

---

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE PSICOLOGIA

U. N. A. M.

**T E S I S**

Para obtener la Maestría en

P S I C O L O G I A

p r e s e n t a :

JOSEFINA ALONSO CHAVEZ

529

psi

---

MEXICO, D. F.

1965.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

2.505308

UNAM. 16

1965

ej. 2



FILOSOFIA  
Y LETRAS

25053.08

UNAM. 16

1965

ej. 2

M. - 95498

tps 18

A mi padre el Sr.

**FRANCISCO ALONSO**

que con su ejemplo ha encauzado mi vida.

**A MI MADRE**

en homenaje póstumo

A mis hermanos:

**DARIO y FRANCISCO**

256

36374

A la psicóloga

**MARIA LETICIA CASAL**

con estimación por su colaboración en  
este trabajo.

Con singular reconocimiento al

**Sr. Dr. SANTIAGO RAMIREZ,**

a quien debo la realización de este trabajo,  
al proporcionarme generosamente todas las  
facilidades requeridas, así como su valiosa  
orientación y dirección.

A la Srita.

**MIRIAM ECHAZARRETA**

con gratitud y afecto por su ayuda en la  
redacción de este trabajo.

A la Sra.

**GABRIELLE CORRIVEAU**

con agradecimiento y sincera estimación

A la

**R. M. MA. TERESA PALENCIA**

por la ayuda moral que siempre me ha  
brindado.

A la

**R. M. CARIDAD GARIBAY**

por su generosidad y comprensión

**A MIS MAESTROS Y COMPAÑEROS**

## INTRODUCCION

Freud demostró con la interpretación de los sueños de Gravidia de Jesen (1907) que las fantasías de un escritor se podían interpretar con la misma técnica que los sueños reales, es decir, que estas imaginaciones eran un medio para el psiquismo inconsciente de realizarse sobre un plan consciente. El gran espíritu lógico de Freud le hizo generalizar este descubrimiento: ¿Por qué la imaginación literaria en general, no tendría también elementos inconscientes? ¿Por qué la obra literaria no nos revelaría por medio de los conocidos mecanismos del desplazamiento, de la condensación, de la simbolización, de la escisión y de los complejos inconscientes del autor?

En estas condiciones, la obra literaria tendría como el sueño, una función definida y significativa. Freud, una vez más, da vida a la antigua idea de que: —nada no nace de nada— y que si el escritor es verdaderamente creador, su fuente de inspiración está en el inconsciente. Podríamos decir que una obra literaria es una prueba proyectiva de personalidad, y el autor proyecta en ésta sus conflictos.

Freud nos ha demostrado cómo las tragedias antiguas proyectaban conflictos, que desde hace mucho tiempo han habitado el alma humana.

Basandose en las teorías de Freud, Jones hace un estudio profundo de la tragedia de Hamlet en el que muestra por primera vez los móviles reales e inconscientes de Shakespeare.

Otto Rank, llega a la conclusión de que el artista puede ser colocado entre el soñador y el neurótico. Sus procesos psicológicos son parecidos y sólo se diferencian por graduaciones.

El artista demuestra un cierto grado de actividad, que le quita la semejanza con el enfermo. En vez de síntomas neuróticos y actitudes antisociales, que el neurótico presenta como producto de una



realidad que le es insoportable, el artista se vuelve hacia el mundo con el fin de ganar su aprobación. Su regresión de una realidad insatisfactoria al mundo de la fantasía, le hace comparable al neurótico; pero gracias a su producción vuelve a la realidad. El exceso de productividad del artista, hace que toda su capacidad productiva esté matizada por el sufrimiento. La creación artística en sus raíces más hondas, tiene su origen en el sufrimiento, está condicionada por el conflicto interno, que el artista no puede dominar por medios normales. Difiere del neurótico y del sano, por su capacidad para expresar sus conflictos personales en una forma bella, que los hace placenteros a los demás, sin que se advierta demasiado que tienen su origen en deseos humanos prohibidos y reprimidos.

Varios psicoanalistas han ayudado con sus trabajos al desarrollo del psiconálisis literario. El Dr. Laforgue en sus trabajos sobre Baudelaire y un estudio sobre Rousseaus, el inglés C. A. Hackett en el estudio que hace sobre el lirismo de Rimbaud, el estudio que hace de la obra de García Lorca el Dr. Santiago Ramírez, y otros muchos psicoanalistas que han cooperado al desarrollo del psiconálisis literario. Estos psicoanalistas nos presentan un interesante y atractivo horizonte de trabajo, en esta tesis intentaremos demostrar la fuente profunda, inconsciente y arcaica de las obras literarias en general y en particular de la obra poética, que no es sino un retorno de los objetos malos que pueblan la fantasía del artista, y que integrados en una forma genial, nos están hablando de la psicopatología de sus autores.

Dada la extensión de esta tesis, no es posible reproducir textualmente e íntegramente todos los cuentos de Edgard Allan Poe que aquí se citan, es por eso, que solamente hemos tratado de reproducir textualmente las partes que nos parecen más esenciales, con el fin de que no pierdan ni su valor literario, ni su contenido psicológico. Algunas otras partes de los cuentos, están sintetizadas con el objeto de que no se pierda la secuencia lógica de los mismos. Como dije al principio, lo ideal hubiera sido reproducir los cuentos, pero esto desbordaría la extensión de la tesis.

## CAPITULO I

### ESTUDIO PSICOLOGICO DE LA CREACION LITERARIA EN GENERAL

La insatisfacción ante una realidad frustrante es el motor de la fantasía. La fantasía es en cierto modo, una compensación de una realidad defraudante, lo mismo que en el sueño, que es una realización de deseos no satisfechos, la fantasía tiene una función compensadora en el soñante. Casi todas las personas en alguna época de su vida han tenido fantasías, y ésto les ha ayudado a compensar su equilibrio psíquico. Entre todos los seres humanos, nos encontramos con uno muy especial, (que va a ser objeto de nuestro estudio). El es el que tiene la capacidad de expresar en forma bella y aceptable a los demás, sus propios conflictos, que por lo general no pueden llevarse a la realidad, tal como están en el inconsciente, porque la sociedad y la cultura lo prohíben y hace a quién los experimenta sentirse culpable y avergonzado. Casi todos los seres humanos tenemos deseos reprimidos que no podemos expresar o ambiciones que no podemos alcanzar. Cuando nos encontramos ante un poema o una narración que nos conmueve, es porque en una forma disfrazada y aceptada socialmente, está moviendo en calidad algunos de nuestros núcleos inconscientes, y nos está permitiendo en cierta forma liberar energía reprimida. Ante esta liberación sin culpa, porque la obra literaria no es nuestra, **experimentamos placer**, procedente de fuentes psíquicas profundas. A los que poseen la capacidad de revestir bellamente sus más fuertes y ocultos deseos inconscientes para un goce estético, se les llama artistas, y en la creación literaria, poetas o prosistas. Estos han ganado la estimación y el aplauso del resto de los seres humanos, capaces de experimentar goce estético.

El hombre no se siente satisfecho con la sola contemplación de la naturaleza, la sucesión de las estaciones, ni en la variedad infinita de sus fenómenos, tampoco con las alternativas del trabajo, las viscosidades de los negocios, y los pequeños incidentes de la vida cotidiana. La vida le parece pobre e insignificante, por la repetición de los mismos hechos, y entonces, el hastío y el fastidio penetran en el fondo de su existencia, obligándolo a buscar fuera de lo real un nuevo contenido a su vivir. No basta el sueño incontrolable y caprichoso, para reemplazar una vigilia insatisfactoria; fue necesario crear técnicas de sumergimiento en sí mismo, o de enajenación dirigida y controlada para construir una realidad fantasmagórica, y vivirla como auténtica realidad. Para evadirse de su mundo cotidiano, el hombre utiliza todos los recursos que le permiten sus posibilidades: lecturas que ofrezcan ficticias impresiones, viajes que den la sensación de peregrinar por mundos desconocidos, espectáculos que reemplacen a los ensueños, mitomanías que sustituyan a los delirios imaginativos y creaciones artísticas, que transformen el aspecto habitual del mundo. En el contenido del arte, está encerrado el drama del hombre insatisfecho de su existencia. Transforma los ruidos de la naturaleza, en música, los paisajes naturales en cuadros, los dramas de la vida en novelas, el lenguaje para convivir en literatura, y al mundo y a la vida en arte. El Arte, en cierto modo, es una evasión hacia un bello desplazamiento. La vivencia plena y profunda del mundo, solo se obtiene cuando la tonalidad afectiva remonta las alturas del sentimiento. El percibir y sentir vibrando al unísono, permiten que el alma del hombre se enriquezca de contenidos anímicos valiosos, capaces de objetivarse en creaciones artísticas, aunque sean expresiones de alegría o de tristeza, de dolor o de goce, de esperanza o desesperación. Planteando el problema del arte como un problema de la vida y la cultura, será necesario investigar qué elementos son los preponderantes en la creación artística, e indagar los elementos de emoción que en ella intervienen.

Freud nos dice en su capítulo de la creación poética y literaria: "El poeta procede igual que el niño al jugar: crea un mundo fantástico que toma muy en serio, es decir, que dota de grandes cantidades afectivas, sin dejar de separarlo netamente de la realidad. La irrealidad del mundo poético tiene importantes consecuencias para la técnica artística, pues muchas cosas que no proporcionarían placer alguno en la realidad, obtiene ese efecto en el juego de la fantasía;

muchas emociones, esencialmente desagradables, se convierten en motivos de deleite para el oyente o el espectador. Los productos de la actividad imaginativa: las fantasías, los castillos en el aire, los sueños diurnos, no han de ser considerados como formaciones rígidas e inmutables. Por el contrario, se adaptan a las fluctuantes impresiones que nos ofrece la vida; se modifican con cada cambio de las circunstancias; toda impresión nueva les estampa algo así como un "sello fechador". Pero la vinculación entre la fantasía y el tiempo es aún más significativo. La fantasía flota por así decirlo entre tres tiempos, entre las tres coordenadas temporales de nuestra imaginación. El trabajo psíquico parte de una impresión actual, de un motivo en el presente capaz de despertar uno de los grandes deseos que el individuo alberga; desde allí, toma enlace con el recuerdo de una vivencia pretérita, generalmente infantil, en la que aquél halló satisfacción, estableciendo así, imaginativamente, una situación —el sueño diurno, la fantasía— proyectada al futuro, satisfactoria del deseo y provista de signos que rebelan su doble origen: el motivo actual y la reminiscencia. Así, el pasado, el presente y el futuro se enhebran en el hilo del deseo."

En las obras literarias, se siguen más o menos los mismos procesos que en la elaboración onírica: en el sueño hay desplazamientos de intensidades psíquicas, posibilidades de representación simbólica, que llevan a nuevos desplazamientos; condensación que reúne varios elementos y dramatización de emociones.

La dramatización o concretización proviene de que en los sueños no existen pensamientos abstractos, sino solamente imágenes concretas. La elaboración del sueño a menudo se hace sin preocuparse de si la traducción es lógica o no. En la obra literaria el contenido inconsciente, puede pasar por medio de los pensamientos pre-conscientes, a su producto final que es la obra escrita. Los afectos inconscientes, pueden surgir únicamente transferidos a otros objetos en el pre-consciente; es así, como el inconsciente infantil domina a veces nuestra vida, e impone la selección de objetos más aptos para esta transferencia. El pre-consciente está constituido por representaciones, que si bien son inconscientes por el momento, son susceptibles de surgir en el consciente si la ocasión es favorable. Se pueden distinguir dos clases de inconscientes: un inconsciente propiamente dicho que jamás puede ser evocado, que está constituido por nuestros instintos nativos y por nuestras más precoces experiencias infantiles y un pre-consciente que momentáneamente puede ser incons-

ciente, pero siempre evocable y que esta constituido por los recuerdos y las representaciones de nuestra vida ulterior.

En la elaboración del sueño o en la obra literaria, sucede que algún acontecimiento del mundo exterior, es percibido por nosotros. pero nuestra atención debe estar al tanto de todo lo que sucede en el día, y va de objeto a objeto. Algunas cadenas de asociaciones se pierden durante el día en el preconsciente y allí continúan hasta que desaparecen, o bien, encuentran algún recuerdo inconsciente. Esta cadena preconsciente se carga de energía inconsciente, de afectos arcaicos reprimidos, y es cuando surgirá reforzada de este afecto inconsciente, a la conciencia, bajo la forma de un sueño o de una fantasía literaria.

LA ACTIVIDAD ARTISTICA. Descartes, el iniciador del racionalismo moderno se horrorizaba al pensar que la ciencia pudiese convertirse en mero oficio. Se supone que los antiguos, al diferenciar entre las artes liberales, las artes mecánicas o manuales, calificando de nobles a las primeras y de inferiores a las segundas, previeron en cierto modo, los inconvenientes del maquinismo, como medio de convertir al hombre en esclavo mecánico. Fue en el Renacimiento cuando se llevó a una categoría social superior la labor del artista, y comenzó a ser admirado, como dice Kris, por la habilidad y la inspiración.

El artista se manifiesta ya sea como amo de su oficio o como un genio; en suma, es un creador. En las sociedades modernas, la palabra artista, se aplica con una prodigalidad, que generalmente no se justifica a menesteres de diversa y desigual categoría. Se incluyen bajo esa denominación lo mismo a un picapedrero que a un escultor; a un retocador de fotografía que a un pintor; a un payaso de circo que a un actor de la Comedia Francesa. Las tareas artísticas, ya sean modestas, como representar un papel insignificante en el teatro, la radio o el cine. Encumbradas como el Moisés de Miguel Angel y la Gioconda de Leonardo Da Vinci. Estas, son festejadas, aplaudidas y admiradas; o por el contrario, criticadas o repudiadas con apasionamiento, que por lo general no se ponen en la apreciación de otras tareas. La palabra artista, provoca en el ánimo de las gentes un sentimiento admirativo, y ello se debe a que la obra artística tiene siempre un sello más o menos personal, es decir, un carácter individual que hace que el artista aparezca como el misterioso iniciador de una labor, que él únicamente puede realizar. No

pasa lo mismo con la tarea científica; un sabio por eminente que sea, no puede poseer conocimientos que ignore el resto de los hombres de ciencia.

Todo artista necesita un cierto medio de imaginación para crear, de inspiración para producir y de técnica para trabajar. El hombre hace ciencia cuando experimenta o investiga; hace filosofía cuando indaga el principio y el fin de las cosas; hace técnica cuando modifica los elementos del mundo exterior, pero cuando hace arte no hace ninguna de esas cosas. Ortega y Gasset ha dicho que el hombre hace arte, reaccionando de una manera especial ante una situación planteada por la vida. José Clemente Orozco el gran pintor mexicano, define el arte como sigue: "El arte es el equilibrio que surge espontáneamente al través de un proceso interno, cuando nuestro caos trabaja para lograr una forma orgánica". El Dr. Santiago Ramírez en el estudio que hace de la obra de Orozco dice: "Orozco opera genialmente desde su sitial esquizoide y desintegrado y nos enseña formas sublimes de derivar el conflicto, desplazándolo, elevándolo y revistiéndolo con proporciones cósmicas. Su visión es veraz en tanto que es verdad la forma en que afronta la realidad y la trasciende".

Según Neumann, para que se produzca una obra de arte, son necesarias tres condiciones: "una vivencia artística (intuición del mundo, de la vida y del hombre), un impulso de expresión (tendencia a fijarla en la tela, el mármol, el verso, etc.) una forma que objetive la expresión". Para que la obra artística se produzca es imprescindible que la expresión pueda objetivarse mediante una actividad especial que la convierta en producto estético, un cuadro, una estatua, un poema, etc.

El arte, en uno de sus sentidos más profundos y originales, es una manera de arreglar los objetos, de sacarlos del plano de lo natural y llevarlos a un plano, que precisamente por eso llamamos artificial y hecho por el arte. La belleza del arte es distinta y superior a la belleza de la naturaleza, si se considera que el arte es una creación del espíritu, y que el espíritu pretende estar por encima de la naturaleza.

Mihai Ralea, dice que existen tres criterios para apreciar la belleza, el criterio estético natural: bello es todo lo palpitante de la vida, robustez y fecundidad; la juventud es, en este sentido más

bella que la vejez, la primavera más bella que el invierno; la luz que la obscuridad; el calor que el frío; la salud que la enfermedad.

Trasladado este criterio al mundo animal, se convierte en criterio estético instintivo; para el animal no pueden ser bellos sino aquellos elementos del mundo exterior, que satisfacen plenamente sus necesidades vitales. Para el hombre ineducado, el criterio de la belleza está cerca del instintivo, porque como dijimos es un criterio natural: la belleza es plenitud vital.

Solamente el hombre educado aprecia lo bello con el criterio estético cultural, que es en consecuencia, el más elevado. Cabe la pregunta: ¿sin arte no habría belleza? En el mundo animal no hay sino dos valores naturales: los que favorecen la vida y los que la destruyen. Esos objetos residen en objetos que el animal encuentra en la naturaleza, y que él no ha creado. En el mundo de la cultura, que es un mundo de objetos no naturales y de cosas cultivadas, surgen valores que están desligados por completo de las urgencias vitales, entre ellos los llamados valores estéticos. ¿Sin la aparición del arte, el hombre hubiera aprendido a ver la belleza en la naturaleza? ¿Es gracias al arte el que el hombre comprendió y apreció la belleza?

El arte no es una copia servil de la naturaleza o de la vida. Es una interpretación, en el sentido que tiene el sustantivo latino "interpretum": intermediario. El artista al interpretar la naturaleza, es un intermediario entre ella y el espectador; como si la naturaleza tuviera un sentido oculto, y el artista se encarga de revelarlo en la obra de arte. Por eso ocurre que muchas cosas que para la mayor parte de los seres humanos, no tienen significación en la realidad, al pasar por el mundo del arte adquieren un sentido inusitado.

Bergson sostenía que la realidad no llega a todos, con el conjunto de sus atributos: "todos seríamos artistas y metafísicos si viésemos en los objetos la expresión y no la significación, la mirada vulgar ve lo signalético. Es por lo que, una columna de humo es para el poeta o el artista una hermosa nota de color azul; para el "filisteo" es una señal del fuego.

El arte no está en la naturaleza, sino en el espíritu de los hombres, y quizás pueda afirmarse que la belleza de la naturaleza no es estética, y que la belleza es una creación del alma humana.

En la creación literaria hay belleza, hay arte y siguiendo los conceptos anteriores, el escritor es un intermediario entre sus impulsos internos y conflictos y el trabajo que hace de revestirlos de arte para ofrecerlos al público.

¿Qué es lo que impulsa a un sujeto humano a escribir? Trataré de mencionar éste impulso tal como lo han vivido y descrito algunos escritores, para posteriormente dar la explicación psicológica.

Thomas Paine observa en la Edad de la Razón, 1792. "Cualquier persona que haya hecho observaciones sobre el estado y progreso de la mente humana, observando la suya, no puede haber dejado de reparar en que hay dos clases distintas de los que se llaman pensamientos: los que producimos por reflexión y por el acto de meditar y los que surgen espontáneamente de nuestro cerebro. Yo siempre he tratado amablemente a estos visitantes voluntarios, cuidando de ver si merecía la pena acogerlos, y gracias a ellos he adquirido la mayoría de los conocimientos que poseo. . .

Estos pensamientos "Amablemente tratados" son el material que forma los "diamantes poéticos".

Nietzsche describe similarmente el acto de la creación artística en *Ecce Homo*.

"Tiene alguien, a fines del siglo XIX, una noción clara de lo que los poetas de una edad más fuerte entendían por inspiración. Si no es así, lo describiré. Aunque no se tengan vestigios de superstición, sería completamente imposible echar a un lado la idea de que uno es la mera encarnación, el vocero o el medio de una potestad omnipotente. La idea de la rebelación, en el sentido de que algo nos turba profundamente y se hace bruscamente visible y audible con indescriptible certidumbre y precisión, expresa el sencillo hecho. Se oye sin buscar nada; se toma sin preguntar quién es el donante. El pensamiento brilla rápidamente, como el relámpago; viene imperiosamente, sin vacilaciones. Yo nunca he tenido opción en la materia. El éxtasis es tan grande que la inmensa tensión que ocasiona se afloja a veces con el llanto, y mientras dura nuestro paso se precipita y se detiene, involuntariamente. Existe la sensación de que se está totalmente fuera de sí, la viva conciencia de un número infinito de vibraciones que descienden hasta la punta del pie. Hay plenitud de dicha en la cual las partes más penosas y tristes no actúan como antítesis del resto, sino que se producen y requieren como las sombras necesarias de una inundación de luz."



Honoré de Balzac dedica "Les Petits Bourgeois" del modo siguiente: "Aquí teneis uno de esos libros que se presentan en la mente sin saber de donde vienen, dando placer al autor antes de que pueda preveer la recepción que el público, nuestro gran juez presente, pueda otorgarle. . . ."

El poeta, evidentemente, es incapaz de explicar su capacidad de producción. La tentativa matemática de Edgar Allan Poe, de explicar el origen de su poema El Cuervo es un caso claro.

«Con frecuencia he pensado en lo interesante que sería una revista escrita por cualquier autor que pudiese detallar, paso a paso, el proceso mediante el cual terminó sus composiciones. No sé por qué, no se ha escrito una cosa semejante, pero quizá la vanidad del autor sea la causa principal de la omisión. La mayoría de los escritores —especialmente los poetas— prefieren dar a entender que componen gracias a una especie de frenesí —una intuición extática— y positivamente se estremecerían ante la sola proposición de dejar que el público penetrase en los entretelones del pensamiento, en su elaboración y vacilación; en los auténticos resultados que se obtienen sólo a último momento; en las innumerables vislumbres de la idea, que no llegan a madurar y en las fantasías maduras desechadas desesperadamente por no saber qué hacer con ellas; en las difíciles elecciones y en los rechazos; en las penosas tachaduras y en los intercalados, en una palabra, en todo el mecanismo que en un noventa y nueve por ciento de los casos constituye la propiedad del histerio-literario.

Comprendo, por el contrario, que existe el caso corriente de un autor que no está en condiciones de explicar cómo ha llegado a las conclusiones obtenidas. En general las sugerencias, surgidas confusamente, se siguen y olvidan de igual manera.

Por mi parte, no simpatizo con la mencionada repugnancia, ni con la tarea difícil de ir recordando las etapas de todas mis composiciones; y como el interés de un análisis o reconstrucción es completamente independiente del interés fantástico o real por la cosa analizada, no será considerado una falta de decoro por parte mía el mostrar el *modus operandi* empleado en la construcción de algunas de mis obras. Elijo el Cuervo, por ser la más conocida. Mi propósito es poner de manifiesto que ninguna parte de su composición tiene nada que ver con el accidente o la intuición; que la obra avanzó,

paso a paso, hasta su fin, con la precisión y rígida consecuencia de un problema matemático.

Desechemos, como ajenas al poema per se, las circunstancias —o la necesidad— que, en primer lugar, originaron la intención de componer un poema que agradase a la vez el gusto de la crítica y el gusto popular.”

Así, en el comienzo de su preciso y matemático análisis de su poema *El Cuervo*, Poe nos expone el caso. Es cierto que lo que él desecha, como inaplicable, es la circunstancia —consciente o inconsciente—, la necesidad inconsciente, que constituye la esfera de acción del psicoanálisis. Desde el principio, Poe construye ladrillo por ladrillo, la estructura de *El Cuervo*, con tal arte y detalles menudos, que el lector se siente junto al poeta, dedicado a la composición de un gran poema. Pero cada paso, cada nuevo pensamiento elaborado, pertenece al reino de la “elaboración secundaria”, no contribuye en nada al problema de la “inspiración”. Casi todo es para él patente. “el tono melancólico”, “la sed humana de la propia tortura”, “El lujo del dolor”; realmente piden una explicación. Es interesante advertir que Poe, tan magistral para hacernos temblar de miedo, siente una aversión profunda a los procesos internos de la creación; este “algo” indefinido le hace estremecerse y procura sustituirlo con una deducción matemática. El temor al inconsciente es el que daña nuestra confianza. Y muchas personas no pueden soportar la idea de ser el juguete del inconsciente.

