

NOTAS SOBRE LOS RELATOS DE POE: LAS PIEZAS GÓTICAS

Francisco Javier Castillo
Universidad de La Laguna

RESUMEN

La producción narrativa de Poe asombra por su riqueza, por el hecho de que nos pone delante ámbitos diferentes, porque refleja tonos y tratamientos diversos, porque nos lleva a aristas y posibilidades insospechadas. Hay un Poe que nos sitúa frente a paisajes paradisiacos, opuestos ética y estéticamente al medio urbano, y que, en otros casos, produce creaciones donde hay un amplio espacio para la risa, la sonrisa, la burla, la crítica y la sátira. También hay un Poe que reflexiona sobre la realidad política de su país o sobre la andadura colectiva del hombre de su tiempo, y que igualmente le atrae una ficción pródiga en intriga y entretenimiento, en la que el análisis y la capacidad de percepción lo son todo. En esta ocasión nos acercamos a un conjunto de piezas que han tenido una apreciable influencia no solo en el campo literario sino en otras manifestaciones artísticas: los relatos góticos, y centramos nuestra atención en los temas, los escenarios y los ambientes, los personajes y los rasgos formales.

PALABRAS CLAVE: Poe, narrativa breve, relatos góticos, estilo.

ABSTRACT

«Notes on Poe's short stories: the gothic tales». The richness of Poe's fiction lies in his ability to navigate multiple fields successfully, reflect diverse narrative tones and styles, and take the reader to an unsuspected literary experience. There is a Poe that places us in paradisiacal landscapes, ethically and aesthetically as far as possible from the urban medium. In other pieces there is a Poe that allows ample room for smile, laughter, mockery, satire and criticism. There is also a Poe that reflects upon the political reality of his country and the collective journey of the men and women of his time, and equally likes a kind of fiction plentiful in intrigue and entertainment, where the capacity for analysis and perception reign supreme. On this particular occasion, we examine his gothic tales, which have exerted an appreciable influence not only in the literary field, but also in other artistic manifestations. The attention is focused here on themes, settings and atmospheres, characters and formal features.

KEY WORDS: Poe, short fiction, gothic tales, style.

Considerados en conjunto, los cuentos de Poe constituyen un pequeño mundo dotado de vida interna propia, un sistema singular y completo en el que la diversidad y la interrelación destacan como factores distintivos. En este microcosmos



tiene cabida una multiplicidad de temas, de ambientes, de caracteres, todo ello integrado en una rica experiencia narrativa. Pocas producciones pueden ofrecer una diversidad tan notable. En esta ocasión nos acercamos a las piezas góticas, que son, sin duda alguna, de las más conocidas y recordadas de su amplia producción narrativa. Poe continúa en estas creaciones la tradición que viene del romanticismo alemán e inglés, y que se caracteriza por el uso narrativo del misterio, el terror y lo maravilloso. En Inglaterra esta línea de creación comienza con Horace Walpole (*The Castle of Otranto*, 1764) y Clara Reeve (*The Old English Baron*, 1777) y alcanza su apogeo con los trabajos de Ann Radcliffe, aparecidos mayoritariamente en la última década del siglo XVIII (*The Castles of Athlin and Dunbayne*, 1789; *A Sicilian Romance*, 1790; *The Romance of the Forest*, 1791; *The Mysteries of Udolpho*, 1794; y *The Italian*, 1797).

En lo que a Poe se refiere vemos que la dispersión temática de estas creaciones se mantiene dentro de unos límites precisos: el terror y la muerte constituyen motivos omnipresentes; descripción de estados anímicos, mayoritariamente de degeneración psíquica; el entorno como reflejo del mundo interior de los protagonistas y, a su vez, la influencia del medio ambiental en la evolución y estado mental de los personajes, a los que en muchos casos vemos acuciados por la ansiedad y dotados de una extraordinaria agudeza en la percepción sensorial. También podemos apreciar que la serie gótica forma un conjunto destacado cuantitativa y cualitativamente, y que se trata de un subgénero narrativo al que Poe se acerca prácticamente a lo largo de toda su vida creativa. No tenemos más que ver que la primera pieza de la serie, *Metzengerstein*, aparece en enero de 1832 en el *Saturday Courier* de Filadelfia y que *Hop-Frog* se publica en marzo de 1849, solo unos pocos meses antes de la muerte del autor. Pero lo mejor es acercarnos a las piezas que forman esta serie para ver los temas más frecuentes.

LOS TEMAS

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 the arch, as distinct too, yet as intimately blended.

Berenice

En *Metzengerstein*, el joven barón Frederick de Metzengerstein no puede sustraerse a un destino inexorable, contenido en una antigua profecía: *A lofty name shall have a fearful fall when, as the rider over his horse, the mortality of Metzengerstein shall triumph over the immortality of Berlifitzing*. Los Berlifitzing y los Metzengerstein son dos nobles familias húngaras que, al igual que los Capuletos y los Montescos de la Verona shakesperiana, han levantado un abismo de odio entre ellas. El anciano conde Wilhelm Berlifitzing fallece cuando intenta sofocar un voraz incendio producido en sus caballerizas. No se conoce la mano incendiaria, pero todo el mundo coincide en sumar este crimen a la larga lista de las barbaridades cometidas por el perverso Metzengerstein, que horrorizado contempla su destino en un tapiz del

castillo. La ficción de Poe dispone aquí la reencarnación de un caballo pintado en el tapiz y perteneciente a un antiguo miembro de la familia Berlifitzing. Este animal de color de fuego será el compañero inseparable de Metzengerstein en el resto de su vida amarga y solitaria, hasta que encuentra la muerte en un pavoroso incendio que se declara en el palacio:

The career of the horseman was indisputable on his own part, uncontrollable. The agony of his countenance, the convulsive struggle of his frame, gave evidence of superhuman exertion, but no sound, save a solitary shriek, escaped from his lacerated lips, which were bitten through and through in the intensity of terror. One instant, and the clattering of hoofs resounded sharply and shrilly above the roaring of the flames and the shrieking of the winds – another, and, clearing at a single plunge the gate-way and the moat, the steed bounded far up the tottering staircases of the palace, and, with its rider, disappeared amid the whirlwind of chaotic fire.

The fury of the tempest immediately died away, and a dead calm sullenly succeeded. A white flame still enveloped the building like a shroud, and, streaming far away into the quiet atmosphere, shot forth a glare o preternatural light; while a cloud of smoke settled heavily over the battlements in the distinct colossal figure of – a horse¹.

