

UN PASEO POR LA NARRATIVA CIRCULAR DE POE: «THE PIT AND THE PENDULUM»

Eusebio Llácer Llorca
Universitat de València

A cyclical rhythm characterizes the textual structure of “The Pit and the Pendulum”. This concept is expressed unequivocally in ideas and terms of the tale such as “revolution”, “thought”, and “pendular movement”, but we may also explain it as the means used by Poe in order to prevent the readers from getting accustomed to different situations and, thus, inspire a more intense sense of fear to the story helped by the surprise component. Similarly, this cyclic rhythm is textually expressed by a practical, oniric, and apocalyptic style, combined with the changes of narrative rhythm occurred especially in the accelerating denouement of the story.

La estructura textual del relato “The Pit and the Pendulum” se caracteriza por un ritmo cíclico que se corresponde tanto con el argumento de la historia como con la visión de Poe del universo como un ciclo de vidas y muertes sucesivas que parten de la unidad absoluta, Dios, y se transforman indefinidamente como partículas de pensamiento desde un estado primigenio perfecto de unión con la totalidad a otro caótico en el que vive el hombre. Este concepto se expresa de forma inequívoca en ideas y términos del relato como son “revolución”, “pensamiento” y “movimiento pendular”, pero también podemos explicarlo como un modo que emplea Poe para evitar que el lector se habitúe a una situación y poder así inspirar un terror más intenso al añadir al relato el elemento sorpresa. Veamos a continuación cómo lo logra y hacia dónde nos conduce la creación de este ritmo narrativo, a través de la consideración de una serie de recursos lingüísticos.

PROCEDIMIENTOS LINGÜÍSTICOS

En primer lugar observemos repeticiones temáticas como las de los períodos de semi-inconsciencia o desfallecimiento del protagonista: “I had swooned; but still will not say that all of consciousness was lost”(247); “A deep sleep fell upon me -a sleep like that of death”(251); “There was another interval of utter insensibility”(253). Fijemos ahora nuestra atención en las repeticiones de palabras que indican conceptos esenciales en el tema de la historia; palabras como “death”, “nothingness”, “darkness”, “infernality”, “descent”, “thought”, “consciousness”, “madness”, “sleep”, “fear”, “terror”, “tomb”, “pit”, “pendulum”, “dungeon”... se repiten interminablemente como tales o como derivados morfológicos y semánticos, lo que confiere a la historia un carácter de opresión y fatalidad. También existe repetición de estructuras sintácticas de longitud semejante, algunas comenzando por la misma palabra, en diversos momentos del relato. Esta cadencia tiene como objetivo en este caso la expresión de sorpresa, excitación y miedo. Obsérvese también la longitud de las frases según nuestra reordenación tal y como se deben leer, aunque no todas estén separadas por puntos. Se producen también repeticiones de sonidos que indican alguna circunstancia especial, como el movimiento lento y pausado del péndulo al principio:

I fancied that I saw it in motion. In an instant afterward the fancy was confirmed. Its sweep was brief, and of course slow. I watched it for some minutes somewhat in fear, but more in

wonder. Wearied at length with observing its dull movement, I turned my eyes upon the other objects in the cell. (252).¹

En este pasaje podemos casi sentir la oscilación pausada y también cortante del péndulo -por medio de los fonemas sibilantes- que, al cabo de unos minutos se transforma en aburrida, mareante sensación, expresada por medio de la repetición del fonema [l].

Podemos también indicar las repeticiones de partículas como adjetivos, adverbios o artículos que contribuyen a acelerar la narración como en el ejemplo siguiente: “*They pressed -they swarmed upon me in accumulating heaps. They writhed upon my throat; their cold lips sought my own...*” (255). Como se observa, la repetición del pronombre personal de tercera persona referido a las ratas indica que en este instante son ellas las que realizan toda las acciones del pasaje, acciones cronológicamente consecutivas y rápidas que el narrador enumera, mientras el héroe permanece inmóvil y pasivo esperando que hagan su trabajo. De este modo se intensifica también el carácter fiero y voraz de los animales en este punto de la historia. Y referente por último a la repetición de estructuras o expresiones, podemos señalar la concatenación de exclamaciones que aparecen en varias ocasiones a lo largo del relato y que impregna de dramatismo la narración, aunque para los lectores actuales pueda parecer un procedimiento algo anacrónico y exagerado: “*A deeper glow settled each moment in the eyes that glared at my agonies! A richer tint of crimson diffused itself over the picture horrors of blood. I panted! I gasped for breath!*” (256).

A esto hay que añadir las estructuras ternarias no progresivas, a saber, las estructuras que significan una repetición de alguna función en la frase y que, por tanto, no son necesarias para la fluidez y la conclusión de ésta aunque sí para ayudar a marcar un ritmo a la narración y conferir ciertos matices que varían según el contexto: “... thin with the intensity of their expression of firmness -of immovable resolution- of stern countenance with the tempt of human torture” (246). En este caso, la estructura ternaria sirve al propósito de subrayar la descripción de los labios de los jueces durante el anuncio de la pena de muerte para el protagonista. Aunque también existen otros momentos en los que se impone la descripción de una atmósfera: “*Then silence, and stillness, and night were the universe*” (247). O incluso, la expresión más dramática de los sentimientos del protagonista: “*In the deepest slumber -no! In delirium -no! In a swoon -no! In death -no! even in the grave all is not lost*” (247). En este caso la estructura tiene cinco elementos en lugar de tres.

