Eusebio V. Llácer Llorca

EL PLACER ESTÉTICO DEL TERROR

TRES CUENTOS DE EDGAR ALLAN POE

PUV
Universitat de València

EL PLACER ESTÉTICO DEL TERROR

TRES CUENTOS DE EDGAR ALLAN POE

BIBLIOTECA JAVIER COY D'ESTUDIS NORD-AMERICANS

http://puv.uv.es/biblioteca-javier-coy-destudis-nord-americans.html

DIRECTORA

Carme Manuel
(Universitat de València)

EL PLACER ESTÉTICO DEL TERROR

TRES CUENTOS DE EDGAR ALLAN POE

Eusebio V. Llácer Llorca

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans
Universitat de València

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

El placer estético del terror: tres cuentos de Edgar Allan Poe
© Eusebio V. Llácer Llorca

ISBN: 978-84-9134-989-1 (papel)
ISBN: 978-84-1118-086-3 (ePub)
ISBN: 978-84-1118-087-0 (PDF)

DOI: http://doi.org/10.7203/PUV-OA-087-0

Imagen de la cubierta e ilustraciones: Lucía Fernández Latorre
Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València
http://puv.uv.es
publicacions@uv.es

Edición digital

Para mi padre P.,
mis madres M., P. y C.,
mi chica E.,
y mis niños: N., G., y B.

Nota del autor

Sospecho que en este libro no encontrará el lector ideas brillantes y argumentaciones irrefutables, quizá ni siquiera un gozoso entretenimiento. A cambio, sí les puedo asegurar que podrán percibir un intento por descifrar los enigmas de la creación y producción de los relatos breves del afamado para unos, maldito para otros, estadounidense Edgar Allan Poe.

No pretendo más que esto, una interpretación subjetiva inspirada por mi devoción por el escritor y basada en el extenso corpus desarrollado por la ingente cantidad de académicos, críticos, estudiosos y aficionados a la obra del norteamericano.

La elección de relatos fue difícil, por razones de espacio y, permítanme la expresión, *fervor poeiano*, pero mi mayor esfuerzo se ha concentrado sin duda en su análisis. Es cosa de Uds. leer y juzgar, quizá de modo benevolente, el resultado.

Por último, quisiera llamar la atención sobre el hecho de que las citas en el texto estén traducidas al castellano, unas traducciones que obedecen al deseo de facilitar la comprensión del texto a aquellos lectores que no dominen el inglés, pero que sí son fieles lectores del autor norteamericano. En estos casos, las citas han sido extraídas –cuando forman parte de los relatos de Poe, de la traducción de Julio Cortázar, *Edgar Allan Poe: Cuentos /1* (Madrid: Alianza Editorial, 1970 [1956]), y en otros casos, son traducciones propias, tal y como se hace constar en las notas a pie de página. La versión fuente para mis reflexiones y disquisiciones sobre la obra de Poe –especialmente las lingüísticas– es, obviamente, la edición original de los relatos breves de Edgar Allan Poe, *The Complete Tales and Poems* (London: Penguin, 1982). En aras de una mayor claridad, cuando las citas provienen de una lengua distinta del castellano, el lector tendrá la posibilidad de encontrar la referencia original en una nota a pie de página.

València, 7 de septiembre de 2022

Al gimnasta, al insurgente y al histrión, una base de esfuerzo, un buen chorro de civismo, agitado con una generosa dosis de curiosidad, unas gotas de rebeldía y unos cubitos de mar…

Anónimo

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera recordar a mis profesores Dra. Antonia Sánchez-Macarro (Toñi), y Dr. Javier Coy († 2019), que fueron mis codirectores de la tesis de la que parten todos mis estudios sobre Edgar Allan Poe. A mi hermano Pepe Llácer y a su amigo, Bernardo Ortín, que allá por el año noventa me sugirieron en el desarrollo de una conversación casual, inopinadamente, el tema de Poe para mis estudios de doctorado.

Cómo no agradecer también la inestimable ayuda recibida por las universidades de València y la de West Virginia en los EE UU en mis primeros pasos como investigador, al concederme una beca de un programa ya extinto, gracias a la cual otros compañeros y yo mismo pudimos estrenarnos de modo autónomo y eficaz no solo en la enseñanza, sino también en la investigación, la presentación de ponencias y la publicación de artículos en revistas académicas especializadas.

Y qué decir de los críticos, tanto ilustres académicos fuera de España, como colegas más próximos, también de mi departamento y facultad; unos y otros me han espoleado por distintos motivos y de distintas formas para seguir trabajando *sin prisa, pero sin pausa* tanto en la enseñanza como en la investigación, lo que me ha permitido una constancia de la que me siento muy satisfecho tanto en las intervenciones en congresos, la presentación de ponencias y las publicaciones.

Y no quisiera olvidarme de agradecer su colaboración a los compañeros con los que he compartido mis investigaciones específicas sobre el autor norteamericano, especialmente los Dres. Nicolás Estévez Fuertes y Amparo Olivares Pardo. Juntos organizamos el Congreso Internacional *Genius and Psychosis*, celebrado en València, con motivo del bicentenario del nacimiento de Poe, y publicamos algunas ponencias presentadas en congresos como los de Albacete y Alcalá de Henares, y artículos editados en Peter Lang Intnal Publishers, algunos de los cuales también aparecen en este libro.

Especial mención a mi colega, el Dr. Christopher Rollason, polifacético y muy activo crítico y académico, que muy amablemente se ofreció a escribir un prólogo para este libro. A la joven talentosa y prometedora artista Lucía Fernández Latorre (Chopi), autora de la portada y los ocho sugerentes dibujos que ilustran esta edición. Y a la colección de monografías Biblioteca Javier Coy, cuya directora, la Dra. Carme Manuel, me animó a componer este libro.

Por último, infinitas gracias a la Dra. Esther Enjuto, mi más exigente crítica.

Índice

Prólogo 15

¿Qué fue de Edgar Allan Poe? 21

Fantástico, gótico, tradición alemana, y terror 39

El cuento de Poe: diseño y composición 69

La tragedia del tiempo: “La máscara de la Muerte Roja” 83

El círculo de la supervivencia: “El pozo y el péndulo” 103

El ansia del ‘otro’ y la miseria moral: “El tonel de amontillado” 129

Conclusión 153

Bibliografía 163

Glosario 169

Prólogo

Christopher Rollason

Independent Scholar
PhD University of York

En este libro nos encontramos con una serie de estudios, organizados en una coherente secuencia de aproximaciones a Edgar Allan Poe –comenzando por su vida y obra en general, y siguiendo con determinados textos individuales, todos ellos relatos breves. El subtítulo original se inspiraba en su siniestro cuento de ciencia ficción de 1845, "The Facts in the Case of M. Valdemar" (en la traducción al castellano de Julio Cortázar, "La verdad sobre el caso del señor Valdemar"). Empero, en el caso del relato de Poe se trata de una mixtificación –algunos lectores tomaron el cuento por real–, y aquí, en cambio, el propósito es establecer, si no *la* verdad acaso *una* verdad sobre la obra de Poe, o si eso suena demasiado ambicioso, al menos plantear unas hipótesis creíbles para la interpretación.

En el primer capítulo se repasa la vida de Poe en sus vertientes profesional y personal, y en el segundo se presenta una visión general de la literatura fantástica de índole teórica, evocando los planteamientos de un abanico de críticos desde Tzvetan Todorov hasta Rosemary Jackson. El tercer capítulo, tras una exploración conceptual del miedo como fenómeno humano, se dedica a consideraciones generales sobre el método poeiano de construcción del relato, con un especial énfasis en los mecanismos de producción del miedo, destacándose el concepto de unidad de efecto y la importancia primordial del final del relato. Luego y a partir del cuarto capítulo, el análisis se centra en una trilogía de análisis textuales de algunos de los más conocidos relatos poeianos. Es aquí, en los entresijos de la lectura atenta de los textos, donde se revela la interpretación particular que se adopta del "caso del Sr. Poe", con el valor añadido que pueda aportar a los estudios poeianos. A la vez, estos análisis se enriquecen al poder ser leídos a través del

prisma de ciertos conceptos sobre los géneros literarios expuestos en el segundo capítulo: gótico, fantástico, grotesco/arabesco y relato de terror son conceptos que tienen la particularidad de poder aplicarse en cada caso a la producción literaria poeiana, siempre recordando que un texto, máxime si es de Poe, puede pertenecer a varios géneros a la vez. Los tres textos seleccionados para el análisis detallado, son "The Masque of the Red Death" ("La máscara de la Muerte Roja"), "The Pit and the Pendulum" ("El pozo y el péndulo") y "The Cask of Amontillado" ("El tonel de amontillado"). Tampoco se entra en el asunto de las posibles variantes textuales, seleccionando de modo práctico para sus explicaciones la edición estándar de James A. Harrison (1902, reeditada en 1965).

Los tres textos elegidos tienen evidentes rasgos en común, constituyendo, además, dentro del canon textual de Poe –como no se deja de subrayar– "tres de sus más indiscutiblemente magistrales relatos de terror". Genéricamente, todos pertenecen a la vertiente gótica poiana, y son ejemplos sobresalientes del *relato de terror* breve tal como lo desarrolló el norteamericano. Es más, todos se insertan en la variante de la ficción gótica que Michel Foucault denomina "literatura de confinamiento". En "The Masque of the Red Death", el príncipe Prospero y su corte se aíslan en una abadía para huir de la peste; "The Pit and the Pendulum" se desarrolla en una mazmorra de la Inquisición; y "The Cask of Amontillado" culmina con el emparedamiento del mal nombrado Fortunato. Por otro lado, podemos resaltar un fuerte elemento español tanto en "The Pit and the Pendulum", relato situado en Toledo, como en "The Cask of Amontillado", cuento asombroso ya desde su propio título, que refiere a un refinado producto andaluz, e incluso en "The Masque of the Red Death" descubrimos una referencia a *Hernani*, obra teatral de Victor Hugo inspirada en hechos históricos españoles.

"The Masque of the Red Death" (1842) es uno de los relatos de Poe más valorados, tanto por la crítica como por el público general. Además, en tiempos recientes ha cobrado nueva vida por sus espeluznantes similitudes con aspectos de la pandemia por COVID, fenómeno que, si bien no se evoca en este estudio, no ha dejado de ser observado por muchos comentaristas en el espacio de internet. Se señala aquí la analogía con la peste negra medieval, así como vínculos intertextuales con Shakespeare (*The Tempest*) y Boccaccio (*Il Decamerone*), y se subraya el papel del artista omnipotente que encarna el príncipe Próspero, aparentemente creador único de todo el complejísimo universo en el que se desarrollan los acontecimientos. Se mencionan referencias, con algún escepticismo,

a la lectura psicoanalítica de Marie Bonaparte y otros estudiosos, según las cuales este relato adopta una lógica edípica, siendo la abadía un símbolo del cuerpo de la madre y la figura de la Muerte Roja, una manifestación del padre castrador. Como bien observa Llácer, ese tipo de lectura se antoja reductora pues no explica satisfactoriamente la totalidad de los diversos aspectos del texto. Él, en cambio, prefiere leer el relato en términos de temporalidad y muerte, haciendo hincapié en el papel simbólico del reloj de ébano. Mientras tanto, agrega a su análisis temático la consideración detallada del léxico textual, así como los elementos más bien estilísticos o gramaticales, tales como la adjetivación, la elección de tiempos verbales o el uso de cursivas. En este sentido, celebra el estilo de Poe en este cuento, considerando la fuerte adjetivación como aportación apropiada al efecto deseado y contrastando la economía estilística poeiana con la excesiva fraseología característica de tantas novelas góticas.

En "The Pit and the Pendulum", Llácer evoca (sin compartirla) la lectura bonapartiana-psicoanalítica (la mazmorra sería el útero materno, el péndulo el padre castrador) para después preferir una lectura más sintética e integradora. Señalemos aquí que este relato se encuentra entre los más conocidos de Poe, pero no entre los más comentados: en cierto modo es atípico, inclusive por el hecho de centrarse no en el verdugo sino en la víctima, aspecto que trajo a colación el estudioso poeiano Scott Peeples, en una conferencia dictada en Albacete en el marco de los congresos que tuvieron lugar en España en 2009 con motivo del bicentenario del nacimiento de Poe.

Como enseguida se nos recuerda, este relato se desarrolla en primera persona, a diferencia de la tercera persona en "The Masque of the Red Death", siendo el narrador el protagonista y simultáneamente víctima. Se examinan múltiples aspectos alrededor del narrador y del siniestro espacio que lo rodea: autonomía kinestésica del espacio; conocimientos científico-matemáticos del narrador y su papel de luchador, a pesar de todo, por la esperanza y la libertad. No falta la comparación, sin duda válida, con el Josef K. de Kafka, también víctima de una acusación nunca definida. Llácer resalta la insatisfacción de algunos críticos con el final del relato, la revelación del *deus ex machina* representado en el general francés, Lasalle. Si el rescate es poco verosímil desde un punto de vista realista, sí podríamos ver a Lasalle, supresor de la Inquisición, como emblema del racionalismo francés. Por otro lado, no debe sorprender que finalmente el protagonista sea liberado, pues en el tercer párrafo habla en tiempo presente,

dejando claro que todo el episodio de la mazmorra corresponde a sucesos de su pasado que por muy terroríficos que sean, son –dentro del texto– recuerdos reales: este narrador es, a la postre, un superviviente. Llácer también nos ofrece un análisis lingüístico del texto para complementar la parte temática. Subraya el intenso léxico gótico y las citas bíblicas, además de la presencia de repeticiones de palabras o frases, lo que intensifica las sensaciones de opresión y claustrofobia. En conclusión, aboga por este cuento, y la literatura de Poe en general, como ejemplo paradigmático de la creación, mediante el vocabulario y la simbología, de una atmósfera de terror convincentemente lograda.

El tercer y último texto analizado es "The Cask of Amontillado" (1846). Se localiza aquí el texto de Poe en un lugar de Europa indeterminado, quizás Italia, pero más probablemente Francia, por el nombre del protagonista-narrador, Montresor y el uso de palabras de origen francés como *roquelaire* o *flambeaux*. La época sería, como en "The Pit and the Pendulum", la de la Revolución francesa y sus secuelas. Este relato tiene varias especificidades dentro de la obra poeiana. Llácer apunta la ausencia total de lo sobrenatural; y de subrayar también es el hecho de que Montresor narra a un indefinido "You" acontecimientos que habrían ocurrido hacía medio siglo, tejiendo así una red de *recuerdos* como en "The Pit and the Pendulum", aunque en este caso desde el punto de vista del verdugo y no del de la víctima. Hay que destacar también los elementos ausentes e indefinidos en el texto: nunca llegamos a conocer la naturaleza de los agravios que habría padecido Montresor por parte de Fortunato; y por muy real que sea ese vino español fuera del mundo del relato, dentro de este el famoso tonel de vino amontillado *no existe*, quedando al fin como (una) mera invención de Montresor.

En este relato, Llácer evoca de nuevo la lectura psicoanalítica de Marie Bonaparte, quien lo relaciona con el deseo de venganza hacia el padrastro John Allan, si bien se decanta por otras perspectivas. Este texto de Poe se presta a la sociocrítica, enfoque que se menciona en relación a determinadas tendencias de su período vital en la sociedad estadounidense: anti-catolicismo, masonería y movimiento de templanza. Llácer repasa todos estos elementos, para después mostrar su preferencia por una lectura más bien literaria, abarcando género, temática y estilística. Aquí, señala la presencia de elementos claramente góticos, como el *Doppelgänger* (Fortunato podría ser un macabro doble de Montresor, o viceversa) o la maciza y siniestra arquitectura de las bodegas-catacumbas. Asimismo, hace hincapié en la engañosa atmósfera de carnaval que caracteriza el

cuento, y en su intensa y acendrada ironía (como cuando Montresor saluda a Fortunato como "luckily met", haciendo un juego de palabras con su nombre). En cuanto al estilo, se subraya el papel de la adjetivación, con la presencia de epítetos aparentemente sencillos, pero en contextos eficaces transmisores de miedo, como 'dull', 'deep' o 'damp', y en general se muestra lo que aporta el tejido de la escritura de Poe para la consecución del deseado efecto único. En suma, para Llácer, "The Cask of Amontillado" sería de entre todos los relatos de Poe aquel cuya estructuración logra mejor esa tan añorada unidad.

Sigue un epílogo en que se nos recuerdan los varios puntos en común que se destacan en los tres relatos analizados: interior gótico, relación verdugo/víctima, narrador omnipresente (de primera o tercera persona), atmósfera siniestra y onírica, estilo ritualizado privilegiando la repetición, y todo ello al servicio de la consecución del gran objetivo de generar en el lector, en el momento en que este llega al clímax, el efecto único de terror. A la vez, Llácer contextualiza la obra de Poe en el marco del sistema literario hispanohablante y también de la literatura universal, puesto que el bostoniano se encuentra entre los autores más leídos y traducidos hoy en día en todo el mundo, por sus obras de terror y no sólo de terror. Mientras tanto, no cabe duda de que este atento y detallado estudio es una valiosa aportación al siempre creciente cuerpo de crítica y análisis dedicado al genio literario que fue Edgar Allan Poe.

¿Qué fue de Edgar Allan Poe?

> A un siglo de distancia nos llega todavía la palpitación anhelante del corazón de Edgar Poe, bajo las tablas yertas y resecas de la crítica que intentó apresarle para desentrañar su secreto. Nos alucina todavía el latir de su corazón antiguo y [...] la belleza de su obra continúa siendo un misterio.
>
> J. B. Torrelló, *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco*[1]

Edgard Poe nada tiene de norteamericano. Es algo aparte, y si se quiere completamente exótico en la intelectualidad y en la literatura yanquis. El espíritu y el carácter de los Estados Unidos se hallan impresos en todos sus pensadores y artistas de la pluma, menos en el autor independiente, patriota renegado, Edgard Poe. Él se desvía de la corriente, se aísla, se declara rebelde, y así se singulariza con mayor relieve su personalidad.[2]

Así se despachaba el por entonces crítico español Ángel Guerra, en el momento en que Europa celebraba por primera vez el centenario del nacimiento de Poe, en un intento de "rescate" de Poe para los europeos. Pero veamos quién fue realmente Edgar Allan Poe.

Descendiente de cómicos dedicados al teatro que –por qué no decirlo– no gozaba de buena reputación, todavía hoy se discute la fecha exacta de su nacimiento, aunque la mayoría de estudiosos parecen coincidir al menos en situarlo en enero de 1809 en la ciudad novoinglesa de Boston, a la sazón centro cultural destacado en los aún balbuceantes Estados Unidos de América; una sociedad norteña puritana conocida por su intolerancia y cerrazón en muchos ámbitos, incluyendo por supuesto las representaciones dramáticas además del "prize fighting", es decir, las peleas a puñetazos, tan comunes en la época y en las

[1] Juan Bautista Torrelló, "Prólogo", *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco*, trad. R. Lasso de la Vega. (Madrid: Gráficas Espejo, 1946).
[2] Ver artículo en *La España Moderna* 244 (abril 1909): 134.

que se apostaba por uno de los contrincantes.[3] De todo esto y de muchas más actividades se decía que alentaban la inmoralidad, la impiedad y el desprecio por la religión.[4]

En cuanto a sus progenitores, en 1802 Elizabeth casó con un joven actor, Charles Hopkins, quien apareció junto a ella en muchas obras, pero murió tres años después. En aquella época, era una garantía apreciable para una mujer de teatro en Inglaterra o América el estar bajo la protección de un hombre, así que Elizabeth contrajo segundas nupcias con el también actor David Poe. El matrimonio tuvo tres hijos: William Henry en 1807, Edgar dos años más tarde y, por último, Rosalie en 1810. En 1809, David Poe hizo su última aparición como actor y algo más tarde desapareció. Algunos relatos dicen que murió en 1810, pero nunca se supo con certeza. Elizabeth tuvo enormes dificultades para sacar a su familia adelante, dado su precario estado de salud. Durante algo más de un año estuvo de gira con su compañía, de una ciudad a otra, hasta que en diciembre de 1811 murió de tisis. Edgar tenía menos de cinco años y, aunque no los llegó a conocer en profundidad, los pocos recuerdos de sus padres dejaron al parecer en él una huella imborrable.

Tras la temprana desaparición de sus dos padres biológicos, Edgar fue adoptado por John Allan y Frances Keeling Valentine ("Fanny"). John Allan era un acomodado comerciante de tabaco propietario de la empresa Ellios & Allan de Richmond. Nacido en Escocia, emigró a América para trabajar con su tío William Galt. En 1804, Allan consiguió la nacionalidad, un año después de contraer matrimonio con Frances. No tuvieron hijos lo que les decidió a adoptar a Edgar. Frances se mostró siempre dispuesta a considerar a Edgar como a su propio hijo, pero John mantuvo siempre una reticencia que se reflejó en la negativa a darle su apellido legalmente.

En 1815, John Allan viaja a Inglaterra con toda su familia por asuntos de negocios, el viaje se convirtió en una estancia de cinco años, su niñez en Inglaterra que dejaría unos recuerdos indelebles en la mente de Edgar: su residencia, una

---

[3] Existe una versión anterior de este capítulo publicada como Eusebio V. Llácer Llorca, "La huella indeleble de Edgar Allan Poe", en *A 21st Century Retrospective View about Edgar Allan Poe / Una Mirada Retrospectiva sobre Edgar Allan Poe desde el siglo XXI.* (Berna: Peter Lang Intl Academic Publishers, 2011) 235-250.

[4] "On May 6, 1709, the Governor's Council of New York passed a law forbidding 'play acting and prize fighting' [...] it was felt tended 'to increase immorality, impiety, and a contempt for religion' [...] a Pennsylvania act of 1778 (repealed in 1789 declared all theatrical performances illegal" (Citado en Meserve, W. J. *American Drama: An Outline History* (Totowa, N.J.: Littlefield: Adams & Co., 1965) 5.

casona decadente situada en una neblinosa villa y rodeada de árboles gigantescos, los castillos, las antiguas construcciones, su colegio... Una impresión más bien desoladora que le hizo perder el interés por la vida inglesa, aunque no por la literatura de aquel país. Años más tarde, ya de vuelta en los Estados Unidos de América comenzaría un periplo de amores frustrados, abandonos y desencuentros que marcaría para siempre su forma de ver la sociedad, las mujeres y la vida. Esta fue una época convulsa en los recientemente nacidos Estados Unidos de América, una nación en plena construcción y con el problema añadido pero esencial de la división política en secciones y el comienzo del conflicto entre el Norte y el Sur.

El primer amor de Edgar, Jane Craig Stanard, madre de uno de sus compañeros de colegio se convirtió en su amor platónico y la confidente de los años turbulentos y apasionados de su juventud, causándole su muerte –en 1824– una honda y permanente huella. En 1875, Elmira Royster también contó que Edgar estuvo enamorado de ella algo después de la muerte de Jane Stanard, llegando a prometerse con ella antes de marchar a estudiar a la universidad; desde allí le envió numerosas misivas, aunque Elmira no tuvo noticia de ellas hasta después de contraer matrimonio con un cierto Sr. Shelton, ya que su padre las había interceptado alegando que eran demasiado jóvenes. En esta época, Edgar contaba diecisiete años y estaba desarrollado por completo. No en vano –como bien señala Menene Gras (2001)– algunos poetas románticos utilizaron la identificación de la noche con lo sublime, y el día con lo bello, para separar la vida y la muerte, el arte y el no-arte, el amor y su ausencia: "El amor es sublime, pero irremediablemente trágico, porque debido a su condición ha de conocer la muerte. Desde otra perspectiva, la belleza para el romántico consiste en lo 'sublime' del amor o de la verdad, con todas las exigencias que esto supone" (Gras 2001: XXI).

Tampoco en el terreno profesional tuvo Edgar demasiada fortuna. Quiso ser poeta y editor de su propia revista soñada, *The Stylus,* y el destino le reservaba la posteridad por su faceta de narrador de historias breves y periodista, además de científico aficionado y, "¡Eureka!", pensador y filósofo. Es probable que su pasión por la ciencia (y en particular por la astronomía) fuera fomentada desde niño por sus padres adoptivos, John y Frances Allan. Es sabido que John Allan puso a disposición de su ahijado, cuando éste tenía 12 años, un pequeño telescopio refractor que había comprado en Londres durante la etapa en que vivieron en Inglaterra. Con este instrumento (que hoy día es posible contemplar en la casa museo de Poe en Baltimore) el pequeño Edgar se pasaba las noches observando el cielo des-

de el pórtico de la casa de los Allan, en Richmond, y aprendiendo los fundamentos de la astronomía.[5]

También fue el primer escritor americano que trató desde un punto de vista teórico en sentido estricto la creación, el objeto y la estructura del relato breve, si bien había ya bebido de las clásicas fuentes germánicas, y de la tradición de la novela gótica inglesa tan popular como relevante en los albores del siglo XIX. Como bien señala el estudioso Rafael Llopis (1983), Poe logró establecer una síntesis entre dos formas de terror literario anteriores, dos tradiciones antagónicas: la germánica y la británica. Mientras von Tieck, Kleist, Hoffmann, von Chamiso, Storm, etc., exaltaban en sus *novelle* lo maravilloso, sugerente, irreal y alusivo, la tradición negra de la novela gótica anglosajona se ocupaba en un terror macabro con imaginería de castillos, subterráneos, muertos despedazados, pasadizos secretos y fantasmas.[6] En vez de alejarse de la realidad –constata Juan Perucho (1987)– como el fantástico tradicional declarado, Poe construye un fantástico insidioso que utiliza la vida común como material para su arte, aunque con una tendencia hacia lo extraño y lo fúnebre.[7] De cualquier modo, como bien subraya Gabriel Matelo (2010: 44-45) para nuestro autor, la función del arte, alto o masivo, consiste en producir placer, ya sea en forma de elevado gozo estético para los pocos preparados para ello, o de entretenimiento y diversión para los más. De algún modo, al anticiparse a los tiempos y considerar que el gusto popular es social y puede ser manipulado a través de los medios de comunicación como la revistas y periódicos, Poe fue el precursor de profesionales ordenados, sistemáticos y geniales como Ray Bradbury, H. P. Lovecraft o Stephen King, escritores de best-sellers con un rendimiento económico notable, aunque considerados fuera del canon de lo literario puro.

De apariencia frágil, con grandes ojos grises y una voz melodiosa, se sentía seguro de sí mismo, de su caballerosidad y de su superioridad y actuaba en consonancia. Edgar se sentía a sus anchas codeándose con la aristocracia de

[5] Ver Fernando Ballesteros Roselló y Eusebio V. Llácer Llorca: "Poe: a Scientist at Heart. The History of Science Fiction", *Mètode Annual Review: The Light of Science* 5 (2015): 97-101.

[6] Ver "Prólogo" de Rafael Llopis, en M. R. James, *Trece historias de fantasmas* (Madrid: Alianza, 1983).

[7] Esta tendencia, que se expresa a través de los símbolos de la cripta, el ataúd, la tumba, el barco amotinado a la deriva, etc., indica – como afirma Neumann (1955) – la presencia de una constelación de la Madre Terrible en la persona, una debilidad en el centro de la personalidad que hace que el impulso hacia la muerte sea mucho mayor que el instinto vital. El deseo de permanencia junto a la figura protectora de la madre implica un rechazo de la vida y, por ende, del crecimiento y el desarrollo.

Richmond, lo que acrecentaba sus fantasías de educado caballero virginiano. Durante el año que pasó en la universidad, leyó abundantemente, aprendió francés y latín e incluso comenzó a escribir su primer libro de poemas *Tamerlane and Other Poems, By a Bostonian* que apareció en 1827.

En marzo de 1830, Edgar es aceptado como cadete en la academia militar e ingresa en julio del mismo año. Sus razones para enrolarse en una vida carente de ambiciones intelectuales son sobre todo el deseo de demostrar a su padrastro ser digno hijo suyo y así conseguir su apoyo y aprobación. Sin embargo, pronto comenzaron de nuevo las disputas con John Allan, casi siempre por motivos económicos, por lo que decidió abandonar West Point y acabar así con la relación emocional más importante de su vida. En 1834, John Allan murió sin incluir a su hijastro en su testamento y para Edgar comenzó un turbulento recorrido de calamidades y éxitos como periodista y marido.

Ya en 1833, había obtenido un premio del Folio Club con su relato "MS Found in a Bottle", premio que le reportó 50 dólares, iniciando así sus colaboraciones como articulista, crítico literario y escritor de relatos en diversas publicaciones, el *Southern Literary Messenger* entre otras. Edgar estaba en sus mejores momentos como periodista: tenía gran capacidad y destreza en el trabajo, era brillante y demostraba una especial intuición hacia el gusto del público. Aprendió con notable rapidez los detalles técnicos de la preparación de un periódico, ya que su máxima ilusión era poseer algún día una revista.

En 1835 contrajo matrimonio en Richmond con Virginia Clemm que contaba, a la sazón, trece años, y su tía María Clemm se trasladó a vivir con ellos. Aunque algunos críticos hayan recalcado la posibilidad de un matrimonio de conveniencia instigado por María en su propia conveniencia y en la de Eddie, por lo insólito que resulta imaginar una fuerte relación pasional en tan joven mujercita, Virginia representaba el modelo de heroína que Edgar iba a describir en sus futuros relatos de "Ligeia", "Morella", "Eleonora" y "Berenice": pelo negro, tez pálida hasta el extremo, cara redonda y una forma de hablar especial acompañada de un ligero ceceo.

En esta época, la vida como periodista o incluso como escritor era tormentosa, ya que no existían leyes sobre los derechos de autor y los editores consideraban más rentable y seguro publicar en sus periódicos viejos recortes y entregas inglesas, que pagar a jóvenes escritores americanos que no tenían la fama de los británicos:

> Mis sentimientos en este momento son ciertamente penosos. Sufro una depresión espiritual como nunca la he sufrido. He luchado en vano contra la influencia de esta melancolía –creedme si os digo que sigo en un estado lamentable a pesar de que mis circunstancias han mejorado.[8] (Carta enviada a su editor, John P. Kennedy en septiembre de 1835; Ostrom 1966: 73; citado en Miquel-Baldellou 2010: 185)

Poe intentó publicar una serie de cuentos de terror y sátiras, pero Harper la rechazó. Más adelante lograría un acuerdo para la publicación en 1838 de "The Narrative of Arthur Gordon Pym". Tras esta primera experiencia como periodista, Poe viajó a Nueva York y a Filadelfia, donde tuvo más fortuna. Vendió su mejor historia, "Ligeia", a una revista de Baltimore por solo 10 dólares. En julio de 1839, Poe empezó a trabajar como colaborador de *Burton's Gentleman's Magazine*, donde pudo publicar piezas importantes de crítica y relatos como "The Fall of the House of Usher" y "William Wilson". Además, encontró a un editor local que le publicó una tirada de 750 copias de *Tales of the Grotesque and Arabesque*, (los cuentos del Folio Club) y relatos de terror. A este respecto Matelo sostiene que en el mercado y por mor de la supervivencia, "el escritor sin capital debe llamar la atención de las masas para ser leído por primera vez, y debe recurrir a la construcción de un sujeto escandaloso, el *histrión literario*, como Poe lo denominó: sujeto público y mediático que termina por robarle la biografía al escritor de carne y hueso. Ese sujeto, leído por Baudelaire, dará nacimiento a la imagen del *poeta maldito* moderno, en constante rechazo y tensión con la sociedad burguesa" (2010: 43), lo cual resulta algo familiar en nuestro mundo actual invadido por el modelo mediático de comunicación artística, cultural e incluso política.

A pesar de todos sus contratiempos y sinsabores, Poe estaba por aquel entonces en la cima de sus posibilidades como escritor de relatos breves y como crítico, publicando quince historias entre 1841 y 1843 y un gran número de largos ensayos críticos. En esta época comenzó su "relación" de amor-odio con Rufus Wilmot Griswold, quien en el comentario a su antología *The Poets and Poetry of America* (1842), alababa su talento, gusto y tacto a la vez que señalaba que significaba la aportación más valiosa a la literatura norteamericana en muchos años. En este pun-

[8] Original: "My feelings at this moment are pitiable indeed. I am suffering under a depression of spirits such as I have never felt before. I have struggled in vain against the influence of this melancholy –you will believe me when I say that I am still miserable in spite of the great improvement in my circumstances".

to, creemos oportuno resaltar que, aunque coetáneo de los transcendentalistas como Emerson, Thoreau, Whitman y Melville, y siendo que compartía muchas ideas con ellos, Poe no quiso formar parte de este movimiento, mostrando un cierto desdén por lo que tildaba como inconsistencia debida a una impaciencia que impedía el completo desarrollo de la imaginación y la reflexión racional: "No es que [él] no pertenezca a este [movimiento], sino que pertenece *in extremis*, quintaesencialmente pertinente, siendo simultáneamente el irónico diagnosticador y la encarnación hiperbólica del tipo más marginal que identifica el canon" (Kadir 2010: 19).[9]

Es en esta misma época cuando nuestro autor contempla con más cercanía la posibilidad de llevar a cabo su sueño de fundar una revista que llamaría *The Stylus* y que sería publicada en breve. Pero los tiempos no estaban para grandes empresas, ya que era difícil vender los relatos incluso a sus amigos – Snodgrass rehusó el manuscrito de "The Mystery of Marie Rogêt", secuela de "The Murders in the Rue Morgue".[10] No obstante, dos de sus grandes relatos, "The Masque of the Red Death" y "The Pit and the Pendulum", que ya catalogó Rudolf Otto (1924) en el grupo de los que transmiten un sentimiento de terror *(mysterium tremendum),* pero también provocan una combinación de fascinación y seducción *(mysterium fascinosum),* fueron publicados en 1842. Más aún, Alberto Chimal (2011) señala que, "un atractivo particular de las ideas de Poe sobre la escritura está en el contacto que sugieren entre lo racional y lo irracional, lo dionisíaco y lo apolíneo: la paradoja de un efecto emotivo producido por un trabajo presuntamente desapasionado. Está paradoja ha sido la más ricamente explorada por los sucesores de Poe en la investigación y la enseñanza de la escritura (227). Un año después vería la luz el original y desconcertante relato fantástico de raciocinio "The Gold Bug".

La vida en Nueva York no le resultó más sencilla que en Filadelfia, aunque consiguió algunos ingresos con historias como "The Purloined Letter", vendidas a Sarah Hale para la *Godey's Lady's Magazine*. María, que había permanecido en

[9] Original: "It's not that he does not belong there, but he belongs there *in extremis*, quintessentially pertinent, simultaneously the ironic diagnostician and the hyperbolic embodiment of the most salient trait that identifies the canon".

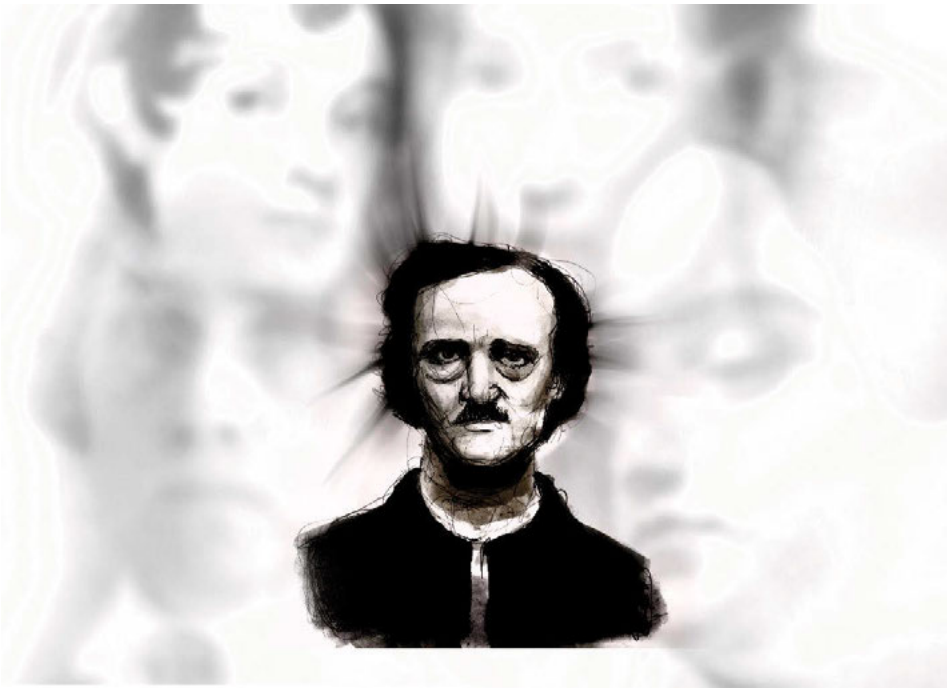
[10] De acuerdo con la Edgar Allan Poe Society de Baltimore, el Dr. Joseph Evans Snodgrass – médico, defensor de la templanza y editor estadounidense – fue en una ocasión socio del Sr. Brooks en el "Baltimore Museum", una revista periódica publicada en la Ciudad de los Monumentos. [traducción propia] [According to the Edgar Allan Poe Society of Baltimore, Dr. Joseph Evans Snodgrass – American physician, temperance advocate and editor – was at one time the associate of Mr. Brooks in the "*Baltimore Museum*", a monthly journal published in the City of Monuments.]

Filadelfia, se reúne con Edgar y Virginia y de nuevo se trasladan a una casita de campo a unos siete kilómetros de la ciudad. Las cosas no marchaban bien y Edgar se enfrascó en temas que le permitieran escapar o alejarse de la desagradable cotidianeidad. De este modo nacieron relatos como "Mesmeric Revelation" y "The Facts in the Case of M. Valdemar". En estos tiempos Edgar se había olvidado del periodismo, lo que le perjudicaba económicamente, por lo que María Clemm decidió visitar a Nathaniel Parker Willis, a la sazón editor del *New York Mirror*, y consiguió trabajo para Edgar. Allí publicó "The Raven", un poema que amplió notablemente su popularidad.

Casi un año después de la publicación de su poema más famoso, Poe escribió el tratado "The Philosophy of Composition", en el que explicaba el modelo de creación de sus obras poéticas y narrativas breves, los "tales", basándose en principio en los relatos del también genial Nathaniel Hawthorne, y donde relataba con todo detalle el proceso seguido en la elaboración de su más famoso poema, "The Raven". Tanto en su pensamiento poético como en la crítica se vislumbra una finura y rigor en el análisis, así como una gran exactitud y riqueza, de los que la modernidad ha bebido.[11] Por otra parte, Peter L. Caverzasi (2011: 188) afirma que como poeta y escritor, de Poe se espera que alabe las facultades imaginativas e intuitivas, particularmente si lo consideramos un autor romántico: "Poe vislumbró una oposición entre las facultades imaginativa y racional, constituyendo la imaginación la única vía hacia la percepción del idealismo y siendo la razón grandemente responsable del estado de decepción humano" (Ketterer 1979: 238).[12]

[11] A este respecto, véase el artículo de Jaime Siles (2009) presentado en el Ateneo de Madrid y también publicado en Félix Duque Pajuelo (ed.) et alii. *Poe. La mala conciencia de la modernidad* (Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2009) 195-224.

[12] Traduccion propia del inglés: "Poe envisaged an opposition between the imaginative and reasoning faculties, imagination being the only avenue to a perception of ideality and reason being largely responsible for man's state of deception".



En enero de 1847, Virginia murió tras una larga y dolorosa agonía. Como consecuencia o quizá agudizado por la muerte de su esposa, Poe comenzó a experimentar los síntomas de una supuesta lesión del cerebro, origen de enormes sufrimientos tanto físicos como psíquicos. En ausencia de su esposa, Poe necesitó la presencia de otras mujeres, otros objetos de adoración. Las crónicas dan cuenta de una larga lista entre las que destacan Fanny Osgood, Mrs. Shew, Jane Ermina Locke, Mrs. Lewis y, sobre todo, Sarah Helen Whitman y Annie Richmond. Les escribía tiernos poemas prometiéndoles todo su amor, en ocasiones a varias simultáneamente. Y así, por ejemplo, expresó su admiración por Mrs Whitman: "Al entrar en la habitación, pálida, tímida, vacilante y evidentemente con el corazón oprimido; cuando tus ojos se posaron suplicantes, por un breve instante, en los míos, sentí, por primera vez en mi vida, y reconocí temblando, la existencia de influencias espirituales completamente fuera del alcance de la razón" (Ostrom 1966: 387); o más tarde, en una misiva a Annie Richmond, de enero de 1949, un mes antes de su muerte: "De hecho, de hecho, Annie, no hay nada en este mundo por lo que valga la pena vivir, excepto el amor, un amor que no era como el que

una vez pensé que sentía por la Sra. [Sra. Whitman] sino como el que arde en mi alma por ti" (Ostrom 1966: 414).[13]

En 1848 Poe estaba dispuesto a colaborar en cualquier periódico o revista con tal de asegurarse mínimamente la supervivencia. Publicó no obstante algunos relatos como "Landor's Cottage", "Mellonta Tauta", "Von Kempelen and His Discovery" y "Hop-Frog", pero ya comenzaba a considerar que su creación había llegado a la cima con "¡Eureka!" y no le quedaba mucho por hacer en la vida.[14] Todavía dio Poe otra conferencia sobre "The Poetic Principle", un acto muy poco concurrido incluso con la entrada a un precio irrisorio: había pasado de la "fama" a la indiferencia más dolorosa por parte de sus colegas críticos y literatos. En este sentido Michael Duchesneau (2011: 113), apunta que en su definición de poesía, Poe adoptó la expression musical "La rítmica creación de la belleza" ("The Rhythmical Creation of Beauty"), y añadió: "Es en la música, acaso, donde el alma está más cerca de alcanzar el gran propósito por el que, inspirada por el sentimiento poético, se esfuerza –en la creación de la belleza suprema" (Poe 1989: 1023).[15]

Todavía tuvo fuerzas para comprometerse en matrimonio con Elmira Shelton, con la que ya se comprometiera veinte años antes cuando era Elmira Royster. Pero no le quedaría tiempo: el 7 de octubre de 1849 moría a los cuarenta años en un hospital de Baltimore, presumiblemente víctima de una intoxicación etílica. Muy pocos acudieron a su funeral, aunque también es cierto –como atestiguan Margarita Rigal y Beatriz González (2010)– que con el tiempo se le ofrecieron múltiples homenajes, conmemoraciones y testimonios de cariño.[16] Atrás quedaban varias docenas de relatos, algunos poemas, infinidad de artículos y ensayos críticos y periodísticos y, sobre todo, una ágil imaginación y un puñado de bellos sueños.

---

[13] Traducciones propias del inglés: "As you entered the room, pale, timid, hesitating, and evidently oppressed at heart; as your eyes rested appealingly, for one brief moment, upon mine, I felt, for the first time in my life, and trembling acknowledged, the existence of spiritual influences altogether out of the reach of reason"; "Indeed, indeed, Annie, there is nothing in this world worth living for except love –love not such as I once thought I felt for Mrs. [Mrs. Whitman] but such as burns in my very soul for your sake" (Ostrom 1966: 414). Citados en Miquel-Baldellou (2010: 185).

[14] Ver Bettina L. Knapp, *Edgar Allan Poe* (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1984) 168-71, y Julian Symons, *The Tell-Tale Heart: The Life and Works of Edgar A. Poe* (London: Faber & Faber, 1978) 74, 78.

[15] Original: "It is in Music, perhaps, that the soul most nearly attains the great end for which, when inspired by the Poetic Sentiment, it struggles –the creation of supernal Beauty".

[16] Ver Margarita Rigal Aragón y Beatriz González Moreno, "Edgar Allan Poe (19 de enero 1809 – 7 de octubre 1849): conmemorando el bicentenario de su nacimiento", en Beatriz González Moreno y Margarita Rigal Aragón (eds.). *Edgar Allan Poe (1809-2009): doscientos años después* (Cuenca: Servicio de Publicaciones de la UCLM, 2010) 13-31.

No es extraño que la mayoría de los estudiosos de Poe partan de su filosofía para explicar el diseño de su relato breve. La construcción del relato breve de forma lógica y razonada responde a una visión del mundo característica que Poe se formó sobre una amalgama de ideas anteriores a él y remozadas con cierta originalidad. Su vida fue original y dura, sobre todo en los primeros años, algo que influyó en esta visión del mundo y en su filosofía. Según la crítica psicoanalítica, existen dos aspectos básicos que marcaron sus ideas y actitudes: su desgraciada experiencia de la muerte y la pérdida de las tres mujeres que probablemente ejercieron una mayor influencia en su vida. Su madre murió cuando solo contaba dos años, a una edad casi juvenil y su madre adoptiva murió también prematuramente. Su esposa Virginia le dejó antes de cumplir los treinta. Al parecer estos acontecimientos ejercieron una influencia decisiva, de modo que los más recurrentes motivos, acción dramática y temas de sus relatos se relacionan directa o indirectamente con la muerte, con las mujeres o con ambos.[17]

El deseo de autodestrucción, presente en muchos de los relatos, y que lo conecta directamente con nuestro siglo XXI, está íntimamente relacionado con el anhelo de la muerte como único medio de reencuentro con sus seres queridos; el tema encuentra apoyo adicional en el del culto a la memoria de los muertos, socialmente reforzado en tiempos de Poe por la reacción a la decisión de las autoridades de desplazar los cementerios desde el centro de las ciudades a los suburbios, una decisión forzada por la rápida ascensión de los negocios inmobiliarios que por aquella época empezaban a florecer.[18] Kenneth Silverman (1993) recuerda que muchos de los motivos de los relatos de Poe han sido explicados por los críticos psicoanalíticos como enraizados en el mencionado deseo de unión con los seres queridos. Por ejemplo, la fantasía de ser engullido ("Descent into the Maelstrom") se relaciona con el deseo mezclado de horror de pasar al mundo de los muertos. También el desmembramiento físico o psíquico de alguna parte del cuerpo como el ojo ("Black Cat") o los dientes ("Berenice"), se relacionan con el ansia de preservación de los seres queridos.

[17] La Gran Madre es – según Hernández del Castillo (1981) – el arquetipo básico fundamental que se relaciona con las primeras experiencias en el interior del seno materno y en el momento del nacimiento. También se considera asociada a la última experiencia el recibimiento del hombre tras la muerte en el seno materno de la Madre Tierra.

[18] Sus caracteres autodestructivos ejercieron una notable influencia en los posteriores retratos de Fiódor Dostoievski, al igual que sus héroes detectivescos dieron lugar al Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle y más tarde a los personajes de H. G. Wells, así como sus historias de aventura favorecerían el nacimiento de la ciencia-ficción, desde Jules Verne a R. L. Stevenson.

El tema recurrente de la muerte de la mujer amada ("Ligeia", "Eleonora", "The Fall of the House of Usher", "The Oblong Box") parece querer evocar el reencuentro con las mujeres más significativas de su vida. Ana Hernández del Castillo (1981) sostiene que Poe desarrolló una doble imagen de la mujer como figura ideal, símbolo de la belleza, inspiradora e inalcanzable, y como Mujer Fatal quien, como agente de muerte y destrucción, ocupó la imaginación romántica durante la última parte del siglo XIX. No en vano, ya Henri Bergson (1922) en su obra *Les deux sources de la morale et de la religion,* puntualizaba que la imaginación se define como una "creación defensiva" de la naturaleza contra la representación, por parte de la inteligencia, de la inevitabilidad de la muerte.

Al mismo tiempo, la supervivencia del hombre después de la muerte, a través del hipnotismo ("The Facts of the Case of M. Valdemar", "Mesmeric Revelation"), la metempsícosis ("Ligeia"), los dobles ("Eleonora"), la imposibilidad de fallecimiento ("The Fall of the House of Usher") o el enterramiento prematuro ("The Premature Burial") parecen oponerse al deseo de esta, aunque más bien quieran indicar un ansia de conocimiento del más allá. Y es este tema el que nos conduce directamente a la filosofía de muertes y nacimientos sucesivos que nuestro autor propugnaba para todo el mundo natural. No obstante, el tratamiento de la muerte en Poe varía sustancialmente en sus relatos, implicando en ocasiones el principio de una vida eterna, en otras un simple final y, en otras, un eslabón de la cadena de sucesivas reencarnaciones.[19]

En "¡Eureka!" (1848), Poe describe un mundo compuesto por infinitos universos que se funden en la nada original, que a su vez es Dios –el universo total– y que no podemos clasificar como materia ni tampoco como espíritu. Dios es también la materia desprovista de partículas que, al ponerse en movimiento produce el pensamiento.[20] Y es de este pensamiento original, creado *ex-nihilo* en un estado de perfecta unidad –estado natural de nuestra existencia–de donde todas las

[19] De acuerdo con Jaishree Odin, Poe puede ser considerado como el pionero en la introducción del principio de sugestión como base de la teoría literaria en el mundo occidental, con lo que abre un nuevo campo de estudio comparativo Este-Oeste. Ver Jaishree Odin, "Suggestiveness – Poe's Writings form the Perspective of Indian Rasa Theory", *Comparative Literature Studies* 23 (1986): 297-309.

[20] Pero el hombre es presa de su propia existencia material y solo puede encontrar una salida en el sueño o una esperanza en la imaginación. Por ello el artista debe ofrecer la oportunidad a los demás hombres de experimentar la belleza.

criaturas de Dios provenimos.[21] Por ello, nacemos y morimos sucesivamente para retornar al estado puro de unión con Dios, la naturaleza y la nada, en un ciclo infinito. Los sentimientos encontrados sobre la idea de la muerte producen en Poe lo que se denomina "luto continuado" en términos psicoanalíticos y que consiste en la creencia y la negación simultánea del retorno de los muertos. Es por esto que –como afirma Silverman (1993)– en muchos de los relatos contemplamos personajes vivos y muertos a la vez, pero también animados e inanimados, naturales y artificiales, materiales e inmateriales, mecánicos y orgánicos.[22] Todo el atractivo de la simbología de Poe apunta no solo a hechos patológicos, sino también al retorno a las creencias mágicas de la infancia por las que los objetos inanimados adquieren vida, los muertos pueden volver y nosotros podemos ser devorados por animales o personajes diabólicos.

Pero además de estas circunstancias reflejadas en sus relatos más populares, Poe fue conocido –aunque no reconocido– por la labor crítica que ejerció desde los distintos periódicos en los que colaboró. La actitud de Poe fue –según Baudelaire– la de un visionario que supo adelantarse a los acontecimientos y tomar partido contra la dirección política que estaba adoptando su nación, Estados Unidos de América, dentro del conjunto de las naciones. Poe se declaró contrario a la democracia que, según él, era la mejor forma de gobierno para los perros. A este respecto, Miguel Martínez-López (2011) mantiene que al igual que Emerson, nuestro autor sentía que los Estados Unidos de América habían sucumbido a la obsesión por tener y gastar; la riqueza como única medida del valor y la corrupción como sello de la política. Se vislumbraba ya entonces el poder omnímodo de las grandes compañías, como la *Southern Pacific Railroad*, sobre ambos partidos políticos, republicanos o demócratas, e incluso nos alertaba de algo que ha sucedido en muchos periodos de la historia y que hoy en día sigue sucediendo: "Siguiendo algunas extrapolaciones de la ética voluntarista de Kant, Poe advirtió a sus lectores sobre los peligros de las adaptaciones bienpensantes o de/reconstrucciones de visiones especulativas de la realidad, alienadas de la objetividad fundamental, la consistencia esencial de los hechos" (186). [23]

[21] Según Poe, el pensamiento de Dios es la unión de todas las psiques y la única identidad posible.
[22] Este relativismo fue aplicado por nuestro autor en diversos campos del conocimiento: Poe sostenía que existía una simetría y reciprocidad de relaciones entre la materia, el tiempo, el espacio, la gravedad y la luz.
[23] Original: "Following some extrapolations of Kant's voluntarist ethics, Poe warned his readers about the dangers of goodwill accommodations or de/re-constructions of speculative visions of reality, detached from the fundamental objectivity, fundamental consistency of events".