El mismo tono de *Metzengerstein* se mantiene en otras creaciones como *The Masque of the Red Death*, *The Pit and the Pendulum* y *William Wilson*. En *The Masque of the Red Death*, el príncipe Prospero intenta evitar la epidemia —la Muerte Roja— que asola su país, retirándose en compañía de los caballeros y damas de la corte a una de sus abadías fortificadas. El lugar elegido ofrecía garantías suficientes de seguridad. Una muralla alta y sólida circundaba la abadía, las puertas eran de hierro y los cerrojos habían sido soldados: no había ningún medio de entrar o salir del recinto. Se disponía de grandes provisiones y el príncipe había reunido todo lo necesario para la alegría y la diversión: bufones, bailarines, músico y vino. Pero todo será inútil. Al cumplirse el quinto o sexto mes de reclusión, el príncipe organiza un baile de máscaras al que asiste una figura desconocida, completamente inesperada:

And now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall. And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all².

La acción descrita en *The Pit and the Pendulum* tiene lugar en Toledo. En una mazmorra de esta ciudad, un hombre espera la muerte a la que ha sido condenado por el tribunal de la Inquisición. Desconoce inicialmente la hora y el modo en que se va a

¹ Vol. II, p. 196. Las referencias de los textos de Poe remiten a la edición *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, publicada por James A. Harrison en Nueva York en 1902.

² Vol. IV, p. 258.



cumplir la despiadada sentencia, pero sabe de la crueldad de sus jueces y que estos reservan dos clases de muerte a las víctimas de su tiranía: una llena de horribos sufrimientos físicos, y otra acompañada de sufrimientos morales todavía más atroces. El prisionero no tardará en darse cuenta que se le reserva esta última clase de muerte: la celda en la que está recluido es la más espantosa cámara de los horrores y la tortura. Finalmente, cuando sin fuerza física ni moral, está a punto de caer en el pozo, es sujetado por el general Lasalle, que al frente del ejército francés acaba de tomar la ciudad.

Son apreciables las relaciones que existen entre este relato y *A Descent into the Maelström*. En ambos casos, los protagonistas llegan a ver de cerca la cara de la muerte; en las dos narraciones la muerte es un abismo de horror, que para el condenado de Toledo tiene la forma de un pozo y para el pescador noruego se materializa en el implacable remolino del mar; y en ambas ocasiones encontramos la relación extraordinariamente minuciosa que hacen los personajes de los incidentes que tienen lugar y de las emociones que sienten. También cercano está *Ms. Found in a Bottle*, donde Poe muestra una vez más su capacidad para crear ambientes, para plantear y desarrollar situaciones narrativas con el menor esfuerzo, una marcada preferencia por una dispersión temática específica y un lenguaje narrativo propio, caracterizado por un cuidadoso tratamiento del vehículo expresivo³. El relato refleja, además, la clara influencia del romanticismo alemán y británico. Pero, junto a la apreciable carga mimética, muestra también un trabajo narrativo personal y novedoso, que no tiene nada que ver con lo que en esos momentos se está haciendo en las letras americanas. El protagonista de *MS. Found in a Bottle* responde a un prototipo ampliamente difundido en toda la literatura romántica y también característico de la ficción de Poe. La travesía que este hombre desarraigado y solitario inicia en el puerto de Batavia es un viaje sin retorno, porque en él encuentra la muerte, después de increíbles e insólitas experiencias de las que rinde cuenta en un manuscrito que, dentro de una botella, arroja al mar en el último instante. Las jornadas iniciales del crucero no se apartan en nada de la rutina de cualquier viaje, pero pronto la fantasía y el simbolismo de Poe conducen el relato por otros derroteros con la aparición del barco fantasmal⁴. Estas referencias nos acercan a la leyenda, tan

³ Vol. II, pp. 8, 9, 11, 12 y 13.

⁴ Vol. II, pp. 7, 10, 11: «...hovered a gigantic ship, of perhaps, four thousand tons. Although up-reared upon the summit of a wave more than a hundred times her own altitude, her apparent size still exceeded that of any ship in the line or East Indiaman in existence. Her huge hull was of a deep dingy black, unrelieved by any of the customary carvings of a ship. A single row of brass cannon protruded from her open ports, and dashed from their polished surfaces the fires of innumerable battle-lanterns, which swung to and fro about her rigging [...] Although well armed, she is not, I think, a ship of war. Her rigging, build, and general equipment, all negative a supposition of his kind. What she *is not*, I can easily perceive – what she *is* I fear it is impossible to say. I know not how it is, but in scrutinizing her strange model and singular cast of spars, her huge size and overgrown suits of canvass, her severely simple bow and antiquated stern, there will occasionally flash across my mind a sensation of familiar things, and there is always mixed up with such indistinct shadows of recollection, an unaccountable memory of old foreign chronicles and ages long ago [...] on every part of the deck, lay scattered mathematical instruments of the most quaint and obsolete construction».

apreciada por los románticos, del holandés errante, que Poe aprovecha aquí de modo particular. Esta embarcación, como la de la fábula, es el presagio de la muerte, y su tripulación, al igual que el capital Vanderdecken y sus hombres, parece estar condenada a surcar eternamente los mares. La antigüedad y la soledad de la nave también caracterizan a sus marineros, que se mueven, agotados por el cansancio y la vejez, con pasos inseguros y débiles, y siempre se encuentran ensimismados en sus meditaciones, como seres fantasmales de épocas lejanas atrapados por la garra intangible del tiempo. Pero si el holandés de la leyenda tiene que surcar eternamente las aguas como castigo a una blasfemia, no ocurre lo mismo con el de la ficción de Poe: sus hombres intentan realizar una misión aún no cumplida, para la que supuestamente han sido enviados por su monarca y que quizás se trata, como apunta el narrador, del descubrimiento del Polo Sur. En este caso, el hallazgo lleva aparejada la destrucción, y la muerte acaba con su vagar de siglos.

En *William Wilson* el tormento es la conciencia, que adquiere materialidad y se personifica. Wilson es atormentado por la presencia de una persona idéntica a él: el mismo nombre, la misma apariencia física, las mismas circunstancias personales. Este doble estará presente en todas las fechorías de Wilson, hasta el encuentro final en Roma durante el carnaval. En el duelo que se produce, Wilson mata al otro Wilson, a su propia conciencia. Además de en *William Wilson*, el motivo de la perversidad aparece en otros relatos como *The Tell-Tale Heart*, *The Black Cat* y *The Imp of the Perverse*. El anónimo protagonista de esta última creación se refiere ampliamente a este rasgo nefasto de la condición humana:

...an innate and primitive principle of human action, a paradoxical something, which we may call *perverse*, for want of a more characteristic term. In the sense I intend, it is, in fact, a *mobile* without a motive, a motive not *motivirt*. Through its promptings we act without comprehensible object, or, if this shall be understand as a contradiction in terms, we may so far modify the proposition as to say, that through its promptings we act, for the reason that we should *not*. In theory, no reason can be more unreasonable, but, in fact, there is no more strong. With certain minds, under certain conditions, it becomes absolutely irresistible. I am not more certain that I breathe, than that the assurance of the wrong of error of any action is often the one unconquerable *force* which impels us, and alone impels us to its prosecution. Nor will this overwhelming tendency to do so wrong for the wrong's sake, admit of analysis, or resolution into ultimate elements. It is a radical, a primitive impulse – elementary⁵.

