

EL TERROR EN LITERATURA: EL DISEÑO DE LA "TALE" DE POE

EUSEBIO V. LIÁCER LLORCA
Universitat de Valencia

(Abstract)

Why are we scared in certain situations? What does horror mean? How is it provoked? Is there any special design of horror in Literature? Edgar Allan Poe was one of the greatest designers of horror in Literature, as we may infer from his many horror tales. He proved to the world his mastery in the descriptions of pain and paralyzing emotions, the inescapable fear of the man who feels the hopeless anguish of death and the tomb. Nobody else mastered as he did the fear of maelstrom, putrefaction, the sighs and obscure loneliness of the human mind. And this is what our article is about. The design of the Poesque's tales of horror, the way our author constructed his short stories in order to confere to the plots his characteristic unit of interest.

.....

Palpitación, ansiedad, palidez, grito, huida y temblor son movimientos reflejos característicos del miedo. Cuanto mayor es la respuesta fisiológica, más se restringe el libre albedrío y más aumentan los movimientos irrefrenables: el miedo produce debilidad, y la debilidad más miedo. A finales del siglo XIX A. Mosso (1892) estudió los elementos fisiológicos y patológicos del miedo en su tratado *La paura*; según él, la mayoría de los fenómenos característicos del miedo se producen sin participación alguna de la voluntad y de la consciencia. El elemento sorpresa juega un papel de primer orden en la producción del miedo, es decir, las pequeñas emociones inesperadas pueden causar transtornos profundos en nuestro organismo, mientras que sucesos graves para los que ya estamos preparados tienen efectos proporcionalmente menores.

Todos los fenómenos característicos del miedo a los que hemos aludido pueden explicarse hoy en día sin dificultad desde un punto de vista médico o fisiológico. El corazón es el órgano que primero reacciona en el mecanismo humano y es también el último en pararse. A partir de sus impulsos se sucede la cadena de fenómenos nerviosos, respiratorios, musculares y vasculares: "*Cuando estamos amenazados por un peligro, en el miedo, en las emociones; cuando el organismo debe desplegar su fuerza -afirma Mosso-, ocurre automáticamente una contracción de los vasos sanguíneos, la cual hace que sea más activo el movimiento de la sangre en los centros nerviosos*"(1982: 133). La palidez surge como consecuencia de esta contracción de los vasos sanguíneos, mientras el temblor puede producirse por una extrema debilidad o

por una agitación excesiva de los nervios.¹ También a consecuencia de la contracción de los vasos se produce una contracción muscular y por ella, el fenómeno de la «piel de gallina».

Los músculos faciales son los más aptos para expresar emociones, por su tamaño relativamente pequeño, su facilidad de movimiento y por su conexión más directa con los centros neurálgicos cerebrales que así transmiten las órdenes con mayor brevedad. El ensanchamiento de las pupilas, aunque no es exclusivo del miedo, se produce tras emociones profundas y va acompañado en muchas ocasiones por una actividad nerviosa importante que produce la secreción de un sudor especial denominado «sudor frío». Pueden anotarse otras reacciones del cuerpo humano, no observables a simple vista, como fuertes contracciones en la vejiga y en el intestino, que dan lugar a una necesidad de evacuar más frecuente de lo normal y que no se corresponde en absoluto con el proceso regular de la digestión. En el fenómeno del espanto, terror o miedo intenso puede llegar a producirse una interrupción del trabajo molecular necesario en la médula espinal para que las órdenes o excitaciones de la voluntad produzcan la reacción en los músculos: es la paralización producida por el terror.²

Pero, ¿qué es realmente el miedo? Humanistas y científicos coinciden en que *el miedo surge cuando un ser humano cree, aunque no acierte a razonar, en la existencia de una posibilidad más o menos evidente de algún tipo de peligro para él.* En principio, pues, cualquier tipo de fenómeno, situación, pensamiento, animal y cosa nos puede en determinado momento inspirar temor. Sin embargo, lo que para algunos puede producir un miedo terrorífico, para otros no es más que una curiosidad, algo incluso atractivo. Y sin embargo, existen ciertos temores que son comunes a todos los seres humanos, fenómeno constatado incluso teniendo en cuenta no sólo la dispersión geográfica sino también el momento histórico en el que desarrollan sus vidas. Se ha estudiado además la existencia de una correspondencia más o menos directa entre los períodos de convulsión o inseguridad social y los temores más profundos y atávicos (pérdida de identidad, sumisión, mutilación, muerte) del ser humano.

