente confusa —el prefecto de policía que llama "extraño" a todo lo que está "más allá de su comprensión"— y la mente expectativa —el narrador, inteligente también, que se complace voluptuosamente en describir el funcionamiento de la mente clara—. El caso se reduce a recobrar una importante carta que ha sido tomada y escondida por un ministro. El prefecto ha hecho lo imposible por hallarla y, habiendo fracasado, acude a Dupin. Finalmente éste la encuentra en el sitio más obvio y, por consiguiente, menos previsible. Ha habido antes un duelo de inteligencias— el ministro es también una mente clara—, una oposición de deducciones. Pero, ¿dónde está Poe, el narrador? En el texto fuma una pipa de espuma de mar y conversa con el detective en su gabinete de lectura. El primer párrafo proporciona los dos indicios clave del punto de vista del relato y, por tanto, del tipo de relato: "gozaba yo de la

voluptuosidad de la meditación", "discutía mentalmente ciertos puntos...". ¿No es Dupin, incluso dentro del relato, una proyección del narrador, quien desde su sillón, contemplando las espirales de humo, mueve a capricho los hilos de la historia? El argumento es un proceso de hechos y figuras significativos manejados a voluntad; el director es a un tiempo su espectador.

Para Poe es fácil pasar de este tipo de implicación a otro de distanciamiento conservando, no obstante, una presencia narrativa sutil pero directa. "Metzengenstein" y "La máscara de la muerte roja" constituyen momentos claves en su producción en este sentido. Aquí, precisamente, es donde tiene aplicación la frase por la que afirmaba que el terror no es de Alemania sino del alma. "La máscara de la muerte roja" puede recurrir, en efecto, a los fantásticos contrastes de un Hoffmann o un Keller, pero hay algo extraordinario de Poe —y del alma, por tanto— en esa recurrencia de la fantasía convencional. En los primeros párrafos, dice Poe: "el... príncipe Próspero era feliz, intrépido y sagaz". Es el ámbito de los cuentos de hadas: el príncipe, su corte, sus dominios, sus súbditos. Luego, el medievalismo, la peste y la mascarada. Introduce a un mundo donde la máxima impureza era el hechizo —siempre reversible, por fortuna—, la maldad y la corrupción. La prosperidad del príncipe detiene su expansión, se contrae —en la abadía donde se encierra con sus fieles— y, al fin, es penetrada y consumida por la enfermedad. El narrador se coloca donde se colocan todos los narradores de cuentos fantásticos y desde ahí viola el sentido y los límites tradicionales de este tipo de ficción. Aparece, pues, como un corruptor supremo: es quien introduce a voluntad el mal y se solaza en la destrucción del placer —en realidad, está lejos de ser el verdugo de Dios y, en términos de la narrativa, el moralista—.

"Ligeia" también participa de ese horror mórbido. Se trata aquí del retrato de una mujer y de los lugares de su presencia física y fantástica, retrato difuminado por los años y por la ensoñación de quien en la historia aparece como amante y esposo. El narrador es la síntesis de un contrapunto originado no tanto por la realidad descrita como por la manera en que está presente en la mente del narrador. El punto de vista, la primera persona, aquí íntimamente vinculada con el Poe verdadero, oscila de la vaguedad a la precisión de los recuerdos, de lo intuido a lo sentido, de lo visto como pasado a lo percibido como presente, como permanente. En todo caso, estamos frente a una proyección imaginaria cuya calidad y mecanismo podría apreciarse mejor pensando en "El caso del señor Valdemar", otro cuento de Poe. Ahí se refiere también una supuesta experiencia personal, ¿cuál es, pues, la diferencia en el punto de vista de la primera persona respecto de "Ligeia"? El tiempo, al menos, no altera sino mínimamente la concepción general. Ocurre más bien que el tipo de compromiso establecido entre el personaje y los hechos —y demás personas— reside en distintas facultades. El de Valdemar es un problema de la inteligencia; el de Ligeia, una cuestión del alma. Belleza y verdad, alma e inteligencia, es cierto, se confunden a fin de cuentas. Pero la verdad de "Ligeia" se supedita a la belleza, en tanto que a belleza del "Valdemar" responde primero a la inquietud de la inteligencia. Trátase en cualquier sentido de una pasión mórbida de las facultades humanas. Detrás del cerebralismo del personaje, Poe mismo, que experimenta con la muerte de Valdemar, se destaca una profunda inclinación por lo horrífico y por lo alejado de la actitud natural ante las cosas. Pese a esa repugnancia que hace del narrador cerebral un hombre de reacciones normales, aparece un amor por lo deforme, por lo inusitado en sus aspectos más repulsivos. Y así esta pasión no se declara en los aspectos de supuesta investigación científica, es ya cuestión confesada en "Morella", "Berenice" y "Ligeia", verdaderos poemas de la enfermedad del sentimiento.