Con las anteriores declaraciones respecto a la forma en que conciben algunos escritores en su conciencia el impulso de escribir, corroboramos que ignoran la fuente secreta e inconsciente de su producción artística, y que ellos mismos se defienden de reconocer esa fuente.

Freud al hablar del mecanismo del escritor dice: «El ensoñador oculta sus fantasías a los demás, pues está avergonzado de ellas, ya que si nos las comunicase, no nos proporcionaría ningún placer con sus descubrimientos. Al oír tales fantasías nos repugnan, o al menos, nos molestan. Sin embargo, cuando un hombre de talento literario presenta su obra, o nos relata lo que consideramos sus ensueños personales, experimentamos un gran placer que probablemente brota de muchas fuentes. El secreto más profundo del poeta es la forma en que logra ésto. (“ars poética”).

El "ars poética" esencial, reside en la técnica mediante la cual nuestro sentimiento de repulsión es vencido, y éste se relaciona con las barreras existentes entre cada individuo y los demás. El escritor suaviza el carácter personal de su ensueño, mediante cambios y disfraces, y nos soborna brindándonos una pureza formal y un placer estético en la presentación de sus fantasías. El incremento del placer que se nos ofrece a fin de liberar un placer mayor, derivado de fuentes aún más profundas, se llama técnicamente "placer previo". Todo el placer estético que obtenemos con las obras de los autores imaginativos, es del mismo tipo que "el placer previo", y el verdadero goce de la literatura viene del alivio de la tensión de nuestra mente.

Quizás mucho de lo que origina éste resultado consiste en que el autor nos coloca en una situación en la cual podemos disfrutar nuestros ensueños sin reproche ni vergüenza».

LA SUBLIMACION EN LA CREACION LITERARIA. La literatura, como actividad artística constituye un ejemplo de la sublimación. En la sublimación, el impulso originario desaparece, porque su energía le es quitada en beneficio de la catexis de su sustuto. En otras defensas la libido del impulso originario es mantenida a raya mediante una elevada contracatexis.

Las sublimaciones necesitan un torrente irrefrenado de libido, así como una rueda de molino ha de menester de una corriente de agua canalizada y libre de estorbos. Por esta razón, las sublimaciones hacen su aparición cuando ha desaparecido una represión. Las fuerzas defensivas del yo no se oponen de frente a las contracatexis, sino que recurren a una treta, y la resultante, en la que se suman la energía instintiva y la energía de la defensa, queda en libertad de acción. Las sublimaciones se distinguen de las gratificaciones sustantivas de carácter neurótico por su desexualización; es decir; la gratificación del yo ya no es abiertamente de carácter instintivo. Las pulsiones pregenitales constituyen el objeto de la sublimación. Esta se caracteriza por:

- a).—Una inhibición del fin,
- b).—una desexualización,
- c).—una completa absorción de un instinto por sus secuelas y,
- d).—por una alteración dentro del yo. Todas estas cualidades pueden ser encontradas también en los productos de ciertas identificaciones, como por ejemplo; en el proceso de la formación del

superyó. El hecho empírico de que las sublimaciones, especialmente las que surgen en la infancia dependen de la presencia de modelos, de incentivos directa o indirectamente proporcionadas por el ambiente, corrobora la presunción de Freud en el sentido de que la sublimación se halla íntimamente relacionada con la identificación.

La relación del artista con su obra es compleja y se halla sujeta a multitud de variaciones. A veces la obra se convierte en parte de la persona, y llega aún a ser más importante que ella. La catexia narcisista ha sido desplazada del artista a su obra. Si este desplazamiento dura más que el proceso de creación, la obra conquista un lugar permanente en la vida del artista; en casos extremos puede resultarle difícil separarse de lo que ha creado. Si el desplazamiento del interés solo dura mientras la obra es producida, el artista podrá contemplar su obra anterior con moderada curiosidad y desapego.

Para el artista, el público no es necesario ni como juez distante y poderoso ni como representante del superyó. También él se coloca en el lugar del público, y se identifica con él (y con el superyó). Se trata de un proceso complejo. Mientras el artista crea, en el estado de inspiración, él y su obra son uno. Cuando contempla el producto de su ansia de creación, lo ve desde afuera y en el papel de su primer público, participa de lo que la inspiración ha hecho. El arte, sirve siempre, consciente o inconscientemente; al propósito de la comunicación. Se pueden distinguir dos etapas: una en la que el ello del artista comunica al yo y otra en que los mismos procesos intrapsíquicos son sometidos a otras personas.

## CAPITULO II

### DATOS BIOGRAFICOS DE EDGAR ALLAN POE

Muy interesante sería presentar una biografía detallada de Edgar Allan Poe; pero dada la extensión de esta tesis, me veo precisada a reducirla y a exponer únicamente con más amplitud sus primeros años de vida, por ser altamente significativos en un estudio psicodinámico.

Edgar Allan Poe, nació en Boston, Massachusetts el 19 de enero de 1809 y murió el 7 de octubre de 1849. Fue hijo de David Poe y de Eliabeth Arnold de Poe. Su abuelo paterno fue el general David Poe que gozaba de gran estimación por haber sido en 1778 Assistant Deputy Quarter Master.

David, el padre de Edgar, comenzó a estudiar derecho; pero se sintió fuertemente atraído por el teatro y en 1803, cuando tenía 26 años ingresó a la compañía teatral "Charleston Players".

En 1806 David Poe se casó con Elizabeth Arnold hija de Henry Arnold y Elizabeth Smith, ambos, actores londinenses. Elizabeth había venido a América con su madre que acababa de enviudar y quien poco después contrajo nuevas nupcias con el Sr. Tubbs. Así constituida la familia los tres ingresaron a la compañía del Sr. Edgar.

Elizabeth Arnold se casó en 1802 con el actor Hopkins del cual enviudó tres años más tarde, sin haber tenido hijos por lo cual, poco después se casa con David Poe.

Elizabeth, según la descripción de Berverley Tucker en el South Literary Messenger (1835). Tenía un aspecto infantil, ojos grandes, largos y misteriosos, cabellos negros abundantes y rizados que le emboscaban la frente, un talle alto y unos brazos pequeños. La cabeza levantaba orgullosamente sus hombros redondeados. Tenía cara de

Elfo, espiritual y menos terrestre que los poetas. Sus ojos de un luminoso gris oscuro, tenían un destello sobrenatural.

Elizabeth superaba en actuaciones a su esposo, teniendo ésta los primeros papeles y él, los segundos. Las obras en que ella principalmente trabajaba eran "Ofelia" y "Cordelia" de Shakespeare.

A pesar de sus actuaciones apenas si lograban ganarse la vida. David Poe era de salud delicada y al parecer tuberculoso, así empeoraba día a día.

Elizabeth, además de trabajar intensamente y de luchar contra la miseria, tuvo en cuatro años, tres hijos.

Su primer hijo nació en Boston en 1807 y le dio por nombre Henry. Viviendo aún en el mismo sitio en enero de 1809 nació Edgar Allan Poe de quien nos ocupamos en esta tesis.

En vista de la pobreza en que vivían, el hijo mayor fue enviado con sus abuelos paternos a Baltimore. Mientras que el pequeño Edgar siguió juntamente con sus padres las peregrinaciones de miseria.

Su madre posiblemente ya estaba tuberculosa y los embarazos tan seguidos habían agravado la enfermedad.

Durante una gira por Nueva York, en julio de 1810, David Poe desapareció. El motivo por el cual abandonó a su esposa se desconoce y sólo se tuvo noticia de que el 19 de octubre de 1810 David Poe moría en Norfolk Virginia.

Edgar tenía entonces diez y ocho meses de edad y su madre se encontraba ya en avanzado embarazo pero que a pesar de ello trabajaba fatigosamente en el teatro.

En diciembre de 1810 dio a luz a una niña de nombre Rosalía. La miseria aumentaba en el hogar de Edgar a pesar de que su madre seguía actuando en giras por los estados de Virginia y Carolina. En abril de 1811 fue organizada una representación a beneficio de la actriz que se encontraba sola enferma y con hijos pequeños. Se invitaba al público que tuviera caridad para la pobre Elizabeth que había sido tan aplaudida y amada. Elizabeth volvió a trabajar en la temporada de Richmond. Se alojó con sus dos hijos, Rosalía que contaba algunos meses y el pequeño Edgar de dos años y medio.

La señora Phillips modista y comerciante en pequeño, les rentó un cuarto, el cual, daba a la parte de atrás del Indian Queen Tavern, especie de hotel habitado por los actores de la compañía.

En agosto de 1811 la madre de Edgar encontrándose más enferma debió de abstenerse de aparecer en escena.

La buena Sra. Phillips debió de llevar a su tienda a los niños de Elizabeth para descargar del peso de éstos, a la pobre enferma.

Esa tienda era frecuentada en parte por los actores que habitaban el Indian Queen Tavern y por otra parte, muy visitada por los elegantes de Richmond. Fue allí donde damas de alcurnia como la señora Allan, esposa de un rico comerciante escocés, debió conocer al pequeño Edgar y enterarse de la grave enfermedad que acosaba a su madre.

Se cree que la Sra. Frances Keeling Allan casada desde hacía 8 años y sin hijos, interesó a la Sra. Mackenzie (quien era esposa de un amigo íntimo de su marido y que tenía dos hijos) para que también ayudara a la desafortunada actriz. Ambas le enviaron vestidos y algunas veces alimento. Pero el fin del otoño de 1811, el estado de Elizabeth empeoraba con rapidez imposibilitándola más y más para trabajar, lo cual, le impidió pagar el alquiler a la Sra. Phillips.

El cuarto donde languidecía la actriz, formaba un lóbrego escenario: pequeño y húmedo cual miserable bohardilla; frío en exceso pues nada había que quemar en la vetusta chimenea e iluminado por velas crepitantes. Como muebles, sólo aparecía una cama con paja, dos cobijas, dos sillas mal paradas y una cama para los niños.

Decorando esta escena aparecían testigos mudos de sus triunfos pasados; los en otros tiempos brillantes y llamativos vestidos de teatro, hoy despeinados y sucios. En un rincón, una pequeña caja que contenía cartas.

Se cree con verdad que la puerta de tan humilde hogar nunca fue cruzada por un médico que recetara y auxiliara a la moribunda. Ella, con el corazón profundamente entristecido, debió de oír el llanto desesperado de sus pequeños hijos.

Mientras tanto, el Sr. Placide organizó algunas funciones en beneficio de ella y nuevamente los diarios del lugar se ocuparon de la actriz, así, en el periódico de Richmond apareció el último llamado que decía:

## “Al Corazón Humano:

Esta noche la Sra. Poe, languideciendo en su lecho de dolor y rodeada de sus hijos, pide vuestra ayuda, y ésta puede ser la última vez.”

Era en efecto la vez postrera, ya que Elizabeth Poe moría de neumonía el 8 de diciembre de 1811.

Volvamos al escenario ya descrito y veamos iluminada por velas implantadas sobre botellas, la figura de cera de la pequeña muerta acostada sobre su lecho de dolor y engalanada con su mejor vestido estilo imperio. Alrededor de la cama mortuoria, la Sra. Phillips muy atareada, y el desfile de actores que venían a ver por última vez, a su compañera de profesión. Se encontraban ahí también, la Sra. Allan y la Sra. Mackenzie, quienes habían logrado que sus esposos pagaran los gastos de los funerales.

Al siguiente día, 9 de diciembre, la Sra. Allan se llevaba a su casa al pequeño Edgar, que contaba con dos años once meses y la Sra. Mackenzie a la pequeña Rosalía que apenas iba a cumplir un año. Por toda herencia llevaba Rosalía un alhajero, cuyo contenido debió haber sido vendido para comer en uno de tantos tiempos de penuria, y Edgar, una miniatura de su madre.

La vista de su madre muerta debió impactar fuertemente a Edgar y un recuerdo imborrable de tal trance, debió permanecer no sólo en la memoria consciente del infante, sino también en ese campo oscuro y desconocido por nosotros mismos, que es una memoria más profunda y sobre cuyo andamiaje se edifica el carácter.

Este triste cuadro final de la vida de su madre, parecía ser el corolario de una serie de representaciones anteriores, delineadas por el espectro de largos meses de enfermedad y agotamiento de su querida madre.

Como acontece en el ser humano, esos recuerdos inconscientes en su mayoría, fueron recubiertos por la mitigante amnesia infantil, pero no por eso murieron o quedaron inactivos, sino que fueron pauta decisiva para la vida futura del desdichado Edgar.

La belleza casi aérea de Elizabeth Arnold y el lento y misterioso mal del cual pereció, fueron más tarde inmortalizados por el genio de su hijo, quien la hizo revivir en sus heroínas Berenice, Morella, Madeleine, Eleonora, y Ligeia sin que él mismo sospechara su origen.



La familia en donde el pequeño Edgar había sido acogido, se componía de John Allan comerciante escocés, su esposa Frances Allan de 25 años y la hermana mayor de ésta, Anne Moore Valentine.

La casa era cómoda, pero sin ostentación y servían en ella varios criados y esclavos negros.

John Allan nacido en 1780 en Irvine, Escocia, había recibido una educación suficiente, pero ordinaria ya que había quedado huérfano muy joven y tenía grandes aptitudes para los negocios; había sido llevado a Richmond por su tío William Galt, rico comerciante escocés, quien tenía un importante negocio de tabaco que operaba en Europa y América. William Galt logró hacer una de las más grandes fortunas de Virginia. John Allan al principio fue empleado de su tío, pero pronto se asoció con uno de sus jóvenes compañeros de trabajo, Charles Ellis y fundaron ambos un negocio de tabaco. En un principio fueron ayudados por sus respectivos tíos William Galt y Josiah Ellis, quien también eran comerciante de importancia. En esta forma nació la firma Ellis & Allan que no solamente se ocupaba del tabaco, sino también de diversas mercancías, tales como trigo, maíz, té, café, telas, vino, caballos, puercos, etc.; y la inhumana costumbre, pero en boga en aquella época de conseguir esclavos, alquilándolos más tarde para el trabajo de minas.

A pesar de la extensión de los negocios, todavía John Allan no era muy rico y le disgustaba la idea de que el pequeño Edgar se quedara para siempre en su casa y se convirtiera así, en presunto heredero de su capital.

Además, los prejuicios que recaían sobre el hijo de actores ambulantes y los rumores que corrían sobre la dudosa paternidad de su hermana Rosalía, lo hacían aún menos grato ante su padre adoptivo, quien teniendo 31 años y su esposa 25, no perdían las esperanzas de tener hijos propios. John Allan tenía entonces ya dos hijos ilegítimos: una niña con la Sra. Willis y un hijo en la Sra. Collier.

Únicamente por el firme deseo de la Sra. Allan, el pequeño Edgar permaneció en ese hogar.

Así, Edgar crecía en medio de los tiernos cuidados de la Sra. Allan a quien llamaba "Ma" y de "Tía Nancy"; además, tenía una "mammy" negra. El niño era delicado sin ser enfermizo por lo que se le rodeaba de atenciones maternas. El prefería la compañía de

las niñas que de los niños de su edad y su "Ma" solía llevarlo a las visitas vestido de terciopelo y con bucles alrededor de su cara. Lo presentaba en la sala a recitar poesías que mucho gustaban a quienes las oían y lo subían sobre una mesa con un vaso de vino cortado con agua, para que brindara a la salud de los asistentes.

La Sra. Allan era además muy piadosa y llevaba al niño a la Iglesia de allí data la familiaridad de Edgar con los textos bíblicos y los cantos religiosos.

John Allan por su parte, tenía un espíritu demasiado siglo XVIII, creía en la eficacia de los castigos corporales, y cada vez que el pequeño no se portaba bien, le administraba fuetazos, le parecía que las mujeres eran demasiado suaves para educar a un varón; mas, éstas, en unión de la servidumbre, le enseñaron al niño la forma de protegerse contra los castigos paternos, indicándole subterfugios hábiles; aunque no viriles.

Antes de cumplir los seis años, se le llevó a una pequeña escuela de Richmond (kindergarten), después fue enviado con el Sr. William Erwin, que tenía una escuela de niños en Richmond y en donde Edwin Collier, hijo ilegítimo del Sr. John Allan, estudiaba también. No debemos pasar por alto el ambiente donde Edgar crecía y la influencia que éste, ejercía en él. Las más diversas personalidades de aquella época visitaban el domicilio de su padre adoptivo, así, capitanes y comerciantes que narraban historias maravillosas de sus travesías; viajeros de Richmond que contaban extrañas aventuras y esclavos negros, entre ellos su nana, de cuyos gruesos labios, lo mismo salían cuentos pavorosos en que tomaban parte muertos y espectros, que canciones nostálgicas y leyendas exóticas. Este lenguaje parecía ser familiar a esa mente infantil, que en sus albores había palpado de muy cerca escenas tenebrosas. Y no sólo eso, aquella alma trataba de incorporar y atraer cual imán todo lo que siendo susceptible de reforzar sus imborrables recuerdos, aparecía en el mundo externo. No por la atracción, puede pensarse que dejaba de ser dañoso para el niño que lo iba reprimiendo, pues como se cuenta, una vez que los Allan regresaban de Virginia Hot Springs, se detuvieron en la casa de los Valentine en Staunton, Edwar Valentine, quien con frecuencia salía con Edgar por las cercanías y en cierta ocasión que ambos pasaban por una cabaña rodeada de tumbas, el niño manifestó tal terror, que Valentine se vio obligado a retirarlo de allí, mientras

Edgar gritaba: "Van a correr detrás de nosotros y me van a hacer bajar a la tumba".

Esta explosión de terror delante de lo macabro, es interesante ya que sin duda era un retorno de lo reprimido.

En 1815, con motivo de que John Allan quiso mejorar sus negocios y visitar a su familia en Escocia, los Allan fueron a Inglaterra llevando al pequeño. Edgar asistió a un colegio de gran tradición: el de Stoke Newington, cerca de Londres, que posteriormente él revivió en su obra Guillermo Wilson. Fue éste un período decisivo para su formación en el que asimiló vitalmente la cultura inglesa. La arquitectura gótica de la edad media, enmarcada en el encanto húmedo de la atmósfera de los largos crepúsculos, y las rojas puestas de sol de esos climas, dejaron en él, huellas, imborrables, que posteriormente proyectaría en sus obras. La poesía de Escocia, no debía jamás borrarse de su memoria.

En 1820, Allan y su familia regresaron a América y Poe estudió en las mejores escuelas de Richmond. Allan no comprendía, no podía comprender, que el niño se desviase de la vida pragmática, pues leía demasiado, manifestando claramente que iba a seguir el áspero camino del espíritu.

La personalidad romántica e introvertida de Edgar, aunque no poco despierta, parecía chocar con la extrovertida energía de cazadores y esclavistas, balleneros y mercaderes, que idealmente cristalizaban al norteamericano como el hombre que se hace a sí mismo. ("Self made man").

Edgar a los 15 años poseía una cultura bastante más amplia que la de su padre adoptivo.

Corría 1824 y Edgar, en plena adolescencia, se enamora de la Sra. Helena Stanard madre de uno de sus condiscípulos. Dicha mujer estaba deshauciada por los médicos y se encontraba muy cercana a la muerte, como en otro tiempo lo estuvo su madre, primer objeto de su pasión.

La gravedad de Helena influyó en Edgar, ensombreciendo su carácter, se volvió más moroso, más solitario y evitaba la compañía de sus condiscípulos. Entre él y sus semejantes se alzaba una barrera.

Poco después, su Helena se volvió loca y murió en abril de 1824 dejando a Edgar hundido en inmensa pena. Fue entonces cuando él escribió las estancias a Helena con carácter de epitafio:

## Estancias a Helena

Cuando la lucha contra el mar arrecia,  
En tu cabello que el jacinto aroma  
Y tu aire antiguo que en tu rostro asoma,  
Todo mi ser aprecia.  
La gloria que fue Grecia.

Estos versos nos hacen pensar en los mármoles griegos vistos por el pequeño Edgar en Londres, pero también hay en ellos un recuerdo más viejo de la vida de Poe, "los cabellos Hiacintha, el rostro clásico, los aires de naida" correspondían a la imagen de su madre reprimida en su inconsciente. A los quince años podemos ya observar en Poe el regreso fúnebre hacia la madre, que simbolizara siempre con una enferma o con una muerta, y así escribe:

"I could not love except where Death  
o Was mingling his with Beauty's breath"

En esa misma época, la salud de Frances Allan declinaba gravemente bajo la perniciosa influencia de una misteriosa enfermedad, la que en tres o cuatro años la condujo a la tumba.

Después, se enamora de una vecinita Sarah Elmira Royster, ambos son muy jóvenes. El hipotético suegro, no ve ninguna promesa financiera en Poe, a su vez Allan le envía a la Universidad de Virginia donde se inicia su atormentada peregrinación. Allan aunque hereda una fortuna de su tío de Escocia, no le manda dinero suficiente. Edgar tuvo que sufrir la humillación de aparecer como un méndigo ante sus compañeros, que eran caballeritos sureños hijos de plantadores y negreros ricos. Edgar nunca le perdonó a Allan tal avaricia, ni el hecho de que no lo adoptase oficialmente. El tema del dinero viene a convertirse en expresión de hostilidad entre el padre y el hijo.

En la Universidad de Virginia, había la más completa libertad para los estudiantes, los cuales estaban sujetos únicamente a las leyes civiles. Reinaba una anarquía escolar. Frecuentemente los estudiantes escapaban a las cercanías del colegio, jugaban, apostaban, bebían, se batían en duelo y contraían deudas. Tal era el ambiente que imperaba cuando Poe llegó a Charlottesville. En una carta a John Allan, le describe la vida salvaje que los estudiantes llevaban. Le cuenta la huída de una parte de ellos, al bosque y a las

montañas para escapar de las multas de los shériffs por jugar juegos de azar. Le narra los combates feroces de los jóvenes, los insultos, los golpes y como un cierto Wickliffe de Kentucky, se fue con otro estudiante a las montañas para arreglar una deuda. Wickiffe le mordió a su adversario el brazo en tal forma, que hubo necesidad de amputarle un pedazo de carne, A su vez, uno de sus compañeros Thomas G. Tucker, explica el modo como bebía Edgar: tomaba el vaso tentador sin azúcar y sin agua y se lo tomaba de un golpe, sin la menor apariencia de gusto y sin interrupción, hasta la última gota. Un vaso era suficiente para excitar toda su nauraleza, excitación que se traducía en palabras exaltadas y facinadoras, que encantaban a todos sus auditores. Las orgías de Edgar tenían lugar en su cuarto. Se encendía buen fuego, algunas veces con los muebles y se comenzaba a jugar. La exitación de Poe durante el juego era extrema y bebía como decía Budelaire como "un bárbaro". Pero Edgar tenía otras ocupaciones también: leía a los poetas Shelley, Keats, Coleridge, Words worth, Byron, Moor y comenzaba a escribir Tamenrlan. Recitaba a sus compañeros poesías propias y de sus poetas favoritos. Edgar sufría porque el padre de Elmira Royster de acuerdo con John Allan había interceptado su correspondencia y ésta no escribía. El plan de Royster era alejarla de Poe para casarla con un tal Shelton, cosa que logró realizar.

En esa época John Allan recibió notas y facturas de los comerciantes a quienes Edgar debía dinero y le pedían que fuesen pagadas. John Allan fue a verlo exasperado y la entrevista fue tormentosa. John reprochaba a su pupilo el atentado a su bolsillo y Edgar reprochaba a su padre adoptivo su avaricia que lo tenía imposibilitado, hasta para pagar a alguien que le barrierá su pieza. El innato choque de estas almas buscó entonces su expresión en el conflicto del dinero.

