

**POE-TICA: ESCRITURA Y COMPOSICIÓN POÉTICA EN LA OBRA DE**

**EDGAR ALLAN POE**

**MIGUEL ÁNGEL TORREGROZA BELEÑO**

**UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LENGUA CASTELLANA**

**BOGOTÁ D.C**

**2023**

**POE-TICA: ESCRITURA Y COMPOSICIÓN POÉTICA EN LA OBRA DE**

**EDGAR ALLAN POE**

**MIGUEL ÁNGEL TORREGROZA BELEÑO**

**Monografía de Grado presentada como requisito para optar el título de: Licenciado en  
Filosofía y Lengua Castellana**

**Asesor:**

**Cesar Fredy Noel Pongutá Puerto**

**UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LENGUA CASTELLANA**

**BOGOTÁ, D.C**

**2023**

## **RESUMEN**

En la presente monografía se realiza un acercamiento a la obra del escritor estadounidense Edgar Allan Poe, con el objetivo de delinear algunos de los rasgos que la caracterizan tanto en su obra creativa como en sus acercamientos teóricos a la escritura. Para ello tratarán de establecerse los hilos que lo vinculan al complejo entramado literario y artístico que es el Romanticismo y el gótico. Seguidamente se trazarán los planteamientos principales que constituyen lo que aquí se ha optado por llamar la teoría estética de Edgar Poe, que se encuentra construida a lo largo de ensayos, cartas, críticas literarias y cuentos del autor. Lo anterior con el fin de verter en la obra misma del autor los conceptos anteriormente delineados, particularmente en cuatro cuentos altamente reconocidos: La máscara de la muerte roja, Berenice, Morella y el corazón delator.

**Palabras clave:** Romanticismo, Edgar Poe, Literatura, Gótico, Estética.

## **ABSTRACT**

This monograph is a serious and committed approach to the work of the american writer Edgar Allan Poe, in order to outline some of the features that characterize not only his creative work but also his theoretical encounters with writing. To achieve this intricate goal it is necessary to find the threads that link him to the complex and sometimes indesciftable world such as Romanticism and Gothic. The main reasons and approaches that constitute Poe's aesthetic theory are also explained in this project, which is constructed through essays, letters, literary critics and stories. Thus to pour on the author's work the concepts previously mentioned, particularly in four outstanding and well known stories: The masque of the red death, Brenice, Morella and the Tell-tale Heart.

**Key words:** Romanticism, Edgar Poe, Literature, Gothic, Aesthetic

## **TABLA DE CONTENIDOS**

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	<b>11</b>
<b>1.ROMANTICISMO, GÓTICO Y ROMANTICISMO OSCURO</b>	<b>11</b>
1.1. La Romanticomaquia - El problema de definir el romanticismo	11
1.2 El Romanticismo Alemán - Estética, Política y Filosofía del Arte	16
1.3 El romanticismo y el gótico estadounidense	19
1.4 El romanticismo oscuro	23
<b>CAPÍTULO II</b>	<b>29</b>
<b>2. LA TEORÍA ESTÉTICA DE EDGAR POE</b>	<b>29</b>
2.1 Horizonte teórico, acogida, influencias y lecturas.	30
2.2 La teoría estética de Poe: Poesía, Cuento y Relaciones.	33
2.3 La jerarquía de las formas literarias:	38
2.4 Planteamientos acerca de la poesía	41
2.5 La teoría del relato corto (Cuento)	43
<b>CAPÍTULO III</b>	<b>45</b>
<b>3. LA SOMBRA DEL GÓTICO: INTERPRETACIÓN Y ESTÉTICA</b>	<b>45</b>
3.1 El gótico y el romanticismo oscuro en la narrativa de Poe:	45
3.2 Vestigios narrativos de la teoría estética:	59
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>69</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>73</b>

*A Emilse y Jonny. A toda su mitología familiar.*

*I died for Beauty - but was scarce  
Adjusted in the Tomb  
When One who died for Truth, was lain  
In an adjoining Room -*

*He questioned softly "Why I failed"?  
"For Beauty", I replied -  
"And I - for Truth - Themself are One -  
We Brethren are", He said -*

*And so, as Kinsmen, met a Night —  
We talked between the Rooms -  
Until the Moss had reached our lips -  
And covered up - Our names -*

*Emily Dickinson*

## INTRODUCCIÓN

Edgar Allan Poe es reconocido por su obra cuentística, que abarca una amplia variedad temática que se extiende desde lo terrorífico, pasando por lo críptico y el desarrollo del relato policial, igualmente por sus poemas que han tenido un profundo impacto en la cultura popular como es el renombrado *The Raven*. Sin embargo, *El bostoniano* -nombre que aparece en su primera publicación *tamerlane and other poems*- posee también una faceta que, aunque no plenamente leída por el gran público, sí tiene un reconocimiento significativo en los ámbitos de la crítica literaria, la teoría estética y la poesía, esto es, sus ensayos de poética. Condensada en una cantidad ínfima ensayos, siendo los principales *el principio poético* y *la filosofía de la composición* y ciertas lecciones dictadas ante públicos literarios, a las que se suman algunas cartas de importancia para su visión del quehacer poético, la teoría de Edgar Poe acerca de la poesía y la estética que subyace a ésta, no brilla por su extensión sino por la contundencia de sus observaciones.

Siendo Poe un escritor estadounidense, su obra paradójicamente no fue acogida con amplitud por sus compatriotas, incluso décadas después de su fallecimiento los intelectuales de la literatura de los Estados Unidos aún encuentran en *el bostoniano* un poeta, un crítico y un narrador de calidad discutible. Sin embargo, la recepción de Edgar Poe en Europa es la cara opuesta de esta situación, es Francia el terreno donde la teoría poética de Poe generaría los mayores vigos, las más variadas conjeturas, una multitud de apreciaciones llenas de admiración y donde pasaría a ocupar un lugar fundamental y fundacional en los debates respecto de la poesía moderna.

Es sabido que gracias a las traducciones y la ferviente admiración de Baudelaire hacia Edgar Poe, los trabajos de este último lograron difundirse por Francia e incluso en virtud de los comentarios del poeta francés a la obra y a la persona, se fue creando una especie de mito francés de la figura de Poe, como señala T.S Eliot: “Podemos seguir las huellas del desarrollo y posteridad de una teoría particular de la naturaleza de la poesía a través de estos tres poetas (*Baudelaire, Mallarmé y Valéry*), y esa teoría tiene precisamente su origen en la teoría -más que en la forma en que la puso en práctica- de Edgar Poe (Eliot, 1967. Pág 3).

Teniendo en cuenta lo anterior, en los trabajos de Edgar Poe es posible rastrear una especie de tensión entre el creador y el teórico, entre quien escribe bellamente y aquel que piensa la belleza. Esta tensión entre las concepciones de Poe respecto de la creación y la composición, los elementos temáticos y el tratamiento de estos tanto en sus poemas como en

sus cuentos, se nos aparece como una pugna entre un autor clasificado generalmente como Romántico y algunos de sus planteamientos que podrían entenderse como contrarios a la visión romántica del arte.

Tal parece que en Poe, elementos románticos como la inspiración, la vocación, la anti-profesionalización del artista y demás convicciones de este tipo, no son más sino mitologías, falsedades que enmascaran la verdadera faz del proceso artístico, sus obstáculos, su racionalidad y valor. Frente a los temas marcadamente románticos que aparecen en su obra como las identidades entre muerte y belleza, estéticas particulares de la mujer, y que constituyen la razón por la cual Edgar Poe es enmarcado dentro del “romanticismo oscuro”, es entonces visible la tensión entre temario y tratamiento romántico, y la visión racional y metódica de la creación poético-literaria.

Es en concordancia con lo anterior que la pregunta que provoca y sirve de guía para la presente investigación es: ¿Cómo se vinculan el romanticismo, el gótico y los planteamientos estéticos de Edgar Allan Poe en su propia obra narrativa? La estructura capitular para llevar a cabo esta empresa argumentativa, conforme a la estructura lógica de los objetivos general y específicos, es la siguiente: En el capítulo primero se realizará la caracterización histórico-estética del romanticismo y sus relaciones con el gótico y el romanticismo oscuro; en el capítulo segundo se trazarán los rasgos generales de la teoría poética de Edgar Poe en sus ensayos y parte de su narrativa; y finalmente, en el capítulo tercero se realizará la interpretación del romanticismo particular de Edgar Poe a la luz de la articulación singular de poética y creación literaria en un corpus cuentístico.

En el primer capítulo, se establece el contexto general de la obra de Edgar Allan Poe y se exploran los vínculos que lo conectan con los movimientos literarios del Romanticismo y el gótico. Se analizan los elementos temáticos y estilísticos presentes en sus escritos, así como su relación con otros autores y corrientes artísticas de la época. En el segundo capítulo se profundiza en algunas de las interpretaciones que se han realizado de las propuestas estéticas de Edgar Allan Poe. Se presta especial atención a las perspectivas desarrolladas por dos destacados autores, Charles Baudelaire y Paul Valéry, quienes han realizado un análisis crítico y detallado de la obra de Poe, explorando sus elementos constitutivos y su relevancia en el contexto literario.

Se examina en detalle la teoría estética plasmada por Poe en sus ensayos y comentarios críticos, los cuales brindan una visión clara y enriquecedora de su pensamiento artístico. Se analizan los planteamientos que Poe presenta en relación con la poesía y el cuento, desentrañando los elementos esenciales que conforman su concepción estética. Estos

elementos abarcan desde el uso del lenguaje y la importancia de la musicalidad en la poesía, hasta la construcción del suspense y el impacto emocional en el cuento.

En el tercer capítulo se realiza un análisis detallado del cuento *La Máscara De La Muerte Roja*. Se examinan los elementos narrativos, los temas recurrentes y las características estilísticas que lo convierten en un ejemplo destacado de la obra de Poe. Se relacionan los conceptos estéticos previamente delineados con la estructura y el contenido del cuento. También se lleva a cabo un análisis del cuento *Berenice*. Se exploran los aspectos psicológicos, los motivos recurrentes y las técnicas narrativas empleadas por Poe en esta obra. Se establecen conexiones con los conceptos estéticos estudiados previamente, con el fin de comprender cómo se manifiestan en la historia y enriquecen su significado. Sumado a ello se realiza un análisis minucioso del cuento *Morella*. Se examinan los temas de la identidad, la muerte y la redención presentes en la obra, así como los recursos literarios utilizados por Poe para transmitir su mensaje. Se relaciona el contenido del cuento con los principios estéticos desarrollados por el autor, buscando entender cómo influyen en la apreciación de la historia. A su vez, se lleva a cabo un análisis del cuento *El Corazón Delator*. Se exploran los elementos psicológicos, la técnica narrativa y los temas recurrentes que hacen de esta obra una de las más emblemáticas de Poe. Se examina cómo los conceptos estéticos previamente establecidos se reflejan en la estructura y el contenido del cuento, enriqueciendo su impacto emocional y estético.

La figura del creador en los estudios literarios siempre prima por encima de la figura reflexiva que acompaña la creación, en el caso de los poetas se privilegia la imagen del inspirado, aquel poeta que al entrar en contacto con fuerzas divinas o desconocidas logra sus obras, por encima de la encarnación más humana de la meditación que antecede el salto a la aventura literaria, ese poeta cuya obra es el producto de una constante reflexión, de continuos esfuerzos y estudios, de esforzados internos de composición.

En el caso de Edgar Poe esta no es la excepción, debido a la amplitud de influencias de su obra en la cultura literaria y la importancia de sus aportes al cuento y la poesía modernos, su labor creativa ha eclipsado su faceta más reflexiva, si se quiere -en correspondencia con las propias consideraciones del autor- la faceta pre-creativa, la piedra angular, el sendero y arboleda que direccionan toda *composición* de una obra de arte. La obra del *bostoniano*, en particular sus ensayos y sus críticas literarias constituyen una profunda lección del oficio de la literatura y su *composición*, son una muestra de las extensas cavilaciones a las que debe someterse un escritor consciente de las dimensiones de su oficio, de las estratagemas que elucubra la razón para dar a luz la poesía, las extravagantes



discusiones internas a las que debe estar sometido el juicio en su pretensión de acercarse a la belleza.

La transformación frente a la tradición literaria que representa Edgar Poe no se manifiesta únicamente en la singularidad de sus narraciones o la originalidad rítmica de su cadencia lírica, no son los elementos innovadores de su labor creativa los únicos componentes innovadores en su escritura. En su obra crítica y ensayística, Poe se erige como todo un desmitificador, un gólem<sup>1</sup> que arranca del paraíso los secretos más profundos de la creación, un hombre que en el seno del romanticismo, con un alma repleta de fervor romántico, sedienta de absoluto y sublimación, dirige desde este punto central un embate contra los mitos sostenidos por la sensibilidad romántica frente a la escritura; Poe en su escritura más racional rompe con la visión de la poesía como producto exclusivo de la *inspiración* y la comunión con las musas, señala con claridad que el oficio literario tiene que vérselas de continuo e inexorablemente con la razón, la reflexión, la decisión y la planificación, tan solo mediante un proceso arduo de toma de decisiones creativas puede emerger la obra de arte.

Mediante sus planteamientos, Poe labra lo que será el terreno de debate de las modernas teorías de la poesía y el arte. Sus posiciones frente a la elaboración poética señalan el problema de la esencia de la poesía, Poe instauró la reflexión explícita sobre los propósitos del poema y su autosuficiencia, es decir, en sus trabajos el bostoniano inaugura una nueva etapa de la conciencia poética en la modernidad. Son estas reflexiones las que en el terreno de la poesía francesa provocan una multiplicidad de nuevos tratados estéticos y ensayos con respecto a lo que es propio de la poesía, una serie de discusiones que giran en torno a la importancia de la forma, la relevancia del contenido para la valoración poética y las relaciones entre poesía y pensamiento, siendo Stéphane Mallarmé uno de los centros de atención de estos debates tanto por sus contribuciones teóricas como por su particular forma de aproximarse a la composición poética (Valéry, 2010).

Nuestro objetivo al realizar un análisis de la obra de Edgar Poe es adentrarnos en las características distintivas que definen tanto su obra creativa como sus enfoques teóricos hacia la escritura. Para ello, buscamos desentrañar los hilos que conectan a Poe con el complejo entramado del Romanticismo y el movimiento gótico en la literatura y el arte.

A lo largo de este estudio, nos centraremos principalmente en la teoría estética de Poe, la cual se encuentra elaborada en sus ensayos, cartas, críticas literarias y cuentos. Mediante

---

<sup>1</sup> Criatura de la mitología judía, creada por el hombre. Véase el poema *El Golem* de Borges o la película expresionista *Der Golem* dirigida por Carl Boese y Paul Wegener.

un examen detenido de un corpus parcial de obras, buscamos aplicar los conceptos previamente delineados a cuatro de sus relatos altamente aclamados: "La máscara de la muerte roja", "Berenice", "Morella" y "El corazón delator". De este modo, pretendemos arrojar luz sobre la fusión de la teoría y la práctica en la escritura de Poe, enriqueciendo así nuestra comprensión de su visión artística.

Edgar Allan Poe es reverenciado como una figura clave en la literatura estadounidense, conocido por sus temas oscuros y macabros, imágenes vívidas y técnicas magistrales de narración. Sus obras han dejado una huella indeleble en el panorama literario, cautivando a los lectores con su profundidad psicológica y su belleza perturbadora. Al examinar sus obras desde la perspectiva del Romanticismo y la tradición gótica, esperamos lograr una apreciación más profunda de la intrincada interacción de estas influencias en su escritura. Esta monografía pretende contribuir al cuerpo existente de estudios sobre la obra de Poe, adentrándose en la intersección de sus teorías estéticas, el movimiento romántico y el género gótico. Al desentrañar las complejidades de su visión artística, aspiramos a iluminar la relevancia perdurable de las contribuciones de Poe al mundo literario.

A lo largo de los capítulos siguientes, trazaremos los elementos temáticos y estilísticos que definen la escritura de Poe, explorando la manera en que este explora las profundidades de la psique humana, enfrenta la mortalidad y desafía las nociones convencionales de belleza y artesanía. Al interactuar con sus teorías estéticas, descubriremos los principios subyacentes que guiaron sus esfuerzos creativos y examinaremos su manifestación en los relatos seleccionados. Esta monografía representa un análisis profundo de la obra de Edgar Allan Poe, centrándose en su conexión con el Romanticismo y la tradición gótica. Al adentrarnos en sus teorías estéticas y examinar historias específicas, buscamos desentrañar las complejidades artísticas y las corrientes temáticas que han asegurado el legado de Poe en el ámbito de la literatura.

## CAPÍTULO I

### 1.ROMANTICISMO, GÓTICO Y ROMANTICISMO OSCURO

En el presente capítulo, se aborda la revisión histórica y estética del romanticismo como movimiento cultural y artístico de gran relevancia en la historia del arte. Se realiza un minucioso análisis de los problemas teóricos que surgen al intentar definir el romanticismo, dado su carácter polisémico y multifacético. Además, se exploran las múltiples formas en las que se manifiesta este movimiento, con especial énfasis en la influyente versión del romanticismo alemán, cuyas características únicas han dejado una huella profunda en la literatura y el arte en general.

Asimismo, se examina la ficción gótica y se profundiza en las particularidades del gótico literario, un género de gran importancia en la obra de Edgar Poe. Se destacan los elementos distintivos y la estrecha relación entre el romanticismo y el gótico, que dan lugar a una vertiente conocida como romanticismo oscuro. Este enfoque fusiona elementos temáticos y estilísticos del romanticismo con los elementos siniestros y atmosféricos propios del género gótico, creando así una estética única y evocadora.

Por último, se abordan las perspectivas teóricas acerca del romanticismo planteadas por Fernando Zalamea. Estas perspectivas ofrecen un enfoque analítico y crítico sobre el romanticismo, profundizando en su influencia en la literatura, el arte y la cultura en general. A través de estas direcciones teóricas, se busca ampliar la comprensión del romanticismo y su significado en el contexto histórico y estético en el que se desarrolló, permitiendo así una apreciación más completa y enriquecedora de este importante movimiento artístico.

#### 1.1. La Romanticomaquia - El problema de definir el romanticismo

Los esfuerzos que se realizan por comprender una época o un movimiento estético presentan obstáculos debido a la multiplicidad de facetas que estos evidencian: incongruencias, desavenencias, bifurcaciones, contradicciones, excesos y simplificaciones. Al igual que todo gran (meta)relato emerge como la promesa de la emancipación, tiende con el paso del tiempo a devenir despótico, y es la tarea de la comprensión el dar cuenta de estas transmutaciones sin comparecer en el juicio de las condenas morales y políticas. El presente apartado intentará establecer, en un primer momento, una perspectiva general de la importancia y los problemas principales de la definición del romanticismo.

Los grandes movimientos del espíritu ocasionan enormes transformaciones en la conciencia humana que pasan por reordenar todo el arsenal de interpretación de la realidad que se tiene a la mano en un momento dado, el movimiento de la historia actualiza al espíritu y su conciencia de sí. En materia de transformación de la conciencia humana, no ha habido en la modernidad un movimiento de impacto tan contundente y duradero como el Romanticismo (Berlin, 1999).

En Francia, durante la segunda mitad del siglo XVIII la racionalidad es concebida como eje fundamental de la experiencia humana en la política, en el arte, en la moral y en la filosofía. Sin embargo, esta atmósfera razonable y razonada, se ve de repente sacudida por la irrupción de la emoción y el entusiasmo, de la neurosis y la melancolía ejerciendo su influencia sobre los ánimos, la irrupción de una época en donde la espontaneidad es vanagloriada.

Es de notarse el gran problema que implica emparentar una época que valora una multiplicidad de rigores estéticos con la llamada a la consecución del orden sobre las cenizas del *Ancien Régime*, que se encuentra en la Revolución Francesa. Uno de los rasgos que va a caracterizar al movimiento romántico -si es posible darle esa apariencia de unidad- es precisamente que se erige como el movimiento de la disimilitud y la turbulencia, durante los azares de la revolución de la razón.

El romanticismo se constituye como una protesta pasional contra toda pretensión de universalidad, se adopta a partir de él una actitud de entrega absoluta de la vida al ideal, y ésta actitud por normalizada que aparezca al lector contemporáneo, es una emergencia novedosa para la humanidad, ese arrojio hacia la fatalidad es solo comprensible históricamente a partir del romanticismo, puesto que aquí se adoptan ideales por los que vale la pena sacrificarlo todo y morir, con la diferencia de que no se trata ahora únicamente de la verdad, no es el compromiso con la verdad lo que es loable y digno de encomio, sino el compromiso en sí mismo, es decir, se reconoce el conjunto de valores que fundamentan una elección, donde el carácter de verdad pasa a ocupar un segundo plano.

En palabras de Isaiah Berlin: “Podemos hacerlo o no con cierto valor, pero la libertad radica en el compromiso mismo y no en el estatus del valor, ya sea racional u otro. Reside en el hecho de que asumimos el compromiso o no lo hacemos; de que podemos asumirlo, aunque no sea necesario hacerlo” (Berlin, 1999. pág.59). Aquí el estado mental, la intención, el motivo, superan en importancia al efecto de la empresa humana, lo que se aprecia es el carácter y no la creencia particular que a este le mueve. Esta devoción y dedicación que ahora

se perciben como cotidianas, empezaron en el seno de una minoría para pasar a permear progresivamente las maneras de comprender el mundo hasta nuestros días.