Si nos fijamos ahora en la estructura argumental del relato, veremos que ésta queda significativamente determinada por el vocabulario de Poe. Este vocabulario puede clasificarse en distintos grupos, según sea la importancia de las palabras en la historia en relación con el hilo argumental y la tensión de la historia. Así observamos en primer lugar que, dependiendo de la acción del relato, los campos semánticos varían, aunque también se repiten para conferir a éste una estructura más cerrada, coherente y envolvente que facilite la unidad de efecto. Comencemos por los campos semánticos más normales, los que se repiten a lo largo de la narrativa de Poe, empleados para crear el ambiente gótico de la historia, con palabras como “*agony*”, “*dungeon*”, “*soul*”, “*dream*”, “*Fate*”, “*horror*”, “*spirit*”, “*grave*”, “*tomb*”, “*darkness*”, “*shadow*”, “*silence*”, “*enclosure*”, “*vault*”, “*terror*”, “*dread*” y “*death*”, que se repiten, enmarcando la historia en una atmósfera siniestra y funcionando como estructura subyacente del relato. A éstos habría que sumar los vocablos que remiten a los sentidos: el tacto -“*insensibility*”, “*coarse serge*”, “*moist*”, “*slippery*”- el oído -“*musical*”, “*hum*”, “*hissed*”, “*harsh grating*”, “*thunders*”-, el olfato -“*decayed fungus*”, “*acrid breath*”, “*scent*”-, el gusto -“*thirst*”, “*water*”, “*pungently seasoned*”-, la vista

¹ El subrayado en las citas de Poe es siempre nuestro y lo empleamos para ejemplificar con claridad las explicaciones que den lugar en cada caso.

-"blackness", "vacancy", "glittering", "glaring", "glistening", además de los que indican forma -"massy", "keen", "flatter", "lozenge"-, sentimiento -"bitterness", "teeth were on edge", "agony", "náusea" y "moiety...through my brain"-, que confieren un tono lírico, dramático y trágico a este relato de Poe, dependiendo de los momentos narrativos, aunque siempre dotándolo de la sensualidad tan característica, si bien menor que la presente en otros relatos de Poe. Un caso especial son los sustantivos terminados en "-ness" como "darkness", "nothingness", "blackness", "dampness", "flatness" y "stillness" que indican una tendencia hacia lo esencial y abstracto en el relato "The Pit". Otro caso muy reseñable es la abundancia de palabras que indican movimiento como "shrunk", "sinking", "vibration", "pressed", "rushed back", "descent", muchas de las cuales se refieren a objetos inanimados y un porcentaje muy inferior a movimientos del protagonista; algo que remite -como ya señalamos anteriormente- a la pasividad del héroe ante las continuas acometidas de los objetos y circunstancias que le rodean. Igualmente hay que señalar los procedimientos de Poe, en cuanto a la puntuación: guiones, interrogaciones y exclamaciones. Las interrogaciones y exclamaciones suelen definir momentos particularmente dramáticos del texto, mientras que los guiones acotan pensamientos más o menos interiorizados y emotivos del protagonista, que podemos referir mejor a un aspecto lírico de la historia. Por otra parte, las palabras bien derivadas y tomadas de otras lenguas, bien creadas por él -"grotesquerie", "death-condemned" y "razor-like"-, aparecen pero no abundan. Todos estos procedimientos no son arbitrarios o casuales sino que contribuyen decisivamente a crear un ritmo, tema, argumento y unidad de efectos textuales. Por lo demás, existe otro tipo de palabras que, agrupadas en campos semánticos amplios, confieren a la historia el matiz concreto buscado por Poe en cada una de ellas, ya sea referido a los personajes, a la atmósfera misma en donde se desarrolla la acción o, incluso, el matiz subyacente que Poe quiere imprimir a la creación del texto, aunque siempre teniendo en cuenta el público al que se dirige. Un primer grupo importante es el que se refiere a la personalidad de nuestro protagonista/narrador, que emplea gran cantidad de palabras relacionadas con las matemáticas, la geometría, la numerología y la física; así se define o al menos nos hace pensar en un hombre científico y lógico, efecto que conviene a Poe para comunicar el efecto pretendido con más rotundidad. En un segundo grupo, podemos observar las alusiones a imágenes intertextuales literarias y clásicas que añaden una cualidad apocalíptica de fatalidad, subrayada por los sentimientos religiosos de sus lectores, y que ayudan igualmente en gran medida a la consecución del efecto pretendido.

Con todo, el grupo léxico más importante en "The Pit" es aquél que contiene las palabras que podríamos denominar *clave* -llamadas también *inspiradoras* por algunos críticos- con la función tanto de aglutinar los temas y distinguir las acciones como de estructurar y unir tales temas y acciones en la trama argumental y de efecto del relato. Vocablos como "revolution", "madness", "thought", "nothing", "auto-da-fés", "tomb", "sudden", "pit", "hope", "still", "free" y "Unreal", todas ellas impresas en cursiva con el fin de intensificar su efecto sobre el lector, sirven para estructurar argumentalmente el relato, más desde el punto de vista de efecto y tensión climática que desde el punto de vista meramente lingüístico de *parsing* o separación de unidades temáticas. Observemos ahora el efecto que produce al lector algunas de estas palabras en el contexto de la historia.