Se trata de un sentimiento impredecible y aletargado, pero seguro e insoslayable. Sus consecuencias postreras suelen constituir una crisis definitiva para el individuo y para su entorno. La cárcel, la soledad, el remordimiento, el patíbulo y la muerte resultan los destinos inevitables. En estos cuentos, el esquema constructivo utilizado por Poe responde mayoritariamente a un mismo modelo: el protagonista,

⁵ Vol. vi, pp. 146-147.

perdida la paz y la libertad y cercano a la muerte, narra los hechos que le han conducido a tal situación, resultando característica el ansia que muestra por dar cuenta de los acontecimientos, por intentar justificar sus acciones y por establecer un poco de luz y racionalidad en todo lo sucedido. Las palabras de William Wilson se refieren claramente a esto:

I would not, if I could, here or today, embody a record of my later years of unspeakable misery, and unpardonable crime. This epoch – these later years – took unto themselves a sudden elevation in turpitude, whose origin alone it is my present purpose to assign. Men usually grow base by degrees. From me, in an instant, all virtue dropped bodily as a mantle. From comparatively trivial wickedness I passed with the stride of a giant, into more than the enormities of an Elah-Gabalus. What chance – what one event brought this evil thing to pass, bear with me while I relate. Death approaches; and the shadow which foreruns him has thrown a softening influence over my spirit. I long, in passing through the dim valley for the sympathy – I had nearly said for the pity – of my fellow men. I would fain have them believe what I have been, in some measure, the slave of circumstances beyond human control. I would wish them to seek out for me, in the details I am about to give, some little oasis of *fatality* amid a wilderness of error⁶.

De la misma forma, al protagonista-narrador de *The Tell-Tale Heart* le resulta imposible decir cuándo y por qué entró por primera vez en su mente la idea de asesinar al anciano, y admite que, una vez concebida, se convierte en una tortura constante e insoportable. El mismo móvil del crimen no puede ser más extraño:

...it was this! He had the eye of a vulture – a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold; and so by degrees – very gradually – I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid of the eye for ever⁷.

En el relato de su cruel acción, el desequilibrio de su mente lo lleva a llamar la atención sobre la perfección del crimen y el detallado proceso de realización del mismo, así como su capacidad de oír hasta lo imperceptible tanto en la tierra como en el cielo y en el infierno, capacidad auditiva que provoca la aliviadora confesión de su delito a la policía.

En *The Black Cat* también hay perversidad y muerte. La vida del protagonista se divide en dos partes bien diferenciadas: la primera de ellas, marcada por la armonía y la paz, va desde la infancia hasta la primera etapa de su matrimonio; la segunda, caracterizada por el desequilibrio y la violencia, arranca desde el final de los días felices hasta los momentos previos a su muerte, en los que realiza el balance de su existencia. La bondad, la ternura de carácter y el amor por los animales constituyen los rasgos principales de la personalidad del protagonista y el matrimonio potenciará estos sentimientos. Pero, sin llegar a conocer la causa del cambio, su tempe-

⁶ Vol. III, pp. 299-300.

⁷ Vol. V, p. 88.

ramento comienza a alterarse y progresivamente se volverá más triste, irritable e insensible, no tardando en aparecer el ejercicio de la violencia y el abuso del alcohol. Los acontecimientos comienzan a precipitarse después que una noche, embriagado y colérico, le arranca un ojo a su gato Plutón, el más querido de sus animales:

And then came, as if to my final and irrevocable overthrow, the spirit of PERVERSENESS. Of this spirit philosophy takes no account. Yet I am not more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart – one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which gave direction to the character of Man. Who has not, a hundred times found himself committing a vile or a stupid action, for no other reason than because he knows he should *not*? Have we not a perpetual inclination, in the teeth of our best judgement, to violate that which is *Law*, merely because we understand it to be such?⁸

Luego, perdida completamente la armonía espiritual, vendrán los episodios del ahorcamiento del gato y el brutal asesinato de la esposa. Finalmente, de la misma forma que el latido del corazón del anciano *delata* al criminal en *The Tell-Tale Heart*, aquí el aullido del gato descubre el emplazamiento del cadáver de la mujer, emparedado en el sótano de la casa. Como se puede ver, la confesión del culpable, aliviadora e inevitable a la vez, la cita segura con la justicia y la cárcel, y la preparación minuciosa de la acción criminal son elementos que se dan en *The Black Cat*, y que se repiten en *The Imp of the Perverse* y *The Tell-Tale Heart*.

The Cask of Amontillado y *Hop-Frog* son dos episodios de venganza y muerte. La muerte, con una amplia variedad de tonos, matices y perspectivas, constituye el tema más reiterado en este grupo de cuentos. En *The Assignment*, la muerte es una vía, una puerta que permite a la marquesa Afrodita y al héroe del relato encontrar en la eternidad la unión que la vida terrena les niega. En *The Premature Burial* se trata el horror a una muerte aparente, no consumada: «the boundaries which divide Life from Death are shadowy and vague. Who shall say where the one ends, and where the other begins». En creaciones como *The Oval Portrait*, *Berenice*, *Ligeia*, *Eleonora* y *Morella* asistimos a la muerte de una mujer bella y amada. En *The Oval Portrait*, la ficción de Poe lleva a un lóbrego y abandonado castillo de los Apeninos. Un retrato oval, que está allí guardado y que representa a una mujer joven, tiene detrás una estremecedora historia de amor y muerte:

She was a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee. And evil was the hour when she saw, and loved, and wedded the painter. He, passionate, studious, austere, and having already a bride in his Art; she a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee; and light and smiles, and frolicksome as the young fawn; loving and cherishing all things; hating only the Art which was her rival; dreading only the palette and brushes and other untoward instruments which deprived her of the countenance of her lover⁹.

⁸ Vol. v, p. 146.

⁹ Vol. iv, pp. 247-248.

La desdicha llega cuando el pintor decide hacer un retrato de la amada. La belleza y la vida de la joven enamorada se marchitan conforme avanza la realización de la obra, y el final del proceso creativo constituye la muerte de la modelo.

En *Morella*, la muerte genera vida. En *Morella* encontramos una mujer culta y espiritual, incapaz de despertar pasión o amor. Educada en Presburg, ella pasa largas horas comentando diversas teorías místicas y en especial las doctrinas de la identidad preconizadas por Schelling, que constituyen el eje constructor del relato. *Morella* muere, pero alumbró una hija que con el tiempo será su vivo retrato en lo físico y lo espiritual. La niña fallece tempranamente a los diez años de edad y al ser inhumada en la cripta familiar no se encuentran los restos de *Morella*-madre.

