

JOSEP J. CONILL

El polissó en el vaixell d'Ulisses: lectura palimpsestosa d'un relat de Poe

Though this be madness, yet there is method in it
SHAKESPEARE, *Hamlet*, II, 2

Se asomaba al abismo y tomaba notas
RAMÓN EDER

L'obra d'Edgar Allan Poe és pròdiga en enigmes, tal com correspon a algú que va emprar la literatura per a explorar amb una radicalitat inusitada la incerta frontera que separa la lògica del deliri. No debades, assenyalava Borges, entre els seus majors assoliments figuren dues aportacions que poden semblar disjunts, però que no ho són pas: la idea de la literatura com a artífici de la intel·ligència i la fundació del relat policial.¹ Tanmateix, més enllà dels contes de caràcter estrictament policial, una part important dels relats sinistres o terrorífics de l'autor de «Ligeia» adopten també el format d'especulació intel·lectual sobre alguna mena de *perversió* —en el sentit etimològic de «capgirament»— física o moral del protagonista o del seu entorn social. Podem recordar aquí, a tall d'il·lustració, exemples tan notoris com «The Facts in the Case of M. Valdemar» (1845), «The Imp of the Perverse» (1845) o «The Man of the Crowd» (1840), en què l'autor se serveix de la reflexió assagística per introduir l'assumpte, molt sovint a través d'un monòleg introspectiu del prota-

Josep J. Conill (Castelló, 1961) és sociòleg del llenguatge i escriptor. Autor d'obres com *Del conflicte lingüístic a l'autogestió* (2007) i *Entre Calimero i Superman. Una política lingüística per al català* (2012)

¹ Jorge Luis BORGES: *Borges oral*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 74

gonista, que pretén justificar racionalment enfront de si mateix i del lector —sobre el qual aquest recurs, una de les grans troballes estilístiques de Poe, exerceix un efecte hipnòtic— l'esborronadora coherència de les seues accions, producte d'una ment extraviada en el laberint del seu particular «excés de lucidesa».²

Ben mirat, molts dels personatges de Poe podrien fer seua l'observació de Poloni sobre el comportament de Hamlet que encapçala aquestes línies, perquè tot i que mostren indicis de bogeria, es tracta d'una bogeria subjecta a mètode. Del que no hi ha dubte, en qualsevol cas, és del fet que ens trobem davant d'un dels fundadors de la modernitat narrativa, tal com es desprèn de la comparança dels seus escrits amb la narrativa romàntica alemanya i la novel·la gòtica anglosaxona. Sense anar més lluny, *Ondina* (1811), del baró Friedrich de la Motte Fouqué, o *Isabella von Ägypten: Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe* (1812), d'Achim von Arnim, per esmentar només dues obres representatives de la producció alemanya del període, no s'entendrien sense l'apel·lació constant a la presència d'un profús repertori de figures estrambòtiques, procedents del folklore, com ara nimfes, homuncles, gólems, etc. Ni tan sols E. T. A. Hoffmann, el més interessant dels autors alemanys de narrativa fantàstica i de terror —al qual es deuen clàssics del gènere com «Der Sandmann» (1817), que va proporcionar a Freud una il·lustració canònica de la noció del *sinistre* (*Unheimlich*)—, marcat per una accentuada propensió al realisme, aconsegueix prescindir del tot d'aquesta mena de referències. Pel que fa a la novel·la gòtica anglosaxona, si bé és cert que sol reemplaçar les criatures de la mitologia tradicional per la figura paradigmàtica del fantasma, que durant l'època victoriana va cristal·litzar en el gènere de les *ghost stories*, no es troba tampoc exempta d'intervencions diabòliques, ubicades gairebé sempre en ambients dignes de la iconografia desplegada per Giovanni Battista Piranesi en les seues *Carceri d'invenzione*.³

Poe era perfectament conscient de la novetat dels seus plantejaments, i en la introducció a *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840), en resposta als que l'acusaven d'imitar Hoffmann, hi replicava que el terror dels seus contes no procedia d'Alemanya sinó de l'interior de l'ànima. Això no significa que fos capaç de prescindir del tot de la col·lecció de motius associats al romanticisme tenebrós, però la

² Vegeu Dorothea von MÜCKE: «Entre la patología y la moralidad: “El demonio de la perversidad”», a Félix Duque (ed.): *Poe: La mala conciencia de la modernidad*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009, pp. 17-39

³ Per a una primera aproximació al tema, vegeu Rafael LLOPIS: *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar, 1974

clara preferència mostrada pels entorns urbans i la ubicació nord-americana de la major part dels seus relats restringeix força l'aparició dels tòpics més rebregats del gènere.⁴ Un cop descartades les coincidències superficials, el tret que singularitza l'imaginari del nostre autor se substancia en una concepció racionalista de la vida —sempre a punt de precipitar-se, però, en l'abisme de la bogeria—, profundament fascinada pels avanços científics i tecnològics de la modernitat en camps tan diversos com la cosmologia, la física, la frenologia, el mesmerisme o l'aerostàtica, abordats sovint en els seus escrits amb un to distanciadament irònic.⁵ D'altra banda, el retrat lúcid ensems que al·lucinat de la psicopatia i la perversió dut a terme per Poe constitueix una immersió pionera en l'àmbit dels monstres que engendra el somni de la raó i, junt amb les aportacions de Baudelaire, Dostoievski, Kafka, Bataille i alguns altres, s'erigeix en lectura obligada quan es vol indagar en la natura del mal. Per paradoxal que ens pugui semblar, doncs, aquell cavaller del sud que detestava el progrés i el filisteisme ianqui ha esdevingut *malgré lui* un dels nostres primers contemporanis, gràcies a la mescla explosiva entre escepticisme i cientisme, lucidesa i obsessió, que travessa de cap a cap la seua obra.

Hi ha hagut tendència a associar el *frisson nouveau* de l'obra poeiana amb el seu peculiar tractament d'assumptes escabrosos o sobrenaturals, classificat per la crítica taxonòmica dins el gènere «marginal» de la literatura de terror. Es banalitza així l'autèntica dimensió estètica del recurs al fantàstic i al sinistre com a expressió d'un nou tipus d'experiència: «un modo de existencia o un contexto en que la diferencia entre lo real y lo imaginario se convierte en retórica»,⁶ i trasllada a la lectura el privilegi d'acollir una ampliació decisiva del terreny d'operacions de la literatura, que és com dir del terreny d'operacions del món de la vida, en la mesura que aquest no cessa des de fa prop de dos segles de multiplicar per tots els mitjans els seus «espills», tal com acredita la banalització universal de la narrativa com a gènere literari hegemònic.

EL MANUSCRIT TROBAT EN UNA AMPOLLA

El 19 d'octubre de 1833 Edgar Allan Poe va publicar al *Saturday Visiter* de Baltimore «MS. Found in a Bottle», un dels seus primers relats, gràcies al qual va obte-

⁴ Vegeu David CUNNINGHAM: «El cuento de la modernidad: Poe, Benjamin y el relato de la metrópoli», a Félix Duque (ed.): *Poe: La mala conciencia de la modernidad*, pp. 41-78

⁵ Vegeu Margarita RIGAL ARAGÓN i Ricardo MARÍN RUIZ: «Poe y la anticipación científica», *Signa*, núm. 23, 2014, pp. 91-117

⁶ Enrique LYNCH: «Lo fantástico en Poe», a Félix Duque (ed.): *Poe: La mala conciencia de la modernidad*, pp. 121-149 [147]

nir un guardó literari dotat amb 50 dòlars, que li va aportar certa fama i li va donar confiança en les seues possibilitats com a prosista —per bé que, passats els anys, tenia tendència a menysvalorar-lo, amb l'argument que l'expressió de l'horror «s'hi assoleix per mitjans massa externs i encara no s'ha assentat en les regions intel·lectuals».⁷