Allan se niega a pagarle la deuda y le retira de la Universidad. De vuelta a Richmond, Poe castiga su avaricia, y le acusa de adulterio, pues ha descubrieró que el respetable comerciante tiene otras dos mujeres con hijos. Allan devuelve el golpe y recuerda al poeta el nacimiento "póstumo" de su hermana Rosalía, Edgar, no soportando más, abandona la casa de su padre adoptivo y marcha a Boston donde se alista en el ejército con el nombre de Edgar A. Perry. Público allí su primer libro Tamerland y unos poemas y recorre con su regimiento diversos lugares de los Estados Unidos, entre otros,

la Isla de Sullivan, que serviría más tarde de marco al Escarabajo de Oro.

Encontrándose la Sra. Allan gravemente enferma, suplicó a su marido que llamara a Edgar para verlo por última vez, que si acaso moría antes, que él llegase, que no la enterrasen sino hasta que él, la hubiese visto y que le prometiera que no abandonaría a Edgar. Allan lo mandó llamar. Edgar tomó la diligencia de Norfolk el domingo 1o. de marzo de 1829 y llegó a Richmond el lunes 2 de marzo por la tarde. Toda la casa se encontraba en duelo, llorando a la Sra. Allan Edgar no la volvió a ver, ni siquiera muerta, Visitó entonces su tumba en el cementerio de Shickoe y fue tal su dolor al llegar a la tumba de su "ma", que los criados tuvieron que levantarlo de la tumba fresca y ayudarlo a regresar a su casa. La Sra. Allan lo había comprendido, siempre lo había perdonado porque ella lo amaba. Había tenido para él una ternura protectora, a pesar de la violenta oposición de su esposo. Edgar había perdido a su segunda madre que lo amaba.

→ Era la tercera vez que en sus veinte años Edgar veía repetirse el mismo drama: Elizabeth, su verdadera mamá muerta tuberculosa. Helena, presa de la locura y muerta de una enfermedad ignorada y la Sra. Allan que moría ahora, después de lenta enfermedad. El automatismo de repetición que preside nuestra vida insintiva profunda, asumía en Edgar una potente fuerza que lo fijaba a la figura materna sobre todo revivía en él la madre de su infancia, querida y adorada, postrada en su lecho de muerte. Estas pérdidas eran atroces para Edgar, quien debió ver en cada cadáver a su verdadera madre la joven, bella y amada, cuyo recuerdo guardó inconscientemente en el fondo de su alma. Es verdad que cuando murió su madre todavía no podía concebir la muerte, así, debió haber sido para él, la palidez, el frío, la inmovilidad, el silencio, un sueño más largo que los sueños habituales. Todos estos eran elementos esenciales en los objetos amorosos de Poe. Poe se convierte así en el poeta necrofilico, inspirado solamente por las defunciones, que a la vez espanta y encanta, pero con un encanto terrible. En su método de composición escribía: "De todos los asuntos melancólicos, ¿cuál es el más melancólico según la inteligencia universal?" "La Muerte": respuesta inevitable y cuándo me dije, este asunto, el más melancólico de todos, es más poético? Según lo que ya he explicado con bastante amplitud, fácilmente se puede adivinar la respuesta: Cuando se une íntimamente a la belle-

za. Así pues la muerte de una mujer hermosa es indudablemente el motivo más poético del mundo, e igualmente está fuera de duda que la boca mejor escogida para desarrollar tal tema, es la de un amante privado de su tesoro". Desde entonces, trató de combinar estas dos ideas; un amante llorando a su difunta amada y un cuervo repitiendo continuamente las palabras: "Nunca más".

Edgar quedó fijado a un pasado paradisiaco antes que muriera su madre, quizás cuando contaba algunos meses y perdido en la bruma del misterio que no volvería más. En su poema "El Cuervo" se refleja esta profunda y fatal melancolía. Solamente transcribiré unos versos para ilustrar lo anteriormente dicho:

"Eh, profeta dije, o duende,  
mas profeta a fin, ya seas  
ave o diablo ya te envié  
la tormenta ya te veas  
por los ábregos barrido a esta playa  
desolado.

pero intrépito a este hogar  
por los males devastado,  
dime, dime, te lo imploro;  
¿llegaré, jamás a hallar  
algún bálsamo o consuelo para el mal que triste lloro?  
llegaré jamás a hallar

Dijo el cuervo: ¡Nunca más!  
¡Oh, profeta dije, oh, diablo! — Por ese ancho combo velo  
de zafir que nos cobija, por el mismo Dios del Cielo  
a quien ambos adoramos, dile a esta alma dolorida,  
presa infausta del pesar,  
si jamás en otra vida la doncella arrobadora  
a mi seno he de estrechar,

la alma Virgen a quien llaman Los arcángeles Leonera!  
Dijo el cuervo: ¡Nunca más!

Esa voz,  
oh, cuervo, sea  
la señal  
de la partida,  
grité alzádome: —¡Retorna  
vuelve a tu hórrida guarida,

la plutónica ribera de la noche y de la bruma!...  
de tu horrenda falsedad  
En memoria, ni una pluma dejes, negra ¡El busto deja!  
¿Deja en paz mi soledad!  
Quita el pico de mi pecho. De mi umbral tu forja aleja...

Dijo el cuervo: ¡Nunca más!  
Y aún el cuervo inmóvil, fijo, sigue fijo en la escultura,  
sobre el busto que ornamenta de mi puerta la moldura... y  
sus ojos son los ojos de un demonio, que, durmiendo,  
las visiones ve del mal;  
y la luz sobre él cayendo, sobre el suelo arroja, trunca  
su ancha sombra funeral,  
y mi alma de esa sombra que en suelo flota... ¡nunca  
se alzaré... nunca más!

—> Muerta la Sra. Allan, Edgar se fue a Baltimore con su hermano Henry, su tía María Clemm y su prima Virginia. Volvió a Richmond, y tras aparente reconciliación con Allan, logró ingresar en West Point, donde se repitió el episodio universitario. Sin dinero, sin poder salir de la Academia, pues al no poder obtener el consentimiento de su tutor, se dedicó a desobedecer todas las órdenes y en menos de un año, consiguió que lo expulsaran. Independizado, sin recursos y sin la ayuda de su padre adoptivo, volvió a Baltimore y se instaló en la casa de María Clemm. La abuela de Poe estaba paralítica, su hermano Henry se moría de tuberculosis y Virginia su prima iba a cumplir nueve años. <—

Edgar y Henry volvieron a reunirse bajo el mismo techo, después de 20 años. Poco tiempo después, el primero de agosto de 1831, Henry Poe moría de tuberculosis, y Edgar por segunda vez en su vida, se encontraba frente a frente con el rostro pálido y demacrado de uno de los suyos. Herry dejó por herencia a Edgar una deuda de 80 dólares, que había pedido para su curación. Edgar escribió entonces a John Allan una carta suplicante, John Allan no respondió. Edgar había perdido definitivamente el apoyo de su "PA" y psicológicamente había quedado infantil e incapaz de sostenerse económicamente, por eso tuvo necesidad toda su vida de un genio tutelar que lo nutriera y abrigará. Felizmente para él, encontró sitio en el corazón de su tía María Cemm. Henry Poe había muerto; Henry Clemm era borracho y brutal; Edgar, podía responder mejor a la inmensa necesidad



de amar a la pobre viuda, quien compartió su amor maternal con él y su hija Virginia.

María Clemm hacía prodigios para nutrir al pequeño mundo que dependía de ella: Henry, Virginia, Edgar y su pobre madre paralítica a quienes sostenía con sus trabajos de costura. Cuando salía llevaba bajo su brazo su canasta con alimentos, ya que algunas veces compraba y que otras pedía a sus parientes y amigos, algunas veces los pobres recursos de la casa no bastaban para dar de comer a los suyos.

De 1831 a 1832, Poe deja la poesía y dá principio a sus escritos en prosa, es ésta una gran fecha literaria en que comienza a escribir los cuentos del Folio Club, tales como "Manuscrito hallado en una botella" el que gana el premio del concurso organizado por el Baltimore Saturday Visitor, Berenice, Aventuras de un tal Hans Pfall, Hop-Frog, etc,

Con motivo de su triunfo en el Baltimore Saturday Visitor, ganó cincuenta dólares y conoció a varios editores entre ellos Pendleton Kennedy, quien le ayudó mucho. Por sus recomendaciones Poe obtuvo trabajo como editor auxiliar del Southern Literary Messenger. Trabajó mucho pero sin frutos económicos suficientes que remediasen su situación.

Por otra parte, John Allan había muerto sin mencionarlo en su testamento y su situación económica era desesperada.

Inquieto, rebelde y orgulloso de su genio, Poe soñaba en cubrir las revistas de los Estados Unidos. Proyectaba una publicación selecta, dedicada a las minorías y otra popular de mayor alcance. Obsesionado con este proyecto para el que ya tenía títulos: The Stylus, The Penn Magazine y las distintas revistas donde trabajaba fueron abandonándolo y recorrió las ciudades principales en dolorosa peregrinación.

El 22 de septiembre de 1835, Poe se casó con su prima Virginia que tenía 13 años. La Sra. Clemm debió haber consentido el matrimonio, dado el estado de ánimo de Poe que era pésimo, ya que Poe poco antes de su matrimonio escribía a Kennedy: "Mis sentimientos en estos momentos son lastimosos. Sufro de una depresión moral tal, como nunca la había experimentado. He luchado en vano contra esta melancolía. Me creeréis si os digo que soy desdichado, a pesar de haber mejorado de posición... soy desdichado y no sé por qué. Consoladme porque vos podeis hacerlo, pero es preciso que sea rá-

pido o será demasiado tarde. Escribidme inmediatamente. Concedme que vale la pena y que es necesario vivir y así me me probaréis que sois mi amigo. Persuadidme de hacer lo que debo hacer". . . Parece que el matrimonio con Virginia fue un calmante para él.]

Fue a Nueva York, a Filadelfia, en esta última ciudad aunque siempre pobre, pasó a sus mejores años. Allí conoció a Dickens, a Mayne Reid, a Griswold; contaba con el escaso sueldo del *Graham's Magazine*. Nuevamente al salir de Filadelfia, se hunde en un torbellino de miserias, dolores y frustraciones. La publicación del *EL CUERVO* le dá fama nacional, mas habiendo llegado a poseer tras tremendos sacrificios, una revista propia *The Broadway Journal*, la pierde en menos de un año. Se acentuó hasta tal grado su pobreza que su familia, incluida María Clemm a quien Poe consideraba como una madre, se moría literalmente de hambre Virginia, consumida por la fiebre desde tiempo atrás, muere de tuberculosis sin tener siquiera una cobija encima. Habiendo vivido de la caridad de algunos amigos el poeta humillado, y enloquecido por la muerte de su mujer, sufre un colapso. De ahora en adelante, sería un vagabundo. Acabada la guerra de México, en los Estados Unidos, reinaba el optimismo con la fiebre de oro recientemente descubierto en California. Sus fulgores no se reflejan en Poe que viaja de una a otra ciudad, alucinado por la quimera de dirigir una revista que asombrase al mundo.

Escribe una obra: *EUREKA*, poema en prosa, en el que pretende explicar el origen, estructura y destino del universo. Dá conferencias en las tabernas. Angustiado por la soledad, quiere llenar el vacío de que le deja la muerte de Virginia y propone matrimonio a tres damas. Intenta suicidarse con láudano, sin embargo el poeta tiene períodos de clarividente lucidez. En Richmond, el año mismo de su muerte, diserta sobre el principio *POETICO*; encuentra a su novia de adolescencia. Sarah Elmira Royster, que ha enviudado del marido quien le deparó su familia, y fijan la fecha de sus bodas. Según Parece, Poe no podía vivir sin una mujer que sustituyera a la madre que apenas conoció, y cuyo retratato en miniatura, guardaba como una reliquia. Salió hacia Nueva York pensando hallar un socio capitalista que financiara su ambicionada revista, más poco después se le encuentra en Baltimore, moribundo, casi inconsciente, vestido de harapos ajenos, sufriendo un ataque de delirio y una in-

toxicación al parecer alcohólica. No se sabe cabalmente lo que le sucedió.

Había llegado a Baltimore poco antes de las elecciones locales, y se sospecha que fue obligado a votar, una y otra vez, a fuerza de alcohol y drogas. Esto era una costumbre bastante generalizada en los políticos coetáneos. Poe al cabo de cuatro días de horrible agonía, delirante y atormentado por sombras que se dibujan en las paredes, escenas de Arturo Gordon Pym, muere diciendo: "¡Dios ayude a mi pobre alma!

### CAPÍTULO III

#### “GUILLERMO WILSON” Y SU SIGNIFICACION PSICOLOGICA

“Permítaseme, por el momento, llamarme Guillermo Wilson. La blanca página que ahora está ante mí no debe ser manchada por mi verdadero nombre. Ha sido ya éste con exceso objeto de desprecio y de horror, de abominación para mi estirpe. ¿No han difundido su incomparable infamia los indignos vientos por las regiones más distantes del globo? ¡Oh, el más abandonado proscrito y de todos los proscritos!. ¿no has muerto por siempre para la tierra, para sus honores, para sus flores, para sus doradas aspiraciones? ¿Y no esta suspendida eternamente una nube densa, lúgubre e iluminada entre tus esperanzas y el cielo?

No quisiera, aunque pudiese, sepultar hoy día aquí una lista de mis últimos años de inefable miseria y de imperdonable crimen. Esta época —estos últimos años— ha adquirido una repentina magnitud en vileza, cuyo solo origen es mi actual intención de terminar. Los hombres, por lo general, caen en la vileza, por grados. De mí se desprendió toda virtud de un golpe, como una capa en un instante. De una maldad relativamente vulgar he pasado, con la zancada de un gigante, a unas enormidades mayores que las de un Heliogábalo”...

Este es un cuento biográfico en el que Poe se dió cuenta parcialmente de su simbolismo, es por eso, que la impresión que produce es más fría en comparación con sus otros cuentos. La esencia del símbolo debe ser inconsciente. Comienza anunciándonos el final de este cuento, cuando logra liberarse del superyó, pero al precio de su propio aniquilamiento.

“Abrumado por defectos constitucionales análogos a los míos propios, poco pudieron hacer mis padres para refrenar las perversas

inclinaciones que me distinguían". Poe, aquí incrimina su herencia. Sigue relatando su infancia y se remonta a la brumosa Inglaterra, en donde estuvo de los ocho a los once años. Identifica a su maestro el Dr. Bransby con su tutor John Allan, deformando la bondad real de su maestro al atribuirle características de Allan. Lo describe como moralizador hipócrita cuando se presenta como pastor de la iglesia con "cara modestamente bondadosa, con unas vestiduras tan lustrosas y clericalmente ondulantes, con una peluca tan minuciosamente empolvada, tan rígido y alto, ¿podía ser el mismo que, hacía un momento con cara agría y ropas manchadas de tabaco, hacía cumplir, palmeta en mano, las leyes draconianas de la escuela?" John Allan predicaba en su infancia a su pupilo, palmeta en mano, una moral que él no practicaba.

Cuando Edgar vivía en Richmond antes de su partida a Europa, había asistido a la escuela con un bastardo de John Allan, entonces no es asombroso que delante de tanta virtud predicada, aliada a tanto vicio escondido, Poe haya exclamado a propósito en estas contradicciones del Dr. Brasby; ¡Oh gigantesca paradoja demasiado monstruosa para tener solución!

En la descripción que hace de su escuela, pueden verse los recuerdos que conserva de la arquitectura gótica de Inglaterra. Inmediatamente hace alusión orgullosa a su inteligencia y a su memoria al exclamar que él "sintió su infancia con la energía de un hombre; cuánto encuentro grabado en mi memoria con líneas tan vivas como los exergos de las medallas cartaginesas".

A pesar su ascendiente sobre los demás, surge en él un conflicto interno que lo proyecta al exterior en su honónimo: "sólo mi honónimo, entre esos que en la fraselogía escolar componía nuestra pandilla, se atrevía a competir conmigo en los estudios de clase o en los deportes y riñas de recreo, a negar una absoluta credulidad a mis afirmaciones o a una sumisión a mi voluntad, y bien mirado, a impedir mi arbitraria dictadura en todo lo que fuese". Parece que aquí se refiere a las limitaciones infantiles, que su padre adoptivo le marcaba en su casa en donde era amado y protegido por su "Ma", su Tía "Nancy" y su "mamy" negra. Ese superyó tan rígido, debió haber contribuido a producirle una escisión yoica. "Sin embargo, esta superioridad, o más bien esta igualdad era reconocida por mí".

“Realmente su rivalidad, su resistencia, y en especial su impertinente y tenaz intervención en mis propósitos, no se habían traslucido más que en privado... “Esta rivalidad se hubiera podido suponer que le movía tan sólo un deseo caprichoso de ponerme obstáculos, de sorprenderme, de motivarme, aunque algunas veces no podía yo dejar de notar, con un sentimiento compuesto de ofensas, a sus insultos, a sus contradicciones, cierta inadecuada y de fijo mal acogida afectuosidad de maneras”. Puede reconocerse aquí la intervención el superyó en la vida del niño, de un superyó querellamente, de la conciencia moral rígida, tiránica, atormentadora y a a vez afectuosa. Debí haber introyectado de John Allan la crueldad mezclada con persecución.

“Puede parecer extraño que, la continua ansiedad que me causaba la rivalidad con Wilson y su intolerable espíritu de contradicción, no sintiese por él un odio cabal”. El superyó forma parte ya de él y difícilmente se odia uno mismo.

“Mi rival padecía una debilidad en los órganos de la garganta o guturales que le impedía elevar la voz por encima de un murmullo bajo”. Expresa simbólicamente cómo la consciencia nos habla con un murmullo bajo y nos ordena imperativos categóricos, “Siempre sentí aversión por mi inelegante patronímico y por mi apellido tan vulgar si no plebeyo. Esas sílabas eran veneno para mis oídos y cuando el día mismo de mi llegada se presentó un segundo Guillermo Wilson. lo odié por llevar aquel apelativo, y me molestó doblemente el nombre porque lo llevaba un extraño”. Parece que aquí, Poe expresa algunos de los malos momentos que debió haber pasado, cuando se comentaba que era hijo de artistas ambulantes y se le menospreciaba, así como el haber captado que su padre adoptivo testimoniaba afecto a su hijo bastardo que, para Poe debió haber sido un extraño, un intruso.

La imitación de su voz, por su homónimo que casi era “eco de la suya” pasaba inadvertida por sus compañeros, es explicable puesto que nada más nosotros percibimos los mandatos de nuestro superyó “puede ser que la lentitud graduada de su imitación lo hacía menos visible”. El superyó se constituye gradualmente durante la infancia y esa introyección de las figuras prohibitivas poco a poco se van incorporando al yo. El superyó de Poe, era alemanesco.

Es muy interesante la descripción de la escena en que va con la lámpara cuando está dormido su homónimo, para poder observarlo mejor y descubre que es él mismo, quiere huir para no volver más. se escalofría al verse él mismo, su yo amado, encarnado en el super-yó, hijo de la instancia paterna odiada. El hubiera querido en la vida real huir de la voz de la consciencia moral, hija de nuestros educadores y que nos persigue toda la vida. En vano Edgar Poe, personificado en Wilson tiene una lucha desesperada, su personalidad escindida en dos, no puede realizar ni una rebelión total en contra el superyó, ni una sumisión total. Por un corto tiempo su yo se cree liberado y comienza a ceder a las sollicitaciones de los instintos.

“Después de un lapso largo de tiempo que pasé en casa de mis padres en plena ociosidad, entré como estudiante en Eton. Aquel breve intervalo fue suficiente para debilitar mis recuerdos de los sucesos de la escuela del Dr. Bransby, o al menos para operar un cambio importante en la naturaleza de los sentimientos que me los recordaban”. Poe, sin duda se refiere a la época en que fue enviado por Allan a la Universidad de Virginia.

“No deseo, empero, trazar aquí el curso de mi miserable desenfreno, un desenfreno que desafiaba las normas y eludía la vigilancia de la institución”. “Corría el vino en libertad, y no carecíamos de otras seducciones acaso más peligrosas, hasta el punto de que, cuando el alba aparecía debilmente por el oriente, llegaban al colmo. Enardecido hasta la locura por las cartas y la embriaguez, me obstinaba en pronunciar un brindis indecente sobre toda ponderación, cuando distrajeron mi atención de pronto la violenta manera de entreabrirse una puerta y la voz anhelante de un criado desde afuera. Me dijo que una persona, al parecer, con mucha prisa, quería hablarme en el vestíbulo”. . . . “Apenas entré, se precipitó hacia mí, y cogiéndome del brazo con un gesto de impaciencia petulante, murmuró las palabras de Guillermo Wilson en mi oído”. En este episodio aparece el miedo a la interrupción de las orgías por sus maestros que tenían derecho a entrar a cualquier hora y la llegada fulminante de John Allan para retirar a su pupilo de la Universidad de Virginia. Pero todo ésto, transportado hacia el mundo interno, el tono de susurro de la consciencia moral, formado por todas esas instancias inhibitoras, introyectadas e incorporadas al yo mismo, para constituirse en superyó; se proyectaba hacia afuera en su doble de Guillermo Wilson.

En seguida nos refiere: "La incalculable vanidad de mis padres me proporcionó un equipo y una pensión que me permitieron etregarme con discreción al lujo, tan dilecto ya a mi corazón, competir derroches con los más arrogantes herederos, de la Gran Bretaña". Aquí encontramos una fantasía compensatoria a la avaricia de John Allan, que se hizo más notoria en su permanencia en la Universidad de Virginia. En su imaginación no basta la fantasía de heredero, sino que, se revela insaciable y recurre al robo.

"Parecía difícil creer que hubiese yo rebajado tan en absoluto el rango de nobleza, que intentase familiarizarme con las más viles artes del jugador profesional". A partir de aquí, Edgar Poe no se limita con describir sus verdaderas locuras en la Universidad de Virginia, alcohol y cartas, sino que agrega parte de sus deseos inconscientes que son interrumpidos por su superyó. En realidad, este pobre heredero desheredado del rico John Allan, jugaba con la esperanza de procurarse algunos recursos. El inconsciente de Guillermo Wilson tiene menos escrúpulos, ya que habiendo ganado durante dos años, medita despojar por medio de suterfugios a Lord Glendinning y logra ganarle su fortuna. No puede gozar estos momentos de triunfo porque su superyó no se lo permite y así vemos que narra: "El deplorable estado de mi víctima, hacía que pesara sobre todos, un aire de embarazosa tristeza, y reinó un profundo silencio por unos momentos, durante los cuales no puede impedir que mis mejilas enrojecieran bajo las miradas ardientes de desprecio o de reproche que me dirigían los menos depravados de la reunión". Cuando es delatado por su propio superyó, que encarna en su doble; podemos encontrar aquí una compulsión a la confesión detrás de la cual encontramos un exhibicionismo.

Expulsado. "inicié un viaje precipitado desde Oxford al continente, en una completa agonía de horror y vergüenza". Huye en vano de su doble a París, Roma, Viena, etc. Es en vano la huida, porque su doble esta en él mismo, contradiciendo cada uno de sus deseos culpables", venganza, ambición, amor apasionado.

¡Miserable! ¡Con qué importuna y a la par espectral oficiocidad se interpuso entre mi ambición y yo! ¿Quién es él? y ¿De dónde viene? ¿Cuál es su objeto?" A esta altura de su narración se produce un cambio hacia su perseguidor. "Hasta entonces había yo sucumbido indolentemente a aquella imperiosa dominación..." "Empezaba yo a sentir la inspiración de una esperanza ardiente, y al final alimenté en



lo más secreto de mi pensamiento, una sombría y desesperada resolución de no someterme por más tiempo a aquella esclavitud". Guillermo Wilson, exasperado por la tiranía de este superyó, sueña con liberarse de él y nos presenta un combate entre el hijo y el padre introyectado y el consecuente castigo, la pérdida de la protección paterna y la muerte de toda esperanza de salvación.