En el mismo tono melodramático que *Morella*, *Berenice* presenta un episodio de muerte no consumada y de atroz fetichismo. *Berenice* y *Egeus* son primos y han crecido juntos:

Yet differently we grew – I ill of health, and buried in gloom – she agile, graceful and overflowing with energy, hers the ramble of the hill-side – mine the studies of the cloister – I living within my own heart, and addicted body and soul to the most intense and painful meditation – she roaming carelessly through life¹⁰.

La desgracia no tarda en hacer acto de presencia. *Berenice* enferma y el carácter de *Egeus* se torna monomaniaco, y su mente desequilibrada se centra en los dientes de *Berenice*, llegando a codiciarlos y a sentir que solo su posesión le restituirá la paz y la razón perdidas. La muerte aparente de *Berenice* da paso al horror y la locura: *Egeus* profana la tumba y extrae los dientes de *Berenice*, que no está muerta sino que sufre una catalepsia.

En *Ligeia*, una mujer joven, culta y bella, enferma y muere. Su marido busca en otro lugar —una vetusta abadía inglesa— y en otra mujer —*lady Rowena Trevanion*— la felicidad perdida. Además, recurre frecuentemente al opio para aliviar sus penas. Por ello ensoñación y realidad se mezclan en su narración de los hechos. *Rowena* fallece y es preparada para la tumba, pero el cadáver se incorpora y, cuando cae la mortaja, aparecen los ojos y los cabellos negros de *Ligeia*.

El matiz violento de *Berenice* y la ensoñación de *Ligeia* no se dan en *Eleonora*, si bien este relato recoge motivos que se encuentran en aquellos. Al igual que sucede en *Ligeia*, la vida del protagonista masculino de *Eleonora* se divide en dos periodos diferenciados. La primera etapa transcurre, plácida y felizmente, en un valle paradisíaco junto a su adorada prima *Eleonora*, y termina con la muerte de esta. Él cambia aquel lugar por «the pomps and pageantries of a stately court, and the mad clangor of the arms». Allí conoce a la bella *Ermengarde*, y el solemne juramento que había hecho ante la moribunda *Eleonora* no es un obstáculo para su felicidad, bendecida desde el más allá.

También en *The Fall of the House of Usher*, la pieza en la que el genio fabulador y artístico de Poe brilla de modo especial, aparecen los motivos de la destrucción y la

¹⁰ Vol. II, p. 18.

muerte. Roderick y Madeline Usher son los únicos descendientes de una antigua y noble familia. Roderick es un personaje prototípico: depresivo, desequilibrado, con una inusual capacidad de percepción. Madeline, por su parte, también presenta los rasgos de otros personajes femeninos de la ficción poeiana: misteriosa, etérea, de salud débil. La muerte de ambos lleva aparejada la destrucción de la mansión familiar:

...from that mansion I fled aghast. The storm was still abroad in all its wrath as I found myself crossing the old causeway. Suddenly there shot along the path a wild light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued; for the vast house and its shadows were alone behind me. The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon, which now shone vividly through that once barely discernible fissure, of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base. While I gazed, this fissure rapidly widened – there came a fierce breath of the whirlwind – the entire orb of the satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dark tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the House of Usher¹¹.

LOS ESPACIOS Y LOS AMBIENTES

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

The Cask of Amontillado

En el proceso creativo, Poe concede especial relevancia a la formalización del entorno en el que sitúa la acción y los personajes de sus relatos. Esta importancia del espacio dentro de la alquimia literaria emana de las características específicas del género cuentístico tal y como es concebido por el escritor norteamericano. En sus creaciones narrativas, Poe busca crear «atmósferas», intenta situar a los protagonistas en unas coordenadas espaciales adecuadas, y persigue incardinar caracteres, espacio y tema dentro de una misma estructura referencial. Al igual que en otros elementos constructivos, los gustos literarios y las inclinaciones estéticas de Poe también se manifiestan en el nivel del espacio.

En los cuentos góticos, la localización en Europa es bastante frecuente. La rica diversidad del Viejo Mundo, manifestada en una multiplicidad de paisajes, etnias y lenguas, así como en una añeja historia y en una trayectoria cultural y artística continuada, llama repetidamente la atención del cuentista. Inglaterra es uno de los paisajes preferidos: *William Wilson* es un relato de localización inglesa y la acción de *Ligeia*, que comienza en una lóbrega y ruinoso ciudad próxima al Rhin,

¹¹ Vol. III, pp. 296-297.





continúa en una abadía enclavada en una de las partes más inhóspitas y menos frecuentadas de Inglaterra. Venecia es la ciudad de *The Assignment*; un lóbrego castillo de los Apeninos es el espacio en el que ocurre *The Oval Portrait*; los hechos narrados en *The Cask of Amontillado* tienen lugar en una ciudad italiana, durante el carnaval, al igual que la última parte de *William Wilson*; en Toledo se localiza *The Pit and the Pendulum*, *A Descent into the Maelström* transcurre en las costas de Noruega, y en otros cuentos, como *The Masque of the Red Death* y *Hop-Frog*, la ambientación europea es clara, si bien no se hace constar de modo explícito.

Uno de los ambientes característicos de este tipo de cuentos es una edificación notable y antigua: un palacio, un castillo, una casa señorial, una mansión, una abadía, enclaves todos ellos que poseen un carácter misterioso, añejo, aristocrático, decadente y solemne¹². Son numerosos los ejemplos que se pueden citar de este tipo de ambiente: el *palazzo* en el que Montresor lleva a cabo su terrible venganza durante la locura colectiva del carnaval italiano; la abadía almenada a la que se retira el príncipe Prospero para intentar evitar, infructuosamente, la epidemia de peste que asola sus dominios; el destartado castillo del sur de Francia, dejado de la mano del tiempo y del abandono, que alberga el manicomio en el que tiene lugar el curioso relato *The System of Dr. Tarr and Prof. Fether*; la desolada fortaleza de los Apeninos en el que el narrador de *The Oval Portrait* pasa la noche; la triste abadía inglesa en la que el protagonista masculino de *Ligeia* intenta rehacer su vida junto a lady Rowena Trevanion, sin poder olvidar un solo instante a su primera mujer. En *Hop-Frog*, *Metzengerstein* y *The Assignment* la acción se desarrolla en palacios. Uno de los ejemplos más característicos de este tipo de ambiente es la amplia y laberíntica casa isabelina que sirve de escenario a la primera parte de *William Wilson* y cuyas paredes son testigo de los terribles métodos del reverendo Dr. Bransby, que obtienen pobres resultados en el nivel académico y en el nivel moral¹³. También es un buen ejemplo la melancólica y decadente mansión de Roderick y Madeline Usher, que manifiesta en sí las características de sus propietarios y participa de su fatal destino de muerte y destrucción:

Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity. The discoloration of ages had been great. Minute fungi overspread the whole interior, hanging in a fine tangled webwork from the eaves. Yet all this was apart from any extraordinary dilapidation. No portion of the masonry had fallen; and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones. In this there was much that reminded me of the specious totality of old wood-work which has rotted for long years in some

¹² Charles L. SANFORD 1970, pp. 297 y ss. señala que este gusto de Poe por los ambientes aristocráticos y señoriales es una muestra más de su personalidad sureña.