L'argument del relat, que es pot classificar entre els de tema fantàstic i intemporal, amb un narrador en primera persona que exhibeix trets autobiogràfics, no és difícil de resumir. Un jove desarrelat, d'origens obscurs i temperament sensible però d'acurada educació, basada en sòlids principis materialistes, que fa anys que viatja, s'embarca com a passatger al port de Batavia, capital de Java, en un vaixell amb destí a l'arxipèlag de les illes de la Sonda, sense cap altre motiu que «a kind of nervous restlessness which haunted me like a fiend». Durant els primers dies, la navegació transcorre amb placidesa, d'acord amb totes les previsions, fins que un vespre la mar adquireix unes qualitats insòlites, descrites amb meticulosa precisió, com si el narrador es trobés sota els efectes del làudan —no debades l'opi és un dels productes que formen part de la càrrega mal distribuïda del vaixell, propens a escorar-se. Un núvol estrany s'estén per l'horitzó crepuscular, la lluna adquireix un color vermell fosc i l'aigua de la mar es torna d'una extrema transparència, enmig de la més absoluta immobilitat de l'aire, incapaç de pertorbar la flama d'una espelma en el castell de popa. S'arrien les veles del vaixell i es llança l'àncora, la tripulació es deixa envair per la languidesa del moment i es tomba en coberta, mentre el capità ignora els pressentiments del protagonista, que hi intueix els senyals imminents d'un huracà.

Els seus pitjors auguris es confirmen d'improvís a mitjanit. Just quan estava a punt de pujar a coberta, una onada enorme sorgida del no-res desarbora el vaixell. Aquesta circumstància fortuïta li estalvia tant el destí dels mariners, arrossegats per la brutal ràfega d'aigua, com el dels oficials, que s'ofeguen en l'interior dels seus cambrots inundats. Un cop passada la primera escomesa, descobreix que a bord només hi resten vius ell i un vell suec, embarcat a darrera hora. Durant cinc dies i cinc nits s'afanyen amb les bombes, en una temptativa infructuosa d'evitar que el vaixell siga engolit per la tempesta. Entretant, deriven invariablement cap al sud. Al sisè dia el sol s'extingeix en l'horitzó i se submergeixen en una nit perpètua, la desesperació s'apodera dels dos homes i s'amarren a la soca del pal de messana

⁷ Walter LENNIG: *Poe*, Hamburg, Rowohlt, 1984. Traducció al castellà: *E. A. Poe*, Barcelona, Salvat, 1985, p. 69

a l'espera de la mort. Al cap d'un període de temps mal de precisar, veuen aparèixer al capdamunt d'una altíssima onada un vaixell espectral de dimensions monstruoses, cent vegades superiors a les usuals, que es precipita violentament sobre la coberta mig enfonsada del vaixell en què viatgen. El suec no aconsegueix salvar-se, però el narrador es deslliga de les cordes que el subjectaven i el formidable impacte el catapulta a bord de l'altra embarcació.

D'antuvi, atesa la seua condició de polissó i l'aprensió que li suscita l'aspecte dels mariners, una elemental cautela l'impulsa a ocultar-se per poder observar amb deteniment, sense ser vist, la peculiar condició d'aquella gent: una colla de vells que enraonen en una llengua desconeguda, amb aspecte de somnàmbuls i un aire que oscil·la entre «the peevishness of second childhood, and the solemn dignity of a God». Més endavant, descobreix que pot moure's tranquil·lament entre ells, perquè viuen en una mena de món paral·lel i semblen trobar-se sumits tot el temps en profundes meditacions. La llibertat de moviments adquirida li permet examinar a fons l'extraordinària estructura de l'embarcació, producte d'una mescla heteròclita de models de construcció en aparença contradictoris, que treballen amb un tipus desconegut de fusta porosa. La impressió que tot plegat deixa en l'ànim del narrador és la de trobar-se a bord d'un vaixell teratològic, que amb el transcurs dels segles ha experimentat un procés inversemblant de creixement *orgànic*, anàleg en molts aspectes al dels cossos dels mateixos mariners, començant pel capità, figura majestuosa en la qual es condensen i s'accentuen els trets idiosincràtics dels seus homes. Durant una incursió en la seua cabina, plena de cartes de navegació fora d'ús, instruments científics malmesos i vetustos infolis, se'l troba immers en la lectura febril d'un document misteriós —que molt bé podrien ser les seues ordres originals de navegació—, mentre parla sol en la llengua desconeguda, que al narrador li arriba des d'una remota llunyania, com si estigués a una milla de distància.

Al llarg d'un període inconcret, potser setmanes, la nau navega invariablement cap al pol Sud amb totes les veles desplegadas, enmig d'una tempesta que no amaina. A mesura que el viatge sembla acostar-se a una tràgica fi, en forma de descobriment aparellat a la destrucció, el narrador percep un canvi subtil en l'ànim dels mariners: a l'apatia i la desesperació habituals s'hi superposa ara una expressió imbuïda d'una misteriosa esperança. El desenllaç es produeix quan el vaixell desemboca en un enorme amfiteatre format per altíssims murs de gel, enmig del qual s'agita un remolí amenaçador que l'engoleix, no sense que el narrador haja introduït abans el seu improvisat dietari en una botella, lliurant-lo a l'atzar de les ones.

D'ençà de la seua publicació, els crítics han tractat de resoldre els enigmes que envolten el relat, especialment aquells que es relacionen amb la identificació del vaixell espectral i l'abrupta conclusió de la història. Com era previsible, la crítica hidràulica ens hi proporciona un grapat de pistes dignes de consideració. En primer lloc, pel que fa a la descripció del pol Sud com un remolí, remet a un motiu arquetípic de Poe —desenvolupat amb detall en «A Descent into the Maelström» (1841)—, combinat amb una interpretació personal de les teories sobre la Terra Buida, proposades a començaments del segle XIX per John Cleves Symmes i Jeremiah N. Reynolds, d'acord amb les quals l'interior del planeta era buit i s'hi podia accedir a través d'obertures situades als dos pols. Durant alguns anys la hipòtesi es va considerar digna de discussió científica, i la millor prova de l'interès que va suscitar en Poe resideix en el fet que la va reprendre al final de *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838).⁸ La identificació del vaixell, al seu torn, dona peu a diverses alternatives. La més òbvia és la que hi detecta una evocació de l'*Holandès Errant* (*De Vliegende Hollander*, en neerlandès), el conegut vaixell fantasma condemnat, segons la llegenda, a vagar eternament pels oceans. La primera referència publicada sobre l'assumpte apareix a *Travels, in Various Parts of Europe, Asia, and Africa, during a Series of Thirty Years and Upwards* (1790), de John MacDonald, i a partir d'aquesta data esdevé una referència cultural sovintejada, les manifestacions més reeixides de la qual es troben en la novel·la gòtica *The Phantom Ship* (1839), del capità Marryat, i en l'òpera *Der fliegende Holländer* (1843), de Richard Wagner. Així i tot, sense menystenir aquestes dades, em decante a pensar que el canemàs argumental de «MS. Found in a Bottle» procedeix del conegut episodi de la *Commedia* (*Inferno*, XXVI, 106-142) on es narra l'encontre de Dante amb Ulisses. L'episodi en qüestió resulta revelador de la sincera admiració que Dante professava envers l'heroi homèric —encara que el situe en l'infern, a causa de la seua astúcia i caràcter falsari—, fins al punt de cedir-li la paraula perquè justifique el sentit de la seua existència, transformada en el paradigma de la set insadollable de coneixements i la grandesa d'esperit dels grans descobridors, que empenyen la humanitat a enfrontar-se a reptes cada cop més formidables. No cal dir que la figura de l'Ulisses dantesc té molt poca cosa a veure amb el protagonista de l'*Odissea*, però al segle XIV aquesta obra restava fora de l'abast dels lectors