Podríamos decir que "madness", "thought" y "nothing" nos comunican -a nosotros los lectores- tanto un instante de intensidad especial en el relato de terror como los elementos clave en el pensamiento de Poe al escribirlo. Las cuatro siguientes "auto-da-fés", "tomb", "sudden" y "still" -especialmente la primera y la tercera- remiten sobre todo al argumento de la historia, y la segunda y la cuarta sí admitirían además una interpretación relacionada con las obsesiones del autor. Por último, "free" y "Unreal", son fundamentales para la interpretación potencial de los lectores. La primera, que se refiere a la libertad del reo y la

del hombre por extensión, posee una carga semiótica importante ya que, junto a la segunda, retratan la paradoja de la vida humana. Además “Unreal” puede considerarse como una licencia poética del autor en un punto en el que el lector está tan inmerso en el relato que Poe, lejos de distanciar al lector con una palabra tan antitética para su propósito de realidad, no puede más que acrecentar el terror en éste. Finalmente, las palabras antes mencionadas como signos semióticos se interrelacionan conformando una idea que coincidirá con la concepción, la unidad de efecto y el propósito -como interpretación subyacente primaria e inconsciente- que el autor quiere comunicar al lector potencial del lugar y de la época: la revolución como circularidad del texto eterno, sin principio ni fin -cerrado sobre sí mismo- y de la vida del hombre que oscila entre la locura y la razón. Pero este conflicto se dirige siempre en un vacío de conocimiento, consustancial al hombre, que nace y muere en la inmovilidad del pozo. En ocasiones siente la esperanza de ser libre, un sentimiento que siempre acaba perdiendo su realidad en los momentos de lucidez -consciencia- de su desintegrada psique.

Todo lo dicho nos hace pensar que el estilo de Poe en este relato depende en gran medida de su elección del vocabulario apropiado al tema que trata, no sólo envolviéndolo en una atmósfera apta para la sucesión de la acción, sino que estos vocablos individual y colectivamente marcan y estructuran la historia y la interpretación primaria del relato. Éste es el motivo por el que el concepto de “short story” no puede sustituir al de “tale” como lo entendía Poe. Para el autor el “tale”, que nosotros hemos venido denominando *relato breve*, en ausencia de un término equivalente, debía demostrar:

a true and commendable originality,...a peculiarity springing from ever-active vigor of fancy -better still if from ever-present force of imagination, giving its own hue, its own character to everything it touches, and, especially, self impelled to touch everything. (Harrison XIII, 143)

Veamos ahora cómo podríamos interpretar el relato desde sus claves textuales y, teniendo en cuenta todo lo apuntado hasta aquí, referente a procedimientos lingüísticos.

LA LECTURA CIRCULAR

El contenido de “The Pit” puede considerarse desde varios estadios de lectura. El primero, el más superficial, consiste en una lectura más o menos literal del relato de terror. En un segundo estrato, observaremos una lectura e interpretación que aspira a ser coherente, tomando en consideración aspectos reales o constatados de la vida y desarrollo literario del autor. Por último, realizaremos una lectura semiológica del texto, buscando conexiones entre los distintos elementos susceptibles de ser considerados simbólicos en el texto, en relación con los dos niveles anteriores. Analicemos pues el texto desde estos tres niveles de lectura.

“The Pit and the Pendulum” fue originalmente publicado en la revista *The Gift. A Christmas and New Year's Present for 1843* en Philadelphia en 1842. Fue reimpresso en el *Broadway Journal 1* en mayo de 1845. En esos años, Poe no atravesaba sus mejores momentos. Había abandonado su trabajo en *Graham's* y su mujer, Virginia, había caído enferma. Firmó una reseña de los relatos *Twice-Told Tales* de Hawthorne en tono laudatorio alabando su estilo y economía literaria, en un modo que no eran muy habituales en la reseñas de Poe. A sus treinta y tres años, nuestro autor debía de sentirse un poco frustrado o, al menos, no excesivamente realizado, ya que no había conseguido ningún éxito relevante, el trabajo escaseaba y no permitía una vida fácil para él y los suyos. Debemos hacer notar que tratamos de literatura escrita y dirigida a una audiencia de clase media norteamericana con las características de no ser excesivamente culta y de sentir especial predilección por los relatos de aventuras y esparcimiento que les alejaran de la vida

cotidiana: en este caso, y según la propia opinión del autor, se trataba de relatos cortos de terror casi siempre relatados por un narrador/protagonista omnipresente, lo cual le añade verosimilitud, como veremos más adelante.

El relato comienza con una cita en latín, que hace referencia al club de los jacobinos, supuestamente existente en el tiempo de la Revolución Francesa y responsable de una ola de terror que invadió las esferas políticas francesas en esta época; esta cita pues nos prepara el terreno para la narración subsiguiente. El narrador/protagonista comienza informándonos sobre su mal estado de salud; se siente muy enfermo, en un estado semi-agónico cuando se le anuncia la pena de muerte. A continuación, se escucha un sonido de voces indeterminado que recuerda al protagonista “the idea of *revolution*”(246). ¿Por qué “revolución”? Creemos que esta idea puede hacer referencia al estado de desfallecimiento físico del protagonista, así como también al plan de Poe de construir su relato desde el punto de vista del lector. Es decir, entendemos el término como una metáfora que indica el sentido cíclico -revuelta- del ritmo que va a adquirir la historia -repetición de ideas y palabras al principio y al final del texto, sucesión interminable de torturas, movimiento pendular- así como también indica el punto de vista de Poe desde una perspectiva de desarrollo mental con tintes más filosóficos. Al principio de este trabajo hemos apuntado la concepción cíclica que Poe tiene del universo, de la vida y la muerte, concepción desarrollada más adelante en “Eureka”. Por otra parte, la palabra “*revolution*” es una referencia directa a la cita intertextual en latín que remite a las connotaciones socio-políticas de la Revolución Francesa, constituyéndose en modo de localizar la historia en el tiempo.¹