"Has vencido y yo sucumbo. Pero de aquí en adelante tú también has muerto; ¡has muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza! En mi existías tú y mira en mi muerte, por esta imagen que es la tuya, cuan eternamente te has asesinado a tí mismo".

Este cuento tan ilustrativo del conflicto con el superyó, el cual no se puede destruir totalmente, porque el sujeto quedaría completamente desamparado, es decir, sin amor; nos permite recordar algunos conceptos sobre el superyó. El superyó es una instancia creada en el yo, por la introyección de las fuerzas inhibitoras del mundo externo, que tienen la facultad de observar, criticar y prohibir, es la introyección que el niño hace del padre o de la madre o de ambos y del yo ideal; es el sucesor representativo de los padres y educadores, que pasan a formar parte del aparato psíquico del sujeto, para supervisar sus acciones y perpetuar así, la función prohibitiva de los padres. Con la instauración del superyó; la ansiedad se transforma parcialmente en sentimiento de culpa. Ya no es un peligro externo a pérdida del amor o la castración, lo que se teme, sino un representante interno de ese peligro, que amenaza desde adentro. La pérdida de protección del superyó, o el castigo interno llevado a cabo por el superyó, es experimentado en forma de una disminución sumamente dolorosa de la autoestima, y en ciertos casos extremos, como una sensación de aniquilamiento. Los niños pequeños tienen necesidad de cierta clase de suministros narcisísticos, para mantener el equilibrio.

El privilegio de conceder o negar estos suministros, es función del superyó. El temor de ser castigado o abandonado por el superyó, es el temor al aniquilamiento por falta de estos suministros. En este cuento se presentan en una forma metafórica las funciones del superyó, y en la esforzada lucha que presenta Poe por vencerlo, al matar a Guillermo Wilson su homónimo, se mata él mismo, porque al matarlo pierde totalmente la protección del superyó.

En esta forma sin saber psicodinamia, Poe expresa la sensación de aniquilamiento, de que nos hablan las psiconalistas.

## CAPITULO IV

### “LIGEIA” Y SU SIGNIFICACION PSICOLOGICA

“Hay un tema dilecto, empero sobre el cual no falla mi memoria. Era de alta estatura, algo delgada, e incluso en los últimos días muy demacrada. Intentaría yo en vano describir la majestad, la tranquila soltura de su porte o la incomprensible ligereza y flexibilidad de su paso. En cuanto a la belleza de su faz ninguna doncella la ha igualado nunca. Era el esplendor de un sueño de opio, una visión aérea y encantadora, más ardosamente divina que las fantasías que revuelan alrededor de las almas dormidas de las hijas de Delos. No obstante, aunque yo veía que los rasgos de Ligeia no poseían una regularidad clásica, aunque notaba que su belleza era realmente “exquisita”, y sentía que había en ella mucho de “extraño”. Examinaba el contorno de la frente alta y pálida, una frente irreprochable — —; Cuán fría es, en verdad, esta palabra cuando se aplica a una majestad tan divina! —, la piel que competía con el más puro marfil, la amplitud imponente, la serenidad, la graciosa prominencia de las regiones que dominaban las sienes; y luego aquella cabellera de un color negro como plumaje de cuervo, brillante, profusa, naturalmente rizada, y que demostraba toda la potencia del epíteto homérico, “¡jacintina!” Miraba yo las líneas delicadas de la nariz, y en ninguna parte más que en los graciosos medallones hebraicos había contemplado una perfección semejante. Era la misma tersura de superficie, la misma tendencia casi imperceptible a lo aguileño, las mismas aletas curvadas con armonía que revelaban un espíritu libre. Contemplaba yo la dulce boca. Encerraba el triunfo de todas las cosas celestiales: la curva magnífica del labio superior, un poco corto, el aire suave y voluptuosamente reposado del inferior, los hoyuelis que se marcaban y el color que hablaba, los dientes reflejando en una especie de

relámpago cada rayo de luz bendita que caía sobre ellos en sus sonrisas serenas y plácidas, pero siempre radiantes y triunfadoras. Analizaba la forma del mentón, y allí también encontraba la gracia, la dulzura, la majestad, la plenitud y la espiritualidad griegas, ese contorno que el dios Apolo reveló sólo en sueños a Cleómenes, el hijo del ateniense. Y luego miraba yo los grandes ojos de Ligeia”.

La descripción que Poe hace de Ligeia corresponde a rasgos retenidos por él, de su madre Elizabeth Arnold. Demasiado delgada, de incomprensible ligereza, la cabellera de un negro cuervo, con bucles naturales, demostrando toda la fuerza de expresión homérica, etc. Así, la descripción corresponde al medallón de Elizabeth Arnold,

“Para los ojos no encuentro modelos, en la más remota antigüedad. A caso era en aquellos ojos de mi amada donde residía el secreto al que Lord Verulam alude. (No hay belleza exquisita hablando con certidumbre de todas las formas y géneros de belleza, sin algo extraño en la proporción). Las pupilas eran del negro más brillante y bordeadas de pestañas de azabache muy largas; sus cejas, de un dibujo ligeramente irregular, tenían ese mismo tono. Sin embargo, lo extraño que encontraba yo en los ojos era independiente de su forma, de su color y de su brillo, y debía atribuirse, en suma, a la expresión. ¡La expresión de los ojos de Ligeia! ¡Cuántas largas horas he meditado en ello; cuántas veces, durante una noche entera de verano me he esforzado en sondearlo! ¡Qué era aquello, aquel lago más profundo que el pozo de Demócrito que yacía en el fondo de las pupilas de mi amada? ¡Qué era aquello? Se adueñaba de mí la pasión de descubrirlo. ¡Aquellos ojos! Aquellas grandes, aquellos brillantes, aquellas divinas pupilas! ¡Habían llegado a ser para mí las estrellas gemelas de Leda, y era yo para ellas el más devoto de los astrólogos”.

Con este fervor exaltado Edgar Allan Poe sin saberlo hablaba de los ojos maternos, que habían quedado para siempre vivos en su memoria inconsciente. Al parecer, este cuento fue concebido después de haber soñado con esos ojos fascinadores y extraños, así, en el fondo de él mismo, su madre continuaba obsesionándolo. Pero Edgar había perdido la identidad de esos ojos en la lejana amnesia infantil. Y al acento psíquico había sido **desplazado**, hacia la búsqueda del **conocimiento de la expresión**, siguiendo el mecanismo propio de regresión neurótica a lo reprimido, o sea el **desplazamiento** sobre el detalle; a Poe le estaba prohibido, por su instancia moral, el encontrar el re-

cuerto real de sus deseos incestuosos, sádicos, necrofilicos hacia la madre de su infancia y es por esto que, "sobre el borde mismo del recuerdo no podía recordar".

Los fenómenos de desplazamiento se siguieron con el fin de apartar lejos el objeto mismo de la búsqueda.

"¡Extraño, oh el más extraño de todos los misterios! he encontrado en los objetos más vulgares del mundo una serie de analogías con esa expresión. Quiero decir que, después del período en que la belleza de Ligeia pasó por mi espíritu y quedó allí como en un altar, extraje de varios seres del mundo material una sensación análoga a la que se difundía sobre mí, en mí, bajo la influencia de sus grandes y luminosas pupilas. Por otra parte, no soy menos incapaz de definir aquel sentimiento, de analizarlo o incluso de tener una clara percepción, de él. Lo he reconocido, repito, algunas veces en el aspecto de una viña crecida de prisa, en la contemplación de una falena, de una mariposa, de una crisálida, de una corriente de agua presurosa. Lo he encontrado en el océano, en la caída de un meteoro. Lo he sentido en las miradas de algunas personas de edad desuasada. Hay en el cielo una o dos estrellas (en particular, una estrella de sexta magnitud, doble y cambiante, que se puede encontrar junto a la gran estrella de la Lira) que, vistas con telescopio, me han producido un sentimiento análogo"...

Este es un **desplazamiento de la belleza de la madre** sobre toda la naturaleza, a la viña (que dá el vino que tanto ama Poe), a la estrella, al océano, al mar, eterno símbolo maternal.

"El saber de Ligeia era inmenso, tal como no lo he conocido nunca en una mujer. Sabía a fondo las lenguas clásicas, y hasta donde podía apreciarlo mi propio conocimiento, los dialectos modernos europeos, en los cuales no la he sorprendido nunca en falta. Bien mirado, sobre cualquier tema, de la erudición académica tan alabada, sólo por ser más abstrusa, ¿he sorprendido en falta nunca a Ligeia? ¡Cuán singularmente, cuán emocionantemente, había impresionado mi atención en este último período, sólo aquel rasgo en el carácter de mi esposa!"

Lo mismo que el niño encuentra sin trabajo, a su madre, así, Poe descubre a Ligeia sin buscarla, aunque sin saber el de dónde viene ella, e ignorando hasta el nombre de su familia (lo que podría ser una manera de suprimir al padre rival her paternal name). Ligeia

posee todo, el atributo materno: la omnisciencia. Pudo haber allí un recuerdo inconsciente de la artista que sabía declamar, bailar, cantar y que Poe había admirado sobre el tablado; pero la omnisciencia de Ligeia simboliza sin duda, a la iniciadora en materia de las cosas ignoradas y prohibidas. Edgar, un niño posiblemente demasiado precoz, perdió a su madre a los dos años onces meses cuando había comenzado para él, el período de la investigación sexual infantil<sup>1</sup>. El recuerdo y la nostalgia de la iniciadora soñada, pero muy pronto perdida, tanto, que él debió extrañarla durante toda su infancia y a lo largo de su vida (a pesar de la ternura que tuvo por él Francés Allan), se vé ese recuerdo en las iniciadoras omniscientes de sus cuentos.

“Los conocimientos de Ligeia eran gigantescos, pasmosos, por mi parte me daba la suficiente cuenta de su infinita superioridad para resignarse con la confianza de un colegial, o dejarme guiar por ella a través del mundo caótico.

¡Con qué vasto triunfo, con que vivas delicias, con que esperanza etérea la sentía inclinada sobre mí en medio de estudios tan poco explorados, tan poco conocidos, y veía ensancharse en lenta graduación aquella deliciosa perspectiva ante mí, aquella larga avenida, espléndida y virgen, a lo largo de la cual debía yo alcanzar al cabo la meta de una sabiduría hartamente preciosa para no estar prohibida!”

Y esta sabiduría quedó prohibida al marido de Ligeia, como debió quedar prohibida para Poe, Ligeia cae enferma, antes de haber llevado a su esposo al término de sus conocimientos. Así, su madre Elizabeth había caído enferma y había muerto antes de haber podido terminar la enseñanza de las cosas prohibidas. Poe, siguiendo el ejemplo de muchos impotentes, quedó fijado a su madre perdida y no pudo ser iniciado en la sexualidad por ninguna mujer. “Sin Ligeia dice Poe, yo no era sino un niño perdido en la noche”. La muerte camina en Ligeia como caminó en la madre de Poe. “Los extraños ojos flameaban con un brillo demasiado espléndido”. Esos grandes ojos que aquí describe deberían ser el recuerdo del brillo que daba a los ojos maternos la fiebre.

“Los pálidos dedos tomaron el tono de cera transparente, las venas azules de su gran frente palpitaron impetuosamente con la más dulce emoción. Me dí cuenta que iba a morir”.

La moribunda comienza su lucha contra la muerte: "La inmensidad de su salvaje deseo de vivir" asustaba a su esposo. **Es por amor a él y por el horror de dejarlo, que ella tiene el deseo de vivir.**

"Pero solo en la muerte comprendí toda la fuerza de su afecto. Durante largas horas, reteniendo mi mano, desplegaba ante mí su corazón rebosante, cuya devoción más que apasionada llegaba a la idolatría. ¿Cómo podía yo merecer la beatitud de tales confesiones? ¿Cómo podía yo merecer estar condenado hasta el punto de que mi amada me fuese arrebatada en la hora de mayor felicidad? Pero no puedo extenderme sobre este tema. Diré únicamente que en la entrega más femenina de Ligeia a un amor, ¡ay!, no merecido otorgado a un hombre indigno de él, reconocí por fin el principio de su ardiente, de su vehemente y serio deseo de vivir aquella vida que huía ahora con tal rapidez. Y es ese ardor desordenado, esa vehemencia en sus deseo de vivir. Sólo de vivir lo que no tengo valor para escribir, lo que me siento por completo incapaz de expresar".

¿No podía ser este cuadro el reflejo de un recuerdo real? Seguramente la madre sintiéndose morir y rodeada de sus dos pequeños hijos Edgar y Rosalía, en un apretado y largo abrazo sobre su corazón, posiblemente abrazando con mayor frecuencia a Edgar, y tomando en su mano moribunda la mano del niño que no tenía sino a ella por sostén, en su desesperado deseo de vivir y en ese deseo salvaje y vano, intentó retenerlo.

Sin embargo, la noche fatal llega. Ligeia se siente morir. Ella pide a su esposo que le repita algunos versos compuestos por ella, pocos días antes. El recita el Gusano Vencedor. En este poema los pobres hombres, como mimos que representan a los ángeles en una comedia, son muertos y devorados por el gusano. Tal es la suerte humana y en efecto, es así, esa noche para Ligeia; pero ella muere desafiando al gusano, y murmurando en su último suspiro las palabras de Glanvill, relativas a la voluntad victoriosa que lucha contra la muerte.

Poe evita la evocación del cadáver de Ligeia, lo que le impediría la progresión terrorífica del cuento, y describe tan solo el luto del infeliz esposo. Y gratuitamente nos dice, que ha heredado de su esposa una inmensa fortuna.

"No carecía yo de eso que el mundo llama riqueza. Ligeia me había aportado más, mucho más de lo que corresponde comunmente la suerte de los mortales"...

Poe podía haber sido todo lo rico que él hubiera querido por sí mismo; pero era preciso que Ligeia tuviera ese último atributo materno, la riqueza y la abundancia, para colmar a su esposo, igual que una madre llena con sus dones las necesidades biológicas de su niño. Así, "después de algunos meses perdidos en el vagabundaje fastidioso y sin meta", Poe, que había dejado la sombría ciudad en las riberas del Rihn, donde él vivía con Ligeia, se retiró a "una de las regiones más selváticas y menos frecuentadas de la bella Inglaterra"...

Allí, gracias a su inmensa fortuna adquirió una abadía, cuyo nombre se calla. Grande, "sombria y triste", rodeada de un "aspecto casi salvaje", lleno de "melancólicos y venerables recuerdos. Y respetando ese exterior de carácter primitivo y el verde deteriorado que tapizaba sus muros", él se pone "con una perversidad infantil y puede ser que, con una débil esperanza de distraerse." Desplaza en magnificencias fantásticas, más que reales, su pena.

A la luz de la psicología consciente, esto es poco cierto. Un hombre abrumado por un gran duelo que además es opiómano, no se carga generalmente, de un fardo suplementario de una instalación lujosa de sus apartamentos. Todo es, sin embargo posible, y en este caso creemos que esa riqueza, desplazada de pronto después de la muerte de Ligeia, es de nuevo el reflejo de un acontecimiento biográfico de la infancia de Poe: su adopción cuando muere su madre, por la rica Frances Allan, y su instalación confortable en suntuosos apartamentos, contrastantes con la sombría habitación en que había vivido.

Encontramos también, un sentido psicológico, entre el hecho de que Poe se instale en la "bella" Inglaterra, ¿No es ése el país al cual llevaron a Poe sus padres adoptivos cuando él tenía seis años, y el cual jamás debería borrarse de su memoria?

El esposo inconsolable de Ligeia, "en un momento de alienación mental" conduce ahora al altar y toma "por esposa después de la inolvidable Ligeia a Lady Róvena Trevanion de Tremaine, de rubia cabellera y de ojos azules" ¿Dónde tenía la cabeza la altiva familia de la prometida para permitir, impulsada por la sed de oro, a una joven tan querida, que franqueara el umbral de una estancia adornada así?

La habitación estaba situada en una alta torre decorada de manera suntuosa y siniestra, con sus vitrales sombríos, su techo de

roble, sus cuatro sarcófagos egipcios de granito negro, levantados en los ángulos de la habitación, su única lámpara colgante era un gran incensario arabesco con fuegos multicolores y la tapicería pesada en su caída, veíase grotescamente agitada por combinaciones de aire artificial lo que simulaban monstruos en movimiento, dando al drama humano, un ambiente siniestramente animado”.

El esposo de Ligeia odia a Róvena, su segunda mujer, porque representa para él, la impiedad hacia el recuerdo sagrado. Róvena con sus cabellos rubios y sus ojos azules, símbolos de la diferencia, expresión del contraste encarna doblemente en efecto, la infidelidad. Primeramente la gran infidelidad de Edgar a su madre real, al desplazar su ternura hacia Frances Allan.

La segunda, afectando al mismo personaje, fue su matrimonio con Virginia en 1835.

Así, Róvena, condensa en su persona dos mujeres: Frances y Virginia.

La trasmutación del amor real que Edgar había tenido por su **Ma** y del que él experimentaba por su **Sis** en un odio, es muy interesante porque moralmente los condena como reprobables.

Así, el marido de Róvena confiesa: odiaba con un odio más propio del demonio que del hombre. Mi memoria se volvía (¡oh con qué intensidad de dolor!) hacia Ligeia la amada, la augusta, la bella, la sepultada”. Haciendo orgías de recuerdos; se deleitaba en la pureza de Ligeia, en su sabiduría, en su alta naturaleza etérea, en su amor apasionado e idolatrado. En el entusiasmo de sus sueños (ya que estaba habitualmente bajo el dominio del opio), gritaba su nombre en voz alta durante el silencio de la noche y del día, en los retiros oscuros de los valles, como si por la energía salvaje, el ardor devorador de su pasión por la difunta, pudiera resucitarla en los caminos de esta vida, que ella, había abandonado; —¡ah!— ¡para siempre! ¿era verdaderamente posible?

Enmarcadas en estas circunstancias, comienza a producirse el milagro de la venganza de la difunta, víctima de la infidelidad y el logro de la supervivencia.

Róvena, desde el principio del segundo mes de sus nupcias es atacada de un mal súbito, del cual no se restableció sino lentamente. La fiebre que la consumía la hacía pasar noches terribles.



Así, Róvena como en otro tiempo Frances Allan y en la realidad Virginia son atacadas de un mal misterioso que las hace languidecer y las va a llevar inexorablemente a la muerte.

Así, cuando Róvena se restableció de este primer acceso después de un "lapso de tiempo demasiado corto" un nuevo ataque más violento, la postró sobre su lecho de dolor y después de este acceso, su constitución que había sido débil, no logra reponerse jamás completamente. Su enfermedad mostró desde esta época, un carácter alarmante y sus recaídas más inquietantes todavía, desafiaban a la ciencia y a todos los esfuerzos de sus médicos. El poder sobrenatural que preside al destino siniestro de la joven mujer, se manifiesta con evidencia en los "ligeros ruidos" y "movimientos" que se producen alrededor de la enferma, en ese cuarto sombrío ya descrito anteriormente, y el cual se vuelve cada vez más intolerable para la debilidad de la enferma.

Dentro del macabro escenario, una noche a fines de septiembre Róvena, a quien estos ruidos y movimientos habían inquietado desde un principio, es invadida de espanto. "Una palidez mortal que se difundió por su cara probó que mis esfuerzos por tranquilizarla eran inútiles. Pareció desmayarse, y no tenía yo cerca criados a quien llamar. Recordé el sitio donde estaba colocada una botella de un vino suave, recetado por los médicos, y crucé, presuroso, la estancia para recogerla. Pero al pasar bajo la luz del incensario, dos detalles de una naturaleza impresionante atrajeron mi atención. Había yo sentido algo palpable, aunque invisible, que pasaba cerca de mi persona, y ví sobre el tapiz de oro, en el centro del mismo de la viva luz que proyectaba el incensario, una sombra, una débil e indefinida sombra de angelical aspecto, tal como se puede imaginar la sombra de una forma. Pero como estaba yo vivamente excitado por una dosis de opio, no concedí más que una leve importancia a aquellas cosas, ni hablé de ellas a Róvena. Encontré el vino, crucé de nuevo la habitación y llené un vaso, que acerqué a los labios de mi desmayada mujer. Entre tanto, se había repuesto en parte, y cogió ella misma el vaso, mientras me dejaba yo caer sobre una otomana cerca del lecho, con los ojos fijos en su persona. Fue entonces cuando oí claramente un ligero rumor de pasos sobre la alfombra junto al lecho, y un segundo después, cuando Róvena hacía ademán de alzar el vino hasta sus labios, ví o pude haber soñado que veía caer

dentro del vaso, como de alguna fuente invisible, que estuviera en el aire de la estancia, tres o cuatro anchas gotas de un líquido brillante color rubí. Sí, yo lo ví, Róvena no lo vio. Bebió el vino sin vacilar, y me guardé bien de hablarle de aquel incidente que tenía yo que considerar, después de todo, como sugerido por una imaginación sobreexcitada a la que hacían morbosamente activa el terror de mi mujer, el opio y la hora.”

Así, Ligeia la muerta, con algunas gotas de color rubí semejantes a las gotas de sangre de las hemoptisis de la madre de Edgar, se ha llevado consigo a su rival, así como Elizabeth Arnold, parecía haberse llevado a la Sra. Starnard, a Frances Allan y que en un futuro no muy lejano, arrastraría también a Virginia Clem esposa de Poe.

Bajo los efectos del opio ingerido en grandes cantidades, tal como lo hace notar Poe, se produce el milagro del regreso de la muerta, trama que, efectuando una transferencia que si bien es indigna de Ligeia, logra llevar a Róvena, a poco fuera del escenario.

“Sería media noche o tal vez más temprano, pues no había tenido yo en cuenta el tiempo, cuando un sollozo quedo, ligero, pero muy claro, me despertó, sobresaltado de mi ensueño. **Sentí** que venía del lecho de ébano, el lecho de muerte. Escuché con la angustia de un terror supersticioso, pero no se repitió aquel ruido. Forcé mi vista para descubrir un movimiento cualquiera en el cadáver, pero no se oyó nada. Con todo no podía haberme equivocado. **Había** yo oído el ruido, siquiera ligero, y mi alma estaba muy despierta en mí. Mantuve resuelta y tenazmente concentrada mi atención sobre el cuerpo. Pasaron varios minutos antes de que ocurriese algún incidente que proyectase luz sobre el misterio. Por último resultó evidente que una coloración leve y muy débil, apenas perceptible, teñía de rosa y se difundía por las mejillas y por las sutiles venas de sus párpados. Aniquilado por una especie de miedo y de terror indecibles para los cuales no posee el lenguaje humano una expresión lo suficientemente enérgica, sentí que mi corazón se paralizaba y que mis miembros se ponían rígidos sobre mi asiento. No obstante, el sentimiento del deber me devolvió, por último el dominio de mí mismo. No podía dudar ya por más tiempo que habíamos efectuado prematuros preparativos fúnebres, ya que Róvena vivía aún. Era necesario realizar desde luego alguna tentativa; pero la torre estaba completamente separada del ala de la abadía ocupada por la servidumbre, no había

cerca ningún criado al que pudiera llamar ni tenía yo manera de pedir auxilio, como no abandonase la estancia durante unos minutos, a lo cual no podía arriesgarme. Luché, pues, solo, haciendo esfuerzos por reanimar aquel espíritu todavía en suspenso. A la postre, en un breve lapso de tiempo, hubo una recaída evidente; desapareció el color de los párpados y de las mejillas, dejando una palidez más que marmórea; los labios se apretaron con doble fuerza y se contrajeron con la expresión lívida de la muerte; una frialdad y una viscosidad repulsivas cubrieron en seguida la superficie del cuerpo, y la habitual rigidez cadavérica sobrevino al punto. Me dejé caer, trémulo, sobre el canapé del que había sido arrancado tan de súbito, y me abandoné de nuevo, trasoñando, a mis apasionadas visiones de Ligeia.