⁸ Vegeu Óscar MARISCAL: «Nuestra señora de los hielos: Ficciones polares alrededor de la Narración de Arthur Gordon Pym», a *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, núm. 2, 2014, pp. 315-332, especialment pp. 320-322

de l'Europa occidental i la coneixença del personatge a Dante li venia a través de fonts llatines indirectes.⁹

Paga la pena reproduir ací el passatge sencer, atès que la contundència dels versos de Dante supera qualsevol paràfrasi que jo en puga fer:

Io e' compagni eravam vecchi e tardi
 quando venimmo a quella foce stretta
 dov' Ercule segnò li suoi riguardi
 acciò che l'uom più oltre non si metta;
 da la man destra mi lasciai Sibilia,
 da l'altra già m'avea lasciata Setta.
 «O frati», dissi, «che per cento milia
 perigli siete giunti a l'occidente,
 a questa tanto picciola vigilia
 d'i nostri sensi ch'è del rimanente
 non vogliate negar l'esperienza,
 di retro al sol, del mondo senza gente.
 Considerate la vostra semenza:
 fatti non foste a viver come bruti,
 ma per seguir virtute e canoscenza».
 Li miei compagni fec' io sì aguti,
 con questa orazion picciola, al cammino,
 che a pena poscia li avrei ritenuti;
 e volta nostra poppa nel mattino,
 de' remi facemmo ali al folle volo,
 sempre acquistando dal lato mancino.
 Tutte le stelle già de l'altro polo
 vedea la notte, e 'l nostro tanto basso,
 che non surgëa fuor del marin suolo.
 Cinque volte raccesso e tante casso
 lo lume era di sotto da la luna,
 poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,
 quando n'apparve una montagna, bruna
 per la distanza, e parvemi alta tanto
 quanto veduta non avëa alcuna.
 Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;

⁹ Vegeu Joan Francesc MIRA: *Literatura, món, literatures*, València, Universitat de València, 2005, pp. 114-115

ché de la nova terra un turbo nacque
 e percosse del legno il primo canto.
 Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
 a la quarta levar la poppa in suso
 e la prora ire in giù, com' altrui piacque,
 infin che 'l mar fu sovra noi richiuso.¹⁰

De passada, cal recordar que els estudiosos de la posteritat de Dante ens as-sabenten que els versos anteriors van influenciar algunes obres importants de la literatura vuitcentista en llengua anglesa, entre les quals destaquen les composicions poètiques *The Rime of the Ancient Mariner* (1798), de Samuel T. Coleridge, i «Ulysses» (1842), d'Alfred Tennyson, o la novel·la *Moby-Dick; or, The Whale* (1851), de Herman Melville —a més de la ja esmentada *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* i de les últimes línies de «The Fall of the House of Usher» (1839), del mateix Poe.¹¹ Però, sense cap mena de dubte, l'obra que manté una relació més fecunda amb aquest episodi és, precisament, «MS. Found in a Bottle».

HIPERTEXTUALITAT I NAUFRAGI DE L'IL·LUMINISME

Atenent al fet que la narració pertany al període inicial de l'obra poeiana i a la lectura que en proposem, existeixen raons de pes per a sospitar que, amb la sagacitat i l'ambició que el caracteritzaven, hi va esbossar una mena de manifest programàtic sobre la seua concepció de l'escriptura com a experiència dels límits, que es troba en els orígens de la nostra manera moderna d'entendre la literatura. Remarquem, d'entrada, que la filiació entre el «MS. Found in a Bottle» i l'episodi de la *Commedia* ultrapassa àmpliament la identificació de motius i es capbussa a fons en el mecanisme de les influències, tal com l'entén Harold Bloom. En altres mots: qualsevol lector pot detectar l'eco que en determinats passatges del relat troben, posem per cas, certs versos de *The Rime of the Ancient Mariner*, de Coleridge;¹² ara bé,

¹⁰ El lector català disposa a hores d'ara de dues traduccions de la *Commedia* absolutament recomanables, la de Josep Maria de Sagarra (*La Divina Comèdia*, Barcelona, Alpha, 1955, reeditada a Quaderns Crema, 2019) i la de Joan F. Mira (*Divina Comèdia*, Barcelona, Proa, 2000)

¹¹ Vegeu Nick HAVELY: *Dante*, Oxford, Blackwell, 2007, p. 195. El final de «The Fall of the House of Usher» diu així: «A strong wind came rushing over me—the whole face of the moon appeared. I saw the great walls falling apart. There was a long and stormy shouting sound—and the deep black lake closed darkly over all that remained of the House of Usher»

¹² Com ara aquells en què es descriu la indiferència dels mariners davant la presència del narrador: «The Mariners all 'gan pull the ropes, / But look at me they n'old: / Thought I, I am as thin as air— / They cannot me behold»

determinar amb precisió el mecanisme narratiu que enllaça el text de Dante amb el de Poe i el fa funcionar, segles després de la seua composició, en l'interior d'un relat vuitcentista en prosa anglesa, pot resultar una tasca força envitricollada.

D'acord amb els plantejaments narratològics actuals, estariem davant d'un exemple canònic del que Gérard Genette, màxima autoritat en aquest camp, anomena *literatura de segon grau*, també coneguda com a *transtextualitat*, si no fos perquè l'autor de *Palimpsestes* hi negligeix el text, negligència encara més inexplicable si es té en compte que Todorov ja havia advertit de la propensió metaliterària dels relats de Poe.¹³ Com és obvi, d'aquesta negligència no se segueix cap recusació de l'estructura retòrica del text, basada en la *hipertextualitat*, entesa com la relació, eminentment ficcional, entre un text posterior (*hipertext*) i un text anterior (*hipotext*), per mitjà d'un empelt que no es deixa analitzar en termes estrictes de metallenguatge, ans s'efectua a través d'una llarga sèrie de transformacions formals i temàtiques, que Genette hi descriu amb tot luxe de detalls.¹⁴ Concretament, en «MS. Found in a Bottle» les transformacions experimentades per l'hipotext subministrat per la *Commedia* tenen a veure, en el vessant formal, amb la *traducció*, la *pro-sificació*, la *transestilització* i la *substitució*, fruit d'una àmplia gamma de supressions i addicions simultànies. Pel que fa al vessant temàtic, hi trobem diverses formes de *transmodalització*, entre les quals destaca la *transvocalització*, consistent a substituir el discurs d'Ulisses, tal com el reporta Dant, pel testimoni del protagonista del relat. No hi manca tampoc el recurs a la *transmotivació*, de caràcter *desmotivador*, en la mesura que el projecte d'exploració del món enunciat per l'hipotext hi dona pas a un hipertext enigmàtic, el sentit del qual el narrador només arriba, en última instància, a conjecturar. I tot plegat es troba subjecte a una profunda *transvaloració*, destinada a transformar l'aventura èpica del coneixement en una navegació ominosa que es precipita cap a una catàstrofe exempta de glòria.¹⁵

Aquestes transformacions textuais no són pas innocents ni es troben desproveïdes de conseqüències, en una doble direcció. D'una banda, capgiren radicalment el sentit de l'hipotext, i el tornen apte per a la inserció en l'hipertext que l'acull. De l'altra, tot i que aquest es pot llegir per si sol —siga perquè el lector ignora la font a la qual remet, siga perquè decideix no tenir-la en compte—, l'obliteració de l'hipotext amputa una dimensió fonamental del sentit de l'obra i del gaudi inherent.