“Una revolución hacia todo” (Berlin, 1999), he allí la consigna que podría caracterizar al movimiento romántico con sus fricciones y sediciones, sus sutilezas y conformidades, es decir, dicha consigna es muestra del carácter heterogéneo y en ocasiones contradictorio del Romanticismo. Este movimiento es tan variado que en sí mismo no puede ser denominado como un grupo homogéneo de perspectivas estéticas, de disposiciones ante la vida o de obras con un cierto tono común, ya que en él conviven cuestiones tan disímiles como la energía vital y la enfermedad; la decadencia y el esplendor; la violencia y la paz; el caos y la armonía. De igual manera, bajo su gran manifestación cultural hallamos: vampiros, castillos, duendes, molinos, oscuridad, terror, tradición; y en sus expresiones de la experiencia humana encontramos a un mismo tiempo lo simple, lo feliz, la inmediatez, la revolución, la reacción, el artificio, lo natural, lo parco y lo excéntrico; el romanticismo es unidad y multiplicidad.

El romanticismo fue un medio que impulsó los movimientos de reforma del siglo XIX, pero no es preciso decir que el romanticismo y el deseo de reforma política sean una y la misma cosa. Como se ha podido observar, no existe una teoría generalmente aceptada acerca de ese importante momento de la historia literaria, del arte y de la conciencia humana, ya que al referimos a lo romántico podemos hablar de: rebelión frente al método científico, la vindicación del individuo, la vuelta a la edad media, el amor a lo exótico, la revuelta frente a la razón, la liberación del inconsciente, el rechazo de la convención artística o la vuelta a la naturaleza, cuestiones que como veremos más adelante, pertenecen al romanticismo pero que ninguna marca el punto fundamental de su elusiva definición (Berlín, 1999).

Es de resaltar, como señala Morse Peckham, que una teoría del romanticismo debería iluminar trabajos individuales bajo una clase valiosa de interpretación y poner ciertos autores clave en relación, y esto cobra incluso más importancia teniendo en cuenta que para Peckham el romanticismo es el cambio más importante en la conciencia de Occidente desde Platón, cambio que fue seguido por todas las formas del arte.

Una de las grandes revoluciones en el pensamiento occidental fue la que ocasionó el giro de pasar de concebir el cosmos como un mecanismo estático, a concebirlo como un organismo dinámico, ya que la primera de estas metáforas metafísicas implica una máquina perfecta y planeada en su funcionamiento desde el principio, donde el cambio es también parte de dicha máquina y aquello que parece no encajar, es debido a nuestras limitaciones para comprenderlo; los logros de los hombres se basan en acomodarse a dicha máquina.

La metáfora metafísica cambia entonces de la máquina al organismo, una entidad que

no está realizada sino en realización, ante lo cual el cambio se torna un valor positivo, la perfección cesa en su imperio, lo que da espacio para que cada obra de arte sea vista como respondiendo a su propia ley, ya que todo es Dios creándose a sí mismo, es el despliegue paulatino del Espíritu, incluso las teorías de la interpretación de la obra de arte que predicán que una obra tiene un número indefinido de lecturas, tienen algo de románticas.

El romanticismo también destaca por su apelación -en algunas ocasiones- a una inspiración inconsciente, a un arrebató de la naturaleza inspirada que guía al artista por los inciertos y veleidosos caminos de la creación. El inconsciente es un postulado de la imaginación creativa, es a través de él que la novedad ingresa al mundo en forma de arte e ideas como ahora concebimos el inconsciente relacionándolo a algo hacia lo que se descende, mientras que los románticos lo ven como un ascenso, es este el subjetivismo romántico.

La situación compleja de la definición del romanticismo plantea un cuestionamiento completo de la capacidad de la teoría, la crítica y la literatura de resolver sus propios problemas, en donde los académicos prefieren evitar el tema o comprometerse con una definición que saben insuficiente ante tal multiplicidad. En este sentido el artículo de Arthur Lovejoy *On the discrimination of romanticisms*, es el que plantea el clima de escepticismo a la hora de definir lo romántico.

Arthur Lovejoy, en su artículo anteriormente mencionado, señala que el paso del tiempo ha aumentado la cantidad de definiciones y la confusión que estas generan en torno a lo romántico, en su revisión, encuentra que hay autores que afirman que las huellas del romanticismo pueden trazarse hasta Platón o hasta la serpiente del jardín del edén -entiéndase la amargura del chiste- como una forma de hacer entender el problema historiográfico de la definición del romanticismo, que debido a su plasticidad puede ser aplicado incluso a eventos y personajes anteriores a su surgimiento concreto en la historia moderna. Hay otros que relacionan lo romántico con una afirmación demasiado confiada de la voluntad de poder, derivada del sentimiento místico de que las propias empresas cuentan con el favor de una alianza celestial, la contemplación extática de la naturaleza y el culto al héroe (Lovejoy, 1924).

La palabra “romántico” significa tantas cosas que por sí misma no logra decir algo, y aunque la ética filosófica nos apremia a conocer el sentido puntual de aquello de lo que hablamos, es imposible asumir una postura clara entre tanto desorden, como amargamente afirma Lovejoy. Los críticos y teóricos se acusan entre sí de crear sistemas románticos de pensamiento, de esquivar las problemáticas, de simplificar las relaciones o de adoptar de

mala fe definiciones carentes de precisión histórica; es un escándalo literario el no poder definir esta terminología sabiendo que al romanticismo se le ha impugnado -puede que injustamente- ser la causa de muchos de los males de nuestra era.

La cuestión entonces no parece poder reducirse a la simple elisión del periodo, establecer una convención literaria e historiográfica donde este escollo histórico deje de ser mencionado en antologías, enciclopedias, ensayos, críticas y demás. Es imposible eludir un movimiento que marcó una transición titánica en el pensamiento, el gusto y la sensibilidad modernos, por lo cual, Lovejoy señala la necesidad de hablar de *Romanticisms*, así, en plural:

But the discrimination of Romanticisms which I have in mind is not solely or chiefly a division upon lines of nationality or language. What is needed is that any study of the subject should begin with a recognition of a *prima facie* plurality of Romanticisms, of possibly quite distinct thought-complexes, a number of which may appear in one country. (Lovejoy, 1924, pág. 236).

Cada uno de estos supuestos romanticismos son altamente complejos y los construyen una serie de enormemente inestables conjuntos intelectuales, en los cuales las ideas se yuxtaponen y mezclan, se separan caprichosamente y también hacen emerger singulares eclecticismos. Se formaron por la unión de varias ideas y no por una necesidad lógica, alimentada por procesos asociativos y la creciente polisemia que fue adquiriendo el término. Estos romanticismos pueden compartir características y motivaciones similares, a la vez que impulsan motivos totalmente extraños entre sí, incluso la forma final de un movimiento puede acabar siendo la antítesis total de su propio comienzo.

Entre esta múltiple serie de romanticismos que nos obliga a reconocer la atiborrada polisemia del término, podemos encontrar en un primer momento un romanticismo que según lo define Friedrich Schlegel, se caracteriza por la revuelta ante la estética neoclásica, por ser admiradores de Shakespeare y asumir una actitud de independencia ante las reglas de la *poiesis*. Esta primera faceta asume una nueva dirección en la antigua discusión de las relaciones entre la naturaleza y el arte, ya que la posición de que la naturaleza sea superior al arte no es tema nuevo, lo nuevo es que la naturaleza sea parte del arte en cuanto impulso natural de creación sin reglas. En esta concepción, lo natural se asocia con lo simple, con la eliminación de los excesos, con la regresión y el pasado, con la reforma por eliminación; este es el primer romanticismo, el naturalista.

El “romanticismo tardío” es la negación de los primeros impulsos naturalistas, con su piedra angular en el ensayo de Schiller *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1795), donde expone que la armonía con la naturaleza en tanto posición opuesta al arte o a la cultura, no puede ser algo deseable para el artista o el hombre moderno, puesto que para el hombre lo artificial es natural, por lo cual, se resalta la creencia en la profunda reflexión que implica la creación artística.

Como vemos, el romanticismo abriga posiciones contradictorias hasta en sus propios desarrollos individuales, por lo cual la generalización de los términos para referirse a lo romántico es un acto de mala fe o una ingenuidad diletante, las palabras de Lovejoy ante esto son categóricas:

(...) I cannot but observe that the fashion of giving both the same name has led to a good deal of unconscious falsification of the history of ideas. The elements of the one Romanticism tend to be read into the other; the nature and profundity of the oppositions between them tend to be overlooked; and the relative importance of the different changes of preconceptions in modern thought, and of susceptibilities in modern taste, tends to be wrongly estimated. (Lovejoy, 1924. pág. 17).

## **1.2 El Romanticismo Alemán - Estética, Política y Filosofía del Arte**

Para los alemanes de la época de los hermanos Schlegel y Hegel, el Romanticismo es la continuación estética de la religión, siendo una reacción al desencantamiento del mundo que empieza con la ilustración y que caracteriza la época Moderna, es así que los tópicos del cristianismo y los mitos greco-romanos son retomados con fuerza estética para posicionar al arte como el nuevo elemento que ocupará los campos que la religión ha ido cediendo en el espíritu de los hombres.

El romanticismo alemán se caracteriza por una especie de triunfalismo frente a la realidad, ve en sí mismo un estado más elevado del espíritu del que es posible encontrar en los fenómenos de la realidad tangible y cotidiana, esto será el gran lema del esteticismo que ve en el arte incluso el reemplazo de Dios, mientras que por otro lado, dicho triunfalismo convierte al romanticismo en un campo fértil para el arte pero ingenuo para la política. Existen diferencias en el trato de las relaciones entre arte y política según los protagonistas de los debates de su tiempo, a saber: Heine, Schlegel y Hegel (Domínguez, 2009).

Para Hegel invocar el pensamiento religioso es un anacronismo en la modernidad: “Los románticos son modernos que se resisten a ello” (Dominguez, 2009). Sin embargo,



Heine y Hegel se reconocen a sí mismos como modernos y por ello criticarán lo romántico desde la modernidad, esto es, su anacronismo religioso y su función política. Estos dos autores critican el vertimiento de la poética romántica a la política cultural alemana, a la apelación de elementos mitológico-religiosos y artísticos para consolidar una elusiva identidad nacional en la consolidación de los Estados-Nación en Europa.

Napoleón divide los bandos europeos entre quienes apelan a su imagen de espíritu secular y moderno, y la del conquistador violento, entre aquellos que ven el ideal en el progreso y quienes buscan en el pasado cristiano un ideal, es decir, divide Europa entre el cambio y la conservación, con base en ello, Hegel criticará la instrumentalización cristiana del arte que equipara Religión y Estado.

Friedrich Schlegel es fundamental para entender el romanticismo alemán en el sentido en que su aporte escinde lo romántico de un término comúnmente equiparado, el cual es el *Roman* (novela) y logra caracterizar lo romántico como una concepción del mundo reflejada en todas las artes de la cultura cristiana. Schlegel señala que el arte romántico es un arte en contraste con su época, pues es fantástico en un mundo desencantado, herencia esta de la Ilustración que la cultura europea no podrá ya negar, y es por ello que el Romanticismo es a la vez crítico de la modernidad y eminentemente moderno.

Para Schlegel lo romántico está presente en toda poesía dado su íntimo florecimiento desde la entraña del hombre en cualesquiera circunstancias, por ello, lo romántico es entonces determinado por lo *sentimental* y lo *histórico* puesto que: “(...) Por transfigurado que este último esté (*el fundamento histórico*), pues lo romántico, a diferencia de lo antiguo, piensa ya desde la historia, no puede dar el mito por sentado” (Dominguez, 2009. pág.51). Lo romántico es presentar lo sentimental de manera fantástica, lo que lo hace espiritual y no sensual.

Para los antiguos, la poesía se acomoda al mito y no a la historia, era un juego de seriedad, una apariencia verdadera o una verdad aparente; para los románticos la base es lo histórico, como sucede en Shakespeare. Es el adorno fantástico de lo histórico que bulle en los primeros “clásicos modernos”, lo único que puede erigirse como contendor digno de lo antiguo y sus dioses. Sin embargo, si lo romántico ha sido definido como un asunto de arte y literatura, el problema surgirá cuando la búsqueda de símbolos de identidad nacional y de origen espiritual conviertan lo que era puramente artístico en política cultural, y entrarán las críticas de Heine y Hegel.

La apelación a la identidad comunitaria, los símbolos comunes, la tradición y la religión no fueron sino estrategias políticas para consolar a una Alemania invadida por

Napoleón (Dominguez, 2009). El Romanticismo es altamente cristiano en su crisol de la voluptuosidad del dolor, la extraña dulzura de la pena, el extraño deleite de la tragedia. El arte de los románticos es un arte de la promesa y la venda en los ojos, de la esperanza y la retrospección:

El gran despropósito en que se convirtió la escuela romántica, fue haberle dado a la Alemania de su momento arte para el consuelo divino en un mundo del más allá, (...) en vez de haberle dado fe en el progreso para un mundo del presente y del más acá” (Dominguez, 2009. Pág. 54).

Para Hegel el arte constituye un elemento fundamental en la formación de la conciencia, a través del placer, el regocijo, la reflexión, el cuestionamiento y la crítica; y señala que el arte en la modernidad ya no pasa por la identificación con el héroe y la épica, sino que pasa por el filtro del juicio y la crítica de arte. La relación del artista con su obra también cambia, y ahora se fundamenta en la individualidad, en el conjunto de situaciones que rodean y producen al sujeto particular que crea la obra, en la singular situación epocal y cultural del artista. La obra ya no tiene que ser bella sino el reflejo exuberante de la interioridad, un estallido de fuerza vital. En este sentido, para Hegel el arte cristiano es similar al arte clásico, que halla en el mito sus formas y contenidos sin que estos presenten conflicto alguno para el artista.

El arte en la modernidad se libera de la tradición en el sentido en el que ya no debe representar lo ya representado, sino que queda a disposición de los estados espirituales del hombre. Esto en oposición a ese arte romántico que según Hegel idolatra el pasado, el arte verdaderamente moderno es el sello de un artista, es decir, de su época y su cultura: “Solo el presente está fresco, lo otro, cada vez más pálido” (como se citó en Dominguez, 2009. Pág. 55).

En cuanto a las relaciones entre arte y pensamiento, para los románticos el arte puede dar paso a la reflexión filosófica pero no es apto para el análisis científico, el arte es para el sentimiento y no para el pensamiento que frente a sus insinuaciones, se queda corto. Hegel por su parte destaca la capacidad del pensamiento de encontrarse en *lo otro* y en los objetos sensibles del arte, el pensamiento también se encuentra a sí mismo. El arte para Hegel es *algo del pasado* en la medida en que ya no satisface una necesidad espiritual en el sentido de las sociedades anteriores: “el arte ya no funda la cultura, la presupone” (Dominguez, 2009. Pág. 58).

### 1.3 El romanticismo y el gótico estadounidense

La ficción gótica es difícilmente gótica en un sentido estricto de lo que históricamente se entiende como lo gótico, ya que este tipo particular de ficción es enteramente post-medieval e incluso post-renacentista. Aunque sus antecedentes datan de antiguos romances en prosa y verso e incluso en ciertas obras de Shakespeare, la primera historia gótica es una narración publicada ya pasado el medioevo, titulada *El castillo de Otranto* de Horace Walpole en 1764.

Esta nueva forma de construcción de una historia, que combinaba la *imaginación* antigua con la *probabilidad* moderna y la vida cotidiana, solo tuvo una acogida significativa alrededor de 1790, década de la muerte de Walpole, por parte de lectoras mujeres y que continuó desarrollándose paralelamente al Romanticismo, con especial efervescencia en la era del *Frankenstein* de Mary Shelley en 1818. La influencia de la ficción gótica continuó hacia otros géneros de novela, hacia el teatro y la ópera, los cuentos, los periódicos, la poesía y la pintura, muchas veces criticados por sus excesos. En palabras de Jerrold E. Hogle en su introducción al *Cambridge companion to gothic fiction*:

This highly unstable genre then scattered its ingredients into various modes, among them aspects of the more realistic Victorian novel. Yet it also reasserted itself across the nineteenth century in flamboyant plays and scattered operas, short stories or fantastic tales for magazines and newspapers, “sensation” novel for women and the literate working class, portions of poetry or painting, and substantial resurgences of full-fledged Gothic novels- *all of which were satirized by their excesses*, as they had also been in Romantic times, now that the gothic mode had become relatively familiar. (Hogle, 2002. pág 1).

A finales del siglo XIX, la ficción gótica tiene un nuevo auge a través de la narrativa gótica, con historias como *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, *Drácula* de Bram Stoker, y *Una vuelta de tuerca* de Henry James que renuevan el interés por este tipo de narrativas a través de la creación de nuevas tramas que se convertirían en reelaboraciones más populares de tópicos antiguos, como el doble, el vampiro, y la casa embrujada. En el siglo XX la ficción gótica tuvo la expansión más grande de su historia a través del cine, las historietas, la televisión, las series, los musicales, los videojuegos, los videoclips y demás. Es así que el gótico constituye un reino simbólico crucial de la cultura occidental moderna.

Una de las características generales de la ficción gótica es que tiene lugar en locaciones que pueden aparecer como *anticuadas* (castillos, cementerios, criptas, abadías, teatros, ciudades antiguas, o lugares en general, decadentes). En estos lugares se encuentran ciertos secretos o problemas que atormentan a los personajes psicológica o físicamente, estos tormentos toman la forma de fantasmas, espectros, o monstruos que surgen o invaden la locación en cuestión, y es por ello que las ficciones góticas pueden jugar con las leyes de lo ordinario y de lo sobrenatural como heredarán géneros posteriores. Dependiendo del grado de inclinación explicativa de los hechos hacia lo ordinario o lo sobrenatural, tenemos el *terror gótico* o el *horror gótico* respectivamente.

Las tramas suelen mostrar tensiones entre la *conservación* y el *cambio*, entre poderes establecidos y la urgencia de modificación de estos, representados en figuras aristocráticas, clericales o en profundos conflictos psicológicos. No es de extrañar que obras como las de Edgar Poe, hayan constituido la plataforma de los planteamientos de Sigmund Freud sobre el inconsciente. La ficción gótica ha permanecido históricamente relevante debido a que posibilita el tratamiento del deseo y el miedo en su sentido psicológico, hasta sus formas culturales y políticas.

El miedo que motiva la narrativa gótica es el del espíritu revolucionario atormentado por los fantasmas del orden que pretende destruir, como presintiendo que en el cambio de paradigma, se abrirá un vaso de pandora que desatará las condiciones necesarias para la paulatina desintegración del individuo y la cultura (Hogle, 2002).

Sin embargo, la ficción gótica también tienen la función paradójica de que nos permite enfrentar nuestros miedos, pero los desplaza hacia una época o lugar al que no pertenecemos, como si la confrontación pudiera ejercerse tan solo de soslayo, jamás introduciéndonos ni involucrándonos directamente en ella, es así que Drácula o Frankenstein siguen repitiéndose con los cambios necesarios (casi como tropos), según la época, pero que representan nuestro enfrentamiento tangencial al miedo y el deseo.

El gótico es criticado, aclamado y debatido por ser una mezcla de “alta” y “baja” cultura, por mezclar indiscriminadamente situaciones y lenguajes de esferas sociales muy distantes entre sí. En sus presentaciones temáticas siempre está la insistencia en yuxtaponer las posibilidades de la revolución y la reacción, reflejando así las más vitales ambivalencias de la vida moderna, solo que en su forma distante y simbólica, estos es, a través de la narración, la representación pictórica y las distintas manifestaciones del gótico en el arte.

Las imágenes extremas de las que echa mano la ficción gótica permiten una experiencia estética del más profundo terror, sin los peligros del daño potencial de una

experiencia real de ese tipo. El gótico entonces utiliza símbolos del pasado que han sido vaciados de significado, para significar ahora, preocupaciones modernas. Es posible verlo incluso en el término *Gótico*, que designaba cierto tipo de arquitectura percibida ya entonces como anticuada, ahora el término se usa como categoría estética, pero se basa en una ficcionalización del pasado.

“La formación de una distintiva tradición ficcional estadounidense durante la primera mitad del XIX, descansó en la adaptación de Romanticismo literario a la experiencia estadounidense, y en la creación del cuento por cierto número de escritores, destacables entre ellos Washington Irving, Edgar Allan Poe y Nathaniel Hawthorne” (Bendixen, 2017. Pág. 32). Es así como uno de los compromisos fundamentales del romanticismo es una trama fuerte, una sucesión de eventos que hagan emerger esa tan característica sensación de terror en el caso del gótico, la atmósfera del amor fatal, o el descenso hacia la locura.

El gótico es la subversión del mito americano de la tierra de las posibilidades, pues muestra que con tanta movilidad (social y económica) es posible también perderse irremediamente, por ello es que el gótico americano se preocupa por la escisión del yo. Edgar Poe hizo del gótico una parte central del romanticismo literario estadounidense ya que fue el primero en articular una serie de principios críticos para lograr un efecto buscado en la composición: “La ficción de Poe se basa en tramas elaboradas, un elevado lenguaje literario en donde la atmósfera se establece tanto por el sonido como por la imaginería visual (...) que casi siempre llevan a la representación de paisajes simbólicos y psicológicos” (Bendixen, 2017. Pág 34).