Una hora transcurrió así, cuando (¿sería posible?) percibí por segunda vez un ruido vago que venía de la parte del lecho. Escuché, en el colmo del horror. El ruido se repitió; era un suspiro. Precipitándome hacia el cadáver, ví —ví con toda claridad— un temblor sobre los labios. Un minuto después se abrieron, descubriendo una brillante hilera de dientes perlinos. El asombro luchó entonces en mi pecho con el profundo terror que hasta ahora lo había dominado. Sentí que mi vista se oscurecía, que mi razón se extraviaba, y gracias únicamente a un violento esfuerzo, recobré al fin valor para cumplir la tarea que el deber volvía a imponerme. Había ahora un color cálido sobre la frente, sobre las mejillas y sobre la garganta; un calor perceptible invadía todo el cuerpo, e incluso el corazón tenía un leve latido. Mi mujer **vivía**. Con ardor redoblado, me dediqué a la tarea de resucitarla; froté y golpeé las sienes y las manos, y utilicé todos los procedimientos que me sugirieron la experiencia y numerosas lecturas médicas. Pero fue en vano. De repente el color desapareció, cesaron los latidos, los labios volvieron a adquirir la expresión de la muerte, y un instante después, el cuerpo entero recobró su frialdad de hielo, aquel tono lívido, su intensa rigidez, su contorno hundido, y todas las horrendas peculiaridades de lo que ha permanecido durante varios días en la tumba.

Y me sumí otra vez en las visiones de Ligeia, y otra vez (¿cómo asombrarse de que me estremezca mientras escribo?), **otra vez** llegó a mis oídos un sollozo sofocado desde el lecho de ébano. Pero ¿para qué detallar con minuciosidad los horrores indecibles de aquella noche?, ¿para qué detenerme en relatar ahora cómo, una vez tras otra,

casi hasta que despuntó el alba, el horrible drama de la resurrección se repitió; cómo cada aterradora recaída se transformaba tan sólo en una muerte más rígida y más irremediable, cómo cada angustia tomaba el aspecto de una lucha con un adversario **invisible**, y cómo ahora cada lucha era seguida por no sé qué alteración en la apariencia del cadáver? Me apresuraré a terminar.

La mayor parte de la espantosa noche había pasado, y la que estaba muerta se movió de nuevo, al presente con más vigor que nunca, aunque despertándose de una disolución más aterradora y más totalmente irreparable que ninguna. Había yo desde hacía largo rato, interrumpido la lucha y el movimiento, y permanecía sentado rígido sobre la otomana, presa impotente de un torbellino de violentas emociones, de las cuales, la menos terrible quizá, la menos aniquilante, constituía un supremo espanto. El cadáver, repito, se movía, y al presente con más vigor que antes. Los colores de la vida se difundían con una inusitada energía por la cara, me distendían los miembros, y salvo que los párpados seguían apretados fuertemente, y que los vendajes y los tapices comunicaban aún a la figura su carácter sepulcral, habría yo soñado que Róvena se libertaba por completo de las cadenas de la Muerte. Pero si no acepté esta idea por entero, desde entonces no pude ya dudar por más tiempo, cuando, levantándose del lecho, vacilante, con débiles pasos, a la manera de una persona aturdida por un sueño, la forma que estaba amortajada avanzó osada y palpablemente hasta el centro de la estancia.

No temblé, no me moví, pues una multitud de fantasías indecibles, relacionadas con el aire, la estatura, el porte de la figura, se precipitaron velozmente en mi cerebro, me paralizaron, me petrificaron. No me movía, sino que contemplaba con fijeza la aparición. Había en mis pensamientos un desorden loco un tumulto **inaplacable**. ¿Podía ser de veras la Róvena **viva** quien estaba frente a mí? ¿Podía ser de veras Róvena en **absoluto**, la de los cabellos rubios y los ojos azules, Lady Róvena Trevanion de Tremaine? ¿Por qué, si, **por qué** lo dudaba yo? El vendaje apretaba mucho la boca; pero, ¿entonces podía no ser aquella la boca respirante de Lady de Tremaine? Y las mejillas eran las mejillas rosadas como en el mediodía de su vida; sí, aquellas eran de veras las lindas mejillas de Lady de Tremaine viva. Y el mentón, con sus hoyuelos de salud; ¿podían no ser los suyos? Pero ¿**había ella** crecido desde su enfermedad? ¿Qué inexpresable demen-

cia se apoderó de mí ante este pensamiento? ¡De un salto estuve a sus pies! Evitando mi contacto, sacudió ella su cabeza, aflojó la tiesa mortaja en que estaba envuelta, y entonces se desbordó por el aire agitado de la estancia una masa enorme de largos y despeinados cabellos; **¡eran más negros que las alas del cuervo de medianoche!** Y entonces, la figura que se alzaba ante mí abrió lentamente **los ojos.**

—¡Por fin los veo! —grité con fuerza. —¿Cómo podía yo nunca haberme equivocado? Estos son los grandes, los negros, los ardientes ojos, de mi amor perdido, de lady, de Ligeia!”

Así, sin saberlo él mismo, Poe proclamaba que todos sus amores ulteriores, de Frances Allan a Virginia y más allá de ésta última, serían siempre la reencarnación de su primer amor, el de su madre, nunca muerta en su inconsciente y resucitada en cada uno de sus nuevos amores.

Róvena no logra agradar a su marido sino hasta que se ha ido, se ha muerto, permitiéndole superponer a su cadáver el de Ligeia, y de revivir en este fúnebre espectáculo, sus felicidades primitivas y viejas vividas al lado de su verdadera madre. Una de las condiciones primordiales de esos amores tal y como Poe lo expresa, es que la mujer con la cual él intentaba ser infiel a su madre, estuviera como ella, enferma mortalmente, es decir, marcada ya de antemano por la muerte.

En este cuento vemos claramente el mecanismo de regresión, que generalmente se presenta en neuróticos, en los cuales hay una debilidad de la organización del yo, y las fijaciones son muy intensas ya que existe una relación complementaria entre fijación y regresión. Cuanto más intensas son las fijaciones pregenitales, más débil es la ulterior organización fálica. Cada vez que una persona sufre una frustración, surge en ella una tendencia a añorar periodos anteriores de su vida en las que sus experiencias fueron más placenteras, y tipos anteriores de satisfacción que fueron más completos. La intensidad de esta tendencia es acrecentada por dos factores íntimamente ligados entre sí; el grado de vacilación con que el individuo acepta las formas más nuevas de satisfacción, y el grado de su fijación a formas anteriores. En la regresión el yo es más pasivo, es algo que le ocurre al yo.

Todo desengaño o amenaza que afecte la sexualidad adulta, puede hacer que una persona vuelva a aquellos niveles de su sexualidad infantil, a los que inconscientemente se encuentra fijada, es decir,

a niveles que han sido reprimidos y que se mantienen invariables en el inconsciente. Es así, como Poe en una bella y macabra fantasía, nos muestra su regresión hacia su querida madre de la infancia, a la cual quedó fijado toda su vida.

## CAPITULO V

### "EL HUNDIMIENTO DE LA CASA USHER" Y SU SIGNIFICACION PSICOLOGICA

Un viajero después de haber atravesado solo a caballo una extensión del país, particularmente lúgubre, se encuentra en fin frente a una mansión que él describe; como sombría y es "la melancólica casa Usher".

Dicha mansión estaba hecha y situada de tal manera, que el primer golpe de vista sobre la construcción, hacía sentir una insoponible tristeza que penetraba en el alma del viajero. Bastaba con ver la casa y la perspectiva característica de este dominio, las paredes frías, las ventanas que parecen ojos vacíos, "algunos juncos alineados y unos cuantos troncos blancos enfermizos-con una completa depresión del alma que no puede compararse, apropiadamente entre las sensaciones terrestres, más que con ese ensueño posterior del opiómano, con esa amarga vuelta a la vida diaria, a la atroz caída del velo". ¿Qué era pues, lo que ponía nervioso al viajero que contemplaba la casa Usher?... Y continúa él diciendo, que se vio forzado a rechazar la conclusión poco satisfactoria de que existen "combinaciones de objetos naturales muy simples, que tienen el poder de afectarnos de este modo, aunque el análisis de ese poder se basa sobre consideraciones en que perderíamos pie."

Así, el amigo de Roderick Usher presenta a su vez como lo había ya presentado el esposo de Ligeia, esas concordancias misteriosas emanadas del inconsciente, que existen entre los seres y las cosas y que Baudelaire debería contar después a su manera, tendiendo a escapar de su opresión.

"Obrando conforme a esa idea, guíé mi caballo hacia la orilla escarpada de un negro y lúgubre estanque que se extendía con tran-

quilo brillo ante la casa, y miré con fijeza hacia abajo —pero con un estremecimiento más aterrador aún que antes— las imágenes recompuestas e invertidas de los juncos grisáceos de los lívidos troncos y de las ventanas parecidas a ojos vacíos”.

El propietario del Castillo, Roderick Usher, último descendiente de una antigua y morbida raza, ha mandado una carta a su antiguo compañero de infancia, que hace muchos años que no vé. Le pide que vaya auxiliarlo, siendo dicha carta reveladora de una gran agitación nerviosa, y en la que le manifiesta, el sentirse con una afección mental que le oprime.

La familia de Roderick “se había distinguido desde tiempo inmemorial por una peculiar sensibilidad de temperamento”. Línea de artistas, de músicos oscuros y difíciles de comprender. La descendencia de la raza de Usher, tan gloriosa y antigua, en ninguna época había dado una rama durable; en otros términos, la familia completa no se había perpetuado sino en línea directa. Será esta ausencia, pensaba el viajero soñando en el perfecto acuerdo entre carácter del lugar y el carácter proverbial de la raza, y reflexionando en la influencia que varios siglos podían haber ejercido, debido a la ausencia de rama colateral y de la consiguiente transmisión directa, de padre a hijo, del patrimonio del nombre, lo que había a la larga, identificado también a los dos, que el nombre primitivo del dominio se había fundado en la bizarra y equívoca apelación de Casa Usher, apelación utilizada entre los campesinos y que parecía en su espíritu encerrar la familia y la habitación de la familia”.

En estos términos, Poe nos enseña que los hombres de la casa, de padre a hijo, tenían el derecho de considerarse como los propios hijos de la casa, y que habían sufrido la influencia de la extraña y lúgubre habitación. Así como la “patria y el patrimonio (patrimony) significan además” lo que pertenece al padre, la más íntima posesión del padre es la madre; la patria no es más que una transferencia alargada, exaltada, con las extensiones de la tierra maternal y nutritiva que ella encierra. El “patrimonio” de los Usher es, sin duda, una transferencia análoga. Escuchemos todavía a este respecto a nuestro viajero. “Ya he dicho que el único efecto de mi experiencia un tanto pueril contemplar abajo el —estanque —fue hacer más profunda aquella primera impresión. No puedo dudar que la conciencia de mi acrecida superstición— ¿por qué no definirla así? —sirvió para



acelerar aquel crecimiento: tal es, lo sabía desde larga fecha, la paradójica ley de todos los sentimientos basados en el terror. Y aquella fue tal vez la única razón que hizo, cuando mis ojos desde la imagen del estanque, se alzaron hacia la casa misma, que brotase en mi mente una extraña visión, una visión tan ridícula, en verdad, que si hago mención de ella es para demostrar la viva fuerza de las sensaciones que me oprimían". El viajero percibió que alrededor de la casa y posesión, había una atmósfera tan particular, ya que no tenía afinidad con el aire del cielo, y que, al parecer provenía de la exhalación de los árboles lánguidos, las murallas grisáceas y el silencioso pero fétido estanque. Tal vapor misterioso y pestilente, apenas visible en su color plumizo, era, sin lugar a duda, considerado por Poe, como semejante a la atmósfera que flota alrededor de un cadáver.

Tratando de escapar de tales pensamientos, el viajero fija ahora su atención en el aspecto externo del edificio, en especial, en la antigüedad y colorido de la construcción, hasta el casi imperceptible detalle de una cuarteadura del edificio, la cual, partiendo del techo se extendía hasta las funestas aguas del estanque.

El castillo es presentado por el viajero en sus diversos detalles: su palidez, de muerte, recubierto con un vestido "curiosamente bordado", su ruina íntima, contrastando con la integridad aparente, hasta poderse convertir en un cadáver conservado en alguna casa olvidada lejos del soplo del aire exterior. La cuarteadura que atraviesa el edificio, recuerda, en lenguaje simbólico el aspecto hendido de la hembra.

El viajero se introduce en el interior del castillo y después de largas peregrinaciones por sus corredores, y escaleras sombrías, se encuentra frente a frente con su antiguo compañero de infancia: Roderick Usher.

La alta y sombría sala que les sirve de escenario, está amueblada con mobiliario "extravagante", incómodo, antiguo y ruinoso. "Una masa de libros y de instrumentos de música, se encontraban dispersos aquí y allá; pero, no siendo suficientes para dar vitalidad al cuadro, dice que las "ventanas, largas estrechas y ojivales, estaban a tanta distancia del negro piso de roble, que eran en absoluto inaccesibles desde dentro", es una tumba con débiles rayos de una luz carmesí, en la cual Roderick Usher aparece.

“A mi entrada, Usher se levantó de un sofá sobre el cual estaba tendido por completo, y me saludó con una calurosa viveza que se asemejaba mucho, tal vez fue mi primer pensamiento, a una exagerada cordialidad, al obligado esfuerzo de un hombre de mundo hastiado. Con todo, la ojeada que lancé sobre su cara me convenció de su perfecta sinceridad. Nos sentamos, y durante unos momentos, mientras él callaba, lo miré con un sentimiento mitad de piedad y mitad de pavor. ¡De seguro, jamás hombre alguno había cambiado de tal terrible modo y en tan breve tiempo como Roderick Usher! A duras penas podía yo mismo persuadirme a admitir la identidad del que estaba frente a mí como el compañero de mis primeros años, Aún así, el carácter de su fisonomía había sido siempre notable.

Un cutis cadavérico, unos ojos grandes, líquidos y luminosos sobre toda comparación; unos labios algo finos y muy pálidos, pero de una curva incomparablemente bella; una nariz de un delicado tipo hebraico, pero de una anchura desacostumbrada en semejante forma; una barbilla moldeada con finura, en la que la falta de prominencia revelaba una falta de energía; el cabello, que por su tenuidad suave parecía tela de araña; estos rasgos, unidos a un desarrollo frontal excesivo, componían en conjunto una fisonomía que no era fácil olvidar”.

→ Los retratos de Poe, concuerdan sigularmente con esta descripción, lo cual contribuye a identificar a Usher con su autor. Los grandes ojos largos, líquidos y luminosos, el desarrollo frontal excesivo, le son particularmente característicos. Algunos rasgos exagerados son llevados a lo fantástico, como “los cabellos arácnos que Usher se había dejado crecer indefinidamente... sin darse cuenta” y que “como este extraño torbellino aracnoideo, más bien que caer flotaba alrededor de su cara no teniendo en su sorprendente estilo arabesco, una expresión que lo asemejara a la simple humanidad”. ←

La agitación de Roderick Usher es extrema, más su amigo no se sorprende, dado que conocía de antaño el temperamento de Usher y estaba prevenido por la carta con la cual lo había invitado.

“Su voz variaba rápidamente de una indecisión trémula a esa especie de concisión enérgica, a esa enunciación abrupta, pesada y lenta —una enunciación hueca,— a esa habla gutural plumbea muy bien modulada y equilibrada, que puede observarse en el borracho perdido o en el incorregible comedor de opio, durante los períodos de su más intensa excitación”.

Poe se conocía bien y continúa su cuento diciendo que fue en este tono, en el que Usher le habló del objeto de su visita. Roderick expone al amigo su enfermedad, la agudeza mórbida de sus sentidos por la cual él sufre.

Como sólo los alimentos más simples le son tolerables. Que no puede usar sino vestidos de determinadas telas. Como todos los olores de las flores lo sofocaban y que aún una luz débil le torturaba los ojos. Únicamente algunos sonidos musicales particularmente de cuerda no le inspiran horror,

El amigo percibe que Usher es esclavo subyugado por una especie de terror completamente anormal: "Moriré, dice, debo morir de esta lamentable locura." Temiendo, no los acontecimientos futuros en sí mismos sino en sus consecuencias de terror. En este estado de nervios; estado despiadado, siente que pronto o tarde vendrá el momento en que la vida y la razón lo abandonen a la vez, en lucha desigual con el siniestro fantasma: ¡El Miedo!

En otros términos, es como Roderick Usher nos muestra que él sufre de una histeria de angustia, de la cual su creador no debería estar exceptuado, viendo los fantasmas que llenaban su alma. Y para regresar a la casa en la cual es el hijo, Roderick nos revela todavía que "estaba él encadenado por ciertas impresiones supersticiosas, relativas a la mansión donde habitaba".

La permanencia de Roderik en la mansión, de la que no había osado sair, sino después de muchos años y en la cual él se acurrucaba como un niño en el seno de su madre, al parecer, causaba influencias perjudiciales en el estado de ánimo de sus habitantes por la forma misma de la casa y por su material, los muros grises, los torreones y el estanque negrusco donde se retrataba el edificio, todas éstas, eran particularidades superticiosas de Usher, según refiere Poe, e influencias negativas que la casa transmitía al espíritu de sus moradores. Así Usher, teme la herencia impresa en él por la mansión maternal y la tendencia de ésta a la muerte, o a convertir a su propietario parecido a ella.

Después, Usher, se pone a hablar de su hermana única y "tiernamente amada" y de la enfermedad cruel y ya antigua de ésta. El estado de su hermana, no era extraño a su melancolía. Su muerte, dice él, lo dejará débil y desesperanzado, por ser "el último de la antigua raza de los Usher".

En este momento su hermana Lady Madeline, pasa lentamente en una parte lejana de la habitación y desaparece indiferente, ante la presencia del amigo de su hermano.

→ La enfermedad de Lady Madeline, (en ésto se parece a todas las heroínas poescas) hacía mucho tiempo que burlaba a la ciencia de los médicos, con lo que deja ver aquí, la impotencia de la ciencia médica ante la lenta agonía de Virginia tuberculosa, y que más o menos hacía treinta años había tomado por presa a Elizabeth Arnold.

“Una apatía fija, un desgaste gradual de su persona, crisis frecuentes aunque pasajeras, de un carácter casi cataléptico, eran diagnósticos muy singulares”.

Poe nos describe sin duda alguna, en Maleline, la apatía y el agotamiento gradual de Virginia, sus ojos de esposo eran testigos a diario. Además, agrega él, preámbulos de ésta característica que su inconsciente necesitaba añadir a toda mujer que él amara: sus crisis de catalepsia, de seudomuerte, y de las cuales Madeline ha sido afectada. ←

Poe no se da cuenta de la clínica que él hace; pero respecto a Lady Madeline, que “hasta entonces” había ella soportado con firmeza la carga de su enfermedad, sin resignarse, por fin a guardar cama; “se postra esa tarde para no levantarse jamás”. Durante los días que siguieron, su nombre no fue pronunciado ni por Usher ni por el visitante quien nos dice: “Durante ese período hice esfuerzos arduos para aliviar la melancolía de mi amigo. Pintamos y leímos juntos; o si no, escuchaba yo, como un sueño, sus fogosas improvisaciones en su elocuente guitarra”. Así Roderick, como Edgar, dejan mecercer su angustia en los senderos del arte. Pero sus improvisaciones son extrañas, parecidas a sus pinturas, a ese cuadro “que representaba el interior de una cueva o túnel inmensamente largo y rectangular, de muros bajos, lisos, blancos, y sin interrupción ni adorno”. Subterráneo que se encontraba a una profundidad excesiva bajo la superficie de la tierra, y en dónde no se distinguía ninguna antorcha ni otra fuente artificial de luz. Una oleada de rayos intensos rodaba de parte a parte, bañándolo todo en un lívido e inadecuado esplendor”...

Parece conveniente dejar para más adelante la interpretación de los subterráneos, seguiremos econtrando más referencias de los mismos a continuación.

Roderick Usher hace improvisaciones y se acompaña de la guitarra. De sus improvisaciones nace "El Palacio Hechizado" donde se descubre Usher-Poe "Sentía, cómo su sublime razón se tambaleaba sobre su trono". Es interesante observar, que es en este cuento, donde la madre está inconscientemente simbolizada por un castillo; el hijo, a su vez se simboliza inconscientemente por un palacio, y no sin motivo. Las inspiraciones que nacían de esta balada, nos arrojan en una asiciación de ideas, en medio de las cuales se manifiesta una opinión de Usher, que el visitante cita, no tanto por lo nuevo que sea, ya que otros hombres han pensado lo mismo, a causa de esta obstinación o terquedad con que la sostenía. Esta opinión en su forma general, no era otra, que la creencia de la sensibilidad de todos los seres vegetales. Pero en su imaginación desordenada, la idea había asumido un carácter aún más atrevido, e invadía bajo ciertas condiciones el reino inorgánico. Las palabras no faltaron para expresar en toda la extensión, todo lo serio, todo el abandono de su fe. "Esta creencia, empero, se relacionaba (como ya antes he sugerido) con las piedras grises de la mansión de sus antepasados. Aquí las condiciones de la sensibilidad estaban cumpldas, según él imaginaba, por método de colocación de aquellas piedras, por su disposición, así como por los numerosos hongos que las cubrían y los árboles enfermizos que se alzaban alrededor, pero sobre todo por la inmutabilidad de aquella disposición y por su desdoblamiento en las quietas aguas del estanque. La prueba —la prueba de aquella sensibilidad— estaba, decía él (y yo, lo oía hablar, sobresaltado), en la gradual, pero evidente condensación por encima de las aguas y alrededor de los muros, de una atmósfera que les era propia".

De esta manera Poe-Usher expresaba esta verdad: la casa maldita con su estanque y su atmósfera, no era sino la transferencia de una muerta, que había quedado viva en el recuerdo inconsciente de su hijo.

Los libros místicos con los cuales alimenta su espíritu el visionario, son aquí citados dejándose ver entre ellos, Vertvert et Chartreuse de Gresset además de llevarnos al conocimiento, de que Usher hacía su principal delicia de la lectura en "un raro y curioso libro gótico in quarto —el manual de una iglesia olvidado— las *Vigiliae Mortuorum secundum Chorum Ecclesiae Magutinae*".

Una tarde Usher informó a su amigo, que Lady Madeline había muerto y le anunció al mismo tiempo su intención de conservar el cuerpo durante quince días, esperando el entierro definitivo, "en una de las numerosas criptas situadas bajo los gruesos muros del edificio", ésto fué justificado con el fin de que el cadáver se librara de la curiosidad eventual de los médicos, intrigados por la naturaleza extraña del mal de la difunta.