¹³ Vol. III, pp. 300-301: «My earliest recollections of a school-life are connected with a large, rambling, Elizabethan house, in a misty-looking village of England, where were a vast number of gigantic and gnarled trees, and where all the houses were excessively ancient. In truth, it was a dream-like and spirit-soothing place, that venerable old town».

neglected vault, with no disturbance from the breath of the external air. Beyond this indication of extensive decay, however, the fabric gave little token of instability¹⁴.

Además de su magnificencia y antigüedad, estas construcciones y edificios presentan otro rasgo significativo: el aislamiento¹⁵. Así, la abadía de *The Masque of the Red Death* está rodeada de una gruesa y elevada muralla y las puertas están selladas para que no se pueda entrar o salir del recinto. La casa Usher se encuentra en una región lúgubre y aislada. La abadía de la segunda parte de *Ligeia* está en una de las más yermas y poco frecuentadas regiones de Inglaterra¹⁶. El internado de William Wilson también presenta el rasgo del aislamiento: el edificio está rodeado por un muro de ladrillos, alto y sólido¹⁷.

Formando parte de los edificios antiguos y notables que se acaban de mencionar y merecedores de una consideración específica por sus características, se encuentran los aposentos y las habitaciones. También se trata de un mundo cerrado en sí mismo, caracterizado por una disposición singular y por una profusa y particular decoración. Todos estos rasgos se pueden ver en la cámara nupcial descrita en *Ligeia*:

The room [...] was pentagonal in shape, and of capacious size. Occupying the whole southern face of the pentagon was the sole window —an immense sheet of unbroken glass from Venice— a single pane, and tinted of a leaden hue, so that the rays of either the sun or moon passing through it, fell with a ghastly lustre on the objects within. Over the upper portion of this huge window, extended the trellis-work of an aged vine, which clambered up the massy walls of the turret. The ceiling, of gloomy-looking oak, was excessively lofty, vaulted, and elaborately fretted with the wildest and most grotesque specimens of a semi-Gothic, semi-Druidical device. From out the most central recess of this melancholy vaulting, depended, by a single chain of gold with long links, a huge censer of the same metal, Saracenic in pattern, and with many perforations so contrived that there writhed in and out of them, as if endued with a serpent vitality, a continual succession of parti-colored fires.

¹⁴ Vol. III, pp. 276-277.

¹⁵ Sobre el aislamiento y el carácter circular de los ámbitos y escenarios de Poe, cfr. Georges POULET, 1969; y Richard WILBUR 1970.

¹⁶ Vol. II, p. 258: «After a few months, therefore, of weary and aimless wandering, I purchased, and put in some repair, an abbey, which I shall not name, in one of the wildest and least frequented portions of fair England. The gloomy and dreary grandeur of the building, the almost savage aspect of the domain, the many melancholy and time-honored memories connected with both, had much in unison with the feelings of utter abandonment which had driven me into that remote and unsocial region of the country».

¹⁷ Vol. III, p. 301: «The house, as I have said, was old and irregular. The grounds were extensive, and a high and solid brick wall, topped with a bed of mortar and broken glass, encompassed the whole. This prison-like rampart formed the limit of our domain; beyond it we saw but thrice a week – once every Saturday afternoon, when, attended by two ushers, we were permitted to take brief walks in a body through some of the neighbouring fields – and twice during Sunday, when we were paraded in the same formal manner to the morning and evening service in the one church of the village».

Some few ottomans and golden candelabra, of Eastern figure, were in various stations about; and there was the couch, too – the bridal couch– of an Indian model, and low, and sculptured of solid ebony, with a pall-like canopy above. In each of the angles of the chamber stood on end a gigantic sarcophagus of black granite, from the tombs of the kings over against Luxor, with their aged lids full of immemorial sculpture. But in the draping o the apartment lay, alas! the chief phantasy of all. The lofty walls, gigantic in height – even unproportionably so – were hung from summit to foot, in vast folds, with a heavy and massive-looking tapestry – tapestry of a material which was found alike as a carpet on the floor, as a covering for the ottomans and the ebony bed, as a canopy for the bed and as the gorgeous volutes of the curtains which partially shaded the window. The material was the richest cloth of gold. It was spotted all over, at irregular intervals, with arabesque figures, about a foot in diameter, and wrought upon the cloth in patterns of the most jetty black¹⁸.

La misma magnificencia y singularidad ambiental se advierten, más subrayadas si cabe, en la sala del palacio veneciano donde vive el protagonista de *The Assignation*: esculturas italianas, tallas egipcias, pinturas griegas, ricos tapices, curiosos incensarios que llenan el aire de extraños perfumes, música suave y melancólica, cómodas otomanas y alfombras tejidas de oro. La cámara del castillo de los Apeninos en la que se encuentra el retrato oval que da nombre al relato también posee una decoración rica, aunque antigua y ajada; numerosos tapices cuelgan de las paredes, engalanadas asimismo con profusión y diversidad de trofeos heráldicos y con un amplio conjunto de pinturas con valiosos marcos de arabescos de oro. En otros casos, la suntuosidad no resulta tan marcada, pero se mantienen las constantes principales que Poe adjudica a estos recintos, como sucede con la habitación de Roderick Usher:

The room [...] was very large and lofty. The windows were long, narrow, and pointed and at so vast a distance from the black oaken floor as to be altogether inaccessible from within. Feeble gleams of encrimsoned light made their way through the trellised panes, and served to render sufficiently distinct the more prominent objects around; the eye, however struggled in vain to reach the remoter angles of the chamber, or the recesses of the vaulted and fretted ceiling. Dark draperies hung upon the walls. The general furniture was profuse, comfortless, antique and tattered¹⁹.

Los libros constituyen un elemento repetido en la decoración de las habitaciones. En el palacete veneciano de *The Assignation* encontramos un ejemplar de la tragedia *Orfeo* de Poliziano. Obras como *De Amplitudine Beati Regni Dei* de Coelius Secundus Curio, *La ciudad de Dios* de San Agustín y *De Carne Christi* de Tertuliano forman parte de la biblioteca de Egaeus, y Roderick Usher se rodea de libros como *Ververt et Chartreuse* de Gresset, *Belfegor* de Maquiavelo, *Del Cielo y del Infierno* de Swedenborg, *El viaje subterráneo de Nicolás Klim* de Holberg, la

¹⁸ Vol. II, pp. 259-260.