El siglo XIX fue prolífico en explicaciones y tratados sobre el miedo tanto en lo que concierne al aspecto físico como al psíquico. Los pioneros de la psicología americana consideraban el miedo una emoción innata enraizada profundamente en la

1. Mosso (1892) señala el fenómeno del «delirium tremens» como aquél en el que el miedo y el temblor se alían para impartir el más horrible de los castigos y la injuria más desastrosa de la naturaleza.

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

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

Regard a man who is wholly under the influence of fear. His mind is taken up with the strong impression made by the object feared. He has no attention for other objects; he cannot remember various means of defense or escape which he will think of when the danger has passed. He cannot compare one circumstance with another. He flies with precipitation, or he waits to be destroyed, or he does what hastens his destruction; he is, for the time, deprived of reason. How different is the situation of a man who has a sense of danger, but without fear. (Connolly 1964: 226-227)

Según la teoría psicoanalítica, el miedo es una forma de ansiedad que proviene del entorno del hombre así como de una tendencia que Freud llama el "ello" -referido a los instintos del hombre- y del "superego", la conciencia. Una vez se experimenta la ansiedad, el "ego" -parte consciente de la mente- pone en marcha unos mecanismos de defensa (regresión, represión, reacción-formación, proyección, fijación, adaptación y habituación), constituidos por reacciones inconscientes que distorsionan la realidad. Y puesto que el miedo es una forma de ansiedad intensa, también pulsa el dispositivo defensivo del ego. Edmund Burke (1958) afirma que la única diferencia entre el dolor y el terror es que los agentes del dolor actúan sobre la mente por intervención del cuerpo, mientras que lo que origina el terror afecta normalmente a los órganos corporales por la operación de la mente que sugiere el peligro. Debido a la mayor intensidad del miedo sobre la ansiedad, la amenaza percibida por el ego se relaciona con la disolución de la identidad.

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

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

¿Por qué sentimos placer en el terror o el horror? ¿Cuál es la gratificación que proporciona la lectura de los relatos de miedo? Partiendo de que todos compartimos cierta clase de miedos, Heller (1987) sostiene que el placer de la lectura de relatos de este tipo resulta del éxito del lector en el ejercicio de la integración en la resistencia contra las amenazas de la historia. Por otra parte, la huida de los miedos irracionales del hombre sólo puede intensificar su horror.³ Desde este punto de vista el horror expresado por los relatos góticos puede beneficiar y enseñar al lector, ya que éste tendrá en su lectura un campo de experimentación para aprender a vencer sus temores. Aunque Poe no era partidario de la didáctica explícita en la poesía ni en sus relatos, su obra podría también beneficiar al lector, ya que se fundamenta en el horror humano y, por tanto, contiene el componente de enseñanza a que hemos aludido. Por otra parte, Poe escribía para sus conciudadanos decimonónicos americanos y conociendo sus «phobic pressure points», según la expresión de Stephen King (1981). Estos puntos de presión fóbica aluden a los temores o miedos característicos de los americanos de la época, distintos de los de los europeos o los asiáticos de la misma época.

Es obvio que la narrativa breve ha existido desde tiempos remotos en forma de parábolas, cuentos populares, leyendas y mitos -probablemente la forma más antigua de ficción. Pero los géneros, como bien hiciera notar Jakobson (1971), cambian con el tiempo, al introducirse nuevas aportaciones y abandonarse algunas de sus características tradicionales. A grandes rasgos, el primer gran cambio surgido en el género del relato breve aconteció en el siglo XIV con el *Decamerón* de Boccaccio y *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer; alterando la temática de los cuentos, su tradicional temática religiosa, sacra o mítica pasó a ser profana. Más tarde llegaría otra pequeña revolución con las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, en las que el autor varió la procedencia de los temas. Ya no se trataba de cuentos populares tradicionales, sino inventados por el autor, entreteniéndose más con detalles del mundo externo así como con la descripción psicológica de los personajes.