En el mismo párrafo, aparecen las primeras citas de las Sagradas Escrituras con la referencia intertextual “seven tall candles” (246) que Stephen E. Peithman (1986) localiza en el libro Apocalipsis 1: 12-14 y asocia con los siete candelabros que flanquean el trono de Dios durante el Juicio Final. Poe utiliza ésta y otras referencias clásicas con un sentido de la economía y la realidad que remite tanto al mundo físico y mental del protagonista dentro del texto como a un segundo nivel intertextual de asociaciones más transcendentales y espirituales. La atmósfera del relato es oscura y siniestra *in crescendo* hasta el momento en el que el protagonista sufre su primer desmayo, expresado como “a mad rushing descent as the soul into Hades. Then silence, and stillness, and night were the universe”(247). ¿Qué ha ocurrido? El narrador lo describe a continuación con gran lujo de detalles: el héroe ha sufrido un desfallecimiento, aunque no ha perdido por completo la consciencia. El narrador nos explica su concepción del desfallecimiento, según la cual la semi-consciencia es un estado en el que se vislumbran intuiciones que nos conectan con “the gulf beyond”(247), el mundo del más allá, quizá la inconsciencia -palabra que ciertamente no emplea Poe- o quizá la vida del alma después de la muerte...

El narrador continúa dando curso a sus disquisiciones sobre los momentos de aparente inconsciencia, aparente porque en ellos recuerda entre sombras oníricas un descenso interminable que termina en una sensación de inmovilidad y finalmente de locura, locura de la memoria que intenta recordar cosas prohibidas. Es la descripción del proceso que le devuelve a la consciencia. Podemos relacionar la referencia a lo prohibido con las asociaciones con el más allá, ya sea el inconsciente de Freud o, más probablemente, el tabú cristiano sobre el estado del hombre tras la muerte del cuerpo: “Arousing from the most profound of slumbers, we break the gossamer web of *some* dream”(247). Efectivamente, como subraya Peithman (1986), el lenguaje así como el contenido de este pasaje parece

¹ Desde un punto de vista metalingüístico, Denis Gauer (1990) subraya que “*revolution*” puede también hacer referencia a la circularidad misma del texto. Como veremos a continuación, ésta se pone de relieve mediante elementos primordiales -el pozo y el péndulo- así como por el efecto cíclico del tema y el argumento a lo largo del relato.

sugerir el lenguaje de los sueños que, más tarde Jung definiría como arcaico, simbólico y prelógico, es decir, las cualidades definitorias del subconsciente.

Después, el proceso de recuperación de la consciencia, impedido en pequeños intervalos por vacíos de sensibilidad mediante los cuales el autor sugiere el paso del tiempo, continúa con la sensación de movimiento y de sonido, el latido del corazón y la conciencia de estar vivo, de existir sin llegar aún a pensar. La locura, "*madness*"(247), se apodera del héroe al transportarle la memoria a recuerdos de un más allá prohibido; de esta forma expresa Poe la desintegración temporal de la personalidad del protagonista. Y aparece por fin el "*thought*"(248) -pensamiento- una de las claves para la interpretación del texto. Hasta entonces, el estado del protagonista es físicamente prácticamente vegetativo, pero el pensamiento es el elemento que le hace volver definitivamente al presente de su situación real y, por tanto, el inmediato causante del horror que siente inundar todo su cuerpo y su espíritu. Pero ya recuerda los juicios, el juicio, la sentencia, la decoración de la sala, e intenta deducir su situación actual. El terror que le invade, a diferencia del horror anterior "pre-mental", es ahora físico, porque emana de su voluntad por conocer detalles de su situación mediante el pensamiento. El temor inducido por el desconocimiento de la situación, completamente fuera de control del protagonista, provoca la contemplación de la terrorífica posibilidad de abrir los ojos y encontrarse "*nothing*"(248), la nada, un pensamiento, si bien irracional y un tanto absurdo, del todo verosímil en la situación desesperada de inseguridad en la que se halla. Y decimos absurdo, porque el narrador ha identificado previamente de manera implícita la *nada* con la muerte y la desintegración psíquica y física, algo imposible desde el punto de vista cartesiano del "cogito, ergo sum", aunque posible desde un sentimiento de terror acumulado que puede inducir a argumentos irracionales y poco probables.

Llegados a este punto, creemos conveniente reseñar el procedimiento empleado por Poe para dotar de verosimilitud al texto, para convencer e implicar al lector en el entramado del relato: "Yet not for a moment did I suppose myself actually dead. Such a supposition, notwithstanding what we read in fiction, is altogether inconsistent with real existence; -but where and in what state was I?"(248). Por medio de esta aclaración metalingüística de nombrar la ficción pasada en el texto, el autor sitúa su relato en el lado opuesto o, al menos, en un lado ajeno a la ficción, en la realidad, en el presente. Este procedimiento es repetido varias veces a lo largo del relato.

Tras un primer contacto con la historia, el autor / narrador nos ofrece un par de señales "*auto-cla-fé*" y "Toledo"(248) que ubican la historia ya en unas coordenadas espacio-temporales más determinadas: la época de la Inquisición, probablemente en algún lugar de la Península o, cuando menos, en algún lugar donde se hiciera sentir la influencia de la Inquisición española. Y entonces al protagonista le invade una ola de pánico, esta vez provocada por la repentina idea de hallarse encerrado en una caja/tumba o enterrado vivo, otra de las obsesiones de Poe. Tras agónicas reflexiones comprueba extendiendo su brazo que el lugar no es una tumba. La asociación "womb-tomb" tan conocida en la crítica psicoanalítica cobra sentido al relacionar esta idea obsesiva de la muerte y la tumba con las características asociadas con el útero materno: un lugar agradable en el que no hace frío, no sentimos dolor... A partir de este momento y por espacio no sabemos si de horas o de días, puesto que sufre varios desfallecimientos, el protagonista dedica todos sus esfuerzos a averiguar el tamaño y forma de su celda, algo que bien puede parecer absurdo, si no fuera porque de antemano se nos dice que el héroe se encuentra en un estado de histeria contenida que sólo le permite pensar en la hora y el modo de su fatal destino.