¹³ Tzvetan TODOROV: *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978. Traducció al castellà: *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1996, p. 184

¹⁴ Gérard GENETTE: *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982, pp. 7-16

¹⁵ *Ibid.*, *passim*

Convé ja advertir que aquest gaudi no s'ha de concebre com el destil·lat de cap emoció erudita, ans es mou en el terreny del *plaeur del text*, tal com l'entenia Barthes —és a dir, com una gènesi sensual del sentit en la frontera que separa la institució literària establerta de la seua subversió dionisiaca.¹⁶ Al cap i a la fi, la hipertextualitat consisteix, ben cert, en l'art de «parasitar» textos prèviament existents, però sempre amb el propòsit de prendre'ls com a punt de partida de l'obra nova, d'acord amb una estratègia que usufructua la diferència de potencial existent entre els dos elements textuais en presència per assegurar la circulació d'un corrent semàntic que galvanitza el text resultant. És per això que aquesta mena d'obres reclamen una modalitat de lectura *palimpsestosa*, a l'altura del seu mètode compositiu, susceptible de prendre en compte la complexitat «perversa» que atresoren.¹⁷

Lluny de limitar-se a l'àmbit estricte de la literatura, l'estratègia subjacent a la hipertextualitat es troba en profunda consonància amb la manera en què els humans acostumem a «llegir» el curs de la nostra existència. Resulta pertinent recordar ací que el crític britànic Frank Kermode va dedicar el seu llibre *The Sense of an Ending* (1967) a la plasmació literària de la fugacitat de la vida humana i la seua necessitat de lluitar contra l'absurd i la mort, atorgant-li sentit per mitjà de la contextualització en el marc d'una història en marxa, dotada de coherència entre plantejament, nus i desenllaç. Es tracta, no cal dir-ho, d'una maniobra reiterada per tots els col·lectius socials, independentment del seu abast o objectiu, des de les petites comunitats tribals fins a la humanitat, sense oblidar nacions, esglésies, etc. Tanmateix, aquesta profusió no implica que ens trobem davant d'una maniobra innòcua, com posen de manifest els crítics dels grans relats, la cristal·lització dels quals —a banda de les contribucions de teòlegs, filòsofs i ideòlegs de diversa procedència— no s'entendria cabalment sense el concurs dels escriptors. En altres mots: la literatura no es pot desvincular del pensament *tout court*, i «[s]i les ficcions literàries estan relacionades amb tota la resta de ficcions, cal dir que algunes d'aquestes relacions són perilloses»¹⁸ i hauran de ser abordades amb totes les precaucions del cas.

Unes precaucions que s'han d'extremar de manera molt particular si, com postulem en les pàgines següents, hom alimenta la sospita que el gran relat sotmès

¹⁶ Vegeu Roland BARTHES: *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973

¹⁷ Vegeu Gérard GENETTE: *Palimpsestes*, pp. 556-559

¹⁸ Frank KERMODE: *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University, 1967. Traducció al castellà: *El sentido de un final: Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983, p. 45

a tàcita controvèrsia pel «MS. Found in a Bottle» no és altre que el de l'Il·luminisme, emblemàticament representat pel *sapere aude* kantian i encarnat en la revolució científica i el projecte d'exploració del món. No debades, Adorno i Horkheimer, en el primer excurs de la *Dialektik der Aufklärung*, van identificar en el mite d'Odísseu l'ancestre directe de la raó com a instrument «emprenedor», destinat a manipular el món mitjançant l'astúcia per tal de cosificar-lo, dominar-lo i, al capdavall, acabar destruint-lo.¹⁹ Sobta constatar que els pensadors de la teoria crítica van prescindir —ignore si deliberadament o per inadvertència— del relat alternatiu de Dante, on el mite grec apareix interpretat a la llum del prehumanisme cristià, amb una actitud que denota una mescla ambivalent de reticència moral i admiració racional. En aquesta versió, el personatge homèric es transforma en l'arquetip de la set insadollable de coneixements, característica del projecte de la ciència moderna, circumstància que no li estalvia la condemna a l'infern sota la imputació del pecat d'*hybris*. Al seu torn, Poe reprèn la història des del punt de vista de l'anònim protagonista del seu relat que, a partir del moment en què és catapultat a bord del vaixell del rei d'Ítaca, hi assisteix amb ànim consternat a l'últim acte d'una empresa governada per la insensatesa. Esdevé així testimoni i partícip involuntari en el desenllaç del projecte racionalitzador, n'assisteix impotent a la consumació catastròfica i paga amb la vida les conseqüències devastadores del seu descobriment postrem, que culmina en el naufragi i la mort de tots els tripulants. Val a dir que, una mica abans del desastre, el narrador pressent ja el caràcter maligne d'aquella insòlita navegació: «It is evident that we are hurrying onwards to some exciting knowledge—some never-to-be-imparted secret, whose attainment is destruction». Dit això, convé no perdre de vista que Poe era un escriptor i no un filòsof, i la seua crítica no s'articula tant en termes teòrics com literaris. Els mitjans, doncs, de què es val per expressar la ruïna de la «lògica» consubstancial a la raó instrumental són inseparables dels procediments narratològics que hi fa servir, tàctica particularment adequada per posar al descobert els fonaments que apunten les arrels imaginàries del gran relat il·luminista.

El més rellevant d'aquests procediments, com ja hem vist, és la hipertextualitat, a la qual hem d'afegir la *mise en abyme* i la *metalepsi*. Segons Lucien Dällenbach, autor d'una confusa i tediosíssima monografia sobre aquesta figura narrativa, el

¹⁹ Max HORKHEIMER i Theodor W. ADORNO: *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, Querido, 1947

²⁰ Vegeu l'article corresponent de la Viquipèdia: <https://ca.wikipedia.org/wiki/Efecte_Droste>

terme *mise en abyme*, també anomenat *efecte Droste*,²⁰ designa «tot enclavament que tinga relació de semblança amb l'obra que el conté.»²¹ Ens referim, doncs, a un procediment metaficcional consistent a ubicar una narració dins d'una altra de semblant, com en el cas de les matrioixques, els miralls acarats o algunes cèlebres pintures de M. C. Escher. Segons Dällenbach, se'n poden distingir tres modalitats, en funció del tipus d'identitat existent entre la *myse en abyme* i l'objecte que reflecteix: la *reduplicació simple*, a partir d'un fragment que manté una relació de similitud amb l'obra que l'inclou; la *reduplicació paradoxal*, característica d'aquelles obres que incorren en l'autoreferència; i la *reduplicació il·limitada*, que es dona quan un passatge de l'obra inclou dins seu un original de si mateixa de menor grandària que al seu torn n'inclou un altre, i així de manera recursiva, teòricament fins a l'infinit.²² Com assenyala Paul Patrick Quinn, Poe emprà aquest recurs amb inusitada freqüència en els seus relats, en forma d'«hemorràgies ontològiques» que contribueixen a soscarar-ne la identitat del text i de l'autor. Simptomàticament, «MS. Found in a Bottle» és un d'aquests relats, definit per la presència d'una reduplicació que engendra «un bucle etern entre el contingut —el text— i el contenidor —l'ampolla—»,²³ que es fa extensiu a la relació existent entre el text del relat i el *paratext* que hi fa les funcions de títol.