Hacia finales del siglo XVIII aparecen algunas obras, en especial *The Castle of Otranto* (1764) de Walpole, que alteraron el discurso del relato breve, al combinar

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

e interrelacionar las diversas fuentes míticas y sacras de la narrativa breve con su desplazamiento realista en la vida cotidiana, es decir, se busca la verosimilitud. Según Charles E. May (1991), la transformación de personas reales en figuras simbólicas por influencia del romance tradicional, característica temprana de la narrativa breve, se produce mediante el desplazamiento psicológico y estético. El desplazamiento psicológico consiste para Freud (1953) en relacionar los tabúes con otros objetos permisibles, con lo que solamente podremos desvelar los tabúes a través de una correcta interpretación de los símbolos y motivos correspondientes. El desplazamiento estético se refiere, según Frye (1963), al esfuerzo del autor por dotar de verosimilitud a las acciones y personajes en una historia codificada metafóricamente.

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

En términos estrictamente literarios, la base de las teorías de Poe es lo que denomina el "sentimiento poético", consistente en una necesidad y a la vez un ansia del artista por llegar a lograr la verdad a través de sus obras: "*Were I called on to define, very briefly, the term 'Art', I should call it 'the reproduction of what the Senses perceive in Nature through the veil of the Soul'*" (Harrison XVI: 164). Y esto porque Poe distinguía radicalmente la poesía del relato breve de ficción. Para el autor, mientras la poesía debía buscar la belleza, el relato de ficción debía perseguir la verdad mediante el efecto de horror, terror o humor, que se pretendiera en cada caso. Aunque la poesía tiene ritmo para poder realzar su belleza, el relato posee una amplia gama de tonos -humorístico, irónico, sarcástico- por los que se impone en cierta manera a la poesía. Del filósofo y escritor alemán Schlegel, Poe tomó el concepto de *Einheit des Interesse* que también utilizó el poeta británico Coleridge.⁴ Según Schlegel, todas las obras narrativas debían tender a una unidad en cuanto a los temas, la forma, el discurso, etc.

4. Los conceptos de verdad y belleza, relacionados con la poesía y el relato breve, fueron tomados por Poe de Platón y Aristóteles. Vid. William L. Howarth (ed.), 1971, p. 9.

En este sentido, nuestro autor consideraba que tanto las narrativas largas como las novelas y los antiguos romances, por razón de su tamaño, no podían tener una unidad de interés a lo largo de toda la obra, pero sí las unidades fragmentadas de la obra total. En cambio, el relato breve sí podía intentar conseguir esa unidad, ya que para su lectura bastaban un par de horas. Poe alteró el concepto de Schlegel que partía sobre todo del punto de vista de la composición de la obra por el autor y lo centró en el punto de vista de la recepción por el lector: la noción que Poe denominó en principio "unity of interest" pasó a llamarse "unity of effect".

De cualquier forma, la unidad absoluta, objetivo primordial de cualquier obra literaria, no era humanamente posible para Poe y sólo Dios la poseía. Por tanto, el universo de Poe consistía en un gran poema, del que todo y todos somos partes que aspiramos a esa unidad con Dios. La unidad absoluta y autónoma es por definición coherente y la única vía de llegar a la verdad. Y el artista deberá intentar lograr esta coherencia y unidad para llegar a la verdad. En este sentido, Poe diseñó una definición de "plot" que contrastaba con la tradicional: para él, el "plot" es el modelo de construcción, mientras que la historia se relacionaría con la progresión temporal de los acontecimientos del relato:

In the tale proper -where there is no space for development of character or for great profusion and variety of incident- mere construction is of, course, more imperative demanded than in the novel. (Harrison XVI: 171-2)

El primer paso para la construcción del relato consiste en la elección del efecto que se quiere conseguir. En la elección de este efecto hay que tomar en consideración dos normas: originalidad y viveza. Poe achacó a muchos de sus compatriotas la falta de originalidad en las obras, por la imitación de la literatura europea. Pero la originalidad para Poe no nace de la intuición o el impulso de la inspiración y tiene que ser buscada y elaborada; una obra de calidad no exige tanta invención como negación.⁵ Sobre la viveza o eficacia del efecto no hay más comentario que el recordar que de él dependerá el diseño de todos los elementos del relato. Cuando contamos algo, siempre partimos de que ya sabemos el final de aquello que queremos contar. A partir de aquí, entrarán en juego una serie de reglas y convenciones discursivas dependiendo de distintas variables como el campo, el tono, el medio, el género, etc. Además, ya que el efecto climático se logra en Poe generalmente al final del relato, podemos deducir que la construcción de la historia parte del final del relato como base, ya que el lector obtiene siempre la narrativa partiendo del discurso. Y desde este discurso con sus propiedades, normas y convenciones se diseñarán el tema o idea, los incidentes,