Igualmente, su educación en el orgullo sureño le hizo ponerse de parte de los esclavistas y exhibir cierto desdén hacia el pueblo llano; en este sentido creía que al pueblo había que conducirlo por la imaginación y que las leyes son para que el pueblo las obedezca. Consideraba anticuados a los primeros adeptos al socialismo, y la perversidad como una tendencia natural en el hombre que no debía ser relacionada necesariamente con las fuerzas satánicas, ya que la historia nos enseña que a través de ella también puede hacerse justicia.

El progreso al que teóricamente conduce la democracia era para Poe otra falacia: este se niega a sí mismo a cada instante, y a más progreso, más voluptuosidades y mayor el sufrimiento de los desposeídos. Djelal Kadir (2010) nos transporta a la actualidad del siglo XXI cuando habla del desdoblamiento que se produce en la obra poeiana no solo en referencia a la estética y la estrategia epistémica, sino también como replicación del inconsciente político estadounidense: "atrapado entre la ingenuidad de su paradoja y la ironía de su destino, dramatiza simultáneamente la ambigüedad y la oscilación poéticas que, por ejemplo, en términos políticos, valora retóricamente el principio ideológico de la democracia emancipatoria dentro de las fronteras nacionales de Estados Unidos, pero practica lo contrario más allá de sus estratégicamente indefinidas e implacablemente cambiantes fronteras" (18).[24]

Poe prefería al hombre salvaje, valeroso y auténtico, frente al civilizado, resignado a su degradación moral; vislumbraba ya una distinción entre los conceptos de Estado en el viejo y en el nuevo continente y atacó a este último por su falta de autocrítica, su poca originalidad y su provincialismo puritano: "es inevitable que el hombre de letras se exponga a la envidia de los ricos y los impotentes y a la venganza de la mediocridad burguesa".[25] Poe reaccionó en sus críticas contra esa carencia de originalidad, por el bien de la joven literatura estadounidense, pero fue malinterpretado por algunos personajes de la época como falto de espíritu nacional y traidor a su patria. Por ello, aunque reconocido por sus

[24] Original: "caught between the ingenuity of his paradox and the irony of his fate, simultaneously dramatizes poetic ambiguity and oscillation that, for example, in political terms, rhetorically valorizes the ideological principle of emancipatory democracy within America's national borders, but practices the opposite beyond its strategically undefined and relentlessly shifting frontiers".

[25] Al igual que para Baudelaire – el mejor y probablemente el primer crítico que lo reconoció completamente como poeta, cuentista y crítico – para Poe la misión del artista no es la creación de mundos de evasión en un ejercicio de continua inspiración. El mundo del arte es para ambos también el de lo real en su totalidad, aunque guiado por la belleza. Ver Emilio Olcina Aya, "Sobre Baudelaire y Poe: nota introductoria", en *Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe* (Barcelona: Fontamara, D.J., 1979).

ideas literarias, poesía y relato breve, fue despreciado siempre como crítico: "El poeta que surge del análisis de Poe por Baudelaire ya no se enfrenta, como los héroes fáusticos o titánicos directamente a los problemas nacidos del ansia de infinito, ni a pasiones tan grandes que no pueden satisfacerse en este mundo, sino a la sordidez cotidiana, a letras de cambio, a alquileres no pagados, a miserias conyugales en un clima de pobreza" (Olcina 1979: 8).

Poe era de esas personas que sienten la necesidad de escapar de la vulgaridad alienada de la vida cotidiana para no volverse loco; como muchos artistas se refugió en su lúcida e hipersensible imaginación, buscando algo mejor, al igual que lo hizo en ocasiones en las drogas y en el alcohol que le ayudaban a huir de sus torturadores recuerdos, de la insoportable soledad y del temor constante a una desgracia inminente. Julio Cortázar (1969), traductor y probablemente uno de los autores que más hayan estudiado a Poe, se expresa así tras la lectura de uno de sus relatos, en "Del cuento breve y sus alrededores":

> El hombre que escribió ese cuento pasó por una experiencia todavía más extenuante, porque de su capacidad de transvasar la obsesión dependía el regreso a condiciones más tolerables [...] Esto permite sostener que cierta gama de cuentos nace de un estado de trance, anormal para los cánones de la normalidad al uso, y que el autor lo escribe mientras está en lo que los franceses llaman un "état second" [...] Que Poe haya logrado sus mejores relatos en ese estado [...] lo prueba más acá de toda evidencia testimonial el efecto traumático, contagioso y para algunos diabólico de "The Tell-Tale Heart" o "Berenice" [...] Si Poe hubiera tenido ocasión de hablar de eso, estas páginas no serían intentadas, pero él calló ese círculo de su infierno y se limitó a convertirlo en "The Black Cat" o "Ligeia". (Citado por Hernández del Castillo 1981: 38-40)[26]

Hacia el final, Poe describió su vida en una carta a María Clemm como una mezcla de capricho, ilusión, pasión, deseo de soledad, desprecio del presente y anhelo del porvenir. Tras su muerte, Griswold falsificó los acontecimientos de la

[26] Cortázar comenzó a desarrollar la teoría de la poesía y el relato breve de Poe al principio de su carrera literaria con características como la economía de palabras, el incremento de la tensión, el sentimiento de horror psicológico desde el principio del relato y el arquetipo de la Madre-Terrible a través de manifestaciones no humanas.

vida de Poe y lo hizo aparecer a los ojos del gran público como inmoral, disoluto y depravado; revisó igualmente las cartas siempre con el fin de desacreditar en lo posible la memoria de Poe.

Pero nuestro autor no solo se interesó por la literatura o las artes, sino que también fue un gran aficionado a la ciencia y la tecnología, si bien se mostraba a la vez muy crítico con la actitud de las personas que aceptan la tecnología, ya sean trenes, máquinas o autómatas como el jugador de ajedrez de Maelzel, sin cuestionar apenas su utilidad y los posibles efectos en sus vidas. No en vano, –como bien aduce Fernando J. Ballesteros (2011: 129)–Poe llegó a intuir algunas ideas dentro del campo de las matemáticas, la física o la astronomía, como su propuesta a la paradoja de Olbers, que décadas más tarde se reveló como cierta:

> Si la sucesión de estrellas fuera interminable, entonces el fondo del cielo nos presentaría una luminosidad uniforme, como la que muestra la Galaxia, ya que no podría haber absolutamente ningún punto, en todo ese fondo, en el que no existiera una estrella. Por lo tanto, el único modo en que, bajo tal estado de cosas, pudiéramos comprender los vacíos que nuestros telescopios encuentran en las innumerables direcciones, sería suponiendo que la distancia del fondo invisible es tan inmensa que ningún rayo de él ha sido todavía capaz de alcanzarnos en absoluto. (Poe 2009: 170)[27]

Hoy sabemos que ningún método puede sustituir a la creatividad, la inteligencia o la imaginación. La ciencia es una actividad de creación, y en ella el papel de la imaginación, tal y como defendía Poe, es imprescindible. Y no solo eso, sino que nuestro autor ha ejercido una gran influencia en terrenos tan dispares como el desarrollo de la poética musical más allá de ideas comunes y en compositores como Debussy, Ravel, Schmitt, o Caplet (Duchesneau 2011: 119).

[27] Original: "Were the succession of stars endless, then the background of the sky would present us a uniform luminosity, like that displayed by the Galaxy –since there could be absolutely no point, in all that background, at which would not exist a star. The only mode, therefore, in which, under such a state of affairs, we could comprehend the voids which our telescopes find in the innumerable directions, would be by supposing the distance of the invisible background so immense that no ray from it has yet been able to reach us at all". Poe critica el exceso de confianza de la ciencia en el método inductivo–deductivo, como una máquina bien engrasada para extraer todo el conocimiento de la Naturaleza. Recordemos que el siglo XIX supone el apogeo del inductivismo, basado en el método de Francis Bacon, y reelaborado durante el siglo XIX por John Stuart Mill.

Y qué decir de los innumerables acólitos, fanáticos y lunáticos que se han sucedido en la literatura y las artes a partir de la obra de Poe. Todos conocemos la idolatrada pasión de Charles Baudelaire por nuestro autor, reflejada en el prólogo original de su versión francesa de los relatos de Poe *Histoires Extraordinaires*.[28] Ciertamente, no fue hasta la llegada y la intervención de los simbolistas que Poe llegó, a título póstumo, a ser considerado en todo su valor en Europa y, después –como si de un bumerang se tratara– en América. La religión simbolista del arte postulaba una imagen del artista como creador autónomo de su propio universo, invención útil para escapar a la tiranía del tiempo y a la mediocridad de la vida material. Perfecto sustituto de la religión, coincidía en gran medida con la visión del mundo de Poe: "Hizo falta un *hypocrite lecteur* para captar el mensaje. De Poe a Valéry la línea va, primero a su *frère*, Baudelaire, de allí a su *semblable*, Mallarmé" (Hoffman 1985: 175).[29] Otros tantos autores se han sentido muy cercanos a la obra poeiana en sus disquisiciones metaliterarias y sus complejas relaciones intertextuales, desde Sigmund Freud, hasta Umberto Eco, pasando por Fiódor Dostoievski, Walter Benjamin, Jacques Lacan, Michael Foucault o Jorge Luis Borges.

Por último, sería honesto reconocer con Chimal (2011: 223) que, (como en el caso de su ferviente admirador Ambrose Bierce), la fama de la vida y del mito de Poe ensombrece porciones importantes de su obra literaria. El reconocimiento póstumo del escritor está centrado en su propia persona, como representante tardío y sensacional del arquetipo del hombre romántico, y en los tres subgéneros que inauguró o definió de manera definitiva: la narrativa policial (historia-enigma), la ciencia ficción, y el cuento de terror del que nos ocuparemos a continuación en este trabajo.

[28] Sobre la influencia de Poe en la cultura española, especialmente en su reflejo en los medios de comunicación de masas, véase Nicolás Estévez Fuertes y Eusebio V. Llácer Llorca: "The Literary Work of Edgar Allan Poe in the Spanish Post-Civil War Press (1940-1960)", en *Poe in the Century of Anxiety* (Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la UAH, 2010) 91-98.

[29] Original: "It took a *hypocrite lecteur* to get the message. From Poe to Valéry the line runs, first to his *frère*, Baudelaire, thence to his *semblable*, Mallarmé".

Fantástico, gótico, tradición alemana y terror[30]

> La imaginación se define como una "creación defensiva" de la naturaleza contra la representación, por parte de la inteligencia, de la inevitabilidad de la muerte.
>
> H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*[31]

En este momento, es importante realizar un pequeño bosquejo sobre la significación de los géneros, ya que nuestro corpus de estudio se centra y se fundamenta en el estudio de un determinado género literario, el relato breve de terror. La clasificación de los géneros ha sido desde la antigüedad una preocupación importante para críticos y literatos. Es suficientemente conocida la división del sistema aristotélico en modos dramático y narrativo, superior e inferior, así como la platoniana que establecía los tres modos de pura enunciación: lirismo, epopeya y drama. El escritor alemán Wilhelm Schlegel calificó estos tres modos como subjetivo, objetivo y subjetivo-objetivo respectivamente. Desde entonces se han llevado a cabo numerosas y variadas clasificaciones de géneros y sub-géneros: la rueda de Goethe, el triángulo de Julius Petersen, el sistema histórico de Ernest Bovet, los recientes de Tzvetan Todorov o Northrop Frye, pero preguntémonos primero qué son los géneros.

Si queremos construir una teoría de los géneros que tenga que ver tanto con la literatura como con la lingüística, deberemos explicar estos basándonos en ambas disciplinas, como muy bien subraya Marie-Laure Ryan (1988). Partiendo del signo

---

[30] Este capítulo está basado en investigaciones conducentes a mi tesis doctoral "La traducción del terror: un enfoque integrador", *Colección Tesis Doctorales (microfichas)* (Universitat de València, Serie 345-15, 1995) 1-558, y forma parte de los materiales del curso "Literatura fantástica breve y traducción: el subgénero de terror", dentro del programa doctorado 345, impartido en la Universitat de València.

[31] Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion* (Paris: PUF, 1932). En castellano, *Las dos fuentes de la moral y de la religión* (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1946).

lingüístico de Edmund Husserl en *Logische Untersuchungen* (*Investigaciones lógicas)* (1900), que se concibe como un sucedáneo para designar y sustituir distintos fenómenos por medio de rasgos particularmente característicos, llegamos a la conclusión de que el sentido solo surge al suprimir la infinidad, es decir, el exceso de información conduciría al caos. Por ello, tanto el sentido como las estructuras e interrelaciones se hacen reconocibles a través de modelos abreviados. Partiendo de las teorías antiguas sobre los modos, Goethe distinguió entre modos de enunciación y géneros. Los primeros serían categorías pre-literarias dependientes de la lingüística o de la antropología de la expresión verbal, mientras los segundos serían categorías puramente literarias o estéticas.

Los géneros así considerados tienen relación con las distintas épocas históricas, aunque existan tipologías genéricas abstractas como la de Frye (1963), mientras los modos son independientes de estas. Pensamos, como Gerard Genette (1988), que no existen géneros que escapen totalmente de la historicidad y que mantengan a la vez una definición genérica. Existen modos como el relato y géneros como la novela, pero la relación entre géneros y modos es más compleja que la simple inclusión que propugnaba Aristóteles. Por otra parte, Genette define "tipo" como una proyección idealizadora o naturalizada de género. La oposición entre literatura y no-literatura debe sustituirse por una tipología discursiva, una parte de la cual sería la teoría de los géneros.

Wolfgang Raible (1988) llama la atención sobre los paradigmas referentes a los géneros desde el punto de vista semiótico. Las normas genéricas representan convenciones, modelos que adquirieron validez por medio de la convención.[32] Los textos son todos-parciales de los géneros que, a su vez, pueden variar en extensión. Esto nos permite abordar la descripción de los géneros literarios de dos formas distintas: bien estableciendo oposiciones hasta lograr clasificaciones, bien partiendo de denominaciones genéricas y tratando de integrar los matices de los fenómenos como parte de la sistematización.

Las denominaciones genéricas producen rasgos característicos en una serie de ámbitos o dimensiones. La dimensión de la situación comunicativa engloba la presencia o ausencia de una situación comunicativa directa, la intención del autor, la actitud del autor/narrador frente a lo presentado y el destinatario. En cuanto al

[32] Wolf-Dieter Stempel (1988) va más allá al afirmar que el mensaje representa un modelo de realidad. El proceso de singularización que acompaña la génesis de una obra, puede ser representado, desde el punto de vista de la recepción, como la elaboración cada vez más precisa de un modelo que, finalmente, se actualiza por medio del acto de la concreción.

ámbito del objeto, la distinción más importante es la que hace referencia a las personas (como individuos o tipos, estamentos sociales o ámbitos de interacción) y a las cosas. Existen ciertos rasgos que se refieren a una estructura de ordenación superior de los signos lingüísticos complejos y otros que tratan de la relación entre texto y realidad. Por último, habríamos de referirnos a las dimensiones del medio y de los modos de presentación lingüística.

La cuestión que ahora nos interesa es intentar establecer el proceso de codificación de categorías genéricas en una cultura determinada. Para Marie-Laure Ryan (1988) las interacciones entre géneros y subgéneros se deben incluir en el marco general de una gramática transformacional de orientación semántica con atención al nivel textual. La autora define las categorías genéricas mediante requisitos pragmáticos (i.e. tipo de actuación), establecidas según una teoría de las funciones e instituciones sociales, así como los actos del lenguaje y la relación implícita entre autor y lector. Asimismo estas categorías contienen unos requisitos semánticos (macroestructuras como formas de reinterpretar un texto en términos de sentido, unidad temática y coherencia lógico-semántica, organización de contenidos y relación entre bloques semánticos principales) y unas reglas de superficie, que se producen siempre que un género exija regularidades métricas o fonéticas, vocabulario especializado, expresiones formulísticas o características especiales en la pronunciación o en la realización gráfica.

Con todo ello, lo más importante es no olvidar que los géneros son clases de textos percibidos como tales en el curso de la historia. Por definición, los géneros son discursivos y meta-discursivos, ya que tienden al establecimiento de propiedades discursivas. Tanto lectores como autores operan o actúan en función de los géneros y por su institucionalización se comunican con la sociedad en la que están vigentes. Todos los actos de habla no producen géneros porque las sociedades codifican según las ideologías dominantes en cada momento histórico.[33] Por tanto, las categorías genéricas son culturalmente dependientes, es decir, en cada cultura se asociarán los rasgos en modos distintos y se nombrarán los distintos géneros. En este sentido, los géneros actuarían como puntos de encuentro entre la poética general, que engloba las realidades discursivas (modos, registros, formas, maneras,

[33] Según Todorov (1988), lo que codifica el género es una propiedad pragmática de la situación discursiva, es decir, la actitud del lector tal y como el texto la prescribe. Este papel del lector no está la mayoría de las veces implícito, sino representado en el texto mismo por los rasgos de un personaje testigo; la identificación de uno con otro se facilita por la atribución a este personaje de la función de narrador.

etc.) y las realidades históricas, que incluyen a su vez las corrientes, escuelas, movimientos, etc.

Los géneros, por tanto, cumplen un papel importante de clasificación y guía, tanto para lectores como para autores, aunque tienen la contrapartida, como todas las tipologías, de establecer unos límites a la interpretación. En otras palabras, según se convenga que un género posee un cierto tipo de reglas pragmáticas, como fruición, información, etc., podrá ser "burlado" siempre que no se sigan, en una relación similar a las máximas de Grice para los actos de habla, las reglas impuestas por dicho género. Aunque en nuestra opinión debería establecerse una teoría de los géneros que intersectara con una teoría lingüística integrada, tal como se está intentado con las tipologías textuales, y que además tomara en consideración tanto los aspectos abstractos (tipología de Frye) como los históricos (categorización de Todorov), creemos que para los fines que nos ocupan nos basta con algunas de las tipologías genéricas vigentes en la actualidad, en especial las referentes a los géneros fantástico y de terror.

***

La fantasía en sentido amplio se ha manifestado desde tiempos inmemoriales en forma de mitos, leyendas, religiones, etc. ¿Quién no recuerda los cuentos de hadas que tanto nos gustaba oír o leer de pequeños? Desde los más restringidamente autóctonos, hasta los más populares, internacionalmente archiconocidos, impresos por millones como los de Perrault, o los hermanos Grimm, o Andersen, muchos de los cuales se llevaron más tarde a la gran pantalla junto con los de Walt Disney. Y antes que estos, las hipnotizadoras historias árabes de *Las Mil y Una Noches*, los cuentos hindúes, chinos...[34]

Todos estos cuentos, así como las historias más antiguas, proceden en su remoto origen de creencias y mitos relacionados a su vez con las distintas religiones que tuvieron o tienen vigencia en algún período histórico o lugar geográfico. El proceso de creación más señalado por los críticos y estudiosos del tema nace en las creencias antiguas sobre las que se conforman las religiones en todos los lugares del planeta. Los mitos proceden de antiguas creencias y tienen, por definición, un casi incontestable poder de persuasión y convencimiento; es por ello que todas las religiones los contemplan como instrumentos que sustentan sus bases teóricas,

[34] Sobre el origen de los cuentos, así como las transformaciones de sus elementos a lo largo de la historia, véase Vladimir Propp, "Les transformations des contes merveilleux", en Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature* (Paris: Seuil, 1965) 236-262.

aunque en niveles subconscientes, y fortalecen sus creencias. Según Maurice Lévy (1980), el mito cumple dos funciones. Por una parte, tiene una función arbitraria porque refiere una historia sagrada, cuenta sucesos que están ligados a tiempos inmemoriales, el tiempo fabuloso del principio. Por otra, el mito relata de forma lúdica, gracias a la explotación de seres sobrenaturales, una realidad que efectivamente ha existido.[35]

Ahora bien, sobre la literatura fantástica como género se ha comenzado a escribir hace poco tiempo. No existe un acuerdo sobre la aparición de este género en la literatura occidental, aunque todo apunta a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Para Jean Bellemin-Noël (2001), la literatura fantástica comenzó con el resurgimiento del estudio del inconsciente y se corresponde históricamente con el período comprendido entre la decadencia del romanticismo y la madurez de las ideas de Freud. Los signos de su desaparición surgen en las "revoluciones" impulsadas por Proust, Joyce y el surrealismo. Efectivamente, es en este período cuando se aprecia una disociación generalizada entre las creencias esotéricas y supersticiosas aún vigentes que favorecen la irracionalidad y el positivismo científico que trata de explicar todos los fenómenos materiales y espirituales desde un punto de vista empírico y racionalista. En un plano literario, para Irène Bessiére (1974), el discurso fantástico surge de la convergencia de la narración tética (novela de lo real) y de la narración no-tética (maravillosa, cuento de hadas). Este discurso supone la laicización de los elementos religiosos, ya que, a diferencia de la narración iluminista, maravillosa, teológica u onírica, esta no se refiere al universo al privar a los símbolos religiosos de un significado fijado.

Y es en este período cuando aparece por primera vez la novela gótica *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole.[36] Desde entonces se sucederán las novelas y los relatos góticos en Europa, especialmente en Gran Bretaña y Alemania. Son novelas como *El diablo enamorado* (1772) de Jacques Cazotte, *The Mysteries of Udolpho* (1784) de Ann Radcliffe, *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis, *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804) de Jean Potocki, los cuentos de E. T. A. Hoffmann (1814-22), *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley,

[35] Según Roger Caillois, el mito que pertenece por definición a lo colectivo, justifica, nutre e inspira la existencia y la acción de una comunidad, de un pueblo, de un gremio o de una sociedad secreta. Cuando el mito pierde su fuerza moral de obligación, se convierte en literatura y objeto de gozo estético. Ver Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme* (Paris: Galimard, 1938) 151.

[36] Después de Walpole, la novela gótica sufrirá una escisión entre las dominantes del terror de Ann Radcliffe y el horror de M. G. Lewis, corrientes que recogerá Charles Robert Maturin en el mayor éxito del género, *Melmoth, the Wanderer* de 1820.

Melmoth, the Wanderer (1820) de Charles Robert Maturin, en la que interviene el juego de lo sobrenatural y el horror, mediante la presencia y la ausencia simultáneas del mal, *La muerta enamorada* (1836) de Théophile Gautier y *Aurélia* (1855) de Gérard de Nerval, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de R. L. Stevenson, *Dracula* (1897) de Bram Stoker y *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James. La novela gótica presenta unas características comunes. La víctima se revela como absolutamente a merced de su torturador, mientras este se asocia con las fuerzas del mal y suele tener poderes sobrenaturales. La acción se produce casi siempre en una catedral (castillo) o en un ambiente de enclaustramiento físico y psíquico para acrecentar el sentimiento de aislamiento del protagonista victimizado. [37] La atmósfera es decadente, oscura, misteriosa y opresiva, lo cual confiere a la acción un halo de fatalidad y terror simbolizado en muchas ocasiones por la cripta, símbolo a su vez de la muerte espiritual e imagen del hombre como víctima eterna. Por último, la víctima se siente de algún modo fascinada por el fabuloso poder del torturador.

Philip Hallie (1969) considera jerarquizado el mundo del relato gótico. El orden superior corresponde a Dios, mientras en el inferior se sitúa la víctima. Entre ellos el torturador que debe seguir el camino más sencillo hacia su objetivo, lo que provoca que la capacidad de resistencia de su víctima se haga mínima. Al final, la víctima toma el papel del torturador y destruye a su anterior torturador. Aunque pueda parecer moralista el tratamiento de los relatos góticos, no puede entenderse así ya que los personajes no son reales sino arquetipos creados por la mente inconsciente. De hecho, muchos de los autores de los relatos góticos más conocidos como Maturin y Shelley confesaron que su ficción se inspiró en estados oníricos o inconscientes.[38] El relato gótico permite al lector experimentar en estado de vigilia lo que aparece en su mente inconsciente durante el sueño, cuando sus defensas están más bajas y su mente se encuentra fuera de todo control consciente.

La literatura gótica se aleja de los temas más felices y vitales del Romanticismo para tomar el lado oscuro del terror y la muerte. Según Maurice Lévy (1980) la definición de la novela gótica coincide con la de literatura fantástica, ya que

[37] Según G. R. Thompson (1974), la catedral simboliza un movimiento tanto hacia afuera y hacia los cielos, como hacia abajo y hacia adentro en sus múltiples recovecos y pasadizos laberínticos e inescrutables. Los castillos son sustituciones posteriores de la catedral.

[38] Ana Hernández del Castillo (1981) señala que al contrario que en los sueños y las obras de arte en los que las formas arquetípicas son transformadas de acuerdo con los problemas y obsesiones peculiares del autor o el soñador, en el mito los problemas y las soluciones son igualmente válidas para todos los hombres.

reintegra en el presente del texto un pasado olvidado, convertido en mito por las sublimaciones colectivas, es decir, le hace regresar desde un modo narrativo moderno que consagra la urgencia de la historia en la ficción frente a las normas prehistóricas del discurso.

La novela gótica británica originará una novela gótica estadounidense, caracterizada por una amalgama de misterio y de fenómenos inverosímiles, el juego de la sorpresa y el horror, la asociación de una inteligencia clara y un espíritu diabólico cercanos al idealismo y a la violencia. Algunas obras representativas son *Wieland, or the Transformation* (1798) de Charles Brockden Brown, *The Tales of a Traveller* (1824) de Washington Irving, *Twice-Told-Tales* (1837) de Nathaniel Hawthorne, y *Castle Dismay* (1844) de William Gilmore Simms: "La cultura estadounidense es particularmente susceptible al gótico […] porque tiene su génesis en los legados enfrentados de la teocracia puritana del siglo XVII y de la razón secular de la Ilustración del siglo XVIII. Poe es un producto inevitable de esta convergencia problemática cuyos síntomas poéticos definen el escepticismo epistémico que influye en sus narrativas" (Kadir 2010: 26).[39]

Allen Tate (1970) observa en Poe el motivo del horror y de la ruina −de aquí lo surreal– elementos ambos de una visión del universo que controla simultáneamente el simbolismo y el realismo, el cruce de las apariencias y de la razón exacta, dos elementos de la infancia y de la madurez. Según Bettina Knapp (1984) los relatos de terror y horror de Poe pueden considerarse como descensos hacia un infierno interior, penetraciones en lo más profundo del inconsciente colectivo, en el período de vacío primigenio. Lo fantástico es el modo de expresión de un "yo" subliminal donde se inscriben las obsesiones, los temores y el optimismo puritanos, la formulación de una unidad transcendental y el índice de lo real que sucumbe. Por ello, en cada nivel, nuestros apegos son ambivalentes y se refieren a dos mundos diferentes: lo nuevo y lo antiguo, el presente y el pasado, la sociedad y el individuo, lo natural y lo sobrenatural.

A partir de 1830, el progreso de ciencias médicas como la neuropatología, y el electromagnetismo permiten reconsiderar los fenómenos paranormales y explicar los fenómenos antes temidos por inexplicables, cediendo a la tentación por lo sobrenatural. El discurso estadounidense, como constata Bessiére (1974), oscila

[39] Original: "U.S. American culture is particularly susceptible to the Gothic […] because this culture has its genesis in the contending legacies of Puritan seventeenth-century theocracy and of the eighteenth-century Enlightenment's secular reason. Poe is an inevitable product of this problematic convergence whose poetic symptoms define the epistemic skepticism that inflects his narratives".

entre la particularidad de la notación y la amplitud de la imagen, características que, por su coexistencia, dan forma a lo improbable. El dualismo y las antinomias categóricas de un puritanismo que surge como consecuencia lógica del retroceso de la religión, tan importante para la formación de la imaginación, unidos a la progresión cultural que James Fenimore Cooper observa en la "frontera", explican el discurso gótico y fantástico, caracterizado por su capacidad de evocar lo que es extremo y absoluto, para dramatizar la ideología religiosa, moral y, menos frecuentemente política, y donde se reflejará una lectura indirecta de la realidad nacional.[40] Específicamente, para Terence Whalen los relatos de Poe responden a una situación social y económica pre-bélica proclive a la hipersensibilidad y la perversión: "con su intensidad perversa e hiperracional, surgieron dentro de las condiciones específicas del desarrollo capitalista que entonces estaban emergiendo en la América anterior a la guerra" (1992: 386; citado en Vejdovsky 2010: 191).[41]

Por todo lo dicho hasta ahora, surge en América el "romance", cuya diferencia con respecto a la novela estriba en que en este se priva al texto de su función de representación, con el fin de posibilitar la expresión de lo que nunca podremos conocer directamente. El término "fantástico" literario no existe para el escritor estadounidense, puesto que lo improbable no nace de la fantasía –monstruos, fenómenos sobrenaturales o maravillosos–sino de la capacidad analítica que, en lugar de asegurar los límites y las observaciones de lo real, los deshace. Por ello, Poe no designa sus relatos como historias fantásticas, sino como *Tales of the Grotesque and Arabesque*, *Tales of Imagination* o *Romance Tales*.[42]

Ya a finales del siglo XIX y comienzos del XX, la aparición de la biología y la física nuclear dan paso a la teratología, la mutación, la antimateria, etc., ciencias y concepciones que asegurarán la continuidad de lo fantástico, inseparable ahora de la atracción por la ciencia y de la ineptitud para tratar la objetividad de otro modo

[40] El concepto de "frontera" al que se suele hacer referencia frecuente en las historias de la literatura norteamericana fue acuñado por los primeros pobladores europeos de los Estados Unidos de América como el territorio más al oeste que lindaba con los territorios aún sin explorar y en poder de las tribus indias.

[41] Traducción propia del inglés: "with their perverse and hyperrational intensity, arose from within the specific conditions of capitalist development which were then emerging in antebellum America".

[42] Knapp (1984) explica lo apropiado de los términos grotesco y arabesco como definición de los relatos de Poe. "Grotesco" viene de la voz italiana "grottesca" que se relaciona con las pinturas italianas no representacionales que combinan personas y animales con flores, frutos y follaje en fantásticas imágenes, creando así entramados fabulosamente elaborados opuestos a la realidad ordenada y racional. "Arabesco" tiene que ver con los diseños árabes altamente ornamentados, entrelazando geométricamente patrones abstractos en combinación con bóvedas trabajadas, arcos apuntados y elaboradas torretas y minaretes.

que en términos de temor y hostilidad. Lo fantástico se confundirá con la evocación del poder de creación o destrucción; la voluntad humana parecerá homóloga de la verdad del universo, aunque obviamente no lo sea por limitada e incompleta. La atracción del discurso fantástico surgirá ahora como producto de la exhibición de la historia del sujeto y su propia aventura, desde un punto de vista antropocéntrico.

Tras esta breve introducción, adentrémonos ya en el concepto de lo fantástico, así como en sus temas y subgéneros, especialmente el subgénero de terror.

***

Sobre el concepto de lo fantástico conocemos opiniones diversas y no pocas veces encontradas, las cuales no obstante pueden servirnos para delimitar tanto su extensión como su sustancia. Una de las aproximaciones más importantes sobre esta cuestión es la histórica, según la cual se analiza lo fantástico desde una perspectiva de pasado mediante la observación de las distintas épocas y autores; otra es la semántica, que se ocupa de clasificar los elementos del mundo fantástico, diferenciar este mundo de otros vecinos o afines, estudiar el componente subjetivo de lo fantástico y, por último, reflexionar sobre la expresividad fantástica.

Al tratar el tema de la via negativa y su concepto de Dios como factor irracional de la idea de lo divino, Rudolf Otto (1924) denomina a este aspecto la "experiencia numinosa" que, como lo fantástico, reúne dos aspectos de lo sacro. Por un lado el *mysterium tremendum*, que provoca miedo y horror; por otro el *fascinosum* que atrae, fascina y seduce: "El hecho de que la crueldad pueda ser tanto detestable como deliciosa al mismo tiempo ayuda a explicar no solo la persistencia de la crueldad en la historia, sino también el atractivo estético de la crueldad en la literatura y las artes" (Hallie 1969: 73).[43] Según Louis Vax (1961), lo fantástico se apoya en un tipo específico de conciencia, el sentimiento de lo extraño. Todorov (1972), subraya como principal característica de lo fantástico la vacilación que se produce en el lector entre la explicación natural y la sobrenatural. El punto de vista de Todorov ha sido criticado por otros autores, como Jean Molino (1980a), para quien, si tomamos como válida esta definición, no existe diferencia entre lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso excepto al final de la historia. Además, la vacilación existe en otros textos sin que por ello sean fantásticos. No existe por tanto un único método válido de caracterizar o analizar estos textos, ya que como

[43] Traduccción propia del inglés: "The fact that cruelty can be both detestable and delectable at the same time helps explain not only the persistence of cruelty in history, but the aesthetic appeal of cruelty in literature and the arts".

hecho simbólico total, solo podría explicarse plenamente desde un acercamiento semiológico y antropológico. Intentemos, pues, caracterizar lo fantástico por relación u oposición a otras categorías como lo maravilloso, lo extraño, etc.

El acercamiento de Frye (1963) se basa en una previa clasificación en distintas categorías para diferenciar los géneros. En primer lugar, Frye habla de los modos de ficción que se producen según sea la relación entre el héroe del libro y nosotros mismos o las leyes de la naturaleza. En este apartado se incluirían cinco subapartados, según el héroe sea superior al lector y a las leyes naturales (mito), superior solo de grado (leyenda o cuento de hadas), superior al lector, pero no a las leyes naturales (género mimético superior), igual al lector y a las leyes naturales (género mimético inferior) y, por último, inferior al lector (ironía). El autor trata de la verosimilitud, así como de lo cómico (concilia héroe y sociedad) y lo trágico (lo aísla de ella). También distingue según los arquetipos entre romance (en lo ideal), ironía (en lo real), comedia (paso de lo real a lo ideal) y tragedia (paso de lo ideal a lo real). Se refiere después a la distinción basada en el tipo de auditorio: drama (representación), poesía lírica (cantada), poesía épica (recitada) y prosa (leída). Finalmente designa las oposiciones intelectual-personal e introvertido-extrovertido.

Estas divisiones de géneros no dejan de ser sobre todo teóricas o abstractas, no correspondiéndose algunas de las divisiones con categorías reales existentes. Todorov (1972) critica esta clasificación de Frye arguyendo que no posee una sustentación teórica. Así pues, como base teórica Todorov distingue tres aspectos de la obra literaria: verbal (enunciado y enunciación), sintáctico (relaciones lógicas, temporales o espaciales entre las partes) y semántico (temas). Se deben observar todos los elementos del universo literario como manifestación de una estructura abstracta y temporalmente desfasada, producto de elaboración. Por último, el concepto de género debe ser matizado y calificado. Por tanto, la definición de los géneros será un continuo vaivén entre la descripción de los hechos y la teoría en su abstracción, y las obras no deben coincidir con las categorías teóricas, sino que pueden manifestar más de una categoría (además los géneros se definen muchas veces por su relación con los otros géneros próximos).

Para Todorov, la sustancia de lo fantástico se inscribe en el tiempo de la incertidumbre entre lo imaginario o ilusorio y lo extraño (real). En cuanto se elige una de las dos alternativas, se abandona el terreno de lo fantástico para adentrarse en un género vecino, lo extraño o lo maravilloso, produciéndose una vacilación en el lector que, casi siempre, se acompaña de una identificación de este con el personaje principal. Por otra parte, lo fantástico implica también una manera de leer que no debiera ser ni alegórica ni poética.[44] Para Roger Caillois (1970) las imágenes configuran la esencia de lo fantástico, entre las imágenes infinitas –por principio incoherentes– y las trabadas (*entravées*); estas traducen textos precisos en símbolos que después se reconvierten con ayuda de un diccionario.

Pero existen numerosos puntos de vista sobre el hecho fantástico. Así, de acuerdo con H. P. Lovecraft en "Notas sobre el arte de escribir cuentos fantásticos" (1937), la clave para distinguir lo fantástico no estriba en la obra sino en la experiencia del lector, que debe ser el miedo, mientras que Peter Penzoldt (1952) piensa que, excepto los cuentos de hadas, todas las historias sobrenaturales son historias de terror que nos hacen dudar sobre la realidad y la imaginación de los fenómenos. Caillois considera esencial la impresión de extrañeza irreductible y Todorov que el terror no es condición necesaria de lo fantástico, aunque pueda darse también. Para él, lo fantástico se ha manifestado históricamente bajo el signo de dos variantes: la vacilación entre lo real y lo ilusorio, en donde se duda de la explicación que hay que darle a los acontecimientos perceptibles y la vacilación entre lo real y lo imaginario, cuando nos preguntamos si lo que se cree percibir no es, de hecho, producto de la imaginación. La ambigüedad depende del empleo de elementos estilísticos como la conjugación en imperfecto y la modalización.

Todorov señala cinco variedades de lo fantástico, situándose el "puro" en el centro de ellas. En lo maravilloso puro, no existe vacilación, puesto que de entrada aceptamos lo sobrenatural del ambiente y de los acontecimientos que sucederán. Corresponde a un fenómeno desconocido, por venir, es decir, a un futuro.[45] Pero

[44] Todorov distingue grados de alegoría, según el grado de vacilación del lector entre el sentido literal y el alegórico, aunque añade que no existirá alegoría si no se halla explícitamente marcada en el texto.
[45] Dentro del maravilloso, Todorov (1972) distingue cuatro tipos: hiperbólico (los fenómenos son sobrenaturales solo por ser superiores a los familiares: *Las mil y una noches*); exótico (se relatan acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales: *Simbad el marino*); instrumental, donde aparecen pequeños adelantos irrealizables en la época descrita pero perfectamente posibles hoy ("Historia del príncipe Ahmed" de *Las mil y una noches*) y, por último, científico, donde lo sobrenatural se explica de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce ("La verdad sobre el caso del señor Valdemar").

mientras en el anterior, lo único que importa es la naturaleza misma de los acontecimientos contados y no las reacciones de los personajes o el lector implícito, en lo extraño puro lo más importante es precisamente la reacción de los personajes y del lector ante los acontecimientos narrados, unos acontecimientos que en sí mismos no desafían a la razón. A este respecto, Antonio Ballesteros (2010) habla, remedando el concepto freudiano de "Unheimliche", de los deseos reprimidos que nos trastornan cuando se manifiestan, y se remite al concepto de extraño para Rosemary Jackson: "Lo siniestro combina estos dos niveles semánticos: su significado reside precisamente en este dualismo. Descubre lo que está oculto y, al hacerlo, efectúa una perturbadora transformación de lo familiar en lo desconocido" (1981: 65).[46]

A este respecto, Christopher Rollason apunta que Freud, en su ensayo "Das Unheimliche" ("The Uncanny") propone, incluso sin citar a Poe, "unas significativas pistas para el posterior estudio psicoanalítico del autor norteamericano, deteniéndose en su consideración de los fenómenos siniestros en elementos tan cercanos de la obra poeiana como el automatismo de la repetición, el doble, la omnipotencia del pensamiento o la animación de lo inanimado" (2011: 56). Por tanto, el extraño puro se refiere a lo inexplicable reducido a hechos conocidos como experiencia previa, el pasado. Por último, en el fantástico puro, se produce siempre la vacilación que no puede situarse sino en el presente. Entre estas tres variedades se sitúan el fantástico-extraño y el fantástico-maravilloso que comparten las características comunes al fantástico puro, aunque acaban resolviéndose por explicaciones a los acontecimientos relatados, naturales en el primer caso y sobrenaturales en el segundo.

Christine Brooke-Rose (1988) argumenta contra la teoría de Todorov sobre los géneros fantásticos, pues según ella este retrocede a los géneros históricos –en contraposición a los géneros teóricos de Frye– al defender que el género fantástico solo tuvo vigencia en un período histórico restringido, el de la novela gótica y sus secuelas por razones sociológicas –tabús decimonónicos– e históricas, ya que los temas fueron después absorbidos en su mayor parte por el psicoanálisis. Según la autora, Todorov no señala la ambigüedad interpretativa como característica de los textos fantásticos compartida con otros géneros. Brooke-Rose lo explica con el

[46] Traducción propia del inglés: "The uncanny combines these two semantic levels: its signification lies precisely in this dualism. It uncovers what is hidden and, by doing so, effects a disturbing transformation of the familiar into the unfamiliar".

ejemplo de *The Vision Concerning Piers Plowman I* (1362-1380), una alegoría histórica leída en clave fantástica. Además, la teoría de Todorov no puede explicar las obras de Kafka –la de Frye sí– y solo dice que el género deja de existir antes de este autor. Por último, Brooke-Rose sostiene que lo fantástico, tal y como lo define Todorov, es un desarrollo moderno (no jerarquizado) de la alegoría medieval; dos formas de escribir metafóricamente en varios niveles o de forma paradigmática.

Analicemos ahora la estructura narrativa básica de un relato fantástico. En primer lugar, Todorov observa el empleo del discurso figurado mediante figuras retóricas del enunciado: la exageración lleva a lo sobrenatural, el sentido propio de una expresión figurada se vuelve efectivo, la figura y lo sobrenatural están presentes, sincrónicamente, al mismo nivel. Lo fantástico emplea continuamente figuras retóricas porque es en ellas donde encuentra su origen. En segundo lugar, el narrador habla, por lo general, en primera persona. Se trata de un narrador representado, que se asocia inconscientemente con el autor y que, por tanto, permite la identificación máxima del lector con este, puesto que el pronombre personal "yo" pertenece a todos. El narrador además será en muchas ocasiones un hombre normal, en el cual casi todos los lectores puedan reconocerse.[47]

En el caso de Edgar Allan Poe, el narrador se identifica con el héroe o personaje principal y, aunque el discurso no se identifica con el del autor –perdiendo la prerrogativa de credibilidad absoluta otorgada al autor– se le concede una confianza paradójicamente alta, ya que está siempre introducido por el discurso del narrador.[48] En tercer lugar, dentro del ámbito sintáctico, la estructura de la obra –como subraya Penzoldt (1952)– sigue una línea ascendente que culmina al final con el clímax. En sus ensayos literarios, Poe ya había diseñado para el relato breve una estructura *in crescendo* que culmina con el efecto único situado al final de la historia y al que contribuyen obligatoriamente todos los elementos. El relato fantástico posee además la propiedad del tiempo irreversible, es decir, la primera y segunda lecturas del mismo relato no causan el mismo efecto puesto que ya se conocen con antelación hechos que sucederán posteriormente, con lo que la unidad de efecto queda sensiblemente mermada. No es por casualidad que el prestigioso

[47] Para Todorov (1988), el lenguaje fantástico es un acto complejo que incluye, además de la utilización del pronombre "yo", un verbo de actitud como pensar o creer y una modalización de incertidumbre de dicho verbo, llevada a cabo por el tiempo pasado (se distancia el narrador y el personaje) y los adverbios de modo como casi y quizás, terminando con una proposición subordinada describiendo un suceso natural.

[48] El discurso del autor es el único incuestionable *a priori*; el de los personajes puede ser verdadero o falso, al igual que el del narrador, aunque este último se supone que no debería "mentir".

autor ruso Fiódor Dostoievski, explicara la verosimilitud de los relatos poeianos en estos términos: "Edgar Poe presenta una perspectiva imaginaria completa de los acontecimientos en todos sus detalles con una plasticidad tan estupenda que no puedes dejar de creer en la realidad o posibilidad de un hecho que en realidad nunca ha ocurrido e incluso podría no suceder nunca" (1966: 61; citado en Kadir 2010: 21).[49]

Todorov distingue varias respuestas al género fantástico desde el punto de vista funcional; en primer lugar, produce un efecto sobre el lector distinto de otros tipos de géneros y que puede ser temor, horror o simple curiosidad. Además, el género fantástico sirve a la narración, manteniendo una estructura delimitada que pretende intrigar. Finalmente, permite describir un universo fantástico que no tiene una naturaleza exterior al lenguaje, es decir, que se crea en y por el lenguaje. Abundando en esta cuestión, Matelo (2010) señala que "A través del rechazo de lo alegórico y referencial que supone la *herejía de lo didáctico*", Poe borra la conexión de la obra con el mundo y con el artista, por lo que la obra literaria es "creadora de mundos separados de lo real y cotidiano […] no es su expresión, ni lo representa [al autor]. Sólo queda en ella un rastro de su propósito o designio, su intención de producir con ella una determinada impresión sobre el lector" (43). Con todo, los efectos del género fantástico se relacionan directamente con los temas tratados. Existen diversas clasificaciones de los temas fantásticos sobre modelos narrativos –de tema en tema deteniéndose en puntos más o menos arbitrarios– o lógicos, siguiendo una línea vertical desde los niveles más concretos a los más abstractos. Podemos señalar la clasificación realizada por Jean Delumeau en *La Peur en Occident, XIVe-XVIIIe siècles* (1978), mencionando la muerte y los fantasmas, la brujería y el diablo, la mujer y el amor, el monstruo y la metamorfosis, la guerra, el hambre y la peste, y la noche y el sueño.[50] Witold Ostrowski en *The Fantastic and the Realistic in Literature* (1998) diseñó una tipología temática de naturaleza abstracta basada en los distintos elementos del discurso fantástico: personajes (materia + conciencia), mundo de los objetos (materia + espacio), acción, causalidad y finalidades, y tiempo.[51]

---

[49] Traducción propia del inglés: "Edgar Poe presents the whole fancied picture of events in all its details with such stupendous plasticity that you cannot but believe in the reality or possibility of a fact which actually never has occurred and even never could happen".
[50] Citado por Jean Molino (1980a). En este mismo sentido, véase Roger Caillois, *Imágenes, imágenes* (Barcelona: Edhasa, 1970), y Louis Vax, *L'art et la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970).
[51] Citado por Todorov 1972.

Todorov realizó igualmente una clasificación distributiva de los temas fantásticos, dividiéndolos primeramente en los temas del "yo" y los temas del "tú". Los primeros están relacionados con la ruptura de los límites entre materia y espíritu o, en términos freudianos, relacionados con el eje percepción-conciencia. En otras palabras, no incluyen acciones particulares sino toda una percepción del mundo.[52] Estos incluyen la metamorfosis, el pan-determinismo, la multiplicación de la personalidad, la ruptura de los límites entre el sujeto y el objeto y la transformación del tiempo y el espacio. Los temas del "tú" tienen relación con lo sobrenatural y en especial con el deseo que lleva a experiencias de los límites. Mientras los del "yo" se relacionan con la mirada –pasiva– los del "tú" lo hacen con los temas del discurso, aunque en forma activa de relación con el mundo circundante. Los deseos sensuales a su vez se relacionan con lo sobrenatural, el diablo, la mujer, la madre, la homosexualidad, el incesto, la necrofilia, el vampirismo y otros.[53] La red de los temas del "tú" se relaciona con las pulsiones inconscientes.[54]

Atendamos por último a la ubicación de esta tipología de los temas fantásticos dentro de una más general de los temas literarios. Aunque no sea el objetivo ahondar en la cuestión de las tipologías creemos importante tratar siquiera brevemente la significación del tema de la muerte como primero y principal de lo fantástico, igual que lo es el del pensamiento del hombre desde tiempos remotos. Como apunta Molino (1980b), la muerte es familiar, cercana y constituye un acto ritualizado, aquel donde se prepara sin hipocresía el paso, no el fin, la transición entre lo natural y lo sobrenatural. La vida está indisolublemente enlazada con el mundo de los muertos. Debido al dualismo de lo santo y sacro como polo positivo y lo diabólico como negativo (y también a la función psicológica y social del "otro"), aparece desde tiempos antiguos lo diabólico como parte integrante de los relatos fantásticos y las leyendas populares. Por otra parte, a través de la mitificación cortesana de la tradición erótica occidental pervive en la teología y las mentalidades la imagen de la "tentadora" –mujer rebelde, vampira, bruja– inspirada en el demonio, que se constituye en origen de la desgracia y amenaza del equilibrio

[52] Todorov señala que mientras que la visión pura y simple nos descubre un mundo plano, sin misterios, la indirecta es la única vía hacia lo maravilloso.
[53] Analógicamente, los temas del "yo" se pueden relacionar con los mundos de la infancia, la droga, la esquizofrenia y el misticismo.
[54] Existen otras clasificaciones como la de Penzoldt (1952), que sugiere agruparlos en función de su origen psicológico, con una doble ubicación: el inconsciente colectivo y el inconsciente individual.

del individuo y el grupo: "La relación entre sexos difícilmente puede verse libre de un antagonismo y una hostilidad potenciales [...] y de esta misma potencialidad puede surgir, a veces, un elemento de ansiedad" (Fromm 1970: 262).[55]

Junto a la muerte, cabalgan los otros jinetes del apocalipsis: la guerra, el hambre, la peste, que propician un ambiente –como la noche– muy apropiado para la aparición y desarrollo de lo fantástico y que, a su vez, forman parte de los relatos históricos y sociales de la crisis y la catástrofe. Además de los temas de tradicional oral que tienen su origen en la época medieval y moderna hasta el siglo XVIII, existen otros que los autores retoman a partir de este siglo para intentar superar la dificultad de provocar reacciones en el lector, ayudados además por las nuevas posibilidades fantásticas de la revolución económica, científica, social y cultural que suponen los nuevos avances del movimiento de racionalización humana y técnica. Así, el género fantástico que triunfa a partir de la mitad del siglo XIX en la Europa Occidental es una simbiosis entre la tradición popular y la literatura. Por tanto, podemos convenir con Molino (1980b) que el género fantástico representa una categoría con vocación universal, que englobará, además de todas las formas de presencia en lo real cotidiano de un más allá terrorífico, la forma particular aportada que ha puesto esta categoría general en el siglo XIX, a medio camino entre lo sobrenatural de la tradición y lo "surreal" moderno.