(Aprofitant l'avinentesa, cal assenyalar que el recurs al missatge dins d'una ampolla, que es llança a la mar amb l'esperança que tard o d'hora arribe a mans d'algú, a més d'un conegut tòpic literari, respon a una pràctica real dels mariners d'arreu del món quan es troben en perill de naufragar, que es remunta al costum, existent des de l'antiguitat, d'utilitzar ampolles segellades per esbrinar el comportament dels corrents marins. Sense anar més lluny, l'any 310 aC el filòsof grec Teofrast ja llançava al mar ampolles per demostrar que el mar Mediterrani estava format per corrents de l'oceà Atlàntic. En tot cas, precisions erudites a banda, no podem deixar de recordar ací que el 1854 —dos anys abans que veiés la llum la traducció baudelairiana al francès dels primers contes de Poe— el poeta romàntic Alfred de Vigny va publicar el poema filosòfic «La bouteille à la mer», recollit més tard al volum *Les Destinées* (1864). La dada és rellevant per a la nostra anàlisi, atès que si, d'una banda, resulta indemostrable l'existència d'algun tipus de filiació

²¹ Lucien DÄLLENBACH: *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, París, Seuil, 1977. Traducció al castellà: *El relato especular: Ensayo sobre la 'mise en abyme'*, Madrid, Visor, 1991, p. 16

²² *Ibid.*, p. 202

²³ Paul Patrick QUINN: «Filosofía de la descomposición: Buñuel y Poe», a Félix Duque (ed.): *Poe: La mala conciencia de la modernidad*, pp. 225-251 [244-245]

entre el relat i el poema, de l'altra, s'hi constaten pertorbadores coincidències —probablement degudes al fet que comparteixen l'hipotext dantesc—, com ara el fet que el naufragi del poema tinga lloc al cap d'Hornos, molt a prop del pol Sud, o els versos en què el poeta francès explica la situació desesperada del capità del vaixell naufragat, mentre lliura a la mar l'ampolla amb la seua cartografia d'una costa desconeguda: «Il ouvre une bouteille et la choisit très forte, / Tandis que son vaisseau que le courant emporte / Tourne en un cercle étroit comme un vol de milan».²⁴ Tanmateix, la connexió que vull posar en relleu entre els dos textos no obeeix a les coincidències anteriors, sinó al propòsit contraposat que els anima, en tant que la impugnació tàcita del gran relat legitimador de la ciència, que travessa la narració poeiana, deixa pas en el poema a una al·legoria sobre el triomf de l'Il·luminisme i la solidaritat entre les generacions entorn de l'aventura del coneixement, imbuïda de l'exaltació heroica del sacrifici individual com a mitjà per comunicar a la posteritat un saber àrduament adquirit.)

Quant a la metalepsi, es tracta d'aquella figura que, des del punt de vista de la retòrica de la ficció, consisteix en la transgressió dels límits entre l'acte d'enunciació i l'enunciat narratiu, o entre aquest i els relats secundaris que hi apareixen inserits. D'acord amb la definició, no hi ha dubte que la relació de l'hipertext amb l'hipotext de la *Commedia* presenta unes característiques eminentment metalèptiques, similars en molts aspectes a les d'aquelles narracions en què la transició entre el món de la vigília i el del somni apareix textualment encobert, fins al punt que al lector li resulta impossible distingir on acaba la diegesi «real» i on comença la diegesi «surreal».²⁵ La prova n'és que algunes interpretacions poc acurades han suggerit que, a partir de l'albirament del vaixell espectral, la resta del relat es mouria en el terreny d'una diegesi «al·lucinada», producte de les visions del protagonista moribund o bé dels patiments de la seua ànima difunta, extraviada en una mena d'infern dels naufragats. Tanmateix, cap de les dues opcions mereix un examen seriós, atès que l'al·lució empírica al fet que ens trobem enfront d'un relat trobat a l'interior d'una ampolla, present en les últimes línies del text i confirmada a escala paratextual pel títol, barra el pas a hipòtesis fantasioses. Ara bé, aquestes hipòtesis errades constitueixen símptomes inequívocs de l'extraordinària sensació d'estranyesa que causa en el lector el mecanisme —d'una subtilíssima «violència»— elegit a l'hora d'empel-

²⁴ Consultable en línia: <<https://poemasenfrances.blogspot.com/2004/05/alfred-de-vigny-la-bouteille-la-mer.html>>. La citació correspon als versos 5-7 de la setena estrofa

²⁵ Vegeu Gérard GENETTE: *Métalepse: De la figure a la fiction*, París, Seuil, 2004. Traducció al castellà: *Metalepsis: De la figura a la ficción*, Barcelona, Reverso, 2005, pp. 106-108

tar els dos nivells de la narració. El procediment metalèptic habitual es fonamenta en la *transgressió ascendent*, fruit de la intrusió de l'autor (o de l'hipertext) en la seua ficció (o en l'hipotext); Poe, per contra, s'hi decanta per una opció obertament *contrametalèptica*, basada en la *transgressió descendent*, és a dir, en l'abordatge i captura de l'hipertext per l'hipotext.²⁶

La singularitat d'aquest procediment no sols explica la fabulosa potència del relat, també en proporciona algunes valuoses claus interpretatives. D'entrada, paga la pena remarcar-ne la peculiar estructura, literalment desviada del seu curs per la sobtada irrupció de l'hipotext dantesca, que interromp el vagareig desvagat del protagonista i la seua tranquil·la navegació cap a l'arxipèlag de les illes de la Sonda, tot embarcant-lo en una expedició immemorial, el propòsit últim de la qual a penes admet conjectura. En aquest sentit, l'anònim narrador no deixa de ser un *turista*, algú que du a terme el seu particular Grand Tour per Indonèsia i, sense moure un dit, es veu involucrat involuntàriament en una aventura que li és del tot aliena, perquè no es fa eco de cap necessitat interior ni es vincula al seu decurs vital.²⁷ Fent un pas més enllà, podríem afegir que la diferència entre les dues parts del relat resulta similar a l'existent entre *contemplació* i *acció*, *navegació de cabotatge* i *navegació d'altura* o, si l'extrapolem a l'àmbit de la filosofia de la ciència, a la que separa la *ciència normal* de la *ciència revolucionària* (o, potser millor, *revolucionada*), enteses en els termes de Kuhn.²⁸ El lector avesat hi detectarà també l'aparició d'un *clinamen*, que és el terme filosòfic emprat per Harold Bloom per tal d'anomenar la *mala lectura* pròpiament dita, concebuda com la maniobra per mitjà de la qual «[a] poet swerves away from his precursor, by so reading his precursor's poem as to execute a clinamen in relation to it»; tot seguit, Bloom afegeix: «This appears as a corrective movement in his own poem, which implies that the precursor poem went accurately up to a certain point, but then should have swerved, precisely in the direction that the new poem moves».²⁹ En el marc del present relat el clinamen té lloc, precisament, en aquell passatge en què, com en una visió provocada pel làudan, el narrador assisteix a la transfiguració del paisatge marítim, mentre els

²⁶ *Ibid.*, pp. 24-25

²⁷ Per a una aproximació sociològica al sentit de l'aventura, vegeu Georg SIMMEL: *Philosophische Kultur*, Leipzig, Klinkhardt, 1911. Traducció al castellà: *Sobre la aventura: Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1988, pp. 11-26

²⁸ Vegeu Thomas S. KUHN: *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago, 1962

²⁹ Harold BLOOM: *The Anxiety of Influence*, Nova York - Oxford, Oxford University, 1973, 1997 (segona edició), p. 14

tripulants dormiten en coberta. Després d'aquesta transició «desrealitzadora», el desencadenament sobtat de la tempesta, que desarbora la nau i n'elimina la tripulació, assenyala el brusc empelt de l'hipotext en el canemàs hipertextual.