Como han defendido algunos críticos, el protagonista a partir de aquí comienza a mostrar unas aptitudes y conocimientos matemáticos -especialmente en geometría- tan acusados que nos lleva a pensar en un científico o en un hombre dedicado a estas disci-

plinas: nos da indicaciones de todo tipo relacionadas con perímetros, ángulos, diagonales, líneas rectas y perpendiculares, circuitos, puntos de salida y llegada, pasos, yardas, etc. En este punto habría que apuntar la función amenazante y opresiva del espacio en el relato; un espacio que parece tener vida propia, tanto en la celda como en el movimiento del péndulo y en las profundidades del pozo. Un espacio que a su vez acaba tornándose kinestésico, constituyéndose en el último agente de la rendición del protagonista a su suerte fatal: "In an instant the apartment had shifted its form into that of a lozenge"(257). Debemos hacer notar particularmente el adjetivo "slimy", del sustantivo "slime" referido a una sustancia, favorita en multitud de narraciones desde los primeros relatos góticos (también aparece en éste más adelante) asociada con la degeneración de las estructuras arquitectónicas humanas, aunque también con la debilidad del orden social e incluso psicoanalíticamente con una sustancia viscosa similar a la que envuelve al feto en el útero.¹

Desde este momento y ya durante toda la historia el héroe decide pasar a la acción y pone en funcionamiento su razonamiento lógico, ayudado paradójicamente por su debilidad física -ésta a veces le traiciona- y por su voluntad de supervivencia. En el proceso de averiguación de las medidas y la forma de la celda, el protagonista sufre su segundo desmayo, haciéndole perder el sentido de la circularidad en su medición. Y al final de sus mediciones, en el momento de cruzar la celda por la línea recta más corta y así como probar sus cálculos, una providencial caída junto al pozo le salva de despeñarse por éste, primer obstáculo mortal de su horrible periplo: "At the same time my forehead seemed bathed in a clammy vapor, and the peculiar smell of decayed fungus arose to my nostrils"(250). El pozo se asocia generalmente -como señala Peithman (1986)- con el caos, el vacío de la nada y la desintegración. El olor de hongos podridos puede hacer referencia al infierno de los puritanos, aunque también pudiera interpretarse -como algunos lo han hecho- como otra señal, esta vez olfativa, de los órganos genitales femeninos. Al descubrir el pozo, el protagonista cae en la cuenta de que su lucha no es contra objetos pasivos de tortura, sino contra una cruzada de inquisidores que en todo momento le observan mientras intenta superar las pruebas que se le presentan: "At the same moment, there came a sound resembling the quick opening, and as rapid closing of a door overhead, while a faint gleam of light flashed suddenly through the gloom, and as suddenly faded away"(250). Tras este descubrimiento, el héroe elucubra sobre su situación y el tipo de tortura que la Inquisición le prepara a continuación. Cuando por fin despierta de un sueño, "a sleep like that of death"(251), tras largas horas de angustia, bebe de una jarra colocada junto a él y se siente desfallecer de nuevo.

Al volver en sí, es capaz de contemplar las dimensiones y la forma de la celda, ya que ahora una luz amarillenta sin origen determinado la ilumina débilmente. Dicha luz amarillenta, "a wild sulphurous lustre"(251), es también característica de los relatos góticos y aparece en otras historias de Poe envolviendo el relato en una atmósfera neblinosa, misteriosa y terrorífica que recuerda al infierno, aunque no tenga el color rojo aso ciado por excelencia a los terrores infernales. A este respecto, Michael Clifton (1986) identifica esta atmósfera con una figura que recuerda a Hecate, diosa lunar e infernal blandiendo llameante antorcha y de la que Poe habla en su *Marginalia*. Efectivamente, la luz de su antorcha aparecerá después, cuando la celda adquiera forma romboidal. Tras comprobar que ha errado en sus averiguaciones no por falta de conocimientos ni siquiera de lógica, sino

¹ En este sentido, Lawrence J. Olivier, Jr. (1983) señala que en los momentos en que el héroe pierde el norte y se encuentra confuso, Poe elige imágenes kinestésicas de los objetos que rodean al protagonista, es decir, el héroe es pasivo y los objetos y circunstancias del entorno actúan sobre él. Así el péndulo, las ratas, las paredes, el techo e incluso los dibujos adquieren movimiento mientras él permanece inmóvil o paralizado por el terror.

únicamente por su propia debilidad física, constata su situación actual y se ocupa de averiguar los motivos de sus erróneos cálculos, un empeño absurdo en consideración de su lamentable situación. En este momento, el prisionero se encuentra atado boca arriba por completo -excepto la cabeza y un brazo- a una estructura de madera desde la que puede observar el aspecto de su mazmorra. Las paredes son metálicas y en ellas se observan dibujos diabólicos de demonios y otras monstruosidades que recuerdan las pinturas de El Bosco o las descripciones de los infiernos dantescos. En la parte más alta del techo, presidiendo, una pintura del Padre Tiempo como comúnmente se le representa, con la excepción de que porta un péndulo en lugar de una guadaña. Con la guadaña, el tiempo, representado también por un esqueleto viviente en la figura de la muerte, siega toda vida cuando llega su hora. En la época de Poe, el péndulo no se consideraba como instrumento de tortura o muerte, sino como símbolo de equilibrio. Parece que Poe conocía la fabricación de relojes fundamentada en los estudios sobre el movimiento pendular, así como también las prácticas de la Inquisición que continuaron hasta bien entrado el siglo XIX, aunque oficialmente ésta fuera finalmente disuelta a principios del siglo XIX por mandato de Fernando VII. El autor pudo extraer sus conocimientos de las lecturas de obras relacionadas con estos temas.