Todas estas maneras de penetrar la realidad haría pensar en un Poe omnipotente —y no en el sentido de la caprichosa omniconciencia que ha servido a la literatura de base durante tanto tiempo. Es ya una paradoja el que Poe, en "El hombre de la multitud" aluda a su poder de penetración y, al mismo tiempo,

introduzca un hombre que "no se deja leer". Poe puede definir a un escritor, por lo menos a sí mismo, como un lector de hombres y episodios, lector capaz de la intuición, del raciocinio, de la identificación del distanciamiento y, siempre, de la admiración. Pero hay un punto en que su voluntad se detiene y quiere creer que hay libros y hombres ilegibles. Puede tratarse del temor por lo oculto o del condescendiente 'acto' de no develar un secreto. El narrador, entonces, se encuentra en un cima de las descende buscar verdades y pasiones. En este sentido, "El hombre de la multitud" puede ser una pregunta sobre las posibilidades de la literatura o, lo que para Poe es lo mismo, del narrador, de su punto de vista.

Hawthorne responde a la pregunta de una manera menos incierta y tentativa que Poe, pero también con nuevos cuestionarios. El problema de comparar a Hawthorne con Poe, consiste, en lo fundamental, en la riqueza de recursos y posturas de Poe frente al modo unitario de producir de Hawthorne. Es cierto que uno reconocerá a Poe en la mayoría de sus textos pero quizá, precisamente, por su versatilidad, porque sabemos de sus capacidades. En otras palabras, los textos de Poe pueden compararse entre sí aunque, en conjunto no ofrecen término claro de comparación en relación con un Hawthorne, por ejemplo. En Hawthorne, las más de las veces, alienta la preocupación moral, el ánimo de dar sentido alegórico a las personas y a sus historias; de ligereza, por tanto, no existe sino la posibilidad de la ironía.

Ya Poe explicaba en su célebre ensayo sobre Hawthorne que la escasa popularidad del autor de *Twice-told Tales* respondía no sólo a su "peculiaridad" —que a su vez se traducía generalmente en monotonía— sino también en el núcleo al que apuntaba esa uniformidad: la alegoría. Ciertamente, tal llamado a la fantasía constituye un obstáculo para el entendimiento y la interpretación, o bien, para que el objetivo del cuento, a saber, según Poe, la verdad, se haga presente en una evidencia. Y es que, en verdad, la alegoría de Hawthorne, como la de Melville y la de toda la literatura moderna, está muy lejos de la simple encarnación de una idea que en las artes cumplió, en principio y durante mucho tiempo, una función didáctica. La moral exigía de la alegoría claridad en la expresión, de ahí su tendencia a lo concreto y a los atributos de lo concreto. En Hawthorne, sin embargo, la alegoría se desmaterializa, la idea se desplaza del plano simbólico-asociativo a otro meramente ideal —puramente alegórico—. Para utilizar la ironía de Poe, Hawthorne decide escribir con tinta invisible. La acusación de Poe se refiere al Hawthorne total, íntegro, pues el mismo Poe escribió a veces con la tinta de Hawthorne, acaso por los especiales efectos que buscaba. De ahí que "El hombre de la multitud" enlace naturalmente con la línea continuada del "Wakefield" de Hawthorne —y cuantos afines— y del "Bartleby" de Melville.

Lo que sucede con Hawthorne es que difícilmente se desprende de la visión alegórica del mundo. Desde las grandes novelas, *La letra escarlata* y *La casa de los siete altillos* —y los ensayos contenidos en ellas—, hasta los libros de cuentos incluyendo *A Wonder Book* y *Tanglewood Tales*, serie de recreación de la mitología clásica concebidas en lenguaje adecuado para niños, el sentido de la ficción se orienta a un ámbito que no le es propio literalmente. Cuentos como "Wakefield", "El velo negro", "Una boda extraña", "El experimento del doctor Heidegger" o el fuera de lo común "Goodman Brown", revelan un cambio de mirada sustancial respecto de la realidad. Para un narrador como Poe —o como algún otro cuentista de su nivel—, el sentido de la historia es inmanente a los 'hechos' de ficción. Hawthorne está del otro lado: el sentido de la vida, el 'peculiar' sentido de Hawthorne, proyecta la realidad, es decir, los hechos, ciertos hechos, le son inmanentes. No se trata, pues, de la orientación preconcebida de los hechos hacia una moraleja, en cuyo caso enfrentaríamos sentidos claros, moralejas dadas por verdaderas alegorías, sino de desbordamiento de un sentido unitario bajo la forma de efímeros episodios del universo. Lo que hace de esta corriente alegórica un vislumbre apenas de ese sentido es la incapacidad del en-