En el ámbito de lo sobrenatural es necesario distinguir, como apunta Todorov (1988), entre una función literaria y una función social. Socialmente lo sobrenatural permite franquear ciertos límites inaccesibles en lo cotidiano, por la censura social y la propia de la psique del autor: el texto se sustrae a la acción de la ley y, por tanto, puede transgredirse. La llegada del psicoanálisis produce la muerte de un género fantástico clásico para reconvertirlo en la etapa moderna, al desvelar los secretos y símbolos propios de esa literatura fantástica clásica, hasta entonces anclada psicológicamente en la simbología medieval que atribuía a todas las manifestaciones mórbidas una influencia demoníaca. Desde el punto de vista literario –siempre según Todorov– lo sobrenatural cumple tres funciones diferenciadas. Pragmáticamente, conmueve o mantiene en suspenso al lector; semánticamente, lo sobrenatural constituye su propia manifestación, mientras que

[55] Para Joan Prat (1979), la valoración mítica de la mujer va evolucionando desde la época matriarcal, la transición al estado patriarcal y la etapa patriarcal. Metodológicamente se distinguen tres momentos en la cristalización del mito que se ejemplifican mediante la descripción y el análisis de tres estereotipos femeninos: la bacante griega, la bruja medieval y la mujer vampiro centroeuropea. Véase Román Gubern y Joan Prat, *Las raíces del miedo* (Barcelona: Tusquets, 1979).

sintácticamente interviene en el desarrollo del relato fantástico: "Debe haber una insinuación, expresada con una seriedad y portentosidad que se convierte en su tema, de la más terrible concepción del cerebro humano: una suspensión o derrota particularmente maligna de aquellas leyes fijas de la Naturaleza que representan nuestra única salvaguarda contra los asaltos del caos y los demonios del espacio incógnito" (Lovecraft 1973: 53.)[56]

En términos narrativos, el relato elemental contiene dos tipos de episodios: los que describen un estado de equilibrio o desequilibrio y los que describen el paso de uno a otro. Para realizar este paso de modo seguro y rápido se requiere muchas veces la transgresión de las leyes, para lo cual el autor se sirve de lo sobrenatural. Pero lo fantástico –según Todorov– se reconoce no por la existencia de lo sobrenatural, sino por la impresión ambigua que produce el relato en el lector: "por un lado, cuestiona los límites entre lo real y lo irreal (quintaesencia de la literatura), por otro es una propedéutica de la literatura; al combatir la metafísica del lenguaje cotidiano, le infunde vida; debe partir del lenguaje, aun cuando sea para rechazarlo" (1972: 198).

Roger Bozzetto (1980) establece una diferencia entre los conceptos fantásticos clásico y moderno, diferencia que cristaliza en el siglo XX. En primer lugar, mientras el clásico funciona como una especie de sistema simbólico limitado, siendo su ambiente próximo a castillos y en época indecisa entre el fin del Feudalismo y el Renacimiento, el moderno es urbano y sus signos son múltiples, resintiéndose el individuo de un entorno mucho más complejo. Segundo, a diferencia del clásico en el que el encuentro con lo sobrenatural resulta de una búsqueda de los personajes, en el fantástico moderno lo sobrenatural nunca se vislumbra, juzgando los hechos como absurdos, irracionales, sin concederles la valoración o la percepción de sobrenaturales, sino solo como perturbaciones que subvierten el curso normal de la cotidianeidad. Del clásico al moderno pasamos desde un universo donde lo sobrenatural estaba humanizado por una larga cohabitación, donde los beneficios secundarios estaban reconocidos, a un sistema, un mundo regido por unas leyes que no podemos aprehender y sin embargo dan forma al conjunto, le dan por sí mismas sentido.

---

[56] Traducción propia del inglés: "There must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain –a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of umplumbed space".

En tercer lugar, en el fantástico clásico la narración revela las estrategias de la novela realista: reencuentro del mundo urbano y el marginal. Sigue además la norma de las vacilaciones, el miedo que constituye la retórica de lo indecible, donde se sugiere sin nombrar. En cambio, en el moderno, las secuencias no son las obligadas por el discurso realista; se privilegia lo asertivo, enunciativo y descriptivo, sin consideración de las contradicciones, fallos y rupturas eventuales. Mientras el fantástico clásico se sitúa en el universo del melodrama, con sus efectos teatrales, sus ambientes nocturnos y sus "satanás ex-machina", el fantástico moderno es más prosaico y contemporáneo del cine.[57] Además, en el fantástico moderno no existe un "más allá" por el que otorgarle la significación, el lector deberá buscar solo en el texto, pues solo en él encontrará el sentido, pero –siguiendo a Lacan y a su vez a Poe– sin que ninguno de sus elementos no colabore en la tarea. El texto fantástico moderno pone en escena un mundo próximo a la psicosis: ausencia de contactos, de afectividad, normas adversas y desconocidas, objetos agresivos y sujetos a tramas espacio-temporales manipuladas.

El texto fantástico moderno juega el papel de la máquina a influenciar: desorientando a los personajes (y al lector) mediante el conjunto de afirmaciones contradictorias, de aserciones inmotivadas presentadas como normas, de dobles sentidos, se construye un universo indeciso, dando la impresión de un aparente absurdo y un complot dirigido contra los personajes y el lector. Finalmente, a diferencia de la estructura neurótica del fantástico clásico, que supone un retroceso previamente simbolizado, es imposible en el moderno remontarse a un simbolismo anterior.[58] Mientras el primero es muy popular por su temática, como lo demuestra la pervivencia de su imagen, el segundo es más secreto; en las obras modernas el funcionamiento textual ofrece a veces la apariencia de un juego gratuito y manifiestan una simbiosis creadora de interrogantes renoveladas por la escritura, los fantasmas que allí nacen y las relaciones que ellas mantienen con nuestro entorno cotidiano.

El relato sobrenatural del siglo XX invierte los términos, pasando del acontecimiento sobrenatural como excepción o inadaptación a lo sobrenatural como norma o adaptación; es decir, derivan a su vez de lo extraño y lo maravilloso.

---

[57] Según Todorov (1978), en el fantástico moderno la imagen o metáfora toma estatuto de mero significante, por lo que no se asocia con el más allá y solo se utiliza como pista de algo.

[58] Todorov (1978) afirma que el género fantástico es un acto de la palabra, por el que se expresará lo "impensable" socialmente en sus formas simbólicas. El fantástico clásico está próximo a una puesta en escena histérica, en tanto el moderno tenderá a lo psicótico.

En nuestro siglo, el objeto fantástico por excelencia es el hombre –i.e. Kafka– con lo que la identificación del lector con el personaje le conduce a su exclusión de lo real:

> Para que la escritura sea posible, debe partir de la muerte de aquello de lo cual habla; pero esa muerte la vuelve imposible, pues ya no hay nada que escribir. La literatura solo puede ser posible en la medida en que se vuelve imposible. O bien lo que se dice está presente allí, y entonces no hay lugar para la literatura, o bien se da cabida a la literatura, y entonces ya no hay nada que decir. (Todorov 1972: 207)

Al mostrar el lenguaje como independiente de la realidad, se subvierte la función literaria, expresando en cada texto la imposibilidad inherente de la literatura y su máxima contradicción.

Tras todo lo explicado en este capítulo sobre las tipologías y categorías genéricas, además de las características de los relatos fantásticos y de terror clásicos y modernos, a continuación nos ocuparemos de explicar cómo se traducen estas categorías genéricas en el contexto histórico, cultural y, sobre todo, literario, de Poe, el autor que nos ocupa en esta monografía y sobre el que trataremos seguidamente en sus vertientes teórica y práctica referidas especialmente a tres de sus más indiscutiblemente magistrales relatos de terror.

El cuento de Poe: diseño y composición

> Cuando el peligro o el dolor aprietan demasiado, son incapaces de dar placer alguno y son simplemente terribles; pero a ciertas distancias, y con ciertas modificaciones, pueden ser, y son, deleitables, como experimentamos todos los días.
>
> E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful.*[59]

Palpitación, ansiedad, palidez, grito, huida y temblor son movimientos reflejos característicos del miedo. Cuanto mayor es la respuesta fisiológica, más se restringe el libre albedrío y más aumentan los movimientos irrefrenables: el miedo produce debilidad, y la debilidad más miedo. A finales del siglo XIX, Angelo Mosso (1884) estudió en su tratado *La paura* los elementos fisiológicos y patológicos del miedo; según él, la mayoría de los fenómenos característicos del miedo se producen sin participación alguna de la voluntad y de la consciencia. El elemento sorpresa juega un papel de primer orden en la producción del miedo, es decir, las pequeñas emociones inesperadas pueden causar trastornos profundos en nuestro organismo, mientras que sucesos graves para los que ya estamos preparados tienen efectos proporcionalmente menores.

Todos los fenómenos característicos del miedo a los que hemos aludido pueden explicarse hoy en día sin dificultad desde un punto de vista médico o fisiológico. El corazón es el órgano que primero reacciona en el mecanismo humano y es también el último en pararse. A partir de sus impulsos se sucede la cadena de fenómenos

[59] Traducción propia del inglés: "When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are, delightful, as we every day experience". Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1968) 29.

nerviosos, respiratorios, musculares y vasculares: “Cuando estamos amenazados por un peligro, en el miedo, en las emociones; cuando el organismo debe desplegar su fuerza –afirma Mosso –, ocurre automáticamente una contracción de los vasos sanguíneos, la cual hace que sea más activo el movimiento de la sangre en los centros nerviosos” (1892: 133).

La palidez surge como consecuencia de esta contracción de los vasos sanguíneos, mientras el temblor puede producirse por una extrema debilidad o por una agitación excesiva de los nervios.[60] También a consecuencia de la contracción de los vasos se produce una contracción muscular y por ella, el fenómeno de la “piel de gallina”.

Los músculos faciales son los más aptos para expresar emociones, por su tamaño relativamente pequeño, su facilidad de movimiento y por su conexión más directa con los centros neurálgicos cerebrales que así transmiten las órdenes con mayor brevedad. El ensanchamiento de las pupilas, aunque no es exclusivo del miedo, se produce tras emociones profundas y va acompañado en muchas ocasiones por una actividad nerviosa importante que produce la secreción de un sudor especial denominado “sudor frío”. Pueden anotarse otras reacciones del cuerpo humano, no observables a simple vista, como fuertes contracciones en la vejiga y en el intestino, que dan lugar a una necesidad de evacuar más frecuente de lo normal y que no se corresponde en absoluto con el proceso regular de la digestión. En el fenómeno del espanto, terror o miedo intenso puede llegar a producirse una interrupción del trabajo molecular necesario en la médula espinal para que las órdenes o excitaciones de la voluntad produzcan la reacción en los músculos: es la paralización producida por el terror.[61]

Tras esta breve disquisición sobre los fenómenos fisiológicos producidos por el miedo, pasemos ahora a explicar cómo surge el miedo y cuáles son las razones de su aparición. Pensamos –como sostiene Mosso– que el miedo es o contiene un recuerdo innato, transmitido de generación en generación y que, además, ha sido fomentado por las sociedades –a través de la familia, las leyes y la religión– acrecentándolo en muchos casos y perpetuándolo en todos: “así de este montón

[60] Mosso (1892) señala el fenómeno del “delirium tremens” como aquel en el que el miedo y el temblor se alían para impartir el más horrible de los castigos y la injuria más desastrosa de la naturaleza.

[61] Mosso (1892) apunta que el fenómeno del miedo puede en determinados casos producir la muerte debido a violentas sacudidas del sistema nervioso, acciones traumáticas o causas morales. Además, el autor afirma que el miedo puede dar lugar en el hombre a una gran cantidad de patologías físicas.

indistinto de células se formará un ser que representará en su microcosmos toda la historia del género humano, con sus sustos, con sus enfermedades, con sus instintos, con sus afectos, con sus odios, con sus vilezas y con sus grandezas" (1892: 350). Es quizá una aproximación a la idea del inconsciente colectivo que Karl Jung acuñará años después y que ya Edgar Allan Poe vislumbró en sus relatos y ensayos algunas décadas antes.

Pero, ¿qué es realmente el miedo? Humanistas y científicos coinciden en que el miedo surge cuando un ser humano cree, aunque no acierte a razonar, en la existencia de una posibilidad más o menos evidente de algún tipo de peligro para él. En principio, pues, cualquier tipo de fenómeno, situación, pensamiento, animal y cosa nos puede en determinado momento inspirar temor. Sin embargo, lo que para algunos puede producir un miedo terrorífico, para otros no es más que una curiosidad, algo incluso atractivo. No hace mucho llegó a mis manos un libro escrito por un familiar mío –biólogo para más señas– en el que comentaba diversos aspectos del mundo animal y vegetal desde un punto de vista ligero y atractivo para los lectores, como yo, legos en la materia. Uno de los capítulos describía precisamente los diferentes puntos de vista con que el autor y su madre contemplaban la aparición de una mariposa en la cocina de su casa. Mientras él, estudioso de los coleópteros, admiraba en su plenitud la belleza del animal, su madre observaba con temor a un repugnante y amenazador insecto volador posándose sobre paredes, vasos y algún que otro alimento listo para ser cocinado. Valga esta digresión para constatar que la sensación de ansiedad o miedo es algo relativo, en cierto modo, ya que las mismas situaciones producen reacciones dispares en personas diferentes, según su edad, ocupación, educación, contexto socio-histórico y cultural, etc.

Y, sin embargo, existen ciertos temores que son consustanciales a todos los seres humanos, fenómeno constatado incluso teniendo en cuenta no solo la dispersión geográfica sino también el momento histórico en el que desarrollan sus vidas. Se ha estudiado además la existencia de una correspondencia más o menos directa entre los períodos de convulsión o inseguridad social y los temores más profundos y atávicos (pérdida de identidad, sumisión, mutilación, muerte) del ser humano. Filosóficamente, la idea de la muerte del hombre –como señala Eugenio Trías (1984)– posee un sentido vital, que afecta a nuestra conducta de forma directa y que determina una forma de comportarse, una actitud y, por consiguiente, una ética. Esta idea significa que el hombre, el ser humano, la existencia humana o el

sujeto humano constituyen fetiches y, por tanto, la muerte significa la disolución de esa identidad y la liberación de una profusión de máscaras o disfraces que todos nosotros almacenamos y que inhibimos en virtud de ese fetichismo. El incluido y el excluido íntimamente relacionados con estos fetiches, constituyen los protagonistas del drama cultural de occidente después del Renacimiento, ambos llenan el espacio de esa cultura, aunque no se comunican; existe entre ellos una línea de separación que los hace inaccesibles, no se pueden reconocer. A partir del siglo XIX y de autores como el barón de Pinel y William Tuke (1732-1822), el loco será el personaje que detentará la exclusiva del mundo del horror, como único excluido, tras la liberación de los internados y de todas las restantes figuras de la sinrazón: "Se apunta a una "Suprarracionalidad" que incluye la demencia y el onirismo: experiencia alucinógena, psicodélica que hace estallar las escisiones estructurales de la cultura occidental y aspira a reintegrar en las estructuras de la naturaleza –libre expresión del deseo, de Eros– el secular, atávico, dominio de la Norma" (Trías 1984: 58).

Para autoafirmarse, toda filosofía necesita un marco de referencia, aún más, una referencia negativa que represente todo lo que esa filosofía excluye o rechaza. El irracionalismo se configura de este modo, como el fantasma sobre el que descansa el racionalismo. De igual modo, el desorden dispone su propio espacio para que el excluido organice su propio mundo, un mundo de desorden que sirve, a su vez, para suministrar modos de convivencia futuros y una coartada a la buena conciencia del burgués. El marqués de Sade, y en menor medida Poe, dan voz al loco, le proporcionan una conciencia de sí mismo. Tras la disolución de la identidad, producida por la muerte del hombre, sigue una liberación de máscaras, papeles distintos que se acumulan en ese más allá de la conciencia, el inconsciente. La represión de la imaginación, de la misma imaginación de la que tanto habló Poe, se produce cuando una máscara olvida su condición de ficticia y se yergue en entidad sustancial, engendrando así una conciencia o yo.[62] En términos freudianos, la disolución de la identidad del "yo", identidad básica en la tradición judeo-cristiana, constituye la piedra angular del miedo del hombre occidental.

[62] En este sentido, la filosofía budista aboga por la eliminación de los deseos como fuente del dolor y la infelicidad del ser humano, para llegar a un estado de completa indiferencia en donde nada importa excepto la paz absoluta del nirvana, que propiciará la sumisión al todo y el final de la cadena de reencarnaciones que tienen como fin el estado final de paz absoluta. En el budismo, por tanto, se soluciona el problema de la disolución de la identidad del "yo" mediante la negación inicial de la existencia de dicha identidad.

Estrechamente vinculada a esta pérdida de identidad aparece la idea de la muerte del hombre: física y espiritual. De aquí parten todos los conceptos productores del miedo: la locura, la muerte, los agentes que pueden llegar a causar la disolución, conceptos que han originado desde tiempos inmemoriales unos ejes míticos sobre los que se han apoyado las manifestaciones culturales del mundo occidental: el descanso eterno después de la muerte, la tiranía, el doble, la monstruosidad.

El siglo XIX fue prolífico en explicaciones y tratados sobre el miedo tanto en lo que concierne al aspecto físico como al psíquico. Los pioneros de la psicología americana consideraban el miedo una emoción innata enraizada profundamente en la mente, junto a los sentimientos de amor, odio, ira y gozo. Según la teoría psicoanalítica, el miedo es una forma de ansiedad que proviene del entorno del hombre, así como de una tendencia que Freud llama el "ello" –referido a los instintos del hombre– y del "superego", la conciencia. Una vez se experimenta la ansiedad, el "ego" –parte consciente de la mente–pone en marcha unos mecanismos de defensa (regresión, represión, reacción-formación, proyección, fijación, adaptación y habituación), constituidos por reacciones inconscientes que distorsionan la realidad. Y puesto que el miedo es una forma de ansiedad intensa, también pulsa el dispositivo defensivo del ego. Edmund Burke (1968) afirma que la única diferencia entre el dolor y el terror es que los agentes del dolor actúan sobre la mente por intervención del cuerpo, mientras que lo que origina el terror afecta normalmente a los órganos corporales por la operación de la mente que sugiere el peligro. Debido a la mayor intensidad del miedo sobre la ansiedad, la amenaza percibida por el ego se relaciona con la disolución de la identidad.

Las diferencias entre los conceptos de terror y horror también han sido argumentadas por diversos autores. Devendra Varma (1957) defiende que la diferencia entre ambos puede compararse con la existente entre la aprensión y la constatación, es decir, la misma diferencia que existe entre "oler a muerto" y "tropezarse con un muerto". Sin embargo, para G. R. Thompson (1974) el terror se relaciona con el dolor físico y mental, mientras el horror sugiere una enorme decadencia diabólica y moral. En términos literarios, preferimos suscribir la teoría de Barton L. St. Armand (1972), por la que la diferencia no se establece en términos de cantidad o cualidad del sentimiento sino en su raíz: el terror viene del exterior atacando el alma del lector, mientras que el horror nace del interior de uno mismo. Por tanto, mientras el terror puede vencerse con facilidad al cerrar el libro, el horror no, ya que actúa directamente sobre los miedos enraizados en la mente, a

nivel inconsciente, y la huida se hace mucho más complicada, porque dicho sentimiento escapa al control consciente.

¿Por qué sentimos placer en el terror o el horror? ¿Cuál es la gratificación que proporciona la lectura de los relatos de miedo? Partiendo de que todos compartimos cierta clase de miedos, Joseph Heller (1987) sostiene que el placer de la lectura de relatos de este tipo resulta del éxito del lector en el ejercicio de la integración en la resistencia contra las amenazas de la historia. Por otra parte, la huida de los miedos irracionales del hombre solo puede intensificar su horror.[63] Desde este punto de vista el horror expresado por los relatos góticos puede beneficiar y enseñar al lector, ya que este tendrá en su lectura un campo de experimentación para aprender a vencer sus temores. Aunque Poe no era partidario de la didáctica explícita en la poesía ni en sus relatos, su obra podría también beneficiar al lector, ya que se fundamenta en el horror humano y, por tanto, contiene el componente de enseñanza al que hemos aludido. Por otra parte, Poe escribía para sus conciudadanos decimonónicos estadounidenses y conociendo sus *phobic pressure points*, según la expresión de Stephen King (1981). Estos puntos de presión fóbica aluden a los temores o miedos característicos de los estadounidenses de la época, distintos de los de los europeos o los asiáticos de la misma época. El caso particular de Poe, especialmente en lo referente al miedo, es el tema del siguiente apartado.

***

Es obvio que la narrativa breve ha existido desde tiempos remotos en forma de parábolas, cuentos populares, leyendas y mitos –probablemente la forma más antigua de ficción. Pero los géneros, como bien hiciera notar Jakobson, cambian con el tiempo, al introducirse nuevas aportaciones y abandonarse algunas de sus características tradicionales: “Dentro de un conjunto dado de normas poéticas en general, o especialmente dentro del conjunto de normas poéticas válidas para un género poético dado, elementos que originalmente eran secundarios se vuelven

[63] Aunque no existe una clara diferencia entre los miedos racionales y los irracionales, podemos sin embargo poner el ejemplo del miedo a una operación quirúrgica como racional, ya que se basa en un peligro inminente y constatable, mientras que el miedo a los animales como insectos, perros y gatos no parece tener un motivo muy claro, con lo que lo definimos como irracional. Con todo, diremos que el temor racional afecta a la parte consciente de nuestra mente, con lo que es posible vencerlo mediante explicaciones o pensamientos racionales y conscientes, mientras el irracional afecta al inconsciente y es mucho más difícil de eliminar ya que nuestra sola razón no será capaz de vencerlo.

esenciales y primarios. Por otro lado, elementos que originalmente eran los dominantes se vuelven subsidiarios y opcionales" (Jakobson 1971: 85).[64] A grandes rasgos, el primer gran cambio surgido en el género del relato breve aconteció en el siglo XIV con el *Decamerón* (1351-53) de Giovanni Boccaccio y *The Canterbury Tales* (1387-1400) de Geoffrey Chaucer; alterando la temática de los cuentos, su tradicional contenido religioso, sacro o mítico pasó a ser profano. Más tarde llegaría otra pequeña revolución con las *Novelas Ejemplares* (1625) de Miguel de Cervantes, en las que el autor varió la procedencia de los temas. Ya no se trataba de cuentos populares tradicionales, sino inventados por el autor, entreteniéndose más en detalles del mundo externo, así como en la descripción psicológica de los personajes.

Hacia finales del siglo XVIII aparecen algunas obras, en especial *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, que alteraron el discurso del relato breve, al combinar e interrelacionar las diversas fuentes míticas y sacras de la narrativa breve con su desplazamiento realista en la vida cotidiana, es decir, se busca la verosimilitud. Según Charles E. May (1991), la transformación de personas reales en figuras simbólicas por influencia del romance tradicional, característica temprana de la narrativa breve, se produce mediante el desplazamiento psicológico y estético. El desplazamiento psicológico consiste para Freud (1953) en relacionar los tabúes con otros objetos permisibles, con lo que solamente podremos desvelar dichos tabúes a través de una correcta interpretación de los símbolos y motivos correspondientes. A este respecto, Rollason (2010: 58-59) mantiene que la princesa Marie Bonaparte, seguidora de Freud, aproxima los textos de Poe a los sueños, considerando ambos fenómenos, "según el esquema freudiano de *contenido latente y manifiesto*, trazando el paralelismo entre el *trabajo del sueño* (*dream-work*) y el proceso de creación literaria, e identificando en ésta los mecanismos de *condensación*, *desplazamiento* y *simbolización* que caracterizan la actividad onírica".[65] El desplazamiento estético se refiere, según Frye (1963), al esfuerzo del autor por dotar de verosimilitud a las acciones y personajes en una historia codificada metafóricamente.

---

[64] Traducción propia del inglés: "Within a given complex of poetic norms in general, or especially within the set of poetic norms valid for a given poetic genre, elements which were originally secondary become essential and primary. On the other hand, elements which were originally the dominant ones become subsidiary and optional".

[65] Para una información más detallada, ver Marie Bonaparte [1949], *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalytic Interpretation* [*Edgar Poe: étude psychoanalytique*, 1933]. Tr. J. Rodker. (Nueva York: Humanities Press, 1971).

En el siglo XIX tanto alemanes como británicos se preocuparon por el desarrollo de la narrativa breve, tomando las experiencias de la vida diaria representadas por la ficción realista y cargándolas con la subjetividad de la percepción del lector, convirtiendo así acciones ordinarias en formas extraordinarias. Mientras los ingleses se ocupaban de experimentar con nuevas narrativas, los alemanes teorizaban sobre las implicaciones de la narrativa breve. May (1991) sostiene que los románticos desmitificaron los antiguos cuentos y baladas y los remitificaron mediante la internalización. Preservaron los antiguos valores religiosos y los mitos, explicándolos como procesos básicamente psíquicos. En este contexto romántico europeo, emergió en los EE UU la figura de Poe, que lideró junto a otros autores la revolución más importante en la historia de la narrativa breve. El problema de Poe consistía en la creación de una forma artística adaptada a su medio periodístico, consecuente con su convencimiento de que la lectura quedaría tarde o temprano limitada a las revistas. La creciente complejidad de la vida produciría una demanda del público de narrativa breve.

En términos estrictamente literarios, la base de las teorías de Poe es lo que denomina el "sentimiento poético", consistente en una necesidad y a la vez un ansia del artista por llegar a lograr la verdad a través de sus obras: "Si tuviera que definir, *muy* brevemente, el término 'Arte', lo llamaría 'la reproducción de lo que los Sentidos perciben en la Naturaleza a través del velo del Alma'". (Harrison XVI: 164)[66] Y esto porque Poe distinguía radicalmente la poesía del relato breve de ficción. Para el autor, mientras la poesía debía buscar la belleza, el relato de ficción perseguiría la verdad mediante el efecto de horror, terror o humor, que se pretendiera en cada caso.[67] En el caso del terror, Edmund Burke −al que con bastante probabilidad Poe leyó−ya afirmaba que el terror estaba íntimamente relacionado con el concepto de lo "sublime": "lo que sea que esté preparado para producir tal tensión debe inducir una pasión similar al terror y, en consecuencia, debe ser una fuente de lo sublime, aunque no debe existir ninguna idea del peligro en relación con él [...] Pero si lo sublime se construye sobre el terror, o sobre alguna pasión semejante, que tiene por objeto el dolor, es conveniente preguntar

[66] Traducción propia del inglés: "Were I called on to define, *very* briefly, the term 'Art', I should call it 'the reproduction of what the Senses perceive in Nature through the veil of the Soul". En las citas se resaltan los énfasis debidos al autor, mediante cursiva.

[67] Los conceptos de verdad y belleza, relacionados con la poesía y el relato breve, fueron tomados por Poe de Platón y Aristóteles. Véase William L. Howarth (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales: A Collection of Critical Essays* (New Jersey: Prentice Hall, 1971) 9.

previamente cómo puede derivarse alguna especie de deleite de una causa tan aparentemente contraria a él (Burke 1909-14: 99). [68] Si bien la poesía tiene ritmo para poder realzar su belleza, el relato posee una amplia gama de tonos −humorístico, irónico, sarcástico−por los que se impone en cierta manera a la poesía. Del filósofo y escritor alemán Friedrich Schlegel, Poe tomó el concepto de *Einheit des Interesse* que también utilizó el poeta británico Samuel Taylor Coleridge. Según Schlegel, todas las obras narrativas debían tender a una unidad en cuanto a los temas, la forma, el discurso, etc. En este sentido, nuestro autor consideraba que tanto las narrativas largas como las novelas y los antiguos romances, por razón de su tamaño, no podían mantener una unidad de interés a lo largo de toda la obra, pero sí las unidades fragmentadas de la obra total. En cambio, el relato breve sí podía conseguir esa unidad, ya que para su lectura bastaban un par de horas. Poe alteró el concepto de Schlegel que partía sobre todo del punto de vista de la composición de la obra por el autor y lo centró en el punto de vista de la recepción por el lector: la noción que Poe denominó en principio "unity of interest" pasó a llamarse "unity of effect". Quizá a partir de este cambio de paradigma desde el autor al lector como centro de la producción literaria, autores como Todorov (1978) concluyeron que lo que codifica el género es una propiedad pragmática de la situación discursiva, es decir, la actitud del lector tal como el texto la prescribe, la identificación de uno [lector] con otro [autor] se facilita por la atribución al personaje testigo con la función de narrador.

De cualquier forma, la unidad absoluta, objetivo primordial de cualquier obra literaria, no era humanamente posible para Poe y solo Dios la poseía. Así el universo de Poe consiste en un gran poema, del que todo y todos somos partes que aspiramos a esa unidad con Dios. La unidad absoluta y autónoma es por definición coherente y la única via de llegar a la verdad. Y el artista deberá intentar lograr esta coherencia y unidad para llegar a la verdad. En este sentido, Poe diseñó una definición de "plot" que contrastaba con la tradicional. Para él, el "plot" es el modelo de construcción, mientras que la historia ("story") se relacionaría con la progresión temporal de los acontecimientos del relato: "En el cuento propiamente dicho, donde no hay espacio para el desarrollo del personaje o para una gran

[68] Traducción propia del inglés: "whatever is fitted to produce such a tension must be productive of a passion similar to terror, and consequently must be a source of the sublime, though it should have no idea of danger connected with it [...] But if the sublime is built on terror, or some passion like it, which has pain for its object, it is previously proper to inquire how any species of delight can be derived from a cause so apparently contrary to it".

profusión y variedad de incidentes, la mera *construcción* es, por supuesto, más imperativa que en la novela" (Harrison XVI: 171-2).[69]

El primer paso para la construcción del relato consiste en la elección del efecto que se quiere conseguir.[70] En la elección de este efecto hay que tomar en consideración dos normas: originalidad y viveza. Poe achacó a muchos de sus compatriotas la falta de originalidad en las obras, por la imitación de la literatura europea. Pero la originalidad para Poe no nace de la intuición o el impulso de la inspiración y tiene que ser buscada y elaborada; una obra de calidad no exige tanta invención como negación.[71] Sobre la viveza o eficacia del efecto no hay más comentario que el recordar que de él dependerá el diseño de todos los elementos del relato. Cuando contamos algo, siempre partimos de que ya sabemos el final de aquello que queremos contar. A partir de aquí, entrarán en juego una serie de reglas y convenciones discursivas dependiendo de distintas variables como el campo (temas), el tono (discurso, registro), el medio (escrito para ser leído), y el género (convenciones). Además, ya que el efecto climático se logra en Poe generalmente al final del relato, podemos deducir que la construcción de la historia parte del final del relato como base, ya que el lector obtiene siempre la narrativa partiendo del discurso. Y desde este discurso con sus propiedades, normas y convenciones se diseñarán el tema o idea (argumento), los incidentes (acción), el ambiente (también personajes) y los efectos secundarios que contribuyan a la meta última de la unidad de efecto.

Todos los elementos sin excepción deben contribuir al efecto perseguido. Por una parte, se excluyen los elementos superfluos, pero por otra los aparentemente triviales adquieren importancia relevante en la pluma de Poe. El significado de la historia será irrelevante si no se acompaña de la forma o técnica a emplear para nuestros fines, por cuanto que los incidentes del relato no proceden directamente de

---

[69] Traducción propia del inglés: "In the tale proper −where there is no space for development of character or for great profusion and variety of incident− mere *construction* is, of course, more imperative demanded than in the novel".

[70] Dentro de los cinco tipos que presenta la clasificación propuesta por Todorov (1972) sobre los géneros maravilloso puro, fantástico-maravilloso, fantástico-puro, fantástico-extraño y extraño puro, las historias poeianas pertenecerían al grupo de los relatos extraños (*unheimlich* en terminología freudiana) y los que combinan lo extraño con lo fantástico, ya que no presentan elementos sobrenaturales como tales, sino acontecimientos difíciles de explicar desde un punto de vista racional o científico.

[71] Lo fantástico en Poe, comenta Bessiére (1974), radica en un constante proceso de negación del origen cultural, formalizando en el campo literario la ambivalencia nacional que, según el escritor, no apunta a ningún futuro.

motivaciones psicológicas o fenomenológicas del mundo real. En otras palabras, la intención de Poe −como apunta Bessiére (1974)− no es darnos como verdad la invención de la imaginación, sino convencernos de que la significación, lejos de estar ligada a la objetividad, parte de la duplicidad de la escritura que, disociando significado y referente, elabora un nuevo sentido que no se confunde con el sentido literal, escapando así a toda reducción. Por medio del misterio y en ausencia de lo sobrenatural, el escritor transfiere el misterio desde el campo del suceso al de la palabra creadora y crea de este modo la indecisión necesaria en el lector. Al final de la construcción del relato, forma y significado emergerán de la unidad y de los motivos de la historia, aunque no por ello la intención del autor sea totalmente apriorística (como casi siempre ocurre en la crítica literaria).[72]

En cuanto a los significados o interpretaciones secundarias, Poe se oponía al significado alegórico de sus obras por dos razones. Por un lado, este significado alegórico debido a su dependencia de las ideas externas que intenta comunicar, sacrificaría la unidad de efecto, primer objetivo de la obra. Por otro, la verosimilitud quedaría notablemente mermada, ya que el significado alegórico –secundario−influiría en sentido disipador durante la lectura del relato. Además, si bien Poe no era partidario de la didáctica explícita en la poesía ni en sus relatos, su obra podría también beneficiar al lector, ya que este tendría en su lectura un campo de experimentación catártico para aprender a vencer sus temores: "Ahora que la falacia realista ha sido expuesta como tal y la ficción puede ser valorada como un 'mundo de mundos' más que como un 'espejo en el camino', el relato breve puede verse como la forma de arte altamente consciente que Poe sabía que podría ser. Y el propio Poe puede ser visto como un artista extremadamente consciente de sí mismo cuya visión estética y conocimiento de la naturaleza de la narrativa lo convirtieron, a pesar de la condescendencia de sus críticos, en el escritor estadounidense más influyente del siglo XIX" (May 1991: 108). [73]

[72] Como ya estableció Burke (1729-1797) en su tratado *On the Sublime and Beautiful* (1757), sobre lo sublime y lo bello, existen elementos que, tratados de un modo determinado, contribuyen de modo importante a realzar los efectos que se quieren conseguir; a saber, el color considerado como productor de lo sublime, el sonido y el ruido, la brusquedad, la intermisión, los gritos de los animales, los olores penetrantes y los hedores y también el gusto, el tacto y el dolor (Burke 1909-14: 61-66).

[73] Traducción propia del inglés: "Now that the realistic fallacy has been exposed as such and fiction can be valued as a "world of worlds" rather than as a "mirror in the roadway", the short story may be seen as the highly self-conscious art form that Poe knew it would be. And Poe himself may be seen as a highly self-conscious artist whose aesthetic vision and knowledge of the nature of narrative made

En 1812, Benjamin Rush, precursor de la psiquiatría americana, publica *Medical Inquiries and Observations upon the Diseases of the Mind*, obra que representa una auténtica revolución de las ideas sobre la locura y sus orígenes. Para Rush, el miedo es una forma de locura que puede curarse a base de impresiones repentinas de miedo, terror e incluso ridículo. La locura producida por el terror se produce cuando aumenta la respiración y los latidos debido a un peligro y la mente no puede contemplar la escena racionalmente.

Según el principio de asociación, es posible enseñar al lector a conquistar el miedo, haciéndole relacionar el terror con la placentera experiencia de la lectura. Tras la lectura de Rush, John Connolly y otros especialistas de la época, Poe desarrolló sus ideas sobre el horror y sobre la construcción del relato de horror. Sabía que el miedo surge no solo de la exposición directa del individuo a situaciones de peligro, sino también de la observación de otros sujetos inmersos en tales situaciones. Poe utilizó una fórmula para la que solo habría tres respuestas, las llamadas tres "efes" −*freezing*, *flight or fight*−, las tres reacciones posibles a situaciones de miedo extremo o de espanto:

> Considera a un hombre que está completamente bajo la influencia del miedo. Su mente está ocupada con la fuerte impresión causada por el objeto temido. No presta atención a otros objetos; no puede recordar ningún medio de defensa o escape en los que pensará cuando haya pasado el peligro. No puede comparar una circunstancia con otra. Huye con precipitación, o espera ser destruido, o hace algo que lo precipita hacia su destrucción; está, por el momento, privado de razón. ¡Qué diferente es la situación de un hombre que tiene sentido del peligro, pero no miedo! (Connolly 1964: 226-227)[74]

Todos hemos oído en alguna ocasión que el valor para superar el miedo estriba en tres factores: la naturaleza, la educación y el razonamiento. Y es en este sentido

---

him, in spite of the condescension of his critics, the most influential American writer in the nineteenth century".

[74] Traducción propia del inglés: "Regard a man who is wholly under the influence of fear. His mind is taken up with the strong impression made by the object feared. He has no attention for other objects; he cannot remember various means of defense or escape which he will think of when the danger has passed. He cannot compare one circumstance with another. He flies with precipitation, or he waits to be destroyed, or he does what hastens his destruction; he is, for the time, deprived of reason. How different is the situation of a man who has a sense of danger, but without fear!"

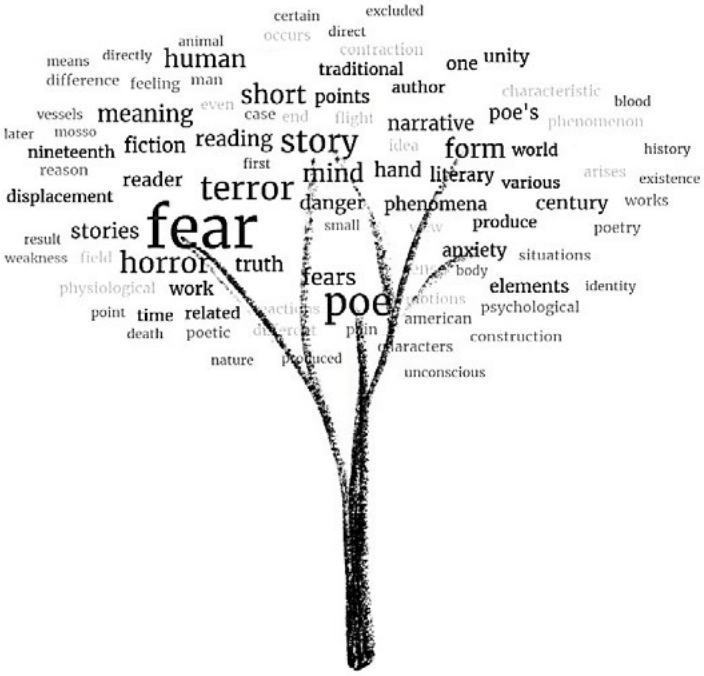
que los relatos de terror y horror ayudarán posiblemente, por medio del razonamiento a vencer el miedo. En opinión de Michael L. Burduck (1992), Poe emplea casi todo tipo de miedos básicos humanos: la muerte −pérdida de identidad individual, *Doppelgänger*−, trueno −naturaleza, mal tiempo, ruidos altos−oscuridad o enclaustramiento, fuerzas sobrenaturales, hablar en público − masas, espacios abiertos, mal de ojo, extranjeros− , agua o navegar, alturas, montar a caballo, animales –gatos, ratas e insectos–, y locura, el más terrible de los temores humanos: "Podemos decir que el miedo constituye la nota fundamental y constante de la obra poeiana, al mismo tiempo que la intuición fundamental de su autor [...] Ahí está, lívida, diosa de esta obra de pesadilla" (Boussoulas 1951: 32).[75]

Además, Poe utilizó los puntos de presión fóbica antes mencionados, conocidos en la América de principios del siglo XIX, a saber, la rebelión de los esclavos, la riqueza y el sexo. Por último, también empleó los miedos a la medicina para producir una literatura popular enraizada en teorías científicas y estéticas. Pero veamos en qué consiste la "fórmula" de Poe.

Más que por la inspiración, es por medio de la lógica como se puede acceder al horror. Nuestro autor estaba interesado en la respuesta del lector, por lo que trató de imponer su fórmula mediante métodos retóricos y psicología de la audiencia, si bien también sabía que una parte del público vería en su arte talento más que genio. De todos modos, y dado que su medio de comunicación era normalmente el periódico intentó agradar tanto al gran público como a las élites más intelectuales: "El cuento de terror atraería a los 'muchos', los lectores más sensacionalistas. El burlesque, con sus raíces del siglo XVIII, atraería a los 'pocos', los de mentalidad más tradicional con cierta educación literaria" (Allen 1969: 36).[76]

[75] Traducción propia del francés: "On peut dire que la peur constitue la note fondamentale et constante de l'oeuvre poesque, en même temps que l'intuition fondamentale de son auteur [...] Elle est lá, livide, dèesse de cette oeuvre de cauchemar". De acuerdo con Hernández del Castillo (1981), el impulso hacia la locura y la muerte en algunos escritores (como Poe y Cortázar) se interpreta como el deseo de extinguir la conciencia y fundirse en el cuerpo de la Madre/Muerte.

[76] Traducción propia del inglés: "The horror tale would appeal to the 'many', the more sensational-minded readers. The burlesque, with its eighteenth-century roots would appeal to the 'few', the more traditional-minded with some literary education".



Según David R. Saliba (1990), Poe comenzó a experimentar con su fórmula aproximadamente en 1831, pero hasta 1838 no lograría perfeccionar su arte. La influencia de la novela gótica y la literatura sensacionalista le proporcionó la base para la construcción de una fórmula que garantizara la unidad de efecto deseada, apuntando a los temores irracionales de sus lectores. Efectivamente en algunos de los relatos de Poe existe una semejanza patente con el mecanismo de las pesadillas, por cuanto que en ambos se da un sentimiento de miedo ascendente incrementado por repetición y originado por la situación de fatalidad absoluta y de pánico resultante del sentimiento de indefensión ante la horrible violencia del sueño. Como sabemos, una de las funciones de las pesadillas consiste en probar la preparación del ego y entrenarlo para poder resolver conflictos importantes, representando una garantía de equilibrio mental y un ejercicio de auto-defensa. Todo parece indicar –como subraya Robert Shulman (1970)– que Poe conocía los temas más comunes de las pesadillas, coincidentes en gran parte con los de sus relatos, e igualmente el proceso irracional por el cual la mente trata de defenderse

de sus propios demonios de la locura, la enfermedad y la desintegración mediante el aislamiento y el auto-convencimiento del carácter externo de la amenaza cuando de hecho viene del interior. Quizá Poe quisiera demostrar que en el horror de la pérdida de la identidad se esconde el verdadero camino hacia el conocimiento, que la muerte y la locura pueden ser las claves de nuestra existencia, de las cuales la parte física es solo un estadio.

Clark Griffith (1972) considera que la fórmula de Poe para muchos de sus relatos de horror fue extraída de las características de la novela gótica, con la que el autor estaba muy familiarizado, aunque alteró radicalmente el *locus* del horror desde las circunstancias del espectador externas a las internas. Sus relatos poseían igualmente características del relato alemán de la época. Como resultado, la fórmula de Poe se asemeja al desarrollo de una pesadilla. En primer lugar, se produce el aislamiento del lector que corresponde, según Saliba (1990), al que sufre el individuo cuando experimenta una pesadilla, un aislamiento que se produce tanto física como psíquicamente. La parte física, asociada con los límites espaciales simbolizados por la catedral, castillo o similar, sirve para introducir al lector en un mundo de indefensión claustrofóbica ante los hechos narrados. A esto se suma la perspectiva del narrador en primera persona, contribuyendo a la identificación psíquica del narrador –con frecuencia el protagonista, víctima principal– con el lector, que experimenta las mismas acciones relatadas. El lector sufre así los estados de histeria, locura y temor a la aniquilación, en una narración que parece estar desprovista –al igual que en las pesadillas– del tiempo objetivo o que, al menos, mantiene dos tiempos bien distintos, el subjetivo del personaje y el objetivo de la acción externa a este: "Poe identificó la imaginación con el sueño. Donde Poe se diferenció de otros poetas románticos fue en la literalidad y el carácter absoluto de la identificación, y en la precisión con la que observó los fenómenos del sueño, distinguiendo cuidadosamente los diversos estados por los que pasa la mente en su camino hacia el sueño" (Wilbur 1967: 102-3).[77]

A pesar de que en ocasiones el lector piense que no se identifica conscientemente con el narrador y las acciones del relato, en el diseño de Poe esta identificación se realiza siempre en un nivel inconsciente, por cuanto la narración se dirige a la mente activa inconsciente del lector. La técnica del narrador

[77] Original: "Poe identified imagination with dream. Where Poe differed from other romantic poets was in the literalness and absoluteness of the identification, and in the precision with which he observed the phenomena of dream, carefully distinguishing the various states through which the mind passes on its way to sleep".

omnisciente hace que el lector pueda vacilar entre la credulidad y la incredulidad, aunque siempre acabe por adoptar –en el nivel inconsciente – la percepción del primero, precisamente por tratarse de una identificación inconsciente: "El engaño de la experiencia se presenta en y a través de la conciencia del narrador para que participemos de su horror gótico mientras somos al mismo tiempo observadores independientes de él" (Thompson 1973: 96).[78]

Para contribuir aún más a la identificación narrador-lector, Poe utiliza los personajes de "descomposición", definidos por Robert Rogers (1970) como aquellos que psicológicamente producen o son producidos por un conflicto de carácter intrapsíquico o endopsíquico, como si el narrador tomara el lugar del ego del lector en el sueño. Una vez que se generan los temores irracionales por el contacto con la parte consciente, estos no pueden ser eliminados completamente con el solo concurso del esfuerzo consciente, poniéndose en funcionamiento los mecanismos defensivos de la mente inconsciente, i.e. el desplazamiento y la proyección. La forma narrativa que emplea Poe es el soliloquio, es decir, un monólogo desprovisto de la descripción implícita del ambiente y del oyente. Por este motivo, el lector no posee una perspectiva distanciada para poder observar objetivamente la situación narrada, con lo que solo conocerá lo que el narrador le deje conocer y la "realidad objetiva", al igual que en las pesadillas, se verá grandemente mermada. Como consecuencia de esto, el lector no podrá emitir juicios basados en criterios de la realidad objetiva y quedará atrapado en el juego de Poe:

> El mayor obstáculo para el éxito radica en el control del cerebro, en la sospecha constante del lector; esto debe eliminarse primero y evitar que [este] cree un estado mental desfavorable. La única arma eficaz para este propósito es la sugestión. La acción puede ser natural o anti-natural, creíble o no creíble; el éxito no depende de tales factores. Esto se decide únicamente por el poder del autor de trasladar al lector, por

[78] Traducción propia del inglés: "The delusiveness of the experience is rendered in and through the consciousness of the narrator so that we participate in his gothic horror while we are at the same time detached observers of it". Podemos establecer un paralelismo entre el mecanismo literario de Poe y el concepto *suspension of the disbelief* que Gubern (1979) trata al hablar del espectáculo cinematográfico como copresencia pero también divorcio entre el conocimiento (sabemos que estamos asistiendo a un espectáculo), y la emoción (participamos intensamente de la "verdad" de lo mostrado en la pantalla). No obstante, el origen del concepto "the willing suspension of disbelief" lo encontramos ya en 1798, en el prólogo a las *Lyrical Ballads* de Samuel Taylor Coleridge.

> medio de la sugestión, al mundo en el que se desarrolla la acción, a la atmósfera en la que hasta los hechos más increíbles parecen creíbles. (Railo 1927: 321)[79]

Tras el aislamiento inicial físico y psíquico, hemos completado la segunda etapa, en la que Poe, mediante una técnica narrativa depurada, habrá dejado sin defensas al lector para recibir toda la fuerza de la narración en un nivel inconsciente. En la tercera etapa –de acuerdo con Saliba (1990)– se produce una doble victimización del lector. Por un lado, este se identifica racional o conscientemente por empatía con la experiencia del narrador-protagonista; por otro, la maestría del autor conseguirá que incluso los lectores más escépticos se identifiquen inconscientemente con la víctima del relato:

> Poe nos dice verdades que no soportamos escuchar, entonces habla a través de acertijos proféticos, escritos secretos que parecen tener interés [...] Estamos atrapados en la aventura, la trama, y damos vueltas y vueltas en la vorágine. Todos olvidamos el tema implícito, el tema que ejerce *su voluntad sobre nosotros* mientras estamos atentos a otras cosas de la historia. De esta forma Poe se abstiene de pronunciar el más primitivo de los tabúes, decir lo Indecible. (Hoffman 1985: 149)[80]

El último estadio del proceso se refiere a la conciencia que experimenta el lector de su falta de control sobre las acciones narradas y se relaciona directamente con el estado de desconcierto –psicosis pasajera– que sufre el individuo recién despierto tras una pesadilla. Saliba (1990) denomina a esta última etapa el "enterramiento prematuro" de la razón del lector por su semejanza con la desintegración mental que se produce cuando la mente consciente no puede controlar su parte

[79] Original: "The greatest hindrance to success lies in brain-control, in the unflagging suspicion of the reader; this must be first eliminated and prevented from creating an inauspicious state of mind. The only effectual weapon for this purpose is suggestion. Action can be either natural or unnatural, credible or uncredible [sic]; success does not depend on such factors. This is decided solely by the author's power of transferring the reader, by means of suggestion, into the world in which the action takes place, into the atmosphere where even the most incredible events seem credible".

[80] Traducción propia del inglés: "Poe tells us truths that we cannot bear to hear, so he speaks in prophetic riddles, in secret writings which seem to have an interest [...] We are caught in the adventure, the plot, and spin around and around the maelstrom. We all forget the unstated theme, the theme which works *its will on us* while we are attending other things in the story. This way Poe protects him from saying that most primitive of taboos, saying the Unsayable".

inconsciente en una especie de locura temporal.[81] No obstante, existe una diferencia entre el estado del lector después de la lectura y el del sujeto que se despierta de una pesadilla, en la que siempre podemos contrastar la fantasía onírica concluida con la realidad de la vigilia, mientras que en los relatos de Poe, por su falta en muchas ocasiones de un final, no podemos constatar del mismo modo la realidad con la ficción. Y es precisamente esta carencia de resolución –la eliminación de la posibilidad de contraste– lo que proporciona la unidad de efecto tan ansiada por Poe.

Para Poe, el autor no es más que un cronista lúcido y distanciado de los acontecimientos. Pero quizá lo más importante en su concepción sobre el arte –que, por supuesto, se puede aplicar a sus relatos de horror– es el hecho de que la respuesta del lector no solo la provoquen los elementos que lo constituyen, sino, sobre todo, el orden de dichos elementos en el conjunto. Sus relatos están impregnados de la filosofía que él propugna. La imposibilidad de huida de los narradores de los relatos habla de la imposibilidad de huida de la existencia material. En palabras de Saliba, "Poe encontró una manera de fusionar la filosofía y la psicología en una forma de arte arquetípica que personifica el lado más oscuro de la mente, una forma que ningún otro escritor ha igualado. Desarrolló y perfeccionó un género literario completamente único: la pesadilla como literatura" (1990: 241).[82]

Jacobi (1972) explica satisfactoriamente el mecanismo por el cual los arquetipos inconscientes ejercen su influencia sobre el lector: cuando un arquetipo es alcanzado por la conciencia, se produce la expresión de un instinto o la creación de un símbolo –imagen o idea.[83] El símbolo, independiente de la consciencia posee un significado que obliga a esta a considerarlo, influyendo en la parte consciente de la mente de tres modos distintos. En primer lugar, puede quedar próximo a la consciencia, pero sin ser del todo revelado, con lo que continuará siendo efectivo. Si se produce una asimilación total por parte de la consciencia, se integrará

[81] Para Torrelló (1946), si establecemos que el terror se produce por la inclusión de lo terrible, en Poe la ruptura del equilibrio de las relaciones ordinarias de causa y efecto se produce, a diferencia de lo bello-terrible como en lo sublime, por lo feo-terrible u horroroso y el manejo de este último requiere un fino sentido artístico en el escritor. Así como en la tragedia lo terrible es grande, en Poe el terror resulta de lo pequeño convertido en amenazador.