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

ambiente y efectos secundarios que contribuyan a la meta última de la unidad de efecto.⁶

Todos los elementos sin excepción deben contribuir al efecto perseguido. Por una parte se excluyen los elementos superfluos, pero por otra los aparentemente triviales adquieren importancia relevante en la pluma de Poe. El significado de la historia será irrelevante si no se acompaña de la forma o técnica a emplear para nuestros fines, por cuanto que los incidentes del relato no proceden directamente de motivaciones psicológicas o fenomenológicas del mundo real. En otras palabras, la intención de Poe -como apunta Bessière (1974)- no es darnos como verdad la invención de la imaginación, sino convencernos de que la significación, lejos de estar ligada a la objetividad, parte de la duplicidad de la escritura que, dissociando significado y referente, elabora un nuevo sentido que no se confunde con el sentido literal, escapando así a toda reducción. Por medio del misterio y en ausencia de lo sobrenatural, el escritor transfiere el misterio desde el campo del suceso al de la palabra creadora y crea de este modo la indecisión necesaria en el lector. Al final de la construcción del relato, forma y significado emergerán de la unidad y de los motivos de la historia, aunque no por ello la intención del autor sea totalmente apriorística.

En cuanto a los significados o interpretaciones secundarias, Poe se oponía al significado alegórico de sus obras por dos razones. Por un lado, este significado alegórico debido a su dependencia de las ideas externas que intenta comunicar, sacrificaría la unidad de efecto, primer objetivo de la obra. Por otro, la verosimilitud quedaría notablemente mermada, ya que el significado alegórico -secundario- influiría en sentido disipador durante la lectura del relato.

Now that the realistic fallacy has been exposed as such and fiction can be valued as a «world of worlds» rather than as a «mirror in the roadway», the short story may be seen as the highly self-conscious art form that Poe knew it would be. And Poe himself may be seen as a highly self-conscious artist whose aesthetic vision and knowledge of the nature of narrative made him, in spite of the condescension of his critics, the most influential American writer in the nineteenth century. (May 1991: 108)

Según el principio de asociación, es posible enseñar al lector a conquistar el miedo, haciéndole relacionar el terror con la placentera experiencia de la lectura. Tras la lectura de Rush, Connolly y otros especialistas de la época, Poe desarrolló sus ideas sobre el horror y sobre la construcción del relato de horror. Sabía que el miedo surge

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

no sólo de la exposición directa del individuo a situaciones de peligro, sino también de la observación de otros sujetos inmersos en tales situaciones. Poe utilizó una fórmula, que seguidamente explicaremos, y para la que sólo había tres respuestas -las llamadas tres «efes»- *freezing, flight or fight*, las tres reacciones posibles a situaciones de miedo extremo o de espanto. Todos hemos oído en alguna ocasión que el valor para superar el miedo estribaba en tres factores: la naturaleza, la educación y el razonamiento. Y es en este sentido que los relatos de terror y horror ayudarán posiblemente, por medio del razonamiento a vencer el miedo. En opinión de Michael L. Burdick (1992) Poe emplea casi todo tipo de miedos básicos humanos: la muerte -pérdida de identidad individual, *Doppelgänger*-, trueno -naturaleza, mal tiempo, ruidos altos-, oscuridad o enclaustramiento, fuerzas sobrenaturales, hablar en público -masas, espacios abiertos, mal de ojo, extranjeros-, agua o navegar, alturas, montar a caballo, animales -gatos, ratas e insectos-, locura, el más terrible de los temores humanos:

On peut dire que la peur constitue la note fondamentale et constante de l'oeuvre poésique, en même temps que l'intuition fondamentale de son auteur...Elle est là, livide, dèesse de cette oeuvre de cauchemar. (Boussoulas 1952: 32)⁷

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

Más que por la inspiración, es por medio de la lógica como se puede acceder al horror. Por otra parte, nuestro autor estaba interesado en la respuesta del lector, por lo que trató de imponer su fórmula mediante métodos retóricos y psicología de la audiencia, aunque también sabía que una parte del público vería en su arte talento más que genio. De todos modos, y dado que su medio de comunicación era normalmente el periódico intentó agradar tanto al gran público como a las elites más intelectuales:

The horror tale would appeal to the 'many', the more sensational-minded readers. The burlesque, with its eighteenth-century roots would appeal to the 'few', the more traditional-minded with some literary education. (Allen 1969:36)

7. De acuerdo con Hernández (1981), el impulso hacia la locura y la muerte en algunos escritores (como Poe y Cortázar) se interpreta como el deseo de extinguir la conciencia y fundirse en el cuerpo de la Madre/Muerte.