tendiente humano. Son así inexplicables los actos de Wakefield, de Mr. Hooper, del ministro que oculta su rostro bajo el velo negro y del aún misterioso Goodman Brown. Jamás llega Hawthorne a las precisiones de las novelas en los cuentos. Wakefield y Goodman Brown son hombres que no se dejan leer y que acaso ellos mismos ignoran sus motivos; abandonan sus universos individuales, se destierran de sus sistemas concretos —Wakefield durante veinte años, Goodman Brown por una noche—, y el secreto de su partida, terminada con la vuelta, queda sugerida simplemente como una violación de los límites impuestos por la organización del universo. Por su naturaleza, el cuento alegórico suscita más fácilmente una revelación de tipo metafísico que una puramente ética. Puede Hawthorne subrayar la moraleja y querer extraer la enseñanza del horror mismo de la situación —como en “Una boda extraña”—, pero el cuento, en sí mismo, no permite el desarrollo analítico de la conciencia moral que debiera descubrir el fundamento teológico de los actos humanos o de la voluntad de la Naturaleza o de Dios. Hawthorne solía perfilar sus novelas en un cuaderno de notas que habría de contener muchos deseos insatisfechos. Ahí se lee: “Quisiera trazar el cuadro de una familia virtuosa...” ¿No es “Wakefield”, en el fondo, el trazo de una novela? En el texto, Hawthorne alude a las inmensas posibilidades narrativas que ofrecen tema y argumento. Pareciera que el cuento no es sino uno de tantos fragmentos del cuaderno de notas: la misma técnica hubiera sugerido, con igual fuerza, los caracteres de Esther Prynne, el reverendo Dimmesdale y el viejo Roger Chillingwood. Pero lo que en *La letra escarlata* es pulimento, precisión y profundidad en la talla psicológica de los personajes, en “Wakefield” y en “El velo negro” deviene profundidad pura, penetración sin ninguna conexión, ningún asidero, respecto del verdadero carácter social del hombre. De ahí la oscuridad de la alegoría, el ambiente fantástico y espeso en el que interactúan los personajes. Son éstos figuras caprichosas y grotescas o, más precisamente, excéntricas. Hawthorne los define interiormente por medio de motivos exteriores —un velo, una letra, como ocurre también con “Endicott y la Cruz Roja”— y no con la detenida investigación llevada a cabo en las grandes narraciones o, incluso, en cuentos de menores alcances universales. En “El asesinato de Mr. Higginbotham”, por ejemplo, introduce valiosas innovaciones técnicas, como la paradójica anticipación con final sorpresivo, y perfila con unos cuantos trazos un carácter rigurosamente real. Dominicus Pikes, el protagonista, pareciera extraído de uno de los cuentos costumbristas de Washington Irving. Pese a ser típica de Hawthorne la hábil construcción de la historia, excepción hecha de ese final digno de Poe, la ausencia de conflicto ético o de verdadera carga moral hace extrañar el tono sombrío de otras composiciones.

Quisiéramos pensar que, en realidad, toda la obra de Hawthorne está escrita en primera persona y que procede de una muy peculiar experiencia de la vida. El largo abandono de gran parte de sus días en la casa de su madre, en Salem, le proporcionó la soledad y el tiempo necesarios para leer profusamente y después entrar en sí mismo. Alguna vez escribió: “...aquí me senté durante mucho tiempo, aguardando sin impaciencia a que el mundo me conociese...” Un detenido trabajo convirtió a Hawthorne, de hecho, en el mejor estilista de su tiempo. Carecía de la experiencia de Melville y de la sólida charlatanería de Poe, pero su inmensa lingüística, sumada a un desarrollo profundo la reflexión y la fantasía, suplió con éxito evidente esas otras condiciones de la verdad literaria. Dedicado, pues, a la observación de la vida puritana y al análisis de su conciencia, revirtió sus propias conclusiones exteriores en sí mismo y ya no pudo hablar más que de sí mismo, y no sólo de la manera directa que utiliza en la primera parte de *La letra escarlata*, documento fundamental para penetrar en su vida y en su poética sino interpelando también a Wakefield y refiriendo sucesos extraños del tiempo de su abuela —como el de la boda inusitada—. La aparente impersonalidad de Hawthorne se convierte justamente en lo opuesto: es el narrador que mira menos a su exterior que a su interior, más a su fantasía que a la realidad.