[82] Original: "Poe found a way to merge philosophy and psychology into an archetypal art form that epitomizes the darker side of the mind –a form that no other writer has equalled. He developed and perfected a completely unique literary genre: the nightmare as literature".

[83] Jolande Jacobi, *Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C. G. Jung*, trans. Ralph Manheim (Princeton: Princeton U.P., 1972) 120-1.

totalmente en el ego y pasará a ser una alegoría, un signo o un contenido no ambiguo de la consciencia. Por último, si no se asimila en absoluto, acabará por enfrentarse al ego consciente como expresión de un complejo oculto, produciéndose una disociación en la psique en la que el símbolo actuará como psique independiente que se manifestará en forma de espíritus o alucinaciones.

Como hemos mencionado con anterioridad, la unidad de efecto tendía para nuestro autor a un final, donde se produce el mayor de ellos o clímax del relato. Desde este punto de vista, toda la acción se subordina a este último efecto, con lo que se parte del final para después entretejer la estructura del relato mediante procedimientos discursivos más o menos complicados y, por simple lógica, llegamos a la conclusión de que todos los aspectos del relato, ya sean los temas, los argumentos, el estilo, etc., se deben subordinar a este objetivo último que es el efecto único.[84] O, en otras palabras, el contenido o significado de la obra encuentra su principal aliado en la forma del relato y llega a identificarse con esta. Poe se niega siempre a equiparar sus relatos con alegorías, ya que si lo fueran perderían la fundamental unidad de efecto. En cambio, Poe si admite el concepto de *mystical undercurrent*, referido a la posibilidad de encontrar otro significado o mensaje en la obra. No obstante, a diferencia de la alegoría en la que todo apunta desde un principio a este segundo significado y a este se subordina, en la mystical undercurrent este significado se intuye o se sugiere, pero nunca puede sustituir, ni siquiera poner en duda, el primer significado que le da la unidad de efecto.

Del mismo modo si nos fijamos en los personajes de Poe, vemos que son más bien planos y estáticos, desdibujados y borrosos, circunstancia que también obedece a razones impuestas desde sus teorías: "Los personajes nunca son individuos que existan realmente en el tiempo y el espacio como personas históricas y personas naturales [...], los personajes solo sienten o piensan, nunca las dos cosas" (Auden 1950: vi). Desde el punto de vista de la unidad de efecto, lo más importante en el relato es que todos los elementos de este contribuyan significativamente al fin primigenio; también los personajes que se convierten así en elementos de una pintura o, más bien, de una atmósfera que surge y se dirige hacia la meta final de la unidad de efecto.[85] Estos últimos forman parte de la

[84] May (1991) escribe que el concepto de efecto único para Poe no consiste en un fenómeno espectacular situado solamente al final de la historia, sino que se identifica con el concepto aristotélico de *dianoia*, es decir el momento en el que el *mythos* se transforma en tema o estructura general.

[85] A este respecto, véase el artículo de Llácer Llorca (1996), en el que se detalla proceso de

estructura técnica del relato y no tienen más importancia para el autor que la descripción de las inmediaciones o el interior de un castillo o de los elementos naturales que contribuyen a la sucesión de incidentes y, junto al tono del discurso y a otras técnicas, forman el relato total. Todo es una cuestión de preferencias: al reducirse hasta tal punto la duración del relato, los elementos deben todos adaptarse en exclusiva a la consecución del fin que se persigue. No obstante, existen relatos de Poe en los que los personajes sí tienen cierta importancia, como demuestran algunos prolongados soliloquios en los que se dibuja un cierto carácter; eso sí, nunca de forma comparable descriptivamente a los personajes de la novela o del romance y tampoco esenciales por sí mismos.

Para Todorov (1978), Poe es el autor de lo extremo, lo excesivo, lo superlativo. Lo demuestran sus copiosas comparaciones, superlativos, hipérboles y antítesis, tendentes siempre a lo exagerado y anticuadas para un lector moderno acostumbrado a descripciones más discretas. El concepto de terror no es lo que realmente atemoriza al lector, sino más bien las evocaciones sugeridas sin nombrar. La estructura típica de un relato de Poe comienza por un anuncio de los sucesos extraordinarios que van a relatarse, para continuar con la presentación del plan de acción. Más tarde el ritmo se acelera hasta llegar al final, en muchas ocasiones una última frase cargada de significación que aclara el misterio sabiamente guardado y nombra el hecho, casi siempre horrible.

Aunque Poe emplee como ya mencionamos el narrador en primera persona en muchas de sus obras, la sucesión de acontecimientos no siempre es simple ni responde a una causalidad real. Un determinismo fatal impregna sus relatos, carentes de una psicología de personajes tradicionalmente realista, lo que imposibilita un diálogo auténtico entre ellos. Caverzasi relaciona este determinismo con la respuesta de los protagonistas al espíritu de los objetos inanimados que cobran vida en muchos de los relatos poeianos, de acuerdo con la creencia animista según la cual objetos inanimados poseen alma o espíritu: "Mientras que la emoción causa la muerte del personaje, la razón guía a los personajes de Poe para que respondan efectivamente al ánimus. Así como se nos advierte que mantengamos la calma y no perdamos la cabeza cuando estamos en peligro, los personajes de los arabescos de Poe se adaptan usando la razón para sobrevivir o sucumbir por la pasión al ánimus y perecer" (2011: 187).[86]

---

construcción seguido por Poe en sus famosos "tales" o relatos breves.

[86] Original: "While emotion causes the character's demise, reason guides Poe's characters to

El discurso dinámico es reemplazado por una descripción discontinua de hechos estáticos que se combinan para constituir fragmentos de la totalidad, y en la que los detalles se cargan de un significado casi metafísico. Por tanto, el discurso se ve reducido, desde el punto de vista estilístico, a una forma básica, si bien, en ocasiones, se torne metaliterario al tratar sobre literatura.

Francisco J. Castillo (1990) ha sido uno de los pocos autores que ha realizado un estudio en profundidad del estilo en los relatos breves de Poe, caracterizándolos por el ritmo y musicalidad de la prosa, así como por la profusión y particular manejo del adjetivo en sus obras. Para analizar el ritmo, Castillo se basa en los "sintagmas no progresivos", concepto acuñado por Dámaso Alonso consistente en la repetición más o menos exacta de aspectos sintácticos del texto, por ejemplo, conjunciones, cláusulas que comienzan igual, elementos léxicos relacionados, elementos fonéticos similares. La estructura ternaria (de tres miembros) es la que mejores resultados consigue en el estilo de Poe, debido a su valor económico expresivo y su valor literario además del rítmico. Poe emplea igualmente otras técnicas: la concatenación de oraciones interrogativas, las enumeraciones de elementos léxicos o fonéticos relacionados entre sí, de incidentes o de puntos cronológicos, el estilo entrecortado y las estructuras temáticas. Finalmente, Castillo apunta el empleo del adjetivo –expresando forma, sustancia, sonido, cromatismo y sentimiento– para crear en ocasiones un lenguaje sugerente cargado de emotividad y significación y, en otras, otro más desnudo y objetivo, carente de simbología y exuberancia estética.

Aun cuando el material para construir los relatos sea más bien concreto, el vocabulario es muchas veces abstracto, lo que también contribuye a colocar al lector en una posición de indefensión ante la "sabiduría" del autor. La tipografía es rica en todo tipo de signos lingüísticos –guiones, interrogaciones, exclamaciones, mayúsculas y cursivas– de los cuales se sirve el autor para incrementar los efectos buscados. Asimismo, existen numerosos vocablos de otras lenguas como galicismos, latinismos e italianismos, creemos que con el fin de impresionar culturalmente a su público y así poder más fácilmente hacerse con su confianza.

Poe, huelga decirlo, suscitó también críticas acerbas. Yvor Winters (1987) afirma que tanto William C. Brownell como Norman Foerster "mantienen la

---

effectively respond to the animus. Just as we are cautioned to stay calm and not lose our heads when in peril, characters in Poe's arabesques adapt by using reason to survive or succumb through passion to the animus and perish".

reverencia tradicional por Poe como estilista, una reverencia que creo que es a la vez injustificada y una fuente de errores al tratar con su teoría" (235).[87] Winters ataca la labor teórica de Poe, afirmando que sus obras no se ciñen a tales teorías, puesto que estas son oscuras e imposibles de entender por su falta de coherencia. Para el crítico no existe motivo en la obra de Poe que justifique su formulismo, aunque al leer sus trabajos no podemos perder nunca de vista su carácter normativo. Un novelista de la talla de Hemingway (1987) tildó la obra de Poe de infantil y carente de profundidad. Auden, sin embargo, justificó los errores literarios de Poe relacionándolos con sus pobres condiciones de trabajo: "Los defectos en sus escritos deben entenderse como defectos de alguien sobrecargado y trabajando contrarreloj" (1950: xvi).[88]

Para Baudelaire (1973) nadie relató con más magia las excepciones de la vida humana y la naturaleza; según Dostoievski (1966), Poe elige siempre la realidad más extraordinaria, poniendo a sus personajes en las situaciones más excepcionales en los planos exterior y psicológico. Lovecraft (1973) sostiene que Poe se siente más cómodo en el incidente y en los efectos narrativos más amplios que en el dibujo de los personajes. Ciertamente, el relato de Poe coincide con el concepto de extraño que Todorov (1988) equipara a la realidad excepcional, y el hecho de considerar a los personajes como meras comparsas estáticas en los relatos tiene motivos muy razonables desde la perspectiva de Poe.

A nuestro entender, la fórmula de Poe no ha quedado caduca con el tiempo, aunque se hayan conseguido variaciones más o menos alejadas o próximas a la de Poe. Su estilo se caracteriza por la claridad, brevedad e intensidad propias del discurso narrativo tradicional, aunque añadiendo una inteligibilidad y concisión que avivan y enriquecen su efecto cuando se aplican al relato breve de desenlace imprevisto y límites extremos: "El propósito estético de Poe no es un lenguaje literariamente exquisito: todo se ordena al misterio, a la angustia, al terror, a la fantasía, claves temáticas del conjunto" (Armiño 1982: 11). Para concluir, Poe fue –al igual que Mosso– un gran fisiólogo del miedo como lo atestiguan muchos de sus relatos de horror, demostrando su maestría en la descripción minuciosamente detallada del dolor de las emociones que paralizan, la palpitación del aterrorizado que se sofoca en la angustiosa agonía previa a la muerte, las manos que se aferran

[87] Original: "both maintain the traditional reverence for Poe as a stylist, a reverence which I believe to be at once unjustified and a source of error in dealing with his theory".
[88] Original: "Defects in his writings must be understood as defects of somebody overtaxed and working against the clock".

al misterio de la ruina y de la tumba. Nadie manejó tan bien el espanto producido por los remolinos, la putrefacción, los suspiros y gemidos tenebrosos, para profundizar en la soledad, en las simas más horribles, desiertas y oscuras de la mente humana. No en vano el ilustre Lovecraft (1937), seguidor de Poe, comentaría que no existe una emoción del ser humano más antigua e intensa que el miedo y, de todos los miedos, la forma más poderosa es el miedo a lo desconocido:

> La verdadera catástrofe de la ficción de Poe es que nos aleja de la verdad. Este extrañamiento de la verdad, la *puesta en abismo* de la ficción, nos sitúa en una permanente sensación de crisis a la que ninguna narrativa holística puede poner fin. Una vez que nos *introducen* en la casa, no hay salida. (Vejdovsky 2010: 202)[89]

A partir de aquí, analizaremos con detalle en los próximos capítulos tres de los más representativos relatos breves de terror de Edgar Allan Poe. Siguiendo el orden cronológico, comenzaremos por "La máscara de la Muerte Roja" ("The Masque of the Red Death"), siguiendo con "El pozo y el péndulo" ("The Pit and the Pendulum") y terminaremos con "El tonel de amontillado" ("The Cask of Amontillado").

[89] Original: "The actual catastrophe of Poe's fiction is that it estranges truth from us. This estrangement of the truth, the *mise en abyme* of fiction, places us in a permanent sense of crisis to which no holistic narrative can put an end. Once we are *ushered* into the house, there is no way out".

La tragedia del tiempo:
"La máscara de la Muerte Roja"

> Y las llamas de los trípodes expiraron. Y las tinieblas, y la corrupción, y la Muerte Roja lo dominaron todo.
>
> *La máscara de la Muerte Roja* (172)[90]

"The Mask of the Red Death" fue originalmente publicado en *Graham's Lady's and Gentlemen's Magazine* el 20 de mayo de 1842. Más tarde se reimprimió el 5 de junio del mismo año en el *Literary Souvenir* como "The Mask of the Red Death. A Fantasy". Por fin, fue publicado en el *Broadway Journal* el 19 de julio de 1845 ya como "The Masque of the Red Death". Este relato constituye una de las obras con más calidad de la producción de Poe además de ser una de las más originales como intentaremos poner de manifiesto a continuación. Una "tercera persona" narra los acontecimientos ocurridos en un país imaginario durante un período imaginario –quizá la Edad Media– relacionados con el desarrollo de una plaga que aniquilará la población. Una peste, cuyos síntomas se inician con mareos, continúan con manchas rojas y acaban en la muerte, se extiende por toda la región. El Príncipe Próspero decide refugiarse con un grupo de sus más allegados cortesanos en una curiosa abadía almenada que cierra a cal y canto para evitar tanto la entrada de cualquier persona ajena a su grupo de invitados y, por supuesto, de la peste roja, como la salida desesperada de alguno de sus cortesanos. Antes el Príncipe se asegura de aprovisionarse con abundancia tanto de suculentos alimentos y bebidas exquisitas como de entretenimientos tales como comediantes, saltimbanquis, bufones, bailarines y músicos, para alegrar el tiempo de reclusión y olvidarse así de la amenaza de la Muerte Roja, al otro lado de las murallas.

Un día, Próspero decide preparar una gran fiesta, un baile de disfraces, para lo cual dispone oportunamente la decoración, disposición del mobiliario, elección de colores, disfraces y otras cosas. Así, el Príncipe ordena decorar siete cámaras

---

[90] "And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all." (273)

suntuosas, todas ellas de un color a juego con las vidrieras y los tapices, excepto la séptima. Ubicada en el extremo oeste, esta última está decorada en negro, aunque las vidrieras, de color rojo fuerte, reflejan una luz que recuerda el color carmesí de la sangre. Con todo dispuesto la mascarada comienza y los músicos empiezan a tocar. Cada hora, todos los asistentes, incluidos los músicos, se detienen exclusiva e involuntariamente para oír el sonido de las campanadas del reloj de ébano. Pero a las doce en punto de la noche aparece una figura que, pese a lo excéntrico y sorprendente de algunos disfraces y máscaras, capta la atención de los asistentes hasta inspirarles el más paralizante terror.

La figura porta un disfraz cadavérico con la máscara correspondiente y está íntegramente manchada de sangre. Inicia el recorrido de una cámara a otra desde la parte del este a la del oeste, dejando a todos aterrorizados a su paso. Al llegar a la sala roja le alcanza el iracundo Príncipe Próspero, que cae abatido al intentar levantar la daga sobre la terrorífica figura. Cuando los invitados se sobreponen e intentan hacer frente a la máscara roja descubren que tal figura es hueca y aunque tratan de detenerla, todos van cayendo uno tras otro hasta que no queda ni uno solo, y la Muerte Roja acaba ejerciendo su dominio en todo y sobre todos.

"The Masque", fue publicado al menos en tres ocasiones en vida de Poe.[91] Como podemos deducir, el gran público de estas revistas, aunque con cierto nivel cultural, no aspiraba a encontrar en ellas grandes obras literarias, sino más bien entretenimiento y –no pocas veces– sensacionalismo. El propio autor declaró en más de una ocasión que sus relatos de raciocinio iban destinados a un público culto y educado, mientras que los de terror y aventuras se dirigían hacia un público más general y medio, ávido sobre todo de sensaciones fuertes y de evasión. Por tanto, podemos concluir que en el caso de "The Masque" así como en los restantes que nos ocuparán posteriormente, la intención potencial era más producir una lectura bien sencilla y asequible para el público medio estadounidense de la primera mitad del siglo XIX, es decir, no demasiado culto, pero sí familiarizado con la literatura gótica de la época.

Ciertamente, "The Masque" es un relato que se inspira en el gótico, cuando menos en las circunstancias espacio-temporales en las que se inscribe la narración. Existen numerosas citas intertextuales que hacen referencia a momentos o acontecimientos históricos comúnmente conocidos. En primer lugar, "the Red Death" parece referirse con bastante exactitud a la peste negra o bubónica, la

[91] "The Masque of the Red Death", a partir de ahora abreviado "The Masque".

llamada "black death", que asoló Europa en la Baja Edad Media, aproximadamente en la primera mitad del siglo XIV. Los mareos, las bubas rojas y una muerte casi inmediata son características de esta enfermedad mortal descrita por los historiadores de la época. Además, la catedral –símbolo gótico por excelencia– es reemplazada en muchos relatos góticos por el castillo que también inspira en el hombre el sentimiento de lo sublime –mezcla de admiración y terror– inspirado por la grandeza, opresión e idea de eternidad. Aquí, nos encontramos con una "castellated abbey", una edificación a medio camino entre el castillo y la catedral, quizá por las circunstancias que envuelven el relato –resultaría chocante y no muy lógico que un príncipe se refugiara en una catedral con sus cortesanos para entregarse a una vida relajada y provista de toda clase de diversiones profanas y sensuales.

La referencia del nombre del príncipe, Próspero, ha sido considerada por muchos autores como una cita intertextual que evoca el clásico *The Tempest* de Shakespeare. En la obra del clásico inglés se produce una situación parecida, cuando el personaje Próspero detiene un baile de máscaras para declarar que la naturaleza se impone siempre al carácter creativo del hombre que intenta cambiarla. Aún más, en *The Tempest* Próspero, al ser expulsado trata –con ayuda en este caso de una poción mágica– de controlar la vida de todos los que le rodean, algo que si bien de modo diferente, también ocurre en "The Masque". Por último, existe incluso una referencia directa a "the red plague", lo que hace pensar en el origen del título de Poe. No obstante, existen numerosas obras literarias, como el *Decamerón* (1353) de Boccaccio, que tienen como tema central o secundario el de la epidemia de peste negra que tuvo lugar, como ya mencionamos, en la Europa de la Edad Media, marcando una época de oscurantismo caracterizada por el temor de Dios, quizá más exactamente, el terror de Dios.

A continuación, se describen las siete cámaras decoradas y pintadas en diversos colores y tonos. Estas salas parecen hacer referencia a las siete edades del hombre que Shakespeare describe en *As You Like It*. Pero "siete" es un número mágico en muchas culturas y religiones antiguas. Existen siete días de la semana, siete sacramentos, siete virtudes teologales, siete pecados capitales. "Siete" es el número del universo ya que representa la totalidad de la creación divina, dividida en "tres" que representa el cielo y el alma, y "cuatro", simbolizando la Tierra y el cuerpo. Por último, los colores de las habitaciones comenzando por el este y terminando en el oeste describen los tonos de la luz solar desde el amanecer al ocaso y la noche.

La abadía funciona como un mundo aparte que Próspero construye y decora con su elevado sentido de creación estética como autoridad absoluta y en la que cada sala actúa a su vez como un submundo con carácter independiente, lo que queda subrayado por la iluminación interior de las cámaras por medio de trípodes colocados de forma que cada uno alumbre solamente una de ellas. Pero no todo es alegría y esparcimiento en el mundo del Príncipe. El reloj de ébano marca las horas y recuerda a los presentes el paso del tiempo y la futilidad de la vida terrena; la amenaza de la Muerte Roja permanece agazapada siempre en la sombra. Cada vez que el reloj resuena –sus vísceras metálicas lo hacen parecer un elemento casi personificado– los invitados devueltos por unos instantes a la horrenda realidad, quedan paralizados.

Los personajes anónimos de la fiesta son descritos como grotescos, no en el sentido vulgar que se da hoy al término en castellano, sino en el original de pinturas murales y haciendo referencia una vez más al sentido artístico y estético del Príncipe que también ha escogido los disfraces para la ocasión. Cuando al final entra la figura de la "Muerte Roja", esta lo hace desde la primera sala, azul, a la última roja mientras la persigue el Príncipe en un recorrido que bien puede entenderse como el paso del hombre por todas sus etapas vitales. Próspero es primero atemorizado por la figura porque el hombre ha revestido de terror a la muerte; sin embargo, más tarde se enfrenta a ella, ya que esta no es más que la finalización natural del ciclo biológico del hombre.

Por todo lo dicho, podemos suponer que el relato "The Masque" puede interpretarse como una alegoría. No obstante, Poe siempre sostuvo que el relato de terror que por su construcción conduce al efecto pretendido por el autor, no debe interpretarse como alegoría en primer término, puesto que de este modo se destruiría o, al menos, se debilitaría la unidad de efecto pretendida por el autor. Ciertamente, en este relato se pone de manifiesto de forma muy acusada la tan comentada cuestión de las lecturas sucesivas. El efecto terrorífico de "The Masque" en el lector se produce en una primera lectura, cuando este se encuentra en estado de desconocimiento sobre lo que va a ocurrir. La sorpresa juega un papel importantísimo en la consecución del efecto pretendido por Poe. En cambio, al releer la obra, el lector ya posee un conocimiento sobre lo que va a ocurrir en el transcurso de la narración. El efecto de terror sobre el lector desciende y en cambio aumenta el poder de asociación mental de este con otros elementos presentes en el relato que pueden simbolizar o referir a elementos externos a este.

En lecturas posteriores a la primera, el sentido alegórico se hace más patente, aunque no negamos que este se vislumbre en una primera lectura subyaciendo, eso sí, en un nivel que podríamos definir como subconsciente (*mystical undercurrent*) pero que ciertamente influye también en el efecto pretendido por Poe. Según la lectura psicoanalítica realizada en primer lugar por Marie Bonaparte (1949), la historia que nos ocupa puede interpretarse como la de un hijo que es castigado por su padre por parricidio e incesto, tal como en la clásica historia de Edipo. Primero, habría que preguntarse por los motivos de este castigo, lo cual no encuentra una respuesta clara en el texto. Los críticos psicoanalíticos sostienen que, en un estadio simbólico, Próspero se encierra en la abadía, símbolo de las entrañas maternas, tras matar para defenderse a su castrador padre, que reina aún en la muerte y se dispone así a vengar la seducción de la madre por el hijo. Una seducción desprovista por lo demás de cualquier indicio de lujuria, aunque cargada de la sensualidad oral que la bebida y los manjares proporcionan al Príncipe y sus cortesanos. La disposición de los pasillos –simbolizando el interior del cuerpo de la madre–, las habitaciones e incluso los colores –la sala roja con cortinajes negros se ha querido ver como el símbolo de la menstruación y el espacio anal de la madre–, todo lleva al final de la historia en el que simbólicamente se produce la castración cuando la daga de Próspero cae delante de la Muerte Roja, dejándole indefenso, mientras esta, padre edípico continúa reinando en solitario en un mundo vacío.

La interpretación psicoanalítica, aunque válida y aceptada por muchos críticos, nos deja un tanto perplejos, por cuanto la explicación no parece sustentarse en elementos lógicos presentes en el texto y, más bien, pretenda encorsetar la historia dentro de una estructura que no acaba de ligar del todo, existiendo interpretaciones de símbolos que no parecen tampoco respetar una lógica razonable. Podemos aceptar esta teoría, al igual que cualquier otra, ya que no deja de ser una interpretación de las innumerables que pueden realizarse, aunque consideramos que falla al no presentar un apoyo concreto en el texto.

Existen no obstante otras interpretaciones distintas, aunque incompletas y algo ingenuas. Podríamos citar la de Stuart and Susan Levine (1976) que colocan este relato junto al de "The Cask of Amontillado" dentro del grupo de los relatos anti aristocráticos. Levine sustenta su argumentación en el supuesto resentimiento de Poe hacia los privilegios de la aristocracia, aunque el mismo autor mostrara en muchas ocasiones su desprecio por la chusma y sus pretensiones de caballero aristocrático del Sur. Ya que el castigo de Próspero parece no tener un motivo de

peso, Levine cree que Poe juega con los prejuicios de su público respecto a la aristocracia, lo que denota su íntima ligazón con su país y su tiempo, especialmente en consideración de su propia predilección por la aristocracia y la belleza. Quizá lo más destacable de la interpretación de los Levine sea que considera "The Masque" como un relato de percepción, lo que sí compartimos, teniendo en cuenta la cualidad visual del relato.

Algunos críticos como Patricia H. Wheat (1982) entienden a Próspero como un personaje de carácter negativo en su función de monarca por cuanto abandona a su pueblo y se encierra con un grupo de amigos para gozar, mientras la peste asola el país. Tanto el Príncipe como sus cortesanos intentan parecer indiferentes a la muerte y construyen un mundo aparte donde solo se permite el desenfreno y la alegría de una vida superficial, mientras la preocupación por sus semejantes está fuera de lugar. El mundo exterior aparece así dotado un doble sentido: los mundos exteriores a la abadía y el mundo fuera de la mente. Lo importante de esta interpretación radica en la consideración de Próspero que, como Poe, es un creador que intenta construirse un mundo estético a su medida en donde pueda controlar la vida y la muerte, así como sus emociones, aunque cuando deja que estas últimas tomen la iniciativa, un sentimiento de inefable terror le hace perecer ante la amenaza latente de la muerte. Desde este punto de vista, "The Masque" sería alegóricamente una historia más existencial que moral. Este hecho es corroborado por el hecho de que el autor, Poe, no muestra ninguna emoción por Próspero o sus cortesanos, manteniendo un tono de frialdad y superioridad que presenta como la única forma de defensa ante la muerte, una perfecta máscara de indiferencia.

Creemos que la mejor forma de interpretar el relato es intentando leerlo desde la situación del autor en aquellas fechas. Poe publicó "The Masque" en un momento de su vida muy difícil y lleno de complicaciones tras haber decidido abandonar la *Graham's Magazine*; con su trabajo en esta publicación había conseguido mantener una vida digna para él y su familia y en el momento de abandonar la revista la situación había empeorado sensiblemente por el hecho de que su mujer, Virginia, había caído enferma por primera vez afectada por la tisis, en aquella época una enfermedad incurable en muchos casos. Efectivamente, la consecución más importante de "The Masque" es precisamente su lado humano, encubierto y, en cierto modo, enriquecido por la parte estética del mismo. Como vimos anteriormente, el procedimiento de construcción del relato breve de Poe comenzaba por la decisión de plasmar una idea general, para después intentar

modelarla con un argumento –que no tenía que ser, y en la mayoría de los casos no lo es, original–, y concluyendo con el diseño de un relato que comunicara la "verdad" desde una perspectiva estética de la idea en cuestión. Habría que hacer la salvedad de que, para Poe –como muy bien subraya Patrick F. Quinn (1960)– existían dos tipos de *verdad*: la existencial, constituida por hechos razonables o comprobables como los científicos y la esencial, referida a la perfección de los hechos estéticos proporcionados y adaptados a los requerimientos poéticos adoptados en el más alto nivel de belleza y fuerza. En este caso, al igual que en otros relatos breves, es la segunda la verdad a la que se refiere Poe, una verdad sintética asociada a la condición humana como dependiente y finita que, no obstante, busca en muchas ocasiones la belleza superior.

El punto de vista del narrador es siempre fundamental en el análisis de los relatos de Poe. En "The Masque" la historia se cuenta en tercera persona, tanto en relación al príncipe Próspero como a sus cortesanos, pero, ¿cómo es el narrador? El narrador parece estar presente en la acción porque la describe con detalle, aunque no se implica directamente en ella. Sin embargo, dicho narrador parece estar a la vez distanciado de la acción, por encima de los acontecimientos, ya que no muestra emociones respecto al destino de los personajes. Tampoco emite juicios morales sobre las acciones relatadas. Podemos decir, por tanto, que se trata de un narrador omnisciente que, por otra parte, parece conocer de antemano los hechos por venir, es decir, comparte algunos rasgos de la *Muerte Roja*: anónimo, distanciado y fatalista. El autor no se hace presente en la historia, a no ser que lo hagamos coincidir con el narrador, un sin sentido, ya que pensamos que Poe lo intenta hacer pasar inadvertido en beneficio del efecto terrorífico de la historia. Veamos ahora si se consiguen los efectos pretendidos y cómo se llega a ellos.

En primer lugar, la Muerte Roja tiene los atributos de una enfermedad mortal que afecta al rostro desfigurándolo y que deja a la víctima en estado de soledad e indefensión ante sus conocidos. Pero también la enfermedad es descrita por el color rojo de la sangre y de la vida. Poe conocía por los tratados sobre enfermedades mentales que el miedo podía producir enfermedades psicosomáticas, una idea de fondo que parece estar presente a lo largo del relato. También sabía que los principales puntos de "presión fóbica" de sus lectores potenciales eran la enfermedad, la muerte, el miedo a lo extraño, al encierro, la oscuridad y los fenómenos sobrenaturales. Por ello, Poe elige este tema y lo conduce en progresión hacia los puntos más espeluznantes para llegar así al subconsciente del lector.

Próspero se encierra con sus "invitados", al igual que cualquier individuo lo hace con sus amigos y allegados, en un mundo creado por él mismo para intentar ser feliz y olvidar la condición mortal humana. Su mundo dentro de la abadía, su castillo, puede referirse al dicho anglosajón "my house is my castle" un dicho que en otro nivel alude figurativamente al individualismo mental y vital. Precisamente el hecho de ser una abadía puede bien indicar el aspecto religioso de Poe y del hombre en general. David Halliburton (1973) destaca ciertos elementos góticos en "The Masque" como son la creación por Próspero de una *maison onirique*, y la decoración dentro de esta casa de ensueño de una sala, la roja y negra, que actúa como *Burgverlies*, la mazmorra gótica de la que nadie puede escapar. Próspero es descrito como audaz, caprichoso, impulsivo y original, con propensión hacia lo extravagante y excéntrico. Para algunos podría resultar un loco, pero al tocarlo uno se da cuenta de que no lo es, sobre todo los personajes más allegados a él. Se dice también del príncipe que, si bien busca protección en la religión, la suya es una religión muy particular y no se adhiere a las normas. Resulta bastante significativo que esas sean las características más sobresalientes en muchas de las biografías de Poe, por lo que no nos queda más remedio que aceptar que el autor se retrató en esta ocasión de forma más o menos acertada e incluso se castigó, quizá al hacer un examen de conciencia del pasado en un momento muy delicado de su vida.

En cuanto a los personajes, el príncipe es descrito con cierto lujo de detalles, apareciendo como una persona de carne y hueso con sus virtudes y defectos, aunque Poe no llega a dibujar un retrato psicológico completo de este, al igual que no lo hace en otros de sus relatos. Poe no considera importante la recreación de la evolución psicológica o física de los personajes, porque debido a su concepción del relato breve –leído en muy poco tiempo– no existen las condiciones de espacio que se dan en la novela para hacerlo factible; por lo demás, nuestro autor no lo considera necesario para la consecución de sus efectos. La Muerte Roja no se describe excepto en relación con su fantasma, la máscara, que sí tiene una cualidad física, por mucho que después se pudiera sugerir que todo era una fantasía de los habitantes de la abadía. Por último, el reloj es descrito por Poe con detalle, al igual que sus movimientos, todo lo cual le eleva a una categoría de actividad e importancia en el relato superior a la de los invitados a la mascarada. Incluso Próspero, que en un principio se describe como valiente, sagaz y vital no ejecuta ninguna acción relacionada con la Muerte Roja; solo esta actúa tras la "señal" del reloj de ébano. Podemos pues considerar el reloj como el soporte físico del *Tiempo*.

Las personas construyen sus mundos particulares de forma más o menos estética, y van experimentando en sus vidas diferentes aspectos y etapas, lo cual expresa Poe por medio del diseño de las salas de la abadía, ya sea por medio de formas, pasillos, colores o puntos cardinales. En otras palabras, los seres y el espacio están organizados a través de la visión experiencialista de la percepción del mundo y de la presentación de los acontecimientos.[92] Es bastante evidente, no obstante, el simbolismo de las edades del hombre reflejadas en los distintos matices y orientación de las salas. También es reseñable que, aun cuando las salas están comunicadas por pasillos, parecen estar muy separadas de modo que uno no puede ver más que una sala a la vez. Los cortesanos comienzan su baile de máscaras –"persona" significa "máscara" en griego– que es el baile de la vida, lleno de máscaras distintas para cada individuo según sean los papeles que cada uno tenga que interpretar ante sí y ante los demás. Habría que recordar aquí el famoso pensamiento muy extendido entre los dramaturgos del barroco español y de la época isabelina inglesa referido al mundo como teatro del cual todos somos actores. De aquí se entendería también la referencia que hace Poe respecto al encierro de los personajes en el castillo. En la abadía nadie puede entrar, pero tampoco salir. En el caso de restringir el significado de *Muerte Roja* solo a la peste, no cabría la posibilidad de que alguien quisiera salir, pero sí en el caso de interpretar a los invitados como las personas que rodean la vida del personaje principal, de cualquier individuo.

El reloj de ébano está siempre presente y da las horas, señalando que la vida va fluyendo y se dirige hacia un final biológico. Músicos, bailarines, comediantes, todos se detienen aterrorizados ante los tañidos de las horas. Cuando aparece la máscara de la Muerte Roja, todos los invitados quedan paralizados; solo el Príncipe –tras unos momentos de duda y temor– se enfrenta a la terrorífica figura. Pero la máscara es superior a él y cae aterrorizado por esta, para después morir seguidamente fulminado por su propia daga de terror. En este punto, es muy reseñable el hecho de que nadie está presente, excepto la figura y Próspero, lo cual una vez más remite a la soledad del individuo enfrentado a una muerte segura. Todos los demás irán luego cayendo abatidos por su propio terror y la Muerte Roja acabará ejerciendo un dominio ilimitado.

---

[92] Para más detalles a este respecto, ver Eusebio V. Llácer Llorca, Amparo Olivares Pardo y Nicolás Estévez Fuertes, "Aproximación cognitiva al relato de Edgar Allan Poe: 'The Masque of the Red Death'", en Margarita Rigal Aragón y Beatriz González Moreno (eds.) *Edgar Allan Poe (1809-2009). Doscientos años después* (Cuenca: Ediciones de la UCLM, 2010) 165-74.

En este momento final del relato, es igualmente importante señalar que el reloj de ébano se para inmediatamente después de morir todos los invitados: el tiempo es un concepto inventado por el hombre y por tanto muere con él. Pero, ¿quién puede ser el narrador que sobrevive a la historia? El narrador no puede ser otro que la propia muerte roja, ya que en el momento de morir Próspero no hay nadie más en la sala aparte de su máscara.[93] En este sentido, pensamos que la máscara de la Muerte Roja es también la idea que el hombre, en su condición de criatura mortal, ha acuñado para expresar y dominar su terror a lo desconocido, a la vida del más allá o a la desaparición biológica. Nadie ha visto entrar o salir a persona alguna de la abadía. La máscara estaba allí desde el principio, ha acompañado al hombre a lo largo de su vida, al igual que a Próspero a lo largo de las salas: desde la azul más al este, indicando la salida del sol, hasta la roja y negra más al oeste, señalando el crepúsculo y la noche. Para Poe, el terror al igual que el horror no son efectos legítimos en sí mismos, sin funcionar como vehículos de un sentido de nivel superior, de una creación estética completa. La posibilidad de que terror y horror puedan igualmente proporcionar placer en el lector marcha en consonancia con la idea de que este placer es provocado por la implicación del lector de forma secundaria, *implied reader*, en unas acciones relatadas, con lo que, al bajar las defensas inconscientes, se le pueden transmitir ideas o argumentaciones subyacentes al texto con las que se le hace coincidir. En otras palabras, cualquier manifestación estética suele proporcionar placer en la medida en que nos hace copartícipes de ella de forma consciente o inconsciente. Lo que persigue pues Poe es comunicarnos sus preocupaciones, obsesiones y miedos mediante un relato terrorífico que cale en un nivel subconsciente en nuestras mentes, aunque no alegóricamente sino de forma intuitiva y más profunda. Y lo consigue, aunque quizá se le puedan imputar errores de carácter técnico.

Algunos autores señalan que el pretendido estilo gótico de Poe es un tanto exagerado y recargado hasta convertirse en una especie de parodia de los relatos góticos. No es menos cierto el hecho de que la narración en tercera persona presenta, dado el carácter antes mencionado del narrador omnisciente, cierta debilidad en la tensión argumental en algunos puntos del relato. Podríamos decir que hasta el momento en que aparece la figura de la máscara de la Muerte Roja, la

[93] La posición y las características del narrador podrían variar en una traducción intersemiótica, i.e. cinematográfica, al cambiar el enunciador y, por tanto, la enunciación de un mismo objeto inicialmente literario. Para más detalles, ver Eusebio V. Llácer Llorca, "'The Masque of the Red Death' in Literature and Cinema: Poe's Short Story and Corman's Film Adaptation". (en prensa)

tensión se va incrementando mediante la descripción de las salas, los invitados y el Príncipe, si bien los personajes son más bien estáticos y la única acción reseñable es la del reloj de ébano que parece regir los destinos de los asistentes a la mascarada. En este preciso instante el relato alcanza su clímax y a partir de entonces, aunque exista cierta tensión debida en parte al cambio de orientación en los acontecimientos –la acción se dinamiza–, esta va decreciendo en la medida en que el lector intuye el final de la historia como reflejo de la actitud indiferente del narrador. La exageración del tono gótico puede igualmente conferir un cierto matiz humorístico a algunos pasajes de la historia, algo que termina dotando de un carácter macabro a una historia que ya resulta grotesca –utilizamos el término como lo entendía Poe.

En cuanto al análisis contextual del texto debemos primero señalar que el medio, obviamente es el escrito para ser leído. En cuanto al campo, "The Masque", al igual que los demás textos que nos ocupan, entran dentro del relato breve con efecto de terror. Los lectores potenciales en el momento de su publicación primera pertenecían, como hemos mencionado anteriormente, a la clase media estadounidense, decantada por la evasión e incluso el sensacionalismo. Poe conocía las preocupaciones de sus compatriotas coetáneos e intentó, desde varias revistas y periódicos, ofrecer relatos que atrajeran al lector de la época, aunque no por ello dejando de exigirse un grado de calidad muy elevado. "The Masque" presenta una estructura característica de los relatos de Poe. Comienza con una descripción breve de la situación que da origen a la acción de la historia, presentando al primer personaje, "The Red Death".[94] En el segundo párrafo introduce al otro personaje importante de la historia, "Prince Prospero" y explica la forma en que este se dispone a enfrentarse a la amenaza del personaje anterior. Los cortesanos son nombrados, aunque por sí mismos no tienen gran importancia para el desarrollo de la acción, siendo meras comparsas de la historia. El cuarto párrafo comienza a hablar del baile de disfraces –su preparación y realización– y continúa en el quinto, sexto y séptimo con una prolija descripción de la abadía, los disfraces, el reloj de ébano, los diferentes invitados y la fiesta en sí. En el séptimo párrafo el relato llega a su punto de inflexión máximo cuando se relata la llegada de la extraña y amenazante figura. En el octavo se describe con detalle la figura antes mencionada,

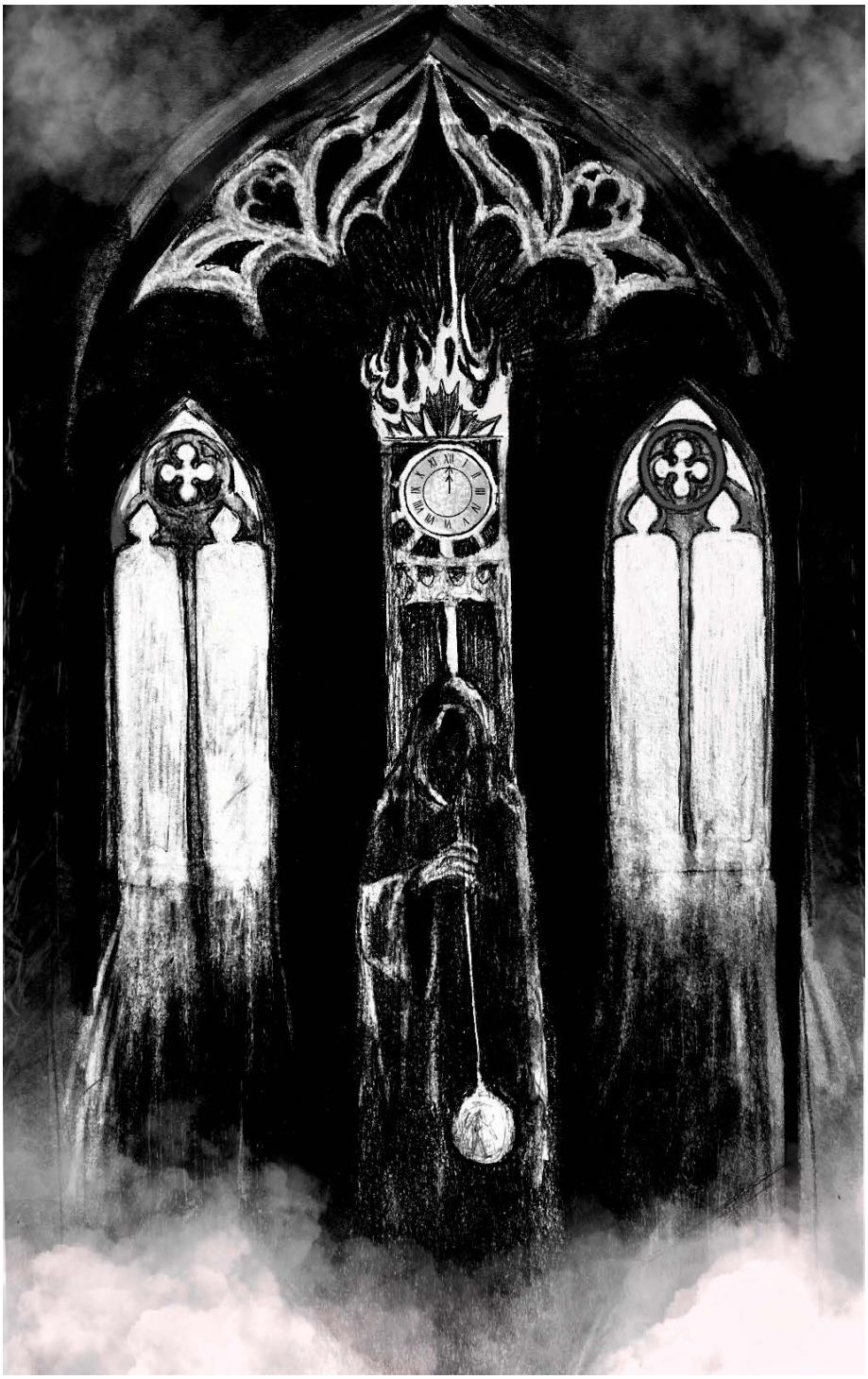
[94] Partes de este capítulo han sido publicadas en varios artículos. Ver Eusebio V. Llácer Llorca, "La pesadilla en clave de narración visual: 'The Masque of the Red Death', de E. A. Poe". *Reden: Revista Española de Estudios Norteamericanos* 1 (1999): 23-33.

que se puede considerar como un reflejo del primer personaje presentado: la Muerte Roja. El siguiente párrafo adquiere una dimensión más dinámica ya que se narra la acción del Príncipe al ver la figura. Este tono narrativo continúa hasta el final de la historia. Probablemente, Poe pensó que el punto de tensión máxima debería resolverse en el último párrafo cuando los asistentes reconocen la presencia y la acción de la Muerte Roja, pero como ya dijimos en la sección anterior, parece que el lector adivine o intuya el final en el momento en el que esta aparece, ya que en tal instante el tono del narrador deshace la tensión del relato.

En cuanto al estilo, destaca en primer lugar la utilización de elementos de los relatos góticos relacionados con la ambientación temporal –todo nos hace pensar en la Edad Media, aunque de un modo un tanto ambiguo– y espacial: la acción transcurre en una "castellated abbey", a medio camino entre el símbolo por excelencia de la catedral y el sucesor, el castillo. Además, abunda en descripciones de tono barroco tanto de las estancias como de los preparativos de la fiesta y de las características del Príncipe. Por tanto, podemos afirmar que el soporte estilístico de Poe apunta a los relatos góticos, tan populares y atrayentes en aquella época.

Algunos críticos han definido el estilo de Poe en este y otros relatos como excesivamente barroco y falso. Pensamos que muchos relatos góticos de la época, frecuentemente más largos que los de Poe, contienen multitud de descripciones a veces innecesarias y quizá tediosas, constituyentes con todo de una de las características de este tipo de literatura. En Poe, en cambio, las descripciones –si bien exageradamente adjetivadas– se convierten en elemento necesario para la consecución de su unidad de efecto. El estilo de "The Masque" se caracteriza por las estructuras rítmicas y la adjetivación cromática, abundantes a lo largo de todo el relato. En este sentido, el estudio de Castillo (1990) es muy elocuente. El autor parte de los "sintagmas no progresivos" según la denominación de Dámaso Alonso y se centra en las estructuras sintagmáticas ternarias del tipo "Pero el príncipe Próspero era feliz, intrépido y sagaz" (166) [95], para explicar las funciones económico-expresiva, literaria y rítmica en los relatos de Poe. Efectivamente, podemos constatar que uno de los puntos fundamentales de "The Masque" es el ritmo que Poe imprime a su narración, en especial a las descripciones que se encadenan a lo largo de la historia.

[95] "But the Prince Prospero was happy and dauntless and sagacious". (269) Siempre que aparezcan subrayados en las citas originales de Poe y cuando no se diga otra cosa, ha de entenderse que son propios y los empleamos como medio para aclarar mejor los puntos tratados en cada ocasión.



Además de estas estructuras ternarias, existen otros elementos que ayudan a comprender el ritmo que se observa al leer el relato. La sucesión de frases breves y la repetición de estructuras sintácticas dan ritmo a la narración confiriéndole tensión e incluso una sensación de falsa celeridad: "La abadía estaba ampliamente aprovisionada. Con precauciones semejantes, los cortesanos podían desafiar el contagio. Que el mundo exterior se las arreglara por su cuenta; entretanto, era una locura afligirse o meditar. El príncipe había reunido todo lo necesario para los placeres. Había bufones, improvisadores, bailarines y músicos; había hermosura y vino. Todo eso y la seguridad estaban del lado de adentro. Afuera estaba la Muerte Roja" (167). [96] Aparecen también enumeraciones o repeticiones de elementos de distintas categorías y funciones como son verbos, artículos, posesivos o adverbios para narrar acciones y, especialmente, para describir lugares o situaciones:

> La segunda estancia ostentaba tapicerías y ornamentos purpúreos, y aquí los vitrales eran púrpura. La tercera era enteramente verde, y lo mismo los cristales. La cuarta había sido decorada e iluminada con tono naranja; la quinta, con blanco; la sexta, con violeta. El séptimo aposento aparecía completamente cubierto de colgaduras de terciopelo negro, que abarcaban el techo y las paredes, cayendo en pesados pliegues sobre una alfombra del mismo material y tonalidad. (167-68)[97]

Es importante también reseñar respecto al ritmo las repeticiones de sonidos aliterativos que en determinados momentos añaden matices intuitivos al contenido de los pasajes en cuestión, favoreciendo la tensión o el suspense del relato. En el siguiente ejemplo, los fonemas oclusivos, [t] y especialmente [k], comunican el sonido característico del repique del reloj de ébano, mientras los sibilantes como [s] contrasta con los anteriores e indica silencio, quietud e inmovilidad:

---

[96] "The abbey was amply provisioned. With such precautions the courtiers might bid defiance to the contagion. The external world could take care of itself. In the meantime, it was folly to grieve, or to think. The prince had provided all the appliances of pleasure. There were buffoons, there were improvisatori, there were ballet-dancers, there were musicians, there was Beauty, there was wine. All these and security were within. Without was the 'Red Death'". (269)

[97] "The second chamber was purple in its ornaments and tapestries, and here the panes were purple. The third was green throughout and so were the casements. The fourth was furnished and lighted with orange –the fifth with white– the sixth with violet. The seventh apartment was closely shrouded in black velvet tapestries that hung all over the ceiling and down the walls, falling in heavy folds upon a carpet of the same material and hue". (270)

> En verdad, en aquellas siete cámaras se movía, de un lado a otro, una multitud de sueños. Y aquellos sueños se contorsionaban en todas partes, cambiando de color al pasar por los aposentos, y haciendo que la extraña música de la orquesta pareciera el eco de sus pasos. Mas otra vez tañe el reloj que se alza en el aposento de terciopelo. Por un momento todo queda inmóvil; todo es silencio, salvo la voz del reloj. Los sueños están helados, rígidos en sus posturas.[98]

A nuestro análisis de la simbología y la temática de la obra en la sección literaria debemos añadirle el hecho de que ambas constituyen elementos fundamentales para marcar la cadencia y el ritmo del relato. En "The Masque", los temas como la enfermedad, la muerte, el miedo a los mundos exteriores o extraños, el tiempo y la fatalidad se entremezclan para conferir una peculiar cadencia al relato. Así, por ejemplo, el reloj que simboliza el tiempo o la concepción que los humanos tenemos de él actúa como punto de unión, tanto en un nivel textual como interpretativo, entre los dos personajes principales, el Príncipe Próspero y la Máscara de la Muerte Roja, lo cual puede también entenderse como la destrucción de los límites entre el mundo mental interior y el exterior.

Otra cualidad esencial en este relato es la profusión de elementos cromáticos, ya sean adjetivos o sustantivos, desde el comienzo al final y, especialmente en relación con las descripciones: "redness" (enrojecimiento), "scarlet" (escarlata), "hale" (gris), "blue" (azul), "sable" (marrón), "white" (blanco), etc. Castillo cuenta hasta un total de veinte casos de adjetivación cromática en "The Masque", lo que indica una tendencia hacia la simbología y el tratamiento subjetivo sustentada en este cromatismo, así como en otro tipo de adjetivos. Los colores imperantes en "The Masque" son el negro en primer lugar, símbolo de la muerte, y en segundo el rojo de la vida y la enfermedad; pero aparecen otros colores, matices y tonos, y es que la diversidad cromática de "The Masque" es difícil de encontrar en otros relatos de Poe. La adjetivación, ya sea para nombrar colores o matices, substancias, sentimientos, sonidos u otros aspectos sensuales, es un mecanismo empleado generalmente por nuestro autor; añade las peculiares trazas a los temas, personajes,

---

98 "To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these –the dreams– writhed in and about, taking hue from the rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps. And, anon, there strikes the ebony clock which stands in the hall of the velvet. And then, for a moment, all is still, and all is silent save the voice of the clock. The dreams are still-frozen as they stand". (271)

ambientes y disquisiciones que consiguen un efecto de originalidad, coherencia, cualidad literaria y artística en la composición del relato:

> En este aposento, contra la pared del poniente, se apoyaba un gigantesco reloj de ébano. Su péndulo se balanceaba con un resonar sordo, pesado, monótono; y cuando el minutero había completado su circuito y la hora iba a sonar, de las entrañas de bronce del mecanismo nacía un tañido claro y resonante, lleno de música. (168)[99]

Obsérvese en este pasaje, el procedimiento empleado por Poe para personificar el reloj mediante la inserción del sustantivo "lungs" (pulmones), para hacer notar que el reloj como soporte material del tiempo es también un *personaje* importante en este relato.