¹⁹ Vol. III, pp. 277-278.

Quiromancia de Robert Flud, Jean d'Indaginé y de la Chambre, *El viaje a la distancia azul* de Tieck, *La ciudad del sol* de Campanella, el *Directorium Inquisitorium* de Eymeric de Gironne, y el volumen gótico *Vigiliae Mortuorum Secundum Choram Ecclesiae Maguntiae*. Todos ellos son títulos que se corresponden con el carácter visionario de algunos personajes y que tienen que ver con los temores o inclinaciones que torturan sus mentes.

También la iluminación de las habitaciones es característica. Abundan las fuentes de luz artificial. Velas, antorchas y otras fuentes de luz son los medios frecuentes y preferidos de iluminación. Grandes braseros en *The Masque of the Red Death*; fuego en *Metzengerstein*; incensarios en *Ligeia* y *The Assignment*; velas en *The System of Dr. Tarr and Prof. Fether* y *The Oval Portrait*. La luz del sol rara vez se utiliza como fuente directa de iluminación, sino tamizada a través de cristales y vidrieras:

The rays of the newly risen sun poured in upon the whole, through windows formed each of a single pane of crimson-tinted glass. Glancing to and fro, in a thousand reflections, from curtains which rolled from their cornices like cataracts of molten silver, the beams of natural glory mingled at length fitfully with the artificial light, and lay weltering in subdued masses upon a carpet of rich, liquid-looking cloth of Chili gold²⁰.

La única ventana de la habitación de Ligeia está ocupada por un gran cristal veneciano de una sola pieza y de color plomizo, que al ser atravesado por los rayos del sol o de la luna produce un brillo de muerte. De igual modo, en el aposento de Roderick Usher, los cristales de las ventanas tamizan la luz natural.

Algunos de los relatos presentan un escenario específico. Un enclave singularmente oscuro e inhóspito, cerrado a la esperanza y a la vida, antesala horrible de la muerte. Es la mazmorra de Toledo en la que los agentes de la Inquisición torturan y matan; el sótano en el que el protagonista de *The Black Cat* empareda a su esposa; la celda del manicomio francés de *The System of Dr. Tarr and Prof. Fether*, en la que los locos consiguen encerrar al personal de la institución, después de untarlos de brea y emplumarlos; la cripta del palacio de *The Cask of Amontillado* en la que Montresor cumple la terrible leyenda de su escudo de armas: *Nemo me impune lacessit*; y también la cripta en la que es depositada Madeline Usher:

At the request of Usher, I personally aided him in the arrangements for the temporary entombment. The body having been encoffined, we two alone bore it to its rest. The vault in which we placed it (and which had been so long unopened that our torches, half smothered in its oppressive atmosphere, gave us little opportunity for investigation) was small, damp, and entirely, at great depth, immediately beneath that portion of the building in which was my own sleeping apartment. It had been used, apparently, in remote feudal times, for the worst purpose of a donjon-keep, and, in later days, as a place of deposit for powder, or some other highly combust-

²⁰ *The Assignment*, vol. II, p. 16.

ible substance, as a portion of its floor, and the whole interior of a long archway through which we reached it, were carefully sheathed with copper. The door, of massive iron, had been, also, similarly protected²¹.

LOS PERSONAJES

Now this is the point. You fancy me mad. Madmen know nothing. But you should have seen me. You should have seen how wisely I proceed—with what caution—with what foresight—with what dissimulation I went to work!

The Tell-Tale Heart

En estos escenarios dispone Poe a sus personajes. Al igual que el espacio, el personaje constituye un elemento relevante dentro del proceso de la creación narrativa. En los relatos de Poe esta categoría constructiva mantiene una relación interactiva con los demás elementos creativos, subordinados todos ellos a la finalidad última de la obra. De este modo, el personaje concierta de modo perfecto con el tema y con el escenario elegido, funcionando como reflejo y apoyo de los mismos. Los caracteres poeianos muestran unos rasgos específicos, que se reflejan de modo continuado.

Una característica repetida es la inestabilidad. La vida y la conducta de los personajes es un movimiento pendular. Rara vez la existencia transcurre en todo momento bajo los signos del equilibrio y la felicidad. Roderick Usher es la personificación de la inestabilidad. Ya nada queda en él de la alegría de la adolescencia. Relatos como *The Black Cat*, *The Imp of the Perverse*, *The Tell-Tale Heart*, *The Oblong Box*, *Morella*, *Berenice* y *Ligeia* reflejan el desequilibrio, el desasosiego y la angustia de los personajes.

Los personajes de este tipo de relatos buscan la soledad. En algunos casos, el alejamiento es el resultado de circunstancias desfavorables. Soledad y desarraigo también se dan en el protagonista principal de *MS Found in a Bottle*. Estamos ante un hombre solitario y desarraigado, que el tiempo y las equivocaciones han alejado de su familia y de su país. Una posición acomodada le ha permitido recibir una sólida educación, potenciada por un espíritu positivo, contemplativo y metódico que le permite ordenar convenientemente todos los conocimientos adquiridos y con el que puede descubrir la falsedad. En una mente rigurosa y escéptica como la suya no hay lugar para la superstición ni para la fantasía. A estos rasgos hay que añadir una especie de inquietud nerviosa que lo afecta sin concederle la menor tregua y que lo lleva a embarcarse en un puerto de la isla de Java para realizar como pasajero una travesía por el resto del archipiélago de la Sonda. Como puede apreciarse, se trata de un conjunto de rasgos que se repiten, de modo variable, en otros personajes poeianos, todos ellos de espíritu solitario, sombrío e inestable, todos ellos cultos y de ilustre familia. También Egaeus y Roderick Usher son personajes encerrados en sí mismos. El primero siempre está recluido en su biblioteca, dedi-

²¹ Vol. III, p. 288.

cado a la reflexión y al estudio. La habitación de Usher es el mudo testigo de una vida atormentada.

La mayoría de los personajes posee una ilustre historia familiar, una antigua y noble ascendencia. Egaeus, el protagonista masculino de *Berenice*, manifiesta que no hay torres en el país más distinguidas que las suyas. Montresor, el vengativo personaje de *The Cask of Amontillado*, procede de una ilustre familia y está orgulloso de su escudo de armas. Ligeia descende de una familia cuyo origen se pierde en el tiempo, y Wilhelm Berliofitzing, Frederick Metzengerstein y Roderick Usher son otros personajes que participan de este rasgo. En algunos casos, a la circunstancia anterior se une la de la riqueza. Metzengerstein tiene grandes riquezas y posesiones²². También son ricos Montresor, el héroe de *The Assignment*²³, y el príncipe Prospero de *The Masque of the Red Death*.