Según David R. Saliba (1990), Poe comenzó a experimentar con su fórmula aproximadamente en 1831, pero hasta 1838 no lograría perfeccionar su arte. La influencia de la novela gótica y la literatura sensacionalista le proporcionó la base para la construcción de una fórmula que garantizara la unidad de efecto deseada, apuntando a los temores irracionales de sus lectores.

En efecto, en algunos de los relatos de Poe existe una semejanza patente con el mecanismo de las pesadillas, por cuanto que en ambos se da un sentimiento de miedo ascendente incrementado por repetición y originado por la situación de fatalidad absoluta y de pánico resultante del sentimiento de indefensión ante la horrible violencia del sueño. Como sabemos, una de las funciones de las pesadillas consiste en probar la preparación del ego y entrenarlo para poder resolver conflictos importantes, representando una garantía de equilibrio mental y un ejercicio de auto-defensa. Todo parece indicar -como subraya Robert Shulman (1970)- que Poe conocía los temas más comunes de las pesadillas -coinciden en gran parte con los de sus relatos- e igualmente el proceso irracional por el cual la mente trata de defenderse de sus propios demonios de locura, enfermedad y desintegración mediante el aislamiento y el autoconvencimiento del carácter externo de la amenaza cuando de hecho viene del interior. Quizá Poe quisiera demostrar que en el horror de la pérdida de la identidad se esconde el verdadero camino hacia el conocimiento, que la muerte, la locura pueden ser las claves de nuestra existencia, de la cual la parte física es sólo un estadio.

Clark Griffith (1972) considera que la fórmula de Poe para muchos de sus relatos de horror fue extraída de las características de la novela gótica, con la que el autor estaba muy familiarizado, aunque alteró radicalmente el *locus* del horror desde las circunstancias del espectador externas a las internas. Sus relatos poseían igualmente características del relato alemán de la época. Como resultado, la fórmula de Poe se asemeja al desarrollo de una pesadilla. En primer lugar se produce el aislamiento del lector que corresponde, según Saliba (1990) al que sufre el individuo cuando experimenta una pesadilla, un aislamiento que se produce tanto físicamente como psíquicamente. La parte física, asociada con los límites físicos simbolizados por la catedral, castillo o similar, sirve para introducir al lector en un mundo de indefensión claustrofóbica ante los hechos narrados. A esto se suma la perspectiva del narrador en primera persona, contribuyendo a la identificación psíquica del narrador -casi siempre el protagonista, víctima principal- con el lector, que experimenta las mismas acciones relatadas. El lector sufre los estados de histeria, locura y temor a la aniquilación, en una narración que parece estar desprovista -al igual que las pesadillas- de tiempo objetivo o que, al menos, mantiene dos tiempos bien distintos, el subjetivo del personaje y el objetivo de la acción externa a éste:

Poe identified imagination with dream. Where Poe differed from other romantic poets was in the literalness and absoluteness of the identification, and in the precision with which he observed the phenomena of dream, carefully distinguishing the various states through which the mind passes on its way to sleep. (Wilbur 1967: 102-3)

A pesar de que en ocasiones el lector piense que no se identifica conscientemente con el narrador y las acciones del relato, en el diseño de Poe esta identificación se realiza siempre en un nivel inconsciente, la narración se dirige a la mente activa inconsciente del lector. La técnica del narrador omnisciente hace que el lector pueda vacilar entre la credulidad y la incredulidad, aunque siempre acabe por adoptar -en el nivel inconsciente- la percepción del primero, precisamente por tratarse de una identificación inconsciente: "*The delusiveness of the experience is rendered in and through the consciousness of the narrator so that we participate in his gothic horror while we are at the same time detached observers of it*" (Thompson 1974: 96).⁸