No podemos dejar de mencionar el tipo de verbos que Poe emplea en este relato. Desde el principio hasta el final, el verbo "to be" en sus varias formas y sentidos se emplea con más frecuencia que ningún otro, lo que confiere a la historia un carácter descriptivo y en cierto modo también estático. Este carácter pasivo, de falta de movimiento, queda evidenciado en los únicos verbos de movimiento que el autor utiliza unidos a objetos inanimados: estancias, braseros o corredores, en un sentido eminentemente estático, sin implicar acción alguna:

> A derecha e izquierda en mitad de la pared, una alta y estrecha ventana gótica daba a un corredor cerrado que seguía el contorno de la serie de salones […] Pero en los corredores paralelos a la galería, y opuestos a cada ventana, se alzaban pesados trípodes que sostenían un ígneo brasero, cuyos rayos proyectábanse a través de los cristales teñidos e iluminaban brillantemente cada estancia. Producían en esa forma multitud de resplandores tan vivos como fantásticos. (167-68)[100]

---

[99] "It was in this apartment, also, that there stood against the western wall, a gigantic clock of ebony. Its pendulum swung to and fro with a dull, heavy, monotonous clang; and when the minute-hand made the circuit of the face, and the hour was to be stricken, there came from the brazen *lungs* of the clock a sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical". (270)

[100] "To the right and to the left, in the middle of each wall, a tall and narrow Gothic window looked out upon a closed corridor which pursued the windings of the suite [...] But in the corridors that followed the suite, there stood, opposite to each window, a heavy tripod, bearing a brazier of fire, that projected its rays through the tinted glass and so glaringly illumined the room. And thus were produced a multitude of gaudy and fantastic appearances". (269-70)

Todo esto nos hace pensar en la inactividad que Poe quiere mostrar en los personajes animados, en contraposición a los objetos inanimados como el reloj de pared, objeto que aparece animado e incluso personificado, como hemos visto anteriormente, y la figura, que al final acaba apareciendo como un disfraz, ausente de toda vida humana: "Mas esta vez el reloj debía tañer doce campanadas […] y así, sin impedimentos, pasó éste a una yarda del príncipe" (170-72). [101] Efectivamente, Poe solo describe de modo individual y concreto tres personajes en la historia: el Príncipe Próspero, el reloj de ébano –materialización del *Tiempo*– y la *Muerte Roja*. Estos son los únicos personajes que ejercen alguna acción esencial en la historia. En otras palabras, todos los personajes de la mascarada se muestran como meras comparsas de la acción que ha de discurrir entre el príncipe y la Muerte Roja, con el tiempo como mediador y punto de unión en la acción de ambos personajes.

Así pues, observamos que al igual que el reloj de ébano adquiere una importancia sobresaliente como *Figura* en el relato, el papel de los personajes humanos de la historia se rebaja a un valor meramente *parable* o simbólico. Además, el príncipe es presentado como el ejemplar prototípico del poderoso, mientras que el resto de los personajes humanos y actúan como mero "fondo" (*Ground*) de la historia.[102] Por otra parte, es conveniente resaltar que existe una discordancia en la secuencia lógica de los tiempos verbales tal y como nosotros la entendemos. Tal discordancia comienza a producirse en el momento en que el narrador describe el repique del reloj de ébano. Esta contradicción en la secuencia de la narración que hasta entonces ha transcurrido en el tiempo pasado y que ahora cambia para seguir en el presente, creemos que hace referencia al momento en el que los invitados comienzan a temer por sus vidas amenazadas por la Muerte Roja, hecho señalado, como indicamos anteriormente, por el reloj. Desde entonces y hasta el momento en que la presencia de la máscara se hace real, los invitados y el Príncipe Próspero van sintiendo vívidamente cómo la hora se acerca, sin prisa, sin pausa. Tras esta descripción, el tiempo vuelve al pasado de la narración hasta el final del relato; es como si los asistentes hubieran estado sumidos en un estado de semi-inconsciencia y luego retornaran al tiempo de su presente.

---

[101] "But now there were twelve strokes to be sounded by the bell of the clock [...] so that, unimpeded, he passed within a yard of the prince´s person". (272-3)

[102] Para más detalles, ver perspectiva cognitiva en Eusebio V. Llácer Llorca, Amparo Olivares Pardo y Nicolás Estévez Fuertes, "Aproximación cognitiva al relato de Edgar Allan Poe: 'The Masque of the Red Death'", en Margarita Rigal Aragón y Beatriz González Moreno (eds.), 165-74.

En cuanto al léxico, Poe emplea un vocabulario asequible para los lectores potenciales en la época de publicación de "The Masque", aunque presenta ciertas características con respecto a préstamos de otros idiomas –incluidos los clásicos–, palabras nuevas y acuñadas por él mismo y énfasis por medio de mayúsculas y cursivas principalmente. Posiblemente los galicismos como "*bizarre*" (2), "*fête*" y "*rôle*" o el italianismo "*improvisatori*" fueran elementos ciertamente normales en la escritura anglosajona tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos de América en aquella época, aunque parece que los lectores potenciales de Poe pudieran no estar muy familiarizados con ellos ya que aparecen resaltados mediante el uso de cursivas. Se da solo una aparentemente palabra latina, "*decora*" que también es resaltada por el autor mediante cursivas. Pollin (1980) señala las expresiones de nueva acuñación en lengua inglesa –según el diccionario americano Webster's– que emplea Poe, así como las que cree que inventó el autor: "*decora*" (decoración), "blood-bedewed" (cubierto de sangre), "blood-tinted" (teñido de sangre), "grave-cerements" (mortaja para la sepultura), "half-subdued" (casi sometida) y "stiff-frozen" (rígido hasta la congelación). Ciertamente, en "The Masque" no es especialmente abundante el uso de un léxico culto o desconocido para el lector medio, que sí utiliza Poe en otros relatos.

Habría que explicar también la utilización de las mayúsculas iniciales y las cursivas en otras expresiones que tanto prodiga Poe. Cuando Poe escribe con mayúscula, lo hace por dos motivos principales. Nuestro autor emplea este procedimiento con expresiones que pueden ser desconocidas para el público, como "Avatar" (avatar), que viene del sánscrito y significa la manifestación concreta de cierto principio o idea. También lo hace en expresiones tan conocidas como "Beauty" (belleza) y "Gothic" (gótico), aunque quizá Poe quisiera hacer constar que sus conceptos de belleza y de gótico no coincidían con los del uso corriente de los términos. Existe sin embargo otra razón para la escritura de las mayúsculas en Poe, a saber, resaltar los principales personajes de la historia que en este caso son "Red Death", "Prince Prospero" y "Time" (tiempo), o las palabras clave del efecto que Poe quiso conseguir –casi siempre al final del relato– como en "Darkness" (oscuridad) y "Decay" (ruina). Por otra parte, el uso de cursivas en palabras habituales del vocabulario inglés remite a una cuestión de énfasis. Poe señala sus puntos de tensión, suspense o importancia máxima, mediante este procedimiento: "*sure*" (seguro), "*their*" (su) y "*blood*" (sangre).

Por último, el uso de la puntuación es de extrema importancia a la hora de realizar una lectura acorde con la obra original y, al mismo tiempo, que no viole o distorsione el estilo –tomado en sentido amplio– de la lengua que leemos. En Poe abundan las interrogaciones y exclamaciones dramáticas y enfáticas, así como las comillas en expresiones que el castellano no parece requerir y, sobre todo, los guiones. En cuanto a las exclamaciones e interrogaciones, creemos que se debería buscar su origen en los relatos góticos anteriores a la escritura de Poe, de los que el autor tomó las bases de su estilo y a los que ciertamente se podría achacar un exagerado dramatismo que a veces impregna las historias de una emotividad excesiva –perjudicial para el principal propósito de las mismas– confiriéndoles un matiz de irrealidad e impidiendo que el lector continúe absorto en la historia. Leyendo a Poe ocurre en ocasiones que nos encontramos con un exceso de este tipo de puntuación y de expresiones, aunque este no sea el caso de "The Masque", quizá por el distanciamiento del narrador omnipresente –la Muerte Roja– y el carácter pragmático que señalamos anteriormente.

De las comillas, poco hay que decir en referencia a este relato, aunque cabría apuntar el caso de "Red Death", que aparece con comillas desde el principio de la historia, hasta que los asistentes reconocen a la *Muerte Roja* en la figura enmascarada, es decir, cuando sale de la sombra para actuar y se hace presente para todos los personajes, incluido el príncipe.

En cambio, los guiones sí constituyen un procedimiento muy utilizado y esencial en muchos relatos de Poe. En "The Masque" los guiones sirven a diversos propósitos. A veces sustituyen a los dos puntos como en "La sangre era su encarnación y su sello: el rojo y el horror de la sangre" (166).[103] Otras se utilizan en su forma más habitual para indicar un pensamiento innecesario, aunque explicativo como en "Eran siete –una serie imperial de estancias–" (167).[104] En ocasiones se quiere indicar un pensamiento fluido pero inconexo que no puede completarse si no es cambiando toda la estructura sintáctica de la frase como en "Si, por ejemplo, la cámara de la extremidad oriental tenía tapicerías azules, vívidamente azules eran sus ventanas" (167).[105] En otras ocasiones una simple coma podría sustituir el guión: "Reinaba en ellos el brillo, el esplendor, lo picante y lo fantasmagórico –

[103] "Blood was its Avatar and its seal –the redness and horror of blood". (269)
[104] "There were seven –an imperial suite". (269)
[105] "That at the eastern extremity was hung, for example, in blue –and vividly blue were its windows" (270).

mucho de eso que más tarde habría de encontrarse en Hernani–" (169).[106] Finalmente, en "alzóse al final un rumor que expresaba desaprobación, sorpresa y, finalmente, espanto, horror y repugnancia" (170),[107] el guión podría sustituirse por un punto y coma o un punto. Pensamos que en los casos en que el guión puede sustituirse por otro tipo de puntuación como punto, punto y coma o dos puntos, el autor lo ha evitado bien porque quería atribuir la cualidad de fluidez al pensamiento del narrador o bien porque pensaba que de este modo el ritmo no quedaría sesgado por una puntuación excesivamente dura o rotunda.

Por último, debemos remarcar la influencia que ha tenido este relato en otras artes, por ejemplo, en la música clásica en composiciones como la que apunta Duchesneau (2011: 112), *Légende, Étude symphonique on "The Masque of the Red Death" for Orchestra and chromatic harp*, de André Caplet (1908), estrenada en el concierto de Colonia bajo la batuta de Gabriel Pierné y revisada en 1923 con la colaboración del arpista Micheline, para ser editada en una versión para cuarteto de cuerda y arpa bajo el título de Conte fantastique (Fantastic Tale); posiblemente la pieza más sorprendente inspirada por los relatos de Poe. A esto hay que añadir productos en la gran pantalla en películas como "The Mask of the Red Death" del afamado director norteamericano de serie B, Roger Corman (1964).

Nuestro autor acertó en la construcción de una estructura rítmica de las frases y en unos modelos de narración eminentemente visuales, aunque también referidos a otros sentidos como el oído –la descripción del sonido del reloj de ébano–, con los que cautivó y ha continuado captando el interés y la atención de sus lectores, introduciéndolos en un mundo de pesadilla que los transporta hasta los más recónditos confines de su esfera más humana e inconsciente. Por último, pensamos que Poe extrajo sus argumentos y su estilo de otros autores góticos de la época e incluso de las "danzas de la muerte" medievales, pero ligándolos de manera verdaderamente original y transmitiendo sensaciones, emociones y, sobre todo, intuiciones existenciales carentes de contenido moral, sobre la mortalidad y la inmortalidad humanas. Nadie hasta entonces habría podido plasmarlo como él; creó escuela, siendo algunos de sus sucesores ya bien entrado el siglo XX Kafka, Sartre, Camus y Cortázar.

---

[106] "There were much glare and glitter and piquancy and phantasm –much of what has been since seen in 'Hernani–" (271).

[107] "there arose at length from the whole company a buzz, or murmur, expressive of disapprobation and surprise –then, finally, of terror, of horror, and of disgust" (272).

El círculo de la supervivencia: "El pozo y el péndulo" [108]

> El *pozo*, sí, cuyos horrores estaban destinados a un recusante tan obstinado como yo; el *pozo*, símbolo típico del infierno, última Thule de los castigos de la Inquisición, según los rumores que corrían.
>
> *El pozo y el péndulo* (84)[109]

El personaje principal de "The Pit and the Pendulum", coincidente con el narrador, es víctima de la Inquisición de Toledo, sentenciado a muerte. Ya al principio del relato, el héroe confiesa sentirse enfermo, probablemente a causa de los malos tratos infringidos por sus verdugos o carceleros antes del juicio. A continuación, sabremos que la víctima despierta de un desfallecimiento sufrido sin duda tras escuchar su sentencia. El despertar se produce en un espacio de oscuridad tan completa que no le permite localizarlo, ni siquiera describirlo. No obstante, tras los primeros momentos de angustioso terror, el héroe anónimo se dispone a investigar su entorno hasta caer desmayado en el borde de un pozo circular situado en el centro de la mazmorra. Tras descubrir el pozo, vuelve a caer en un estado de inconsciencia producida por la debilidad y, al volver en sí, se descubre inmovilizado boca arriba y atado a una estructura de madera mediante unas correas que solo a duras penas le permiten alcanzar a una jarra de agua y un plato de comida infecta. Casi inmediatamente comienza a notar el movimiento de un artefacto sobre su cabeza que lentamente va definiendo su contorno hasta mostrarse como un enorme péndulo de metal en lento descenso impulsado por su propio movimiento lateral. Tras largas y agónicas horas de impotente contemplación, resuelve adoptar un plan para evitar la agresión del cortante acero del péndulo.

---

[108] "The Pit and the Pendulum".

[109] "The *pit*, whose horrors had been destined for so bold a recusant as myself —the *pit*, typical of hell and regarded by rumor as the Ultima Thule of all their punishments" (252).

El éxito le acompaña, pero tras su momentánea liberación comprueba que las paredes de la celda están adquiriendo una temperatura elevadísima; a la vez, el espacio de la estancia comienza a reducirse inexorablemente. Al fin no queda sino un pequeño resquicio entre la víctima y el pozo circular. El héroe se debate en una terrible lucha física y psíquica hasta la extenuación, finalmente se rinde a la suerte del pozo. Afortunadamente, en el preciso momento en que se deja caer en este, una mano le sujeta por el brazo, evitando que sucumba en la sima. Era la mano del General Lasalle: la Inquisición había caído en manos del ejército francés.

Se han sugerido diversas interpretaciones de este relato, aunque podemos señalar la psicoanalítica como la más arraigada desde los escritos de Bonaparte. Esta explicación parte de la ansiedad de castración que padecía Poe, provocada por su supuesta homosexualidad y puesta de manifiesto en sus relaciones de amor/odio con sus más antagónicos conocidos, i.e. su padrastro John Allan y subrayada por su indisposición hasta el grado extremo de la impotencia para el amor heterosexual en sus relaciones íntimas con las mujeres. Desde esta perspectiva, el relato presenta una simbología bastante clara fundamentada en la inhibición del autor que nace de la ansiedad de la consciencia y la muerte. La mazmorra equivale al cuerpo de la madre al que Poe quiere volver, como sustituto del coito y como medio de supervivencia después de la muerte. En este sentido, no existe referencia al frío y sí muchas al sueño y a un estado semi embriónico, lo que acentúa la fantasía uterina. La muerte devolverá al protagonista a un estado embriónico original, mientras que la caída al pozo le transportará al mundo externo.

Por otra parte, el péndulo remite al tiempo, pero también a la fantasía de un padre castrador, mientras el hijo en posición pasiva e inmóvil recuerda los instintos homosexuales y masoquistas de este, la amenaza del falo paterno. A su vez, el pozo es también considerado como castrante, en su recuerdo del sexo femenino, dentado y amenazante. Bonaparte (1949) sostiene que tras la muerte de su madre Poe quedó estancado en la fase anal-sádica de desarrollo, agudizada por su educación eminentemente puritana. El autor siente pánico de su madre prohibida, con lo que sus instintos incestuosos quedan reprimidos, extendiéndose este proceso a todas las mujeres que conociera a lo largo de su vida. No existe escapatoria, el pozo o el péndulo, una idea que persiguió y amargó a Poe durante toda su vida y que dejó plasmada en este relato.

El acercamiento psicoanalítico, como es costumbre, se realiza a posteriori, es decir, contando con los datos de la vida del autor, pero sin un plausible contraste

con la realidad del texto. No obstante, pensamos que esta interpretación contiene algunas cuestiones que cabría tomar en consideración por cuanto concierne a los problemas referidos a las relaciones personales de Poe, notablemente influidas por ciertos acontecimientos vividos conflictivamente a una corta edad y las dificultades en sus relaciones tempranas. Con todo, pensamos que una explicación de estas características, incluso en la suposición de que aceptáramos sus premisas, no daría cuenta de la totalidad del texto, ni siquiera de las posibles intenciones de Poe al construirlo. Desde nuestro punto de vista, la explicación ha de ser más abierta, integradora de puntos de vista diversos y siempre partiendo de la situación vital del autor en el momento y lugar de la creación de la obra en cuestión.

El contenido de "The Pit" puede considerarse desde varios estadios de lectura.[110] 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 contrastados 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.[111]

"The Pit" fue originalmente publicado en la revista *The Gift. A Christmas and New Year's Present for 1843* en Philadelphia. Fue reimpreso 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 recensión de los relatos *Twice-Told Tales* de Hawthorne en tono laudatorio alabando su estilo y economía literaria, en un modo que no era muy habitual en las 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.

El relato comienza con una cita en latín, que hace referencia intertextual 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 esa

[110] "The Pit and the Pendulum", a partir de ahora abreviado "The Pit".
[111] Este capítulo está basado en un artículo publicado como Eusebio V. Llácer Llorca, "Un paseo por la narrativa circular de Poe: 'The Pit and the Pendulum'", *Atlantis-Journal of The Spanish Association of Anglo-American Studies* (Monográfico) XVIII (1996): 461-474.

época; esta cita pues nos prepara el terreno para la narración subsiguiente. El narrador comienza informándonos sobre el mal estado de salud del protagonista –coincidente con el narrador– que se encuentra 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 un guiño al lector 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. Anteriormente, hemos analizado la concepción cíclica que Poe tiene del universo, de la vida y la muerte, idea desarrollada más adelante en "¡Eureka!". Por otra parte, la palabra "revolution" es una referencia directa a la cita intertextual anterior que remite a las connotaciones socio-políticas de la Revolución Francesa, constituyéndose en un modo de localizar la historia en el tiempo.

En el mismo párrafo, aparecen las primeras citas de las Sagradas Escrituras con la referencia intertextual "seven tall candles" (246) que 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 esta 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 se va tornando 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 concepto 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 culmina 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 freudiano 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), la forma, así como el contenido de este pasaje parecen sugerir el lenguaje de los sueños que, más tarde Jung definiría como arcaico, simbólico y pre lógico, es decir, las cualidades definitorias del subconsciente.

Más tarde, 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 físico del protagonista es 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 jueces, 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 los detalles de su situación a través del 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 con la nada, "nothing" (248), un pensamiento, si bien irracional y un tanto absurdo, del todo verosímil en la desesperada situación 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, con el fin de convencer e implicar al lector en el entramado del relato: "Pero ni siquiera por un momento me consideré verdaderamente muerto. Semejante suposición, no obstante, lo que leemos en los relatos ficticios, es por completo incompatible con la verdadera existencia. Pero, ¿dónde y en qué situación me encontraba?" (78).[112] Por medio de esta aclaración metalingüística de referirse a 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. Esta estrategia se repite varias veces a lo largo del relato.

Tras un primer contacto con la historia, el autor/narrador nos ofrece un par de referencias histórico-geográficas, "*auto-da-fé*" y "Toledo" (248), que ubican el relato en unas coordenadas espacio-temporales más determinadas: la época de la Inquisición, probablemente en algún lugar de la Península Ibérica o, cuando menos, en algún lugar donde se hiciera sentir la influencia de la Inquisición española. Y es entonces cuando el protagonista le invade una ola de pánico, esta vez producida 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 no se trata de una tumba. La asociación "womb-tomb" tan utilizada por 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...

Otra vez Poe quiere mostrar al lector una señal que indique que su historia es real y debe ser creída. En esta ocasión, el narrador habla de los rumores que se difundían sobre los horrores de Toledo, así como las narraciones en relación con las mazmorras: "resonaron en mi recuerdo los mil vagos rumores de las cosas horribles que ocurrían en Toledo. Cosas extrañas se contaban sobre los calabozos; cosas que yo había tomado por invenciones, pero que no por eso eran menos extrañas y demasiado horrorosas para ser repetidas, salvo en voz baja" (78-79).[113] 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

[112] "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)

[113] "there came thronging upon my recollection a thousand vague rumors of the horrors of Toledo. Of the dungeons there had been strange things narrated –fables I had always deemed them– but yet strange, and too ghastly to repeat, save in a whisper". (249)

tamaño y forma de su celda, algo que bien podría parecer absurdo, si no fuera porque de antemano se nos dice que el héroe se encuentra en un estado de histeria contenida que solo 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 llevan a pensar en un científico o en un hombre dedicado a estas disciplinas: nos da indicaciones de todo tipo relacionadas con perímetros, ángulos, diagonales, líneas rectas y perpendiculares, circuitos, puntos de salida y llegada, pasos, yardas, etc.[114] 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: "En un instante el calabozo cambió su forma por la de un rombo" (91).[115] Hay que señalar en este pasaje, la referencia del narrador a otras narraciones antiguas, en el momento en el que toca la pared con sus manos:

> Mis manos extendidas tocaron, por fin, un obstáculo sólido. Era un muro, probablemente de piedra, sumamente liso, viscoso y frío. Me puse a seguirlo, avanzando con toda la desconfianza que antiguos relatos me habían inspirado. (79)[116]

Debemos hacer notar particularmente el adjetivo "slimy" (viscoso), del sustantivo "slime" (limo) referido a una sustancia, favorita en multitud de narraciones desde los primeros relatos góticos (también aparece en este 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. En este sentido,

---

[114] Como vemos en este relato, es imposible comprender plenamente la obra de Edgar Allan Poe sin conocer la pasión que sintió toda su vida por la ciencia, hasta el punto de que ésta moduló completamente buena parte de su producción literaria. Para más detalles, véase Eusebio V. Llácer Llorca y Fernando Ballesteros Roselló: "Poe: Corazón Científico. Los Antecedentes de la Ciencia-Ficción", *Mètode - Revista de la Universitat de València* (Monogràfico), vol. 82 (2014): 45-51.

[115] "In an instant the apartment had shifted its form into that of a lozenge". (257)

[116] "My outstretched hands at length encountered some solid obstruction. It was a wall, seemingly of stone masonry –very smooth, slimy, and cold. I followed it up; stepping with all the careful distrust with which certain antique narratives had inspired me". (249)

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.[117]

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 –que en ocasiones 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, que le hace perder el sentido de la circularidad en su medición. Y es al final de sus mediciones, en el momento de cruzar la celda por la línea recta más corta y así comprobar sus cálculos, cuando una providencial caída junto al pozo le salva de precipitarse en el pozo, primer obstáculo mortal de su horrible periplo: "Al mismo tiempo me pareció que bañaba mi frente un vapor viscoso, y el olor característico de los hongos podridos penetró en mis fosas nasales" (80).[118] 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 podría hacer referencia al infierno de los puritanos, aunque también pudiera interpretarse –como algunos críticos 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 se dirige 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: "En ese mismo instante oí un sonido semejante al de abrirse y cerrarse rápidamente una puerta en lo alto, mientras un débil rayo de luz cruzaba instantáneamente la tiniebla y volvía a desvanecerse con la misma precipitación" (80-81).[119] Ante este descubrimiento, el héroe elucubra sobre su situación y el tipo

---

[117] Sobre el animismo, que impregna este y otros relatos poeianos, véase Peter L. Caverzasi, "Animism and Adaptation in Poe's Short Stories", en Eusebio V. Llácer Llorca, Mª Amparo Olivares Pardo y Nicolás Estévez Fuertes (eds.), *A 21th-Century Retrospective View about Edgar Allan Poe / Una mirada retrospectiva sobre Edgar Allan Poe desde el siglo XXI*. (Berna: Peter Lang Intl Publishers, 2011) 187-98).

[118] "At the same time my forehead seemed bathed in a clammy vapor, and the peculiar smell of decayed fungus arose to my nostrils". (250)

[119] "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)

de tortura que la Inquisición le prepara a continuación. Cuando por fin despierta de un sueño, "un sueño como el de la muerte" (81),[120] tras largas horas de angustia, bebe de una jarra colocada junto a él y se siente desfallecer de nuevo.

Al volver en sí, es ya capaz de contemplar las dimensiones y la forma de la celda, por cuanto que ahora una luz amarillenta sin origen determinado la ilumina débilmente. Dicha luz amarillenta, "un resplandor sufuroso" (82),[121] 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 asociado 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* (1836). Efectivamente, la luz de su antorcha aparecerá después, cuando la celda adquiera forma romboidal. Al comprobar que ha errado en sus averiguaciones no por falta de conocimientos ni siquiera de lógica, sino 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 –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 la hora. En la época de Poe, el péndulo no se consideraba un instrumento de tortura o muerte, sino un símbolo de equilibrio, y parece que conociera la fabricación de relojes fundamentada en los estudios sobre el movimiento pendular, así como las prácticas de la Inquisición que continuaron hasta bien entrado el siglo XIX, aunque oficialmente esta fuera finalmente disuelta a principios de este siglo por mandato de Fernando VII. Todos estos conocimientos bien pudieron ayudar a nuestro autor en la redacción de este relato.

---

[120] "a sleep like that of death" (251).

[121] "a wild sulphurous lustre" (251).

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, desciende poco a poco a medida que se torna amenaza visible y real para este. 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: "Y tampoco podía olvidar lo que había leído sobre esos pozos, esto es, que su horrible disposición impedía que la vida se extinguiera de golpe" (81),[122] corroborados por los actuales: "el pozo, símbolo típico del infierno, última Thule de los castigos de la Inquisición, según los rumores que corrían" (84).[123] 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

[122] "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)

[123] "*the pit*, typical of hell, and regarded by rumour as the Ultima Thule of all their punishments". (252)

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 cábalas 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: "Era la *esperanza*, esa esperanza que triunfa aún en el potro del suplicio, que susurra al oído de los condenados a muerte hasta en los calabozos de la Inquisición […] Por primera vez en muchas horas –quizá días– me puse a *pensar*" (87).[124]

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 esta 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 este le corte dos veces antes de escapar. Pero su alegría dura poco puesto que, tras eludir la muerte del péndulo, recuerda que aún está en manos de sus verdugos y la tragedia todavía no ha concluido:

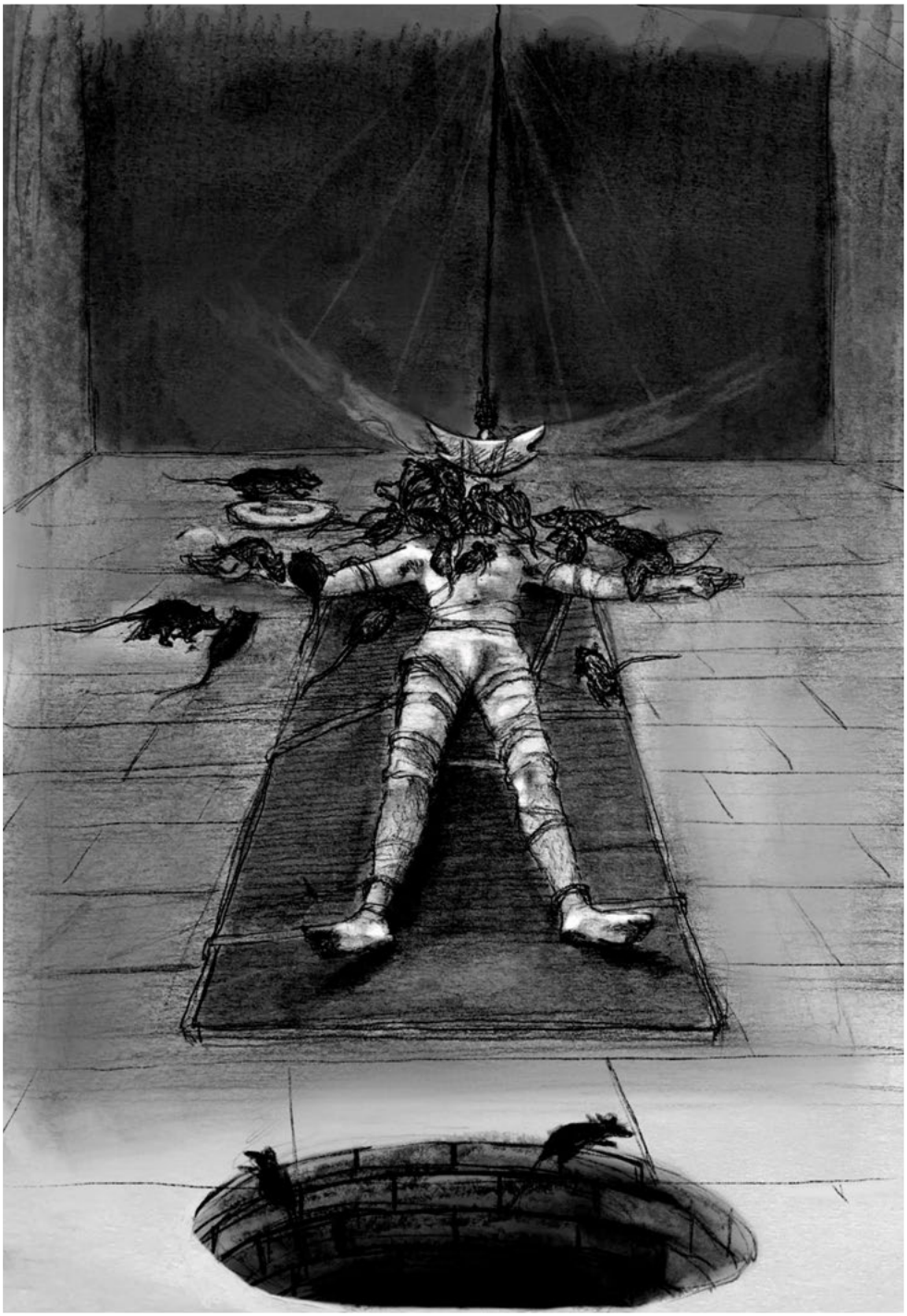
> Por el momento, al menos, *estaba libre*.
> Libre... ¡y en las garras de la Inquisición! Apenas me había apartado de aquel lecho de horror para ponerme de pie en el piso de piedra, cuando cesó el movimiento de la diabólica máquina, y la vi subir, movida por una fuerza invisible, hasta desaparecer más allá del techo. (89)[125]

[124] "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).
[125] "For the moment, at least, *I was free*, Free! –and in the grasp of the Inquisition! I had scarcely stepped from my wooden bed of horror upon the stone floor of the prison, when the motion of the hellish machine ceased and I beheld it drawn up, by some invisible force, through the ceiling" (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!" (irreal)(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: abrasarse 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 destino, aunque intenta aún detener las paredes incluso a costa de su integridad física. Demasiado tarde, los implacables muros le empujan irremisiblemente hacia su destrucción final. 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 difícil de asimilar por las circunstancias físicas que rodean dicha acción en el relato. Los muros no pueden retroceder en pocos segundos mientras alguien le agarra del brazo. Pero además el hecho de que el héroe se salve al final se nos antoja ciertamente absurdo. Miquel-Baldellou (2010) lo explica, señalando a este respecto que "The Pit" representa una excepción al tratamiento habitual de los personajes poeianos en cuanto a nuestra falta de simpatía como lectores hacia la víctima, debido al odio existente entre el narrador, muchas veces también el asesino, y su víctima:

> En "El pozo y el péndulo", el narrador recuerda su sensación de crisis y casi fragmentación a través de la retrospección en una vívida descripción que despierta cierta simpatía por el sufrimiento del narrador. Así, el recuerdo y la identificación entre el narrador y la víctima parecen ser elementos clave para producir la simpatía en los cuentos de Poe a fin de permitirse una vívida sensación de crisis, liminalidad y fragmentación.[126]

Por otra parte, hemos querido mostrar 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 habría 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 religiosas, o –como sostiene Caverzasi (2010: 196)– un inesperado si bien no sorprendente final, que nos hace pensar en la conciencia social de un autor como Poe, cuyos protagonistas paradójicamente suelen ser inadaptados y solitarios.

---

[126] Original: "In 'The Pit and the Pendulum', the narrator recalls his sense of crisis and nearly fragmentation through retrospection in a vivid description that awakens some sense of sympathy for the suffering narrator. Thus, remembrance and identification between narrator and victim seem to be key elements for sympathy in Poe's tales so as to indulge in a vivid sense of crisis, liminality and fragmentation". (181)

Parece que el relato puede prestarse a múltiples interpretaciones, desde la del relato de terror como tal, hasta la psicoanalítica –que ya vimos previamente– 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. Así pues, 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 convencer al lector de la verdad de sus relatos, introduciéndolo en un mundo de pesadilla y horror, aunque sin renunciar a comunicar otros aspectos interesantes para su público. En este sentido consideramos especialmente reseñable el estudio de Saliba (1980), para quien "The Pit" y otros relatos de Poe están construidos 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.

No debemos 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 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 acierta a comprender la razón de su castigo, aunque a diferencia de este, no experimenta ningún remordimiento por el crimen por el que esté pagando. El propio narrador se define en alguna ocasión como un "recusant" (recusante)(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 solo 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" (duplicidad infernal) 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 Emperor 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. A este respecto Scott Peeples escribe:

> Único entre los cuentos de Poe, "The Pit and the Pendulum" intenta transmitir la experiencia del dolor y el trauma mediante palabras, desde la perspectiva de la víctima; además, como narrativa de supervivencia, reconoce la dificultad de traducir el dolor en narrativa como un problema de representación y memoria.[127]

***

Algunos aspectos pragmáticos del texto, como en el caso anterior, han sido ya analizados en parte en la sección literaria. No obstante, debemos hacer notar que el medio es el mismo en todos los relatos de nuestro estudio, a saber, literatura escrita y dirigida a una audiencia de clase media norteamericana con las características señaladas anteriormente. También el campo es idéntico en todos los casos y, como vimos, se trataba de relatos breves de terror. El tono del autor sí puede diferir en alguna medida, por lo que lo analizaremos cuando hablemos de la perspectiva del narrador de la historia. Pasemos pues al análisis textual lingüístico de "The Pit".

La estructura textual del relato "The Pit" 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

[127] Original: "Unique among Poe's tales, 'The Pit and the Pendulum' attempts to convey the experience of pain and trauma through words, through the perspective of the victim; moreover, as a survivor narrative, it recognizes the difficulty of translating pain into narrative as a problem of representation and memory" (2010: 43).

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. Este ritmo cíclico es igualmente expresado en el texto por el estilo práctico y a la vez onírico y apocalíptico, combinándose con los cambios de ritmo narrativo producidos sobre todo en el acelerado desenlace de la historia. 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.

En primer lugar, observamos repeticiones temáticas como las referidas a los períodos de semi inconsciencia o desfallecimiento del protagonista: " Me había desmayado, pero no puedo afirmar que hubiera perdido completamente la conciencia" (75);[128] "Un profundo sueño cayó sobre mí, un sueño como el de la muerte" (81);[129] "Siguió otro interval de total insensibilidad" (85).[130] Fijemos ahora nuestra atención en las repeticiones de palabras que indican conceptos esenciales en el tema de la historia; palabras como "death" (muerte), "nothingness" (nada), "darkness" (oscuridad), "infernal" (infernal), "descent" (descenso), "thought" (pensamiento), "consciousness" (consciencia), "madness" (locura), "sleep" (sueño), "fear" (miedo), "terror" (terror), "tomb" (tumba), "pit" (pozo), "pendulum" (péndulo), "dungeon" (mazmorra)..., 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: "Los ángulos no eran más que unas ligeras depresiones o entradas a diferentes intervalos. Mi prisión tenía forma cuadrada. Lo que había tomado por mampostería resultaba ser hierro o algún otro metal, cuyas enormes planchas, al unirse y soldarse, ocasionaban las depresiones. La entera superficie de esta celda metálica aparecía toscamente pintarrajeada con todas las horrendas y repugnantes imágenes que la sepulcral superstición de los monjes había sido capaz de concebir. Las figuras de demonios amenazantes, de esqueletos y otras imágenes todavía más terribles recubrían y desfiguraban los muros" (82-83).[131]

---

[128] "I had swooned; but still will not say that all of consciousness was lost". (247)
[129] "A deep sleep fell upon me – a sleep like that of death". (251)
[130] "There was another interval of utter insensibility". (253)
[131] "The angles were simply those of a few slight depressions, or niches, at odd intervals. The general

Esta cadencia tiene como objetivo 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:

> tuve la impresión de que se movía. Un segundo después esta impresión se confirmó. La oscilación del péndulo era breve y, naturalmente, lenta. Lo observé durante un rato con más perplejidad que temor. Cansado, al fin, de contemplar su monótono movimiento, volví los ojos a los restantes objetos de la celda. (83-84)[132]

En este pasaje podemos casi notar 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: "Se apretaban, pululaban sobre mí en cantidades cada vez más grandes. Se retorcían cerca de mi garganta; sus fríos hocicos buscaban mis labios" (88).[133] 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 todas 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

---

shape of the prison was square. What I had taken for masonry seemed now to be iron, or some other metal, in huge plates, whose sutures or joints occasioned the depression. The entire surface of this metallic enclosure was rudely daubed in all the hideous and repulsive devices to which the charnel superstition of the monks has given rise. The figures of fiends in aspects of menace, with skeleton forms, and other more really fearful images, overspread and disfigured the walls" (251).

[132] "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).

[133] "They pressed -they swarmed upon me in accumulating heaps. They writhed upon my throat; their cold lips sought my own" (255).

largo del relato y que impregna de dramatismo la narración, aunque para los lectores actuales pueda parecer un procedimiento algo anacrónico y exagerado:

> ¡Irreal...! Al respirar llegó a mis narices el olor característico del vapor que surgía del hierro recalentado... Aquel olor sofocante invadía más y más la celda... Los sangrientos horrores representados en las paredes empezaron a ponerse rojos... Yo jadeaba, tratando de respirar. (90)[134]

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 esta, aunque sí para ayudar a imprimir un ritmo a la narración y conferir ciertos matices que varían según el contexto: "finos hasta lo grotesco; finos por la intensidad de su expresión de firmeza, de inmutable resolución, de absoluto desprecio hacia la tortura humana" (75).[135] 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: "Y luego el universo no fue más que silencio, calma y noche" (75).[136] O incluso, la expresión más dramática de los sentimientos del protagonista: "En el más profundo sopor, en el delirio, en el desmayo... ¡hasta la muerte, hasta la misma tumba!, no todo *se pierde*" (75-76).[137] En este caso la secuencia tiene cinco elementos en lugar de tres. Es por ello que coincidimos con Francisco J. Sánchez-Verdejo (2010: 154) cuando comenta que a pesar del terror que siente el protagonista ante la muerte, esta no conduce irrevocablemente a la destrucción total de la vida.

Si nos fijamos en la estructura argumental del relato, veremos que esta 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

---

134 "*Unreal*! –Even while I breathed there came to my nostrils the breath of the vapor of heated iron! A suffocating odor pervaded the prison! 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)

135 "thin with the intensity of their expression of firmness -of immovable resolution- of stern contempt of human torture". (246)

136 "Then silence, and stillness, and night were the universe". (247)

137 "In the deepest slumber –no! In delirium –no! In a swoon –no! In death –no! even in the grave all *is not* lost". (247).

observamos en primer lugar que, dependiendo de la acción del relato, los campos semánticos varían, aunque también se repiten para conferir a este 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 describir el ambiente gótico de la historia, con palabras como agonía, calabozo, alma, sueño, destino, horror, espíritu, tumba, oscuridad, sombra, silencio, cerramiento, cripta, terror, espanto y muerte,[138] que se repiten, enmarcando la historia en una atmósfera gótica y funcionando como estructura subyacente del relato.

A estos habría que sumar los vocablos que remiten a los sentidos: el tacto –"insensibility" (insensibilidad), "coarse serge" (sarga gruesa), "moist" (húmeda), "slippery" (resbaladizo)– el oído –"musical" (musical), "hum" (murmullo), "hissed" (silbido), "harsh grating" (rejilla áspera), "thunders" (truenos)– , el olfato –"decayed fungus" (hongos podridos), "acrid breath" (aliento acre), "scent" (aroma)–, el gusto –"thirst" (sed), "water" (agua), "pungently seasoned" (picantemente sazonado)–, la vista –"blackness" (negrura), "vacancy" (vacío), "glittering" (brillante), "glaring" (resplandeciente), "glistening" (prístino)–, además de los que indican forma –"massy" (masivo), "keen" (agudo), "flatter" (más liso), "lozenge" (rombo)–, sentimiento –"bitterness" (amargura), "teeth were on edge" (nerviosismo), "agony" (agonía) y "nausea" (náusea)–, que confieren un tono lírico, dramático y trágico a este relato de Poe, dependiendo de los diversos momentos narrativos, aunque siempre dotándolo de una sensualidad muy característica y presente en otros relatos de Poe. Un caso especial son los sustantivos terminados en "-ness": como "darkness" (oscuridad), "nothingness" (nada), "blackness" (negrura), "dampness" (humedad), "flatness" (quietud) indican una tendencia hacia lo esencial y abstracto en el relato "The Pit". Otro caso muy reseñable en este relato es la abundancia de palabras que indican movimiento como "shrunk" (encogimiento), "sinking" (hundimiento), "vibration" (vibración), "pressed" (opresión), "rushed back" (precipitación), "descent" (descenso), 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.

[138] "agony", "dungeon", "soul", "dream", "Fate", "horror", "spirit", "grave", "tomb", "darkness", "shadow", "silence", "enclosure", "vault", "terror", "dread" y "death".

Igualmente hay que señalar los procedimientos empleados por Poe, en cuanto a la puntuación: guiones, interrogaciones y exclamaciones. Las interrogaciones y exclamaciones, como ya dijimos, 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 derivadas y tomadas de otras lenguas o acuñadas por él –"grotesquerie" (cualidad de grotesco), "death-condemned" (condenado a muerte) y "razor-like" (afilado como una navaja)–, 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 efecto 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 aroma 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 –como ya vimos anteriormente; 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 –también señaladas anteriormente– 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 de palabras más importante en "The Pit" es aquel que contiene las que podríamos denominar *clave* –llamadas también *inspiradoras* por algunos autores–, 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" (revolución), "madness" (locura), "thought" (pensamiento), "nothing" (nada), "auto-da-fés" (auto de fe), "tomb" (tumba), "sudden" (repentino), "pit" (pozo), "hope" (esperanza), "still" (quieto), "free" (libre) y "Unreal" (irreal), 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 del efecto y la tensión climática que desde el punto de vista meramente lingüístico de *parsing* o separación de unidades temáticas. Observemos a continuación el efecto que producen en el lector algunas de estas palabras en el contexto de la historia.

Ya hemos explicado anteriormente el sentido primero, las connotaciones y las referencias extratextuales y semióticas del vocablo "*revolution*" empleado por Poe. No obstante, nos falta aún por exponer su contenido metalinguístico que –como subraya Denis Gauer (1990)– puede también hacer referencia a la circularidad misma del texto. Como ya observamos anteriormente, esta 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. Pero existe además una circularidad lingüística en el texto, que comienza y termina de forma similar: el protagonista, al borde de la muerte, escucha voces humanas que le devuelven a la realidad desde un estado onírico que podríamos calificar de semi-consciente, lo cual es potenciado por Poe, a través de dos citas intertextuales de la Biblia, como ya vimos anteriormente: la primera, remite al libro de la Apocalipsis 1.12-14 y la última a Isaías 59.

En cuanto a las restantes palabras clave podríamos decir que "madness", "thought" y "nothing" nos transmiten –a nosotros lectores– tanto un instante de intensidad especial en el relato de terror como 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, mientras la segunda y la cuarta sí admitirían además una interpretación relacionada con las obsesiones del autor. Por último, libre e irreal ("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 arquetípico 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 este.

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 dirime 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 solo envolviéndolo en una atmósfera apta para el desarrollo de la acción, sino que estos vocablos individual y colectivamente marcan y estructuran la historia y la interpretación primaria del relato. Este 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" (cuento), que nosotros hemos venido denominando *relato breve*, en ausencia de un término equivalente, debía demostrar, "una verdadera y encomiable originalidad [...] una peculiaridad que brota del siempre activo vigor de la fantasía –mejor aún si procede de la siempre presente fuerza de la imaginación, otorgando su propio matiz, su propio carácter a todo lo que toca, y, especialmente, impulsado a tocarlo todo".[139]

Como hemos podido ir constatando en el análisis de las citas anteriores, Poe juega con diversos tipos de miedo en este relato: la claustrofobia, el miedo a los extraños, a la muerte, a lo sobrenatural, a las profundidades, a la enfermedad, a los animales, a la oscuridad, a los sonidos raros, al mal de ojo y a la eternidad, aunque todo ello condimentado con una buena dosis de ambigüedad e indefinición, sus condiciones esenciales para hacer surgir el terror y también la belleza. Y todo esto ejecutado mediante un estilo hiperbólico y de tono algo estridente y melancólico –característico de los relatos góticos– dejándonos entrever un sentimiento positivo de aprendizaje y de placer en el propio terror, como parte tanto de una descripción objetiva e histórica de unos acontecimientos extraños y casi milagrosos como de la pesadilla que nos conduce a nuestro infierno personal, a saber, auto-conocimiento, inconsciente o alienación del hombre moderno, que como su protagonista y narrador todos debemos experimentar para salvarnos:

[139] Original: "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).

> Indudablemente espiaban cada uno de mis movimientos. ¡Libre! Apenas si había escapado de la muerte bajo la forma de una tortura, para ser entregado a otra que sería peor aún que la misma muerte. Pensando en eso, paseé nerviosamente los ojos por las barreras de hierro que me encerraban. Algo insólito, un cambio que, al principio, no me fue posible apreciar claramente, se había producido en el calabozo. Durante largos minutos, sumido en una temblorosa y vaga abstracción me perdí en vanas y deshilvanadas conjeturas. (89)[140]

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 solo 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 aún presentado en estos términos, parece estar presente en muchos de los relatos de Poe. Nada mejor que celebrar con Sánchez-Verdejo (2010: 154), relatos como "The Pit and the Pendulum", que convierten el horror de lo [aparentemente] sobrenatural en la más exquisita, bella y macabra poesía. Pocos autores le han superado en la creación de una atmósfera de horror fantástico. Y es que quien no haya tenido la suerte de leer historias como esta no sabe realmente hasta qué punto la lectura puede convertirse en un acto arriesgado y gozoso.

---

[140] "My every motion was undoubtedly watched. Free! – I had but escaped death in one form of agony, to be delivered unto worse than death in some other. With that thought I rolled my eyes nervously around on the barriers of iron that hemmed me in. Something unusual –some change which, at first, I could not appreciate distinctly– it was obvious, had taken place in the apartment. For many minutes oa dreamy and trembling abstraction, I busied myself in vain, unconnected conjecture". (256)

El ansia del 'otro' y la miseria moral: "El tonel de amontillado" [141]

> Una sucesión de agudos y penetrantes alaridos, brotando súbitamente de la garganta de aquella forma encadenada, me hicieron retroceder con violencia.
>
> *El tonel de amontillado* (164)[142]

Como en los relatos anteriores, debemos primero enmarcar este en las coordenadas espacio-temporales de producción y recepción originales, en la situación de la sociedad norteamericana y de la vida privada de Poe, para poder hacernos una idea más clara del texto. "The Cask of Amontillado" fue publicado por primera vez en el número 33 de la revista periódica *Godey's Magazine and Lady´s Book*, en noviembre de 1846. En opinión de algunos críticos como Peithman (1986), los motivos que pudieron llevar a la creación de este relato tendrían relación con algunos litigios que Poe mantuvo poco tiempo antes con dos de sus más acérrimos enemigos literarios. Hiram Fuller que trabajaba en el *New York Mirror*, donde nuestro autor estuvo colaborando por espacio de un año, 1844-1845, hizo algunos comentarios que desagradaron a Poe, mientras que Thomas Dunn English lanzó también ataques contra la figura y la obra de nuestro autor. La lucha verbal a tres bandas continuó durante algunos meses y posiblemente tuvo alguna repercusión en la producción de "The Cask".[143]

En cuanto a la situación social, es de todos sabido que en aquellos años se extendía por los Estados Unidos una corriente de afirmación cultural propia e incluso independentista con respecto a Europa, que se fraguó en varios

---

[141] "The Cask of Amontillado".

[142] "A succession of loud and shrill screams, bursting suddenly from the throat of the chained form, seemed to thrust me violently back". (278).

[143] "The Cask of Amontillado", desde ahora abreviado en "The Cask".

movimientos de diversa índole, opuestos a algunas ideas con origen y arraigo en el viejo continente, particularmente el catolicismo y la masonería. No olvidemos que fue en esta época cuando se publicó el ensayo "The American Scholar" (1837) de Emerson que sirvió como declaración de independencia cultural con respecto a Inglaterra. Mientras la orden masónica era vista como una amenaza contra la democracia, la religión cristiana y las instituciones, el catolicismo fue considerado también una fuerza invasiva *in crescendo* –debido a la rápida inmigración de católicos irlandeses y luego italianos en aquel período– opuesta a los intereses de la mayoría protestante, por lo que muchos autores norteamericanos expresaron su disconformidad con ambos a través de una literatura que mostraba la depravación y los crímenes tanto de católicos como de masones. Además, las autoridades estadounidenses comenzaban a expresar su deseo de diferenciación de Europa mediante la imposición de un puritanismo exacerbado a través de movimientos sociales de la segunda década del siglo XIX como el de la Templanza, influencias que según muchos críticos se dejaron sentir en todos los ámbitos de la cultura y política en Norteamérica.

Como posibles fuentes inmediatas del relato que nos ocupa, han sido señaladas entre otras la obra de Balzac *La Grande Bretèche* (1831), publicada en el *Democratic Review* en 1843 y *Letters from Italy* de Joel Tyler Headley, aparecida en 1845. De cualquier forma, insistimos en nuestra idea de que los relatos de Poe no encuentran precisamente su originalidad en los argumentos a veces derivativos, sino en su modo tan peculiar de tratarlos, tanto estructuralmente como en términos de los efectos pretendidos.