Una lectura precipitada potser ens induiria a creure que aquest empelt hauria de coincidir amb l'instant en què el narrador albira el vaixell espectral, però, com detallarem tot seguit, hi ha poderoses raons que avalen l'opció triada. En primer lloc, l'aparició del vaixell d'Ulisses no es pot deslligar del temporal que el precedeix, tot introduint el lector en l'atmosfera hipotextual que sobrevola la narració a partir d'aleshores. En segon lloc, la immersió en aquesta atmosfera permet la introducció d'un episodi hipotextual connex, relacionat amb un cèlebre episodi de l'*Odissea* homèrica. La irrupció d'aquest episodi és força reveladora, perquè consolida tant la identificació de l'hipotext de la *Commedia* com la interpretació del relat en termes de crítica de l'Il·luminisme. No debades, el protagonista, un cop sol en el vaixell a mercè de les ones —el suec que l'acompanya és un mer comparsa, destinat a distraure l'atenció del lector per impedir una fàcil interpretació al·legòrica de la trama—, s'amarra al pal de la nau en espera de la mort. Però, com tothom sap, aquest és l'estratagema que emprà Ulisses per a enfrontar-se al cant seductor de les sirenes (*Odissea*, XII, 152-199), amb la diferència que aquest aconsegueix superar la prova sense cedir a la temptació, mentre que el narrador, en canvi, arribat el moment es deslliga i l'impacte el catapulta a bord de l'altre vaixell. La variació introduïda en l'hipotext homèric indueix a pensar que el narrador hi encarna una mena de transsumpte d'Ulisses en estat natural, que, incapaç d'enfrontar-se al repte plantejat pels elements, com a expressió desfermada del regne de la necessitat, sucumbeix a la promesa de salvació encarnada per l'immens vaixell, sorgit oportunament enmig de la tempesta, com un *deus ex machina*. Les conseqüències d'aquesta decisió es desenvolupen al llarg de la resta del relat: hi assisteix com a espectador estupefacte a la persecució obstinada d'una empresa que el sobrepassa, perquè data d'una època immemorial, tan remota que els seus mateixos impulsors n'han perdut ja el record i a hores d'ara deambulen com vells titelles eixordats, indiferents a tot el que no siga una absurda rutina que desemboca en la pròpia destrucció. En aquest sentit, els tripulants del vaixell, tal com postulaven Adorno i Horkheimer de la figura d'Ulisses, s'han sostret als vincles procedents de la natura i la societat, però al preu d'esdevenir sords i cecs a qualsevol suggestió que no s'ajuste a l'estreta lògica del descobriment que regeix els seus actes,³⁰ posseïts com es troben per aquella

³⁰ La referència a l'encontre d'Ulisses amb les sirenes es troba a Max HORKHEIMER i Theodor W. ADORNO: *Dialektik der Aufklärung*. Traducció al castellà: *Dialèctica de la Il·lustració*,

«seguretat somnàmbula» que Simmel atribuïa als aventurers.³¹ Això no obstant, cal fer-hi una precisió: si en algun moment del passat l'objectiu que els animava es va poder concebre com una aventura, ja fa temps que s'ha transformat en quelcom radicalment distint, en la mesura que l'aventura «és, per antonomàsia, la forma de vida no apta per a la vellesa».³² Com no hem de reconèixer, doncs, en el text del «MS. Found in a Bottle» la deriva històrica de la raó instrumental, ja que la seua il·lusòria eficàcia, en ser sotmesa a l'avaluació *metacrítica* del narrador, desemboca fatalment en el *nonsense*?

No parlem, cal remarcar-ho, de simples malabarismes textuais, perquè «quan les ficcions canvien, [...] el món canvia amb elles».³³ Com ja hem vist, una de les aportacions més revolucionàries de la narrativa de Poe radica en la seua capacitat per involucrar el lector en la interpretació de la matèria narrada, fins al punt que, sovint, aquesta interpretació es transforma en l'objecte mateix de la narració. La clau de la invenció del gènere policíac s'explica, precisament, en funció d'aquest mecanisme, mitjançant el qual el lector apareix encarnat en el text gràcies a la figura d'un testimoni que reporta les accions dutes a terme pel protagonista, que el supera en sagacitat. En altres ocasions, el desdoblament es produeix en l'interior de la ment del narrador protagonista, escindit entre la lucidesa esfereïdora que adjudica al seu discurs i la irracionalitat manifesta dels seus actes. En el cas que ens ocupa, però, l'aposta és més radical, perquè el protagonista no disposa pas de les claus interpretatives del relat en què es troba immers: no sap de quin port va salpar el vaixell que el transporta, ni el seu rumb; no entén la llengua dels mariners ni pot interaccionar amb una tripulació que, absorta en les seues quimeres, l'ignora del tot. En aquestes condicions, l'únic camí que li queda al polissó del vaixell d'Ulisses per combatre la seua radical alienació és capturar-se com un criptoanalista competent, però aquesta temptativa —al contrari del que ocorre en els relats policíacs de l'autor— es troba condemnada al fracàs, atès que no s'hi donen les condicions indispensables per a l'*abducció* o *retroducció*, entesa com el mètode que infereix les causes dels efectes, i s'ha d'acontentar amb la mera intuïció de l'imminent desastre.³⁴ Ben mirat, en

Madrid, Trotta, 1994, pp. 110-111. La nostra interpretació, per raons que no venen al cas, coincideix només parcialment amb la dels autors de l'obra

³¹ Georg SIMMEL: *Sobre la aventura: Ensayos filosóficos*, p. 18

³² *Ibid.*, p. 23

³³ Frank KERMODE: *El sentido de un final: Estudios sobre la teoría de la ficción*, p. 49

³⁴ Sobre la connexió entre els mètodes de Poe i Pierce, vegeu María Luisa ROSENBLAT: *Lo fantástico y detectivesco: Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*, Caracas, Monte Ávila, 1990, 1997 (segona edició corregida i augmentada), pp. 175-190. Quant a la

enfrontar el protagonista amb aquest cul de sac hermenèutic, Poe no feia altra cosa que radicalitzar el seu procediment habitual, «que consistia en enviar a la aventura a un yo imaginario —con quien él pudiera sentirse identificado— y así, si ese yo imaginario (proyección de sí mismo o de aspectos de sí mismo) quedaba atrapado o sucumbía, el yo escritor se mantenía observante, consciente y a salvo».³⁵

En un altre ordre de coses, el trànsit de l'esfera de l'hipertext a la de l'hipotext s'hi esdevé en paral·lel a la substitució del temps quantitatiu i lineal (*chronos*) per un procés *velociferi*,³⁶ d'acceleració creixent, que més d'hora que no tard desemboca en l'adveniment de l'instant de plenitud qualitativa (*kairós*) que tots els grans relats coincideixen a situar com a fita terminal de la història, per bé que cadascun el concep a la seua manera. Les concepcions progressistes de la història, fruit de les quimeres irresponsables d'aquells que combinen la tossuderia de la segona infantesa amb la solemne dignitat dels déus —per dir-ho amb paraules del protagonista—, imbuïdes d'un messiànic esperit cientista,³⁷ identifiquen sempre el *kairós* amb alguna forma futura de *promesse de bonheur*, que en el rostre dels vells mariners cansats del vaixell d'Ulisses ha esdevingut «an expression more of the eagerness of hope than of the apathy of despair». Per contra, els crítics d'aquestes concepcions teleològiques de la història —cada dia més nombrosos i en possessió de dades científiques més difícils de refutar— contemplen amb alarma creixent l'impacte de les actuacions humanes tocant a la degradació de les condicions biològiques i socials de l'existència de la nostra espècie. Òbviament, l'adopció d'aquest punt de vista, si es desvincula de la crítica a la dinàmica suïcida del sistema de producció capitalista, basat en el creixement sense límits, corre el risc d'incórrer en un *idealisme ecologista*,³⁸ tan vacu com benintencionat, que no constitueix sinó l'enèsim avatar del

genealogia del mètode desplegat per Poe en molts dels seus relats, resulta imprescindible la lectura de l'apassionant assaig de Carlo GINZBURG: «Spie: Radici di un paradigma indiziario», a Aldo Gargani (ed.): *Crisi della ragione*, Torí, Einaudi, 1979. Consultable en línia: <http://www.retegeostorie.it/system/files/newsletters/nl_14_libri_link_ginzburg.pdf>

³⁵ *Ibid.*, p. 135

³⁶ Manlleve el terme a Reinhart KOSELECK, que ha estudiat aquest procés en el llibre *Zeitschichten: Studien zur Historik*, Frankfurt, Suhrkamp, 2000. Traducció parcial al castellà: *Acceleración, prognosis y secularización*, València, Pre-Textos, 2003, p. 24