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

The greatest hindrance to success lies in brain-control, in the unflagging suspicion of the reader; this must be first eliminated and prevented from creating an inauspicious state of mind. The only effectual weapon for this purpose is suggestion. Action can be either natural or unnatural, credible or uncredible; success does not depend on such factors. This is decided solely by the author's power of transferring the reader, by means of suggestion, into the

8. Podemos establecer un paralelismo entre el mecanismo literario de Poe y el concepto *suspension of the disbelief* de Gubern (1979) al hablar del espectáculo cinematográfico como copresencia pero también divorcio entre el conocimiento (sabemos que estamos asistiendo a un espectáculo), y la emoción (participamos intensamente de la "verdad" de lo mostrado en la pantalla). No obstante, el origen del concepto "the willing suspension of disbelief" lo encontramos ya en 1798, en el prólogo a las *Lyrical Ballads* de Coleridge.

world in which the action takes place, into the atmosphere where even the most incredible events seem credible. (Railo 1927: 321)

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

Poe tells us truths that we cannot bear to hear, so he speaks in prophetic riddles, in secret writings which seem to have an interest...We are caught in the adventure, the plot, and spin around and around the maelstrom. We all forget the unstated theme, the theme which works *its will on us* while we are attending other things in the story. This way Poe protects him from saying that most primitive of tabus, saying the Unsayable. (Hoffman 1985: 149)

El último estadio del proceso se refiere a la conciencia que experimenta el lector de su falta de control sobre las acciones narradas y se relaciona directamente con el estado de desconcierto -psicosis pasajera- que sufre el individuo recién despierto tras una pesadilla. Saliba (1990) denomina a esta última etapa el "enterramiento prematuro" de la razón del lector por su semejanza con la desintegración mental que se produce cuando la mente consciente no puede controlar su parte inconsciente en una especie de locura temporal.⁹ No obstante existe una diferencia entre el estado del lector después de la lectura y el del sujeto que se despierta de una pesadilla, en la que siempre podemos contrastar la fantasía onírica concluida con la realidad de la vigilia, mientras que en los relatos de Poe, por su falta en muchas ocasiones de un final, no podemos constatar del mismo modo la realidad con la ficción. Y es precisamente esta carencia de resolución -la eliminación de la posibilidad de contraste- lo que proporciona la unidad de efecto tan ansiada por Poe.

Como bien señala el estudioso español Rafael Llopis (1983), Poe logró establecer una síntesis entre dos formas de terror literario anteriores, dos tradiciones antagónicas: la germánica y la británica. Mientras Von Tieck, Kleist, Hoffmann, Von

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

Chamiso, Storm etc., exaltaban en sus *novelle* lo maravilloso, sugerente, irreal y alusivo, la tradición negra de la novela gótica anglosajona -como ya mencionamos anteriormente- se ocupaba en un terror macabro con imaginería de castillos, subterráneos, muertos despedazados, pasadizos secretos y fantasmas. En vez de alejarse de la realidad -dice Juan Perucho (1987)- como el fantástico tradicional declarado, Poe construye un fantástico insidioso que utiliza la vida común como material para su arte, aunque con una tendencia hacia lo extraño y lo fúnebre.¹⁰

Para Poe, el autor no es más que un cronista lúcido y distanciado de los acontecimientos. Pero quizá lo más importante en su concepción sobre el arte -que, por supuesto, se puede aplicar a sus relatos de horror- es el hecho de que la respuesta del lector no sólo la provoquen los elementos que lo constituyen, sino, sobre todo, el orden de dichos elementos en el conjunto. Sus relatos están impregnados de la filosofía que él propugna. La imposibilidad de huida de los narradores de los relatos habla de la imposibilidad de huida de la existencia material. En palabras de Saliba,

Poe found a way to merge philosophy and psychology into an archetypal art form that epitomizes the darker side of the mind -a form that no other writer has equalled. He developed and perfected a completely unique literary genre: the nightmare as literature. (1990: 241)

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

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

significado se intuye o se sugiere pero nunca puede sustituir, ni siquiera poner en duda, el primer significado que le da la unidad de efecto.