Otro rasgo destacado es la cultura. Son numerosos los personajes que poseen una amplia educación y una manifiesta inquietud intelectual y artística. Del personaje principal de *MS. Found in a Bottle* sabemos que la riqueza de sus antepasados le ha permitido obtener una educación bastante notable y que, de modo especial, la lectura de los moralistas alemanes le proporciona un gran deleite. El héroe de *The Assignment* conoce perfectamente las creaciones artísticas del antiguo Egipto, de la Grecia clásica y del Renacimiento italiano. Otros personajes, como Egaeus y Roderick Usher, se entregan con dedicación a la lectura y el estudio, y las frecuentes citas que hacen de literatos y filósofos constituyen un reflejo de su formación cultural notable. En los caracteres femeninos idealizados, este rasgo resulta singularmente subrayado. La erudición de Morella es profunda, circunstancia que también se da en Ligeia:

...the learning of Ligeia: it was immense – such as I have never known in a woman. In the classical tongues was she deeply proficient, and as far as my own acquaintance extended in regard to the modern dialects of Europe, I have never known her at fault. Indeed upon any theme of the most admired, because simply the most abstruse of the boasted erudition of the academy, have I ever found Ligeia at fault?²⁴

El rasgo de la hermosura física suele aparecer juntamente con el de la belleza interior. La hermosura del protagonista masculino de *The Assignment* es notable:

With the mouth and chin of a deity – singular, wild, full, liquid eyes, whose shadows varied from pure hazel to intense and brilliant jet – and a profusion of curling black hair, from which a forehead of unusual breadth gleamed forth at intervals all light and ivory – his were features that which I have seen none more classically regular, except, perhaps, the marble ones of the Emperor Commodus²⁵.

²² *Metzengerstein*, vol. II, p. 187.

²³ Vol. II, p. 115.

²⁴ Vol. II, pp. 253-254.

²⁵ Vol. II, pp. 144-145.



La belleza también es un rasgo consustancial de los personajes femeninos idealizados. Ermengarde, Eleonora, Rowena, Berenice, la joven novia de *The Oval Portrait* y la marquesa Afrodita²⁶ son todas mujeres de extraordinaria belleza. Ligeia constituye, sin duda, el ejemplo máximo de este rasgo: esbelta y frágil figura, movimientos delicados, voz suave y dulce, manos del color del mármol, piel de la tonalidad del marfil, negras trenzas de rizos naturales, ojos grandes y oscuros, dientes de brillo extraordinario.

LOS RASGOS FORMALES

Their knees trembled with infirmity; their shoulders were bent double with decrepitude; their shrivelled skins rattled in the wind; their voices were low, tremulous and broken; their eyes glistened with the rheum of years; and their gray hair streamed terribly in the tempest.

MS. Found in a Bottle

Todas estas piezas comparten algunos rasgos formales específicos y nos muestran, de forma evidente, que Poe es ante todo un artesano de la lengua literaria, y que en su lenguaje literario se hallan claras y múltiples evidencias de elaboración literaria, de preocupación por el vehículo expresivo, de trabajo artístico tanto en el nivel conceptual como en el formal, y de búsqueda de la belleza. En este sentido hay que destacar que, en lo relativo al estilo, Poe no desarrolló un módulo uniforme y general en sus creaciones narrativas. Cuentos como *The Gold Bug*, *The Balloon Hoax*, *The Murders in the Rue Morgue* y *Von Kempelen and His Discovery* muestran una expresión lineal y directa, que narra y describe los hechos de una forma ajustada. Manifiestamente distinto es el lenguaje de obras como *The Fall of the House of Usher*, *William Wilson*, *Metzengerstein* y *Ligeia*, donde no encontramos el estilo ajustado y desnudo, por decirlo así, de las piezas analíticas y de los relatos de aventuras, sino una expresión que está marcadamente caracterizada por la elaboración, la riqueza formal y el mensaje estético:

I know not how it was – but with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable, for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me – upon the mere house, and the simple landscape features of the domain – upon the bleak walls – upon the vacant eye-like windows – upon a few white trunks of decayed trees – with an utter depression of

²⁶ *The Assignment*, vol. II, p. 111: «She stood alone. Her small, bare, and silvery feet gleamed in the black mirror of marble beneath her. Her hair, not as yet more than half loosened for the night from its ball-room array, clustered, amid a shower of diamonds, round and round her classical head, in curls like those of the young hyacinth. A snowy-white and gauze-like drapery seemed to be nearly the sole covering to her delicate form».

soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium – the bitter lapse into everyday life – the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart – an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime²⁷.

Words are impotent to convey any just idea of the fierceness of resistance with which she wrestled with the Shadow. I groaned in anguish at the pitiable spectacle. I would have soothed – I would have reasoned; but, in the intensity of her wild desire for life – for life – but for life – solace and reason were alike the uttermost of folly. Yet not until the last instance, amid the most convulsive writhings of her fierce spirit, was shaken the external placidity of the demeanour. Her voice grew more gentle – grew more low – yet I would not wish to dwell upon the wild meaning of the quietly uttered words²⁸.

I grew sick, and numb, and chilly, and dizzy, and so fell prostrate at once. Then, for weeks, all was void, and black, and silent, and Nothing became the universe. Total annihilation could be no more. From these latter attacks I awoke, however, with a gradation slow in proportion to the suddenness of the seizure. Just as the day dawns to the friendless and houseless beggar who roams the streets throughout the long desolate winter night – just so tardily – just so wearily – just so cheerily came back the light of the Soul to me²⁹.

Según puede apreciarse en estos tres fragmentos, hay un claro deseo de ofrecer un vehículo artísticamente tratado y se aprovechan al máximo las posibilidades expresivas y evocadoras de la lengua, se seleccionan las palabras más sugerentes, y se dota a los periodos sintácticos de cualidades rítmicas³⁰. Poe incorpora módulos rítmicos para lograr un compás, para dar la idea de progreso ordenado, para crear resonancias de diversa índole a lo largo de toda la obra; en definitiva, su intención es acercar el vehículo lingüístico al medio musical, aproximar las palabras y frases a las notas y acordes musicales. Diversas técnicas le permiten el logro del efecto rítmico del lenguaje narrativo, y una de las más utilizadas es lo que Dámaso Alonso ha dado en denominar *sintagmas no progresivos*, cuyo empleo consigue manifiestos y relevantes resultados literarios. En los relatos de Poe podemos encontrar múltiples muestras de sintagmática no progresiva, en una amplia variación que alcanza tanto a la estructuración numérica como a su valor sintáctico, tal y como se puede ver en estos fragmentos de *Ligeia*:

...in stature she was tall, somewhat slender and [...] even emaciated.

²⁷ *The Fall of the House of Usher*, vol. III, p. 273.

²⁸ *Ligeia*, vol. II, p. 255.