Aquel hombre singular, el viejo escritor Hawthorne, invitó muchas veces a sus amigos venerables a reunirse con él en su estudio. No salía en busca de ellos ni esperaba encontrar afuera, en el mundo, las mejores experiencias para la literatura; obraba, a lo sumo, como el doctor Heidegger, es decir, llevando a su habitación aquello que le pudiera servir para ejecutar los pequeños experimentos en los que se entretenía. La recurrencia de sus motivos y de sus planes preferidos de alegorías no se explican sino como la constante inquietud por el mismo experimento. A veces sus resultados fueron tan ambiguos como los de "Wakefield", a veces de una escatología tan horripilante como la que se anticipa de la manera más dramática a los ojos de Goodman Brown:

"Lo, there ye stand, my children," "said the figure, in a deep and solemn tone, almost sad with its despairing awfulness, as if his once angelic nature could yet mourn for our miserable race. "Depending upon one another's hearts, ye had still hoped that virtue were not all a dream. Now are ye undeceived. Evil is the nature of mankind. Evil must be your only happiness. Welcome again, my children, to the communion of your race".

"Welcome," repeated the fiend worshippers, in one cry of despair and triumph.

En todo caso, se trata de esa terrible visión de Hawthorne capaz de traer, en sus momentos más efusivos, los demonios a la tierra. En pocas palabras, Hawthorne es el centro de todas sus narraciones y en él la escritura no es sino un ocuparse de sí mismo. Utilizó las más de las veces el punto de vista del autor implícito, esto es, la tercera persona. No obstante, su narrativa funciona más propiamente como la de un yo personal.

El escritor Hawthorne era igualmente personal como lector. Sabía Melville que su *Moby Dick* era un libro lo suficientemente abierto como para suscitar una interpretación alegórica y que, por otro lado, muchos pasajes debían ser interpretados de esa manera. Lo cierto, sin embargo, es que cuando Hawthorne insistió en la función alegórica de la novela reveló, incluso al autor, una de las facetas menos apreciadas de texto. En carta dirigida a la esposa de Hawthorne, Melville comentó: "...el carácter específico de algunas alegorías particulares y secundarias se me reveló después de haber leído la carta de Mr. Hawthorne que, sin citar ejemplo alguno particular, se refería a la total y parcial alegoricidad del conjunto". ¿Cuál era la virtud de Hawthorne que, sin llegar a concreciones, más bien partiendo de ellas, revela caracteres específicos? La palabra 'revelación' es particularmente precisa para describir el mecanismo alegórico de Hawthorne. La única posibilidad de alcanzar el sentido concreto de la alegoría consiste en seguir la dirección marcada por la sugerencia inmanente del texto.

Acaso bajo la influencia de Hawthorne, Melville alcanzó un grado de ambigüedad que anticipa la narrativa 'realista' de Henry James. Su recurso, bien es cierto, no es el desplazamiento fantástico de la historia, la aparición de símbolos esotéricos o la participación consciente del mal en el mundo. Se trata más bien del punto en el que el narrador fija sus límites de literalidad, es decir, de dicción. En *Moby Dick*, "Yo, Ismael, era uno de los de la tripulación; había lanzado mis gritos con los de los demás...", yo, narrador, no puedo gritar más que con los demás, ver lo que se ve el resto de la tripulación. En "Bartleby": "Lo que mis propios ojos sorprendidos vieron de Bartleby, eso es todo lo que sé de él, excepto, en verdad, una vaga noticia que aparecerá en la secuela". El narrador testigo está, pues, fuera del alma del personaje central y también fuera de sí: puede hablar sólo de lo que ve y nunca mira a su interior —y no tiene por qué, puesto que no forma parte de ningún tipo de hombre interesante!: "I am a man who, from his youth upward, has been filled with a profound conviction that the easiest way of life is the best"—. Con todo, el punto de vista es esencial: lo que este hombre mediocre pueda ver de Bartleby está en función de la mediocridad