Para Baudelaire nadie relató con más magia las excepciones de la vida humana y la naturaleza; según Dostoievski, Poe elige siempre la realidad más excepcional, poniendo a sus personajes en las situaciones más excepcionales en los planos exterior y psicológico. Lovecraft (1973) afirma que Poe se siente más cómodo en el incidente y en los efectos narrativos más amplios que en el dibujo de los personajes. Ciertamente, el relato de Poe coincide con el concepto de extraño que Todorov (1972) equipara a la realidad excepcional, y el hecho de considerar a los personajes como meras comparsas estáticas de los relatos tiene motivos muy razonables desde la perspectiva de Poe.

En efecto, si nos fijamos en los personajes de Poe vemos que son más bien planos y estáticos, desdibujados y borrosos, circunstancia que también obedece a razones impuestas desde sus teorías: "*Characters are never individuals as they exist actually in time and space as historical persons and natural persons... characters only feel or think, not both*" (Auden 1950: vi). Desde el punto de vista de la unidad de efecto, lo más importante en el relato es que todos los elementos de éste contribuyan totalmente al fin primigenio; también los personajes que se convierten así en elementos de una pintura o, más bien, de una atmósfera que se origina y dirige hacia la meta final de la unidad de efecto. Forman parte de la estructura técnica del relato y no tienen más importancia para el autor que la descripción de las inmediaciones o el interior de un castillo o de los elementos naturales que contribuyen a la sucesión de incidentes y junto al tono del discurso y a otras técnicas, forman el relato total. Todo es una cuestión de preferencias: al reducirse hasta tal punto la duración del relato, los elementos deben todos adaptarse en exclusiva a la consecución del fin que se persigue. No obstante, existen relatos de Poe en los que los personajes sí tienen cierta importancia, como demuestran algunos prolongados soliloquios en los que se dibuja un cierto carácter; eso sí, nunca de forma comparable descriptivamente a los personajes de la novela o del romance y nunca esenciales por sí mismos.

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

Aunque Poe emplee como ya mencionamos el narrador en primera persona en muchas de sus obras, la sucesión de acontecimientos no siempre es simple ni responde a una causalidad real. Un determinismo fatal impregna sus relatos, carentes de una psicología de personajes tradicionalmente realista, lo que imposibilita un

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

Francisco J. Castillo (1991) ha sido uno de los pocos autores que ha realizado un estudio en profundidad del estilo en los relatos breves de Poe. Castillo lo caracteriza por el ritmo y musicalidad de la prosa así como por la profusión y particular manejo del adjetivo en sus obras. Para analizar el ritmo, Castillo se basa en el concepto de «sintagmas no progresivos», concepto acuñado por Dámaso Alonso consistente en la repetición más o menos exacta de aspectos sintácticos del texto, e.g. conjunciones, cláusulas que comienzan igual, elementos léxicos relacionados, elementos fonéticos similares. La estructura ternaria (de tres miembros) es la que mejores resultados consigue en el estilo de Poe, debido a su valor económico expresivo y su valor literario además del rítmico. Poe emplea igualmente otras técnicas: la concatenación de oraciones interrogativas, las enumeraciones de elementos léxicos o fonéticos relacionados entre sí, de incidentes o de puntos cronológicos, el estilo entrecortado y las estructuras temáticas. Finalmente, Castillo apunta el empleo del adjetivo -expresando forma, sustancia, sonido, cromatismo y sentimiento- para crear en ocasiones un lenguaje sugerente cargado de emotividad y significación y, en otras, otro más desnudo y objetivo, carente de simbología y exuberancia estética.

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

A nuestro entender, la fórmula de Poe no ha quedado caduca con el tiempo, aunque se hayan conseguido variaciones más o menos alejadas o próximas a la de Poe. Su estilo se caracteriza por la claridad, brevedad e intensidad propias del discurso narrativo tradicional, aunque añadiendo una inteligibilidad y concisión que avivan y enriquecen su efecto cuando se aplican al relato breve de desenlace imprevisto y límites extremos: *"El propósito estético de Poe no es un lenguaje literariamente exquisito: todo se ordena al misterio, a la angustia, al terror, a la fantasía, claves temáticas del conjunto"* (Armiño 1982: 11).