El hecho de que las paredes sean metálicas y no de piedra, como cabría esperar, ha sido considerado por algunos críticos como señal inequívoca de la transformación de la naturaleza por el hombre, lo cual se relaciona a la perfección con la idea de que los horrores, incluido el miedo originado por el tiempo y la muerte, fueron inventados por el hombre y sabiamente utilizados por una clase especial de hombres para controlar mediante el terror a sus semejantes. Es destacable que “surcingle” (251), la palabra que Poe emplea para describir las sujeciones de la víctima, se relaciona con las correas de ensillar los caballos, pero también con los cintos utilizados por los sacerdotes en su atuendo ritual de las celebraciones eclesiásticas. Es así mismo reseñable el hecho de que el péndulo, como la idea del tiempo innata en el hombre, descendiendo poco a poco a medida que se torna amenaza visible y real para éste. El péndulo está diseñado en metal, y -al igual que las paredes- es obra del hombre con ayuda del fuego en su transformación de los elementos naturales extraídos de la tierra. Podríamos pensar que el pozo es una forma de muerte más rápida y humana que el péndulo, pero la idea queda descartada al recordar los pensamientos anteriores de la víctima: “Neither could I forget what I read of these pits -that the *sudden* extinction of life formed no part of their most horrible plan” (250), corroborados por los actuales: “*the pit*, typical of hell, and regarded by rumour as the Última Thule of all their punishments” (252). El pozo es la destrucción total, la aniquilación y, sobre todo, es algo desconocido cuyo solo pensamiento produce horror. En el pozo no hay salvación porque de la naturaleza no podemos escapar -tampoco de la muerte biológica. El pozo causa horror, el horror que nace de nuestras propias entrañas, irracional, incontrolable e inexorable, contra el que la más perfecta integración de pensamiento, voluntad y acción no pueden luchar con esperanza de victoria.

A partir del momento en que el protagonista descubre el movimiento del péndulo y las intenciones de quienes lo mueven, comienza a invadirle un creciente terror que le priva de cualquier posibilidad de reacción durante largas horas, inacabables días. Al fin, cae en un estado de insensibilidad pasiva, quizá producida por la inanición, quizá por la contemplación hipnótica del péndulo. El estado de serenidad subsiguiente le confiere un pequeño viso de esperanza que aumenta en la medida en que pasa el tiempo y sus facultades -voluntad, pensamiento y acción- comienzan a desentumecerse. Nuevamente comprobamos la cualidad empírica y matemática de la víctima haciendo cálculos sobre la trayectoria del péndulo, el tiempo del recorrido, la longitud, el ángulo de caída, etc., su pensamiento ha vuelto a ponerse en marcha, impulsado por su voluntad de salvación, originada a su vez

por el humano sentimiento de esperanza: "It was *hope* that prompted the nerve to quiver -the frame to shrink. It was *hope* -the hope that triumphs on the rack- that whispers to the death-condemned even in the dungeon of the Inquisition...For the first time during many hours -or perhaps days-I *thought*"(254). El héroe idea un plan para librarse de las sujeciones y poder escapar así a la terrible amenaza del metal. Habiendo observado el comportamiento de las voraces ratas al acercarse a la fuente con comida, el protagonista frota los restos de ésta en las correas que le atan a la estructura y espera a que las ratas hagan el resto. Efectivamente, las ratas, animales malditos -símbolos de decadencia y depravación- surgidos del pozo infernal resultarán los agentes de su liberación. Este episodio abunda en la oposición entre naturaleza y artificio humano, tan típica del Romanticismo, puesta de manifiesto por Poe en esos términos. Aunque antes la naturaleza haya sido presentada en relación al pozo como agente contra el que el hombre/víctima nada puede hacer, también la naturaleza significa una ayuda para el hombre si sabe utilizarla y cuidarla.

El héroe saldrá indemne del terror del péndulo aunque éste le corte dos veces antes de escapar. Pero su alegría dura poco, puesto que tras evadir la muerte del péndulo, recuerda que aún está en manos de sus verdugos y la tragedia todavía no ha concluido: "For the moment, at least, *I was free*. Free! -and in the grasp of the Inquisition!"(255). Siente que cada dificultad le lleva a otra más grande, que su destino -como el de todo ser humano- es la superación de problemas que no se acaban, sino en el momento de la muerte. El hombre disfruta, en cierta forma, con la superación de problemas porque ejercita el poder de su mente y encuentra satisfacción en el éxito de sus razonamientos o actuaciones. Con todo, algunos problemas o dificultades van dejando huella en él, aunque esto le fortalece para enfrentamientos posteriores. La libertad del hombre, desde esta perspectiva, queda ciertamente matizada tanto por las dificultades que encuentra en su camino como por la amenaza continua de las dudas sobre la muerte del espíritu.