Extraño argumento; pero sin embargo, el médico de la familia lo autorizó. Los dos hombres colocaron el cuerpo en el féretro y entre los dos lo transportaron a un lugar de reposo provisional. "La cripta en la que lo dejamos (y que estaba cerrada hacía tanto tiempo, que nuestras antorchas, semiapagadas en aquella atmósfera sofocante, no nos permitían ninguna investigación) era pequeña, húmeda y no dejaba penetrar la luz; estaba situada a una gran profundidad justo debajo de aquella parte de la casa donde se encontraba mi dormitorio. Había sido utilizada, al parecer, en los lejanos tiempos feudales, como mazmorra, y en días posteriores, como depósito de pólvora o de alguna otra materia inflamable, pues una parte del suelo y todo el interior de una larga bóveda que cruzamos para llegar hasta allí estaban cuidadosamente revestidos de cobre. La puerta, de hierro macizo, estaba protegida de igual modo. Cuando aquel inmenso peso giraba sobre sus goznes producía ruido singular, agudo y chirriante. Depositamos nuestro lúgubre fardo sobre unos sopor-tes en aquella región de horror, apartamos un poco la tapa del féretro que no estaba aún atornillada y miramos la cara del cadáver. Un parecido chocante entre el hermano y la hermana atrajo en seguida mi atención, y Usher, adivinando tal vez mis pensamientos, murmuró unas palabras, por las cuales supe que la difunta y él eran gemelos, y que habían existido siempre entre ellos unas simpatías de naturaleza casi inexplicable. Nuestras miradas, entre tanto, no permanecieron fijas mucho tiempo sobre la muerta, pues no podíamos contemplarla sin espanto. El mal que había llevado a la tumba a Lady Madeline en la plenitud de su juventud había dejado como suele suceder en las enfermedades de carácter estrictamente cataléptico, la burlesca de una débil coloración sobre el seno y el rostro, y en los labios, esa sonrisa equívoca y morosa que es tan terrible en la muerte". Es así como Lady Madeline reproduce (lo mismo que Róvena-  
→ Legeia) la pesadilla de la vida en la muerte. Los dos colocan y atornillan la tapa volviendo a las habitaciones superiores de la casa, Ma-

deline parece ser Virginia por los términos en los cuales habla de ella, Es hermana gemela de Usher, así como "Virginia" era de Poe en su imaginación. Simpatías de una naturaleza casi inexplicable, unían también al poeta con su mujer niña. La sensación de "inexplicable", era sin duda el hecho de la transferencia hacia "Virginia" de sus amores arcaicos y del atractivo incestuoso reprimidos tanto en lo referente a la hermana, como a la madre y que deberían contribuir a las misteriosas "simpatías" de Poe por Virginia. ←

Además, hay una tumba, él reproduce en negro el subterráneo blanco pintado por Usher. Allí se entierra a Lady Madeline. Esta cripta del castillo-madre recuerda a la cloaca materna, y viene a confirmar la fraternidad existente en imaginación entre Poe y su Virginia. El negro de la cripta toda tapizada de metales sonoros es un símbolo anal y recuerda las entrañas de donde los bebés han salido. Por una crueldad que puede parecer extraña a quien está poco familiarizado con el inconsciente el hermano envía a su hermana allí.

— Madeline no es solamente la hermana, es al mismo tiempo el doble de la madre que ha sido representada ya por el castillo. El automatismo de repetición que preside nuestra vida, obligaba en efecto a Poe, a que toda mujer que él amara, reencarnara a la madre de su infancia y su macabro destino. Si Poe fue infiel en su vida, en el inconsciente fue fiel a la madre de su infancia, y si hubiera amado a otra mujer que no hubiera sido ella, entonces Poe-Usher debía ser castigado. ↗

"Después de un lapso de varios días de amarga pena, tuvo lugar un cambio visible en los síntomas de la enfermedad mental de mi amigo. Sus maneras corrientes desaparecieron. Sus ocupaciones ordinarias eran descuidadas u olvidadas. Vagaba de estancia en estancia con un paso precipitado, desigual y sin objeto. La palidez de su fisonomía había adquirido, si es posible, un color más lívido; pero la luminosidad de sus ojos había desaparecido por completo. No oía ya aquel tono de voz áspero que tenía antes en ocasiones, y un temblor que se hubiera dicho causado por un terror sumo, caracterizaba de ordinario su habla. Me ocurría a veces, en realidad, pensar que su mente, agitada sin tregua, estaba torturada por algún secreto opresor, cuya divulgación no tenía el valor para efecuar. Otras veces me veía obligado a pensar, en suma, que se trataba de rarezas inexplicables de la demencia, pues le veía mirando al vacío durante largas

horas en una actitud de profunda atención, como si escuchase un ruido imaginario. No es de extrañar que su estado me aterrara, que incluso sufriese yo su contagio. Sentía deslizarse dentro de mí, en una graduación lenta, pero segura, la violenta influencia de sus fantásticas, aunque impresionantes supersticiones.

Fue en especial una noche, la séptima o la octava que depositamos a Lady Madeline en la mazmorra, antes de retirarnos a nuestros lechos, fue cuando experimenté toda la potencia de tales sensaciones. El sueño no quería acercarse a mi lecho, mientras pasaban y pasaban las horas. Intenté buscar un motivo al nerviosismo que me dominaba. Me esforcé por persuadirme de que lo que sentía era debido, en parte al menos, a la influencia trastornada del mobiliario opresor de la habitación, a los sombríos tapices desgarrados que, atormentados por las ráfagas de una tormenta que se iniciaba, vacilaban de un lado a otro sobre los muros y crujían penosamente en torno a los adornos del lecho. Pero mis esfuerzos fueron inútiles. Un irreprimible temblor invadió poco a poco mi ánimo, y a la larga una verdadera pesadilla vino a apoderarse por completo de mi corazón. Respiré con violencia, hice un esfuerzo, logré sacudirla, e incorporándome sobre las almohadas, y clavando una ardiente mirada en la densa oscuridad de la habitación, presté oído —no sabría decir por qué me impulsó una fuerza instintiva a ciertos ruidos vagos, apagados e indefinidos que llegaban hasta a mí a través de las pausas de la tormenta. Dominado por una intensa sensación de horror, inexplicable e insufrible, me vestí de prisa (pues sentía que no iba a serme posible dormir en toda la noche) y procuré, andando a grandes pasos por la habitación, salir de estado lamentable en que estaba sumido.

Apenas había dado así unas vueltas, cuando un paso ligero por por una escalera atrajo mi atención. Reconocí muy pronto que era el paso de Usher. Un instante después llamó suavemente en mi puerta, y entró, llevando una lámpara. Su cara era, como de costumbre, de una palidez cadavérica; pero había, además, en sus ojos una especie de loca hilaridad, y en todo su porte, su histeria evidentemente contenida. Su aspecto me aterró; pero todo era preferible a la soledad que había yo soportado tanto tiempo, y acogí su presencia como un alivio.

—¿Y usted no ha visto esto? —dijo él bruscamente, después de permanecer algunos momentos en silencio mirándome—. ¿No ha visto usted esto? ¡Pues espere! lo verá.



Mientras hablaba así, y habiendo resguardado cuidadosamente su lámpara, se precipitó hacia una de las ventanas y la abrió de par en par a la tormenta.

La impetuosa furia de la ráfaga nos levantó casi del suelo. Era, en verdad, una noche tempestuosa; pero espantosamente bella, de una rareza singular en su terror y en su belleza. Un remolino había concentrado su fuerza en nuestra proximidad, pues había cambios frecuentes y violentos en la dirección del viento, y la excesiva densidad de las nubes (tan bajas, que pesaban sobre las torrecillas de la casa) no nos impedía apreciar la viva velocidad con la cual acudían unas contra otras desde todos los puntos, en vez de perderse a distancia. Digo que su excesiva densidad no nos impedía percibir aquello, y aún así, no divisábamos ni la luna, ni las estrellas, ni relámpago alguno que proyectara su resplandor”.

En este momento cumbre del cuento, la madre Castillo, a quien Poe describe en medio de una “noche tempestuosa; pero espantosamente bella”, revela toda su fantástica vida mortuoria. El “remolino que concentra sus fuerzas”, al igual que las nubes rápidas y bajas, ponen de manifiesto el encuentro masivo de todas las corrientes inconscientes de tipo incestuoso, las cuales emergen con pujanza y se hallan libres de control.

El castillo, parece ser el punto de llamada, de reunión de todos los núcleos inconscientes que juegan su papel en este cuento, y que son desplazados a los diferentes objetos y lugares... “la excesiva densidad de las nubes, no nos impedía apreciar la viva velocidad con la cual acudían unas contra otras desde todos los puntos, en vez de perderse a distancia... Pero las superficies inferiores de aquellas vastas masas de agitado vapor, lo mismo que todos los objetos terrestres muy cerca alrededor nuestro, reflejaban la claridad sobrenatural de una emanación gaseosa que se cernía sobre la casa y envolvía en una mortaja luminosa y bien visible”.

Aquí mismo, nos da la idea de mortaja, como en realidad la madre de Poe fue amortajada; el castillo de Usher se encontraba envuelto en un sudario, y una exhalación gaseosa como la que no tarda en rodear a los cadáveres, se esparcía sobre la casa:

—“¡No debe usted, no contemplará usted esto! —dije, temblando, a Usher, y lo llevé con suave violencia desde la ventana a una

silla—. Esas apariciones que le trastornan son simples fenómenos eléctricos, nada raros, o puede que tengan su horrible origen en los fétidos miasmas del estanque”.

“El antiguo volumen que yo había cogido el *Mad Trist* de Sir Launcelot Canning;...” “y comencé a leerlo en voz alta a Usher con el fin de distraerlo en este último esfuerzo”, “Había llegado a esa parte tan conocida de la historia en que Ethelredo, el héroe del *Trist*, habiendo intentado en vano penetrar pacíficamente en la morada del ermitaño, se decide a entrar por la fuerza. Aquí, como se recordará, dice lo siguiente de la narración: y Ethelredo que era por naturaleza de valeroso corazón, y que ahora sentíase, además, muy fuerte, gracias a la potencia del vino que había bebido, no esperó más tiempo para hablar con el ermitaño, quien tenía de veras el ánimo propenso a la obstinación y a la malicia; pero, sintiendo la lluvia sobre sus hombros y temiendo el desencadenamiento de la tempestad, levantó su mazo, y con unos golpes abrió, pronto un camino, a través de las tablas de la puerta, a su mano enguantada de hierro; y entonces tirando con ella vigorosamente hacia sí, hizo crujir, hundirse y saltar todo en pedazos de tal modo que el ruido de la madera seca y sonando a hueco repercutió de una parte a otra de la selva.

Al final de esta frase me estremecí e hice una pausa, pues me había parecido (aunque pensé en seguida que mi excitada imaginación me engañaba), que de una parte muy alejada de la mansión llegaba confuso a mis oídos un ruido que se hubiera dicho, a causa de su exacta semejanza de tono, el eco (pero sofocado y sordo, ciertamente) de aquel ruido real de crujido y de arrancamiento descrito con tanto detalle por sir Launcelot”...

Pero el buen campeón Ethelredo, franqueando entonces la puerta, se sintió dolorosamente furioso y asombrado al no percibir rastro alguno del malicioso ermitaño, sino, en su lugar, un dragón de una apariencia fenomenal y escamosa, con una lengua de fuego, y que estaba de centinela ante un palacio de oro, con el suelo de plata, y sobre el muro aparecía colgado un escudo brillante de bronce, con esta leyenda encima:

El que entre aquí, vencedor será;

el que mate al dragón, el escudo ganará.

Y Ethelredo levantó su mazo y golpeó sobre la cabeza del dragón, que cayó ante él y exhaló su aliento pestilente con un ruido

tan horrendo, áspero y penetrante a la vez, que Ethelredo tuvo que taparse los oídos con las manos para resistir aquel terrible estruendo como lo no había él oído nunca antes”.

«Aquí hice de súbito una nueva pausa, y ahora con una sensación de violento asombro, pues no cabía duda de que había yo oído esta vez (érame imposible decir de qué dirección venía) un ruido débil y como lejano, pero áspero, prolongado, y singularmente agudo y chirriante, la contrapartida exacta del grito sobrenatural del dragón descrito por el novelista y tal cual mi imaginación se lo había ya figurado.»

El amigo evita excitar con cualquier observación la sensibilidad nerviosa de Roderick Usher, sin embargo, poco a poco ha hecho girar su silla de modo de encontrarse sentado con la cara, vuelta hacia la habitación; “así, sólo podía yo ver parte de sus rasgos, aunque noté que sus labios temblaban como si dejasen escapar un murmullo inaudito. Su cabeza estaba caída sobre su pecho y, no obstante, yo sabía que no estaba dormido, pues el ojo que entrevía de perfil permanecía abierto y fijo. Además, el movimiento de su cuerpo contradecía también aquella idea, pues se balanceaba con suave, pero constante y uniforme oscilación. Noté, desde luego, todo eso, y reanudé el relato de sir Laucelot, que continuaba así:

Y ahora el campeón, habiendo escapado de la terrible furia del dragón, y recordando el escudo de bronce, y que el encantamiento que sobre él pesaba estaba roto, apartó la masa muerta de delante de su camino y avanzó valientemente por el suelo de plata del castillo hacia el sitio del muro de donde colgaba el escudo; el cual, en verdad, no esperó a que estuviese él muy cerca, sino que cayó a sus pies sobre el pavimento de plata, con un pesado y terrible ruido.

Apenas esas últimas sílabas habían sido pronunciadas, se escuchó como si en realidad hubiera caído en aquel momento un escudo de bronce, pesadamente sobre el suelo, y oí el eco claro, profundo, metálico, resonante si bien sordo en apariencia”... El amigo se precipita hacia Usher el cual se balancea dulcemente, como un loco, en su mecedora. “Sus ojos estaban fijos ante sí, y toda su fisonomía, contraída por una pétreo rigidez.

Pero cuando puse la mano sobre su hombro, un fuerte estremecimiento recorrió todo su ser, una débil sonrisa tembló sobre sus labios, y ví que hablaba con un murmullo apagado, rápido y balbu-

ciente como si no se diera cuenta de mi presencia. Inclínandome sobre él, absorbí al fin el horrendo significado de sus palabras.

—¿No oye usted? Sí, yo oigo, y he oído. Durante mucho, mucho tiempo, muchos minutos, muchas horas, muchos días, he oído; pero no me atrevía. ¡Oh piedad para mí, mísero desdichado que soy! ¡No me atrevía, no me atrevía a hablar! ¡La hemos metido viva en la tumba! ¿No le he dicho que mis sentidos están agudizados? Le digo ahora que he oído sus primeros débiles movimientos dentro del ataúd. Los he oído hace muchos, muchos días, y, sin embargo, ¡no me atrevía a hablar! Y ahora, esta noche, Ethelredo, ¡ja, ja! ¡La puerta del ermitaño rota, el grito de muerte del dragón y el estruendo del escudo, diga usted mejor el arrancamiento de su féretro, y el chirrido de los goznes de hierro de su prisión, y su lucha dentro de la bóveda de cobre! ¡Oh! ¿Adónde huir? ¿No estará; ella aquí en seguida? ¿No va a aparecer para reprocharme mi precipitación? ¿No he oído su paso en la escalera? ¿No percibo el pesado y horrible latir de su corazón? ¡Insensato! —y en ese momento se alzó furiosamente de puntillas y aulló sus sílabas como si en aquel esfuerzo exhalase su alma—: Insensato. ¡Le digo a usted que ella está ahora detrás de la puerta!

En el mismo instante, como si la energía sobrehumana de sus palabras hubiese adquirido lo potencia de un hechizo, las grandes y antiguas hojas que él señalaba entreabrieron pausadamente sus pesadas mandíbulas de ébano. Era aquello obra de una furiosa ráfaga, pero en el marco de aquella puerta estaba entonces la alta y amortajada figura de Lady Madeline de Usher. Había sangre sobre su blanco ropaje (vuelve a dramatizar las hemoptisis de Elizabeth), y toda su demacrada persona mostraba las señales evidentes de una enconada lucha. Durante un momento permaneció trémula y vacilante sobre el umbral; luego, con un grito apagado y quejumbroso, cayó a plomo hacia adelante sobre su hermano, y en su violenta y ahora definitiva agonía le arrastró al suelo, ya cadáver y víctima de sus terrores anticipados.

Huí de aquella habitación y de aquella mansión, horrorizado. La tempestad se desencadenaba aún en toda su furia cuando franquéé la vieja calzada. De pronto una luz intensa sobre el camino y me volví para ver de dónde podía brotar claridad tan singular, pues

sólo tenía a mi espalda la vasta mansión y sus sombras. La irradiación provenía de la luna llena, que se ponía entre un rojo de sangre, y que ahora brillaba con viveza a través de aquella grieta antes apenas visible, y que, como ya he dicho al principio, se extendía zigzagueando, desde el tejado del edificio hasta la base. Mientras la examinaba, aquella grieta se ensanchó con rapidez; hubo de nuevo una impetuosa ráfaga, un remolino; el disco entero del satélite estalló de repente ante mi vista; mi cerebro se alteró cuando vi los pesados muros desplomarse partidos en dos; resonó un largo y tumultuoso estruendo, como la voz de mil cataratas, y el estanque profundo y fétido, situado a mis pies, se cerró tétrica y silenciosamente sobre los restos de la Casa de Usher”.

El castillo, doble de lady Madeline en tanto que es para Poe-Usher símbolo de la madre, reproduce el destino de esta, se derrumba en una disolución repentina. El visitador de la mansión, amigo y narrador doble de Usher escapa de la muerte, porque era necesario llevar a su culminación final esta historia.

de él, porque era necesario llevar a su culminación final esta historia.

→ El sentido profundo de este cuento tan siniestro, está en la suerte de Usher-Poe, quien es castigado por una cuádruple causa: Por haber sido infiel a su madre, amando a Madeline Virginia, por no haberse atrevido a buscar y reconquistar a la madre de su infancia, por su sadismo cuyo componente en Roderick hacia su hermana, nos lo pone de manifiesto, y en fin, Usher-Poe es castigado por haber nutrido hacia la madre, deseos infantiles incestuosos, como todas las citas tomadas del Mad Trist nos lo demuestran. El tema legendario del dragón que mata para apoderarse de una mujer y de un premio, un tesoro, es viejo como el mundo y encierra un tema edípico por excelencia; el dragón que simboliza al padre y que es muerto, quedando entonces libre la madre, que es presa del hijo vencedor. ←

La mujer en las citas de Mar Trist, está disimulada, dada la gran represión sexual de Poe; pero Ethelredo rompe la morada del ermitaño, que es una imagen paterna, aunque tal acto, puede ser también un símbolo de agresión sexual a la madre, por el hecho de matar al dragón de lengua de fuego y apoderarse del escudo mágico, lo que revela una conquista femenina posterior, prohibida y acreedora de punición.

—> Cuando lady Madeline apoderada del castillo fatal, torna de su tumba a buscar a su hermano, se lleva a cabo el acto justiciero; pero al mismo tiempo, es el fantasma regresivo de la madre que viene a llevarlo con ella a la muerte, imagen que obsesionó toda la vida inconsciente de Poe, hasta el día mismo en que en Baltimore, debía realizarse tal encuentro, no solamente es un fantasma del castigo, sino del deseo. Madeline lleva a la muerte a su hermano aterro-rizado, castigándolo en esta vida; pero también realiza un deseo al darle su vida en la muerte, y liberado de los lazos que se lo impedían, alcanza en la muerte el objeto de sus preocupaciones: su madre anhelada.

Es así como, en el silencioso estanque convertido en tumba, duermen para siempre: la Casa Usher con el hermano y la hermana, es decir, la madre y el hijo. <—

Poe escribía generalmente bajo los efectos del opio o del alcohol, ambos deshinibidores de sus conflictos inconscientes, los cuales al deplazarlos hacia la expresión literaria y al revestirlos con ropajes bellos y aterradores los hace aceptables socialmente. De esta manera habla al profundo y reprimido sadismo del alma humana. Es así, como logra impactar fuertemente al poeta francés Charles Baudelaire, quien dio a conocer en forma completa la obra poética.

En el estudio que hemos venido haciendo de esta obra, hemos encontrado una serie de crímenes sangrientos, que evidentemente tienen un carácter de tipo regresivo a niveles sádicos, por lo que consideramos oportuno mencionar las tres grandes divisiones de crímenes en los que hay derramamiento de sangre. Los crímenes pasionales, los crímenes por robo y los crímenes sádicos. Los pasionales ocurren de hombre a hombre en la disputa por la posesión de una mujer o de mujer a mujer por la posesión de un hombre. En este grupo podemos encontrar una subvariedad, cuando el amante o la amante desesperados por los celos matan al ser amado. Este tipo de agresión parece tener su origen en la agresión parricida edípica, soñada en la infancia.

Los asesinos por robo son menos edípicos, que los asesinos pasionales. Es posible que el robo sea motivado por una venganza de lo que en la infancia no les fue suficientemente dado: el amor y los testigos materiales del amor maternal que son alimento y regalos, ya que todo niño necesita calma y un amor constante que lo guíe y

le ayude a vencer los temores naturales que ya por sí mismos, son bastante peligrosos. El niño necesita un amor que no le hiera y que lo proteja de toda lesión, necesita un amor que lo fortifique. Para el niño la falta de amor es la muerte. El que carece de amor lo buscará eternamente. Puede anhelar fama y fortuna, puede robar, todo ello por desesperado deseo de amor. Para el desdichado la vida es una interminable búsqueda del "buen padre", que verdaderamente lo ame en vez de causarle daño. Los que matan por robar lo hacen en venganza y castigo para aquellos que se oponen a este querer tomar tardío y compensatorio, es una situación regresiva hacia la madre preedípica. Podemos ver en estos casos la analidad, una analidad transferida a todos los objetos, con su ecuación inconsciente nutrición = heces regalo = oro.

Los asesinos sádicos son los menos numerosos y son individuos que han regresado a estados más primitivos de la libido. Después de haber recorrido, con una gran violencia agresiva, las fases preedípicas de su libido, estos niños llegan a la fase edípica. Entonces, su agresión se vuelve hacia el padre, o bien encuentra una contra agresión de fuerza igual, y esta contra agresión por miedo a la castración, la desvían sin suprimirla de la dirección parricida edípica y la hacen dirigirse hacia la libido, bloquean los objetos preedípicos; o bien en virtud de una regresión afectiva de sus instintos, la agresión edípica contra el padre no llega a establecerse en ellos completamente. El Complejo Edipo del asesino sádico, queda siempre deficiente. Casi nunca los asesinos sádicos son al mismo tiempo parricidas. Los sádicos atacan generalmente a mujeres o a niños. Sin duda son sustitutos de hermanos y hermanas que han sido objeto de celos. Reproducen en su sadismo la escena primaria, de la cual fueron espectadores, esta tragedia ficticia que ellos interpretaron e introyectaron cuando son adultos la proyectan en la vida real.

## **“EL ESCARABAJO DE ORO” Y SU SIGNIFICACION PSICOLOGICA**

“Hace algunos años travé íntima amistad con un tal Guillermo Legrand, hijo de una antigua familia protestante; en otro tiempo había sido muy rico pero una serie de desgracias lo redujeron a la miseria, y a fin de evitar las humillaciones consiguientes abandonó Nueva Orleans, ciudad de sus abuelos, para ir a establecerse en la isla de Sullivan, situada cerca de Charleston, en la Carolina del Sur”... “En lo más profundo de esos bosquesillos no lejos de la extremidad oriental de la isla, que es la más lejana, Legrand construyó una choza, en la cual habitaba cuando por primera vez, y gracias a una casualidad, travé conocimiento con él, conocimiento que se convirtió poco a poco en amistad, porque el solitario era muy digno de aprecio. Pronto logré ver que había recibido una esmerda educación, bien aprovechada por sus facultades nada comunes;”... En este cuento podemos ver claramente cómo Poe se identifica con el personaje Legrand, ya que, por una serie de desgracias, de la riqueza descende a la pobreza, cuando teniendo 18 años se va como soldado a la isla de Sullivan. Recordemos que en la vida de Poe este hecho tuvo lugar cuando John Allan indignado por las deudas de Poe, tiene un altercado violento con él y lo retira de la Universidad de Virginia. En este encuentro casi dramático, el conflicto de dos almas se expresa a través de un conflicto de dinero. En la descripción que Poe hace de Lengrand podemos constatar su identificación con este personaje, puesto que lo describe con una educación esmerada y facultades nada comunes no obstante, de que su vida fue tan dramática, se convierte Poe, gracias a esas facultades en uno de los más grandes poetas, no sólo de norteamérica sino que del mundo entero.