Edgar Poe es el autor que explota todo el potencial del narrador no confiable, aunado a ello el hecho de que el ambiente psíquico de sus personajes oscila entre la represión y el deseo, lo cual le permite generar constantes escenarios narrativos de tensión psíquica, donde los valores son transgredido con miras a la satisfacciones del deseo. Adicionalmente, la narrativa de Poe también destaca por el hecho de que no sitúe su ficción en su propio espacio y tiempo históricos, ya que para él la literatura tiene el propósito de llevarnos a experiencias elevadas y la situación histórica es un elemento que le impide al lector crear su propio imaginario de los espacios y las épocas que rodean la historia, más allá de que los mismos elementos narrativo sugieren ciertos momentos históricos.

El gótico es de una extremada flexibilidad, Poe innova el género en cuanto combina el enfoque físico del terror, con el psicológico, y es tal la importancia de su contribución que se asevera que: “Poe (...) looms so large over all modern variants of Gothic and horror literature

that labeling Poe as of one or another genre tends to minimize his vital contributions to most Gothic-born genres”(Perry & Sederholm, 2009. Pág. 12).

En el paso del siglo XVIII al XIX, el gótico acompaña débilmente el surgimiento de una literatura estadounidense clara y distinta. Para explicar la emergencia de un género como el gótico en un país como Estados Unidos, la tesis del “sueño y la pesadilla” tiene alcances limitados, se necesita entender el gótico no como el contrario absoluto de los valores y la cultura estadounidenses, sino como elementos imbricados en los fundamentos que cimentan dicho país; un pasado que habita el presente; los temores frente a las implicaciones del progreso y la violencia.

El surgimiento del gótico se relaciona con ciertas figuras verbales que van de los espectros a la autoridad aplastante y el uso de *tropos* que llevan el lenguaje hacia ciertas obsesiones estadounidenses. El gótico americano es influido claramente por el gótico británico, con sus placeres perversos (claustrofobia, violencia) y sus locaciones típicas como las prisiones o las abadías, pero sus características distintivas no se reducen a una adaptación a la democracia de las tramas aristocráticas de Inglaterra, sino que el *American Gothic* presenta una gran adaptabilidad *formal*. La *prosopopeya* o personificación es entonces una figura privilegiada para transportar los grandes miedos históricos a personajes como el fantasma o la aparición.

El gótico americano no es convencional, es una literatura experimental e innovadora y que logra situar la “perversidad” como un foco cultural de gran importancia, es a su vez, como género, una apertura del lenguaje, ya que plantea una urgencia constante de significación a la vez que roza los límites de ese mismo lenguaje al que refiere. Esta apelación a la múltiple significación y la polisemia, le permite optar estilísticamente por el subterfugio, en contraposición a lo explícito y directo del Realismo literario, como señala Andrew Hock Soon Ng en su artículo *Self-fragmentation, Diseased Landscapes, and Other Enigmatic Engagements*:

Canonical gothic authors such as Edgar Allan Poe and William Faulkner have continued to inspire generations of writers because their stylistic experimentations afford innovative ways to express dimensions of the human experience that conventional storytelling either cannot capture or would refuse articulation. Their works, moreover, remain authoritative as potent statements about the complexities of being human and the limits of language. (Hock, 2002. pág, 519).

Los espectros son los instrumentos del gótico para actualizar el pasado y hacerlo presente sin perder completamente su apariencia de distancia (temporal), el gótico es un remordimiento sobre los avisos históricos que decidimos ocultar y por tanto puede llegar a ser visto como una de las primeras literaturas postcoloniales pues es una constante exhumación de los horrores del pasado. En término de estilo, el gótico estadounidense usa las figuras que en el gótico británico son literales y las transforma en sugerencias, indirectas, sentidos tangenciales.

Edgar Poe, por su parte, perfecciona la *estética del cadáver* y la atracción hacia la muerte, más allá de lo logrado por Nathaniel Hawthorne en sus narraciones, en la escena literaria estadounidense las escenas de Poe transgreden completamente el gusto literario de la época, a la vez que mostraban una profunda preocupación por la belleza, el efecto estético y la forma. En una época donde los escritores alaban la libertad del individuo, Poe los encierra, los sepulta o los empareda, construye toda una mitología del encierro.

#### **1.4 El romanticismo oscuro**

La cuestión del llamado romanticismo oscuro estadounidense -encabezado por Poe, Hawthorne y Melville- se ha querido plantear en términos de oposición a su ascendiente inmediato, el trascendentalismo: “Thus, Poe, Hawthorne, and Melville evinced an attraction to the transcendental. Nevertheless, in their most characteristic works, all three undermined major ideas of the American Transcendentalist movement in the decades preceding the Civil War”(Billy, 2002. pág 151).

Los trascendentalistas acuden a la naturaleza para expresar el esplendor de la vida y de Dios, mientras que los románticos oscuros optan por la negatividad de lo sublime; los paisajes ocultos, retirados y desesperados: la vieja casa, el oscuro bosque, el océano traicionero. En su poesía, Poe plasma el paisaje como evocador de un aura de esterilidad espiritual, donde la naturaleza es una fuente de extrañamiento y más que otra cosa, la actitud del autor frente a la naturaleza es precisamente la ausencia de esta, ya que el mundo orgánico es desplazado por lo profundo recovecos de la mente.

En este sentido Poe es un “descendentalista”, dado que sus personajes no van hacia el summum trascendente, sino hacia los abismos más profundos de la experiencia humana. En algunos casos el descenso es incluso literal: el sótano, las catacumbas, los calabozos. La relación con la naturaleza en Poe no tiene nada de glorificador, es su subversión.

Otra de las aristas que da cuenta de la distancia entre trascendentalistas y románticos oscuros es la de la pugna entre el individualismo autosuficiente y la subjetividad mórbida respectivamente. Los trascendentalistas proclaman una fe absoluta en las infinitas posibilidades del alma humana, hacen parte de las huestes del optimismo moderno y las grandes expectativas que genera la benevolente acción humana, su individualismo gira marcadamente alrededor de un ego trascendental.

Edgar Poe, por su parte, no posee preocupación alguna hacia los lazos que atan al hombre a sus congéneres, él no participa de las ensoñaciones pasionales del mejoramiento del hombre por el hombre y la consecución del paraíso en la Tierra, ya sea a través del individualismo de los trascendentalistas o la reforma social de otros movimientos:

In contrast, Poe seems little concerned with maintaining the bond of human brotherhood in his fiction, but his Gothic tales dramatize the dangers of self-preoccupation in ghastly detail. (...) The narrators of “The Tell-Tale Heart,” “The Black Cat,” “The Cask of Amontillado”, and “Ligeia” all exhibit pathological tendencies that have fatal consequences. (Billy, 2002. pág 156).

Incluso parece que Poe toma el sentido opuesto de estas elucubraciones optimistas, a través de su ficción y de su poesía parece mostrar los peligros de la auto-preocupación, de esa fijación excesiva en el yo que acompaña a toda empresa egológica.

Sus historias señalan que las decisiones humanas no siempre pueden ser explicadas en términos de razón o consciencia, la intencionalidad muchas veces puede estar velada por brumas cuyo fondo es únicamente comprensible por la misma mente alienada que las gesta, esto se ve particularmente elaborado en su escrito *The imp of the perverse*, donde construye una perspectiva de que la naturaleza humana tiende hacia lo perverso, que el ser humano realiza acciones por el hecho mismo de que sabe que no debe realizarlas, al igual como en *William Wilson* muestras las extravagantes batallas que pueden librarse con la propia consciencia a manera de alegoría.

Sumado a las diferencias que marcan las fronteras -siempre difusas en el espíritu- entre trascendentalismo y romanticismo oscuro, encontramos una que es una continuación de sus distanciamientos en el campo de la naturaleza humana y su perfeccionamiento. Ralph Waldo Emerson y sus colaboradores trascendentalistas creen en la perfectibilidad del alma humana, como ya se mencionó, piensan que el hombre puede ser paulatinamente depurado de las imperfecciones que le llevan a la tragedia, el desenlace trágico ocurre entonces por la



carencia de los medios racionales para evitar tales infortunios.

Poe, por el contrario, menciona no tener esperanza en la perfectibilidad humana, cuestión que se manifiesta en sus personajes, ya que estos caen en un vórtice disociativo en el que la autocorrección y el perfeccionamiento racional no tienen cabida. Los mundos interiores que crea, presentan una gran inestabilidad psicológica al enfrentar los problemas complejos de la vida, ya que en lugar de usar la dificultad como momento necesario del autodescubrimiento y elevación de la conciencia del yo, sus personajes se sumergen en las profundidades de esa misma conciencia.

Poe, Hawthorne y Melville combinan el romanticismo y el gótico, dando como resultado esa estética particular que se denomina Romanticismo Oscuro y que tanto se asocia a otras figuras literarias cuyos temarios eran también de un particular tono ennegrecido, como Stoker, Shelley, Dickinson y demás. Hay que tener en cuenta que el contexto en el que el romanticismo llega a Estados Unidos es en la primera mitad del siglo XIX, y como ya sentenciara Edgar Poe, el trabajo del poeta es hallar las conexiones singulares entre las cosas, lo cual explica parte de la innovación que Poe significa para el gótico puesto que comienza a narrar mundos mentales no tratados con anterioridad en la literatura.

Poe es un autor tanto romántico como gótico, hace uso de explicaciones sobre la naturaleza humana y las motivaciones emocionales de los personajes, pero toma distancia de la doctrina estadounidense del progreso y se centra en una visión más oscura del mundo y la psique.

Lo nuevo que llega a configurar el romanticismo oscuro, es la potencia de la combinación literaria entre el romanticismo y el gótico que surge de las obras de Poe, Melville y Hawthorne; Poe es de los pioneros de esta combinación, que se hace patente en sus frecuentes relaciones entre muerte y belleza, recuérdese uno verso de su poema *Anabell Lee*:

*And this was the reason that, long ago,  
In this kingdom by the sea,  
A wind blew out of a cloud, chilling  
My beautiful Annabel Lee;  
So that her highborn kinsmen came  
And bore her away from me,  
To shut her up in a sepulchre  
In this kingdom by the sea.* (Poe, 2013).

Poe en su obra se concentra en las conexiones especiales entre las cosas, como los románticos, y trata a su vez los temas oscuros del gótico, además de que su profundo escepticismo hacia la idea de que la naturaleza humana es bondadosa, contrasta con el idealismo romántico, lo que lo sitúa en ese aspecto dentro del gótico literario.

La soledad y el auto-exilio también suelen ser temas recurrentes en la obra del bostoniano, sumado a la enfermedad y la obsesión como es posible ver en el relato corto *El Retrato Oval*, donde el pintor se obsesiona profundamente con el retrato de su amada hasta tal punto que no ve que esta se ha ido deteriorando física y moralmente, hasta el punto que, una vez terminada la pintura, la amada fallece en el acto.

Todo esto puede entenderse si se piensa que Poe en realidad, como bien sí pudo hacerlo Melville, no disfrutó nunca del sueño americano y de las ganancias de la fama literaria, la vida de Edgar Poe fue agónica y de pesadilla. El romanticismo oscuro, en últimas, fue la muestra primera de las increíbles posibilidades que proyecta la combinación de géneros literarios.

Como ya se mencionó, el romanticismo oscuro surge como reacción a las doctrinas trascendentalistas que proclaman la bondad humana, reconociendo por oposición el papel fundante de los múltiples impulsos del hombre. Exploran la intuición, la valoran por encima de la fría lógica y se adentran en la tendencia humana hacia lo prohibido, todo esto como elementos que completan el panorama de la experiencia humana.

Contrario a los primeros románticos y los trascendentalistas, los románticos oscuros no ven el mundo como algo claro y transparente, sino como algo vago y misterioso donde las verdades y la naturaleza no tienen nada de complacientes o agradables, por el contrario, la realidad muestra ser agreste y los descubrimientos humanos sobre la naturaleza y sobre sí mismo suelen estar matizados por un velo de sufrimiento y calvario.

La obra de Poe modela el canon del romanticismo oscuro, sus viajes hacia los terrenos del inconsciente y la poca fiabilidad de la conciencia aún no tienen parangón. Los impulsos que la historia y los valores de las sociedades nos impulsan a negar, Poe los abraza y plasma con vehemencia, y por su verosimilitud, casi que con realismo en sus narraciones.

Cabe anotar que en cuanto a estilo, hay cuestiones que a Poe lo ubican casi como un clasicista, ya que en muchos de sus poemas, entre ellos el popular *The Raven*, presentan constantes alusiones a la mitología greco-romana, a la vez que sus personajes tienden a ocupar una posición importante en la sociedad en que se sitúan, esto es, son hombres que

vienen de familias nobles y que tienden a encontrar cierta complacencia en su angustia y sus padecimientos, véase por ejemplo, *Metzengerstein*:

A consecuencia de algunas circunstancias especiales derivadas de la administración de su padre, el joven barón entró de inmediato en posesión de sus vastos dominios. Rara vez se había visto antes gozar de un patrimonio tal a un noble húngaro. Sus castillos eran innumerables. El primero en cuanto a magnificencia y extensión era el palacio de Metzengerstein. La línea fronteriza de sus dominios estaba claramente definida, pero su parque principal abarcaba un circuito de cincuenta millas. (Poe, 2016, pp. 47).

Hemos visto entonces como en el contexto de expansión económica estadounidense, con el crecimiento de las ciudades, la generación de fortuna y el espíritu patriota derivado de la idea de que eran los “grandes Estados Unidos”, el Romanticismo y sus géneros derivados crecen, se nutren, y toman vigor. Es así que los románticos oscuros enfatizan en la incapacidad humana de reformación, en las áreas frágiles de la condición humana. Sus historias son tenebrosas y con finales opuestos a la felicidad, dejan un sin sabor y un profundo arrobamiento desesperado frente a lo leído, Garry Richard Thompson caracteriza así a estos románticos oscuros, citado por Moazzem:

Fallen man's inability to fully comprehend haunting reminders of another supernatural realm that yet seemed not to exist, the constant perplexity of inexplicable and vastly metaphysical phenomena, a propensity for seemingly perverse or evil moral choices that had no firm or fixed measure or rule, and a sense of nameless guilt combined with a suspicion that the external world was a delusive projection of the mind- these were major elements in the vision of man the Dark Romantics opposed to the mainstream of Romantic thought. (Thompson, 1974, como se citó en Moazzem, 2019).

Los románticos oscuros son realistas y no completamente pesimistas, en el sentido en que sus visiones de futuro y pasado no están completamente veladas por el manto del pesar, sus personajes suelen ser arquetípicos, ya que más que bien modelados representantes de la humanidad, estos encarnan ideas, son casi que alegóricos ya que tratan de responder la

pregunta de: ¿Puede el hombre moderno obtener algo de la tradición, y puede a su vez construirse un futuro benéfico para sí? (Moazzem, 2019).

La naturaleza en el romanticismo oscuro revela verdades pesadillescas, es retratada como oscura, misteriosa e inquietante, se usa como escenario de exploración de los efectos del crimen y la culpa, de la locura, de los conflictos entre el bien y el mal, en ellos todo es imagen y símbolo. Los paisajes son narrados como lúgubres, pestilentes, cuando no opresivos y silencios, que simbolizan a su vez el psiquismo de sus habitantes, sin embargo, la línea entre imaginación y realidad no suele trazarse de manera certera debido a la disposición psíquica de los personajes, que nos hace depender entonces de un narrador no-confiable. La lucha del hombre se da contra su naturaleza inherentemente inclinada hacia el mal, tratando de evitar que este le consuma completamente.

Fernando Zalamea trata el romanticismo en general y el romanticismo estadounidense en particular de manera singular, analizando las metáforas recurrentes de las literaturas y las religiones occidentales, señalando que elementos como el viaje nocturno, subterráneo o de ocultamiento es el símbolo de la necesidad del descenso para ver de nuevo el paraíso. Para él “la plenitud sólo se aprecia plenamente desde el revés de la página” (Zalamea, 2009. Pág.31). El descenso y la ascensión brindan una visión de infinitud como una antesala a la sabiduría que en gran medida se halla en las profundidades y los abismos de la conciencia.

Ascenso y descenso son tropos principales para Occidente, percibir los opuestos permite por un momento vislumbrar la infinitud, un *eso* más grande, que va más allá del hombre. Las *tinieblas* y la *luz* conforman el vaivén que permite acceder a lo infinito al superar los límites de lo oscuro o lo lumínico. Estas contraposiciones Ascenso-Descenso, Luz-Tiniebla, son el preludeo del saber. La metáfora de la transformación está presente en la transubstanciación del hombre a Dios, de bajo a elevado. Hay una barrera que debe ser superada como un suplicio y una depuración, como un deshacerse de aquello que impide acceder a lo supremo (Zalamea, 2009). En el caso de Edgar Poe se verá cómo su preocupación literaria se enfoca principalmente en el descenso, sin que la ascensión sea una etapa necesaria o incluso deseada.

Las representaciones clásicas y cristianas del abismo y la infinitud serán amplificadas por lo románticos, ya que estos buscan expresar la infinitud bajo la conciencia de su propia finitud y sus medios de expresión, y que sus expresiones finitas (obras de arte) abren nuevos senderos de infinitud (en la interpretación). Los románticos buscan lo infinito sabiéndose finitos y colocando al ser humano como eje fundamental de dicha búsqueda.

El Romanticismo abre la modernidad al introducir la *noche* y las *tinieblas del alma* en la conciencia del hombre, la intervención de este en el mundo, entonces se hace fundamental sin cegarse en la ingenuidad del progreso como camino unívoco hacia la luz. Los *altibajos* constituyen la complejidad de la realidad cuya comprensión se hace infinita al radicarse en el *yo* y sus limitaciones intrínsecas.

En el Romanticismo el sujeto ejerce un lugar activo que incluso puede llegar a enajenarse por la excesiva inmersión en sí mismo. La consecución de lo infinito en las representaciones finitas, es el logro de la sensibilidad romántica por oposición los límites son la condición de lo ilimitado:

De las oposiciones reunidas de la visión del abismo de la intuición de lo profundo de los pliegues y repliegues de la realidad y la interpretación, surgen el gran dinamismo romántico, su perpetuo movimiento, su enorme capacidad telúrica para construir iluminaciones parciales sobre el mundo y a la vez, su fina capacidad de desencantamiento para desenhebrar lecturas ingenuas de lo real (Zalamea, 2009. Pág. 39).

En los Estados Unidos el Romanticismo se ve bañado por una estela pragmática que busca integrarlo todo, el ideal y la acción, el Yo y el Universo. El Romanticismo como apertura, logra ajustarse a las complejidades y ambivalencias del mundo, su libertad apreciativa de la diferencia impulsa la creatividad estadounidense como se verá en la figura de Edgar Poe, su teoría poética, su crítica y su narrativa.

## CAPÍTULO II

### 2. LA TEORÍA ESTÉTICA DE EDGAR POE

En el presente capítulo se abordan detalladamente algunas de las lecturas que se han realizado de las propuestas estéticas del reconocido escritor Edgar Allan Poe, centrándose específicamente en las interpretaciones realizadas por dos destacados autores: Charles Baudelaire y Paul Valéry. Estos escritores han examinado de manera profunda y crítica la obra de Poe, analizando sus elementos constitutivos y su relevancia en el contexto literario.

En este sentido, se explora en detalle la teoría estética que Poe plasma en sus ensayos y comentarios críticos, los cuales ofrecen una visión clara y enriquecedora de su pensamiento artístico. Se examinan los planteamientos que Poe presenta en relación con la poesía y el cuento, desentrañando los elementos esenciales que conforman su concepción estética. Estos

elementos abarcan desde el uso del lenguaje y la importancia de la musicalidad en la poesía, hasta la construcción del suspense y el impacto emocional en el cuento.

## **2.1 Horizonte teórico, acogida, influencias y lecturas.**

En su ensayo titulado *Situación de Baudelaire*, Paul Valéry el aclamado poeta y autor de *El Cementerio Marino*, afirma que Edgar Poe: “Es una circunstancia excepcional, una inteligencia crítica asociada con la virtud poética”(Valéry, 2010, p.46). Y es precisamente esta conjunción de habilidades analíticas que se despliegan en el ejercicio de la crítica literaria y las facultades poéticas que permiten la creación literaria, lo que genera en un poeta como Charles Baudelaire una exaltada admiración que roza la idolatría o la identificación completa. En Edgar Poe, Baudelaire descubre un mundo nuevo, ya que este ve en aquel a un genio, un innovador, un psicólogo y una excepción en lo que ahora se había entendido como el quehacer y los temas de lo literario en general y la poesía en particular tal como comenta ampliamente en el prefacio de sus traducciones *Edgar A. Poe: Su vida y sus obras* (Baudelaire, 2016).

Valéry sabiamente opta por no emparentarse con una noción particular del Romanticismo puesto que es consciente de lo problemático de dicha definición, ya que él mismo afirma: “No voy a definir ese término (romanticismo). Para intentarlo haría falta haber perdido todo sentimiento de rigor” (Valéry, 2010. pág.47). Esto muestra que Valéry ubica la influencia fundamental de esa vaga idea que es el romanticismo en autores como Poe y Baudelaire, lo cual es de suma importancia para tratar la teoría estética de Edgar Poe.