³⁷ Resulta força revelador, en aquest sentit, el detall que «on every part of the deck, lay scattered mathematical instruments of the most quaint and obsolete construction», així com el fet que la cabina del capità hi evoque un desolador panteó de la ciència: «The cabin floor was thickly strewn with strange, iron-clasped folios, and mouldering instruments of science, and obsolete long-forgotten charts»

³⁸ Per a una crítica pionera de les posicions idealistes d'un cert ecologisme catastrofista, vegeu les aportacions, encara substancialment vàlides, de Hans Magnus ENZENSBERGER: *Zur Kri-*

naturalisme conservador o la *mística de la falsificació*, entès com la degradació d'una natura originària —l'existència de la qual es considera definitivament instaurada al principi del temps— que caldria restaurar a totes passades.³⁹ Tanmateix, no es tracta de cap fatalitat ideològica, atès que, des de posicions allunyades de qualsevol idealisme o teleologia, alguns científics actuals, com el paleontòleg Peter Ward, autor de la Hipòtesi Medea,⁴⁰ no cessen de posar en relleu l'evidència que la vida en el nostre planeta se sustenta en un equilibri precari, subjecte a la incidència de múltiples factors susceptibles d'alterar-lo dràsticament. A hores d'ara, el més alarmant d'aquests factors és, precisament, l'*antropocè*, en qualitat d'era definida, d'una banda, pels efectes perversos desencadenats a escala geològica per l'acció humana i, de l'altra, per la consciència creixent que el futur de la nostra espècie està sentenciat i ens atraparà en molt poc temps si no som capaços —a partir de la convicció que el nostre present no és sinó un *futur anterior*— d'un esforç titànic, capaç de posar fre a la deriva cega que ens empeny al col·lapse.⁴¹

Arribats en aquest punt, sobta comprovar que el relat de Poe forneix *avant la lettre* el contraargument narratiu perfecte capaç d'impugnar una concepció de la tasca científica tan presumptament «realista» com la que professava Otto Neurath.⁴² Aquest pensador, membre del Cercle de Viena, crític de la concepció normativa de la ciència i patrocinador del projecte de la ciència unificada —una recerca laboriosa i complexa que implicava l'abandó dels dominis tancats de les disciplines, a fi de copsar el seu sistema de relacions teòriques—, acostumava a descriure el treball científic mitjançant una expressiva metàfora nàutica, imbuïda d'una humil èpica aventurera, no exempta d'optimisme, que l'imagina com un vaixell desarborat per la tempesta, els mariners del qual es veuen obligats a reparar-lo en alta mar a partir

tik der politischen Ökologie, Berlín, Kursbuch-Rotbuch, 1973; i Ettore TIBALDI: *Anti-ecologia*, Milà, Il Formichiere, 1975

³⁹ Vegeu Clément ROSSET: *L'anti-nature*, París, Gallimard, 1973. Traducció al castellà: *La anti-naturalaleza*, Madrid, Taurus, 1974, especialment pp. 229-301

⁴⁰ Vegeu Peter WARD: *The Medea Hypothesis: Is Life on Earth Ultimately Self-Destructive?*, Nova Jersey, Princeton University, 2009

⁴¹ Sobre aquesta qüestió, vegeu les reflexions pioneres de Günter ANDERS: *Die Antiquiertheit des Menschen: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, Munic, Beck, 1956 (reeditat amb l'addició d'un segon volum en 2002). També les consideracions de Jean-Pierre DUPUY: *Pour un catastrophisme éclairé: Quan l'impossible est certain*, París, Seuil, 2002; i *Petite métaphysique des tsunamis*, París, Seuil, 2005

⁴² Trobareu una reflexió pertinent sobre els punts de vista de Neurath i el seu interès pel futur de la filosofia de la ciència en Francisco FERNÁNDEZ BUEY: *La ilusión del método*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 224-229

de materials extrets de la mateixa nau, que han de rebre formes i funcions noves. «Som com navegants», hi afirmava literalment Neurath, «que han de transformar la seua nau en plena mar, sense mai poder desmantellar-la en un dic de carena i reconstruir-la amb els millors materials».⁴³ En canvi, les transformacions sofertes pel vaixell fantasmagòric del relat de Poe posen en evidència la monstrositat inherent a una empresa que, si bé es mostra capaç d'imprimir successives transformacions en la dúctil fusta porosa del vaixell que li serveix de vehicle, no ha pogut impedir el creixement elefantiàsic de les seues dimensions ni la seua captura per una dinàmica tan destructiva i fora de control com el carro de Juggernaut. Potser la bella imatge de Neurath va ser adequada en algun moment del passat, però a hores d'ara hem adquirit consciència que la nostra nau no tornarà a navegar per una mar en calma, capaç de permetre semblants operacions de bricolatge, ans ens trobem enmig d'un grandió temporal que amenaça de provocar el naufragi del vaixell amb tota la tripulació. Al capdavant, no té res de particular que un autor com Poe, obsedit per l'exploració de les situacions extremes i els límits —el paradigma per excel·lència dels quals el representa la mort—,⁴⁴ decidís transformar la *mise en abyme* del manuscrit de l'ampolla en una immersió literal en l'abisme, amb la consegüent reducció a l'absurd del relat il·luminista, en la mesura que el confronta amb un desenllaç indesitjable, de caràcter apocalíptic: no el miracle del progrés sense fi i el perfeccionament continu de la humanitat, sinó el misteri sòrdid de l'extinció; no un futur paradís en la Terra, sinó el xuclador infernal que corona, ara i ací, un tempestuós oceà de gel.

DE L'ESCRITOR COM A ENGINYER A LA LITERATURA COM A EXAMEN D'ENGINYS

Walter Lennig assenyalava en la seua biografia que Paul Valéry va qualificar Poe com el primer «enginyer literari» de les lletres universals.⁴⁵ La fórmula no pot ser més ajustada, atesa l'afició de l'autor de «Ligeia» a concebre els seus artefactes literaris en termes estrictament racionals, allunyats de qualsevol recurs a la intervenció d'instàncies alienes al càlcul verbal. Aquest refús del *daimon* —correlatiu de l'absència en la seua obra d'una noció convencional de Déu— s'ha relacionat amb els seus assaigs sobre poesia, com ara «The Philosophy of Composition» (1846) i «The Poetic Principle» (1850), però es troba també molt present en la seua prosa narrativa.