→ “En sus excursiones Legrand solía acompañarse por un anciano negro, llamado Júpiter, que a pesar de haber obtenido su libertad antes de sufrir la familia los reveses de la fortuna, no quiso acceder, ni por amenazas ni por promesas a separarse de su joven amo”. ←  
“Es probable que los padres de Legrand juzgando que éste tenía la cabeza un tanto trastornada, favorecieran la obstinación de Júpiter”. . . El que Poe cree un personaje de raza negra que cuida a Legrand, también contiene un dato biográfico de Poe. Recordemos que en su infancia Poe fue cuidado y mimado por su “mammy” negra, la cual debió haber llevado al pequeño a sus reuniones con gente de su raza y posiblemente algún buen negro noble y servicial quedó grabado en el inconsciente de Poe, pues a Júpiter le atribuye los rasgos de nobleza y fidelidad inquebrantables. ←

Poe decide ir a visitar a su amigo y al no encontrarlo entra a su casa, decide esperarlo y al poco tiempo hacen su aparición su amigo Legrand y Júpiter. “Legrand estaba en una de sus crisis de entusiasmo pues no de otro modo podría llamarla; acababa de encontrar una vibalba desconocida, de un género nuevo; y además había cogido con ayuda de Júpiter un escarabajo que, a su juicio, era nuevo también”. . . “Su color es de oro brillante; su tamaño el de una nuez; tiene dos manchas de negro azabache en la extremidad del dorso, y otra más prolongada en la otra extremidad. Las antenas son. . .

—No tiene “estaño”, amo Guillermo —interrumpió Júpiter, —yo se lo aseguro; el escarabajo es de oro, de oro macicizo, por dentro y por fuera excepto las alas; jamás he visto otro que pesara ni la mitad”. . . No es al azar que Poe haya tomado como personaje importante del cuento a un escarabajo, lo toma para expresar su conflicto inconsciente de su fijación anal, ya que el escarabajo es un animal coprofílico por excelencia. Aquí podemos constatar una vez más la ecuación inconsciente excremento = a oro.

Después de la exaltada descripción que Legrand hace a su amigo del precioso escarabajo que ha encontrado, éste vuelve a su vida habitual sin acordarse de Legrand, hasta que Júpiter, el buen criado negro, le lleva noticias de Legrand y una carta del mismo, en la cual le pide que vaya esa noche para tratar un asunto de la “más alta” importancia. El criado le comunica que se encuentra muy preocupado por la salud mental de Legrand, porque parece que está fuera de sí,

pensando únicamente en el escarabajo, y que todo el día sale fuera y cuando regresa está absorto haciendo números signos raros, y hablando solamente del escarabajo. Este relato inquieta al amigo de Legrand que se pregunta: ¿qué nueva manía se habrá apoderado del exitable cerebro de Legrand? ¿Cuál será el asunto de “tan alta importancia”? Teme que Legrand se haya trasornado y sin vacilar un momento decide acudir al llamado de su amigo. Este se queda sorprendido de que en la barca que los va a trasportar a la isla hay una hoz y tres hazadones nuevos. Interroga a Júpiter sobre la significación de los mismos y éste le dice que su amo le ha encargado que los compre.

“Eran las tres de la tarde, poco más o menos, y Legrand nos esperaba con viva impaciencia; estrechome la mano con cierta agitación nerviosa que me alarmó, y esto fue suficiente para que me confirmara mis nacimientos sospechas. Estaba pálido como un espectro y en sus ojos, naturalmente muy hundidos, noté un brillo extraordinario. Después de indagar acerca de su salud, preguntele, no hayando otra cosa mejor que decir, si el teniente G... le había de-

—!Sí, sí —replicó sonrojándose; —lo recogí la mañana siguiente por fin su escarabajo.

te pues por nada del mundo me separaría del insecto. Sabe usted Júpiter tiene razón.

—¿De qué? —pregunté con un triste presentimiento en el corazón.

—Al suponer que es un escarabajo de verdadero oro. Legrand dijo esto con una seriedad que me afligió mucho.

—Ese escarabajo —continuó mi amigo con sonrisa de triunfo —está destinado a ser el origen de mi fortuna y a reintegrarme mis posesiones de familia. ¿Se ha de extrañar, pues, que le estime en tan alto precio? Puesto que la fortuna ha tenido a bien concedérmelo, debo utilizarle convenientemente, y llegaré hasta el oro de que es indicio. Júpiter, traémelo.

—¿Qué? ¿El escarabajo? Mejor no quiero tener nada que ver con él; ya sabrá usted cogerlo con su propia mano”.

Como Júpiter se niega a traer el escarabajo, Legrand mismo lo lleva. El amigo lo examina y Legrand con tono solemne le dice: “lo he enviado a buscar para pedirle consejo y auxilio a fin de llevar a cabo la empresa que mi suerte y ese insecto me deparan”. E'

amigó aconseja a Legrand que se acueste; pero éste asegura de encontrarse perfectamente bien a pesar de su excitación y le pide a su amigo que los acompañe a una expedición en las colinas en donde necesitan el auxilio de una persona de toda confianza. “Ya sea que fracase nuestra empresa, o ya sea que alcance buen resultado, la excitación que en mí ve ahora desaparecerá”. El amigo acepta acompañarlos bajo la promesa que regresarán cuando salga el sol.

“Acompañé a Legrand con el corazón entristecido: a las cuatro salimos de la cabaña, acompañados de Júpiter, que llevaba la hoz y las hazadas. pareciéndome que el negro insistía en cargar con aquellos instrumentos más bien por no verlos en manos de su señor que por un exceso de complacencia. Por lo demás, Júpiter estaba de mal humor y durante todo el camino sólo lo oí pronunciar las palabras: “¡maldito escarabajo!” Yo era portador de dos linternas sordas. y en cuanto a Legrand, habíase contentado con el insecto que llevaba pendiente de la extremidad de un bramante, haciéndole dar vueltas a cada momento con cierto aire misterioso”. El grupo atraviesa en bote la caleta que hay en la punta de la isla, y cruzando un país horriblemente salvaje y desolado, donde era imposible reconocer la menor huella humana. Llegan a una plataforma natural, Júpiter obedece las órdenes de su amo abriendo un camino hasta el pie de un tulipero gigantesco. Legrand se vuelve hacia Júpiter y le pregunta si es capaz de trepar. El negro examina minuciosamente el árbol y contesta: “sí, mi amo; Jup no ha visto a ninguno a que no pueda trepar.

—¡Vamos, pues, sube, y pronto! Dentro de poco estará demasiado obscuro para ver lo que hacemos.

—Hasta dónde he de subir, mi amo —preguntó Júpiter.

—Por ahora trepa el tronco; después te diré por dónde has de ir. ¡Ah! ¡Espera un instante! Coge el escarabajo.

—¡El escarabajo, señor! —gritó el negro, retrocediendo de espanto —¿Para qué he de llevarle al árbol? ¡Así me condene si lo hago!

—Jup, si tienes miedo, tú que eres tan corpulento y robusto, si te atemoriza tocar un pequeño insecto muerto e inofensivo, llévale con este bramante; si no lo tomas de un modo o de otro, me veré en la dura necesidad de abrirte la cabeza con este azadón.

—¡Dios mío! —exclamó Júpiter, a quien la vergüenza hizo más complaciente; —siempre inquieta usted a su pobre negro. Lo que he dicho es una broma: a mí no me atemoriza nada el escarabajo, ni me da cuidado alguno.

El tulípero o “Liriodendron Tulipiferum”, el árbol más magnífico que se encuentra en los bosques americanos, por lo menos en su juventud, tiene el tronco singularmente liso, y elévase con frecuencia a gran altura sin ramas laterales; pero cuando llega a su madurez, la corteza se hace rugosa y desigual, y de ella brotan pequeños rudimentos de ramas en gran número. Por eso la operación de escalarlo era en aquel caso mucho menos difícil de lo que parecía. Júpiter, abarcando el enorme cilindro con brazos y rodillas, cogiéndose con las manos a varias ramas salientes, y apoyando los pies en otras, subió hasta la primera bifurcación, y entonces creyó haber dado cima a su tarea. En efecto, lo más difícil estaba hecho ya, pues el buen Júpiter se hallaba a sesenta o setenta pies del suelo.

—¿Por qué lado he de ir ahora, mi amo Guillermo? —preguntó.

—Sigue siempre la rama más gruesa, la de este lado —contestó. Legrand.

El negro obedeció prontamente, y al parecer sin mucho trabajo; continuó subiendo más y más, hasta que al fin su cuerpo, recogido y agachado, desapareció en la espesura del follaje, quedando del todo invisible. Entonces oyóse su voz lejana que decía:

—¿Tengo que subir más aún?

—¿A qué altura estás? —preguntó Legrand.

—A tal elevación —replicó Júpiter —que puedo ver el cielo a través de la cima del árbol.

—No te ocupes ahora del cielo —repuso mi amigo —y fija la atención en lo que voy a decirte. Mira el tronco y cuenta las ramas que hay debajo de ti por esta parte.

—Una, dos, tres, cuatro, cinco; por aquí he pasado cinco ramas gruesas, mi amo.

—Entonces, trepa a la siguiente.

A los pocos minutos oyóse de nuevo su voz, anunciando que acababa de alcanzar la séptima rama.

—Ahora, Jup —gritó Legrand, presa de una evidente agitación —es preciso que busques el medio de avanzar por esa rama tanto como te sea posible, y si ves alguna cosa singular, dímelo.

Las pocas dudas que yo había tratado de conservar en relación con la demencia de mi pobre amigo, desaparecieron del todo al oír lo que decía. No podía menos de considerarlo como atacado de enajenación mental, y comencé a inquietarme de veras sobre los medios de conducirlo a su cabaña. Mientras meditaba lo que sería mejor hacer, oyóse de nuevo la voz de Júpiter:

—Temo mucho —decía —aventurarme demasiado lejos por esta rama muerta en toda su longitud.

—¿Has dicho que es una rama muerta, Júpiter? —preguntó Legrand con voz temblorosa por la emoción.

—Sí, mi amo, muerta como mi abuelo; está bien muerta y del todo seca.

—¿Qué haremos, en nombre del cielo? —exclamó Legrand, que parecía presa de una verdadera desesperación.

—¿Qué haremos? —repetí yo, satisfecho por tener aquella oportunidad de pronunciar una palabra razonable. —Lo mejor será volver a la cabaña y acostarnos; vamos, amigo mío, sea usted razonable; es tarde ya, y debe recordar su promesa.

—Júpiter —gritó Legrand sin dar atención alguna a mis palabras, —¿me oyes?

—Sí, mi amo; le oigo perfectamente.

—Corta un poco de corteza con tu cuchillo, y dime si está muy podrida.

—Sí, bastante —contestó poco después el negro; pero no tanto como podría estarlo. Me será posible avanzar un poco más por la rama, aunque para esto he de ir solo.

—¡Solo! ¿Qué quieres decir?

—Hablo del escarabajo, que es muy pesado; si le soltase, la rama me sostendría sin romperse.

—¡Grandísimo tunante! —gritó Legrand, que parecía haberse serenado. —¿Qué disparates estás diciendo? Si dejas caer el insecto te retorceré el cuello. —¡Atención, Júpiter! ¿Me oyes?

—Sí, mi amo; pero no debe usted tratar así a su pobre negro.

—¡Pues bien, escúchame ahora! Si te aventuras en la rama todo cuanto puedas sin peligro, y sin soltar el escarabajo, te regalaré un duro apenas bajas.

—Ya voy, mi amo Guillermo; ya llego —gritó a poco Júpiter; —estoy cerca de la extremidad.

—¡De la extremidad! —exclamó Legrand con acento más cariñoso —¿Lo dices de veras?

—Sí, señor; falta muy poco para llegar, pero... ¡oh, oh, oh! ¡Dios mío, misericordia! ¿qué hay en el árbol?

—¿Qué es eso? —gritó Legrand en el colmo de la alegría.

—Pues nada menos que una calavera; alguno ha dejado la cabeza en el árbol, y los cuervos se han comido toda la carne.

—¿Un cráneo, dices? ¡Muy bien! ¿Cómo está sujeto a la rama? ¿Cómo está retenido?

—¡Oh! está bien asegurado, pero permítame usted mirar bien. ¡ah! ¡vaya una cosa rara! En la calavera hay un clavo muy grande que la sujeta al tronco.

—¡Muy bien! Ahora, Júpiter, harás exactamente lo que voy a decirte. ¿Me oyes?

—Sí, señor.

—Pues cuidado; busca el ojo izquierdo de la calavera.

—¡Oh, oh! esto sí que es particular; no tiene ojo izquierdo.

—¡Maldito estúpido! ¿No sabrás distinguir la mano derecha de la izquierda?

—Sí, ya sé; mi mano izquierda es la que uso para cortar la leña.

—Porque serás zurdo; tu ojo izquierdo está en el lado de tu mano izquierda, y dicho esto supongo que podrás encontrar el de la calavera, o más bien el sitio donde estaba. ¿Le has encontrado?

—Hubo aquí una larga pausa, y al fin oímos a Júpiter que decía:

—Entiendo que el ojo izquierdo de la calavera ha de estar en el lado de la mano izquierda; pero aquí no hay manos... No importa; ya he hallado el ojo.

—¿Qué se ha de hacer ahora?

—Introduce el escarabajo por el agujero y deja correr el bramante todo lo posible, pero cuidado con soltar la extremidad.

—Ya está hecho, señor; era muy fácil pasar el escarabajo por el agujero; mire usted cómo baja.

Durante este diálogo, la persona de Júpiter había permanecido invisible; pero el insecto aparecía ahora en la extremidad del cordel, y brillaba como una bola de oro bruñido, iluminado por los últimos rayos del sol poniente, que también nos permitía ver un poco a nuestro alrededor. El escarabajo se deslizaba entre las ramas, y si Jú-

piter le hubiese soltado habría caído a nuestros pies. Legrand cogió al punto la hoz, segó las hierbas en un espacio circular de tres o cuatro varas de diámetro, precisamente debajo del insecto, y terminada la operación ordenó a Júpiter que soltase la cuerda y bajara del árbol.

Con el más escrupuloso cuidado, mi amigo clavó en tierra una estaca exactamente en el sitio donde el escarabajo había caído, sacó del bolsillo una cinta de medir, sujetólo por una extremidad en la parte del tronco del árbol más próximo a la estaca, y la desarrolló en la dirección dada por estos dos puntos en una distancia de cincuenta pies. Entre tanto, Júpiter despejaba el terreno con la hoz. En el punto así hallado mi amigo clavó una segunda estaca, y tomándola como centro, trazó toscamente un círculo de cuatro pies de diámetro poco más o menos; después empuño una azada, y dándonos a Júpiter y a mí las otras dos, nos rogó que caváramos con toda la actividad posible.

A decir verdad, jamás había tenido yo afición a semejante ejercicio, y en aquel caso hubiera preferido ser mero espectador, pues la noche avanzaba, y aquejábame ya algo la fatiga por efecto de nuestra excursión; pero no veía medio de substraerme, y temí perturbar con una negativa la prodigiosa serenidad de mi pobre amigo. Si hubiera podido contar con el auxilio de Júpiter, no habría vacilado en conducir por la fuerza a su vivienda al pobre loco; mas conocía demasiado bien el carácter del anciano negro para esperar su ayuda en el caso de una lucha personal con su amo. No dudaba que Legrand tenía el cerebro alterado por algunas de las innumerables supersticiones del Sur relativas a los tesoros sepultados, y que su preocupación se alimentaba seguramente por el hallazgo del insecto, o tal vez por la obstinación de Júpiter en sostener que era un escarabajo de oro verdadero. Una imaginación inclinada a la locura podía muy bien dejarse dominar por semejantes sugerencias, sobre todo si convenía con ideas favoritas preconcebidas; por otra parte recordada las palabras del pobre hombre cuando dijo que el escarabajo era "indicio de su fortuna". Acosábame la inquietud y no sabía qué partido tomar; mas al fin resolví hacer de tripas corazón, como vulgarmente se dice, y cavar con la mejor voluntad, para convencer cuanto antes al visionario, por una demostración ocular, de lo absurdo de sus ensueños.

Encendidas las linternas, dióse principio a la tarea con una animación y un celo dignos de mejor causa; y como la luz se reflejase

en nuestras personas y en los útiles no pude menos de pensar que formábamos un grupo verdaderamente pintoresco: si alguien hubiera pasado casualmente por allí habría pensado que nos ocupábamos en un trabajo muy sospechoso.

Cavamos de firme durante dos horas en un mutismo casi ininterrumpido; pero nos inquietaban los ladridos del perro, el cual parecía interesarse mucho en nuestro trabajo. Al fin alborotó de tal manera, que temimos alarmara a los moredores vagabundos que por allí pudieran estar, o más bien Legrand fue quien lo temió, pues yo me hubiera regocijado de toda interrupción que me hubiese permitido conducir a mi amigo a su cabaña. Por fin cesó el ruido, gracias a Júpiter, que lanzándose fuera del agujero con enojo y resolución, ató con una cuerda el hocico del perro, a guisa de bozal, y volvió a continuar su trabajo con una sonrisa de triunfo.

Al cabo de dos horas habíamos alcanzado una profundidad de cinco pies, sin que apareciera ningún indicio de tesoro. Hicimos una pausa, y yo esperaba que aquella comedia tocaría a su fin; pero Legrand, aunque evidentemente desconcertado, enjugóse la frente con aire pensativo y empuñó de nuevo el azadón. El agujero ocupaba ya toda la extensión del círculo de cuatro pies de diámetro; trasparamos ligeramente este límite y se cavó a la profundidad de dos pies más. Mi buscador de oro, a quien yo compadeecía sinceramente, saltó por fin fuera del agujero con expresión desesperada, y decidióse poco a poco y como a su pesar, a recoger su casaca, de la cual se había despojado para trabajar. En cuanto a mí, guardéme bien de hacer ninguna observación. A una señal de su amo, Júpiter comenzó a recoger los útiles; después se desató la boca al perro, y emprendimos la marcha silenciosamente.

Apenas habríamos andado diez pasos, y ya Legrand, profiriendo una espantosa blasfemia, precipitóse sobre Júpiter y le cogió por el cuello. El pobre hombre, estupefacto por aquel ataque, abrió los ojos y la boca cuanto pudo soltó los azadones y cayó de rodillas.

—¡Bribón! —gritó Legrand, rechinando los dientes, —¡maldito negro, pícaro, tunante, habla yo te lo mando y sobre todo, no mientas! ¿Cuál es tu ojo izquierdo?

—¡Misericordia, amo Guillermo!, ¿no es éste? —contestó Júpiter espantado poniendo su dedo sobre el órgano "derecho" de la visión, y manteniéndole, allí cual si temiera que su amo se lo arrancase.



—¡Ya me lo temía yo, ya me lo temía! ¡Hurra! —gritó Legrand, soltando al negro, y ejecutando una serie de saltos y cabriolas, con no poco asombro de Júpiter, que al levantarse comenzó mirarnos alternativamente a su amo y a mí. —Vamos —añadió mi amigo, —es preciso volver; aún no hemos perdido la partida.

Y emprendió de nuevo la marcha hacia el tulípero.

—Júpiter —dijo, cuando hubimos llegado al pie del árbol —ven aquí. ¿Está el cráneo clavado en la rama con la cara vuelta hacia afuera o hacia el interior del árbol?

—Hacia afuera, señor, de modo que los cuervos han podido comerse los ojos sin la menor molestia.

—Muy bien dime ahora si has hecho pasar el escarabajo por este ojo o por éste.

Y Legrand tocaba alternativamente los dos órganos de la visión de su criado.

—Por éste, señor, por el izquierdo, como usted me lo encargó

Y Júpiter señalaba otra vez su ojo derecho.

—¡Vamos, vamos!; es preciso comenzar de nuevo.

Entonces mi amigo, en cuya locura veía yo, o creía ver algunos indicios de método, cogió la estaca clavada en el sitio donde antes cayera el escarabajo, y fue a colocarla tres pulgadas más allá de su primera posición. Extendiendo otra vez su cuerda desde el punto más próximo del tronco hasta la estaca, como lo había hecho antes, y desenrollándola en línea recta a la distancia de cincuenta pies, marcó un nuevo punto, distante algunas varas de aquel donde habíamos cavado al principio.

Alrededor de este nuevo centro, Legrand trazó una circunferencia un poco más amplia que la primera, y acto seguido dióse principio la excavación. Yo estaba completamente rendido; pero sin darme cuenta de lo que producía un cambio en mi pensamiento, no experimentaba ya tan marcada aversión, al trabajo que se me imponía; lejos de ello, me interesaba y hasta me excitaba. Tal vez hubiese en toda la extravagante conducta de Legrand cierto aire deliberado, cierta expresión profética que me impresionaron al fin. Cavé con ardimiento, y de vez en cuando buscaba con la vista, poseído de un sentimiento semejante a la esperanza, aquel tesoro imaginario, cuya visión había enloquecido a mi pobre compañero. En uno de los momentos en que más preocupado estaba, y cuando habíamos trabaja-

do ya hora y media, interrumpiéronos los fuertes ladridos del perro: su inquietud de antes no había sido evidentemente más que el resultado de un caprichoso o de una loca alegría; pero esta vez tenía un carácter más expresivo. En el instante en que Júpiter se esforzaba para sujetarle el hocico con un cordel, opuso una furiosa resistencia, y saltando al hoyo, comenzó a escarbar la tierra con una especie de frenesí. A los pocos segundos dejó descubierto un montón de osamentas humanas que formaban dos esqueletos enteros, y mezclados con varios botones de metal unos fragmentos que nos parecieron de lana podrida y deshilachada. Dos o tres golpes de azadón hicieron saltar la hoja de un puñal de grandes dimensiones; seguimos cavando, y muy pronto vimos tres o cuatro monedas de oro y plata.

Júpiter no pudo contener su alegría mientras las facciones de su amor expresaban la más viva contrariedad. Sin embargo, suplicé nos que persistiéramos en nuestros esfuerzos, y apenas acababa de hablar, tropecé y caí de bruces; la punta de mi bota se había enredado en un anillo de hierro, en parte oculto por la tierra.

Entonces proseguimos nuestro trabajo con el mayor ardor; jamás había pasado yo diez minutos poseído de tan viva exaltación; y durante este intervalo desenterramos del todo un cofre de madera de forma oblonga, que, a juzgar por lo bien conservado que estaba y por su admirable dureza, debía haberse sometido a un proceso de mineralización, tal vez con el bicloruro de mercurio. Aquel cofre medía tres y medio pies de longitud por tres de ancho y dos y medio profundidad, y estaba sólidamente protegido por placas de hierro forjado que formaban como una red. A cada lado del cofre, cerca de la tapa, veíanse tres argollas de hierro, por medio de las cuales hubieran podido llevarlo seis personas. Todos nuestros esfuerzos reunidos no bastaron para arrancarle de su lecho, y al punto reconocimos la imposibilidad de cargar con tan enorme peso. Afortunadamente, la tapa no estaba sujeta más que por dos cerrojos, los cuales descorrimos, palpitantes de ansiedad. En el mismo instante ofrecióse a nuestra vista un tesoro deslumbrante, de incalculable valor; los rayos de luz de las linternas, reflejándose en el foso, hacían brotar de un confuso montón de oro y piedras preciosas mil relámpagos y fulgores que ofuscaban nuestra vista.