El lector potencial de "The Cask" se encontraba, como en los casos anteriores, de los que se distancia solo en unos años, entre un público medio de clases más o menos acomodadas, sin pretensiones de lectura de grandes obras maestras de literatura y con voluntad de hallar distracción y emociones fuertes en los relatos que disfrutaban como parte de las publicaciones periódicas. Por lo demás, tampoco creemos que Poe quisiera dar la imagen de otra cosa; más bien se preocupaba por transmitir, a través de sus entretenidos relatos de terror, ciertas concepciones filosóficas y puntos de vista sobre la sociedad, la cultura y la política que, aunque basadas como hemos visto en esquemas mentales complejos y a veces muy personales, tuvieran alguna repercusión en el pensamiento cotidiano de los lectores de la época, así como en el modo de observar su incipiente literatura nacional.

"The Cask" es un relato que contiene, por ello, dosis de humor irónico que se

entremezclan con el terror producido por los acontecimientos narrados en la historia. Es aquí donde radica su principal calidad artística y humana. En el argumento de la historia aparecen dos personajes principales y otros como Luchesi y Lady Fortunato son, como es habitual en las obras de Poe, únicamente meras comparsas de la acción desarrollada entre ambos protagonistas. Montresor, narrador en primera persona –habitual en Poe y estudiado ya en otros relatos– nos cuenta que ha ideado una perfecta venganza contra su colega Fortunato a raíz de unas supuestas ofensas cometidas contra él por el segundo. Montresor nos explica el modo en que planea ejecutar su premeditada venganza con impunidad y haciendo a su enemigo consciente de su ejecución. Es carnaval, y Montresor encuentra a Fortunato por la calle; le cuenta que ha adquirido un barril de amontillado, raro y preciado caldo, con el fin de conducirlo a su palacio. Una vez alcanzado su propósito, Montresor guía a su víctima a través de un laberinto de pasadizos subterráneos, las bodegas donde supuestamente se encuentra el morapio, eso sí, insistiendo repetidamente en dejar esa incómoda visita por sótanos llenos de humedad perjudiciales para el catarro de Fortunato, ocultando astutamente su impaciencia por llegar hasta el fin.

Fortunato, a causa de las fiestas celebradas con motivo del carnaval, está aturdido debido tanto a un ligero resfriado como a la bebida, de la que parece haber abusado antes de encontrarse con Montresor. Ya en las frías y húmedas catacumbas familiares de los Montresor, el anfitrión ofrece vino en varias ocasiones a Fortunato con objeto de aumentar su aturdimiento e indefensión ante sus intenciones homicidas. Así, llegan por fin al pequeño nicho donde se encuentra el preciado barril y Montresor aprovecha la debilidad de Fortunato para sujetarlo al muro con ayuda de unas cadenas preparadas con antelación. Tras esto, Montresor se apresta a emparedar a su enemigo en el ínfimo rincón que representa el nicho del amontillado ayudándose de una paleta –que ya portaba consigo y había enseñado a Fortunato– y argamasa que "casualmente" encuentra en el sótano. Tras ello, Montresor abandona fatalmente a su enemigo en aquel oscuro lugar y concluye que durante cincuenta años nadie ha osado violar los restos de los muertos.

Como en otros relatos, Bonaparte (1949) nos ofrece su interpretación psicoanalítica, según la cual Poe habría creado este cuento como resultado de una sublimación del rencor acumulado y dirigido contra un hermano de su amada, Frances Osgood, con el que sostuvo un continuo enfrentamiento durante el invierno de 1845-46, originado por su mutuo desagrado y resuelta con el emplazamiento de

un duelo entre ellos. Aún más, Bonaparte asocia esta situación con la relación de odio que Poe mantenía con su padrastro, John Allan, y que pudo recrudecerse en su mente por el hecho anterior. Creemos sinceramente que la explicación psicoanalítica no admite crédito alguno dentro de los límites de este relato y que una vez más, aunque en esta ocasión de forma mucho más acusada, este tipo de interpretaciones no solo no representa una visión globalizadora de la obra, sino que se fundamenta en meras conjeturas sin más que la puramente subjetiva y apriorística contrastación en la historia o en los datos biográficos del autor. Intentemos pues interpretar el texto basándonos, una vez más y, en primer lugar, en el mismo, aunque con los matices que puedan surgir de la información contextual referente a la vida literaria y personal de Poe.

La acción parece desarrollarse en algún lugar de Europa – ya sea Francia o Italia– aunque existen datos que nos hacen inclinarnos por la primera. El vocablo italiano "carne-vale" (= adiós a la carne) de donde proceden los derivados "carnival" y "carnaval" tiene su origen en la tradición religiosa según la cual, los fieles realizaban una fiesta días antes de la cuaresma, como despedida simbólica, ante la prohibición por las autoridades religiosas de ingerir carne durante el período de la cuaresma. Es también cierto que la época del año casi coincide con la llegada de la primavera y con el comienzo del año romano, por lo que algunos historiadores suponen que la fiesta podría provenir de ritos paganos más antiguos. De cualquier modo, el mismo nombre francés "Montresor" así como las críticas que dedica a los italianos cuando comienza a hablar de Fortunato, nos hacen más bien pensar en Francia. A esto hay que añadir las palabras de origen francés que, no por casualidad, abundan en el texto. En cuanto a la época, lo creemos ambientado en una época no muy anterior a la Revolución Francesa en la que los nobles se sentían todavía muy unidos al Rey, si bien existía ya una incipiente burguesía que comenzaba a amenazar su estatus por motivos eminentemente económicos, debido a lo cual los primeros se permitían tomarse la justicia por su mano con la seguridad de una total impunidad, sin ningún temor a la justicia terrena.

Al principio de la narración, Montresor pone en nuestro conocimiento las innumerables injurias que ha sufrido por parte de Fortunato y que constituyen el móvil de su conducta posterior: "Había yo soportado hasta donde me era posible las mil ofensas de que Fortunato me hacía objeto, pero cuando se atrevió a insultarme juré que me vengaría" (158).[144] Además, Poe nos hace suponer, cuando

[144] "The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult,

explica las reglas de la venganza de Montresor, que esta debe constituir una obligación moral de honor al pertenecer a la nobleza: "No se repara un agravio cuando el castigo alcanza al reparador, y tampoco es reparado si el vengador no es capaz de mostrarse como tal a quien lo ha ofendido" (158).[145] También observamos en esta declaración de principios y en el párrafo siguiente que la venganza de Montresor es premeditada: "Téngase en cuenta que ni mediante hechos ni palabras había yo dado motivo a Fortunato para dudar de mi buena disposición" (158).[146] Desde el momento en que Montresor nombra los vinos, el lector adivina que las injurias de Fortunato provienen de su fama como catador, oponente al afán de meritoriedad de Montresor en cuestiones enológicas. También entonces comienza a teñirse la narración de un siniestro matiz irónico y fatalista que observamos en la descripción del traje de Fortunato, "llevaba un ajustado traje a rayas y lucía en la cabeza el cónico gorro de cascabeles" (159), [147] y los juegos de palabras humorísticos que impregnan el relato: "Me sentí tan contento al verle, que me pareció que no terminaría nunca de estrechar su mano" (159).[148]

Observamos más adelante, durante el diálogo que transcurrirá entre los dos personajes –sin interrupción ya hasta el final de la historia, que Montresor sabe cómo tocar el punto débil de Fortunato –los vinos– para obligarle a acompañarle a su palacio, mencionando astutamente a un tal Luchesi solo como instrumento de persuasión al soliviantar la vanidad de Fortunato demostrando cierta preferencia hacia el tercer personaje como juez del amontillado de marras: "'Como estás ocupado, me voy a buscar a Luchesi. Si hay alguien con sentido crítico, es él. Me dirá que...'" (159).[149] Tras asegurarse de que Fortunato se dirige a su palacio, Montresor comienza su estrategia –denominada *reverse psychology* por algunos autores– para conseguir sus fines, haciendo parecer que está muy agradecido por el favor de Fortunato y halagando su vanidad, pero aparentando gran preocupación por su salud, ya que este último padece un resfriado: "'No, amigo mío. No se trata de tus ocupaciones, pero veo que tienes un fuerte catarro'" (160). [150]

I vowed revenge" (274).

[145] "A wrong is unredressed when retribution overtakes its redresser. It is equally unredressed when the avenger fails to make himself felt as such to him who has done the wrong". (274).

[146] "neither by word nor deed had I given Fortunato cause to doubt my good-will". (274).

[147] "a tight-fitting parti-stripped dress, and his head surmounted by the conical cap and bells". (274)

[148] "I was so pleased to see him, that I thought I should never have done wringing his hand". (274).

[149] "'As you are engaged, I am on my way to Luchesi. If anyone has a critical turn, it is he. He will tell me---'" (275).[149]

[150] "'My friend, no. It is not the engagement, but the severe cold which I perceive you are afflicted.'" (275).

Paradójicamente Montresor parece querer debilitar las defensas de su supuesto amigo cuando le previene de la humedad y el frío del sótano, que no es sino muestra del placer que halla en la infalibilidad de su estrategia.

Mientras Fortunato, enfermo y sin abrigo suficiente, es arrastrado hacia este siniestro ambiente, húmedo y malsano, Montresor se cubre con una capa "*roquelaure*" y una máscara de seda negra, que no forman parte del atuendo del carnaval, sino de la particular preparación para sus fines criminales. Además, Montresor nos dice que ha despedido a sus criados, de forma que no quede ningún testigo de su fechoría. En el sótano que recuerda las catacumbas de París, se suman varios elementos a los ya mencionados para colocar a Fortunato en una situación de indefensión. Los sótanos normalmente poseen un porcentaje de oxígeno menor que los espacios al aire libre. El "nitre", citado por Montresor en varias ocasiones, es una combinación natural de gases –nitrógeno y oxígeno– producida en lugares cavernosos, perjudicial para la respiración humana y que emite un destello especial cuando se ilumina con las antorchas: "'pero observa las blancas telarañas que brillan en las paredes de estas cavernas'" (160).[151] A todo esto, hay que añadir la ebriedad de Fortunato y su tos que aumenta a causa de la humedad a medida que descienden hacia un nivel inferior al lecho del río.

Montresor va desarrollando su estrategia de modo natural e implacable. Le ofrece varios tipos de vino de Burdeos en el impaciente camino hacia el amontillado: Médoc y De Grâve, este último nombre haciendo referencia al próximo final de Fortunato. Montresor pretende impresionarle con glorias pasadas de su noble linaje, a pesar de que Fortunato no recuerda ni siquiera el escudo de armas de esta con la inscripción "*Nemo me impune lacessit*" (276). Esta inscripción –"nadie me ofende impunemente"– ratifica el inquebrantable propósito de Montresor al conducir a su amigo a su palacio. A medida que se acercan al lugar fatídico, Montresor intensifica la cualidad siniestra y dañina del lugar de una manera que podemos aún interpretar como estrategia para persuadir a Fortunato para que continúe, pero también como un cierto temor por lo inapelable de su propia obligación de venganza: "'¡Mira cómo el salitre va en aumento! –dije–. Abunda como el moho en las criptas. Estamos debajo del lecho del río. Las gotas de humedad caen entre los huesos... Ven, volvámonos antes de que sea demasiado tarde. La tos...'" (162).[152]

[151] but observe the white web-work which gleams from these cavern walls'" (275).
[152] The nitre!' I said; 'see, it increases. It hangs like moss upon the vaults. We are below the river's

Pero lo que definitivamente le infunde una fuerza moral inexorable es el movimiento de la botella del De Grâve que realiza Fortunato y que pone otra vez, a modo de nuevo insulto, en una situación humillante a Montresor, al no conocer su significado dentro de la hermandad de los masones:

> 'Lo miré, sorprendido. Repitió el movimiento, un movimiento grotesco.'
> '¿No comprendes?'
> 'No –repuse.'
> 'Entonces no eres de la hermandad.' (162)[153]

El advenedizo burgués Fortunato le ha puesto en ridículo adquiriendo el prestigio de los nobles al ser introducido en una orden que durante una época fue coto vedado de la nobleza, igualándose a él en posición social y por tanto humillándolo. Así las cosas, Montresor responde con un gesto amenazador poco digno que, además –junto al juego de palabras referido a la orden masónica y a la albañilería– anuncia ya claramente la eminente ejecución de Fortunato: "'Mira – repuse, extrayendo de entre los pliegues de mi *roquelaure* una pala de albañil" (162).[154] Podemos adivinar que Fortunato comienza a sospechar algo tras el gesto de Montresor, por lo que retrocede unos pasos.

De nuevo, Poe describe en un estilo gótico el interior de la cripta donde se encuentra el ínfimo nicho con el amontillado. En este momento se acelera la tensión argumental hasta alcanzar el clímax final. Montresor, que había conducido a su amigo desde que iniciaron el descenso, cede amablemente el paso a este hacia su última morada. Sin que pueda ejercer resistencia alguna, Montresor sujeta a Fortunato mediante una cadena y un candado preparados para la ocasión. Por última vez, Montresor demuestra un cruel sarcasmo repitiendo su estrategia de persuasión, esta vez sin esperar ninguna respuesta: "'Una vez más, te imploro que

---

bed. The drops of moisture trickle among the bones. Come, we will go back ere it is too late. Your cough—'" (276).

[153] "I looked at him in surprise. He repeated the movement – a grotesque one.
"'You do not comprehend?' he said.
"'Not I", I replied.
"'Then you are not of the brotherhood.'" (277) Las comillas en una cita sangrada se utilizan aquí y en otros casos posteriores para indicar que los personajes están manteniendo un diálogo entre ellos, a diferencia de cuando habla el narrador omnipresente.

[154] "'It is this,' I answered, producing a trowel from beneath the folds of my *roquelaire*" (277).

volvamos. ¿No quieres? Pues entonces, tendré que dejarte. Pero antes he de ofrecerte todos mis servicios'" (163).[155] Aunque su actitud es resuelta y clara, Montresor parece querer –con estas preguntas retóricas– hacer salir de labios de Fortunato una señal de reconocimiento de sus faltas que le libre de su destino fatal y a él mismo de su crimen infame. Con todo, las frases de Montresor están cargadas del rencor y la ironía de un asesino sin escrúpulos.[156]

Al comenzar a colocar la primera fila de piedras, Fortunato parece recobrar su estado normal, reconociendo por fin claramente las intenciones de su colega. Luego se sucederán los gritos de dolor intercalados con pequeñas expresiones de terror histérico contenido, producidos por el súbito *shock* de Fortunato al verse inmovilizado y entregado a una suerte que se resiste a aceptar. Observemos el temor que invade a Montresor cuando escucha un quejido lastimoso que él juzga de ultratumba, el silencio posterior y, por último, el sonido metálico de las cadenas durante varios minutos. Aunque nos dice que se regocija con estos sonidos, creemos que Montresor pretende ocultarnos un reverencial terror por Fortunato –aún encadenado– y por sus propios actos:

> La primera indicación nació de un quejido profundo que venía de lo hondo del nicho. No era el grito de un borracho. Siguió un largo y obstinado silencio. Puse la segunda hilera, la tercera y la cuarta; entonces oí la furiosa vibración de la cadena. El ruido duró varios minutos, durante los cuales, y para poder escucharlo con más comodidad, interrumpí mi labor y me senté sobre los huesos. (164)[157]

Otras indicaciones del efecto de horror producido en Montresor las percibimos en los términos escogidos más adelante: "Una sucesión de agudos y penetrantes alaridos, brotando súbitamente de la garganta de aquella forma encadenada, me

---

[155] "'Once more let me *implore* you to return. No? then I must positively leave you. But let me first render you all the little attentions in my power.'" (278)

[156] En este sentido véase el artículo de Emma A. Sopeña Balordi, "Personajes psicópatas de Poe", en Eusebio V. Llácer Llorca, Mª Amparo Olivares Pardo y Nicolás Estévez Fuertes (eds.), *A 21th-Century Retrospective View about Edgar Allan Poe / Una mirada retrospectiva sobre Edgar Allan Poe desde el siglo XXI* (Berna: Peter Lang Intnal Publishers, 2011) 69-86.

[157] "The earliest indication I had of this was a low moaning cry from the depth of the recess. It was *not* the cry of a drunken man. There was a then long and obstinate silence. I laid the second tier, and the third, and the fourth; and then I heard the furious vibrations of the chain. The noise lasted for several minutes, during which, that I might hearken to it with the more satisfaction, I ceased my labors and sat down upon the bones" (278).

hicieron retroceder con violencia. Vacilé un instante y temblé" (164).[158] El posterior movimiento de Montresor con la daga en el interior del nicho parece querer acelerar los acontecimientos –la inmolación de Fortunato– a causa del nerviosismo y el temor del primero, aunque al final se impone su deseo de llevar hasta el final la venganza preconcebida.

La repetición de las palabras de Fortunato, que comienza a producirse en otro rapto de terror de Montresor, "Pero entonces brotó desde el nicho una risa apagada que hizo erizar mis cabellos. La sucedió una voz lamentable, en la que me costó reconocer la del noble Fortunato" (164-65),[159] responden a un intento por acallar su conciencia y terminar con su tarea de forma limpia y perfecta, sin sobresaltos ni remordimientos:

> '¡Vámonos!'
> –'Sí –dije–. Vámonos'.
> –'¡Por el amor de Dios, Montresor!'
> –'Sí –dije–. Por el amor de Dios'. (165)[160]

Aunque en esta última repetición, algunos autores han querido ver una mofa de la religión cristiana, parece más bien que mientras Fortunato implora piedad a Montresor, este le responde con la aseveración de que su ejecución está sancionada o motivada por ese mismo "amor de Dios".[161] Es decir, Montresor intenta justificar su acción desde un punto de vista social –como noble agraviado– pero también desde otro, cristiano. Todavía detectamos otra indicación de la pesadumbre producida por la propia conciencia y por el miedo de Montresor, que este intenta sin embargo atribuir a otras razones físicas: "Sólo me fue devuelto un tintinear de cascabeles. Sentí que una náusea me envolvía; su causa era la humedad de las catacumbas" (165).[162] Por otro lado, la expresión *"In pace requiescat!" (*279) bien

---

[158] "A succession of loud and shrill screams, bursting suddenly from the throat of the chained form, seemed to thrust me violently back. For a brief moment I hesitated –I trembled". (278)

[159] "now there came from out the niche a low laugh that erected the hairs upon my head. It was succeeded by a sad voice, which I had difficulty in recognizing as that of the noble Fortunato". (278)

[160] "'Let us be gone.'"
"'Yes,'" I said, "'let us be gone.'"
"'*For the love of God, Montresor!*"
"'Yes,'" I said, "for the love of God!'" (279)

[161] Ver Patrick White, "'The Cask of Amontillado': A Case for the Defense", *Studies in Short Fiction* 26, 4 (1989): 554.

[162] "There came forth in return only a jingling of the bells. My heart grew sick –on account of the dampness of the catacombs". (279)

podría remitir a Fortunato, con lo que Montresor de algún modo muestra aprecio por él; o a los huesos apilados de sus antepasados, con lo que simplemente corrobora que su acción ha servido para limpiar el honor de su familia, supuestamente mancillado por Fortunato.

Veamos ahora qué lectura podemos hacer the "The Cask". Tanto "The Masque" como "The Pit" y el que ahora nos ocupa son ante todo relatos de terror que buscan una unidad de efecto, aunque quizá sea en "The Cask" donde las lecturas secundarias estén más próximas a la interpretación primaria como relato de terror. Y esto porque su argumento, aunque escabroso y terrorífico, parece ser más creíble que en los casos anteriores. Aquí, las sugerencias de acontecimientos sobrenaturales son nulas, pudiendo considerarse como una crónica periodística intensificada, eso sí, como si de un *reality show* se tratara, de efectos literarios espectaculares y dramáticos encaminados al efecto global del horror. Pero, ¿qué pretendía Poe con todo esto?

En primer lugar, el autor parece querer presentar un rasgo más de la naturaleza humana, reflejado en las relaciones de amor-odio que unen y separan a los hombres. Aunque la mayor parte del texto se dedique a la exposición de los hechos criminales, Poe no resalta tanto la comisión material del crimen, como las posibles causas de este, o la ausencia en todo caso de cualquier justificación lógica. Las posibles causas del crimen de Montresor van desde la venganza como cuestión de honor hasta la envidia por el cambio de situación social que han sufrido ambos personajes y que han colocado a Montresor en una posición de inferioridad respecto a Fortunato, pasando por la envidia personal o en materia de vinos o de fortuna y terminando en la ausencia de cualquier justificación o motivo lógico o suficiente. Parece, sin embargo, que la satisfacción de Montresor encuentra su realización más en el recuento de su confesión –como sucede en "The Imp of the Perverse" y en "The Tell-Tale Heart"– que, en su realización misma, con la que parece incluso sufrir. En cualquier caso, no dejan de ser suposiciones, pues no se nos dice con claridad en el texto y todo parece indicar que Poe pretende llevar al lector –mediante una técnica de participación en el texto precursora del *reader's response*– a un planteamiento personal de reconstrucción de dichas causas y de la totalidad del texto. Todo esto confiere al texto una sensación de terror mucho más intensa al forzar al lector a realizar por sí solo una tarea de investigación racional, privándolo de cualquier motivo contundente e inequívoco en el que poder basar sus juicios morales o religiosos.

El autor lo consigue mediante la intertextualidad con la que nos hace pensar en diversas causas posibles, ya sean económicas, sociales o personales. Se ha mencionado la existencia de una cierta patología en el comportamiento vengativo de Montresor, así como un innegable placer en el recuento de sus acciones. Efectivamente, Montresor confiesa –como narrador– un crimen impune cometido hace cincuenta años a una persona que se supone conoce a la perfección la naturaleza y los entresijos de su alma. Algunos autores sostienen que esta persona debe de ser un sacerdote y Montresor se confiesa en su lecho de muerte, lo cual no está en absoluto insinuado en el texto, especialmente en la última expresión "*In pace requiescat*" (279), expresión inversa a la utilizada habitualmente por los sacerdotes en los funerales. Pensamos que Poe se dirige a cada uno de sus lectores, humanos como él capaces de entender su naturaleza, para que cada uno extraiga sus propias conclusiones sobre los hechos descritos.

El crimen queda legalmente impune, pero ¿podemos decir lo mismo desde la perspectiva moral o de la conciencia del personaje? Aunque Poe no intenta en modo alguno enjuiciar la historia desde un punto de vista vinculado a la conciencia moral o religiosa, sí nos la presenta carente de cualquier explicación obvia o única para que nosotros, como lectores y humanos, juzguemos y extraigamos nuestras propias conclusiones sobre ella. Es cierto que el criminal queda impune desde un punto de vista legal, pero no lo es menos que en el relato de los sucesos acontecidos se vislumbran ciertas indicaciones textuales que nos hacen dudar sobre la total falta de escrúpulos del criminal, y en cambio pensar en una sombra de culpabilidad y remordimiento que –pese a su insistencia por negarlo– surge de sus manifestaciones, como ya hemos visto anteriormente. No se trata –como apunta Emma Sopeña (2011: 85)– de asesinos en serie ni de delincuentes sino de hombres que llevan una vida normal y que arremeten contra personas de su entorno más cercano, movidos por la obsesión o por un impulso irrefrenable, psicópatas sin conciencia ni empatía para los que las normas sociales no existen. La espectacular crueldad del criminal no lo es tanto si la comparamos con otras comprobadas a lo largo de la historia del hombre y, sobre todo, si miramos en el interior de nosotros mismos y de nuestras vidas. Para Ballesteros (2010: 65), "el carácter precursor de Poe se percibe precisamente en su capacidad para mostrar en sus escritos ese lado oculto de la personalidad humana, dominada por fuerzas y motivaciones incontrolables e ininteligibles las más de las veces".

Tampoco queda claro si Poe carga contra el catolicismo o contra la masonería o

incluso contra la aristocracia privilegiada, o contra todo ello; esto es algo que, de nuevo, deja en manos del lector, dueño y señor de sus propios pensamientos y juicios. Lo que sí es evidente es la relación de amor-odio presente en la conversación entre ambos personajes, una relación resuelta de forma trágica; y es que sabemos que cualquier tipo de relación intensa puede terminar de esta forma y Poe lo ha experimentado en su propia experiencia vital. Las oposiciones risa/tristeza, serenidad/nerviosismo, silencio/gritos, vida/muerte, y la interrelación de los dos personajes conducen a recalcar la idea de contradicción de la condición humana que lleva a la locura o, al menos, a sucesos como el que se narra: permanente obsesión en la vida y obra del autor. Pero veamos cómo lleva a cabo todo esto mediante la construcción de su relato.

Como ya dijimos en relación con los dos relatos anteriores, la originalidad de Poe no reside en el argumento de la historia –casi siempre inspirado en historias antiguas–, ni tampoco en la caracterización de los personajes, no más compleja que en otros relatos, ni siquiera en un estilo artísticamente depurado, ya que presenta en ocasiones las exageraciones del estilo gótico, sino en la combinación de elementos literarios textuales e intertextuales que confieren a la historia una estructura compacta y significativa, conducente a la consecución de su efecto pretendido. Las obsesiones del autor están presentes igualmente en este relato, sazonado con una cierta perversidad del narrador al confesar abiertamente su crimen. Los nombres de los personajes principales de la historia, Fortunato y Montresor, así como la elección del nombre que designa el vino, "amontillado" parecen haber sido escogidos –como en otras historias de Poe– con toda la intención. "Fortunato", nombre italiano, puede significar tanto "agraciado" como "tocado" y "marcado" por su fatal destino; "Montresor", nombre francés, puede hacer referencia a los tesoros familiares y al vino que guarda en sus bodegas; por último, "amontillado", nombre de vino fino español, puede asociarse con la pila de huesos que aparecen en la bodega de Montresor y que van a incrementarse con la llegada de Fortunato. Una elección tan minuciosa de los nombres aumenta la ironía y contribuye a intensificar los golpes de humor, así como coadyuva al efecto que el autor quiere imprimir al relato.

Por otra parte, aparecen referencias históricas a la masonería y al catolicismo: un personaje masón, Montresor, y otro supuestamente católico, Fortunato. No obstante, creemos que este reparto de adscripciones –suponiendo que lo aceptáramos– no tiene importancia sino como intento de caracterizar a los

personajes mediante elementos históricos conocidos por los lectores como controvertidos y problemáticos en aquella época, al igual que lo fuera el "movimiento de templanza", asociado al tema del vino. El contenido del escudo de armas de la familia Montresor ha sido un tema muy tratado por algunos críticos, puesto que el olvido de Fortunato de este parece marcar un punto de inflexión en el relato. Para nosotros, la serpiente mordiendo el tobillo de su adversario y el lema "*Nemo me impune lacessit*", si bien muestra semejanzas históricas con el escudo de Escocia y con el de otros empleados en los Estados Unidos durante la Guerra de la Independencia, han de considerarse, sobre todo, como elecciones de Poe para poder jugar con los significados de las palabras y contribuir así al sentido irónico de la historia. Además, alude al cambio de papeles que realizan los personajes en su descenso hacia el nicho del amontillado que puede a su vez remitir al tema del doble, tan utilizado por Poe en otros relatos, y que se asocia con las relaciones de amor-odio y la desintegración de la personalidad: "No era yo diferente de él en este sentido" (159).[163] Podemos, por tanto, concluir que la ironía está presente de principio a fin del relato mediante el uso de los elementos antes mencionados y de otros que veremos en el análisis lingüístico.

***

Como en los análisis anteriores, los parámetros contextuales de modo o canal, tenor o tono y campo han sido ya estudiadas en la sección literaria, por lo que comenzaremos por señalar las características esenciales del estilo de Poe en este relato.[164] El narrador, Montresor, nos ofrece un relato en principio distanciado y explicando su teoría sobre el modo de llevar a cabo la venganza, aunque después se implica, inmerso en su propia historia. Así pues, el narrador-protagonista en primera persona de los acontecimientos y "héroe" principal de la historia, comienza por introducirnos a través de pensamientos teóricos racionales en el argumento de su propio relato. En esta primera parte, Montresor nos señala ya el punto débil de su amigo –su vanidad como conocedor de vinos– punto por el cual planea atacarle. La narración de la historia comienza con una descripción del ambiente de carnaval y del vestido de su amigo Fortunato, introduciéndonos de lleno en el modo dialógico que continuará hasta el final.

---

[163] "In this respect I did not differ from him materially". (274)

[164] Algunas partes de este capítulo han sido publicadas en el artículo: Eusebio V. Llácer Llorca, "Problemas traductológicos en el relato 'The Cask of Amontillado' de Edgar Allan Poe: análisis comparativo-descriptivo", *TRANS: Revista Española de Traductología* 3 (1999): 53-76.

Y entonces se produce la primera ironía existente en el juego de palabras que realiza Montresor con el nombre de Fortunato: "–Mi querido Fortunato –le dije–, ¡qué suerte haberte encontrado" (159).[165] Hasta aquí, Poe ha descrito el marco general de la historia, que se desarrollará en torno a la imaginería del carnaval y a la estrategia para sacrificar a su amigo Fortunato. Dicha imaginería tiene por un lado un sentido fatalista –como el vestido de bufón de Fortunato– y, por otro, un carácter irónico presente, como hemos comentado, a lo largo del relato.

El diálogo se inicia mostrando la estrategia de Montresor, que excita la vanidad de su amigo apelando a su capacidad para valorar la autenticidad de su amontillado. Con el fin de inducirle a visitar su bodega, Montresor expresa su falsa intención de recurrir al "amigo" común Luchesi, al que nombra solo como "gancho" de su estrategia criminal. Antes de marchar hacia el palacio, Montresor nos describe una parte de su atuendo, "a mask of black silk" (una máscara de seda negra) (275), que contrasta con el de Fortunato, "a tight-fitting parti-striped dress" (un ajustado traje a rayas), y en su cabeza el "conical cap and bells (gorro cónico

[165] "'My dear Fortunato, you are luckily met.'" (274)

de cascabeles) (274), lo cual realza la sensación grotesca de indefensión del ebrio Fortunato, intensificada a su vez por el tintineo de los cascabeles al caminar. Observamos igualmente una semejanza clara con la descripción de la Máscara de la Muerte Roja en el atuendo de Montresor. Poe logra así aumentar gradualmente la tensión, introduciendo un matiz de sombría fatalidad a los acontecimientos por venir. Tras llegar al palacio de los Montresor, el ambiente se transforma revestido de tintes góticos, a medida que descienden a las bodegas:

> Descendimos una larga escalera de caracol, mientras yo recomendaba a mi amigo que bajara con precaución. Llegamos por fin al fondo y pisamos juntos el húmedo suelo de las catacumbas de los Montresors. (160)[166]

La tos de Fortunato acentúa el suspense, así como la respuesta de Montresor, en su afán por persuadir –mediante el recurso a la psicología inversa– al enfermo Fortunato para que no interrumpa su viaje fatal y en la que observamos cierto resquemor y envidia hacia él: "'Eres rico, respetado, admirado, querido; eres feliz como en un tiempo lo fui yo'" (161).[167] Las anticipaciones irónicas de Montresor vuelven a ponerse de manifiesto cuando Fortunato le ruega a su verdugo que no se preocupe tanto ya que, afirma, no morirá de un resfriado; a lo que Montresor responde, "'True-true'" (Ciertamente que no) (276). De nuevo resuenan los cascabeles de Fortunato mientras este bebe de la botella de Médoc que Montresor le ofrece para defenderse de la humedad de las catacumbas. El diálogo que sigue a continuación actúa como augurador del final de la historia: Fortunato realiza su brindis, "–Brindo –dijo– por los enterrados que reposan en torno de nosotros, a lo que Montresor replica –Y yo brindo por que tengas una larga vida" (161).[168] Cuando escucha el lema de los Montresor, Fortunato hace sonar sus cascabeles una vez más, otro aviso para el lector del peligro que corre el desafortunado y quizá también el lector. Pero más importante si cabe es la descripción del escudo de armas, que Fortunato ha olvidado, y Poe emplea como introducción a los sucesos posteriores. El juego de palabras con "heel" en el escudo podemos asociarlo al

---

[166] "I passed down a long and winding staircase, requesting him to be cautious as he followed. We came at length to the foot of the descent, and stood together on the damp ground of the catacombs of the Montresors". (275)

[167] "'You are rich, respected, admired, beloved; you are happy, as once I was.'" (276)

[168] "'I drink,'he said, 'to the buried that repose around us'"; "'And I to your long life.'" (276)

momento en que Montresor "pisa los talones" a Fortunato al penetrar en el nicho mortal, asociación que conduce también al logro de la unidad de efecto del relato.

Poco después asistimos al diálogo sobre la masonería, que Poe introduce tanto como elemento de concentración de la atención de sus lectores, como de dispersión de las posibles razones inductoras, revistiendo de mayor ambigüedad el supuesto móvil del asesinato. El juego de palabras con la palabra "mason" significando tanto la orden humanista e intelectual como el gremio profesional, remite –según algunos críticos– a la cita histórica de la muerte del fundador de los masones, además de a la obvia ironía de Montresor que Fortunato parece comprender: "–Mira –repuse, extrayendo de entre los pliegues de mi roquelaure, una pala de albañil. –Te estás burlando –exclamó Fortunato, retrocediendo algunos pasos–" (162).[169]

El narrador nos describe las profundidades más recónditas de las bodegas de los Montresor, que recuerdan las catacumbas de París. Quizá sea esta última una referencia dirigida al supuesto oyente de la confesión de Montresor, familiarizado probablemente con estas catacumbas. Parece como si Poe quisiera hacer descender a los lectores con Montresor y Fortunato a lo más oscuro de nuestra propia alma humana, ayudando a ello con la descripción de un ambiente plenamente gótico y preparándonos asimismo para el desenlace del relato: sensaciones de humedad, opresión, oscuridad, misterio, temor, asociaciones con la muerte. Ejemplos como "'Las gotas de humedad caen entre los huesos...'" (162),[170] "Pasamos bajo una hilera de arcos muy bajos, descendimos, seguimos adelante y, luego de bajar otra vez, llegamos a una profunda cripta, donde el aire estaba tan viciado que nuestras antorchas dejaron de llamear y apenas alumbraban" (162),[171] evocan un viaje sin fin hacia las cavernosas, oscuras e irrespirables entrañas de la Madre Tierra: "Fue inútil que Fortunato, alzando su mortecina antorcha, tratara de ver en lo hondo del nicho. La débil luz no permitía adivinar dónde terminaba" (163).[172] Ya no se puede ver, porque han penetrado en un terreno desconocido, el más allá de nuestra conciencia humana, de la eternidad del alma.

---

[169] "'It is this,' I answered, producing a trowel from beneath the folds of my roquelaire. 'You jest,' he exclaimed, recoiling a few paces". (277). Ver Peter J. Sorensen, "William Morgan, Freemasonry, and 'The Cask of Amontillado'", *Poe Studies* 22,2 (1989): 46-7.

[170] "'The drops of moisture trickle among the bones.'" (276)

[171] "We passed through a range of low arches, descended, passed on, and descending again, arrived at a deep crypt, in which the foulness of the air caused our flambeaux rather to glow than flame". (277)

[172] "It was in vain that Fortunato, uplifting his dull torch, endeavored to pry into the depth of the recess. Its termination the feeble light did not enable us to see". (277)

Fortunato se encuentra completamente indefenso, no tiene capacidad de reacción y se entrega a su destino. Sin embargo, observemos también que Montresor habla solo y se responde, en un mecanismo que parecería querer indicar una interpelación a su propia imagen, su imagen entregada a la perdición, al viaje al infierno de su horror: la disolución de su identidad como ser humano. O quizá también pueda interpretarse como un procedimiento metalingüístico por el que implore al lector que abandone la lectura, que es la última oportunidad y si traspasa este pasaje, acabará enterrado vivo en el laberinto de su aterrorizada psique, de su incógnita alma humana.

Como comentamos anteriormente, el recorrido produce un intenso horror en el propio Montresor, ya que, en cierto modo, se dispone a enterrar algo de él, ya sea su *otro* –Fortunato– o sus *otros* –los lectores. Las risas sarcásticas de Fortunato, que Montresor no acierta en principio a asociar con su amigo debido a un rapto de intenso terror que entonces le atenaza, dan paso al clímax, que se produce cuando Montresor replica a Fortunato: "'For the love of God!'" (¡Por el amor de Dios!) (279), indicando que su tarea ha finalizado, ha enterrado a su igual, su doble, su alma: "Sentí que una náusea me envolvía; su causa era la humedad de las catacumbas" (165);[173] al contrario que Fortunato, hasta entonces no se había sentido influido por las condiciones de la bodega.

Por tanto, podemos definir el estilo de Poe como irónico, sarcástico en ocasiones, y siempre lleno de juegos de palabras que aumentan, junto a la ambigüedad de los motivos de Montresor, la terrorífica sensación de inseguridad, fatalidad y crueldad de la historia. El diálogo es conciso, ágil y cargado de significado no solo denotativo sino también rico en connotaciones, citas intertextuales y dobles sentidos. Los personajes, como acostumbramos a ver en Poe, están simplemente bosquejados por medio no de descripciones minuciosas sino de pequeños trazos intercalados en la narración o en el diálogo, de un modo que podríamos comparar al de la pintura impresionista y que, como ella, no solo basta, sino que se supera para conseguir los efectos pretendidos.

En este relato, a diferencia de los dos anteriores, el ritmo lo marcan ante todo los juegos de palabras, el vibrante diálogo y las anticipaciones irónicas y fatalistas a lo largo de toda la historia. Con todo, existen algunas instancias de estructuras ternarias, así como repetición de partículas que ciertamente subrayan la cadencia rítmica en los pasajes narrativos: "Puse la segunda hilera, la tercera y la cuarta;

[173] "My heart grew sick –on account of the dampness of the catacombs". (279)

entonces oí la furiosa vibración de la cadena" (164). [174] También existen repeticiones de estructuras breves que aceleran el ritmo en los momentos importantes:

> Había completado la octava, la novena y la décima hilera. Terminé una parte de la undécima y última; sólo quedaba por colocar y fijar una sola piedra. Luché con su peso y la coloqué parcialmente en posición. Pero entonces brotó desde el nicho una risa apagada que hizo erizar mis cabellos. La sucedió una voz lamentable. (164)[175]

Los sonidos aliterativos también tienen su lugar en esta historia: "Una sucesión de agudos y penetrantes alaridos, brotando súbitamente de la garganta de aquella forma encadenada, me hicieron retroceder con violencia. Vacilé un instante y temblé" (164). [176] En este caso la repetición del sonido líquido vibrante [r] reproduce la calidad de la voz emitida por el personaje encadenado e igualmente comunican el sentimiento de súbito terror de Montresor.

En cuanto al léxico, en el relato que nos ocupa Poe recurre al uso de numerosas palabras con radicales de origen extranjero. Desde los nombres de los personajes –"Montresor", "Fortunato" y "Luchesi"– al vino "Amontillado", pasando por abundantes referencias a lenguas extranjeras modernas y clásicas como en "millionnaires", "connoiseurship", "roquelaure", "palazzo", "flambeaux", "Médoc", "De Grâve", "puncheons", "Nemo me impune lacessit", "rapier" y "In pace requiescat", que tienen la principal función de enmarcar la historia dentro de unas coordenadas espacio-temporales determinadas, al igual que servir como alusiones irónicas a las personalidades y destinos de los protagonistas y asociarse, en ciertas ocasiones, con detalles y acciones del relato. Podríamos señalar la referencia al nombre de Montresor –del francés "mi tesoro"– como anticipación, referida al tesoro del personaje: su amontillado y, sobre todo, el honor de su familia. En cuanto a la excelencia del vino, no hay mucho que añadir a lo que es de

---

[174] "I laid the second tier, and the third, and the fourth; and then I heard the furious vibrations of the chain". (278)

[175] "I had finished a portion of the last and the eleventh; there remained but a single stone to be fitted and plastered in. I struggled with its weight; I placed it partially in its destined position. But now there came from out the niche a low laugh that erected the hairs upon my head. It was succeeded by a sad voice". (278)

[176] "A succession of loud and shrill screams, bursting suddenly from the throat of the chained form, seemed to thrust me violently back. For a moment I hesitated --I trembled". (278)

dominio público, particularmente en Andalucía y España; por otra parte, referente a la familia de Montresor, el narrador describe su palacio y las catacumbas familiares como antiguas, sólidas y resistentes:

> Parecía haber sido construida sin ningún propósito especial, ya que sólo constituía el intervalo entre dos de los colosales soportes del techo de las catacumbas, y formaba su parte posterior la pared, de sólido granito, que las limitaba. (163)[177]

Así mismo cabría señalar dos citas con referencias intertextuales a obras del mismo autor. La primera al principio de la historia, "mi sonrisa procedía, *ahora*, de la idea de su inmolación" (158),[178] es un comentario similar al del criminal protagonista de "The Tell-Tale Heart", mientras la referente a los ojos y el estado etílico de Fortunato, "y me miró en los ojos con veladas pupilas, que destilaban el flujo de su embriaguez" (160),[179] remitiría sobre todo a "The Black Cat", aunque también encontramos una descripción similar en "The Tell-Tale Heart". A este respecto, Sopeña (2011: 74-75) describe a los criminales poeianos como "fríos y calculadores, perfectos depredadores, incapaces de exteriorizar –y seguramente de experimentar– el más mínimo sentimiento de piedad hacia el prójimo". Estudian la situación, el modus operandi y a la víctima al acecho de la oportunidad idónea para llevar a cabo su crimen: "No sólo debía castigar, sino castigar con impunidad. No se repara un agravio cuando el castigo alcanza al reparador, y tampoco es reparado si el vengador no es capaz de mostrarse como tal a quien lo ha ofendido" (158).[180]

El ambiente gótico, caracterizado por las sensaciones de opresión, oscuridad, fatalidad y muerte, se intensifica mediante algunas palabras clave repetidas a lo largo de la historia. Mención especial merece el vocablo "nitre" que alude –según Richard Benton (1991)– tanto a la cristalización nitrosa en las paredes y techos del sótano; nitrato potásico o salitre, producido por la combinación química de varios elementos en determinadas condiciones de temperatura y presión, como a las

---

[177] "It seemed to have been constructed for no especial use within itself, but formed merely the interval between two of the colossal supports of the roof of the catacombs, and was backed by one of the circumscribing walls of solid granite". (277)

[178] "My smile *now* was at the thought of his immolation". (274)

[179] "and looked into my eyes with two filmy orbs that distilled the rheum of intoxication". (275)

[180] "I must not only punish, but punish with impunity. A wrong is unredressed when the avenger mails to make himself felt as such to him who has done the wrong". (274).

estalactitas y estalagmitas, producidas por la erosión geológica de algunos elementos que también brillan con un lustre blanquecino. Aunque las dos formaciones presentan un color blanquecino amarillento, creemos que en este caso Poe podría haberse referido a una combinación de ambas como vemos en la diversidad descriptiva de "las blancas telarañas que brillan" (160)[181] y "Abunda como el moho en las criptas" (162).[182] De cualquier forma, no dudamos de que Poe apuntaba a un fin concreto mediante la significativa repetición de este vocablo. Por un lado, quiso poner en boca de Montresor una palabra que guiara sus deseos de aterrorizar a Fortunato aún antes de llegar al lugar del crimen y a la vez hacerla servir como hitos en el hilo conductor del relato.

Por otra, la palabra "nitre" (salitre) –según Benton (1991)– se asocia con la enconada búsqueda que llevaron a cabo los científicos europeos durante los siglos diecisiete y dieciocho para encontrar el disolvente universal, responsable de todas las reacciones químicas y elemento esencial del principio de la vida junto al aire. Además, y en relación con este mismo tema, "nitre" puede tener conexión con el ciclo del nitrógeno, a su vez estrechamente ligado al ciclo biológico de la vida, mediante los procesos de nitrificación y fijación en compuestos utilizados por plantas y animales para producir proteínas, y recuperando algún tiempo después su estado primigenio. Por otro lado, podría remitir a la agresiva oposición de la naturaleza frente al hombre: el "nitre" es perjudicial para la respiración.

Montresor define el "nitre" como "las blancas telarañas que brillan en las paredes de estas cavernas" (160).[183] No obstante, tiene además otras características dignas de ser analizadas. El color blanco del "nitre" contrasta con el negro de la máscara de Montresor; en otros relatos de Poe, el color blanco aparece como un signo amenazante relacionado más que con la muerte misma, con el más allá de nuestra psique o la inmortalidad del alma humana. Y esto exactamente es lo que creemos que indica en este caso, teniendo además en cuenta que "cavern walls" (muros cavernarios) (275) puede remitir a un estado elemental del ser humano, alejado o libre de escrúpulos religiosos o morales. En este sentido, el relato podría leerse como recreación del mito de Caín y Abel en su versión pagana.

Los adjetivos también contribuyen de forma notable a la creación del clima oscuro y siniestro de las bodegas de Montresor. Los campos semánticos más

[181] "white web-work which gleams". (275)
[182] "hangs like moss upon the vaults". (276)
[183] "white web-work which gleams from these cavern walls". (275)

abundantes remiten a la verticalidad y el descenso –"low" (bajo) y "deep" (profundo) (277), la opresión –"less spacious" (menos espacioso) (277), la oscuridad –"feble" (débil) y "dull" (sordo) (277) y, por último, al frío y la humedad –"damp" (húmedo) y "cold" (frío) (275). Por otra parte, sorprende la existencia de gran número de combinaciones adjetivales de estructura binaria, teniendo en cuenta la brevedad del relato, como "Descendimos una larga escalera de caracol(160),[184] "una distinguida y numerosa familia(161),[185] "un quejido profundo(164),[186] "largo y obstinado silencio(164)[187] y "Una sucesión de agudos y penetrantes alaridos" (164).[188]

El resto del vocabulario tiene la función de servir con una precisa concisión a los propósitos de Poe. Así pues, los campos semánticos se hacen en ocasiones muy repetitivos, con objeto de intensificar las sensaciones en los lectores. Por ejemplo, en uno de los últimos párrafos con solo ocho líneas, Poe escribe nueve vocablos, "shrill" (estridente), "loud" (alto), "screams" (gritos), "bursting" (estallido), "yells" (chillidos), "clamored" (clamoroso), "re-echoed" (resonado), "aided" (asistido) y "surpassed" (superado) que se refieren a la profusión de gritos, chillidos o lamentos a voz en grito. En cuanto al vocabulario acuñado por Poe por primera vez, Pollin (1980) señala únicamente dos palabras: el compuesto "tight-fitting" (ajustado), que describe el vestido de Fortunato y "Luchesi", que según este autor constituye un error de Poe; este se referiría en realidad a "Luchresi", nombre propio que aparece en otro relato y que –en opinión de Peithman (1986)– podría formar parte de un juego de palabras con el sonido "crazy" (demente). Por último, no quisiéramos pasar por alto el uso que Poe realiza de la palabra "grotesque" (grotesco) en "Repitió el movimiento, un movimiento grotesco" (162).[189] El término pierde el significado antiguo, ya no es el del título de las colecciones de relatos de Poe, sino el empleado actualmente.

La simbología en "The Cask" no es en absoluto evidente, lo cual le confiere un carácter y efecto más puros como relato de terror, aunque es sustituida por la ironía presente en todo el relato, como señalamos anteriormente. Si bien la temática del relato de terror es unívoca –la confesión de la venganza de Montresor hacia

184 "a long and winding staircase". (275)
185 "a great and numerous family". (276)
186 "low moaning cry". (278)
187 "long and obstinate silence". (278)
188 "loud and shrill screams". (278)
189 "He repeated the movement —a grotesque one". (277)

Fortunato– no es menos cierto que las interpretaciones son variopintas y pueden fácilmente sugerirnos temas relacionados con las obsesiones de Poe: la fatalidad, el enterramiento prematuro, la disolución de la identidad, la dicotomía vida/muerte, las relaciones de amor-odio asociadas con el doble, la oscuridad y la claustrofobia, la locura, el castigo o la impunidad del crimen y, en un nivel metalingüístico, la amoral didáctica de los relatos y la estrategia final del relato de terror.

Por último, baste reseñar las características de la puntuación y el énfasis. Los términos que Poe resalta con cursiva se refieren por una parte a la consideración del desconocimiento generalizado por parte de los lectores de vocablos extranjeros –"*roquelaure*" (275 y 277) o "*millionnaire*" (274) y, por otra, al énfasis que quiere imprimir el autor a ciertas expresiones en determinados momentos del relato –"*At length*" (A la larga), "*now*" (ahora), "*very*" (muy), "*implore*" (implorar) y "*For the love of God!*" (¡Por el amor de Dios!) desde un punto de vista semántico y textual como marcadores o intensificadores de la acción de la historia; por último, en ocasiones cumplen las dos últimas funciones simultáneamente como en "*Nemo me impune lacessit*" (Nadie me ofende con impunidad) (276). En cuanto a la puntuación propiamente dicha, hay que subrayar especialmente el uso de los guiones que tanto prodiga Poe. Los guiones sirven en "The Cask" a una función particular, la sustitución de los puntos suspensivos, i.e. "'Me dirá que…",[190] o "y Lucresi…";[191] aunque también puedan realizar su función propia como separadores de comentarios complementarios e innecesarios: "Repitió el movimiento, un movimiento grotesco" (162),[192] y sirvan en ocasiones para separar las series onomatopéyicas de la tos de Fortunato – "'El violento acceso impidió a mi pobre amigo contestarme durante varios minutos'" (160).[193] Otras veces actúan como separación de coma o punto y coma, como en "En pintura y en alhajas Fortunato era un impostor, como todos sus compatriotas; pero en lo referente a vinos añejos procedía con sinceridad" (159),[194] e incluso, en alguna ocasión se hace más difícil averiguar su función: "En su mayor parte, el entusiasmo que fingen se adapta al momento y a la oportunidad, a fin de engañar a los millonarios ingleses y austriacos" (159).[195] En este caso supondremos que se trata de una explicación de

[190] "'He will tell me—'" (275)
[191] "'Besides, there is Luchesi—'" (276)
[192] "He repeated the movement -a grotesque one". (277)
[193] "'Ugh! ugh! ugh! –ugh! ugh! ugh! –ugh! ugh! ugh! –ugh! ugh! ugh! –ugh! ugh! ugh!'" (276)
[194] "In painting and gemmary Fortunato, like his countrymen, was a quack –but in the matter of old wines he was sincere". (274)
[195] "For the most part their enthusiasm is adopted to suit the time and opportunity –to practise

la frase anterior que, no obstante, podríamos traducir como "y" e incluso como "con el fin de" si la entendiéramos como una consecuencia de lo anterior.

Como en otras historias de Poe, lo más importante desde un punto de vista literario no es lo que se dice sino cómo se consigue el efecto pretendido. Es aquí donde reside la aportación fundamental de "The Cask". En este relato, el mejor estructurado para la consecución de sus fines, el autor demuestra de modo más palpable que en ningún otro sus teorías sobre el diseño del relato breve dirigido a la unidad de efecto. Cada frase, cada juego de palabras, cada momento del relato se concibe única y exclusivamente como factor coadyuvante a la unidad de efecto. Cualquier elemento que quitáramos del texto mermaría en alguna proporción el efecto pretendido. Y esto porque en "The Cask" las interpretaciones primaria –como relato de terror– y secundarias, relativas al crimen, su castigo o ausencia de él, las relaciones personales de amor/odio con relación al *Doppelgänger* –el otro–, la vida y la muerte, el enterramiento prematuro, el gastado orden social, la masonería, la templanza y el catolicismo, se combinan todos de forma sutil a través de una imaginería carnavalesca inmersa en una atmósfera gótica con referencias históricas a los nacionalismos del viejo mundo, la perspectiva narrativa en primera persona y las técnicas literarias de creciente tensión hasta el clímax final, la ironía y el humor para crear un relato casi perfecto y, por supuesto, representante ejemplar de las máximas de Poe.