²⁹ *The Premature Burial*, vol. V, p. 265.

³⁰ CASTILLO 1982, 1984, 1991. Estos recursos y técnicas a los que se alude no son, por supuesto, exclusivos de la lengua de los cuentos góticos, pero es innegable que en este caso están más presentes y llaman la atención por su naturaleza elaborada y sugerente.

I gazed [...] upon the sarcophagi in the angles of the room, upon the varying figures of the drapery, and upon the writhing of the parti-coloured fires in the censer overhead.

...the whole body took upon itself the icy chilliness, the livid hue, the intense rigidity, the sunken outline, and all the loathsome peculiarities of that which has been ... a tenant of the tomb.

...I feel how much of incipient madness might have been discovered in the gorgeous and fantastic draperies, in the solemn carvings of Egypt, in the wild cornices and furniture, in the Bedlam patterns of the carpets of tufted gold.

Conviene destacar a este respecto que, en su manejo de la sintagmática no progresiva y en su deseo de conseguir efectos rítmicos en sus relatos, Poe siempre tiene presente que hay que dejar lugar para que el lector se asombre, se conmueva o se sorprenda ante un cambiante juego lingüístico y literario; que hay que dotar a la obra de flexibilidad; y que el factor ritmo no debe situarse por encima del factor *creación*. La búsqueda de la musicalidad del texto no es en este escritor un presupuesto que gobierna y condiciona toda la creación; el ritmo se concibe como un elemento creativo más, que hay que utilizar y combinar de modo reflexivo. De este modo, no se limita a un esquema determinado, sino que se sirve de todas las fórmulas combinatorias posibles, eligiendo en cada momento las que son más apropiadas y convenientes, dentro de una labor literaria meditada y exigente. En su utilización de la sintagmática no progresiva, Poe parece mostrar una clara preferencia por la fórmula de tres miembros, preferencia que presumiblemente se fundamenta en los rasgos específicos que posee esta combinación y que constituye una verdadera labor de orfebrería en el lenguaje narrativo poeiano, en el que se revela como un apreciado modelo de construcción literaria. Ayudándose de esta fórmula, el escritor formaliza ordenada y progresivamente sus ideas, completa el mensaje que desea transmitir, sin olvidar ningún elemento, aquilata el medio expresivo y consigue, finalmente, proporcionar una creación impregnada de esteticismo.

Otro tanto hace con su manejo del adjetivo. En sus narraciones, Poe nos sitúa frente a personajes curiosos y extraños, haciéndonos sentir su presencia; nos sumerge, además, en mundos poco usuales, nos hace ver el color de las cosas, sentir a flor de piel la peculiar atmósfera que se respira, percibir sin confusión cada uno de los sonidos que se producen, y advertir las formas, los contornos y los límites, y para ello necesita las cualidades expresivas del adjetivo, que en estos cuentos maneja profusamente. El adjetivo, manejado en estructuras que van de las más simples a las más complejas, le sirve para caracterizar física y espiritualmente a los diferentes personajes, y para presentar, de modo detallado y efectivo, la localización y el ambiente en los que se desarrolla la acción. Gracias al adjetivo este escritor puede crear literariamente a la marquesa Afrodita, a Eleonora, a Ligeia, al héroe de *The Assignment* y a otros muchos de sus personajes; y puede dar forma a los lugares y recintos particularmente sombríos donde ocurren sus cuentos.

RECIBIDO: junio 2009

ACEPTADO: noviembre 2009

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1970): «Sintagmas no progresivos y pluralidades: tres calillas en la prosa castellana», en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 21-41.
- BALDESHWILER, Eileen (1968-1969): «The Lyric Short Story: The Sketch of a History», *Studies in Short Fiction* VI: 443-453.
- BLAIR, Walter (1944): «Poe's Conception of Incident and Tone in the Tale», *Modern Philology* XLI, 4: 228-240.
- CARLSON, Eric W. ed. (1970): *The Recognition of Edgar Allan Poe*, The University of Michigan Press.
- CASTILLO, Francisco Javier (1982): «La estructuración sintagmática ternaria en la narrativa de E. A. Poe», *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 5: 95-102.
- CASTILLO, Francisco Javier (1984): «*The Fall of the House of Usher*: acercamiento a su ritmo narrativo», *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 8: 149-160.
- CASTILLO, Francisco Javier (1991a): *Aspectos estilísticos en la obra narrativa de E. A. Poe*, edición en microfichas, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- CASTILLO, Francisco Javier (1991b): «Los relatos marinos de Edgar Allan Poe», *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 22-23: 111-127.
- CASTILLO, Francisco Javier (1991c): «Espacios, ambientes y personajes poeianos», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 10: 51-67.
- CASTILLO, Francisco Javier (1992): «En torno a una concepción estética unitaria: los presupuestos teóricos de Edgar Allan Poe sobre el hecho literario», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 11: 33-54.
- COX, James (1969): «Edgar Poe: Style as Pose», en Thomas Woodson (ed.) *Twentieth Century Interpretations of «The Fall of the House of Usher»*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 111-116.
- DAVIDSON, Edward H., «The Tale as Allegory», en Thomas Woodson (ed.) *Twentieth Century Interpretations of «The Fall of the House of Usher»*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, Inc., 91-98.
- GONZÁLEZ MIGUEL, M.ª de los Ángeles (2000): *E. T. A. Hoffmann y E. A. Poe: estudio comparado de su narrativa breve*, Universidad de Valladolid.
- GOODER, R. D. (1988): «Edgar Allan Poe: The Meaning of Style», en Boris Ford (ed.) *American Literature, The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 9, Harmondsworth, Penguin, 111-126.
- POE, Edgar Allan (1965 [1902]): *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, ed. James A. Harrison, edición facsímil de AMS Press, Inc., Nueva York.
- POULET, Georges (1969): «The Metamorphoses of the Circle», en Thomas Woodson (ed.) *Twentieth Century Interpretations of The Fall of the House of Usher*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, Inc., 105-110.
- REID, Ian (1977): *The Short Story*, Londres, Methuen & Co., Ltd.
- RIGAL ARAGÓN, Margarita (1999): *Aspectos estructurales y temáticos recurrentes en la narrativa breve de Edgar A. Poe*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- ROBINSON, E. Arthur (1961): «Order and Sentience in *The Fall of the House of Usher*», *PMLA* 76: 68-81.



RONEN, Ruth (1986): «Poetical Coherence in Literary Prose», *Style* 20, 1: 66-74.

SANFORD, Charles L. (1970): «Edgar Allan Poe», en Eric W. Carlson (ed.) *The Recognition of Edgar Allan Poe*, The University of Michigan Press, 297-308.

WILBUR, Richard (1970): «The House of Poe», en Eric W. Carlson (ed.), *The Recognition of Edgar Allan Poe*, The University of Michigan Press, 255-277.