Lo que reemplaza al Romanticismo y sus multiformes espíritus es que la acción *reflexiva* desplaza a la acción *espontánea*, es decir que la composición se prioriza frente a la inspiración, la reflexión frente a los elementos constituyentes de una obra de arte tiene mayor importancia que la caprichosa elaboración de obras que en muchos casos adolecen de cohesión y coherencia internas.

Por tanto, no es gratuito que un Baudelaire que ha leído a Edgar Poe y sus ensayos de poética prefiriera realizar su obra *Las flores del mal* en las formas poéticas más clásicas pero menos libres, Baudelaire aprenderá de su maestro estadounidense que se debe buscar la unidad de efecto en el poema y en la obra de arte, además de que un verso fragmentado

deriva en el prosaísmo; esto es posible ya que ambos autores logran unir las virtudes del poeta con escepticismo y la atención del crítico.

En este sentido la teoría estética de Poe, como se verá con más detalle en las páginas subsiguientes, se aleja tajantemente de los preceptos de algunas formas del romanticismo en donde la inspiración ocupa el primer plano, y decide hablar de *composición* para referirse al carácter reflexivo que implica para él una obra de arte y poética. Como comentará Paul Valéry acerca de este importante planteamiento de Poe: “La composición, que es artificio, sucede a algún caos primitivo de intuiciones y desarrollos naturales”(Valéry, 2010. pág.52). Son entonces los actos reflexivos del poeta y el artista los que consiguen transformar lo “natural”, en racional y artístico.

Edgar Poe analiza las premisas del problema literario, lo reduce a la psicología, y lo analiza bajo la lógica y la mecánica de los efectos de la impresión. Poe logra dilucidar que la relación obra-lector funge como fundamento del arte, y a partir de ello plantea una teoría de la construcción literaria, funcional tanto para los géneros más simples y directos, como a los más sofisticados y demandantes, ya que su análisis y categorías pueden ser aplicados tanto para el cuento como para el poema, su teoría puede llegar a ser vista como una teoría del artificio. La teoría de Poe es a su vez deudora de ciertos preceptos metafísicos y poéticos que en la época se estaban construyendo en trabajos como *Lyrical Ballads* de Wordsworth, *Biographia Literaria* de Coleridge, y *A Defence Of Poetry* de Shelley (Castillo, 1992).

Poe respecto a la poesía lo que hace es realizar un análisis de las condiciones psicológicas de un poema, es decir, las condiciones *sine qua non* para que el poema pueda ser tal, de ahí que la dimensión (longitud del poema) y la sustancia (tema del poema) y la aptitud del medio para tratarlo sean fundamentales para la realización de la poesía.

Un poema demasiado largo es un error y un sentido, ya que un poema *real* ha de tener la extensión exacta para mantener la atención del lector y sobre todas las cosas para mantener su *unidad de efecto*, es decir, que la intención con la que el poema es elaborado mantenga su impresión sobre el lector en la totalidad de la obra, cuestión que sería imposible con una extensión demasiado largo que extenua al lector y sus capacidades físicas y psicológicas no le permitan realizar una lectura continuada del poema.

La teoría de Poe insta la poética moderna que es testigo de la separación y especialización cada vez más radical de las esferas de la actividad humana, por lo cual, siguiendo la lógica de la modernización, Poe buscaba a su vez reducir el ámbito de la poesía a lo que *le es propio* y así conducirla a un estado puro, recordando que lo propio es la Belleza. Al juntarse en Poe la matemática y la mística, en la proporción y pureza del poema, de él se

desprende lo que más adelante se denominará *poesía pura* que desarrollarán autores como Mallarmé y Valéry que buscaban la depuración extrema del lenguaje, llevándolo a las instancias más altas de pureza, es decir hasta los mismos límites de lo decible, poetizar en último término, es construir un lenguaje dentro del lenguaje.

Siguiendo el análisis y la valoración de la obra y la teoría de Edgar Poe, T.S. Eliot escribe un texto que no es sino un guiño al anterior ensayo referenciado de Valéry, cuyo nombre lo dice todo *De Poe a Valéry*. En este texto, T.S. Eliot habla acerca de cómo la influencia de Poe en Estados Unidos es prácticamente insignificante, pero que a la vez plantea una paradoja el hecho de que su obra impregna toda la literatura y la cultura poética ya que está presente en tres autores que abarcan casi un siglo de la poesía francesa: Baudelaire, Mallarmé y Valéry.

La moderna teoría de la poesía se inaugura con Poe y tiene sus desarrollos concomitantes en estos tres autores, siendo que no es tanto lo que beben de la ejecución poética de Poe, sino que es de su teoría poética lo que los cautiva, al mismo tiempo que su persona, convirtiendo a la vez a Edgar Poe en *le premier poète maudit*.

La teoría poética y la estética de Poe implican una *actitud* particular hacia la poesía, con un trato arquitectónico de sus elementos, su composición y su ejecución, ya que para él la totalidad de un poema debe responder a un estado anímico específico que busca provocar en el lector, una constante y máxima intensidad anímica de principio a fin.

Los *poetas malditos* que encuentran en Poe un maestro, hallan en él una profundidad de T.S. Eliot califica como inexistente, o que por lo menos, para la mayoría de críticos anglosajones es así, por lo cual adjudica la suma importancia que le dan los franceses a un desconocimiento de la lengua inglesa, cuyos vacíos fueron rellenados con interpretaciones propias de cada uno de esos poetas principales y que en sus traducciones, Baudelaire *mejora* a Poe, y encuentra en su figura el modelo del maldito.

En un texto homónimo dedicado a Edgar Allan Poe, Julio Cortázar analiza también no solo la figura de Poe, sino sus recepciones críticas y su teorías poética y estética frente a lo cual dice que la teoría que este desarrolla es creada *a posteriori*, siguiendo la idea de que una poética cuando es realizada por un poeta, debe surgir del ejercicio de escribir poesía y no de su contrario, según Cortazar deben ser estimados los alcances de la inspiración y los de la composición, de la intuición poética y la articulación reflexiva (Cortázar, 1956).

Para Cortazar, Poe, y en general todo poeta entiende la poesía desde sus propios poemas y su propio quehacer poético ya que son su guía y su mira. Un poeta no puede salir de su propia poesía, de su propia alma, lo que selecciona como lo más bello y emocional no



tiene otro criterio que su propio querer y buscar íntimos, lo cual es posible observar en *la filosofía de la composición*, dado que los criterios de selección que Poe muestra fueron los escogidos para establecer el tema de *The Raven*, aunque su empeño sea mostrarlos como “los más tristes y apropiados”, como “los más ajustados al tono buscado” (Poe, 1846), estas conclusiones de idoneidad tonal y temática no escapan de las inclinaciones personales del poeta y no son, por tanto, criterios objetivos para la composición.

Poe, en *The Poetic Principle* habla ya de cuestiones técnicas cuando trata acerca de “combinaciones multiformes de las cosas” (Poe, 2013. pág. 891) que no es más sino la originalidad de esa característica propia del poema y el cuento, y en particular, como se verá más adelante estas combinaciones refiere a las posibilidades que el relato corto posibilita, como el uso del humor, el terror, la aventura etc. Además, Poe toma cierta distancia frente al *Realismo*, abrazando el *Fantástico* puesto que este último da mayores posibilidades de enmarcarse en el ámbito de la Belleza sin tratar necesariamente con la Verdad.

La definición del Bostoniano de la poesía es funcional y práctica, pues le sirve al poeta para la creación y no precisamente al interesado en poética para el análisis, y de alguna manera reduce a la poesía, por sus gustos singulares y sus lecturas direccionadas, a la *Lírica*, y temáticamente a la tristeza, el anhelo y la melancolía. Así condena la poesía a la elegía, a la melodía de los significantes, y le extirpa el carácter demiúrgico de la pasión, es decir, reduce esta última a la fórmula y el artificio verbal.

## **2.2 La teoría estética de Poe: Poesía, Cuento y Relaciones.**

Lo que se entiende por la teoría estética de Edgar Poe según los estudiosos de su obra, que han dado por llamar a sus aproximaciones los *Poe studies*, se encuentra condensado en tres ensayos y una carta, estos son; *Letter to B (1836)* ; *philosophy of composition (1846)*; *the rationale of verse (1846)* y *the poetic principle (1850)*. En estos escritos Poe elabora una serie de conceptos que él describe como los elementos valorativos a través de los cuales juzga el valor de una obra y aunque su enfoque se dirija con mayor precisión a la valoración de la poesía, Poe especifica que algunos de estos conceptos pueden ser aplicados a ciertas clases de prosa en tanto se mantengan en el territorio de la Belleza y no exclusivamente en el de la Verdad.

Es así que la teoría estética de Edgar Poe está articulada por una serie de conceptos que posicionan la creación poética en un campo particular como es la Belleza y en virtud de

este campo es que los conceptos valoran la fidelidad de las obras con respecto a lo bello, entre los diversos elementos teóricos que pueden extraerse de la teorización estética de Poe, aquí se realiza la elección de tres de ellos que permiten las más estimulantes valoraciones poéticas y que constituyen los ejes fundamentales frente a los que los demás elementos de la teoría son garantes: La unidad de efecto, el tono y la musicalidad.

En primer lugar encontramos la unidad de efecto que según Poe es lo que define toda gran obra de arte, ya que constituye la excitación que eleva el alma producto del contacto de esta con la obra de arte, esto es particularmente sugestivo en cuanto a la poesía debido a la clarificación que hace respecto a la contradicción de términos que implica “un poema largo” debido a que por su extensión la unidad de efecto se pierde, por tanto, una obra de arte de gran calidad será aquella que pueda ser atendida en su totalidad en “una sola sentada” (Poe, 2013. pág, 888), ya que de otra forma la unidad de su efecto se verá fragmentada.

Vemos entonces cómo esta unidad es un criterio valorativo fundamental en la medida en que subraya el carácter placentero de la obra de arte y posibilita una atención crítica frente a los altibajos que esta pueda tener, el poema debe ser la unidad constante de la excitación del alma y cuando esta disminuye significa que el poema ha superado su extensión o que adolece de delicadeza poética, lo mismo aplica si el poema es demasiado corto y por rayar en lo epigramático no provoca un efecto contundente en quien a él se aproxima.

Ahora bien, en cuanto al tono, este es un concepto que si bien no es expresamente definido por Poe, en sus ejercicios críticos cumple un papel clave a la hora de dar cuenta de su valoración respecto a un poema, sin embargo, es posible advertir que Edgar Poe cuando se refiere al tono hace referencia al tratamiento de un tema en particular, casi que referido al sentimiento que el poema asocia con su tema, por ello en *el principio poético* (2013) señala que el tono en que en mayor medida se manifiesta la belleza es la tristeza y le vincula a su vez la melancolía debido a su capacidad de emocionar tanto al alma que es capaz de llevarla a las lágrimas.

El tono es entonces una de las formas de manifestación de la belleza que por tanto, contribuye directamente a la generación del efecto poético que es la finalidad de toda obra de arte, el tono de un poema no es dependiente tanto de la temática o de las imágenes que maneja como del tratamiento que se hace de éstas, ante lo cual la sinergia entre el tema y el tono es parte constitutiva de la visión crítica de Poe.

La musicalidad puede ser uno de los elementos que más saltan a la vista no solo en la teoría estética de Edgar Poe sino también en su propia creación poética, ya que su poesía se caracteriza por su dificultad a la hora de ser traducida debido a que su gran musicalidad

tiende a perderse para conservar el sentido, como ocurre en ciertas traducciones donde *the raven* es tenido por un cuento más que por una obra lírica. Véase por ejemplo la gran diferencia entre la versión original del poema en lengua inglesa, su traducción en prosa y su traducción versificada:

Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary,  
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore-  
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,  
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.  
“Tis some visiter”, I muttered, “tapping at my chamber door-  
Only this and nothing more.”

Cierta medianoche aciaga, con la mente fatigada,  
revisaba unos libracos de saber inmemorial  
y asentía, adormecido, cuando rechinó un postigo,  
como si alguien, con sigilo, golpeará mi portal.  
“Es -me dije- un visitante que golpea mi portal;  
solo eso y nada más.”

Una vez, en la lúgubre media noche, mientras meditaba débil y fatigado sobre el ralo y precioso volumen de una olvidada doctrina y, casi dormido, se inclinaba lentamente mi cabeza, escuché de pronto un crujido como si alguien llamase suavemente a la puerta de mi alcoba. «Debe ser algún visitante», pensé.

Es clave resaltar que la definición que Poe nos da de poesía en el principio poético es claramente la de una poesía lírica, una poesía de canto y música en tanto es “creación rítmica de belleza” donde el ritmo y sus componentes como los pies, la métrica y demás elementos que corresponden a su vez a la versificación le dan una especificidad a la poesía, en tanto música con imagen, separándola tanto de la música pura como de la prosa que carece de ritmo en un sentido estricto desde la métrica.

Este aspecto de la musicalidad es especialmente sugerente en el sentido en que permite formular hipótesis de las posibles posturas críticas de Edgar Poe frente a las

posteriores creaciones poéticas que emergieron de la mano de algunas de las vanguardias del siglo XX donde el lirismo es dejado a un lado para privilegiar la imagen y el significado, pero que también muestra su influencia en estas mismas vanguardias como los simbolistas y grandes figuras como Baudelaire o Mallarmé cuya poesía es de gran significación pero también llena de música.

En su famoso ensayo *the poetic principle* publicado en 1850, Edgar Poe realiza el magistral tratamiento de cómo discernir aquello que merece ser llamado poema y aquello que no, para ello empieza enunciando que aquello que se denomina un poema largo es un oxímoron, una contradicción en los términos debido a que la esencia de lo poética radica en la excitación, el arrobamiento que el poema produce en el alma, es decir en su efecto y este por motivos psíquicos y físicos no puede producirse por cantidades extendidas de tiempo, lo que se denomina un poema largo no es más que la conjunción de poemas menores.

Para Edgar Poe la extensión en sí misma no es meritoria, el esfuerzo constante que conlleva la construcción de un poema no es lo admirable, en lo que realmente recae la admiración ha de ser la impresión que genera el texto poético no el tiempo que tarda en producir dicha impresión.

En este ensayo es posible observar dos etapas simultáneas del genio de Poe, por un lado la preocupación por las cualidades poéticas y por otro su faceta crítica, ya que al catalogar el poema largo como una expresión contradictoria, está criticando directamente una de las formas clásicas de la poesía, esto es, la épica. Para él, este tipo extenso de la poesía no volverá a tener un lugar en la historia de las letras, jamás un poema largo volverá a ser famoso dice él, e incluso cuestiona *la Iliada* y la llama imperfecta, por lo cual duda de que esta épica fuera realmente famosa en su momento y que su construcción no es más que la labor desplegada en el tiempo de distintos poetas que agregaron poemas menores.

En su otro ensayo de gran relevancia *philosophy of composition* publicado previamente en 1846, mostrando su preocupación con la construcción reflexiva de la poesía, Poe argumenta que toda trama debe ser elaborada hasta su desenlace antes de siquiera intentar escribir, esto con miras a que dicha trata esté dotada con un sentido de consecuencia o causalidad que dirige todos los incidentes y que el tono de todos los puntos tocados tenga una intención. Esto es precisamente lo que escribe Poe en el segundo párrafo del ensayo aludido:

Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its dénouement before anything be attempted with the pen. It is only with the

dénouement constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.

Es así que para Edgar Poe en la escritura no hay ninguna palabra colocada al azar, no deben existir elementos que hagan las veces de floritura o adorno innecesario que no contribuya directamente al efecto que se desea que produzca la composición, esto vale tanto para la poesía como para composiciones en prosa, aunque ya el bostoniano distingue que son medios distintos para alcanzar finalidades diferentes: a la poesía como momento más elevado de la literatura le corresponde la Belleza, mientras que la prosa se identifica en mayor medida con la Verdad y la Pasión.

Charles Baudelaire, ferviente admirador de Poe y su obra, cuya traducción al francés sigue siendo la versión canónica que se lee en esa lengua, escribe una serie de prólogos a las *narraciones extraordinarias* con respecto a la vida y la obra del desdichado de Baltimore. Baudelaire destaca la tragedia que constituye la vida de Poe junto a su terrible desenlace debido a la atmósfera antipática de los Estados Unidos que privilegiaba la materialidad, el progreso y el goce inmediato, mientras que un alma como la de Poe no pudo encontrar otro auxilio y otro escape que el del alcoholismo y la poesía (Baudelaire, 2016). Charles Baudelaire logra entrever que Edgar Poe fue un escritor que rechazaba a aquellos que escriben con “la oreja inclinada hacia el viento”, mostrando nuevamente que la espontaneidad y el desenfreno a la hora de escribir casi que constituían una afrenta para el bostoniano.

En otro texto de Baudelaire titulado *nuevas notas sobre Edgar A. Poe (1857)*, el poeta francés argumenta que los críticos que vapulean la obra de Poe eran aquellos cuyo lenguaje académico era insuficiente para comprender la bella excentricidad que tenían antes sus ojos, una serie de académicos que tan solo consideran bella la estética clásica y que no tendrían los elementos suficientes para entender la riqueza que guarda dentro de sí lo que aquellos llamaban literatura decadente, ya que esta literatura utiliza todos los recursos lingüísticos y prosódicos al alcance para dar cuenta de la grandiosa e ignominiosa aventura humana. Poe, dice Baudelaire, posee un encanto profundo y original, se regocija en la voluptuosidad de la pena y edifica una belleza siniestra (Baudelaire, 2016).

Una sociedad que se encuentra en una situación despreciable no puede sino engendrar inmensos errores literarios, escribe Baudelaire en sus prólogos a Poe, y frente a estos errores fue que Poe dirigió toda la fuerza de su crítica. Para Edgar Poe, la idea de utilidad es la más hostil a la Belleza, gran pugna la suya al interior de una sociedad dominada y construida

sobre la idea del Progreso, por lo cual Poe a fuerza de luchas se constituyó en una figura sensible a la perfección en el plan y la corrección en la ejecución, frente a la cual la imaginación se erige en la más elevada facultad humana capaz de ver las relaciones ocultas entre las cosas.

Lo que aquí llamamos teoría estética de Poe y constituye uno de los grandes objetivos de este trabajo, puede ser hallado en diversos niveles de su obra. Puede ubicarse en sus ensayos donde explícitamente habla de los elementos que considera principales para la poesía que serían *The poetic principle*, *Philosophy of Composition*, y *The rationale of the Verse*. También es posible hallar elementos que conforman esta teoría en sus reseñas críticas a otros escritores, durante su trabajo en el *Southern Literary Messenger* y en otras revistas y periódicos de la época donde usaba ciertos conceptos tratados en sus ensayos para abordar la crítica de la obra de otros. Por último, en sus cuentos y sus poemas es posible encontrar continuamente afirmaciones y alusiones a la naturaleza de la poesía, sátiras a lo que considera como irrelevante o incluso bochornoso y referencias a textos que dan cuenta de su criterio respecto a la calidad en el arte de escribir.

Como se mencionó, Poe es influido directamente por autores como Coleridge, Shelley, y Wordsworth, y su noción de efecto único de la obra la toma de Schlegel (Castillo, 1992). Como se trató en el primer capítulo, el romanticismo ejerce una vasta influencia en toda la cultura moderna al igual que en el caso particular de Edgar Poe, cuya obra está enmarcada en esa diversidad gigantesca de lo romántico, sin embargo, aunque bebe del romanticismo europeo, su propuesta estética posee particularidades propias, y en cuanto a las *short stories* sus aportes son los de un pionero. Su teoría abarca una jerarquía de las creaciones literarias, unas características específicas que adjudica a cada forma de creación y relaciones de vecindad que pueden establecerse entre las formas.

### **2.3 La jerarquía de las formas literarias:**

Edgar Poe establece una jerarquía en la cual el Realismo, entendido como forma literaria que trata únicamente los hechos en cuanto tales, que su mero sustento es la realidad, sin ningún agregado realmente artístico que le valga un mérito superior, se ubican en la base de la pirámide. Poe ubica por encima del Realismo al Cuento por las particularidades de estilo y temáticas que se tratarán más adelante, y en la cúspide, en lo más alto de los Everest

del espíritu se encuentra el poema como la composición que mayor pureza puede alcanzar, pese a esto, es importante notar que la teoría de Poe obedece a una visión muy particular de la poesía, entendida únicamente como *Lírica*, de ahí su famosa definición de poesía como: “I would define, in brief, the Poetry of words as The Rhythmical Creation of Beauty” (Poe, 2013. pág. 892).

Para Poe las composiciones literarias han de responder y poseer inevitablemente ciertas condiciones específicas de realización, estos son ciertos criterios sin los cuales la composición carecería de calidad y dejaría de responder a la naturaleza del arte.