---

imposture upon the British and Austrian *millionnaires*". (274)

Conclusión

> Es evidente que nos precipitamos hacia algún apasionante descubrimiento, un secreto incomunicable cuyo conocimiento entraña la destrucción.
>
> *Manuscrito hallado en una botella* (Poe 1970: 103)[196]

En el proceso de análisis de los textos, comenzamos por los puntos comunes a los tres relatos, partiendo de los elementos invariables, es decir, el estrato lingüístico-textual y pasando después a los puntos de unión –simbología e intertextualidad– relacionados con otros aspectos culturales, pragmáticos y psicológicos así como con el humor, lo macabro y los modelos sensoriales, que nos llevarían eventualmente a intensificar la impresión de terror y proporcionarnos otras interpretaciones secundarias.

La estructura textual en los tres relatos presenta una tensión creciente que alcanza su punto máximo hacia el final de la historia. La acción de los personajes humanos, victimizados en ciertas ocasiones por las circunstancias, en otras por los objetos inanimados y siempre por la fatalidad, se reduce a una pasividad resignada. Los personajes raramente controlan las situaciones en las que se hallan inmersos y aun en estos casos, no resulta sino un dominio temporal, ya que acaban por sucumbir indefectiblemente a su destino. Esta idea se desarrolla en el texto por medio de una meditada elección de los verbos que determinarán la acción de los principales personajes activos de las historias, así como la inactividad de las víctimas propiciatorias. Del mismo modo, las alteraciones de las secuencias de tiempos verbales nos conducen a variaciones en el ritmo de la acción, fundamentales en la tensión dramática del relato.

---

[196] "It is evident that we are hurrying onwards to some exciting knowledge –some never-to-be-imparted secret, whose attainment is destruction". ("MS. Found in a Bottle", Poe 1982: 125)

A esto se une la localización espacio-temporal que remite a una atmósfera de tintes góticos, expresada mediante signos intertextuales típicos del gótico como lugares cerrados y claustrofóbicos, transmisores de sensaciones misteriosas y fatalistas. Ambientes de opresión, oscuridad, humedad, onirismo, atmósfera siniestra casi diabólica y, en ocasiones, el frío, nos confieren, al mezclarse con elementos religiosos, connotaciones de admiración y temor que no apuntan sino a la sustanciación de lo sublime. La atmósfera gótica, por lo demás, combinada con elementos sensoriales visual-cromáticos, táctiles, olfativos, aurales y gustativos, consigue una cualidad de subjetivismo, interioridad y simbolismo, manifiesta como esencial en los relatos de Poe.

El lenguaje mediante el cual se consigue esta peculiar combinación de efectos se caracteriza por el dominio de las funciones rítmica y expresiva. La cadencia o ritmo se logra a base de repeticiones, enumeraciones y estructuras sintagmáticas no progresivas, a las que habría que añadir el elemento simbólico que contribuye al énfasis del ritmo. Repeticiones de elementos, funciones y estructuras similares en cuanto a longitud, función o sonido alternan con enumeraciones encadenadas, aliteraciones y otros efectos para conferir no solo una cadencia peculiar sino también una expresividad sobresaliente. En este punto cabría señalar igualmente la elección minuciosa de un léxico que se combina a la perfección con el ritmo, la función expresiva, el ambiente gótico, la tensión creciente y, en última instancia, con el efecto pretendido. Esto se consigue mediante el uso de un vocabulario tan amplio como rico en matices, sin perder nunca de vista la reacción cómplice del lector potencial. Además, el vocabulario actúa como puente hacia la simbología y la intertextualidad, siempre presentes en Poe, así como también hacia las funciones metalingüísticas del texto.

Existen ciertos mecanismos que sobresalen como una de las mayores aportaciones de Poe al diseño del relato breve: la puntuación y los procedimientos de énfasis textual. En primer lugar, y en los relatos que nos ocupan, hay que subrayar la utilización de las comillas y los guiones. Poe otorga a estos signos, especialmente a los segundos, unas funciones características que contribuyen notablemente a la consecución del efecto pretendido, así como a los usos metalingüísticos del texto; es decir, todos ellos actúan como signos intra- e intersemióticos tanto para guiar al lector en su lectura y producir en él una sensación continua de ambigüedad como para, además, claro está, reforzar el efecto de terror pretendido en origen. La utilización de procedimientos enfáticos –las

cursivas, las mayúsculas iniciales de palabra, las exclamaciones y las interrogaciones– tienen como objeto por una parte intensificar algunos puntos importantes del relato y por otra guiar al lector a lo largo de la historia hacia el clímax final.

La ambigüedad mencionada produce en el lector una sensación inconsciente de inseguridad que permite que Poe pueda introducir libremente sus signos intertextuales y metalingüísticos y crear impresiones conducentes a diversas interpretaciones, todo ello sin perjuicio de la consecución de la primigenia unidad de efecto. La simbología presente en los tres textos y la intertextualidad son también elementos esenciales del diseño de Poe. Ambas aparecen siempre cargadas de sentidos relacionados con factores culturales, psicológicos y pragmáticos que, junto a procedimientos como el humor, lo macabro y los modelos sensoriales, sirven tanto para concretar la impresión de unidad deseada como para dejar abierta la posibilidad a otras interpretaciones, que ya dijimos se producen de modo consciente fundamentalmente en lecturas posteriores a la primera.

En cuanto a los elementos no comunes de los tres relatos analizados en el transcurso de nuestro estudio, ya hemos señalado los más importantes. Del mismo modo, hemos indicado las divergencias que pudieran deberse al carácter del estilo personal del autor y a las audiencias potenciales en los contextos de producción y, sobre todo, de publicación de los textos en cuestión.

Si avanzamos hacia el estrato textual del diseño del relato, nos encontramos con la estructura textual de los relatos de Poe, que mantiene una tensión creciente, concluye con un clímax y se sustenta en una ambientación gótica, con protagonistas grotescos, víctimas aisladas identificadas con el lector y narradores omnipresentes que emplean procedimientos metalingüísticos de verosimilitud para hacer al lector partícipe de la acción, todo ello combinado con un humor irónico y casi siempre con elementos sensoriales y ocurrencias románticas de tintes ilustrados.

Esta estructura textual se materializa en el texto por medio de procedimientos lingüísticos y estilísticos que nos conducen hacia el efecto último, pretendido por Poe: siendo los parámetros textuales narrativos y descriptivos en “The Masque of the Red Death”, eminentemente narrativos en “The Pit and the Pendulum” y básicamente dialógicos de “The Cask of Amontillado”. Y son estos procedimientos el aspecto más objetivable desde el punto de vista analítico y el que hemos tratado de estudiar. A partir de este estrato y finalizando en la interpretación, los

procedimientos supraoracionales enfáticos y no enfáticos adquieren una relevancia máxima. Aquí el mantenimiento o no de las cursivas o las comillas para marcar el ritmo del relato mediante el énfasis de determinados personajes, momentos, ideas o temas es de importancia capital para la lectura. Por otra parte, la simbología se relaciona en ocasiones con la intertextualidad, aunque esto –como ya establecimos anteriormente– no supone una gran dificultad para la comprensión ni tampoco grandes diferencias entre las distintas interpretaciones.

La interpretación constituye el último estadio del análisis en orden de objetividad a subjetividad, aunque presente algunas normas a seguir propuestas por las distintas corrientes de la crítica literaria. Como hemos visto en la sección correspondiente al análisis, los tres relatos de Poe objeto de nuestro estudio sugieren numerosas lecturas diferentes e incluso, en ocasiones, opuestas. Pensamos que las interpretaciones son y deben ser variadas e ilimitadas, aunque el texto sí debe ser leído de forma abierta y comprendiendo todo el sentido de este en la medida de lo posible. Como vimos anteriormente, el procedimiento de construcción del relato breve de Poe comienza por la decisión de plasmar una idea general, para después intentar modelarla con un argumento que no tiene que ser, y en la mayoría de los casos no lo es, original, y concluyendo con el diseño de un relato que comunica la "verdad" desde una perspectiva estética de la idea en cuestión, una verdad sintética asociada a la condición humana como dependiente y finita que, no obstante, busca en muchas ocasiones la belleza superior.

Las interpretaciones secundarias, tienen, o al menos deberían presentar puntos de contacto con el texto mismo. En este sentido hemos analizado los diferentes relatos para extraer nuestras conclusiones, unas conclusiones que fueran de algún modo objetivables. Así, aludimos a marcadores de tipo lingüístico, literario o textual que nos pudieran conducir hacia las diversas lecturas posibles de los textos de Poe.

Finalmente, apuntaremos algo sobre los aspectos pragmáticos del texto que enmarcarían y harían referencia por tanto a todo el trabajo del autor según la situación comunicativa en cuestión. En primer lugar, el medio o canal es el escrito para ser leído y coincide en los tres textos. Igualmente, el campo que corresponde al género narrativo con función dominante expresiva de entretenimiento y con efecto principal de terror sobre el lector -aunque con otros secundarios como ya explicamos anteriormente- coincide en todos los textos, si bien con los matices antes apuntados. Por último, el tono del emisor se mantiene también en los tres,

filtrado por un narrador omnipresente –en primera o tercera persona– en un modo distanciado y objetivo, típicamente realista, aunque mostrándose en un nivel superior al lector a través de sus pretensiones y mecanismos de verosimilitud. En otras palabras, el discurso de Poe en estos tres relatos es referido, es decir, un discurso en el interior de otro, un discurso interior como diálogo.

Lo cierto es que la obra de Edgar Allan Poe sigue ejerciendo una importante influencia literaria y cultural en todo el mundo y, en especial, en España. El genio que destilan los textos del incombustible norteamericano –periodista, crítico, narrador, poeta y algo más que un gran aficionado a la ciencia– ha provocado un indiscutible efecto en el siglo XXI. Su indispensable legado nos invita a recordar de nuevamente sus propuestas literarias, filosóficas y científicas, no solo para explicar su concepto del terror en la literatura, sino también su teoría y práctica en el diseño y desarrollo del "tale". No en vano, el ilustre académico universitario español Cándido Pérez Gállego (1975: 48) sostenía que prestigiosos autores desde Borges hasta Cortázar no se entenderían sin él. (citado en Estévez y Olivares 2011: 15). Las historias detectivescas de Auguste Dupin como "The Murders in the Rue Morgue", o "The Purloined Letter" constituyen los pilares fundacionales de la novela policíaca y la novela negra modernas. Entre sus más célebres seguidores destacan Sir Arthur Conan Doyle con su famoso detective Sherlock Holmes, Agatha Christie y su Hercule Poirot, y otros no tan fácilmente reconocibles como Joseph Conrad o Franz Kafka. Y no solo eso, sino que –como hemos constatado– nuestro autor ha ejercido también una notable influencia en terrenos tan dispares como el desarrollo de la poética musical y en compositores como Debussy, Ravel, Schmitt, o Caplet.

De cualquier modo, en este trabajo hemos tratado de demostrar que, para Poe, el arte, más o menos elitista o popular, consiste en primer término en producir placer en forma de elevado gozo estético para unos y mero entretenimiento para otros. Así pues, Poe se anticipó a los tiempos al defender que los gustos populares se constituyen en constructos sociales, y por ello manipulables con cierta facilidad por los medios de comunicación de masas como la revistas y los periódicos. Fue el magistral precursor de otros grandes escritores –a su imagen y semejanza prácticos, sistemáticos y populares– como Ray Bradbury, H. P. Lovecraft o Stephen King, autores de best-sellers con un rendimiento económico considerable y sostenido en el tiempo, si bien en ocasiones abandonados y menospreciados por el más estricto canon literario. Otros tantos autores se han sentido muy cercanos a la

obra poeiana en sus disquisiciones metaliterarias y sus complejas relaciones intertextuales, desde Sigmund Freud, hasta Umberto Eco, pasando por Fiódor Dostoievski, Walter Benjamin, Jacques Lacan o Michael Foucault.

Por último, solo nos resta decir que esperamos haber aportado, de un modo ameno e interesante, nuestro granito de arena a los estudios literarios, mostrando, ojalá con más acierto que error, el modo de producción de ese placer estético del terror al que nos hemos referido, mediante la descripción del diseño y la ilustración posterior de tres de los paradigmáticos relatos de Edgar Allan Poe, probablemente el más carismático maestro del terror literario que ha dado la literatura universal.

Bibliografía

Agrait, Gustavo. “Sobre dos cuentos de Edgar Allan Poe”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 120 (1980): 104-128.

Allen, Michael. *Poe and the British Magazine Tradition*. New York: Oxford U.P., 1969.

Armiño, Mauro. “Prólogo”. *E. A. Poe, Narraciones Extraordinarias*. Madrid: Edaf, 1982 [1941].

Auden, Wystan Hugh. “Introduction”, *Selected Prose and Poetry*. New York: Reinhart, 1950.

Ballesteros González, Antonio. “Un cierto sentido de la irrealidad: Poe y sus dobles”, en Margarita Rigal Aragón y Beatriz González Moreno (eds.), 2010. pp. 49-75.

Ballesteros Roselló, Fernando J. “La pasión por la ciencia”, en Eusebio V. Llácer Llorca, Mª Amparo Olivares Pardo y Nicolás Estévez Fuertes (eds.), 2011. pp. 121-134.

--- y Eusebio V. Llácer Llorca: “Poe: a Scientist at Heart. The History of Science Fiction”. *Mètode Annual Review: The Light of Science* 5 (2015): 97-101.

Baudelaire, Charles. *Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1973.

Bellemin-Noël, Jean. “Notas sobre lo *fantástico* (textos de Théophile Gautier)”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. pp. 107-140.

Bentley, Nancy Ann. “Contrary Dictions: Narrative Technique and Cultural Conflict in Antebellum American Writing (Hawthorne, Melville, Twain, Poe)”. DAI 50/82 (1988): 442A. Harvard University.

Benton, Richard P. *“Bedlam patterns”: love and the idea of madness in Poe’s fiction*. Baltimore, Md.: Enoch Pratt Free Library, the Edgar Allan Poe Society, and the Library of the University of Baltimore, 1979.

---. “Poe’s ‘The Cask’ and the ‘White Webwork Which Gleams’“. *Studies in Short Fiction* 28,2 (1991): 183-94.

---. “‘The Masque of the Red Death’--The Primary Source”. *American Transcendental Quarterly* 1 (First Quarter 1969): 12-13.

Bergson, Henry. *Les deux sources de la morale et de la religión*. Paris: PUF, 1922. En castellano (1946) *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. Buenos Aires: Ed. Universitaria.

Bessière, Irene. *Le récit fantastique: la poètique de l’incertain*. Larousse: Paris, 1974.

Birkhead, Edith. *The Tale of Terror*. New York: E. P. Dutton, 1920.

Blair, Walter. “Poe’s Conception of Incident and Tone in the Tale”. *Modern Philology* 41 (May 1944): 239.

Bloom, Harold. *The Tales of Poe*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.

Bonaparte, Marie, Princess. *The life and works of Edgar Allan Poe; a psychoanalytic interpretation*. Londres: Imago Publishers Co., 1949.

Boussoulas, Nicolas-Isidore. *La Peur et L’Univers dans L’Oeuvre D’Edgar Poe*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

Bozzetto, Roger. “Le fantastique moderne”, en Rolland, Romain y Jean-Richard Bloch (eds), 1980. pp. 57-64.

---, Alain Chareyre-Mejan, y Pierre R. Pujade. “Penser le fantastique”, en Rolland, Romain y Jean-Richard Bloch (eds), 1980. pp. 26-31.

Bretzius, Stephen Merrill. *Criticism in Style: Theory as Aesthetic Form (Shakespeare, Pope, Poe, Marxist)*. DAI 50/82 (1988): 436A. Harvard University.

Brooke-Rose, Christine. “Géneros históricos/Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov”, *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988.

Brown, Christopher. "Poe's 'Masque' and The Portrait of a Lady". *Poe Studies* 14,1 (1981): 6-7.
Buranelli, Vincent. *Edgar Allan Poe*. Boston: Twayne, 1977.
Burduck, Michael Lawrence. *Grim phantasms: fear in Poe's short fiction*. New York: Garland Publishers, 1992.
Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. With Several Other Additions* (1729-1797). The Harvard Classics, vol. 24, parts 2. New York: Bartleby Com., 2001, [1909-14]. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1968, c1958. En castellano: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos, 2001.
---. *On the Sublime and the Beautiful: Reflections on the French Revolution*. New York: P. F. Collier, 1909, [1757].
Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley: University of California Press, 1966.
---. "A Dramatistic View of the Origins of Language". *Language as Symbolic Action*, 1966. pp. 419-79.
Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes*. Barcelona: Edhasa, 1970.
Cambiaire, Celestin Pierre. *The influence of Edgar Allan Poe in France*. New York: Haskel House, 1970.
Carlson, Eric W. (ed.). *Critical essays on Edgar A. Poe*. Boston, Mass.: G.K. Hall, 1987.
---. (ed.). *The recognition of Edgar Allan Poe, selected criticism since 1929*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966.
Cassuto, Leonard. "The Coy Reaper: Unmasque-ing the Red Death". *Studies in Short Fiction* 25,3 (1988): 317-320.
Castillo Martin, Francisco Javier. "Aspectos estilísticos en la obra narrativa de E. A. Poe". Tesis doctoral. Universidad de la Laguna, 1991.
Caverzasi, Peter L. "Animism and Adaptation in Poe's Short Stories", en Eusebio V. Llácer Llorca, Mª Amparo Olivares Pardo y Nicolás Estévez Fuertes (eds.), 2011. pp. 187-198.
Chimal, Alberto. "La tradición de la forma: Edgar Allan Poe en la enseñanza de la escritura", en Eusebio V. Llácer Llorca, Mª Amparo Olivares Pardo y Nicolás Estévez Fuertes (eds.), 2011. pp. 223-234.
Clarke, Graham (ed.). *Edgar Allan Poe: critical assessments*. Mountfield, East Sussex: Helm Information, 1991.
Cleman, John. "Irresistible Impulses: Edgar Allan Poe and the Insanity Defense". *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography* 63,4 (1991): 623-40.
Clifton, Michael. "Down Hecate's Chain: Infernal Inspiration in Three of Poe's Tales". *Nineteenth-Century Literature* 41,2 (1986): 217-227.
Dameron, J. Lasley. *Edgar Allan Poe: a bibliography of criticism*, 1827-1967. Charlottesville: University Press of Virginia, 1974.
Dayan, Joan. *Fables of mind: an inquiry into Poe's fiction*. New York: Oxford U. P., 1987.
Deas, Michael. *The portraits and daguerreotypes of Edgar Allan Poe*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1989.
Dostoievsky, Fiódor. "Three Tales of Edgar Poe", en Eric W. Carlson (ed.), 1966. pp. 60-62.
Duchesneau, Michael. "Edgar Allan Poe and French Modern Music", en Eusebio V. Llácer Llorca, Mª Amparo Olivares Pardo y Nicolás Estévez Fuertes (eds.), 2011. pp. 105-120.
Elmer, Jonathan Eugene. Poe and the Mystery of the Crowd: Reading, Affect and the Imagination of Mass Culture (Poe Edgar Allan). DAI 52/04 (1990): 1328A. University of California, Berkeley.
Estévez Fuertes, Nicolás y Mª Amparo Olivares Pardo. "Edgar Allan Poe en el siglo XXI: una visión retrospectiva", en Eusebio V. Llácer Llorca, Mª Amparo Olivares Pardo y Nicolás Estévez Fuertes (eds.), 2011. pp. 15-34.
--- y Eusebio V. Llácer Llorca. "The Literary Work of Edgar Allan Poe in the Spanish Post-Civil War Press (1940-1960)", en Luisa Juárez (ed.), 2010. pp. 91-98.

Fisher, Benjamin Franklin IV. (ed.) & Edgar Allan Poe Society, Baltimore. *Poe at work: seven textual studies*. Baltimore: Edgar A. Poe Society, 1978.
Fletcher, Richard M. *The stylistic development of Edgar Allan Poe*. The Hague: Mouton, 1973.
French, John Calvin. *Poe in foreign langs and tongues; a symposium at the nineteenth annual commemoration of The Edgar Allan Poe Society of Baltimore in Westminster Church*, January 19, 1941. Baltimore: Folcroft Library Editions, 1973.
Freundlieb, D. "Understanding Poe's Tales: A Schema-Theoretic View". *Poetics* 11 (1982): 25-44.
Fromm, Erich. "Sexo y carácter", *La familia*. ed. Fromm, Markheimer, Parsons, Península: Barcelona, 1970.
Frye, Northrop. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt, Brace & World, 1963.
Gale, Robert L. *Plots and characters in the fictions and poetry of Edgar Allan Poe*. Hamden, Conn.: Archon Books, 1970.
Galle, Roland. "Angstbildung im historischen Wandel von literarischer Erfahrung". *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum* 8 (1981): 43-61.
---. *The Masquerade Vision in Poe's Short Stories*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society, 1977.
Gargano, James W. "The Question of Poe's Narrators", en Robert Regan (ed.), 1967. pp. 164-171.
Garrison, Joseph M., Jr. "The Function of Terror in the Work of Edgar Allan Poe". *American Quarterly* 18 (Summer 1966): 136-150.
Gauer, Denis. "'The Pit and the Pendulum': Inconscient et intertextualite". *Revue Francaise d'Etudes Americaines* 15,45 (1990): 119-36.
Genette, Gerard. "Géneros, 'tipos', modos", *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988.
---. *Narrative Discourse*. trans. J. Lewin. Ithaca: Cornell U.P., 1980.
Gómez de la Serna, Ramón. *Edgar Poe, el genio de América*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1953.
González Moreno, Beatriz y Margarita Rigal Aragón (eds.). *Edgar Allan Poe (1809-2009). Doscientos años después*. Cuenca: Ediciones de la UCLM, 2010.
Gras, Menene. "Estudio Preliminar", en Edmund Burke (2001) [1909]. pp. XI-XXII.
Grava, Arnolds. *L'aspect metaphysique du mal dans l'oeuvre litteraire de Charles Baudelaire et d'Edgar Allan Poe*. Geneve: Slatkine, 1976.
Gray, Jeffrey A. *The Psychology of Fear and Stress*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1977.
Griffith, Clark. "Poe and the Gothic", en Richard P. Veler (ed.), 1972. pp. 21-27.
Gubern, Roman. *Las raíces del miedo*. Madrid: Infimos, 1979.
Halliburton, David. *Edgar Allan Poe; a phenomenological view*. Princeton: Princeton U. P., 1973.
Hallie, Philip P. *Horror and the Paradox of Cruelty*. Middletown: Wesleyan U. P., 1969.
Harrison, James A. (ed.). *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. New York: A. M. S. Press Inc., 1965.
Heller, Terry. *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1987.
Hernández del Castillo, Ana. *Keats, Poe, and the shaping of Cortázar's mythopoesis*. Amsterdam: J. Benjamins, 1981.
Hirsch, David H. "The Pit and the Apocalypse". *Sewanee Review* 76 (Autumn 1968): 634.
Hoffman, Daniel. *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*. New York: Vintage, 1985.
Howarth, William L. *Twentieth century interpretation of Poe's Tales; a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, NJ.: Prentice Hall, 1971.
Jackson, Rosemary. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London: Routledge, 1981.
Jacobi, Jolande. *Complex/Archetype/ Symbol in the Psychology of C.G. Jung*, trans. Ralph Manheim. Princeton: Princeton U. P., 1972.
Jacoby, Jay. "Fortunato's Premature Demise in 'The Cask of Amontillado'". *Poe Studies* 12 (December 1979): 31.
Juárez, Luisa (ed.). *Poe Alive in the Century of Anxiety*. Alcalá: Instituto Franklin, Servicio de Publicaciones UAH, 2010.

Kadir, Djelal. “Edgar Allan Poe: America’s Conscience and Epistemic Anxiety”, en Luisa Juárez (ed.), 2010. pp. 17-30.
Kelly, George. “Poe’s Theory of Beauty”. *American Literature* 27 (1956): 521-536.
---. “Poe’s Theory of Unity”. *Philological Quarterly* 37 (1958): 34-44.
Ketterer, David. *The rationale of deception in Poe*. Baton Rouge: Louisiana State U.P., c1979.
Kishel, Joseph F. “Poe’s ‘The Cask of Amontillado’“. *Explicator* 41,1 (1982): 30.
Knapp, Bettina L. *Edgar Allan Poe*. Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1984.
Krikham, E. Bruce. “Poe’s Amontillado, One More Time”. *American Notes & Queries* 24,9-10 (1986): 144-145.
---. “Poe’s ‘Cask of Amontillado’ and John Montresor”. *Poe Studies* 20,1 (1987): 23.
Lawes, Rochie. “The Dimensions of Terror: Mathematical Imagery in ‘The Pit and the Pendulum’“. *Poe Studies* 16,1 (1983): 5-7.
Levin, Harry. *The Power of blackness, Hawthorne, Poe, Melville*. New York: Vintage Books, 1958.
Levine, Stuart. “Masonry, Impunity, and Revolution”. *Poe Studies* 17,1 (1984): 22.
---, and Susan Levine. *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1976.
Levy, Maurice. “Gothique et fantastique”, en Rolland, Romain, y Jean-Richard Bloch (eds), 1980. pp. 41-48.
---. *Lovecraft: a Study in the Fantastic*. Wayne State University Press: New York, 1988.
Llácer Llorca, Eusebio V. “La huella indeleble de Edgar Allan Poe”, en Eusebio V. Llácer Llorca, Mª Amparo Olivares Pardo y Nicolás Estévez Fuertes (eds.), 2011. pp. 235-250.
---. “La pesadilla en clave de narración visual: ‘The Masque of the Red Death’, de E. A. Poe”. *Reden: Revista Española de Estudios Norteamericanos* 1 (1999): 23-33.
---. “La traducción del terror: un enfoque integrador”. Tesis doctoral. Universitat de València, 1995.
---. “Problemas traductológicos en el relato ‘The Cask of Amontillado’ de Edgar Allan Poe: análisis comparativo-descriptivo”, *TRANS: Revista Española de Traductología* 3 (1999): 53-76.
---. “‘The Masque of the Red Death’ in Literature and Cinema: Poe’s Short Story and Corman’s Film Adaptation”. (en prensa)
---. “Un paseo por la narrativa circular de Poe: ‘The Pit and the Pendulum’”, *Atlantis-Journal of The Spanish Association of Anglo-American Studies* (Monográfico) XVIII (1996): 461-474.
---., y Fernando Ballesteros Roselló: “Poe: Corazón Científico. Los Antecedentes de la Ciencia-Ficción”, *Mètode - Revista de la Universitat de València* (Monogràfico), vol. 82 (2014): 45-51.
---., Mª Amparo Olivares Pardo y Nicolás Estévez Fuertes (eds.). *A 21th-Century Retrospective View about Edgar Allan Poe / Una mirada retrospectiva sobre Edgar Allan Poe desde el siglo XXI*. Berna: Peter Lang Intl Publishers, 2011.
---., Mª Amparo Olivares Pardo y Nicolás Estévez Fuertes. “Aproximación cognitiva al relato ‘The Masque of the Red Death’”, en Beatriz González Moreno y Margarita Rigal Aragón (eds.). 2010. pp. 165-174.
Llopis, Rafael. “Prólogo”, en *M. R. James, Trece historias de fantasmas*. Madrid: Alianza, 1983.
Long, David Andrew. “Autorial Politics: Poe and the Conservative Ethos in Antebellum American Culture”. DAI 50/12 (1989): 3954A. Stanford University.
Lovecraft, H. P. “Edgar Allan Poe”, *The Supernatural Horror in Literature*. New York: B. Abramson, [1945]; rpt., New York: Dover, 1973.
Lundquist, James. “The Moral of Averted Descent: The Failure of Sanity in ‘The Pit and the Pendulum’“. *Poe Newsletter* 2 (April 1969): 26.
Malloy, Jeanne M. “Apocalyptic Imagery and the Fragmentation of the Psyche: ‘The Pit and the Pendulum’“. *Nineteenth-Century Literature* 46,1 (1991): 82-95.
Martínez-López, Miguel. “*Ex nihilo nihil fit*: Dystopian Satire in Poe’s ‘Mellonta Tauta’”, en Eusebio V. Llácer Llorca, Mª Amparo Olivares Pardo y Nicolás Estévez Fuertes (eds.), 2011. pp. 169-186.
Matelo, Gabriel. “Edgar Allan Poe y su modelo de producción literaria”, en Luisa Juárez (ed.), 2010. pp. 41-47.
May, Charles E. *Edgar A. Poe: a study of the short fiction*. Boston: Twayne Publishers, 1991.

Miquel-Baldellou, Marta. "Re-membering Tell-Tale Letters: Reconceptualising Crisis and Liminality Through Edgar Allan Poe's Correspondence", en Luisa Juárez (ed.), 2010. pp.181-187.
Moldenhauer, Joseph J. "Murder as a Fine Art: Basic Connections Between Poe's Aesthetics, Psychology, and Moral Vision". *PMLA* 83 (1968): 284-297.
Molino, Jean. "Le fantastique entre l'oral et l'écrit", en Rolland, Romain, y Jean-Richard Bloch (eds), 1980a. pp. 32-40.
---. "Trois modèles d'analyse du fantastique", en Rolland, Romain, y Jean-Richard Bloch (eds), 1980b. pp. 12-25.
Mosso, A. *El miedo*; tr. D.J. Madrid Moreno. Madrid: Boletín de Obras Públicas, 1892.
Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, trad. Ralph Manheim. Bollinger Series XLVII, 1955.
Odin, Jaishree. "Suggestiveness--Poe's writings from the perspective of Indian rasa theory". *Comparative Literature Studies* 23 (1986): 297-309.
Olcina Aya, Emilio. "Sobre Baudelaire y Poe. Nota Introductoria", *Edgar Allan Poe*. Barcelona: Fontamara, D.L., 1979.
Olivares Pardo, Mª Amparo y Eusebio V. Llácer Llorca. "An Approach to Poe's Perceptive World of Fantasy: 'The Fall of the House of Usher'", en Juárez, Luisa (ed.), 2010. pp. 49-56.
Olivier, Lawrence J., Jr. "Kinesthetic Imagery and Helplessness in Three Poe Tales. *Studies in Short Fiction* 20,2-3 (1983): 73-77.
Ostrom, John Ward (ed.). *The Letters of Edgar Allan Poe*. New York: Gordian Press, 1966.
Otto, Rudolf. *The Idea of the Holy*. Oxford: Oxford U. P., 1924.
Peeples, Scott. "Poe and Pain", en Margarita Rigal Aragón y Beatriz González Moreno (eds.), 2010. pp. 37-47.
Peithman, Stephen Edward (ed.). *The Annotated Tales of Edgar A. Poe*. New York: Avenel Books, 1986.
---. "The Pervasive 'I': Narrative Point of View in Poe's Tales". Diss. University of California Davis, 1974.
Penzoldt, Peter. *The Supernatural in fiction*. Londres: Peter Nevill, 1952.
Pérez Gállego, Cándido. *Literatura Norteamericana*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.
Perucho, Juan. "Introducción", *Cuentos*. Barcelona: Planeta, 1987.
Poe, Edgar Allan. *Le Principe poétique, en Contes, essais, poèmes*. Paris: Robert Laffont, 1989.
---. *The Complete Tales and Poems*. London: Penguin, 1982.
---. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Nueva York: Cosimo, 2009.
Pollin, Burton Ralph. *Poe, creator of words*. Bronxville, N.Y.: N.T. Smith, 1980.
---. "Poe's 'Shadow' as Prelude to 'The Masque of the Red Death'". *Studies in Short Fiction* 6 (Fall 1968): 103-106.
Pribek, Thomas. "The Serpent and the Heel". *Poe Studies* 20,1 (1987): 22-23.
Propp, Vladimir. "Les transformations des contes merveilleux", *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965. pp. 264-262.
Quinn, Patrick Francis. *Edgar Allan Poe, a Critical Biography*. New York: D. Appleton-Century Co., 1941.
Rachman, Stanley. *The Meanings of Fear*. Baltimore: Penguin, 1974.
Railo, Eino. *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism*. New York: E. P. Dutton and Company, 1927.
Regan, Robert (ed.). *Poe: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ.: Prentice Hall, Inc., 1967.
Rigal Aragón, Margarita y Beatriz González Moreno. "Edgar Allan Poe (19 de enero 1809 – 7 de octubre 1849): conmemorando el bicentenario de su nacimiento", en Beatriz González Moreno y Margarita Rigal Aragón (eds.). 2010. pp. 13-33.
Rogers, Robert. *The Double in Literature*. Detroit: Wayne State U.P., 1970.
Rolland, Romain, y Jean-Richard Bloch (eds.). *Les fantastiques*, en *Europe* 611,3. Paris: Europe, 1980.

Rollason, Christopher. “Perspectivas psicoanalíticas sobre Poe –¿Dupin, inventor del psicoanálisis?”, en Eusebio V. Llácer Llorca, Mª Amparo Olivares Pardo y Nicolás Estévez Fuertes (eds.), 2011. pp. 53-68.
Rosenblat, Maria Luisa. *Poe y Cortázar: lo fantástico como nostalgia*. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.
Saliba, David R. *A psychology of fear: the nightmare formula in Edgar Allan Poe*. Langham, Md.: University Press of America, 1980.
Sánchez-Verdejo, Francisco J. “Mujer, Eros y Thanatos: La Mujer-Vampira como transgresión maldita de los tabúes sociales en Edgar Allan Poe”, en Luisa Juárez (ed.), 2010. pp. 139-156.
Shulman, Robert. “Poe and the Powers of the Mind”. *ELH* 37 (1970): 245-262.
Siles, Jaime. “Artículo presentado en el Ateneo de Madrid”, en Félix Duque Pajuelo (ed.) et alii. *Poe. La mala conciencia de la modernidad.* Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2009. pp. 195-224.
Silverman, Kenneth. *Edgar Allan Poe: mournful and never-ending remembrance*. New York: Harper Collins Publishers, 1991.
--- (ed.). *New essays on Poe's major tales*. Cambridge (England); New York: Cambridge U. P., 1993.
Sinclair, Andrew. *The facts in the case of E. A. Poe*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980, c1979.
Slick, Richard D. “Poe’s ‘The Masque of the Red Death’“. *Explicator* 47,2 (1989): 24-26.
Sopeña Balordi, A. Emma. “Personajes psicópatas de Poe”, en Eusebio V. Llácer Llorca, Mª Amparo Olivares Pardo y Nicolás Estévez Fuertes (eds.), 2011. pp. 69-86.
Sorensen, Peter J. “William Morgan, Freemasonry, and ‘The Cask of Amontillado’“. *Poe Studies* 22,2 (1989): 45-47.
St. Armand, Barton L. “Usher Unveiled: Poe and the Metaphysics of Gnosticism”, *Poe Studies* 5 (1972): 1-8.
Stanard, Mrs. Mary Newton. *The dreamer; a romantic rendering of the life-story of Edgar Allan Poe*. Richmond, Va.: The Bell book and stationery Co., 1909.
Stempel, Wolf-Dieter. “Aspectos genéricos de la recepción”, *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988.
Stewart, Kate. “The Supreme Madness: Revenge and the Bells in ‘The Cask of Amontillado’“. *University of Mississippi Studies in English* n.s. 5 (1984-1987): 51-57.
Summers, Montague. *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*. New York: Russell & Russell, Inc., 1964.
Sweet, Charles A., Jr. “Montresor’s Underlying Motive: Resampling ‘The Cask of Amontillado’“. *University of Mississippi Studies in English* n.s. 6 (1988): 273-275.
---. “Retapping Poe’s ‘Cask of Amontillado’“. *Poe Studies* 8 (June 1975): 10.
Symons, Julian. *The Tell-Tale Heart: The Life and Works of Edgar A. Poe*. London: Faber & Faber, 1978.
Tate, Allen (ed.). *The Complete Poems and Selected Criticism of Edgar Allan Poe*. Oxford: OUP, 1970.
Thompson, Gary R. (ed.). *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Pullman: Washington State U. P., 1974.
Ticknor, Caroline. *Poe's Helen*. New York: Haskell House Publishers, 1973.
Todorov, Tzvetan. “El origen de los géneros”, *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988.
---. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
---. “Les limites d’Edgar Poe”, *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.
---. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1973.
Torrelló, Juan Bautista. “Prólogo”. *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco*. Madrid: Gráficas Espejo, 1946.
Trías, Eugenio. *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*. Anagrama: Barcelona, 1984.

Tritt, Michael Lambert. "Plotting Influence: Indebtedness and Innovation in 'The Pit and the Pendulum' and 'The Masque of the Red Death'". DAI 48,2 (1987): 393A.
Vanderbilt, Kermit. "Art and Nature in 'The Masque of the Red Death'". *Nineteenth-Century Fiction* 22 (1968): 379-389.
Varma, Devendra P. *The Gothic Flame*. New York: Russell and Russell, 1966 [1957].
Varnado, S. L. "The Idea of the Numinous in Gothic Literature", *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Pullman: Washington State University, 1974.
Vax, Louis. "L'art de faire peur". *Critique* 150 y 151, nov. y dic. 1959.
---. "Le fantastique, la raison et l'art". *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger* 2-3 (1961): LXXXVI.
Vejdovsky, Boris. "Catastrophic Fiction and Crisis: Judgement and Responsibility in Poe's Century", en Luisa Juárez (ed.), 2010. pp. 189-203.
Veler, Richard P. (ed.). *Papers on Poe*. Springfield, Ohio: Chantry Music Press Inc., 1972.
Vermazen, Bruce. "General Beliefs and the Principle of Charity". *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* July 1982: 111-118.
Vitanza, Victor J. "The Question of Poe's Narrators': Perverseness Considered Once Again". *ATQ* (Spring 1978): 137-49.
Wheat, Patricia H. "The Mask of Indifference in 'The Masque of the Red Death'". *Studies in Short Fiction* (Winter 1982): 51-56.
White, Patrick. "'The Cask of Amontillado': A Case for the Defense". *Studies in Short Fiction* 26,4 (1989): 550-55.
Whitman, Sarah Helen Power. *Poe's Helen remembers*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1979.
Wilbur, Richard. "The House of Poe", en Robert Regan (ed.), 1967. pp. 255-277.
Winters, Yvor. "Edgar Allan Poe. A Crisis in the History of American Obscurantism", *In Defense of Reason*. London: Swallow Press, 1987 [1937]. pp. 234-260.
Wuletich-Brinberg, Sybil. *Poe: the rationale of the uncanny*. New York: P. Lang, 1988.

Glosario

abadía, 73, 76, 78, 79, 81, 82, 84, 86
absurdo, 44, 101, 102, 105, 109
acción, 14, 28, 29, 40, 42, 58, 63, 67, 68, 80, 82, 85, 86, 90, 91, 104, 106, 107, 108, 109, 117, 118, 120, 125, 126, 132, 145, 147, 150
acercamiento, 34, 97
acontecimiento, 45, 57
actitud, 17, 20, 25, 26, 38, 49, 56, 85, 130
actualidad, 18, 27, 152
adjetivación, 87, 89
adjetivos, 89, 115, 144
admirador, 22
afirmación, 123
agente, 15, 51, 103, 107
agitación, 47
agresión, 96
aislamiento, 29, 62, 64, 111, 112
alcohol, 19
alegoría, 35, 37, 67, 77
alegórica, 35
alegórico, 35, 39, 59, 77
alienado, 111, 113
aliterativos, 88, 141
Allen, 31, 61, 153, 165
alma, 52, 69, 76, 100, 133, 139, 140, 144
alucinación, 108
alusiones, 118, 142
alusivo, 7
ambiente, 29, 36, 41, 43, 58, 64, 110, 117, 128, 137, 138, 139, 143, 148
ambigüedad, 36, 37, 121, 139, 140, 149
amenaza, 41, 51, 62, 73, 76, 79, 86, 97, 106, 107, 108, 123
América, 4, 5, 17, 21, 32, 61, 92, 158
Amontillado, 2, 72, 78, 122, 123, 125, 128, 130, 132, 135, 136, 137, 139, 141, 150, 159, 160, 164, 165, 166
amor, 5, 10, 12, 39, 51, 96, 132, 134, 136, 145, 146
análisis, 12, 19, 41, 80, 85, 88, 112, 113, 121, 136, 137, 147, 150, 160
angustia, 71, 104
anhelo, 14, 20
animales, 17, 32, 52, 59, 61, 107, 115, 121, 143
aniquilación, 63, 106
ansia, 2, 122
ansiedad, 41, 46, 49, 51, 96
antepasados, 132
anticipaciones, 138, 141
antorchas, 128
aptitud, 102
arabesco, 32
argumento, 58, 80, 109, 113, 118, 119, 124, 132, 135, 137, 151
Armiño, 71, 153
arquetipo, 14, 20, 22, 30, 66, 111
arte, 6, 7, 18, 21, 30, 35, 61, 62, 66, 152
articulista, 8
asesino, 109, 130
asociación, 30, 60, 77, 102, 139
aspecto, 33, 51, 81, 98, 105, 108, 118, 150
atmósfera, 29, 68, 99, 105, 109, 116, 117, 118, 120, 122, 146, 148
atuendo, 106, 128, 137
audiencia, 61, 113
autocrítica, 18
autodestrucción, 14
autor, 3, 7, 10, 12, 16, 17, 19, 20, 21, 25, 26, 30, 34, 37, 38, 39, 42, 43, 45, 48, 49, 53, 54, 55, 56, 59, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 70, 74, 77, 78, 79, 80, 82, 87, 89, 90, 92, 93, 94, 97, 98, 100, 101, 105, 110, 113, 119, 120, 123, 126, 132, 133, 135, 142, 144, 145, 146, 149, 151, 152
autoridad, 76
aventura, 15, 33, 110
baile, 73, 75, 83, 86
Ballesteros, 6, 20, 36, 103, 134, 153, 161
barril, 125
barroco, 83, 87
Baudelaire, 10, 17, 18, 19, 21, 70, 154, 158, 162
Bellemin-Noël, 28, 154
belleza, 3, 6, 15, 16, 18, 49, 55, 56, 79, 80, 92, 121, 151
bello, 6, 59, 65, 155

beneficiar, 52, 59
Bentley, 154
Benton, 143, 154
Bergson, 15, 23, 154
Bessière, 154
biografía, 10
Birkhead, 154
Blair, 154
Bloom, 154
bodega, 125, 135, 137, 140
Bonaparte, 54, 77, 96, 97, 125, 154
Boussoulas, 61, 155
Bozzetto, 43, 155
brazo, 96, 102, 105, 109
Bretzius, 155
brevedad, 47, 71, 144
Brooke-Rose, 37, 155
Brown, 30, 155
Buranelli, 155
Burduck, 60, 155
burgués, 50, 129
Burke, 46, 51, 55, 56, 59, 155, 158
caballero, 8, 78
cadenas, 125, 130
cadencia, 89, 115, 141, 148
Caillois, 28, 35, 36, 40, 155
calidad, 57, 73, 85, 124, 141
calor, 108
Cambiaire, 155
campos semánticos, 117, 118, 144
canon, 8, 10, 152
caos, 24, 104
carácter, 3, 62, 64, 68, 70, 75, 76, 79, 84, 85, 90, 93, 112, 114, 115, 134, 137, 145, 149, 157
Carlson, 156, 157
carnaval, 125, 126, 128, 137
cascabeles, 138
cask, 2, 122
caso, 1, 2, 3
Cassuto, 156
castillo, 7, 29, 63, 68, 75, 81, 83, 87
Castillo, 14, 15, 20, 30, 61, 69, 87, 89, 156, 159
castración, 78, 96
catacumbas, 125, 128, 138, 139, 142
catártico, 59
catedral, 29, 63, 75, 86
categoría, 24, 35, 42, 82
catolicismo, 123, 134, 135, 146
católicos, 123
Caverzasi, 12, 69, 103, 110, 156
celda, 96, 102, 103, 104, 105, 108
centro, 4, 7, 15, 36, 47, 56, 96, 108
Chimal, 11, 22, 156
cíclica, 99
cíclico, 99, 113, 119
ciclo, 16, 77, 113, 143
ciencia, 6, 15, 20, 21, 22, 33, 36, 103, 152, 153
científico, 6, 28, 36, 57, 102, 118
circularidad, 104, 119, 120
círculo, 2, 95
circunstancias, 17, 62, 75, 103, 109, 117, 147
cita, 75, 98, 129, 139
claridad, 71, 133
Clarke, 156
clase media, 85, 110, 113
clásico, 42, 43, 44, 75
Cleman, 156
Clifton, 105, 156
clímax, 38, 67, 85, 130, 140, 146, 149
coherencia, 26, 57, 70, 89
coito, 97
color, 59, 74, 81, 105, 143
comillas, 93, 127, 129, 148, 150
comparsa, 125
compatriota, 85
composición, 2, 46
comunicación, 7, 10, 21, 61, 152
concatenación, 70, 115
conciencia, 12, 34, 40, 50, 51, 61, 65, 66, 82, 100, 110, 112, 131, 132, 134, 140, 164
concisión, 71, 144
condición humana, 80, 135, 151
conferencia, 13
confesión, 133, 139, 145
connotaciones, 99, 119, 140, 148
conocimiento, 16, 17, 21, 62, 64, 77, 112, 120, 121, 127
consciencia, 46, 66, 97, 100, 120
consciente, 30, 51, 52, 64, 65, 66, 84, 110, 119, 125, 149
consecución, 68, 77, 80, 82, 87, 118, 135, 146, 148, 149
construcción, 5, 10, 14, 57, 58, 60, 62, 68, 77, 80, 94, 135, 150
contemplación, 96, 101, 106
contenido, 3, 53, 54, 67, 88, 94, 98, 100, 119, 130, 136

contexto, 45, 49, 55, 116, 119
continente, 18, 123
contracción, 47
contradicción, 45, 91, 135
control, 30, 52, 64, 65, 101
convencer, 101, 111
convenciones discursivas, 58
coordenadas, 102, 123, 142
corazón, 3, 47, 100
corrupción, 17
creación, 7, 12, 13, 15, 18, 21, 23, 27, 33, 54, 55, 66, 76, 81, 84, 98, 114, 118, 122, 123, 144
creatividad, 21
credulidad, 63
creencia, 16, 69
crimen, 112, 130, 132, 133, 134, 135, 142, 143, 145, 146
cristiano, 100, 132
crítico, 4, 8, 10, 18, 19, 20, 70, 151
crónica periodística, 132
crueldad, 134, 140
cuento, 9, 19, 22, 28, 34, 126
cuerpo, 15, 47, 51, 61, 76, 78, 97, 100, 101
culpabilidad, 134
culto, 14, 74, 92
cultura, 21, 25, 26, 49, 50, 110, 124
cursivas, 70, 92, 149, 150
Dameron, 156
Dayan, 156
De Grâve, 128, 129, 141
Deas, 156
death, 2, 73
debilidad, 7, 46, 47, 85, 96, 103, 104, 105, 125
decadencia, 28, 52, 107
defensa, 51, 62, 79
degradación, 18
democracia, 17, 18, 123
demonio, 41
depravación, 107, 124
depravado, 20
derechos de autor, 9
desaparición, 5, 28, 84
descenso, 96, 100, 130, 136, 144
descripción, 25, 35, 41, 54, 64, 68, 69, 71, 85, 86, 91, 94, 100, 116, 121, 127, 137, 138, 139, 142, 153
descubrimiento, 104
deseo, 7, 8, 14, 16, 20, 40, 50, 61, 113, 124, 131
desfallecimiento, 95, 99, 114
desgracia, 19, 41
desintegración, 62, 65, 100, 101, 104, 109, 110, 113, 122, 136
desmayo, 99, 104
desorden, 50
desplazamiento, 54, 64
destino, 6, 80, 102, 108, 109, 130, 135, 140, 147
destrucción, 15, 33, 89, 106, 109, 116
determinismo, 40, 69
diabólico, 17, 20, 30, 41
diálogo, 69, 127, 128, 129, 137, 138, 139, 140, 141, 151
didáctica, 53, 59, 145
didactismo, 110
dificultad, 42, 47, 108, 112, 150
Dios, 16, 30, 33, 57, 76, 99, 111, 113, 132
discordancia, 91
discurso, 28, 30, 31, 33, 38, 40, 44, 54, 56, 58, 68, 69, 71, 151
diseño, 2, 46
disolución, 49, 50, 51, 140, 145
disquisiciones, 22, 89, 100, 152
distracción, 124
diversión, 7
divino, 33
doble, 15, 37, 40, 51, 65, 79, 136, 140, 145
dolor, 50, 51, 52, 59, 71, 102, 130
Dostoievsky, 157
drama, 24, 34, 49
dramática, 14, 116, 147
dramatismo, 93, 116
droga, 19, 40
Duchesneau, 13, 21, 94, 157
duplicidad, 58
Edgar, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 13, 19, 21, 38, 48, 54, 72, 82, 91, 102, 104, 130, 137, 147, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167
editor, 6, 9, 11, 12
educación, 17, 49, 60, 97
efecto, 11, 14, 19, 39, 55, 57, 58, 59, 62, 65, 66, 67, 68, 71, 77, 81, 85, 87, 89, 92, 110, 117, 118, 119, 120, 131, 132, 135, 139, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152
efectos, 20, 39, 44, 47, 58, 59, 70, 71, 81, 82, 84, 110, 111, 124, 132, 141, 148