⁴³ Otto NEURATH: «Protokollsätze», *Erkenntnis*, vol. 3 (1932/1933), pp. 204-214

⁴⁴ Vegeu Tzvetan TODOROV: *Los géneros del discurso*, pp. 175-178

⁴⁵ Vegeu Walter LENNIG: *E. A. Poe*, p. 134

La constatació anterior ens obliga a enfrontar-nos amb la paradoxa que l'escriptor que en «MS. Found in a Bottle» va sotmetre a una tàcita però inquietant avaluació metacrítica el procés de desencantament del món, promogut per la ciència,⁴⁶ és el mateix que va defensar l'extensió d'aquest desencantament a l'àmbit de la literatura, posant així les bases d'una «ciència de la literatura», desenvolupada a partir de les primeres dècades del segle XX. Poe era ben conscient de l'existència d'aquesta paradoxa i de les conseqüències que se'n deriven, i així ho va posar de manifest en un dels fragments de *Marginalia*, on reflexiona sobre els efectes «perversos» d'un enfocament *tecnològic* de la literatura: «Veure amb claredat la maquinària —les rodes i engranatges— d'una obra d'art és, sense cap mena de dubte, un plaer, però un plaer que només podem gaudir en la mesura que no gaudim del legítim efecte a què hi aspira l'artista. I, de fet, amb massa freqüència succeeix que tota reflexió analítica sobre l'art equival a reflectir a la manera dels miralls del temple d'Esmirna, que representen deformades les més belles imatges.»⁴⁷ Potser no és aventurat entendre aquest comentari com una variació *avant la lettre* del principi d'indeterminació o incertesa de Heisenberg, en virtut del qual postulem que no és possible conèixer alhora la posició i la velocitat d'una partícula elemental. En altres mots: l'observació d'un fenomen hi influeix i el transforma, circumstància que obstaculitza l'accés a la realitat del fenomen observat i ens obliga a moure'ns en el terreny, sempre insegur, de la *interpretació*. De manera anàloga, un text també pot ser abordat —és a dir, *llegit*— des d'un doble punt de vista: el de la *lectura crítica* o *cognitiva* i el de la *lectura ingènua*. Com és obvi, les dues lectures poden anar a càrrec del mateix lector, però no simultàniament, sinó en moments successius, d'acord amb un ordre de prelación que anteposa sempre aquesta a aquella. El punt de vista de Poe, d'una banda, s'oposa diametralment a la retòrica, concebuda com la tècnica de persuadir mitjançant l'ús de la paraula, atès que la seua finalitat no consisteix pas a fornir a l'escriptor un arsenal de recursos verbals ni a examinar com s'empren en la composició literària; i, de l'altra, es distancia també d'aquella tradició interpretativa secular, originada en l'escolàstica i adoptada després per l'humanisme —a la qual remetia el mateix Dante en la «Lettera a Cangrande della Scala» (ca. 1312-1320)—, segons la qual un text admet quatre interpretacions (literal, al·legòrica, moral i anagògica o

⁴⁶ Sobre aquest assumpte, vegeu les reflexions clàssiques de Max WEBER: *Politik als Beruf / Wissenschaft als Beruf*, Munic, Duncker & Humboldt, 1919. Traducció al català: *La ciència i la política*, València, Universitat de València, 2005

⁴⁷ Citat a partir de la traducció al castellà de Julio Cortázar, Edgar Allan POE: *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1973, p. 269

sobreentesa). Per contra, la doctrina de Poe se centra sobretot en la recerca de l'efecte ocasionat en el lector, a partir de la qual s'expliquen tant la propensió a encarnar-lo en algun personatge com el recurs en els seus relats al paradigma del raonament indiciari, així com la freqüent alternança de la narració amb altres formes d'elocució com ara el monòleg o l'exposició de tipus assagístic, susceptibles de dotar el text d'un plus, sovint al·lucinat, d'«(hiper)realisme».⁴⁸

Al capdavant, el coneixement que l'autor de «Ligeia» volia extraure de l'obra literària procedeix de la dissecció minuciosa dels mecanismes compositius que aquesta posa en joc, d'acord amb una concepció materialista de l'escriptura, força relacionada amb la seua passió per la criptografia.⁴⁹ En adoptar aquesta perspectiva, l'assimila a un mecanisme de rellotgeria que cal desmuntar per a comprendre com funciona, i la lectura és l'únic procediment susceptible de dur-ho a terme. Com si es tractés del món paral·lel en què habiten els mariners del vaixell d'Ulisses, el text tan sols resulta accessible a través de la lectura, concebuda com aquella experiència intrínsecament metalèptica susceptible de catapultar el seu protagonista al cor d'un missatge que no va ser escrit expressament per a ell, sinó confiat en forma de llibre a la mar del temps, sempre a mercè de trobar un eventual destinatari. Se m'objectarà que aquest destinatari disposa de plena llibertat per a escorcollar el text i interpretar-lo dins de certs límits,⁵⁰ atès que, malgrat el tòpic (massa rebregat) de l'obra «oberta», aquest treball no pot deixar de remetre a un corpus tancat. Tanmateix,

⁴⁸ No debades, Todorov, a *Los géneros del discurso*, p. 182, comenta el fenomen de la desaparició de les maneres fonamentals del relat en l'obra de Poe, on pràcticament mai no es produeix un encadenament simple dels esdeveniments. Pel que fa a les característiques de la literatura fantàstica, vegeu Tzvetan TODOROV: *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970. Al segon capítol de l'obra argumenta que, com a gènere, la literatura fantàstica es troba subjecta al compliment de tres condicions: «D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre ; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique".» Consultable en línia: <http://mpafrancais.weebly.com/uploads/1/9/9/8/19984595/dfinition_fantastiquetodorov.pdf>

⁴⁹ Vegeu Edgar A. POE: «Cryptography», *Graham's Magazine*, juliol de 1841. Consultable en línia: <<https://www.eapoe.org/works/stedwood/sw0914.htm>>

⁵⁰ Sobre aquesta qüestió, molt disputada arran de la notorietat adquirida per la desconstrucció derridiana, vegeu l'assenyat assaig d'Umberto Eco: *I limiti dell'interpretazione*, Milà, Bompiani, 1990

la consideració ingènua de la lectura negligeix la relació de retroalimentació que manté amb l'escriptura, entesa com la manifestació més genuïna de la *lectura en acció*, en virtut de la qual la tasca hermenèutica esdevé només el protocol d'actualització del text, previ a una posterior reescriptura palimpsestuosa. En altres mots: les actualitzacions hermenèutiques dutes a terme en un moment determinat prefiguren el curs de la producció literària futura.

Tocant a la interpretació de les nostres ficcions escatològiques, aquestes pertanyen també de ple dret a l'àmbit de l'escatologia i, en conseqüència, ficcions i interpretacions atresoren valuosos indicis sobre les versions dels mons «possibles» o «impossibles» en litigi en cada època, l'«acceptabilitat» dels quals remet, en última instància, a la problemàtica cada cop més indefugible dels règims d'enunciació hegemònics i la infraestructura que els sustenta.⁵¹ La resistència al marasme demana, en conseqüència, la creació d'una *mineria de ficcions* (*Fictions Mining*), articulada com un enfocament de segon ordre, susceptible d'escrutar, mitjançant l'abducció i altres eines interpretatives, el ventall de desenllaços temuts o esperançats que compareixen en l'escenari històric, per tal d'enriquir el present —aquest futur anterior— amb un arsenal de nous horitzons. Per dur-ho a terme caldrà procedir, si més no, amb tanta minuciositat, intel·ligència i dedicació com la que en la novel·la *Nëpunësi i Pallatit të Endrrave* (1981), d'Ismail Kadaré, desplegaven els funcionaris del palau del sultà a l'hora de catalogar i analitzar els relats de somnis que els arribaven des de tots els punts de l'Imperi, amb el propòsit de descobrir-hi símptomes de contestació o revolta popular.⁵² Amb el benentès que ara no es tracta de reprimir-los o silenciar-los, sinó de fer aflorar les dimensions «monstruoses» del real que la realitat amputada pel consens que ens volen vendre jutja inacceptables.⁵³

Prendre's seriosament el discurs literari i els seus metatextos crítics no tolera rebaixes de cap mena. Mentrestant, les nostres ficcions no cessen d'enviar-nos missatges en una ampolla des del final dels temps —i malament si no ho fan, perquè, com molt bé sabia Kafka, el silenci de les sirenes pot ser molt més terrible que el seu cant. Poe no deixava caure en sac foradat aquests missatges, i nosaltres hauríem d'aprendre a concedir-los l'atenció que mereixen. ◀

⁵¹ Per a una primera aproximació, breu però molt lúcida, a l'assumpte en el terreny del discurs, vegeu Michel FOUCAULT: *L'ordre du discours*, París, Gallimard, 1971. Traducció al català: *L'ordre del discurs i altres escrits*, Barcelona, Laia, 1982

⁵² Vegeu Ismail KADARÉ: *Nëpunësi i Pallatit të Endrrave*, Tirana, Onufri, 1981. Traducció al català: *El palau dels somnis*, Barcelona, Club Editor, 1991, 2006 (segona edició)

⁵³ Per a una anàlisi dels efectes de realitat consubstancials a la fase actual del capitalisme global, vegeu Mark FISHER: *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Ropley, John Hunt, 2009