En primer lugar se encuentra la Libertad, esta se refiere a que la obra no debe ser condicionada por exigencias política, sociales o de opinión pública, la famosa consigna de *Art for Art's sake* es atribuida a Poe como conclusión sintética de este principio de la libertad en el arte, slogan que tendrían su continuación en el *L'art pour L'art* de Gautier. La libertad es la condición necesaria para la calidad de la composición, sólo un autor que elige y ejecuta su género y estilo con plena libertad, podrá crear una obra de calidad correspondiente, de igual manera que ni la misma obra en limitante de la libertad del escritor, ya que el verdadero artista sabrá moldear la materia con la que trate según su voluntad.

Otro de los criterios es la Pureza, la cual se refiere a que la composición debe ser despojada de todo aquello que esté de más, de todo elemento innecesario que no contribuya directamente a su plenitud, por lo cual el proceso artístico implica una exhaustiva depuración de la obra, y en la puntualidad de lo que concierne al poema, lleva al poeta a una vigilancia definitiva sobre el lenguaje para llevarlo a sus significaciones y evocaciones más fieles, incluso llevándolo a los límites de la expresión lingüística.

Sin embargo, este cuidado casi paranoico del lenguaje, puede llevar al poeta a frustración por insuficiencia o incapacidad, o a conflictos con su propio acto creador como lo expresa en verso el poeta de Moguer, Juan Ramón Jiménez: “¡No le toques ya más/ que así es la rosa!” (García y Ciria, 2006. pág. 100). Todo ello bajo el presupuesto de que la pureza total y definitiva se encuentra allende los límites del lenguaje.

Otro principio importante es el de la Universalidad, puesto que la obra de arte se guarece en el universo, su alcance es universal, no debe constreñirse a la particularidad ni del tiempo, ni de la cultura, ni de las fronteras de la nación. Es así que los temas y su tratamiento deben apuntar a un alcance que pueda trascender las barreras históricas y como toda gran obra, la apertura sea su principal tendencia, una apertura hacia la significación, la interpretación y la polisemia.

Lo que Poe denomina el Efecto, es lo que conscientemente se busca alcanzar con el poema y el cuento, y en su criterio con toda obra literaria que se digne de llamarse tal. En el tratamiento del efecto, el proceso de composición para Poe toma un marcado carácter racional y sistemático que le ha valido multitud de críticas al ver la planeación como un despojo del espíritu del arte por parte de los herederos románticos de la inspiración y la intuición natural. Para Poe la obra debe tener su génesis en un Efecto que se desea alcanzar a través de la composición, lo cual, una vez fijado, será el axial que cohesiona y guía todos los sucesos y recursos aptos para la generación del efecto deseado.

I prefer commencing with the consideration of an effect. Keeping originality always in view — for he is false to himself who ventures to dispense with so obvious and so easily attainable a source of interest — I say to myself, in the first place, “Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?” Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can best be wrought by incident or tone — whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone — afterward looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect.

La Unidad de impresión es el punto más importante de toda producción literaria, dado que la composición en su estilo, situaciones y estructura, debe hilarse de tal manera que el efecto deseado se mantenga en la totalidad de la obra, desde la perspectiva del lector esto significa que la obra debe mantenerse bajo las mismas afecciones anímicas de principio a fin. Cada elemento, sea pasaje o verso, debe contribuir al flujo constante de este efecto pretendido, ya que si la impresión de la obra presenta intermitencias, no llegará a conmover el alma.

La Extensión ha de ser equilibrada, de lo que se infiere entonces que la composición ha de ser de una cierta extensión, no puede ser demasiado corta, tal que no logre impresión alguna, ni tan extensa que la unidad pretendida de la impresión se pierda en las intermitencias que han de aparecer debido a una extensión excesiva. En este sentido Poe es un crítico tajante de la Épica y los grandes “poemas largos”, término que considera como una contradicción, ya que ve en ellos un sentido imperfecto del arte. Entonces la composición debe tener una



extensión que permita armónicamente conseguir el efecto, pero no tal que el cansancio y la interrupción fracturen la impresión, una obra debe poder leerse en una sola sentada.

The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed. (...) It is needless to demonstrate that a poem is such, only inasmuch as it intensely excites, by elevating, the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief.

En cuanto a la ejecución, esta debe ser precisa, es como resolver un problema matemático sin olvidar sus propósitos, el porqué de su particular planificación, el efecto que busca y todo ello expresado en una ejecución artística consciente, precisa y analítica. La originalidad literaria es también de resaltar y un gran mérito para Poe, pero no es una originalidad que se basta a sí misma, sino una que sea reflejo de un continuo esfuerzo de superación artística. La originalidad no es un mero arrebatado inspirado, sino una paciente y cuidadosa combinación de elementos poéticos y narrativos.

(...) the extent of a poem may be made to bear mathematical relation to its merit — in other words, to the excitement or elevation — again in other words, to the degree of the true poetical effect which it is capable of inducing; for it is clear that the brevity must be in direct ratio of the intensity of the intended effect: — this, with one proviso — that a certain degree of duration is absolutely requisite for the production of any effect at all.

## **2.4 Planteamientos acerca de la poesía**

Las consideraciones teóricas sobre la poesía de Poe, como se ha dicho, se recogen en tres textos principales y la famosa *Letter to B.*, y múltiples extractos de su *marginalia* y sus reseñas críticas. Sus esfuerzos se dirigen a lograr una definición satisfactoria de la poesía, sin embargo, asegura que la poesía nunca ha sido definida satisfactoriamente. Pese a esta certeza histórica, Poe se arroja a explicar la naturaleza de lo poético, y en el caso del *Poetic*

*Principle*, da la definición conocida y problemática de poesía como: “The Rhythmical Creation of Beauty” (Poe, 2013. pág. 892).

En una de sus críticas, Poe menciona que la poesía es una respuesta nunca por entero satisfactoria a la sed innata de belleza que invade a los hombres, esta sed presenta limitaciones físicas para el mantenimiento de la excitación que genera el poema, y en tanto esta excitación cesa, por defecto de una extensión demasiado larga, el poema fracasa en su cometido y se convierte en una serie de fragmentos poéticos unidos por pasajes de estupor, que se acerca a la prosa más que a la poesía, y esta es una crítica que autores como Jorge Luis Borges extenderán a la novela: Si para Poe un “poema largo” no es sino la articulación de poemas cortos (verdaderos y efectivos), la novela para Borges es una sucesión de relatos cortos.

En cuanto a la opción por la brevedad, si el poema es demasiado corto puede que su efecto sea brillante pero no profundo, y por lo tanto no producirá un efecto de largo aliento sobre el alma. La extensión entonces debe permitir al poema conseguir su objetivo, y al lector abarcarlo en una lectura unitaria pues la composición es una arquitectura armónica donde todos los elementos contribuyen a la consecución del efecto deseado.

La música es un elemento fundamental de la visión de la poesía que teje Edgar Poe, ya que como componente constitutivo del poema, permite la fuerza expresiva, la conmoción del alma. La música es la pureza que permite acercarse de manera más certera a la belleza superior que se alcanza escasamente con materiales terrenos, para tratar en los términos de Platón: La música es el daimon que media entre hombres y dioses.

Con todo lo anterior se hace patente que para Poe la Belleza es el terreno propio de la poesía, con lo cual se desatan todos los límites que impone al poema (con lo problemático que ello puede ser), y las críticas que a partir de dichos límites realizará a ciertas formas de la poesía. La poesía que se emparenta con la ética es en cierta medida censurada por Poe, pues la enseñanza y la moraleja son aspectos externos al campo de la belleza al que circunscribe la poesía, por tanto, una poesía que toma la didáctica como finalidad no puede más que ser imperfecta. Sin embargo, no es que la poética de Poe destierre todo didactismo de la poesía, sino que si una enseñanza aparece en el poema, debe ser subordinada al objeto primero que es la belleza, su papel, si no marginal, es tangencial en la poesía.

Existe un punto en sus ensayos que se torna bastante problemático en tanto que usa “categorías” con un rigor casi científico que ya se han venido tratando en páginas anteriores, pero cuya especificidad no es del todo clara, estas son: Alma, Corazón e Intelecto. Poe afirma que el poema no debe inspirar pasión, que poesía y pasión no armonizan puesto que la

primera ha de exaltar el alma y no el corazón, el cual es el influido por la pasión. Crea así una relación entre conceptos bastante ambigua e incluso subjetiva que no aclara realmente en otro apartado de su obra general, la asignación conceptual que hace es la siguiente: La Verdad satisface el Intelecto; La Pasión excita el Corazón y la Belleza eleva el Alma.

A few words, however, in explanation. That pleasure which is at once the most pure, the most elevating, and the most intense, is derived, I maintain, from the contemplation of the Beautiful. In the contemplation of Beauty we alone find it possible to attain that pleasurable elevation, or excitement of the soul, which we recognize as the Poetic Sentiment, and which is so easily distinguished from Truth, which is the satisfaction of the Reason, or from Passion, which is the excitement of the heart.

Aunque asegura que cierto grado de pasión puede ser obtenido en la poesía, es en la prosa donde la pasión puede desplegarse de forma tal que excite el corazón, y en cuanto a la verdad, al esta demandar precisión, le impondría al poema unas condiciones que le alejaría de su campo natural, la verdad es prosaica por excelencia. Esto reafirmado en su visión de una poesía únicamente entendida como *lírica*, lo que para mucho empobrece la poesía, encerrándola en los límites del verso, la rima y la métrica tradicionales, junto con una extensión limitada por las razones antes atendidas, además de que Poe apela a una visión racional del sujeto que no aplica en su totalidad en la figura del poeta ni en su acto creador.

## **2.5 La teoría del relato corto (Cuento)**

El relato corto, *short story* en lengua inglesa, tendrá aquí el mismo significado que cuando hablamos de *cuento*. Edgar Poe plantea su doctrina acerca del relato corto de una forma menos explícita que respecto a la poesía, ya que el grueso de esta aparece plasmado en su crítica de *twice told tales (1842)* de Nathaniel Hawthorne, junto a otros episodios de su marginalia.

Aplica los mismos criterios que a la poesía y la obra de arte en general, donde la sensación de totalidad es la que permite que la unidad de efecto sea obtenida. La breve duración del relato hace que durante ese corto lapso de tiempo, el alma del lector esté sometida a la voluntad del escritor, por lo que todo elemento narrativo debe construirse en función del efecto deseado. Esto se consigue a través del tono, las situaciones y la

combinación de episodios, por lo tanto, no debe haber una sola palabra que no esté dirigida a realizar el efecto preestablecido.

A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect to be wrought out*, he then invents such incidents — he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design

El plan meditado de la obra, encuentra su justificación en tanto todo lo que conforma el relato, debe dar la impresión de *consecuencia y causalidad* en lugar de la casualidad inspirada. El cuento debe tender a la economía temática y lingüística, con cada elemento teniendo una justificación y manteniendo la expresión lingüística en los terrenos de la efectividad, y la secuencia de eventos ha de ser directa.

Los errores en la construcción de la trama pueden pasar desapercibidos en la novela, pero en un cuento es fatal, la trama debe ser construida cuidadosamente. Es debido a estas exigencias de composición, definitorias de la calidad literaria de un cuento, que para Poe es una forma de escritura mucho más difícil que la novela, y lo convierte en un ejercicio de una dificultad especial.

Las exigencias teóricas del cuento son más flexibles que las de la poesía, ya que admite más temas y tonos, puesto que al ser prosaico y tratar con la verdad, admite una multiplicidad de tonos y estrategias constructivas como el sarcasmo, el humor o la ironía. El escritor que apunte a lo exclusivamente bello en la prosa, está trabajando en terreno limitado, ya que como se ha visto, a ese terreno pertenece por antonomasia la poesía, mientras que la pasión, el terror y otros temas puede ser óptimamente elaborados con la prosa.

Aunque no pertenece a los divinos reinos de la belleza y las más elevadas cúspides del espíritu como la poesía, el relato corto posee la gran conveniencia de la variedad estilística y temática que lo hace sumamente apreciado por los lectores. De ahí que el propio Poe considerara sus relatos cortos como una forma de ganarse la vida, mientras que su labor poética era la meta y búsqueda de su alma de artista.

Puede verse aquí, que pese a las distinciones que Poe establece entre prosa y poesía, en su obra aparecen diversos vasos comunicantes, como *Eureka* que es subtítulado como *a*

*prose poem*. Adicionalmente, la poesía está presente en muchos de sus cuentos, con construcciones de imágenes potentes como el corazón envuelto en algodón del *corazón delator*, y grandes composiciones lingüísticas que juega con el símbolo como *Sombra*, al igual que en su narrativa suelen aparecer poemas como en *Usher* y *Ligeia*. Puede decirse entonces que la teoría poética, contiene los principios que han de encauzar su teoría del relato.

## CAPÍTULO III

### 3. LA SOMBRA DEL GÓTICO: INTERPRETACIÓN Y ESTÉTICA

El objetivo principal de este capítulo es analizar e interpretar algunos de los cuentos de Edgar Allan Poe, utilizando como marco teórico los conceptos del gótico, el romanticismo oscuro y la teoría estética del autor. Se busca extraer significados particulares de estos cuentos a la luz de los conceptos presentados en los capítulos anteriores.

Los cuentos seleccionados para esta interpretación son "Berenice", "Morella", "La máscara de la muerte roja" y "El corazón delator". Estas historias representan ejemplos notables del estilo literario y temáticas recurrentes en la obra de Poe. A través del análisis de estos cuentos, se busca profundizar en las significaciones simbólicas, estéticas y temáticas presentes en ellos, utilizando los conceptos del gótico y el romanticismo oscuro como herramientas de interpretación.

#### 3.1 El gótico y el romanticismo oscuro en la narrativa de Poe:

En los capítulos 1 y 2, se exploraron diversas ideas relacionadas con el romanticismo, el estilo gótico y el romanticismo oscuro, así como los planteamientos de Edgar Allan Poe sobre la poesía y la narrativa. En este último capítulo, que servirá como conclusión del análisis realizado, se llevará a cabo un análisis de cuatro cuentos del autor de Boston. Los cuentos seleccionados para este análisis son "Berenice", "Morella", "La Máscara de la Muerte Roja" y "El Corazón Delator". A través de este análisis, se busca profundizar en las temáticas, los elementos estilísticos y los significados presentes en estas historias, con el objetivo de cerrar y consolidar las ideas expuestas en los capítulos anteriores.

La elección de estos textos responde precisamente al criterio que el propio autor plantea como esencial para el buen cuento, esto es la extensión necesaria y suficiente para

generar en el lector el efecto deseado. Los cuatro cuentos tienen en común el tener una extensión que ronda entre las cinco y ocho páginas, es decir, son historias centradas en la acción y prescinden de las correspondientes secciones de tránsito entre los principales núcleos narrativos que suelen encontrarse en la novela.

Para el análisis de los cuentos se procederá extrayendo los conceptos que en mayor medida nutren una visión global de los cuentos al momento de su aplicación, es decir, aquellos conceptos que servirán como herramienta analítica. Esto incluye tanto los que conciernen al romanticismo y sus vertientes, como las propias propuestas de Poe abrirán un camino para la comprensión de la obra del autor.

Los conceptos a utilizar para realizar el análisis de los cuatro cuentos mencionados serán el amor frente a lo exótico, la revuelta frente a la razón, la locación o el lugar como elemento clave de la significación de la narración, la dicotomía entre la conservación y el cambio, la crítica al proyecto denominado como sueño americano, la mitología del encierro en la obra de Poe, el tratamiento descendentalista de la naturaleza y la auto preocupación individualista como crítica de la época.

### **3.1.1. El amor frente a lo exótico:**

Cuando se habló acerca del romanticismo en páginas anteriores, se señaló que este en parte se caracteriza por el amor frente a lo exótico, la revuelta frente a la razón, la liberación del inconsciente y el rechazo de la convención artística. En estos cuentos que referimos de Poe, es posible identificar estas características si se mira detenidamente.

Por un lado tenemos a Morella, una mujer de aire solemne y contrito que muestra una particular inclinación hacia el ocultismo y los textos acerca de la identidad y la muerte ¿qué acaso no es esta la propensión al exotismo cristalizada en un personaje? Son estos intereses de Morella los que desde la estructura del cuento comienzan a elaborar la situación problemática que llevará a los sucesos posteriores a su muerte. Entre las lecturas que realiza la mujer junto a su esposo se citan el Panteísmo de Fichte, la Palingenesia de los pitagóricos y las doctrinas de la identidad de Schelling, y es este último tema el motor para el desarrollo posterior de la historia como se observa en el párrafo siguiente:

That identity which is termed personal, Mr. Locke, I think, truly defines to consist in the saneness of rational being. And since by person we understand an intelligent essence having reason, and since there is a consciousness which always accompanies thinking, it is this which makes us all to be that which we call ourselves, thereby

distinguishing us from other beings that think, and giving us our personal identity. But the principium individuationis, the notion of that identity which at death is or is not lost forever, was to me, at all times, a consideration of intense interest; not more from the perplexing and exciting nature of its consequences, than from the marked and agitated manner in which Morella mentioned them. (Poe, 1903)

En la cita encontramos diversos elementos que evidencian la propensión de Morella hacia lecturas filosóficas que, si bien son de algunos pensadores conocidos en la historia del pensamiento filosófico, el enfoque de estudio de Morella hacia el tema de la identidad es por lo demás particular. El ser racional, la conciencia que acompaña al pensamiento, las características distintivas que hacen a una persona ser quien es, son los elementos del intrincado razonamiento que en la narración se le adjudica a Locke, y puede decirse que el cuento es una especie de tesis que controvierte lo planteado por Locke en el momento en que madre e hija parecen romper ese principio de individualidad. Por ello al final del párrafo anteriormente citado es crucial la mención de la conservación o la pérdida de la identidad a la hora de la muerte y la vehemencia con que Morella lo menciona, ya que precisamente este interés que se muestra como curiosidad intelectual, termina materializando de manera fantástica, pues efectivamente la identidad de Morella no desapareció después de su muerte sino que por un instante, en lo momento finales de la narración, da muestra de su conservación en el cuerpo de su hija.

De ahí se comprende que el interés exótico de Morella está completamente justificado, lejos de ser una exuberante muestra de pasión intelectual que busca explorar en la mayor medida posible los razonamientos de la humanidad, es Morella formándose de manera consciente sobre conocimientos que de alguna manera intuye o sabe plenamente, le servirán en episodios futuros de su vida y su muerte. Las lecturas, el interés, las redes que teje el pensamiento, todos son componentes que anuncian el desenlace fatal, y es precisamente a lo extraordinario de estas lecturas lo que constituye un elemento exótico en el cuento y que al fin al cabo es determinante en el tono también exótico de la narración.

En *La Máscara de la Muerte Roja* se ve el exotismo en elementos que son recurrentes en el análisis del cuento debido a la multiplicidad de significaciones que se desprenden de él, en este caso, el exotismo se ve en las decisiones estéticas que toma el Príncipe Próspero. Primero está la cuestión de la mascarada, donde se le pide a los asistentes que las máscaras a llevar sean lo más extravagantes posibles, con el fin de sumar interés a la velada, a esto se le suma la intrincada arquitectura de los salones, que aunque están conectados entre sí, no se

pueden observar directamente desde uno al otro, lo cual trastoca la arquitectura simple que conecta habitaciones entre sí, sino que mantiene el misterio y promueve la fractura. Un tercer elemento exótico es la elección de los colores de las habitaciones, los cuales pueden entenderse como una forma de dar un ambiente único a cada salón, con la particularidad del salón negro que se ve cubierto por el color de la sangre, que como elemento diegético (que está efectivamente situado al interior de lo narrado), es la cima del mal gusto debido a su semejanza con la muerte roja.

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. But, in this chamber only, the color of the windows failed to correspond with the decorations. The panes here were scarlet — a deep blood color. (Poe, 1910).

### 3.1.2. La crítica a la razón:

Seguido encontramos en *El Corazón Delator* a un personaje que es llevado al extremo de la crisis nerviosa debido a un ojo de buitre que le turba sustancialmente y por el cual decide emprender el asesinato, ¿No es una singular crítica a la razón el que el personaje principie su testimonio y lo finalice apelando a su perfecto uso del entendimiento? Es decir, bajo el marco narrativo de la cordura de quien cuenta la historia, que sin embargo es puesta en duda por el lector, Poe critica la tradición del pensamiento moderno que ve a la razón como la única y verdadera vida psíquica del sujeto, una razón que es capaz de guiar a los hombres a lo bueno a través del conocimiento de lo bueno, un entendimiento que promete la bienaventuranza en la Tierra. Es por ello que el narrador de este cuento se muestra como *unreliable narrator*, ya que no podemos aceptar sin más los hechos que narra, sino que están puestos constantemente en duda debido a la sombra de la locura que pende sobre sí. Recordemos entonces la manera en que empieza la historia:

True!—nervous—very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad? The disease had sharpened my senses—not destroyed—not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad? Hearken! and observe how healthily—how calmly I can tell you the whole story.



Vemos en la cita anterior como la combinación de elementos heterogéneos le plantean al lector la duda acerca de la credibilidad que puede atribuírsele al personaje narrador. La narración comienza con este personaje diciendo, que efectivamente es una persona nerviosa, que esto siempre lo ha caracterizado pero que ello no debe confundirse con la locura, que dicha afección nerviosa ha agudizado sus sentidos, sobre todo el del oído (elemento fundamental para entender el final de la historia). Sin embargo, lo que parece una defensa legítima de sus capacidades cognitivas y judicativas, debido a los elementos que saca a relucir como constitutivos de dicha defensa, en lugar de ayudar a su legitimación, terminan por poner en duda su condición psíquica.