Pero después de librarse de la muerte del péndulo, los monstruos de las paredes se hacen más reales, las paredes se mueven, la luz sulfurosa se hace más intensa y visible, aunque sin permitir ver el exterior de la cámara. Su salud mental peligra, quiere imaginar que lo que ve no es sino alucinación creada por su mente agotada: "*Unreal!*"(256). Las paredes comienzan a despedir un calor insoportable, mientras toman un tono rojizo, dotando a la mazmorra de un aspecto infernal. Sus sentidos se ven amenazados. La pesadilla continúa y las paredes se acercan y distorsionan a la vez haciendo cada vez más difícil la huida. El héroe se desplaza hacia el centro de la celda, cada vez más cerca del pozo mortal. El techo avanza hacia él, toda la estancia se comprime dejándole dos únicas y pavorosas alternativas: abrazarse o caer. Su libertad de acción se va constriñendo poco a poco, sin posibilidad alguna de pensar en la huida y experimentando un terror físico e interior incontrolables. La dificultad es ahora insuperable y el héroe se dispone a realizar la elección entre las dos posibles formas de destrucción, de muerte, de desintegración psíquica... Finalmente, el héroe abandona la lucha, resignado a su fatal suerte, aunque intenta aún detener las paredes incluso a costa de su integridad física. Demasiado tarde, las paredes implacables le empujan irremisiblemente hacia su final destrucción. En este momento, se oye un rumor de voces humanas, un brazo agarra el suyo, las paredes retroceden y el protagonista es en el último instante recuperado del pozo. El General Lasalle y el ejército francés han realizado el milagro. La Inquisición no ha podido con él.

La salvación del protagonista en el momento preciso es verdaderamente difícil de analizar por las circunstancias físicas que rodean dicha acción en el relato. Las paredes no pueden retroceder en pocos segundos mientras alguien le agarra del brazo. Pero además el hecho de que el héroe se salve al final parece para algunos críticos ciertamente absurdo. Por otra parte hemos querido señalar anteriormente cómo la historia está impregnada de una

atmósfera onírica, por una parte, y absurda por otra. En nuestra opinión, la salvación *deus ex machina* en que se resuelve "The Pit", si bien no es coherente desde una perspectiva lógica del argumento y de algunas lecturas del texto, sí lo es desde el punto de vista del ambiente que rodea el relato. Algunos críticos como James Lundquist (1969) han querido ver en la salvación del héroe un afán de moralismo religioso. La salvación proviene del exterior, es decir, el personaje deberá confiar en una fuerza superior que le salve, aunque también es verdad que si el héroe no hubiera superado las pruebas anteriores, la posibilidad de salvación o redención religiosa no hubiera podido producirse. Desde este punto de vista, el relato de Poe puede contemplarse como una historia sobre la capacidad de respuesta mental del hombre, imbuida de un sentimiento o moral religiosos.

NOTAS FINALES

Parece que el relato puede prestarse a múltiples interpretaciones, desde la del relato de terror como tal, hasta la psicoanalítica pasando por la religiosa cristiana y la fundamentada en los postulados psíquicos de desintegración del "yo". Nosotros pensamos que, ante todo, Poe quiso construir un relato de terror que surtiera los efectos deseados, aunque quizás posteriormente alteró, consciente o inconscientemente, un final que resultaba ilógico, desde el punto de vista convencional de literatura de terror, aunque no desde el de los lectores de la época. Como señalamos al principio de estas páginas, el público al que Poe se dirigía en esta clase de relatos formaba parte de una clase media, aficionada a las lecturas de aventura y evasión, sin una cultura especialmente amplia. Aunque Poe siempre se manifestó contrario al didactismo -algo que muchos críticos han malinterpretado- el autor no deja de ser consecuente con dicha idea, al afirmar que no acepta el terror por el terror: siempre debe existir algún fin subyacente al texto, aunque no visible en una primera interpretación ya que, en este caso, el efecto estético pretendido se perdería o, al menos, se debilitaría.

Poe contribuyó con sus relatos en gran medida, aunque como precursor, a la consideración de las teorías del *reader's response*. En "The Pit", lanza varias llamadas al lector desde el texto; también emplea diversas referencias intertextuales y metalingüísticas. Poe, como ya vimos anteriormente, no daba el relato por concluido hasta que no comprobaba el éxito de los efectos pretendidos. Poe construyó un diseño de "The Pit" que pudiera atraer la atención del lector, como lector implícito, desde la distancia estética apropiada para mantener esa expectativa y poder así convencerlo de la realidad de sus relatos, introduciéndolo en un mundo de pesadilla y horror, aunque sin renunciar a comunicar otros aspectos interesantes para su público.¹ No debemos, sin embargo, olvidar la contribución de Poe a la literatura del siglo XX en su vertiente existencialista. Esta lectura es plenamente constatable considerando varios aspectos. En primer lugar, nos llama la atención el que en la medida en que el héroe lucha por solucionar sus problemas inmediatos y se hace más capaz, las dificultades aumentan. El protagonista, como víctima de la Inquisición, puede identificarse con la víctima de un Dios vengador; concepto que -como subraya David H. Hirsch (1968)- se vincula con el arquetipo romántico de Satán. Pero el héroe no remite tanto a un arquetipo religioso como al concepto de hombre alienado moderno: la víctima de una vida absurda, llena de sufrimientos, que no entiende y que le hace sentir "a most deadly

¹ En este sentido consideramos especialmente reseñable el estudio de David R. Saliba (1980), para quien "The Pit" y otros relatos de Poe están contruidos en clave de pesadilla, a saber, presentan una estructura similar y producen unos efectos parecidos, a través de ciertos elementos claramente identificables: el aislamiento del lector implícito, el convencimiento de la verosimilitud del narrador, la victimización por identificación con el protagonista del lector y el enterramiento prematuro de su sensibilidad antes de despertar de la realidad de la historia.