misma, de la incomprensión, de la insensibilidad. Pero no nos engañemos: cuando la historia comienza, el narrador ha cumplido ya su vida —tiene alrededor de sesenta años—, pero para el tiempo de la escritura es "rather elderly man", es decir, entre el viejo de sesenta años y este que escribe media todo un cambio de mirada respecto de la experiencia relatada. Aquel mediocre abogado, débil y conformista, que para con Bartleby tuvo una bondad insustancial —convencional, carente de verdaderos grandes sentimientos—, ha desaparecido en la nueva forma de este viejo que escribe, que analiza sus reacciones de entonces y es capaz de exclamar, como antes nunca lo hubiera hecho: "Ah Bartleby! Ah humanity!". Hay, entonces, dos personajes en la misma voz narrativa: el abogado que conoció a Bartleby, su empleado, y el viejo que quisiera ser Melville y que hace de sí mismo, del hombre mediocre del pasado, un personaje distinto. No hay incomprensión, pues, sino en el tiempo de la acción; el viejo para el que los años ya no cuentan está cargado de reflexión, el relato —selectivo, justo, preciso— es así posible. Juega con las contradicciones, es cierto. Comienza definiendo la intención de presentar "a interesting and somewhat singular set of men" e introduce después a la figura más opuesta a tal "tipo". El título completo del relato es "Bartleby the Scrivener" y, sin duda, no hay nada más contradictorio que un Bartleby escribano.

La ambigüedad de Hawthorne consiste en el capricho de callarse ciertas cosas —puesto que lo sabe todo—; la de Melville, en cambio, se funda en la imposibilidad de decirlos y, más aún, en ciertos atrevimientos impensados. Hasta poco antes del final de "Bartleby", el enigma del lector puede responder a la extrañeza misma del narrador. Bartleby es un tipo excéntrico, insociable, sin pasado ni futuro, sin relaciones humanas, carente de motivos para la vida y para sus actos más simples. Esto bastaría para interesar al observador corriente por el fondo de esa alma. Ahora bien, el narrador carece de fundamentos para proporcionar otros datos que los de su propia experiencia, lo que es motivo para que formemos todo tipo de suposiciones a sabiendas de que se trata de hipótesis no verificables. En una palabra, estamos frente a una realidad literaria inmensamente 'abierta'. Pero he aquí que el narrador dispone de una noticia final cuya base es incierta: se rumora que Bartleby trabajó en una oficina de Cartas Muertas de la que posteriormente fue removido. ¿Qué significado pudo tener para su vida el contacto con esas cartas, trazos de papel en los que se cifraban mil esperanzas y gestos de perdón? Queda apuntada, pues, una explicación tentativa: Bartleby leyó cartas muertas, hombres muertos; él mismo era un hombre sin destino, un hombre para la muerte. La osadía del narrador estriba en inmiscuirse de tal manera: "When I think over this rumour I cannot adequately express the emotions which seize me." Aquí la inefabilidad del sentido revelado de la historia de Bartleby se convierte en un disparador más de nuevos sentidos que desbordan finalmente la narración. En síntesis, es la frase en la que se concentra el efecto buscado por Melville. Sin ella, la unidad de efecto o impresión teorizada por Poe estaría ausente. Tenemos, pues, una expresión no un análisis, de los efectos morales de la experiencia del personaje.

Poe buscó efectos mucho más sensuales —sensoriales— y para ello recurrió a la más variada gama de procedimientos. Utilizó en ocasiones al adjetivo exacto, la imagen justa, o bien, la situación, más que la atmósfera. Otras veces lo dijo todo mostrándolo, por principio, como inefable. Melville intenta el efecto por el efecto, es decir, sin recurrir al análisis —a la explicación causal o teleológica—. Hawthorne, quizá el menos interesado en conmover sentimental y emocionalmente al lector, analizó su vida a través de las más diversas composiciones e historias. Proyecta al exterior su interpretación moral de la vida y la conciencia; hace de todo un 'Yo'. Y es capaz, en verdad, de hacerlo con todo, con cualquier materia:

At last, in 1772, when he was fourscore and five years old, Sir Isaac Newton died —or rather, he ceased to live on earth. We may be permitted to believe that he is still searching out the infinite wisdom and goodness of

the Creator as earnestly, and with even more success, Than while his spirit animated a mortal body. He has left a fame behind him, which will be as enduring as if his name were written in letters of light, formed by the stars upon the midnight sky.