Dudamos debido a que el personaje narrador dice que ha oído todo lo que hay en el cielo y en la Tierra y muchas cosas de las que hay en el infierno, y que es precisamente por ello por lo cual no puede estar loco y también por la manera en que procederá a narrar la historia. Lo que a los ojos de quien cuenta la historia parece ser la frase más verosímil de una mente en plena capacidad, para el lector se muestra como una afirmación de difícil comprensión en el marco de una conversación racional, debido a que la apelación al cielo y el infierno requiere de la relación con planos y esferas que si bien no son completamente ajenas a la experiencia humana, una afirmación acerca de estos temas proferida con una certeza tal, genera dudas acerca de la capacidad de la persona en cuestión de comprender el mundo en términos plenamente racionales.

Por su parte, en *Berenice* vemos también una crítica a la razón que puede verse en la paulatina enajenación de las facultades de atención del protagonista. Aunque este siempre se ha cultivado en las cuestiones del espíritu, se ha formado entre los libros y la biblioteca, entre razonamientos y especulaciones, este cultivo no previene a su mente de padecer la afección monomaniaca que le lleva a profanar la tumba de Berenice. Es decir que la razón ilustrada no está exenta de sufrir una degradación y un decaimiento tales que le lleven a cometer actos de gran dramatismo, lo cual muestra que no es suficiente conocer la virtud para ser virtuoso, el conocimiento y el cultivo de la mente a través de la lógica y la filosofía no previenen al hombre de cometer errores, de acercarse al vicio o caer en la perversidad. Incluso puede verse como Poe juega con la exacerbación de las facultades mentales, en este caso la atención, para mostrar que la razón, garantía de prosperidad para muchos pensadores, si es llevada al exceso, como es el caso del protagonista del cuento, puede llevar a desenlace fatales, puesto que la extracción de los dientes de Berenice cuando esta ha sido enterrada con vida, es producto de la fijación obsesiva de la atención del protagonista en la sonrisa de la mujer.

En *Morella* la crítica a la razón moderna puede verse en el recurso al elemento fantástico, si bien los cuentos de Poe se caracterizan por este recurso y por las muchas veces extravagantes peripecias que configuran las tramas, en *Morella* el elemento fantástico es un factor fundamental para la mutación del sentido del texto, puesto que, pese a que toda la narración tiene un carácter eminentemente realista, como ya se mencionó, es al final del relato que se evidencia que el cuerpo de la *Morella* fallecida ha desaparecido de la cripta.

La forma en que Poe introduce lo fantástico al texto puede leerse como una crítica de los límites de la razón para comprender ciertos sucesos del mundo, en este caso la metempsícosis de *Morella* en su hija, lo que se hace patente si se analiza que la lectura de los tratados acerca de la identidad se establece como el polo racional del cuento. Una serie de especulaciones filosóficas sobre la posibilidad de permanecer uno después de la muerte y demás elementos que aparecen en la cita del cuento páginas arriba, eso es lo que *Morella* lee y que establece la atmósfera narrativa para que la desaparición del cuerpo de *Morella* de la cripta, si bien no es completamente inesperado, sí deja patente la cuestión de la metempsícosis.

Es decir, pese a que *Morella* y el personaje narrador muestran la dedicación que la primera ponía sobre los temas de la identidad, la historia nunca resuelve por esos medios el problema de la desaparición del cuerpo, es más, la narración acaba de inmediato. Puede decirse que en este cuento de Poe, la insuficiencia de las filosofías especulativas para arrojar luz sobre lo sucedido no se ve precisamente en lo narrado sino en lo omitido. Es en la ausencia de explicación de lo fantástico donde se ve la carencia de las filosofías que obsesionan a *Morella*. Son los límites de la razón, lo “irracional”, lo que Poe denuncia en su cuento no por narración sino por omisión.

### **3.1.3. La importancia de la locación:**

Como se ha señalado anteriormente, una de las características principales de la ficción y la literatura góticas es la locación donde tienen lugar, por lo general son concebidos por el lector como escenarios anticuados y que parecen pertenecer y permanecer en otra época en apariencia insensibles al paso del tiempo. *Berenice*, por ejemplo, se sitúa en la casa solariega del protagonista, el autor no realiza una descripción exhaustiva de su arquitectura pero enfatiza ciertos lugares que enmarcan la narración como la biblioteca, y el hecho implícito de que cuente con un cementerio familiar, el cual, sin embargo, nos es anticipado en el epígrafe que abre el cuento: “Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem, curas meas

aliquantulum fore levatas” (Poe, 1903)<sup>2</sup>.

De esta manera vinculando directamente la presencia del cementerio en la casa con la trama trágica en la que habrá de culminar la historia, paralelamente, la locación también cumple la función de simbolizar rasgos del carácter del personaje. La biblioteca, sitio en el que el protagonista invierte los primeros años de su vida y temprana juventud, se relaciona con las formas reclusas y circunspectas de nuestro personaje narrador, recurriendo así a una etopeya que lo muestra como tendiente a la nostalgia, la ilusión, soñador e idealista:

In that chamber was I born. Thus awaking from the long night of what seemed, but was not, nonentity, at once into the very regions of fairy land—into a palace of imagination—into the wild dominions of monastic thought and erudition—it is not singular that I gazed around me with a startled and ardent eye—that I loitered away my boyhood in books, and dissipated my youth in reverie; but it is singular that as years rolled away, and the noon of manhood found me still in the mansion of my fathers—it is wonderful what stagnation there fell upon the springs of my life—wonderful how total an inversion took place in the character of my commonest thought. The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, not the material of my every-day existence, but in very deed that existence utterly and solely in itself (Poe, 1903).

En la primera frase ya se establece una relación primordial entre el lugar y el personaje: el nacimiento. Es la biblioteca el lugar que lo recibe, es el mundo que lo recibe, el cambio fundamental del vientre al exterior ocurre en la biblioteca, que el personaje describe como un despertar de una gran noche a regiones de fantasía y los dominios de la erudición. Es como si al nacer, el personaje hubiese sido expulsado de una vez y para siempre al espacio donde se consumirá su vida y su destino, como si la biblioteca fuera ese lugar ya designado desde aquella noche previa al nacimiento, para ser su guarida, y el lugar de su reclusión.

Vemos entonces como por una designación fatal, el personaje nace en el lugar en el cual decide o es empujado a pasar su juventud, entre libros y ensoñaciones, entre especulaciones y teorías. Incluso para el propio personaje se muestra como un resultado natural de su nacimiento en ese espacio el desarrollo ulterior de su adolescencia, puesto que menciona que no es para nada singular el hecho de que los años de su vida pasaran y él aún se

---

<sup>2</sup> Decíanme los amigos que encontraría algún alivio a mi dolor visitando la tumba de la amada.

encontrara en la mansión de sus padres. En él se efectuó un cambio insólito para quién hubiese nacido en otro lugar, uno tal vez más abierto, más en contacto con el mundo exterior, y esto es que para Egeo lo real eran las ideas y lo etéreo era la existencia material. La biblioteca y sus libros eran los cimientos de su vida cotidiana, los elementos que constituían aquello que él podía llamar lo real, los únicos componentes legítimos de la existencia que se contraponen a un mundo exterior ilegítimo en su pretensión de realidad.

Algo similar ocurre en *Morella*, donde vemos uno de los lugares reiterativos de la narrativa de Poe, este es: la cripta familiar. En este cuento, el autor pinta la escena final en la cripta donde ha sido sepultada la fallecida Morella, en el momento en el que el narrador sin nombre, el protagonista de la historia, decide bautizar a su hija sin nombre hasta ahora, y a quién la tragedia lleva a ser llamada Morella, igual que su finada madre, pues el nombre se posa en los labios de su padre y una fuerza espectral le lleva a pronunciarlo, después de esto, la niña muere al instante tras decir: “Estoy aquí”. Este impactante desenlace de la historia aumenta su efecto cuando el esposo de Morella narra que al momento de sepultar a su hija en el lugar donde reside el cadáver de su madre, este no se encuentra allí.

Vemos entonces como la cripta es la locación que le permite al autor acceder a las claves góticas que alteran el orden de lo natural y hace pasar la historia al plano de lo sobrenatural, ya que si bien la historia de *Morella* se narra bajo un tono lúgubre y envuelto en misticismo por las lecturas de Morella en vida y su fijación con las filosofías de la identidad y la metempsícosis, es solo en el momento del bautismo en la gruta que el autor inserta en la narración el elemento fantástico que provoca la amargura del narrador y el impacto del lector que es privado de toda información ulterior debido a que allí finaliza la historia.

And I kept no reckoning of time or place, and the stars of my fate faded from heaven, and therefore the earth grew dark, and its figures passed by me like flitting shadows, and among them all I beheld only—Morella. The winds of the firmament breathed but one sound within my ears, and the ripples upon the sea murmured evermore—Morella. But she died; and with my own hands I bore her to the tomb; and I laughed with a long and bitter laugh as I found no traces of the first in the channel where I laid the second.—Morella (Poe, 1903).

Es entonces esta locación propia del gótico, un mecanismo narrativo que le permite al autor acceder a los códigos de lo fantástico sin trastocar el tono de verosimilitud realista que caracteriza las primeras escenas de *Morella*. Se muestra aquí como el gótico permite que el

lector experimente el sentir terrorífico a través de un suceso imprevisto que trastoca el sentido final de lo sucedido, a través de la desaparición del cuerpo de la primera Morella, Poe convierte en cuestión de pocas oraciones, todo el tono del cuento.

Por su parte, en *La Máscara de la Muerte Roja*, la locación es una abadía almenada, una fortaleza que le permitirá al príncipe Próspero y a su séquito de cortesanos escapar del terror provocado por la muerte roja. La abadía está provista con comida, vino, placeres y espectáculo; todo lo necesario para la vida en el completo claustro que es la abadía, allí nada puede entrar o salir. Esta reclusión puede tomarse como un símbolo que representa la voluntad del príncipe próspero, cuyo nombre es ya plenamente irónico, a cerrarse frente a los problemas del exterior, a huir a través del placer y la distancia a los problemas del reino, la abadía es entonces el propio espíritu del príncipe que desprecia el caos exterior del reino y se regodea interiormente en placeres, bacanales y mascaradas.

Algo similar sucede con la estructura de los salones al interior de la mansión donde el príncipe ordena la mascarada terrible. Estos salones están ordenados de manera que expresen la propia excentricidad del príncipe, como dice el autor, y de manera que no se comuniquen directamente los unos con los otros, de la misma forma como el príncipe ha podido desconectar los asuntos de la política, el mandato y el placer, recluyéndose en la abadía. En la sala final, en cuya entrada el príncipe cae postrado frente a la muerte roja, la descripción del espacio toma un sentido directo en su relación con la muerte y la tragedia. Este es un salón negro, completamente negro en sus atavíos, sin embargo, contrario a las otras habitaciones, el vitral a través del cual un brasero ilumina el salón, es de color rojo, con un tinte escandaloso para los cortesanos por su identidad con el tono de la sangre.

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. But, in this chamber only, the color of the windows failed to correspond with the decorations. The panes here were scarlet — a deep blood color. (...) but in the western or black chamber the effect of the fire-light that streamed upon the dark hangings through the blood-tinted panes, was ghastly in the extreme, and produced so wild a look upon the countenances of those who entered, that there were few of the company bold enough to set foot within its precincts at all. (Poe, 1910)

Es posible observar que ambos colores que están presentes en el salón representan sin ningún tipo de ambages a la Muerte Roja, en el sentido de que el color negro se relaciona con

la muerte plena, oscuridad, penumbra, tiniebla, todo aquello que relacionamos con el color negro. Por otro lado está el color del vitral que inunda el salón con el tono de la sangre, ese rojo abominable por identificarse no solo con la sangre sino con los estragos que la enfermedad en menos de una hora genera en sus víctimas, es el color de la marca del paso de la muerte roja.

En *El Corazón Delator*, la función que desempeña la locación no radica en la casa donde ocurre el asesinato sino el lugar en donde se sepulta el cadáver. Como en otras narraciones de Poe, se presenta aquí el ocultamiento del crimen no solo para deshacerse de las pruebas sino para arrancarlo de la vista del perpetrador del asesinato, en algunos casos es el emparedamiento como en el gato negro, en este caso es el descuartizamiento del cadáver y ocultarlo debajo de la misma cama del viejo del ojo de buitre. El hecho de que el asesino entierre al viejo bajo la marquetería muestra la necesidad de deshacerse del cuerpo que cargaba el despreciado ojo, de deshacerse del rastro de aquello que lo llevó al crimen y del crimen mismo, pretendiendo después llevar una vida normal con la tranquilidad que le daba la supuesta perfección de su accionar.

#### **3.1.4. Tensión entre conservación y cambio:**

Respecto a las tensiones entre conservación y cambio que fueron señaladas en el primer capítulo, es posible entrever que en *La Máscara de la Muerte Roja* esta tensión ocurre en la manera en que el príncipe Próspero intenta a través del confinamiento conservar el estado de cosas, es decir, su vida de opulencia y el regodeo en el placer al que acostumbra su posición real. Es entonces la muerte roja la que hace las veces de símbolo de cambio, es la enfermedad bermeja la que amenaza con arrasar el reino y la propia vida del príncipe, por ello este último se confina en un intento para evitar que el cambio de los tiempos lo borre a él también del panorama, estableciendo un microuniverso cortesano que represente todos los elementos constitutivos de su corte: los bailes, el capricho y el lujo.

(...) The Prince Prospero was happy and dauntless, and sagacious. When his dominions were half depopulated, he summoned to his presence a thousand hale and light-hearted friends from among the knights and dames of his court, and with these retired to the deep seclusion of one of his castellated abbeys. (...) The abbey was amply provisioned. With such precautions the courtiers might bid defiance to 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 ballét-dancers, there were musicians,

there were cards, there was Beauty, there was wine. All these and security were within. Without was the “Red Death.” (Poe, 1910).

Es un príncipe feliz que desea mantener su felicidad, se rehúsa a permitir que una plaga le arrebatase una parte de su ser y es por ello que su cohorte es a la vez saludable y alegre, características opuestas a la devastación de la muerte roja. El príncipe al constituir una corte de mil personas, conformada por mujeres y hombres, se retira a una abadía provista de todas las cosas necesarias para la vida y el disfrute. Es de esta manera que el príncipe Próspero busca la mantención de su felicidad, ya que los cambios ocasionados por la muerte roja atentan contra esta, la ponen en jaque, pues no es solo una cuestión de vida o muerte, sino de felicidad o amargura. El mundo exterior queda así abandonado a la suerte y a sus capacidades de supervivencia, ese mundo sometido al cambio le es indiferente al príncipe, para él lo importante está dentro de la abadía, su corte selecta, sus placeres, sus bufones, bailarines y músicos, todos elementos garantes de su conservación y la de su felicidad.

Ello también explica el malestar que genera entre los cortesanos de la mascarada el tañido del reloj cada vez que se marca la hora en punto, pues este es un recuerdo que la muerte sigue amenazante más allá de los muros que los resguardan, que el cambio sigue en su paso por el mundo mientras ellos han instaurado una fantasía para soslayar sus efectos. El reloj y su presencia que turba a toda la congregación es el anuncio del cambio, el recuerdo de su inevitable presencia, que la transformación que representa la muerte roja es inevitable aunque no sea su deseo aceptarlo, por ello, al pasar cada hora, los músicos dejan de tocar, los danzantes se separan y un silencio temeroso se apodera de los salones, pues el cambio sigue su avance entre las horas, el reloj, garante del devenir, cumplidamente señala la realidad que han querido enmascarar.

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 its minute-hand made the circuit of the face, and the hour was to be stricken, there came forth from the brazen lungs of the clock a sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical, but of so peculiar a note and emphasis that, at each lapse of an hour, the musicians in the orchestra were constrained to pause, momentarily, in their performance, to harken to the sound; and thus the waltzers perforce ceased their evolutions; and there was a brief disconcert of the whole gay company; and, while the chimes of the clock yet rang, it was observed that the

giddiest grew pale, and that the more aged and sedate passed their hands over their brows as if in confused reverie or meditation (Poe, 1910).

Continúa aquí el juego de significados de los colores, el reloj es de ébano, madera oscura que armoniza tenebrosamente con los muros del salón que el tapiz tiñe de rojo, un reloj gigante, enorme en su presencia como en el efecto de sus tañidos que recuerdan la devastación de la muerte roja. El oscilar del péndulo evoca el movimiento pesado pero incesante del cambio, que se arrastra por el mundo transformándolo, sin garantía necesaria de mejora, tan solo el cambio con sus efectos impredecibles para el destino de la humanidad, cuyos efectos se hacen notar en el mundo con la armonía y la estridencia de la música. Es este cambio que afecta a hombres y mujeres de todas las envergaduras, al alegre danzante que se mueve conforme el ritmo favorable de su tiempo le transforma en un pálido anhelante de estabilidad, y al anciano experimentado lo hace temer entre confusión y reflexiones.

En la misma línea de conservación y cambio, puede entenderse los actos del narrador de *El Corazón Delator* como una pugna entre el miedo y el deseo. Aquello que lleva al protagonista al homicidio es el ojo de buitre del anciano, sin embargo, hay una barrera del miedo que detiene al protagonista de cometer tal acto y es que durante los siete días que visita la habitación del viejo, siempre halla el ojo cerrado. De ahí se comprende que no es un deseo intrínseco de asesinar lo que mueve al narrador, ya que la idea de la muerte es una consecuencia del miedo y la turbación que provoca en él aquel ojo de buitre lechoso y velado. Lo que lo mueve al crimen es precisamente una condición que debe ser cumplida: encontrar abierto el ojo, el causante de su martirio. Es entonces el ojo el objeto del deseo, del deseo homicida, el catalizador sin el cual el viejo no tendría influencia alguna sobre el personaje, sin embargo, al encontrarse con el ojo la última noche, el protagonista se encuentra con el objeto del deseo, satisfacer su pulsión, el principio de placer que se ha identificado con el ojo y por ello acaba con la vida del anciano.

### **3.1.5. Crítica al sueño americano:**

En cuanto el gótico es visto como una crítica al sueño americano, ese relato de expectativas de movilidad social, de adquisición de riquezas, de creación de un estatus donde el individuo es responsable de su propio éxito, Poe toma la forma de un acérrimo crítico de este relato. En los cuatro cuentos que aquí hemos mencionado, los protagonistas van perdiendo paulatinamente la cordura en tanto que se dejan llevar por los bajos impulsos con los que están en tensión, o su camino hacia el hedonismo les trae la perdición.



Siguiendo esta lógica en los relatos de Poe se abre una faceta de la experiencia estadounidense soslayada en pro del mantenimiento del sueño, esto es: las garantías sociales y económicas del país no son garantía de la integridad psíquica de los individuos. Por ello, aunque Poe no sitúa comúnmente sus escritos en épocas concretas, es posible obtener de sus cuentos la visión de que el prestigio, el renombre familiar o la fortuna no bastan para escapar de la fatalidad, como si de hecho el descenso a la locura, la crisis nerviosa, la monomanía o la muerte, fueran el lado oscuro del espejo que la sociedad estadounidense ha obviado a través de su mito de auto-superación y éxito.

La importancia de la obra de Poe al interior de la literatura gótica es el hecho de que su terror se desplaza del aspecto físico al aspecto psicológico. Los cuentos escogidos, tal vez con excepción de *Berenice*, no brillan por su exceso de descripciones sangrientas o de mutilaciones, como sería el caso de Edgar Poe que escribe: *El Extraño Caso del Señor Valdemar*. El Poe de los cuentos que aquí se presentan brilla precisamente por la ausencia de estas descripciones hartamente utilizadas en la literatura de terror anterior, es la travesía hacia las profundidades de la mente humana la que convierte a Poe en un revolucionario del gótico puesto que lo imbuje de un nuevo terror, el psiquismo que a todos nos configura.

Sin embargo, incluso *Berenice* posee un elevado componente psicológico pese a lo gráfico de su final. Antes del desenlace que muestra que *Berenice* ha sido enterrada viva, que dicha tumba ha sido saqueada y sus dientes extraídos por el protagonista, toda la construcción del cuento es la del mundo mental del protagonista y de cómo la monomanía que le hace fijarse en los más inverosímiles de los objetos, lo lleva a cometer el acto terrible que cierra la obra. *Berenice* es la narración psíquica de la monomanía, la inventiva de un autor que hace a la humanidad temblar ante los alcances de su propia vida anímica.

La mitología del encierro no es sino la expresión literaria de la cual hace uso Poe para señalar su inconformidad frente a la escritura que sobreestima el valor del individuo y su auto-realización, de ahí que una buena parte de sus cuentos impliquen emparedamientos, sepulturas, asesinato o en general la muerte: *Un sueño*, *Metzengerstein*, *Manuscrito Hallado en una Botella*, *Sombra*, *Silencio*, *Ligeia*, *La Caída de la Casa Usher*, *William Wilson*, *Los Crímenes de la Calle Morgue*, *Un Descenso Dentro del Maelstrom*, *Eleonora*, *El Retrato Oval*, *El Pozo y el Péndulo*, *El Misterio de Marie Roget*, *El Gato Negro*, *El Cajón Oblongo*, *El Entierro Prematuro*, *Tú Has Sido*, *El Demonio de la Perversidad*, *El Caso del Señor Valdemar*, *El Barril de Amontillado* y *Hop-Frog* son algunos de los cuentos que directamente contribuyen a la conformación de esta mitología que hace uso de las referencias a la muerte para realizar una crítica de su tiempo.