ego, 51, 62, 64, 67
Einheit des Interesse, 56
elección, 57, 74, 108, 120, 135, 147, 148
elemento, 41, 46, 58, 76, 87, 101, 114, 139, 143, 146, 148
élite, 61
ello, 7, 16, 19, 24, 26, 28, 31, 32, 34, 51, 58, 81, 85, 116, 121, 124, 125, 134, 139, 149, 150, 152
Elmer, 157
emociones, 46, 47, 71, 79, 80, 94, 124
emotividad, 70, 93
empatía, 65, 134
enfermedad, 62, 75, 80, 81, 89, 121
ensayo, 10, 37, 123
enseñanza, 11, 53, 156
enseñar, 52, 60
enterramiento, 16, 65, 111, 145, 146
entraña, 113
entretenimiento, 7, 74, 151, 152
enumeraciones, 70, 88, 148
enunciado, 35, 38
envidia, 18, 133, 138
época, 4, 5, 6, 9, 10, 15, 19, 36, 41, 43, 53, 60, 62, 75, 76, 80, 83, 85, 87, 91, 94, 98, 102, 105, 110, 120, 123, 124, 126, 129, 136
equilibrio, 41, 43, 62, 65, 105, 112
escena, 44, 60
escritor, 7, 8, 9, 10, 12, 22, 24, 32, 56, 57, 58, 65
escritura, 11, 45, 58, 92, 93, 156
escrúpulos, 130, 134, 144
escudo de armas, 129, 136, 138
espacio, 17, 40, 44, 49, 50, 75, 78, 82, 95, 96, 102, 103, 123, 142, 147
espanto, 48, 60, 71
España, 4, 142, 151
esperanza, 16, 106, 107, 120
espíritu, 3, 16, 19, 30, 40, 69, 101, 108
espiritual, 29, 51, 112
esposa, 12, 14
estadio, 62, 65, 78, 98, 144, 150
Estado, 18
estado embriónico, 97
Estados Unidos, 3, 4, 5, 17, 32, 92, 123, 136
estadounidense, 11, 18, 19, 30, 31, 32, 75, 85
estética, 18, 70, 76, 80, 82, 84, 111, 151
estético, 1
Estévez, 21, 82, 91, 103, 130, 152, 153, 156, 157, 160, 161, 164
estilo, 67, 69, 71, 84, 86, 87, 93, 94, 98, 114, 120, 121, 130, 135, 136, 140, 149
estrategia, 18, 101, 128, 130, 137, 145
estrategia criminal, 137
estrato, 98, 147, 149, 150
estructura, 7, 25, 35, 38, 39, 44, 67, 68, 69, 78, 86, 93, 94, 96, 105, 107, 111, 113, 116, 135, 144, 147, 149, 150
estructuras ternarias no progresivas, 116
estudioso, 7, 49
eterno, 51, 112, 120
ética, 49
Europa, 4, 21, 29, 42, 75, 76, 123, 126
evasión, 18, 74, 85, 110
evocaciones, 68
excitación, 115
exclamaciones, 70, 93, 116, 118, 149
existencia, 16, 28, 43, 48, 49, 51, 62, 66, 112, 133, 144
existencial, 79, 80, 111
existencialismo, 122
éxito, 29, 52, 96, 98, 108, 111
exótico, 3, 36
expectativa, 111
experiencia, 9, 14, 19, 33, 36, 37, 50, 60, 65, 134
explicación, 34, 36, 78, 96, 97, 126, 134, 146
exposición, 60, 132
expresión, 24, 31, 32, 38, 39, 50, 53, 66, 115, 116, 132, 133
exterior, 39, 52, 71, 79, 89, 108, 110
extraño, 7, 14, 34, 35, 36, 37, 45, 57, 71, 81
extraordinaria, 71
fama, 9, 13, 22, 127
familiar, 10, 37, 41, 49
fantasía, 15, 27, 32, 66, 71, 82, 97
fantasma, 7, 50, 82
fantástico, 2, 23
fascinación, 11
fascinosum, 11, 33
fatalidad, 29, 62, 89, 114, 118, 138, 140, 143, 145, 147
fenómenos, 24, 25, 28, 30, 31, 32, 36, 37, 46, 47, 48, 54, 81
ficción, 15, 22, 30, 34, 53, 55, 66, 101
figura, 7, 15, 38, 55, 74, 77, 83, 85, 86, 90, 93, 105, 123
filosofía, 14, 16, 50, 66, 122

filósofo, 6, 56
fin, 20, 32, 41, 43, 50, 58, 68, 70, 73, 96, 100, 101, 104, 106, 110, 119, 120, 125, 130, 136, 137, 139, 143, 146
final, 16, 20, 30, 34, 38, 50, 58, 66, 67, 68, 76, 78, 83, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 99, 104, 109, 110, 122, 127, 129, 130, 131, 137, 138, 145, 146, 147, 149
Fisher, 157
físico, 15, 29, 51, 52, 64, 82, 99, 101, 108
fisiológico, 46, 47
fisiólogo, 71
Fletcher, 157
fondo, 81, 91
fonema, 88, 115
forma, 3, 5, 7, 9, 14, 17, 23, 27, 28, 31, 38, 40, 42, 43, 49, 51, 53, 55, 56, 58, 60, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 76, 77, 79, 82, 84, 86, 93, 100, 102, 104, 106, 108, 114, 117, 119, 124, 126, 128, 131, 134, 143, 144, 146, 150, 152, 156
fórmula, 60, 61, 62, 71
Fortunato, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 159
Francia, 126
French, 155, 157
Freud, 22, 28, 37, 51, 54, 100, 152
freudiano, 36, 50, 54
Freundlieb, 157
frío, 47, 97, 102, 128, 144, 148
Fromm, 41, 157
Frye, 24, 27, 34, 35, 37, 54, 157
fuentes, 7, 23, 54, 124, 154
fuerza, 28, 47, 65, 80, 110, 123, 129
función, 7, 26, 28, 32, 40, 41, 42, 45, 56, 79, 103, 116, 118, 142, 144, 145, 148, 151
fúnebre, 7
Gale, 157
Galle, 158
Gargano, 158
Garrison, 158
Gauer, 119, 158
género, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 34, 35, 37, 39, 42, 44, 48, 53, 56, 58, 151
Genette, 24, 158
genial, 8, 12
genio, 61, 151, 158
Gómez de la Serna, 158
González, 13, 82, 91, 153, 158, 161, 162, 163
gótica, 7, 29, 30, 37, 62, 75, 81, 117, 146, 148, 150
gótico, 2, 23, 30, 32, 75, 84, 92, 117, 130, 135, 139, 143, 148
gozo, 7, 28, 51, 152
Gras, 6, 158
gratificación, 52
Grava, 158
Gray, 158
Griffith, 62, 158
grito, 46, 144
gritos, 59, 130, 135, 144
grotesco, 32
Gubern, 41, 64, 158
guiño, 99
guiones, 70, 93, 117, 145, 148
gusto, 7, 8, 10, 59, 117
Halliburton, 81, 158
Hallie, 29, 34, 158
Harrison, 55, 57, 121, 159
Heller, 52, 159
Hernández, 14, 15, 20, 30, 61, 159
héroe, 19, 34, 38, 95, 96, 99, 100, 102, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 117, 137
heroína, 9
hijo, 5, 8, 77, 97
hilo conductor, 143
Hirsch, 111, 159
historia, 9, 17, 18, 22, 26, 27, 28, 30, 33, 34, 39, 48, 52, 54, 55, 57, 58, 67, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 99, 101, 102, 104, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 122, 124, 126, 127, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 149
historias, 6, 7, 10, 11, 15, 27, 32, 36, 57, 93, 105, 122, 135, 146, 147, 152, 161
Hoffman, 22, 65, 159
hombre, 4, 14, 15, 16, 18, 19, 22, 29, 38, 41, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 75, 76, 77, 81, 83, 100, 102, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 114, 118, 119, 120, 121, 122, 134, 143
homosexualidad, 40, 96
horror, 15, 20, 29, 30, 31, 33, 39, 50, 52, 55, 60, 61, 62, 63, 66, 71, 84, 93, 101, 106, 108, 111, 117, 122, 131, 132, 140
Howarth, 55, 159
huella, 4, 5, 6, 108, 160
huida, 46, 52, 66, 108

humedad, 125, 128, 138, 139, 144, 148
humor, 55, 124, 135, 146, 147, 149, 150
humorístico, 56, 85
idea, 16, 33, 48, 49, 51, 56, 58, 66, 75, 80, 81, 84, 92, 97, 99, 102, 106, 107, 110, 120, 121, 123, 124, 135, 147, 150, 154
ideología, 26, 32
iluminación, 76
ilusión, 8, 20
ilusorio, 35, 36
imagen, 10, 15, 21, 29, 31, 41, 44, 66, 124, 140, 152
imaginación, 10, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 23, 31, 36, 50, 58
imaginario, 35, 36, 73
imaginería, 7, 137, 146
implicar, 90, 101
implied reader, 84
impotencia, 96, 112
impresión, 5, 36, 39, 43, 44, 139, 147, 149
improbable, 31, 32
impulso, 7, 47, 57, 61, 134
impunidad, 125, 127, 145
inadaptado, 110
incertidumbre, 35, 38, 113
incidente, 71
incidentes, 58, 68, 70
inconsciencia, 91, 96, 100, 114
inconsciente, 18, 28, 30, 31, 40, 48, 50, 52, 63, 64, 65, 84, 94, 100, 120, 121, 149
incredulidad, 63
indefensión, 62, 63, 70, 81, 125, 128, 137
indiferencia, 13, 50, 79
infierno, 20, 31, 104, 105, 121, 140
infinidad, 13, 24
influencia, 14, 15, 21, 42, 54, 62, 66, 94, 102, 151
Inglaterra, 4, 5, 6, 123
inhibición, 97
injurias, 127
inmoral, 20
inmortalidad, 94, 112, 144
inmovilidad, 88, 100, 120
inseguridad, 49, 101, 140, 149
insensibilidad, 106
inspiración, 18, 57, 61
instintos, 48, 51, 97
integridad, 109
intelectualidad, 3
inteligencia, 15, 21, 23, 30, 112
inteligibilidad, 71
intención, 25, 39, 58, 74, 135, 137
intensidad, 51, 71, 112, 119
intensificadores, 145
interior, 14, 31, 52, 62, 68, 76, 78, 89, 108, 130, 131, 134, 151
interpretación, 27, 54, 78, 79, 97, 98, 100, 110, 119, 120, 126, 132, 150
interrogaciones, 70, 93, 117, 149
intertextual, 22, 75, 98, 99
intertextualidad, 133, 147, 148, 149, 150
intervención, 21, 51
intoxicación, 13
intuición, 8, 57
invención, 21, 57, 58
investigación, 11, 133
ironía, 34, 130, 135, 136, 137, 139, 145, 146
irónico, 56, 124, 127, 136, 137, 140, 150
irracional, 11, 33, 52, 62, 101, 106
irracionalismo, 50
irreal, 7, 43
Italia, 126
Jackson, 37, 159
Jacobi, 66, 159
Jacoby, 159
Juárez, 157, 159, 161, 162, 164, 166
juego, 29, 30, 45, 58, 64, 74, 129, 137, 138, 139, 144, 146
juicio, 95, 101
justicia, 18, 127
juventud, 6
Kadir, 10, 18, 31, 39, 159
Kelly, 159
Ketterer, 12, 159
Kishel, 159
Knapp, 13, 31, 32, 159
Krikham, 160
Lawes, 160
lector, 26, 30, 34, 35, 36, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 52, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 77, 81, 84, 85, 86, 92, 93, 99, 101, 102, 111, 112, 114, 119, 120, 124, 127, 133, 134, 138, 140, 148, 149, 150, 151
lectura, 19, 32, 52, 55, 56, 59, 60, 66, 74, 77, 93, 98, 111, 112, 121, 124, 132, 140, 149, 150
leído, 10, 58, 82, 85, 150, 151
lenguaje, 26, 38, 39, 43, 45, 70, 71, 100, 148
lenguas, 70, 118, 141

Levin, 160
Levine, 78, 160
Levy, 160
ley, 18, 42
leyenda, 34, 41
liberación, 49, 50, 96, 107, 112
libertad, 108, 119
lírico, 117, 118
literal, 35, 58, 98
literario, 7, 8, 10, 24, 28, 32, 35, 42, 45, 57, 63, 69, 84, 98, 146, 151, 152, 153
literatura, 3, 5, 10, 19, 20, 21, 24, 25, 28, 30, 32, 42, 43, 45, 57, 61, 62, 69, 75, 87, 110, 111, 112, 113, 123, 124, 152, 153, 165
Llácer, 4, 6, 68, 84, 86, 98, 103, 136, 153, 154, 156, 157, 160, 161, 162, 164
Llopis, 7, 161
locura, 51, 59, 61, 62, 63, 65, 100, 120, 122, 135, 145
lógica, 14, 31, 61, 67, 78, 91, 105, 109, 133
Long, 161
Lovecraft, 8, 35, 43, 71, 152, 160, 161
lucha, 96, 104, 109, 111, 123
Luchesi, 124, 127, 137, 141, 144, 145
Lundquist, 110, 161
luz, 11, 17, 74, 76, 105, 108
macabro, 7, 85, 147, 149
madre, 5, 7, 14, 40, 49, 78, 97
madurez, 28, 31, 122
maestría, 65, 71
mal, 29, 61, 98, 121, 158
Malloy, 112, 161
manuscrito, 11, 29
maravilloso, 7, 34, 35, 36, 37, 40, 45, 57
marcadores, 145, 151
marco, 26, 50, 137
Martínez-López, 17, 161
más allá, 16, 21, 25, 42, 44, 50, 84, 100, 140, 144
masa, 10
máscara, 50, 74, 79, 82, 83, 84, 85, 91, 128, 144
masivo, 7
masonería, 123, 134, 135, 139, 146
masones, 124, 129, 139
masque, 2, 73
Matelo, 7, 9, 39, 161
matrimonio, 4, 5, 6, 8, 13
May, 4, 54, 55, 59, 67, 154, 162
mayúsculas iniciales, 92, 149
mazmorra, 81, 96, 97, 105, 108
mecanismo, 47, 62, 63, 66, 89, 140
médico, 11, 47
mediocridad, 18, 21
medios, 7, 21, 152
Médoc, 128, 138, 141
memoria, 14, 20, 100
mente, 5, 30, 51, 52, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 71, 79, 108, 112, 126
metafóricamente, 38, 54
metal, 96, 106, 107, 114
método, 21, 34, 61
miedo, 33, 36, 41, 44, 46, 47, 48, 51, 52, 60, 62, 71, 81, 89, 106, 112, 115, 121, 132, 158, 162
Miquel-Baldellou, 9, 13, 109, 162
miseria, 2, 122
misiva, 13
misterio, 3, 30, 58, 68, 71, 139
mítico, 53
mito, 22, 27, 28, 30, 34, 41, 144
modelo, 9, 10, 12, 25, 57, 161
moderno, 10, 30, 38, 42, 43, 44, 68, 111, 121
modo, 7, 11, 14, 24, 29, 30, 31, 33, 38, 43, 49, 50, 58, 59, 66, 67, 75, 77, 80, 83, 86, 90, 94, 98, 99, 102, 114, 115, 124, 125, 126, 128, 129, 132, 134, 136, 140, 141, 146, 147, 149, 151, 152, 153
Moldenhauer, 162
Molino, 34, 40, 41, 42, 162
momento, 4, 14, 24, 26, 48, 49, 67, 79, 82, 83, 85, 86, 91, 96, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 121, 127, 130, 138, 146
monólogo, 64
Montresor, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 160, 165
moral, 2, 122
moralismo, 110
mortalidad, 94
Mosso, 46, 47, 48, 71, 162
motivaciones, 58, 134
motivo, 14, 31, 52, 64, 70, 78, 120, 125, 133
movimiento, 10, 16, 29, 42, 47, 90, 96, 99, 100, 103, 105, 106, 114, 115, 117, 129, 131, 136
muerte, 6, 7, 12, 14, 15, 16, 20, 23, 29, 30, 39, 41, 42, 45, 48, 49, 50, 60, 61, 62, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 83, 84, 85,

89, 91, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 107, 108, 113, 116, 119, 121, 133, 135, 139, 143, 144, 145, 146
Muerte Roja, 77, 78, 80, 82, 83, 86, 89, 91, 93, 138
muerto, 17, 52
mujer, 4, 5, 15, 39, 40, 41, 79, 98, 122
mundo, 10, 14, 15, 16, 18, 19, 22, 29, 33, 39, 40, 41, 43, 44, 49, 50, 54, 58, 63, 76, 78, 79, 81, 82, 89, 94, 97, 99, 111, 146, 151
música, 94
musical, 13, 21, 90, 117
musicalidad, 69
mystical undercurrent, 67, 77
nación, 5, 17
nada, 3, 16, 45, 50, 101, 104, 107
narración, 28, 39, 43, 63, 65, 75, 77, 85, 86, 87, 91, 94, 98, 115, 116, 127, 137, 141, 160
narrador, 6, 25, 26, 38, 56, 63, 64, 65, 68, 80, 83, 84, 85, 86, 91, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 109, 111, 112, 113, 115, 118, 121, 125, 129, 133, 135, 136, 139, 142, 151
narrativa, 12, 22, 38, 53, 54, 55, 58, 64, 65, 98, 117, 146, 156, 160
naturaleza, 15, 16, 23, 34, 36, 39, 40, 47, 50, 60, 71, 75, 106, 107, 132, 133, 143
negación, 16, 51, 57
nerviosismo, 131, 135
Neumann, 7, 162
nitre, 128, 129, 143
nivel, 26, 31, 38, 52, 63, 65, 74, 77, 80, 81, 84, 89, 99, 128, 145, 151
noble, 129, 131, 132
nobleza, 127, 129
noción, 56
norma, 50
Norte, 5
norteamericano, 3, 37, 94, 151
novela, 7, 25, 28, 29, 30, 32, 37, 44, 62, 68, 82, 152
novelle, 7
objetividad, 33, 58, 150
objetivo, 24, 30, 41, 56, 59, 63, 67, 70, 115, 151
objeto, 7, 12, 25, 28, 40, 45, 84, 90, 125, 144, 149, 150
objetos inanimados, 17, 69, 90, 117, 147
obra, 3, 12, 15, 18, 21, 22, 25, 35, 37, 38, 39, 53, 56, 57, 59, 67, 70, 75, 77, 89, 93, 98, 102, 106, 122, 123, 124, 126, 135, 151, 152, 156
observación, 33, 60
obsesión, 17, 19, 134, 135
occidental, 16, 28, 41, 50, 51
Odin, 16, 162
odio, 10, 51, 96, 109, 126, 132, 134, 136, 145, 146
ofensa, 125
oído, 60, 94, 117
ojos, 8, 20, 101, 142
Olcina, 19, 162
Olivares, 82, 91, 103, 130, 152, 153, 156, 157, 160, 161, 162, 164
Olivier, 103, 162
olor, 104
onírico, 30, 114, 119
operación, 51, 52
oposición, 25, 34, 107, 143
opresión, 75, 114, 139, 143, 144, 148
órgano, 47
originalidad, 14, 18, 57, 89, 124, 135
oscuridad, 61, 81, 95, 121, 139, 143, 144, 145, 148
Ostrom, 9, 13, 162
otro, 2, 26, 33, 41, 43, 49, 56, 59, 65, 67, 70, 73, 74, 81, 84, 86, 89, 90, 94, 114, 118, 122, 131, 132, 136, 137, 138, 140, 143, 144, 146, 151
Otto, 11, 33, 162
padrastro, 8, 96, 126
padre, 6, 77, 97
palabras, 20, 27, 40, 58, 66, 67, 82, 84, 91, 92, 99, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 126, 127, 129, 131, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 146, 151
palacio, 125, 127, 129, 137, 142
palidez, 46, 47
palpitación, 3, 71
pánico, 62, 97, 102
parábola, 53
paradoja, 11, 20, 120
paralización, 48
paredes, 49, 96, 103, 105, 108, 109, 143
participación, 46, 133
pasado, 13, 30, 31, 33, 37, 38, 82, 91
pasión, 6, 20, 21, 103, 153
pasividad, 117, 147

patología, 133
patológico, 46
Peeples, 113, 162
Peithman, 99, 100, 104, 123, 144, 163
peligro, 47, 48, 51, 52, 60, 138
péndulo, 96, 97, 103, 105, 106, 107, 108, 115, 119
pendulum, 2, 95
pensador, 6
pensamiento, 12, 16, 37, 41, 48, 83, 93, 100, 101, 106, 107, 114, 119, 124
Penzoldt, 36, 38, 40, 163
percepción, 40, 43, 55, 63, 79, 82
pérdida, 14, 49, 51, 60, 62
Pérez, 152, 163
periódico, 8, 13, 61
persona, 7, 22, 38, 63, 69, 73, 80, 82, 83, 84, 85, 112, 115, 125, 133, 137, 146, 151
personaje, 17, 26, 35, 38, 45, 50, 56, 63, 75, 79, 83, 86, 90, 95, 110, 112, 127, 134, 135, 141, 142
personajes humanos, 91, 147
perspectiva, 6, 33, 63, 64, 71, 80, 91, 96, 99, 108, 109, 113, 122, 134, 146, 151
Perucho, 7, 163
perversidad, 18, 135
pesadilla, 62, 65, 86, 94, 108, 111, 121, 160
pit, 2, 95
placer, 1, 7, 52, 84, 121, 128, 133, 152, 153
plot, 57, 65
Poe, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 31, 32, 37, 38, 39, 44, 45, 46, 48, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167
poema, 12, 57
poeta, 6, 10, 12, 18, 19, 56, 151
poética, 21, 26, 35, 120, 152
política, 5, 10, 17, 32, 124
Pollin, 92, 144, 163
popular, 7, 42, 44, 61, 152
popularidad, 12
porvenir, 20
pozo, 96, 97, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 119, 120
presente, 14, 20, 30, 31, 37, 45, 80, 81, 83, 91, 93, 101, 117, 122, 134, 136, 137, 145, 149, 150
préstamos, 91
Pribek, 163
principio, 12, 16, 20, 28, 35, 48, 56, 60, 67, 82, 84, 90, 92, 93, 95, 99, 110, 115, 120, 127, 136, 137, 140, 142, 143
problema, 5, 50, 55, 108
procedimiento, 80, 90, 92, 93, 101, 116, 118, 140, 150
proceso, 12, 25, 27, 48, 54, 57, 62, 65, 68, 97, 100, 104, 147
producción, 46, 56, 73, 103, 123, 149, 153, 161
profano, 53
profesional, 6, 8, 139
profundidad, 5, 69, 70, 103
progresión, 32, 57, 81
progreso, 18, 31
pronombre, 38, 115
propósito, 39, 71, 93, 116, 120, 125, 129
Propp, 27, 163
Próspero, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 89, 90, 91
protagonista, 14, 29, 63, 65, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 121, 137, 142
provincialismo, 18
proyección, 25, 51, 64
psicoanalítica, 14, 51, 77, 78, 96, 102, 110, 126
psicoanalítico, 16, 37, 97
psique, 42, 67, 112, 120, 140, 144
psíquico, 15, 29, 51, 64, 112
publicación, 9, 12, 79, 85, 91, 149
público, 8, 10, 20, 55, 61, 70, 74, 78, 92, 110, 111, 118, 124, 142
pueblo, 17, 28, 79
punto de inflexión, 86, 136
puntos de presión fóbica, 53, 61
puntuación, 92, 94, 117, 145, 148
puritana, 4, 97
puritanismo, 31, 124
Quinn, 80, 163

Rachman, 163
raciocinio, 11, 74
racional, 10, 11, 32, 36, 52, 57, 65, 133
racionalismo, 50
Railo, 64, 163
rapto, 131, 140
razón, 31, 36, 52, 56, 65, 92, 112, 120
razonamiento, 60, 104
reacción, 14, 36, 48, 51, 106, 140, 148
reader's response, 133
realidad, 7, 25, 28, 32, 36, 45, 51, 64, 66, 71, 76, 97, 99, 101, 111, 112, 119, 120, 144
realista, 44, 54, 55, 69, 151
rebelión, 61
recepción, 25, 56, 123, 165
reconocimiento, 22, 130
recuerdo, 19, 48, 97
redención, 110
reencuentro, 14, 15, 44
referencia, 18, 25, 32, 50, 75, 76, 83, 91, 93, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 112, 119, 128, 135, 139, 142, 151
referencias, 99, 101, 111, 119, 122, 135, 141, 142, 146
referente, 53, 58, 115, 126, 142
reflexión, 10
Regan, 158, 163, 167
relación, 8, 9, 10, 24, 25, 26, 27, 34, 35, 40, 41, 80, 82, 89, 98, 102, 107, 116, 123, 126, 134, 135, 143, 146
relato breve, 7, 14, 19, 20, 24, 38, 53, 54, 55, 56, 71, 80, 82, 85, 120, 146, 148, 150
religión, 4, 21, 23, 31, 48, 81, 123, 132, 154
religioso, 53, 81, 110, 111, 122
reloj, 74, 76, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 94
remordimiento, 112, 134
rencor, 126, 130
rendimiento, 8, 152
repetición, 37, 62, 69, 87, 99, 114, 115, 116, 131, 132, 141, 143
representación, 15, 23, 32, 34
resistencia, 30, 52, 130
respuesta, 46, 61, 66, 69, 78, 110, 130, 138
retórica, 38, 44
reverse psychology, 128
revista, 6, 8, 9, 11, 13, 79, 98, 123
revolución, 42, 53, 55, 59, 99, 114, 120
ridículo, 60, 129
Rigal, 13, 82, 91, 153, 158, 161, 162, 163
riqueza, 12, 17, 61
ritmo, 56, 68, 69, 87, 88, 89, 94, 99, 113, 116, 118, 141, 147, 148, 150
Rogers, 64, 163
Rolland, 155, 160, 162, 164
Rollason, 37, 54, 164
romance, 32, 34, 54, 68
románticos, 6, 55, 112
Rosenblat, 164
ruina, 31, 71
sacerdote, 133
Saliba, 61, 63, 65, 66, 111, 164
salud, 5, 98, 108, 112, 128
salvación, 106, 107, 109
Sánchez-Verdejo, 116, 122, 164
sangre, 47, 74, 81
sarcasmo, 130
sarcástico, 56, 140
satán, 111
sátira, 9
satisfacción, 108, 133
secundaria, 59, 84
secundario, 58, 59, 76
seducción, 11, 78
semejante, 106, 114
semiótica, 119
sensación, 49, 87, 100, 115, 133, 137, 140, 149
sensacionalismo, 74, 85
sensuales, 40, 75, 89
sentencia, 95, 101
sentido, 7, 13, 18, 22, 24, 26, 27, 35, 38, 40, 43, 44, 49, 50, 56, 57, 58, 59, 60, 65, 76, 77, 79, 80, 84, 87, 90, 93, 97, 99, 102, 103, 104, 111, 119, 130, 136, 137, 140, 144, 150, 151, 152, 153
sentimiento, 11, 16, 20, 29, 34, 52, 55, 62, 70, 75, 79, 101, 107, 110, 117, 120, 121, 122, 141, 142
serenidad, 107, 135
seres, 14, 28, 49, 82
seres queridos, 14
sexo, 61, 97
Shulman, 62, 164
siglo, 3, 4, 7, 14, 15, 18, 21, 28, 32, 41, 43, 45, 46, 49, 51, 53, 54, 61, 75, 95, 104, 105, 111, 112, 124, 130, 152, 157, 161
significado, 28, 58, 59, 66, 67, 69, 83, 129, 140, 145
signo, 24, 36, 67, 144
silencio, 88, 130, 135

Siles, 12, 164
Silverman, 15, 16, 164
sima, 96
símbolo, 15, 29, 35, 66, 75, 78, 86, 89, 105
simbología, 17, 42, 70, 88, 89, 96, 145, 147, 148, 149, 150
Sinclair, 164
siniestra, 99, 129, 148
siniestro, 127, 128, 144
sintagmas no progresivos, 69, 87
situación, 25, 26, 32, 48, 56, 62, 64, 75, 79, 86, 98, 101, 104, 105, 114, 123, 126, 128, 129, 133, 142, 151
Slick, 164
sobrenatural, 28, 29, 31, 34, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 45, 58, 121, 122
sociedad, 4, 5, 10, 26, 28, 31, 34, 123, 124
soledad, 19, 20, 71, 81, 83
soliloquio, 64
solitario, 78, 110
sombra, 76, 93, 100, 134
sonido, 59, 70, 74, 88, 94, 99, 100, 130, 141, 145, 148
Sopeña, 130, 134, 142, 164
Sorensen, 139, 164
sorpresa, 30, 46, 77, 114, 115
sótano, 125, 128, 143
St. Armand, 52, 165
Stanard, 5, 165
Stempel, 25, 165
Stewart, 165
subconsciente, 28, 77, 81, 84, 100
subjetividad, 55, 150
sublimación, 126
sublime, 6, 55, 56, 59, 65, 75, 148, 155
sucesos, 28, 47, 68, 134, 135, 138
sueño, 10, 16, 30, 40, 54, 62, 64, 97, 104
sufrimiento, 18, 111
sugerente, 7, 70
sujeto, 10, 33, 40, 49, 60, 66
Summers, 165
superar, 42, 60, 104
superego, 51
superficial, 79, 98
supervivencia, 2, 9, 13, 15, 95, 97, 104
Sur, 5, 78
surreal, 31, 42
suspense, 88, 92, 138
suspension of the disbelief, 64
sustancia, 33, 35, 70, 103
sustantivos, 89, 117
Sweet, 165
Symons, 13, 165
tabú, 100
tabúes, 54, 164
tale, 2, 12, 46, 57, 61, 120, 152
talento, 10, 61
Tate, 31, 165
técnica, 42, 58, 63, 65, 68, 133
tema, 14, 15, 16, 27, 33, 39, 41, 53, 58, 67, 76, 81, 114, 118, 119, 120, 136, 143
temática, 26, 40, 44, 53, 88, 145
temblor, 46, 47
temor, 19, 33, 39, 48, 52, 63, 76, 83, 101, 121, 127, 129, 130, 131, 139, 148
temporal, 57, 65, 86, 100, 112, 147
tensión, 10, 20, 85, 86, 87, 88, 92, 117, 119, 130, 138, 146, 147, 148, 149
teoría, 16, 20, 24, 25, 26, 27, 35, 37, 51, 52, 55, 70, 78, 137, 152
terror, 1, 2, 23
terrorífico, 42, 48, 77, 81, 84, 132
texto, 25, 26, 30, 32, 35, 42, 44, 45, 56, 69, 76, 78, 84, 85, 97, 98, 99, 100, 101, 109, 110, 111, 113, 114, 118, 119, 120, 122, 123, 126, 127, 132, 133, 146, 147, 148, 149, 150, 151
Thompson, 29, 52, 63, 165
Ticknor, 165
tiempo, 2, 73
tipología, 24, 27, 40
Todorov, 24, 26, 27, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 56, 57, 68, 71, 155, 165
Toledo, 95, 102
tono, 56, 58, 68, 79, 85, 86, 87, 98, 108, 113, 117, 121, 136, 151
Torrelló, 3, 65, 166
torturador, 29, 30
tradición, 2, 23
tragedia, 2, 73
trágico, 6, 34, 117
traidor, 19
transcendentalista, 10
trastorno, 46
tremendum, 11, 33
Trías, 49, 50, 166
Tritt, 166
tú, 40
tumba, 7, 71, 102

unidad, 16, 26, 31, 39, 56, 58, 59, 62, 66, 67, 68, 77, 87, 113, 117, 118, 120, 132, 139, 146, 149
unión, 15, 16, 89, 91, 114, 147
unity of effect, 56
unity of interest, 56
universidad, 6, 8
universo, 16, 21, 28, 31, 33, 35, 39, 43, 44, 57, 76, 99, 113, 122
útero, 102, 103
vacilación, 34, 35, 36, 37
Vanderbilt, 166
vanidad, 127, 137
Varma, 52, 166
Varnado, 166
Vax, 34, 40, 166
Vejdovsky, 32, 72, 166
Veler, 158, 166
vencer, 53, 59, 60
venganza, 18, 125, 127, 129, 131, 133, 137, 145
verdad, 1, 6, 33, 36, 55, 57, 58, 64, 80, 110, 111, 151
Vermazen, 166
verosímil, 101
verosimilitud, 34, 39, 54, 59, 101, 111, 150, 151
verticalidad, 144
víctima, 13, 29, 30, 63, 65, 81, 95, 96, 106, 107, 109, 111, 125, 142
victimización, 65, 111
vida, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 41, 43, 54, 55, 69, 71, 74, 75, 76, 79, 81, 82, 83, 84, 89, 90, 97, 98, 99, 100, 103, 105, 111, 113, 116, 120, 121, 123, 126, 134, 135, 143, 145, 146
violencia, 30, 62
Virginia, 8, 11, 12, 14, 80, 98, 122, 156, 166
visión, 14, 22, 31, 40, 82, 113, 126, 157
visionario, 17
visuales, 94
Vitanza, 166
vocabulario, 26, 70, 91, 92, 116, 120, 144, 148
voces, 99, 109, 119
voluntad, 33, 46, 48, 101, 104, 106, 107, 124, 128
vulgaridad, 19
Wheat, 79, 166
White, 132, 154, 166
Whitman, 10, 12, 166
Wilbur, 63, 167
Winters, 70, 167
Wuletich-Brinberg, 167
yo, 31, 38, 40, 49, 50, 110, 112, 122

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

1. Carme Manuel, Guía bibliográfica para el estudio de la literatura norteamericana

2. Carme Manuel, ed., Teaching American Literature in Spanish Universities

3. Russell DiNapoli, The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's Works in the American Theater

4. José Beltrán, Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana

5. Nieves Alberola, Texto y deconstrucción en la literatura norteamericana postmoderna

6. María Ruth Noriega, Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction

7. Belén Vidal, Textures of the Image: Rewriting the American Novel in the Contemporary Film Adaptation

8. Santiago Juan Navarro, Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana

9. Antonio Lastra, La Constitución americana y el arte de escribir

10. Yvonne Shafer, The Changing American Theater: Mainstream and Marginal, Past and Present

11. Vicente Cervera y Antonio Lastra, eds., Los reinos de Santayana

12. David Hamilton, Textualities: Essays on Poetry in the United States

13. Carme Manuel and Paul S. Derrick, eds., Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy

14. Maurice A. Lee, The Aesthetics of LeRoi Jones/Amiri Baraka: The Rebel Poet

15. Xavier García Raffi, Alfred North Whitehead: un metafísico atípico

16. Carmen Rueda Ramos, Voicing the Self: Female Identity and Language in Lee Smith's Fiction

17. Maurice A. Lee, The Image of Women in Literature of the Harlem Renaissance

18. Paul Scott Derrick, "We Stand Before the Secret of the World": Traces Along the Pathway of American Romanticism

19. Javier Alcoriza, El poder de la escritura. La ética literaria de Henry Adams

20. J. Hillis Miller, Zero Plus One

21. Francisco Collado, El orden del caos: literatura, política y posthumanidad en la narrativa de Thomas Pynchon

22. Ana María Fraile Marcos, Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston

23. Suzanne Greenslade, Under the Magnolias: Growing Up White in the South

24. Miriam López and Mª Dolores Narbona, eds., Women's Contribution to Nineteenth-Century American Theatre

25. Susana Mª Jiménez Placer, Katherine Anne Porter y la Revolución Mexicana: de la fascinación al desencanto

26. Fabio L. Vericat, From Physics to Metaphysics: Philosophy and Allegory in the Critical Writings of T. S. Eliot

27. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (I)

28. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (II)

29. Antonio Lastra, Emerson transcendens. La trascendencia de Emerson

30. Juan I. Guijarro y Ramón Espejo, eds., Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio

31. Manuel Vela Rodríguez, La lucha contra el nihilismo: la recuperación platónica de Stanley Rosen

32. Jesús Ángel González López, La narrativa popular de Dashiell Hammett: 'pulps,' cine y comics

33. Mercedes Peñalba, Sinclair Lewis: la ironía como conciencia crítica

34. Gabriel Torres Chalk, Robert Lowell: la mirada de Aquiles

35. Antonio Lastra, Herencias straussianas

36. Mª Rosario Ferrer Gimeno, El viaje de Helen Hanff a 84, Charing Cross Road

37. Fernando Beltrán Llavador, La encendida memoria: aproximación a Thomas Merton

38. Carme Manuel, La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas N. Page

39. Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido, La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo

40. Douglas Edward LaPrade, Censura y recepción de Hemingway en España

41. Elvira del Pozo Aviñó, ed., Integralism, Altruism and Reconstruction: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin

42. Carolina Núñez Puente, Feminism and Dialogics: Charlotte Perkins Gilman, Meridel Le Sueur, Mikhail M. Bakhtin

43. Rosa María Díez Cobo, Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas

44. María Frías, José Liste and Begoña Simal, eds., Ethics and Ethnicity in the Literature of the United States

45. Maria del Guadalupe Davidson, The Rhetoric of Race: Towards a Revolutionary Construction of Black Identity

46. Rodrigo Andrés, Herman Melville: poder y amor entre hombres

47. Gerald Vizenor, Literary Chance: Essays in Native Survivance

48. Douglas Edward LaPrade, Hemingway and Franco

49. Mary Chesnut, Páginas de un diario de la Guerra Civil, trad. y ed. Carme Manuel

50. Sarah Orne Jewett, La tierra de los abetos puntiagudos, trad. y ed. Paul S. Derrick y Juan López Gavilán

51. Charlotte Perkins Gilman, Mujeres y economía, trad. y ed. Empar Barranco Ureña

52. Frances E. W. Harper, Iola Leroy, o las sombras disipadas, trad. Ángeles Carreres; ed. Carme Manuel

53. Olga Barrios, The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa

54. Mª Gema Fernández Sampedro, El viaje en la ficción norteamericana: símbolos e identidades

55. Mary Rowlandson, La verdadera historia del cautiverio y restitución de la señora Mary Rowlandson, trad. y ed. Elena Ortells

56. Empar Barranco Ureña, Willa Cather: el reverso de la alfombra

57. Beatriz Ferrús Antón, Sor María de Ágreda: historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica

58. Jack Kerouac, Mexico City Blues (Sesenta Poemas), trad. y ed. Rolando Costa Picazo

59. Fred Hobson, A Southern Enigma: Essays on the U.S. South

60. Constante González Groba, On Their Own Premises: Southern Women Writers and the Homeplace

61. Agustín Reyes Torres, Walter Mosley's Detective Novels: The Creation of a Black Subjectivity

62. Nancy Prince, Vida y viajes de la señora Nancy Prince, trad. Sergio Saiz; ed. Carme Manuel

63. A. Robert Lee, USA: Re-viewing Multicultural American Literature

64. Mar Gallego and Isabel Soto, eds. The Dialectics of Diasporas: Memory, Location and Gender

65. Graziella Fantini, Shattered Pictures of Places and Cities in George Santayana's Autobiography

66. Elena Ortells Montón, Truman Capote, un camaleón ante el espejo

67. María Jesús Castro Dopacio, Emperatriz de las Américas: la Virgen de Guadalupe en la literatura chicana

68. Louisa May Alcott, Louisa May Alcott: tres relatos de adultos, trad. y ed. Miriam López Rodríguez

69. Emilia María Durán Almarza, Performeras del Dominicanyork: Josefina Báez y Chiqui Vicioso

70. Francisco Javier Rodríguez Jiménez, ¿Antídoto contra el antiamericanismo? American Studies en España, 1945-1969

71. Rubén Vázquez Negro, Sam Shepard: el teatro contra sí mismo

72. Juan José Coy, Mark Twain o el sentimiento trágico del humor

73. Douglas Edward LaPrade, Hemingway prohibido en España

74. Elisa María Martínez Martínez, Hitchcock: imágenes entre líneas

75. Michael Rockland, Un diplomático americano en la España de Franco

76. Nephtalí de León, Chicanos: Our Background and Our Pride

77. Teresa Gómez Reus, ed., ¡Zona prohibida! Mary Borden, una enfermera norteamericana en la Gran Guerra

78. Víctor Junco Ezquerra, Cristina Garrigós, Daniel Fyfe, Manuel Broncano, ed., El 11 de septiembre y la tradición disidente en Estados Unidos

79. Carlos X. Ardavín Trabanco, Jorge Marí, coord. Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)

80. Beatriz Ferrús Antón, Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas

81. José Beltrán, Manuel Garrido, Sergio Sevilla, eds. Santayana, un pensador universal

82. Paul Mitchell, Sylvia Plath: The Poetry of Negativity

83. Yvonne Shafer, Eugene O'Neill and American Society

84. Rolando Costa Picazo, ed. Emily Dickinson: oblicuidad de luz (95 poemas)

85. Urszula Niewiadomska-Flis, The Southern Mystique: Food, Gender and Houses in Southern Fiction and Films

86. Fernando Savater, Acerca de Santayana, ed. José Beltrán y Daniel Moreno

87. Carmen Castilla, Diario de viaje a Estados Unidos. Un año en Smith College (1921-1922), ed. Santiago López-Ríos Moreno

88. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 2 & 3

89. Judit Ágnes Kádár, Going Indian: Cultural Appropriation in Recent North American Literature

90. Lisa Ann Twomey, Hemingway en la crítica y en la ficción de la España de postguerra

91. Elena Ortells Montón, Prisioneras de salvajes: relatos y confesiones de mujeres cautivas de indios norteamericanos

92. Constante González Groba, ed., La mujer en la literatura femenina del sur de los Estados Unidos

93. Márgara Averbach, Caminar dos mundos: visiones indígenas del mundo en la literatura y el cine de Estados Unidos

94. Dídac Llorens Cubedo, T.S. Eliot and Salvador Espriu: Converging Poetic Imaginations

95. Cristina Martínez-Carazo, Almodóvar en la prensa de Estados Unidos

96. Ángel Chaparro Sainz, Parting the Mormon Veil: Phyllis Barber's Writing

97. Fabio Nigra, Historias de cine: Hollywood y Estados Unidos

98. Constante González Groba, ed., Unsteadily Marching On: The U.S. South in Motion

99. Thomas E. Chávez, Manuel Álvarez (1796-1856): un leonés en el Oeste americano. Trad. Imelda Martín Junquera

100. Félix Martín Gutiérrez, Retorno a la historia literaria norteamericana: itinerarios críticos y pedagógicos

101. Juana Celia Djelal, Melville's Antithetical Muse: Reading the Shorter Poems

102. Candela Delgado y Cristóbal Clemente, ed., Identidad y disidencia en la cultura estadounidense

103. José Antonio Gurpegui, Hemingway and Existentialism

104. Juan Miguel Company, Hollywood: el espejo pintado (1901-2011)

105. Eva Pich Ponce, Marie-Claire Blais y Margaret Atwood: bellas bestias, oráculos y apocalipsis

106. Thomas S. Harrington, Livin' la Vida Barroca: American Culture in an Age of Imperial Orthodoxies

107. Simon Ortiz, Un buen viaje. Trad. y ed. Márgara Averbach

108. Rubén Peinado Abarrio, Learning To Be American: Richard Ford's Frank Bascombe Trilogy and the Construction of a National Identity

109. Erza Pound, Ezra Pound: Primeros Poemas (1908-1920). Trad. y ed. Rolando Costa Picazo

110. Rae Armantrout, Rae Armantrout. Poemas (2004-2014). Trad. y ed. Natalia Carbajosa

111. Noelia Hernando Real, Voces contra la mediocridad: la vanguardia teatral de los Provincetown Players, 1915-1922

112. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 4, 5 & 6

113. Teresa Requena Pelegrí, Gertrude Stein: teatro y vanguardia

114. Maria Christina Ramos, Mapping the World Differently: African American Travel Writing about Spain

115. José Manuel Benítez Ariza, Un sueño dentro de otro: la poesía en arabesco de Edgar Allan Poe

116. Alex Fernández de Castro, La masía, un Miró para Mrs. Hemingway

117. A. Robert Lee, Americas: Selected Verse and Vignette

118. Laura López Peña, Beyond the Walls: Universalism in Herman Melville's Clarel

119. Nicolás Estévez, ed., Remando de noche: la poesía de Donald Wellman

120. Fernanda Bustamante y Beatriz Ferrús, coords., Miradas cruzadas: escritoras, artistas e imaginarios (España-EE.UU., 1830-1930)

121. Valeria L. Carbone & Fabio Nigra, eds., El pensamiento crítico desde Sudamérica: tres años de Huellas de Estados Unidos

122. Márgara Averbach, Leer antes: crítica literaria en suplementos culturales

123. Ana Fernández-Caparrós, El teatro de Sam Shepard en el Nueva York de los sesenta

124. Oreto Doménech i Masià, Poesia digital: Deena Larsen i Stephanie Strickland

125. Oreto Doménech i Masià, Poesía digital: Deena Larsen y Stephanie Strickland

126. Juan José Calvo García de Leonardo, Traslación, agresión y trasgresión: guerra y sexo ilícito en doce extractos de Hemingway, Mailer, Updike y Nabokov

127. Fabio Nigra, ed. El buen vecino: Estados Unidos desde Argentina y Brasil

128. John Howard, White Sepulchres: Palomares Disaster Semicentennial Publication

129. Paul Scott Derrick, Lines of Thought: 1983-2015

130. Beatriz Ferrús y Alba del Pozo, coords. Mosaico transatlántico: escritoras, artistas, imaginarios (España-USA, 1830-1940)

131. Sonia Petisco, Thomas Merton's Poetics of Self-Dissolution

132. Carolina Soria Somoza, Hombres sin atributos: masculinidades en la ficción chino-americana contemporánea

133. Juan F. Trillo, Tom Wolfe: cronista de la Norteamérica sin Dios

134. Andrés Sánchez Padilla, Enemigos íntimos: España y los Estados Unidos antes de la Guerra de Cuba (1865-1898)

135. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca G. Arias, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 7 & 8

136. Leandro Palencia, Todd Haynes: manierismo queer en Lejos del cielo

137. Gabriel Torres-Chalk, Mi ataúd abierto: Robert Lowell y la subversión de la elegía

138. José Manuel Benítez Ariza, Cosas que no creeríais. Una vindicación del cine clásico norteamericano

139. Alex Fernández de Castro, Tras el rastro de La masía, Miró y Hemingway: viajes y entrevistas

140. Santiago Posteguillo, Los relatos de Carson McCullers: viaje hacia la génesis de un estilo

141. Luis Pérez Ochando, Noche sobre América: cine de terror después del 11-S

142. Márgara Averbach, Contra la muerte en vida: literatura y cine contemporáneos estadounidenses e instituciones totales

143. Nieves Alberola Crespo, Susan Glaspell y los Provincetown Players: laboratorio de emociones (1915-1917)

144. William Allegrezza, Epics of the Americas: Whitman's Leaves of Grass and Neruda's Canto general

145. Nailya Garipova, La cultura rusa en las obras de Nabokov

146. Bárbara Gudaitis, Vanesa Cotroneo, María Laura Cucinotta, Magdalena Testoni, eds., Escribir bajo amenaza: identidad y resistencia en las literaturas afroamericana y amerindia de los Estados Unidos

147. Carmen Rueda-Ramos and Susana Jiménez Placer, eds., Constructing the Self: Essays on Southern Life-Writing

148. Jorge Majfud, U.S.A. ¿Confía Dios en nosotros?

149. Jorge Majfud, Neomedievalism. Reflections on the Post-Enlightenment Era

150. Vicent Cucarella Ramon, Sacred Femininity and the Politics of Affect in African American Women's Fiction

151. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca González Arias, La poesía temprana de Emily Dickinson. Cuadernillos 9 & 10

152. Thomas S. Harrington, A Citizen's Democracy in Authoritarian Times: An American View on the Catalan Drive for Independence

153. Sonia Petisco, Thomas Merton: pasión por la palabra

154. Kevin Richard Kaiser, An Ethics Beyond: Posthumanist Animal Encounters and Variable Kindness in the Fiction of George Saunders

155. Isabel Robles i Encarna Sant-Celoni, Adrienne Rich: Twenty-One Love Poems: Vint-i-un poemes d'amor (1974-1976)

156. Aviva Chomsky, Unwanted People

157. Valeria L. Carbone y Mariana Mastrángelo, ed., Anatomía de un imperio: Estados Unidos y América Latina

158. Walt Whitman, Días ejemplares. Trad. y ed. Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan

159. Isabel Castelao-Gómez y Natalia Carbajosa Palmero, Female Beatness: mujeres, género y poesía en la Generación Beat

160. Hasan G. López Sanz, La pintura de frontera de George Catlin: una etnografía entre la escritura de viajes y la imagen

161. Urszula Niewiadomska-Flis, ed. Ex-Centric Souths: (Re)Imagining Southern Centers and Peripheries

162. Emilio Sales Dasí, Blasco Ibáñez en Norteamérica

163. Toni Montesinos, El fruto de la vida diversa. Artículos sobre literatura norteamericana

164. Valeria L. Carbone, Una historia del movimiento negro estadounidense en la era post derechos civiles (1968-1988)

165. Nephtalí de León, La Llorona, A Spirit Unable to Rest (Un ánima que no descansa)

166. Juan Carlos Calvillo Reyes, Emily Dickinson: un estudio de poesía en traducción al español

167. Rita Dove, Thomas y Beulah, Rita Dove. Trad. y ed. Márgara Averbach

168. James Fenimore Cooper, Cuentos para quinceañeras, James Fenimore Cooper.
Trad. y ed. de Marcelo G. Burello y Alejandro Goldzycher

169. María Jesús Rodríguez Hernández, Las heridas de la ausencia. Poesía de nostalgia en Canadá y Estados Unidos

170. Jorge Majfud, Perros sí, negros no: las raíces y los frutos del racismo estadounidense

171. John Howard, Felling & Pining

172. Anna M. Brígido-Corachán, ed. Indigenizing the Classroom: Engaging Native American/First Nations Literature and Culture in Non-Native Settings

173. Ignacio F. Rodeño Iturriaga, Four Books, One Latino Life: Reading Richard Rodriguez

174. Pilar Illanes Vicioso, Tennessee Williams y la Norteamérica de posguerra

175. Alfonso Martínez Berganza, Hemingway en la España taurina

176. Maite Aperribay Bermejo, Ecoxicanismo: autoras chicanas y justicia medioambiental

177. Rebeca Gualberto Valverde, Wasteland Modernism: The Disenchantment of Myth

178. Ana Pol Colmenares, Las voces de Theresa Hak Kyung Cha: trauma, silencios, balbuceos

179. Jorge Majfud, La privatización de la verdad: la continuidad de la ideología esclavista en Estados Unidos

180. Daniel Pinkas, ed. Recently Discovered Letters of George Santayana / Cartas recién descubiertas de George Santayana. Trad. Daniel Moreno, presentación José Beltrán

181. Carolina Fernández Rodríguez, American Quaker Romances: Building the Myth of the White Christian Nation

182. Benjamin Drew, The Refugee: Narratives of Fugitive Slaves in Canada. Trad. y ed. Vicent Cucarella Ramon

183. Christine Jensen Hogan, Un pas de deux, un pas de Dieu: Anne Bradstreet y Thomas Merton, una conversación.
Trad. y ed. Fernando Beltrán Llavador

184. John Howard, Truths Up His Sleeve: The Times of Michael Cacoyannis

185. Rodolfo F. Acuña, Occupied America: The Chicanos Struggle toward Liberation. Trad. y ed. José Juan Gómez-Becerra

186. Carme Manuel, ed. The Slave's Little Friends: American Antislavery Writings for Children

187. Noelia Hernando-Real, Rosas en la arena: los relatos de Susan Glaspell

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

En este volumen se contextualiza la obra de Edgar Allan Poe dentro del marco del sistema literario hispanohablante y también de la literatura universal, puesto que el bostoniano se encuentra entre los autores más leídos y traducidos de la historia de la literatura. Se incluyen aquí diversos estudios en los que se entrecruzan, en una secuencia coherente, aproximaciones a tres cuentos: *La máscara de la Muerte Roja*, *El pozo y el péndulo* y *El tonel del amontillado*. Al análisis literario y temático se unen la consideración lingüística detallada del léxico textual, así como la de los elementos estilísticos y gramaticales. De ahí que sea, en los entresijos de la lectura atenta de estos textos, donde se revele su interpretación particular desde conceptos genéricos como el gótico, lo fantástico, lo grotesco/arabesco y el terror.

188

9 788491 349891

Universitat de València Publicacions PUV