Para concluir, Poe fue un gran fisiólogo del miedo como lo atestiguan muchos de sus relatos de horror, demostrando su maestría en la descripción minuciosamente detallada del dolor de las emociones que paralizan, la palpitación del aterrorizado que se sofoca en la agonía angustiosa a la espera de la muerte, las manos que se aferran al misterio de la ruina y de la tumba. Nadie manejó tan bien el espanto producido por los remolinos, la putrefacción, los suspiros y gemidos tenebrosos, para

profundizar en la soledad, en las simas más horribles, desiertas y oscuras de la mente humana. No es vano el comentario de Lovecraft (1973), seguidor de Poe, al afirmar que no existe una emoción del ser humano más antigua e intensa que el miedo y, de todos los miedos, la forma más poderosa es el miedo a lo desconocido.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Michael. *Poe and the British Magazine Tradition*. New York: Oxford U.P., 1969.
- Armiño, Mauro. "Presentación" (y traducción). En Poe, Edgar Allan. *Cuentos de locura y terror*. Madrid: Jucar, 1982.
- Auden, W.H. "Introduction", *Selected Prose and Poetry*. New York: Reinhart, 1950.
- Bessière, Irene. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Larousse: Paris, 1974.
- Boussoulas, Nicolas-Isidore. *La Peur et L'Univers dans L'Oeuvre D'Edgar Poe*. Paris: Presses Universitaires de France, 1952.
- Burdock, Michael Lawrence. *Grim phantasms: fear in Poe's short fiction*. New York: Garland Publishers, 1992.
- Burke, Kenneth. *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1968, c1958.
- Castillo Martin, Francisco Javier. "Aspectos estilísticos en la obra narrativa de E. A. Poe". Tesis doctoral. Universidad de la Laguna, 1991.
- Frye, Northrop. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt, Brace & World, 1963.
- Griffith, Clark. "Poe and the Gothic", *Papers on Poe*, ed. Richard P. Veler. Springfield, Ohio: Chantry Music Press Inc., 1972.
- Gubern, Roman. *Las raíces del miedo*. Madrid: Infimos, 1979.
- Harrison, James A. (ed.) *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. New York: A.M.S. Press Inc., 1965.
- Heller, Terry. *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1987.
- Hernández del Castillo, Ana. *Keats, Poe, and the shaping of Cortázar's mythopoesis*. Amsterdam: J. Benjamins, 1981.
- Hoffman, Daniel. *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*. New York: Vintage, 1985.
- Howarth, William L. *Twentieth century interpretation of Poe's Tales; a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, NJ.: Prentice Hall, 1971.
- Lovecraft, H.P. "Edgar Allan Poe", *The Supernatural Horror in Literature*. New York: B. Abramson, 1945; rpt., New York: Dover, 1973.
- Llopis, Rafael. "Prólogo". En James, M.R. *Trece historias de fantasmas*. Madrid: Alianza, 1983.
- May, Charles E. *Edgar A. Poe: a study of the short fiction*. Boston: Twayne Publishers, 1991.

- Mosso, A. *El miedo*; tr. D.J. Madrid Moreno. Madrid: Boletín de Obras Públicas, 1892.
- Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, trad. Ralph Manheim. Bollinger Series XLVII, 1955.
- Perucho, Juan. "Introducción". En Poe, Edgar Allan. *Cuentos*. Barcelona: Planeta, 1987.
- Railo, Eino. *The Haunted Castle: A Study of The Elements of English Romanticism*. New York: E.P. Dutton and Company, 1927.
- Rogers, Robert. *The Double in Literature*. Detroit: Wayne State U.P., 1970.
- Saliba, David R. *A psychology of fear: the nightmare formula in Edgar Allan Poe*. Langham, Md.: University Press of America, 1990, c1980.
- Shulman, Robert. "Poe and the Powers of the Mind". *ELH* 37 (1970): 245-262.
- St. Armand, Barton L. "Usher Unveiled: Poe and the Metaphysics of Gnosticism", *Poe Studies*, 5 (1972): 1-8.
- Thompson, G.R. (ed.). *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Pullman: Washington State U.P., 1974.
- Todorov, Tvetan. "Les limites d'Edgar Poe", *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.
- Torrelló, Juan Bautista. "Prólogo". En Poe, Edgar Allan. *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco*. Madrid: Gráficas Espejo, 1946.
- Varma, Devendra P. *The Gothic Flame*. New York: Russell and Russell, 1966, c1957.
- Wilbur, Richard. *Poe: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert Regan. Englewood Cliffs, NJ.: Prentice-Hall, 1967.