### 3.1.6. El descendentalismo y la Auto Preocupación:

El descendentalismo, que es otra de las formas en que se ha dado definir la obra de Edgar Poe, tiene muchos encuentros con las características del gótico y el romanticismo oscuro, sin embargo, es en cuanto al tratamiento de la naturaleza donde se encuentra el descendentalismo de Poe. En su narrativa el bostoniano plasma la naturaleza no como un lugar del cual el ser humano puede extraer una especie de sabiduría a través de su contacto que le lleve a la elevación espiritual o al descubrimiento íntimo de los propósitos de la vida, por el contrario, la naturaleza se muestra sino como un elemento directamente hostil como puede entenderse la peste en la máscara de la muerte roja, o radicalmente no tiene papel alguno, como es el caso del corazón delator y de Morella, donde la naturaleza desaparece completamente, ni siquiera como escenario de la acción tiene cabida ya que lo importante es la vida interior que efervece de pulsiones y conflictos.

Precisamente debido al tránsito contrario que tienen los personajes de las historias de Poe con respecto al optimismo tradicional de la literatura estadounidense, es que se le denomina un descendentalista, pues sus protagonistas descienden hacia los más oscuros fosos de la psique, representados como ya se vio en muchos de los lugares donde ocurre la acción, ya que descienden hacia la gruta, o se encaminan al cementerio, símbolo del descenso del hombre a la muerte.

Lo que se ha dado por llamar auto-preocupación, es decir, la excesiva exaltación de la subjetividad y el individualismo, toma en Poe la forma de una tortuosa degradación de la mente. Puede decirse que en la obra de Poe es posible hallar una especie de advertencia frente a lo problemático de un sujeto que se hunde en sus propias preocupaciones al punto de que alimenta comportamientos sociopáticos producto del egotismo.

Por ejemplo, tomemos nuevamente *The Tale-tell Heart*: el protagonista llega a sumergirse tanto en las afectaciones que su nerviosismo, que le lleva a considerar el ojo de buitre como un objetivo a eliminar, con cuya desaparición identifica a su vez la desaparición de su malestar. Vemos entonces que en el fondo el personaje-narrador actúa siguiendo el interés individual de la consecución del sosiego llevado al extremo, no le causa pena alguna el que la condición para la eliminación de su desasosiego sea el asesinato, este no lo turba, no se muestra en algún momento afectado por la realización del crimen, su preocupación y su alivio encuentran en la muerte del viejo un lugar común, es el fin y cómo conseguirlo impunemente lo que interesa, por tanto lo que prima es la satisfacción individual del deseo y no sus consecuencias para los congéneres.

Paralelamente puede realizarse una interpretación similar de *Berenice*, donde la monomanía que tortura al protagonista y captiva su facultad de atención hasta niveles que superan por mucho su capacidad de control, es posible verla como la representación de esa excesiva preocupación por los propios intereses. En el abanico de fines que los seres humanos pueden plantearse como dignos de ser perseguidos, es la subjetividad la que los ordena y les da cierto peso y prioridad. Sin embargo, esta subjetividad puede ser cautivada de tal manera que los fines aparezcan como ineludibles, de un valor exhaustivo; rigor mortis.

Ya sea esto por las exigencias sistémicas de consecución del éxito o por una cultura que ve en el progreso y el movimiento constante la marca de la vida feliz, entre otras posibles razones. Lo cierto es que en la narración de Poe, la monomanía del protagonista parece reflejar estas exigencias de la cultura a la manera de una enfermedad, un mandato cultural que se hace con nuestro discernimiento y termina por imponer ciertas rutas de pensamiento y acción. Es por ello que la enfermedad termina por llevar al protagonista a arrancar aún en vida los dientes de su esposa, dado que para la consecución de los fines no existen verdaderas barreras ético-morales que refrenar los impulsos. Todo medio se muestra como válido mientras coadyuve; mientras permita la satisfacción del deseo o el cumplimiento del fin.

Es precisamente esta auto-preocupación, que en *Berenice* es llevada al extremo de la enfermedad monomaniaca, de lo cual puede decirse que advierte la obra de Poe. Para que no lastimemos a los otros, para no profanar el propio amor, para no mancillar lo que nos es querido, es preciso no someterse a la trampa que habita en lo profundo del ser humano, no caer prisioneros del abismo que sitia nuestra alma.

### **3.2 Vestigios narrativos de la teoría estética:**

Lo que compete ahora es lo que en el capítulo dos se denominó la teoría del artificio de Poe, o su teoría sobre la poesía aplicada a la narrativa corta (cuento). Para ello nos valdremos de los mismos cuatro cuentos que se han venido analizando, sin embargo, ahora serán interpretados a la luz de nuevas categorías propuestas por el propio Poe, esto con el objetivo de señalar hasta qué punto el autor en su creación literaria se vale de su propia propuesta teórica.

#### **3.2.1 La extensión, condición psicológica para el cuento:**

Primero consideremos el punto de las condiciones psicológicas del cuento. Poe, hablando del poema, argumenta que existen unos límites psicológicos para el disfrute del poema (atención, emoción, preocupación, etc), esto significa que existe una extensión límite

para que este pueda generar su efecto sobre el lector. En los cuentos que aquí son analizados y en la casi totalidad de los cuentos de Poe, se hace honor al título anglosajón de short story para el cuento, es decir que la extensión de estos tienden a oscilar entre las cinco o las veinte páginas. Una excepción a esto es el monumental experimento literario *El Caso de Marie Roget*, que hace las veces de continuación de *Los Crímenes de la Calle Morgue*, ya que dicho cuento intenta pasar por la dilucidación real de un caso de asesinato a través de publicaciones de prensa, el cual excede las cuarenta páginas.

Lo que se busca indicar aquí con la cantidad de páginas no es un mero dato cuantitativo, sino ilustrar que Poe considera, sino la brevedad, la justeza en la extensión como una característica esencial del cuento. De ello se desprende que el cuento no debe presentar ripios, esto es, un exceso de fórmulas retóricas que no aportan directamente a la historia, sino que son productos de la voz del escritor extendiéndose a lo largo del texto sin aportar realmente a la acción relatada. Es por ello que los cuentos aquí referidos pueden ser sintetizados “fácilmente”, lo cuál no sería el caso de una novela.

En *La Máscara de la Muerte Roja*: Hay una plaga, un príncipe se encierra con un grupo de cortesanos para refugiarse, se organiza una mascarada, en la mascarada aparece la peste, el príncipe muere con todos los presentes, fin.

En *Morella*, la historia es de un hombre que contrae matrimonio con una mujer, esta se obsesiona con lecturas esotéricas y el tema de la conservación de la identidad; el esposo le teme y la mujer muere al tener una hija profetizando que la amará después de su muerte; la niña crece sin nombre y el día del bautizo es llamada Morella y muere en el acto; al querer sepultarla junto con la madre el cuerpo de esta no se encuentra en la cripta, fin.

En *Berenice*, una pareja de primos de personalidades opuestas crecen juntos, la mujer desarrolla un enfermedad que semeja la muerte, el hombre una hiperfijación de su atención; un día en la biblioteca su monomanía queda fijada de los dientes de la mujer; contraen matrimonio y la mujer cae afectada de su enfermedad pero todos la creen muerta y la sepultan viva; víctima de la monomanía el hombre decide arrancar a la mujer sepultada los dientes mientras ésta aún respira, fin.

En *El Corazón Delator*, un hombre cuenta la historia de un asesinato; sufre de una condición nerviosa que la agudiza los sentidos; vive junto a un anciano cuyo “ojo de buitre” le perturba profundamente; decide asesinar al anciano como medio para deshacerse del ojo; lo espía durante varias noches sin concretar el homicidio debido a que encuentra el ojo cerrado; la última noche el anciano despierta y abre el ojo; el hombre lo asesina y oculta el

cuerpo en el suelo de la casa; la policía llega a la casa pero no sospecha nada; el hombre comienza a escuchar los latidos del corazón del anciano por lo cual confiesa su crimen, fin.

Es posible observar que la sucesión de eventos en los cuentos es concisa y mínima, no existen allí grandes monólogos o interludios que alarguen la extensión de la historia, sino que cada uno de los eventos narrados despierta una sensación de consecuencia en el lector, la impresión de que cada evento está lógicamente conectado al precedente a través de la manera en que se narran los hechos. Dicha justeza en la extensión del texto es producto de lo que Poe denomina condiciones psicológicas del texto, que remiten a dos componentes paralelos pero diferenciados, siendo el primero, como se vio, la extensión del cuento en el sentido de la sucesión causal de los eventos y el segundo, que corre paralelo, el tiempo que toma al lector terminar el cuento sin interrupciones, esto con el fin de evocar una sensación de totalidad y obtener una impresión emocional completa del texto.

Así, gracias al carácter sucinto del cuento, la narración puede ser contada a través de elementos puntuales y aún así prevalecer el sentido de la historia. Esto, según Poe, permite que el cuento capte completamente la atención del lector durante el tiempo que dure la lectura, el cual gracias a la extensión no será excesivo. Debido a esto el efecto que el escritor quiere imprimir al lector puede ser obtenido dada la ausencia de interrupciones y distracciones intraliterarias y extraliterarias.

Jorge Luis Borges, en una entrevista que se le realiza junto a otros escritores latinoamericanos, argumenta que siguiendo la teoría de Poe, lo mismo que un poema largo es una sucesión de poemas cortos, una novela no es más que una sucesión de cuentos. Esta observación del escritor argentino permite observar cómo la teoría de Poe acerca de la poesía puede ser aplicada bajo una lógica similar al cuento, estando este más cerca del fenómeno poético que la novela.

### **3.2.2. La unidad de efecto:**

La razón de que la extensión de composición narrativa no deba extenderse demasiado radica en el mantenimiento de lo que Poe denomina unidad de efecto. Esto es que el escritor compone el cuento con una intención clara y desea generar una impresión particular sobre el lector, esta impresión es unitaria y debe mantenerse a lo largo de toda la historia para ser considerado un cuento logrado. Si el cuento es demasiado largo, es decir, si se acerca a la novela, siguiendo el comentario de Borges, estaría fracturando la unidad de efecto, ya que con la extensión puede provocar variaciones en la impresión del lector, cambiando así el efecto buscado por el escritor. Un buen cuento no debe extenuar al lector sino envolverlo en

su lógica singular, atraparlo desde el inicio hasta la culminación en la sucesión de eventos y emociones que lo componen.

Para la elaboración de un cuento, el autor deberá pensar, antes de colocar alguna palabra sobre el papel, cuál es el efecto que desea provocar sobre el lector, lo cual lleva a la cuestión de la elección temática. Esto es lo que Poe trata en la filosofía de la composición, donde señala que hay ciertos temas que ayudan a generar ciertos efectos sobre el lector, como es el caso de la mujer bella que fallece o un amante que ha perdido a su amada, son temas que se asocian generalmente con la tristeza, la nostalgia y la belleza. Es entonces la labor del cuentista la de buscar la identidad entre el tema y el efecto de manera que se entrelazan orgánicamente y le permitan obtener un cuento óptimo en su elaboración literaria.

Esto es posible verlo por ejemplo en *Morella*, donde podríamos argumentar que el tema a tratar es el misticismo y una especie singular de metempsicosis. El cuento entonces nos narra el progresivo cultivo de la relación entre Morella y su esposo, y como el paso del tiempo le hace a este ser cautivado por los particulares gustos de aquella. Se nos introduce en el cuento que Morella tiene un ávido interés por los textos que traten la preservación de la identidad después de la muerte, como ya se citó, esto ayuda a la sensación de que el desarrollo ulterior de la narración es consecuencia de aquellas lecturas.

Recordemos que en su reseña de *twice told-tales* de Hawthorne, Poe señala que un artista en pleno dominio de sus herramientas no construye una historia desde la sucesión de eventos, sino que dicha sucesión es consecuencia de un efecto que se quiere alcanzar, es decir, que todos los eventos deben estar sujeto a la consecución de dicho efecto. Esto es de suma importancia para entender la manera en que están estructurados los cuentos de Poe, sin embargo, es importante resaltar una notoria frase del escritor respecto a este tema: “If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step.” (Poe, 1842).

Siguiendo esta máxima dada por el escritor de que la primera frase del cuento debe ya conducir directamente al efecto deseado y encaminar al lector por un sendero de sensaciones análogas en el resto del texto, pasaremos a analizar los enunciados iniciales de los textos que aquí nos ocupan, para comprender la medida en que el autor aplica esto en su obra narrativa.

WITH a feeling of deep yet most singular affection I regarded my friend Morella. Thrown by accident into her society many years ago, my soul from our first meeting, burned with fires it had never before known; but the fires were not of Eros, and bitter and tormenting to my spirit was the gradual conviction that I could in no manner

define their unusual meaning or regulate their vague intensity. Yet we met; and fate bound us together at the altar, and I never spoke of passion nor thought of love. She, however, shunned society, and, attaching herself to me alone rendered me happy. It is a happiness to wonder; it is a happiness to dream.

El cuento empieza entonces con un tono misterioso, articulado alrededor de la relación que vincula a Morella y al narrador, puesto que en primera instancia la nombra como su amiga, hacia quien siente cosas muy profundas, pero al mismo tiempo singulares. Dicha singularidad va a radicar en que no es un sentimiento de amor lo que siente el narrador hacia la mujer, haciendo referencia a Eros, dios griego del Amor, mostrando como en la narrativa de Poe están presentes los elementos de la cultura Greco-Latina que se relación con el Romanticismo.

Continuando con la singularidad del afecto que siente el narrador hacia Morella, hay que especificar entonces que su primer encuentro se da por accidente o casualidad, pero que desde aquel inicio en sus relaciones, el alma del narrador *ardía* con fuegos desconocidos para él. Es importante aquí detenerse en el verbo que elige Poe para caracterizar la impresión que Morella generó en su alma, pues el verbo “burned” en lengua inglesa puede ser traducido en el contexto de la oración como ardía o quemaba, traducido en su mayoría de versiones al Español como pretérito del verbo arder.

Este verbo sugiere varias relaciones que inciden en la manera que el lector puede asumir la relación entre el narrador y Morella, ya que el ardor puede relacionarse con la pasión, con emociones fuertes que queman como el fuego, sin embargo, la aclaración de que aquellos fuegos no emanaban de Eros sino de una fuente desconocida que el narrador no puede definir en su sentido o su intensidad, lo cual lo atormenta y amarga, da cuenta de que ese ardor ni puede emparentarse con sentimientos amorosos, e incluso es aclarado ya terminando el párrafo el hecho de que el narrador “nunca habló de pasión ni pensó en el amor”.

Es así que desde el párrafo inicial podemos ver la ambivalencia sentimental que va a atravesar la relación entre el narrador y Morella durante el resto del cuento, ya que este se muestra fascinado por ella y al mismo tiempo le inspira una especie de temor que no sabe definir incluso estando ya casados, por lo cual sus sentimientos hacia ella nunca son definidos como sentimientos de amor. Y es precisamente esta ambigüedad en la relación entre los personajes lo que empieza a construir el momento dramático de la muerte de Morella, donde

ella le dice que ya que no pudo amarla en vida, la amaré más allá de la muerte (a través de su hija).

Adicionalmente, la última oración del párrafo requiere detenerse un poco para hallar su posible sentido, fantasear y soñar son descritas como alegrías por el narrador, sin embargo, no hay aún motivo aparente para que estas frases estén inscritas en el primer párrafo, a primera vista aparecen como oraciones gratuitamente incluidas por el autor. Es necesario reflexionar acerca de lo dicho sobre la naturaleza de la relación entre Morella y su esposo, para que esta última oración tenga sentido. Como hemos visto, la relación entre los personajes no es de carácter amoroso o pasional, entonces, a parte del misterio que el narrador comenta que hace a su alma arder, debe existir una relación inteligible que los vincule, la cual más adelante en el cuento se nos mostrará como una relación intelectual.

Son los intereses filosóficos y esotéricos de Morella los que evocan en el narrador un profundo interés, acompañado de un no menos profundo temor. Son las jornadas arrulladoras bajo la voz musical de Morella que lee pasajes de libros misteriosos, los intentos por comprender razonamientos abstractos y místicos, la admiración por lo cautivada que se muestra Morella por dichas lecturas lo que configura una relación intelectual en los personajes, a la cual el narrador referencia en el primer párrafo como fuente de felicidad, esto es: la fantasía y el sueño, refieren a la lectura y la especulación que emprendían juntos.

Antes de emprender el análisis del primer párrafo de *Berenice*, debemos observar la importancia que tiene el epígrafe seleccionado por Poe y su relación general con el texto. Como se ha citado anteriormente, el epígrafe en Latín *Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas*, significa: mis compañeros me aseguraban que visitando el sepulcro de mi amiga aliviaría en parte mis tristezas. Lo cual, si tenemos en cuenta el desenlace trágico de la historia, en la cual Egeo termina extrayendo los dientes de Berenice, constituye una amarga ironía.

El hecho de que Poe elija como epígrafe dicha sentencia, puede tomarse como una especie de juego irónico del autor en el sentido de que los elementos que constituyen la frase van en el sendero opuesto de lo que ocurre en la historia. Esto se ve en dos de los elementos: los compañeros y el alivio. No es necesario ser un exégeta para notar en el cuento la ausencia de amistades de Egeo, desde el principio, la narración de la infancia de ambos personajes, este es caracterizado como un solitario, entregado a los libros, las ideas y la fantasía, contrario al carácter alegre y sociable de Berenice. En el epígrafe, la presencia de compañeros que aconsejan a un tercero no podría aplicarse sino como una sentencia irónica frente a la existencia solitaria de Egeo.



Por otro lado está el alivio que procurará al sujeto aconsejado la visita a la tumba de la mujer, que en aplica a lo que sucede en *Berenice* vuelve a ser una manera irónica de referirse a los eventos, esto es debido a que en el cuento la visita de Egeo a la tumba de Berenice (donde esta ha sido sepultada viva), lejos de traerle alivio o sosiego a sus penas, está vinculado al acto terrible con el que cierra el cuento: la extracción de todos los dientes de Berenice al ser esta desenterrada por Egeo mientras aún está viva. Es así, que la visita a la sepultura, en lugar de brindar alivio termina por llevar a Egeo a realizar un acto tenebroso, a profanar el cuerpo de Berenice mientras esta sufría la terrible condena de ser enterrada viva. Es preciso aclarar que la sentencia en Latín atribuída por Poe a un autor de nombre Ebn Zaiat, no solo es el epígrafe del cuento sino que en las páginas finales aparece nuevamente como una visión que hace estremecer a Egeo por el terror.

Una vez realizado el análisis de las relaciones del epígrafe con el conjunto de la narración, pasaremos ahora a analizar los hilos que teje Poe en el primer párrafo de *Berenice* con la totalidad del cuento, he aquí el párrafo primero:

Misery is manifold. The wretchedness of earth is multiform. Overreaching the wide horizon as the rainbow, its hues are as various as the hues of that arch—as distinct too, yet as intimately blended. Overreaching the wide horizon as the rainbow! How is it that from beauty I have derived a type of unloveliness?—from the covenant of peace, a simile of sorrow? But as in ethics, evil is a consequence of good, so, in fact, out of joy is sorrow born. Either the memory of past bliss is the anguish of to-day, or the agonies which are, have their origin in the ecstasies which might have been.

En este primer párrafo de uno de los cuentos más icónicos de Edgar Poe encontramos diversos elementos que se componen a propósito de la estructura general del cuento, como una especie de guía interpretativa o sendero guiado para que el lector pueda ir conectando las piezas, pero lo que es más importante, para conseguir el efecto deseado y que la unidad de dicho efecto sea generada a través de la interconexión de los distintos componentes de la narración.

La miseria, la desdicha, a la que el narrador personaje Egeo asocia la imagen del arcoíris, con sus matizados variados, claros y sin embargo mezclados, hacen referencia a distintas situaciones que transcurren al interior del cuento. Primero, es singular la *atención* que posa el personaje narrador para describir el arcoíris, hablando de su arco, sus colores, sus mezclas y separaciones; esto participa como un componente relevante para el texto en el

sentido de que la enfermedad que acosa a Egeo es la monomanía, es decir, que precisamente es su facultad de atención la que lo lleva a la hiperfijación en las cosas, a través del detalle de la composición del arcoíris, ya Poe, a través de la voz del personaje narrador, nos señala elementos de su afección monomaniaca.

Segundo, en el símil que hace entre el arcoíris y la desdicha (por su dominio del horizonte), Poe ya nos da una clave para los eventos que han de suceder en la historia, ya que procede a expandir los sentidos del símil a través de las preguntas que realiza “How is it that from beauty I have derived a type of unloveliness?—from the covenant of peace, a simile of sorrow?”, ya que en las primeras páginas del cuento se narra de manera sucinta que si bien a Egeo no lo movía sentimientos amorosos, da muestras al contar su historia que la belleza de Berenice lo satisfacía e incluso le era motivo de alegría, para que posteriormente, debido al deterioro que la enfermedad causa sobre el ser físico y moral de la mujer, lo que fue una fuente de felicidad se trocara a una fuente de tristeza. Es entonces la belleza de Berenice y la felicidad concomitante que esta brindaba a Egeo, lo que en el primer párrafo se compara con el arcoíris y la miseria.