nausea over my spirit" (246), es decir, la náusea existencial de la que luego hablarán Sartre, Cortázar y Camus, y que, como el héroe Joseph K. de Kafka no sabe la razón de su castigo, aunque a diferencia de éste, no experimenta ningún remordimiento por el crimen por el que esté pagando. El propio narrador se define en alguna ocasión como un "recusant"(252), aunque es algo tan indeterminado que no creemos que tenga mucha importancia el supuesto crimen; más probablemente apunta al "crimen" de la existencia del hombre o, en términos religiosos, a la manzana de Adán. Por otra parte, sabemos por el relato que el protagonista desea morir durante su transcurso en tres ocasiones; sentimos que estuviera muriendo lentamente y sin embargo no pudiera acabar de hacerlo, lo cual nos remite de nuevo al miedo del hombre que se sabe parte de lo temporal y lo eterno, al inefable terror de la inmortalidad. Por último, debemos hacer notar que los detalles relativos al encarcelamiento o a la liberación no son más que los extremos del grueso de la historia que no es sino el tiempo que dura el encarcelamiento. Como veremos a continuación, el análisis de las cualidades y carácter del héroe nos permitirá una lectura que actúa como complemento de la anterior y que hace referencia a los puntos de vista de Poe.

El protagonista es un personaje con el que puede identificarse el lector sin dificultad. Además es un matemático o, al menos, alguien muy experto en la materia, por lo que el héroe se nos presenta como una persona con unas cualidades mentales notables, destacando también por su inteligencia y equilibrio psíquico. No obstante, la salud mental del protagonista no sólo es insuficiente para idear un escape de la prisión, sino que su propio intelecto superior le hace experimentar y sufrir con más intensidad su aislamiento, terror e impotencia, lo cual remite al concepto de "infernal twoness" según el cual -como señala Jeanne M. Malloy (1991)- los románticos creían que el desarrollo de la conciencia y la mente traía consigo la fragmentación espiritual y psicológica. El conflicto entre el "yo" y la realidad provoca el miedo, el miedo psicológico que se hace más patente en la literatura del siglo XX por avanzar entonces en un conocimiento mucho más profundo de los mecanismos de la psique. Es el miedo que sentirá el Emperador Jones de Eugene O'Neill y el que experimentarán otros muchos personajes alienados del siglo XX, en un terrible viaje de conocimiento por las entrañas de sus propias mentes atormentadas. Como todos los humanos, el héroe de "The Pit" vacila entre la certeza de su muerte y la incertidumbre de su cuándo, cómo y dónde, entre su deseo de una vida futura y su terror a la desintegración más completa.

Podemos concluir, por todo lo expuesto y sin temor a equivocarnos, que en este momento difícil de la vida, Poe estaba indudablemente obsesionado con la idea del tiempo y de la muerte y que ciertamente construyó un relato que expresara en niveles secundarios de lectura estas obsesiones, así como las interminables dificultades que aparecen en la vida de todo hombre. Puede que la perspectiva de verse en poco tiempo enfrentado a la muerte de su mujer enferma, Virginia, le impulsara a recuperar un sentimiento más religioso, recuperación obvia en el texto, aunque sólo fuera por el final de la historia y por las numerosas referencias intertextuales a la Biblia y otras lecturas religiosas, como hemos comentado anteriormente. Por último, no es de extrañar que ya en la madurez de su vida, Poe tuviera esbozada una cierta filosofía teñida de existencialismo de la vida, la muerte y el universo, después reflejada en su obra "Eureka". La preocupación por la locura y la desintegración psíquica del "yo", aunque nadie la hubiera presentado antes en estos términos, parece estar presente en muchos de los relatos de Poe.

OBRAS CONSULTADAS

- Clifton, Michael 1986. Down Hecate's Chain: Infernal Inspiration in Three of Poe's Tales. *Nineteenth-Century Literature* 41,2: 217-227.
- Gaucer, Denis 1990. 'The Pit and the Pendulum': Inconscient et intertextualite. *Revue Francaise d'Etudes Americaines* 15,45: 119-36.
- Harrison, James A., ed. 1965. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. New York: A.M.S. Press Inc.
- Hirsch, David H. 1968. The Pit and the Apocalypse. *Sewanee Review* 76: 634.
- Knapp, Bettina L. 1984. *Edgar Allan Poe*. Frederick Ungar Publishing Co., New York.
- Lundquist, James 1969. The Moral of Averted Descent: The Failure of Sanity in 'The Pit and the Pendulum'. *Poe Newsletter* 2: 26.
- Malloy, Jeanne M. 1991. Apocalyptic Imagery and the Fragmentation of the Psyche: 'The Pit and the Pendulum'. *Nineteenth-Century Literature* 46,1: 82-95.
- Olivier, Lawrence J., Jr. 1983. Kinesthetic Imagery and Helplessness in Three Poe Tales. *Studies in Short Fiction* 20, 2-3: 73-77.
- Peithman, Stephen Edward, ed. 1986. *The Annotated Tales of Edgar A. Poe*. New York: Avenel Books.
- Poe, Edgar Allan 1982. *The Complete Tales and Poems*. London: Penguin.
- Saliba, David R. 1980. *A psychology of fear: the nightmare formula in Edgar Allan Poe*. Langham, Md.: University Press of America.
- Symons, Julian 1978. *The Tell-Tale Heart: The Life and Works of Edgar A. Poe*. London: Faber & Faber.

* * *