Ahora, continuando con el análisis de los cuentos a la luz de las categorías estéticas de Poe, procederemos a abordar el párrafo primero de *La Máscara de la Muerte Roja*, y trataremos de dilucidar en qué medida, bajo qué símbolos textuales y a través de cuáles imágenes, el escritor el párrafo para lograr la unidad de efecto y encauzar las impresiones y emociones del lector. El párrafo es el siguiente:

The “Red Death” had long devastated the country. No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. Blood was its Avatar and its seal—the redness and the horror of blood. There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores, with dissolution. The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men. And the whole seizure, progress and termination of the disease, were the incidents of half an hour.

Veamos entonces que el cuento comienza con una caracterización de la muerte roja, la peste que estraga la país, y se la describe de la siguiente manera: Roja en su relación con la sangre, puesto que su sello son unas manchas rojas producto del sangrado a través de los poros, provoca dolores agudos, mareos repentinos y esas marcas que condenan al enfermo al desprecio de sus congéneres, todo ocurre en media hora.

El color rojo, a lo largo de la narración va a ser un símbolo recurrente en sus relaciones con la sangre y con muerte roja, ya que en el último salón de la particular arquitectura elaborada por el Príncipe Próspero, los tapices son de color escarlata, de forma que las paredes se tiñen todas semejantes a un profuso sangrado. Como se señaló en el párrafo anterior, el nombre que se le da a la peste tiene que ver directamente con los estragos físicos que causa a aquellos que sufren la desdicha de contagiarse.

También es necesario señalar que el título no es gratuito, bien pudo llamar de manera directa y porque no, eficaz, *La Muerte Roja*, pero tal no es el caso. El hecho de que Poe incluya la palabra máscara, refiere a los sucesos finales del cuento donde precisamente en el baile organizado por el príncipe, irrumpe un invitado desconocido que utiliza una máscara que asemeja a la muerte roja y sus terribles martirios. Es debido a este invitado importuno que el príncipe próspero cae muerto y después todos los invitados. Desde el título el autor nos revela partes esenciales del cuento, nos brinda información acerca de un personaje importante, de un símbolo si se quiere, que representa a la muerte roja pero que se presenta siguiendo los códigos de la mascarada.

Muy al estilo de la narrativa de Poe, la situación histórica del cuento es incierta, no se nos brinda referencia de ningún tipo que permita establecer la fecha o el lugar exactos que enmarcan la historia, solo se refiere al “país” para indicar un territorio indeterminado para el lector, en el cual la muerte roja a generado estragos.

Es importante resaltar el hecho de que Poe, destaca el carácter fatal de la muerte roja, refiriéndose con esto al hecho de que esta enfermedad termina rápidamente con la vida del afectado, en cuestión de media hora. Esto se relaciona con el final del cuento, ya que en la mascarada, los invitados, después de la muerte del Príncipe Próspero, y cuando el reloj cesa su tañido, mueren de forma instantánea. Por lo cual, este carácter fatal que se menciona al principio, pasará a llevarse al extremo al final de la narración, así vemos nuevamente que el autor compone cuidadosamente la obra y selecciona con recelo las palabras que construyen sus descripciones.

Pasemos ahora a analizar las imbricaciones narrativas que el autor compone en el párrafo inicial de *El Corazón Delator*, de manera que podamos observar en qué medida existe una correspondencia entre las propuestas estéticas de Poe, el cuento en cuestión. Se muestra a continuación el párrafo objeto de análisis:

True!—nervous—very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad? The disease had sharpened my senses—not destroyed—not dulled

them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad? Hearken! and observe how healthily—how calmly I can tell you the whole story.

Es posible observar aquí que el texto empieza con nuestro narrador contándole su historia a alguien, lo cual significa que está narrando en pasado el homicidio del anciano. Lo relevante de esto es que es al final de la historia que este detalle cobra sentido puesto que solo en esa instancia del cuento nos damos cuenta que el mismo narrador ha confesado su crimen y por ello ha sido apresado. Se enfatiza que es el sentido del oído el que más se ha agudizado a causa del padecimiento nervioso del narrado, aunque todos sus sentidos están embotados ante los estímulos del mundo sensible, el sentido del oído se señala como el más afectado con el propósito de guiar al lector hacia la sensación de causalidad entre la nerviosidad y el asesinato puesto que es el hecho de escuchar los latidos del corazón de la víctima lo que lleva al narrador a confesar su crimen.

Todo el cuento entonces empieza girar en torno de esta desazón de los sentidos, de esta aguda y avasalladora sensación de ser objeto de los más punzantes estímulos. Existe en el cuento un trabajo narrativo importante en lo concerniente al papel que juegan en el los sentidos, ya que es primera instancia es la vista la cual, por su estado de sensibilidad agudizada, lleva a nuestro narrador a sentirse hondamente perturbado por el ojo de buitre del anciano, porque sus características se le presentan monstruosas e insoportables, en grado tal que únicamente el asesinato se muestra como el medio para deshacerse del ojo terrible.

Podría interpretarse que el sentido del tacto también juega cierto papel en el desarrollo de la trama, puesto que al estar este también agudizado, puede entenderse que es gracias a dicha hipersensibilidad en el tacto que el narrador logra escabullirse en el cuarto del viejo durante noches consecutivas sin ser detectado, puesto que su sentido del tacto lo provee del cuidado necesario en el manejo del cuerpo y la manipulación de la lámpara, que le permite impunemente observar a su víctima. Y precisamente es esta sobreexcitación del tacto la que lo lleva cometer finalmente el asesinato en la noche que llega a ver el ojo abierto del viejo, pues debido a esta exaltación nerviosa, el dedo resbala en el pestillo de la lámpara y arroja el hilo de luz sobre el ojo del anciano. Al igual que con la vista y el oído, el tacto es llevado a niveles fuera del control del narrador, lo cual termina motivando e impulsando el desarrollo y final del cuento.

Es en esta sensación de consecuencia o *denouement* como le llama Poe, donde radica el trabajo compositivo del texto, ya que tanto en la macroestructura de la narración y como en

sus más particulares elementos, debe observarse este sentido de la consecuencia donde cada uno de los componentes involucrados en el cuento llevan de alguna manera o se relacionan con el desenlace de la historia. La brevísima reencarnación de Morella en su hija, en el momento en que su esposo le pone el nombre de la madre en la cripta, no puede entenderse sin que previamente el autor nos introduzca a los místicos intereses literarios y filosóficos de la fallecida. Al igual que no es posible entender la reticencia del padre a nombrar a la criatura con el nombre de la madre durante años si no fuera porque se narró previamente el interés temible que en su esposo había gestado progresivamente la manera de proceder de Morella. Aquí cabe señalar que para Poe el fantástico, o como ya vimos, el gótico ofrece posibilidades creativas más grandes de las que pueden encontrarse en el Realismo, ya que para Poe la creación del cuento al encontrarse cerca de la Poesía debe moverse en los terrenos de la Belleza y no necesariamente de la Verdad.

## CONCLUSIONES

Existe algo de artístico en toda investigación, incluso hasta las ciencias catalogadas tradicionalmente como exactas, dependen de realizaciones especiales que surgen ante la mirada de los hombres de la misma manera que surge la idea para la obra de arte. El seguir o no esta intuición artística depende no sólo del carácter del investigador sino de las exigencias inmanentes de lo investigado, sin embargo, el camino de la investigación artística (en este caso, específicamente literaria), plantea la cuestión de si lo que se dice sobre la literatura no participa también del hecho literario como la obra de arte tiene la necesidad de la investigación. Con esto solo se pretende señalar algunos de los momentos de realización artística que permitieron en diversos instantes darle movimiento a la investigación. Aquellas emergencias de ideas que terminaron por articular los ejes centrales de cada capítulo y a cuya aparición se debe el encauzamiento de las bibliografías, el direccionamiento de los razonamientos, la elección del corpus o la tan necesaria elección de las palabras.

Al principio de la concepción de esta monografía existían diversas ideas previas acerca de los temas y categorías centrales que la guiaron, y que con el acumular en ceniza del tiempo y el distendido trabajo de investigación se fueron modificando en proporción con el aumento de la bibliografía consultada, y ello fue encaminando el enfoque del trabajo. Categorías de importancia principal como el romanticismo, el gótico, la estética, la narrativa, la poética en cuanto teoría estética fueron los pilares que fundamentan el presente trabajo y

que permitieron desde diversas perspectivas extraer ciertas conclusiones frente a la obra de Edgar Allan Poe.

En primer lugar, en lo concerniente al Romanticismo, se estableció el debate de su problematización y ubicación histórico-literaria, las dificultades que plantea para críticos y artistas el llegar a una definición clara y unívoca, así como la plasticidad teórica que el término en sí mismo posee. En virtud de ello, la dificultad de definición posibilitó el camino de la relación. Allí donde se complicaba el camino, la complejidad fue la respuesta; allí donde la univocidad cerraba las puertas, las relaciones fueron buhardillas. Es así, que gracias a la suma flexibilidad que presenta la definición de romanticismo, fue posible ir hilando la argumentación junto con esos productos suyos que se denominaron gótico literario y romanticismo oscuro.

Siguiendo el hilo conductor que trazaron estos conceptos derivados del romanticismo, fue posible establecer relaciones entre ello y algunos cuentos de Edgar Poe que se consideran como representativos de su obra narrativa. Fue posible ver cómo el amor frente a lo exótico se muestra en los intereses esotéricos de Morella, como en *La Máscara de la Muerte Roja* el exotismo es marcado, tanto en las excentricidades del príncipe Próspero respecto a la arquitectura de los salones como en las decisiones tomadas para ambientar la mascarada. Pudo observarse también la crítica a la razón en *El Corazón Delator*, a través de la enajenación del psiquismo del protagonista narrador y la exacerbación de los sentidos que sufre debido a su afección nerviosa. Al igual que en *Berenice* fue posible señalar que la crítica radica en el deterioro progresivo de las facultades de atención del protagonista, que lo lleva a quedar prendado de las más fútiles cosas pese a ser este un hombre ilustrado, criado entre letras y al interior de una biblioteca.

Vimos también como la locación es un factor fundamental en las narraciones de Poe, pues estas llevan una gran carga simbólica que configura en gran medida los sentidos del texto. En *Berenice* es la biblioteca donde el narrador pasa gran parte de su vida y el hecho de que la casa solariega cuente con un cementerio familiar. En *Berenice* la aparición de uno de los tropos de Poe, el cual es la cripta familiar como lugar de gran importancia para el desenlace de las narraciones -recordar en *El Barril de Amontillado* la venganza de Montresor- que en el caso de Morella funciona como dispositivo para que el autor introduzca el elemento fantástico en la historia. A su vez, en *La Máscara de la Muerte Roja* vemos como la abadía es el símbolo del encierro como intento de evasión ante la devastación que causa la peste en su reino, al igual que la estructura sinuosa de los salones son una expresión de la voluntad excéntrica del príncipe y la desconexión de este frente al reino. Al igual que en *El Corazón*

*Delator*; el lugar donde es enterrado el anciano después del asesinato señala la necesidad del homicida no solo de deshacerse de la evidencia sino del crimen mismo.

En lo referente a la tensión entre conservación y cambio fue posible analizar cómo en *La Máscara de la Muerte Roja* esta se refleja en cómo el príncipe Próspero busca conservar su situación a través del confinamiento en el placer y el entretenimiento, mientras que la muerte roja refleja el cambio, ya que es la amenaza que se cierne sobre el reino y que termina por aniquilar al príncipe. Por la misma línea interpretativa se comprende que el reloj es el recordatorio del cambio que sigue ocurriendo extramuros, que pese a la búsqueda de conservación que pretende el Príncipe, el cambio sigue discurriendo en el tiempo pese a la voluntad de enmascaramiento. También pudo observarse cómo esta tensión entre conservación y cambio se presenta en *El Corazón Delator*, en la forma del miedo y el deseo, ese miedo que evita durante siete jornadas que el protagonista-narrador ejecute el asesinato, mientras que en él subsiste el deseo de acabar con el ojo de buitre que lo enardece.

Observamos también que la crítica al sueño americano se puede ver en la paulatina pérdida de la cordura de los personajes que movilizan la narrativa, son personajes que al dejarse llevar por el hedonismo terminan por sumergirse en la tragedia y la muerte. La crítica de Poe es particular en el sentido en que los cuentos muestran una faceta de la vida psíquica estadounidense: los bajos instintos que no son eliminados por las garantías económicas. Y junto con esto fue posible observar que es esta introducción de la degradación psíquica de los personajes al gótico en la que radica la especial contribución de Poe al género.

En cuanto a su denominación como descendentalista, fue posible interpretar el rol que la naturaleza tiene en los cuentos analizados, pues en *La Máscara de la Muerte Roja* cumple un rol directamente hostil, mientras que en *El Corazón Delator* y *Morella* no aparece en lo absoluto ya que lo que importa es por completo la vida interior de los personajes. También el descendentalismo de Poe se contrapone al optimismo individualista de Emerson, ya que en sus narraciones se exploran los abismos de la mente y los personajes se relacionan con criptas y cementerios, símbolos de la muerte. Esto va acompañado de que Poe lleva la auto preocupación del individualismo a sus últimas consecuencias, al exagerar dicha preocupación hasta el egotismo que desemboca en comportamientos sociopáticos y autodestructivos.

En *El Corazón Delator*, vimos como el protagonista se deja absorber por su deseo de sosiego hasta el punto que únicamente el asesinato se muestra como el medio para obtenerlo. Es tanta la autopreocupación que no repara en ningún momento en el conflicto ético del asesinato, solo piensa en la manera de restablecer la calma en su mundo interno. De manera similar observamos como en *Berenice* la preocupación subjetiva excesiva se representa en la

afectación de las facultades de atención del protagonista y como también la monomanía es un reflejo de las exigencias culturales, de esa cultura del éxito que embota los principios éticos para que el fin justifique los medios.

Respecto a las relaciones de la teoría estética de Poe con su quehacer narrativo pudo encontrarse diversos puntos de gran interés tanto para el estudioso de su literatura como para el aspirante a escritor que busca una forma coherente y estilizada de componer un texto. Esto último dado que a través del análisis realizado a los textos de Poe, fue posible notar el alto compromiso con los detalles y simbolismos por parte del autor, donde las frases son cuidadosamente construidas y los eventos tienen una sucesión necesaria.

Pudimos confirmar que efectivamente en la narrativa de Edgar Poe predomina la brevedad, esto en conformidad con su delimitación de las condiciones psicológicas para la lectura de un cuento donde la extensión de este está vinculada a la fuerza del mensaje, el cual pierde intensidad si el texto se extiende más allá de ciertos límites. Los cuatro cuentos analizados son muestra de esta propensión a la brevedad.

Observamos cómo la unidad de efecto es el concepto central de la teoría estética de Poe y que termina siendo la columna vertebral de toda la narración y el proceso creativo. Esto debido a que todos los elementos que componen el texto deben estar ahí en función del efecto que el escritor quiere evocar en el lector. Los símbolos, las palabras, las relaciones entre los párrafos, el título y las acciones de los personajes, todo ello contribuye a la consecución del efecto a través de una densa trama de correspondencias literarias, ante las cuales la brevedad se equipara a densidad y carga simbólica.

Lejos de buscar reducir la obra de Edgar Poe a unas cuantas coordenadas histórico-estéticas, lo que se pretendió alcanzar en este trabajo fue la caracterización de un autor cuya influencia es innegable para todo aquel que se interese por los trabajos del espíritu y que en virtud de ello, se pretendió establecer aspectos claves de la obra, las influencias, los marcos de sentido en que emergió y resaltar ese aspecto crítico que muchas veces es soslayado por la grandeza de su literatura. Aquí, como quién vierte lágrimas en el mar, se tuvo la pretensión de contribuir y mezclarse a esa inmensidad que denominamos literatura, bajo el símbolo perenne que es Edgar Allan Poe.



## BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, M. (2018). An exploration of Dark Romanticism in Poe's Gothic Fiction: A journey into the conscious and subconscious mind. BRAC University.
- Baudelaire, C. (2016). Edgar A. Poe: su vida y sus obras. En E. Poe, *Cuentos completos* (1ra ed., pp. 1215-1240). Bogotá: Penguin Random House.
- Baudelaire, C. (2016). Nuevas notas sobre Edgar A. Poe. En E. Poe, *Cuentos completos* (1ra ed., pp. 1241-1261). Bogotá: Penguin Random House.
- Berlin, I. (1999). Las Raíces del Romanticismo. Edición: Henry Hardy. Traducción: Silvina Marí.
- Billy, T., 2014. Descendentalism and the Dark Romantics: Poe, Hawthorne, Melville, and the Subversion of American Transcendentalism. En: C. Crow, ed., *A Companion to American Gothic*, 1ra ed. Chichester: John Wiley & Sons.
- Castillo, F. (1992). En torno a una concepción estética unitaria: Los presupuestos teóricos de Edgar Allan Poe sobre el hecho literario. En: Revista de filología Universidad de la Laguna, N°11, (33-54).
- Dincer, F. (2010). The light and dark romantic features in Irving, Hawthorne and Poe. En *The journal of international social research*. Vol. 3/ 10.
- Domínguez, J. (2009). Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre el arte y su tiempo», *Revista de Estudios Sociales*, 34 | 2009, 46-58.
- Eliot, T.S. (1967). De Poe a Valéry. En Biblioteca de México, No. 113 (Sep-Oct., 2009).
- García, J. y Ciria, C. (2006). JRJ.Poemas. Editorial Everest. León. 3ra Edición.
- Hock, A. (2002). Self-Fragmentation, Diseased Landscapes, and other Enigmatic Engagements:  
American Gothic and the Literatures of East and Southeast Asia. En *The Cambridge Companion to American Gothic*. 1st ed. New York: Cambridge University Press.
- Hogle, J. (2020). Introduction: The gothic in western culture. En *The Cambridge companion to gothic fiction*. New York: Cambridge University Press.
- Howard, M. (2015). A New Genre Emerges: The Creation and Impact of Dark Romanticism. English Class Publications. Paper 12.
- Moazzem, S. (2019). Exploring the Aspects of Dark Romanticism in 19th Century American Literature. BRAC University.

- Perry, D. & Sederholm, C., 2009. *Poe, "The house of Usher", and the American Gothic*. 1ra ed. New York: Palgrave Macmillan.
- Poe, E. (1903). Berenice. *The Works of Edgar Allan Poe* (Lit2Go Edition). Recuperado Noviembre 07, 2022, de:  
<https://etc.usf.edu/lit2go/147/the-works-of-edgar-allan-poe/5230/berenice/>
- Poe, E. (1903). Morella. *The Works of Edgar Allan Poe* (Lit2Go Edition). Recuperado Noviembre 07, 2022, de:  
<https://etc.usf.edu/lit2go/147/the-works-of-edgar-allan-poe/5385/morella/>
- Poe, E. (1910). The Masque of the Red Death. *The Works of Edgar Allan Poe* (Lit2Go Edition). Retrieved November 07, 2022, from  
<https://etc.usf.edu/lit2go/147/the-works-of-edgar-allan-poe/5383/the-masque-of-the-red-death/>
- Poe, E. (1846). The philosophy of composition. Recuperado 22 Agosto 2020, de  
<https://jerrywbrown.com/wp-content/uploads/2015/01/Edgar-Allan-Poe-The-Philosophy-of-Composition.pdf>
- Poe, E. (1846). The Rationale of Verse. Recuperado 12 Octubre 2020, de  
<https://www.eapoe.org/works/info/perov.htm>
- Poe, E. (1839). Letter to B---. Recuperado 14 Octubre 2020, de  
<https://www.eapoe.org/works/info/pelth.htm>
- Poe, E. (2013). The poetic principle. En E. Poe, *Edgar Allan Poe: Complete tales and poems* (1ra ed., pp. 888-902). Maplewood Books.
- Poe, E. (2016). Prefacio: El club del folio. En E. Poe, *Cuentos completos* (1ra ed., pp. 1207-1210). Bogotá: Penguin Random House.
- Poe, E. (2016). Prefacio: Cuentos de lo grotesco y lo arabesco. En E. Poe, *Cuentos completos* (1ra ed., pp. 1211-1212). Bogotá: Penguin Random House.
- Weinstock, J. ed., 2017. *The Cambridge Companion to American Gothic*. 1st ed. New York: Cambridge University Press.
- Lovejoy, A. (1924). On the discrimination of Romanticisms. En PMLA, Vol. 39, No. 2 (Jun., 1924), pp. 229-253.
- Peckham, M. (1951). Toward a theory of Romanticism. En PMLA, Vol. 66, No. 2 (Mar., 1952).
- Valéry, P. (2010). De Poe a Mallarmé: Ensayos de poética y estética. Cuenco de Plata.

-Zalamea, F. (2009). América: una trama integral. Transversalidad, bordes y abismos en la cultura americana, siglos XIX y XX. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 2009.