No trataré de describir los sentimientos que me agitaban al contemplar aquel tesoro. Diré solamente que me dominaba, sobre todo,

el estupor. Legrand, desfallecido al parecer por su excitación misma, sólo pronunció algunas palabras. y en cuanto a Júpiter, su rostro palideció tan mortalmente como era posible en un negro; parecía petrificado, aturdido; pero arrodillándose muy pronto al pie de la fosa, sepultó en el oro sus brazos desnudos, y dejólos allí largo tiempo cual si disfrutase de las voluptuosidades de un baño; después exhaló un profundo suspiro y murmuró, como hablando consigo mismo:

—¡Y todo esto viene del escarabajo de oro! ¡Precioso escarabajo! ¡Pobre insecto, al que yo injuriaba y calumniaba! ¿No te avergüenzas de tí, infame nagro? ,

Fue preciso, sin embargo, despertar, por así decirlo, a mi amigo y a Júpiter para hacerles comprender que urgía llevarnos el tesoro. Ya era tarde y debíamos desplegar mucha actividad si se quería trasladarlo todo a casa antes del amanecer. No sabíamos qué partido tomar, y se perdía mucho tiempo en deliberaciones; tanto era el desorden de nuestras ideas. Por último se resolvió aligerar el cofre, sacando las dos terceras partes de su contenido, y así se pudo, aunque no sin trabajo, arrancarle de su agujero. Los objetos extraídos se colocaron entre la maleza, confiándolos a la custodia del perro, al que Júpiter recomendó enérgicamente que no se moviera de aquel sitio por ningún concepto, ni abriese la boca hasta nuestro regreso. Entonces emprendimos la marcha con el cofre, y llegamos a la cabaña sin accidente pero rendidos de cansancio; era la una de la madrugada, y como estábamos desfallecidos, se descansó hasta las dos; cenamos y nos dirigimos de nuevo a las montañas, provistos de tres grandes sacos, que por fortuna Legrand conservaba en su vivienda. Un poco antes de las cuatro estábamos ya junto al foso nos repartimos con toda igualdad posible el resto del botín, y sin tomarnos la molestia de llenar el hoyo, emprendimos la vuelta: al rayar la aurora depositábamos por segunda vez la preciosa carga, quedando terminadas así nuestras operaciones.

Estábamos quebrantados; pero la profunda excitación, nos impidió descansar, después de un sueño inquieto de tres o cuatro horas nos levantamos los tres, como de común acuerdo, para proceder al examen de nuestro tesoro.

El cofre estaba lleno hasta los bordes y pasamos todo el día y la mayor parte de la noche sólo para inventariar su contenido. No

se notaba orden alguno en la colocación; sin duda se había echado todo allí confusamente; pero después de hacer una clasificación minuciosa, nos encontramos con una fortuna que excedía en mucho nuestras esperanzas. Contábase en especie más de 450 mil dólares, calculando el valor de las piezas al tipo más bajo, según el cambio de la época; no había ninguna partícula de plata; todo era oro antiguo, monedas francesas, españolas y alemanas, algunas guineas inglesas y varias medallas en nada parecidas a las que habíamos visto hasta entonces. Encontramos además varias monedas muy grandes y pesadas, pero tan desgastadas ya, que no nos fue posible descifrar las inscripciones: no se halló ninguna americana. En cuanto a la apreciación de las alhajas, fue cosa más difícil: contamos hasta ciento diez diamantes, todos grandes, y algunos de ellos magníficos; había además dieciocho rubíes de notable brillo; trescientas diez esmeraldas, verdaderamente soberbias; veintidós zafiros y un ópalo. Todas estas piedras preciosas se habían arrancado al parecer de sus monturas para echarlas confusamente en el cofre; estas últimas, que nosotros separamos del oro en moneda, parecían haber sido machacadas a martillazos, sin duda con el objeto de que no se pudieran reconocer. Además de todo esto encontramos un considerable número de adornos de oro macizo; cerca de doscientos anillos o pendientes; magníficas cadenas, en número de treinta, si mal no recuerdo; ochenta y tres crucifijos muy grandes y pesados; cinco incensarios de oro de gran valor; una enorme ponchera del mismo metal, adornada de hojas de vid y figuras de bacantes muy bien cinceladas; dos empuñaduras de espada de exquisito trabajo, y una infinidad de otros artículos más pequeños de los que no me acuerdo ya. El peso de todos estos objetos excedía de trescientas cincuenta libras, sin contar ciento noventa y siete relojes de oro magníficos, de los cuales tres valían por lo menos quinientos duros cada uno. Varios de ellos eran muy antiguos y no tenían ningún valor como artículos de relojería, porque las máquinas se habían resentido más o menos por la acción corrosiva de la tierra; pero todos estaban ricamente adornados de piedras preciosas, y sólo las cajas representaban un gran valor. Aquella misma noche evaluamos el contenido total del cofre en millón y medio de dólares; pero más tarde cuando realizamos el vaso psiquismo hay hambre no saciada. Cuando la vida impone ainas para nuestro uso personal, reconocimos que habíamos hecho un cálculo demasiado bajo.”

La motivación profunda de este cuento, nos presenta dos aspectos: 1. El problema del nacimiento de los niños que vino a inquietar muy tempranamente al pequeño investigador, que debería ser Poe. A todos los niños les preocupa el origen de la vida, ¿de dónde vienen los niños? y todo nacimiento en una familia inquieta en este aspecto, la curiosidad infantil. 2. La obsesión de una madre rica que lo colmara.

No es necesario que los niños sean grandes para que piensen como las personas mayores. Y los adultos casi siempre no saben estimar la inteligencia, que antes de los dos años, les permite hablar.

Parece que el pequeño Edgar fue precoz en su inteligencia y en su desarrollo libidinoso, así, hacia los dos años, los misterios profundos del cuerpo maternal, debieron haber comenzado a preocuparle, por la procedencia de su hermanita Rosalía.

A todos los niños que tienen hermanitos o hermanitas recién nacidos, por lo general alguien se obstina en contarles la historia de la cigüeña, el aumento de peso insólito de la madre está allí para atestiguarlo, este aumento de peso local, enigmático y pasajero; en la joven actriz delgada y tuberculosa, debió ser notorio para el pequeño Edgar. Los niños como se dice no tienen los ojos en el bolsillo y más que ningún otro, el pequeño Edgar debió haberlos tenido bien abiertos.

→ El nombre del capitán Kidd puede ser una obsesión del sentido oculto del cuento; pero sobre todo tiene una significación profunda para Poe, el haber escogido las riberas de Carolina del Sur, para situar la historia del descubrimiento del tesoro. En esas mismas riberas en que Poe cuando pequeño vivió los enigmas del nacimiento, el escoger esta isla no pudo haber sido al azar, azar que no existe en el dominio psíquico. Si Legrand resuelve tan victoriosamente todos los problemas, es porque debe ser la revancha tardía del pequeño Edgar, que a los dos años no debió haberlos resuelto con éxito y en toda su integridad. La investigación sexual infantil encuentra, la dificultad de que no conoce la realidad de los espermatozoos y de los óvulos aun cuando el niño descubra que el feto está en el vientre de su madre y que allí crece; el útero no existe para él y se imagina que su hermanito o su hermanita y él mismo, han tenido por morada los intestinos de la madre, esos mismos intestinos que contienen las heces fecales, entonces piensan que los niños deben salir por el orificio anal, esta teoría infantil anal sobrevive en el inconsciente del adulto; en una equi-

valencia entre heces y feto, equivalencia que tiene una proximidad anatómica que la viene a justificar.

Pero existe otra equivalencia en el dominio anal: la de las heces y el oro. La superstición popular está impregnada de ésta idea; caminar sobre excremento, ¿no es para el pueblo, en casi todos los países, presagio de riqueza? Y este simbolismo debe ser también viejo en la humanidad, así como, el descubrimiento del oro. Una inscripción babilónica califica el oro como "excremento del infierno". ¿Por qué transiciones cada uno de nosotros, en nuestra infancia, reproduce sin duda una evolución filogenética que pasa del interés por sus heces, por la suciedad, el barro, cestos de arena, que son la alegría de los niños, a el interés en apariencia inverso por los objetos duros, brillantes y limpios, los metales, las monedas de oro, la más preciosa de todas ellas?

Como lo ha dicho genialmente Freud, la analidad en el niño ha sido reprimida bajo la presión creciente de la educación a la limpieza, el paso de las heces al oro se ha llevado a cabo regularmente, en el inconsciente de cada uno de nosotros.

Para el niño el primer universo es su cuerpo, el segundo el más anexo el inmenso cuerpo materno. El cuerpo materno que calienta, aparece para el lactante de una importancia única y exclusiva; no es sino poco a poco que distinguirá otros objetos. Cuando el niño alrededor de dos años, entra en el estado del erotismo anal, cuando el interés que dominaba la zona oral, pasa a la zona anal, el interés que él tenía primeramente por el seno materno que proporcionaba leche, viene a extenderse a todas las secreciones del cuerpo materno, en particular de los excrementos que entonces lo preocupaban tanto. Los excrementos que son el primer regalo que el niño puede hacer a su madre, cuando ella se lo solicita sentándolo en el bacín. Los excrementos de la madre los interpreta como algo que ella puede darle a él; le deben parecer en su inconsciente como cargados del mismo poder y riqueza nutritivos, como en otro tiempo la leche materna.

Un rasgo indeleble en estos conceptos tan viejos, para la mentalidad adulta, se ha conservado en muchos cuentos del folklor con los animales, todos símbolos maternos que, siguiendo la equivalencia oro = heces, hacen en lugar del estiércol, oro; como "La Gallina de los huevos de oro" nos lleva además, a la equivalencia heces = niño = oro.

La mentalidad de los hombres que quieren ser sostenidos por las mujeres, generalmente han tenido un déficit en su nutrición, y en lugar de las alhajas y de las piedras preciosas, después de guardar algún tiempo la lucha en el dominio económico, estos hombres fracasan, porque una parte de su psiquismo ha quedado fijado al estado infantil en el tiempo en que la madre los nutría.

Poe estaba en este caso: vivió dependiente de la aguja y en algunos casos de la mendicidad de Muddy, recibió socorros en su más grande pobreza (es en verdad, que era para su Virginia enferma), de la Sra. Osgood y de la Sra. Shew, a las cuales el cortejaba, esto sucedió dos veces: cuando estaba muy enferma su esposa y al fin de su vida, que estuvo a punto de casarse con mujeres, en las que la fortuna constituía uno de los principales atractivos.

Como antes dijimos el primer universo del niño es su propio cuerpo y el segundo el de su madre anexado al de él, poco a poco el niño conforme va creciendo va teniendo conciencia de un universo real, independiente de esos dos cuerpos. El concepto de la tierra, que nos sostiene y que nos nutre, se instala un día en el espíritu del hombre. Pero el niño en nuestro fondo nunca muere y el recuerdo del tiempo cuando la madre era el universo, queda grabado en el inconsciente del adulto. La tierra que nos nutre y que nos lleva, como en un tiempo lo hizo la madre, se convierte para cada uno de nosotros, en el símbolo concreto de una madre más amplia. Así, en el Escarabajo de Oro, la tierra es sustituida por Poe, por la madre de su infancia. De esta madre con la cual justamente cuando él tenía dos años y que el erotismo anal se despertaba en él, había viajado por las riberas en las que Legrand encontró el tesoro escondido por Kidd.

El relato de Legrand es la epopeya de la búsqueda de las heces de la madre dentro de su cuerpo, simbolizado aquí por la tierra, esto es debido a que el estado anal para el niño, en esa época ocupa su principal interés y Poe quedó fijado al estado sádico — anal.

El amigo pregunta a Legrand qué le llevó a descubrir el fabuloso tesoro que tienen en su poder. Legrand comienza a relatarle con una serie de detalles la labor intelectual que tuvo que desarrollar uniendo todas las coincidencias que se iban presentando, para llegar a tan existosas conclusiones. El arte de Poe, hablando desde el punto de vista artístico, es intelectual.

Escribía con reglas estéticas muy precisas. Creía en la razón, y uno de sus pasatiempos más notables era resolver criptógramas, que le enviaban los suscriptores del *Graham's*. Es así, como fácilmente puede elaborar el criptógrama, que lleva a Legrand a descubrir el sitio exacto donde se encuentra el tesoro. La maestría y precisión con que Legrand decifra el criptógrama es como ya dijimos anteriormente, una venganza tardía de los problemas que en el mismo escenario en que se desarrolla el cuento habían inquietado al pequeño Edgar treinta y dos años antes, cuando a la edad de dos años visitó por primera vez en compañía de su bella madre, la isla de Sullivan.

Legrand le narra que cuando él y Júpiter encontraron al escarabajo de oro, éste lo muerde al quererlo coger, y entonces ordena a Júpiter que lo coja. Júpiter busca algo con que cogerlo y se ve semi-enterrado un pedazo de papel, lo toma, y con él coge al escarabajo. Regresan a su casa, Legrand le muestra el escarabajo al Teniente G..., y guarda distraídamente el pedazo de papel. Cuando regresa a su casa encuentra a su amigo, y le narra el descubrimiento que hicieron del hermoso escarabajo, mas como lo ha prestado, no se lo puede mostrar a su amigo e intenta dibujárselo, busca en su escritorio papel y al no encontrar una hoja limpia, sin darse cuenta sus dedos dan con el papel con que cogieron al escarabajo de oro y allí lo dibuja. El amigo se encuentra colocado cerca de la chimenea y cuando va a examinar el dibujo le salta el perro por detrás, empujándolo más cerca del fuego, con una mano trata de calmar al perro y con la otra sostiene el dibujo que casi está por caer al fuego. Legrand le va a decir que tenga cuidado con el dibujo, en el mismo momento que él lo retira. En seguida el amigo examina el dibujo y le dice a Legrand que es un mal dibujante porque parece un cráneo lo que ha dibujado. Legrand se ofende porque se considera un buen dibujante, y cuando vuelve a examinar el dibujo se queda altamente sorprendido de ver que efectivamente en el papel hay una calavera. A partir de ese momento, empiezan toda una, serie de deducciones e investigaciones por parte de Legrand, quien recuerda que desde el momento que entregó a su amigo el papel, no lo perdió de vista ni un momento hasta que le regresó dicho papel, es por eso que cuando vio la calavera sobre el papel, llegó a la conclusión de que no se trataba de un papel sino de una fina hoja de pergamino en la que había caracteres escritos con tinta invisible que aparecían con la acción del fuego.



“Cuando heube tomado en consideración todas estas circunstancias, no dudé un momento que el calor fuera el agente que había hecho aparecer en el pergamino la calavera cuya imagen veía. Ya sabe usted que hay, y hubo en todo tiempo, preparados químicos por mé-  
dio de los cuales se pueden trazar en el papel o en la vitela caracteres que no son visibles sino cuando se someten a la acción del calor. Algunas veces, empléase el safre desleído en agua regia primero, y después en una cantidad de agua común cuatro veces mayor, de lo cual resulta un tinte verde; el régulo de cobalto, disuelto en espíritu de nitro, da un color rojo, y tanto éste como aquél desvanecé durante más o menos tiempo después de haberse enfriado la substancia con que se escribió; pero reaparecen a voluntad por la nueva aplicación del calor.

Entonces examiné la calavera con el mayor cuidado: los contornos exteriores, o sea los más inmediatos al borde del pergamino, se distinguían mucho mejor que los otros; y como esto demostraba evidentemente que la acción el calor había sido imperfecta o desigual, encendí al punto fuego y sometí cada parte a un calor abrasador. Al principio, ésto no me produjo más efecto que reforzar las líneas algo pálidos de la calavera, pero continuando la operación, ví aparecer en el ángulo de la faja, diagonalmente opuesto a aquél en que se había trazado la calavera, una figura que me pareció la de una cabra: un examen más atento me permitió convencerme de que se habria querido dibujar un cabrito.

¡Ah, ah,! —exclamé yo; —no tengo derecho a burlarme de usted pues un millón y medio de dólares no es cosa para chancearse; pues supongo que no tratará usted de agregar un tercer anillo a su cadena, pues no hallará relación alguna especial entre sus piratas y una cabra. Sabido es que los piratas no tienen nada que ver con esos animales. —¿No acabo de manifestarle que la figura no era la de una cabra? —¡Bien! Vaya por el cabrito; pero es casi la misma cosa.

—Casi, mas no del todo —replicó Legrand.

Tal vez haya oído usted hablar de cierto capitán Kidd yo consideré al punto la figura del animal como una especie de firma logográfica, o geroglífica (Kidd, cabrito); y digo firma porque el lugar que ocupaba en el pergamino sugería naturalmente esta idea. En cuanto a la calavera, situada en el ángulo diagonalmente opuesto, parecía un sello, o estampilla, pero quedé desconcertado por falta del cuerpo mismo de mi documento es decir del texto”... Este hecho

dominó irresistiblemente el pensamiento de Legrand, de que se hallaba a punto de adquirir una inmensa fortuna y de que, se encontraba en posesión de la nota que contenía el enigma del tesoro. Así, le hace recordar a su amigo, los rumores que circulaban del fabuloso y perdido tesoro del capitán Kidd. Legrand supone que no lo habían desenterrado, por haber perdido el documento, que contenía la indicación precisa en donde se hizo el depósito del tesoro. Esta idea anima a Legrand a proseguir su investigación, somete el pergamino a un calor más intenso, y entonces descubre lo siguiente:

$$\begin{aligned}
 & 53 \left( \frac{\dagger}{\dagger} + 305 \right) 6^* ; 4826 \left( 4 \frac{\dagger}{\dagger} . \right) 4 \frac{\dagger}{\dagger} \left. \right) ; 806^* ; 48 + 8960 \left. \right) \\
 & 85 ; 1 \frac{\dagger}{\dagger} \left( ; : \frac{\dagger}{\dagger} * 8 + 83 \left( 88 \right) 5^* + ; 46 \left( ; 88 * 96 * ? ; \right. \right. \\
 & 8 \left. \right) * . \frac{\dagger}{\dagger} \left( ; 485 \right) ; 5 * + 2 : * \frac{\dagger}{\dagger} \left( ; 4956 * 2 \left( 5 * - 4 \right) \right. \\
 & 898 * ; 4069285 \left. \right) ; 6 + 8 \left. \right) 4 \frac{\dagger\dagger}{\dagger\dagger} ; 1 \left( \frac{\dagger}{\dagger} 9 ; 48081 ; 8 : \right. \\
 & 8 \frac{\dagger}{\dagger} 1 ; 48 + 85 ; 4 \left. \right) 485 + 52880681 \left( \frac{\dagger}{\dagger} 9 ; 48 ; \right. \\
 & \left. \left( 88 ; 4 \left( \frac{\dagger}{\dagger} ? 34 ; 48 \right) \right) 4 \frac{\dagger}{\dagger} ; 161 ; : 188 ; \frac{\dagger}{\dagger} ? ; \right.
 \end{aligned}$$

Legrand se pregunta qué significa esto y después de reflexionar un momento, piensa que Kidd no fue capaz de confeccionar una muestra de criptografía muy abstrusa. Comenta que él ha resuelto otros más difíciles, y que lo primero que hay que hacer es buscar el “idioma de la cifra”. La firma de Kidd que es palabra inglesa, le hace pensar que el criptograma debía ser inglés, y así, narra a su amigo cómo lo decifró.

Observará usted que no hay espacios entre las palabras; si hubieran existido, el trabajo se habría simplificado mucho; entonces hubiera comenzado por hacer un análisis de las palabras más cortas, y me habría bastado encontrar, como siempre es probable, un palabra de una sola letra, (“a o I”), por ejemplo, para considerar la solución como resulta; pero no habiendo espacios, érame preciso determinar cuáles eran los signos predominantes y los menos frecuentes.

Los conté todos y forme la siguiente nota:

La cifra		8 se encuentra	33 veces
"	:	"	26 "
"	4	"	19 "
"	+ y)	"	16 "
"	+ *	"	13 "
"	5	"	12 "
"	6	"	11 "
"	+ y 1	"	8 "
"	0	"	6 "
"	9 y 2	"	5 "
"	: y 3	"	4 "
"	?	"	3 "
"	1	"	2 "
"	- y	"	7 "

Ahora bien: la letra que en inglés se halla más a menudo es la e; las demás se siguen en este orden: a o i d h n r s t v y c f g l m w b K p q x z.

La E predomina tan visiblemente que es raro encontrar una frase de cierta longitud en que no figure con carácter especial.

Tenemos, pues, al comenzar, una base de operaciones que nos ofrece algo más que simples conjeturas. Evidente es el uso general que de esta nota podemos hacer; mas para esa cifra particular no nos servirá de mucho. Siendo la cifra predominante el 8, la tomaremos por la e del alfabeto natural; y para comprobar esta suposición veamos si el 8 es a veces doble, pues la e se duplica muy a menudo en inglés, como por ejemplo en las palabras "meet, fleet, seen, been, agree", etcétera. En el caso presente vemos que el 8 es doble cinco veces, a pesar de ser muy corto el criptograma.

En su consecuencia, esa cifra representará la e. Sentado esto, como de todas las palabras de la lengua, la más usada es "the", debemos ver si se encontrará repetida varias veces la misma combinación de tres caracteres, siendo el 8 el último de ellos, y si hallamos repeticiones de ese género, representarán muy probablemente la pa-

labra "the" (él o la). Hecha la comprobación, resulta que la encontramos siete veces, siendo los signos; 48. Podemos suponer, por lo tanto, que; representa la t, el 4 la h y el 8 la e: el valor de esta última se halla además confirmado de nuevo; y con esto hemos dado un gran paso.

Sólo se ha determinado una palabra, pero ésta nos proporciona un dato mucho más importante, cual es conocer el principio y la terminación de otras palabras. Veamos, por ejemplo, el penúltimo caso en que se presenta la combinación; 48, casi al fin de la cifra; sabemos que el; que sigue inmediatamente, es el principio de una palabra, y de los seis caracteres que se hallan después del the, conocemos ya cinco. Substituimos ahora estos caracteres por las letras que representan, dejando un espacio para el desconocido.

t eeth,

Por lo pronto debemos separar el th, por no poder formar parte de la palabra que comienza por la primera t, pues vemos, probando sucesivamente todas las letras del alfabeto para llenar el blanco, que es imposible formar una palabra en que figura la th. Reduzcamos, pues, nuestros caracteres a

t ee,

y recorriendo de nuevo todo el alfabeto, si es necesario, resultará que la palabra tree (árbol), es la única versión posible. Así obtenemos una nueva letra, la r, representada por (, y además dos palabras juntas, the tree (el árbol).

Un poco más lejos encontramos la combinación; 48, de la cual nos servimos como determinación de lo que precede, lo cual nos da lo siguiente:

+  
the tree; 4 ( ? 34 the,  
+

o substituyendo a los caracteres las leyes naturales que conocemos,

+  
the tree thr ? 3 h the  
+



	5	representa	a
+		"	d
	8	"	e
	3	"	g
	4	"	h
	6	"	i
	*	"	n
+		"	o
+		"	r
	(	"	r
	;	"	*

Tenemos, pues, diez de las letras más importantes, y creo inútil proseguir la solución con todos sus detalles. Ya le he dicho a usted lo suficiente para convencerle de que las cifras de esta naturaleza son fáciles de explicar y para darle idea del análisis razonado que sirve para desenredarlas; pero tenga por cierto que la presente muestra es una de las más sencillas de la criptografía. Réstame sólo ahora darle a usted la traducción completa del documento como si hubiéramos descifrado sucesivamente todos los caracteres. Aquí está:

A good glas in the bishop's hostel in the devil's seat fortyone degrees and thirteen minutes northeast and by north main branch seventh limb east side shoot from the left eye of the death'head a bee line from the tree through the shot fifty feet out.

(Un buen cristal en el palacio del obispo en la silla del diablo cuarenta y un grado y trece minutos nordeste cuarto al norte principal tronco rama séptima lado. Este tírese desde el ojo izquierdo de la calavera una línea a plomo desde el árbol a través de la bala cincuenta pies fuera)".

Como anteriormente dijimos, este cuento tiene dos motivaciones profundas. Primero, la curiosidad de saber los misterios del nacimiento de los niños, que ya anteriormente explicamos. Segundo, es la búsqueda simbólica de excrementos en la madre, representados por el oro de Kidd. Es cierto que el nacimiento de su hermana Rosalía motivó este cuento; pero también es cierto que el Escarabajo de Oro es la herencia que le dejó Frances Allan, una herencia mejor que monedas de oro. A los dieciocho años, Poe huía de la rica

casa de los Allan, perdía definitivamente su adopción, y su herencia. En la casa de los Allan, había dejado a otra madre moribunda que fue Frances Allan; pero a diferencia de Elizabeth Arnold Frances no le había dado hermanos, evitándole así, un rival infantil en su ternura; pero en el inconsciente de Edgar puede ser que lo que ella misma deseaba era dejarle una herencia de oro. Edgar, había sentido su inconsciente gratificado, cuando de pequeño Frances Allan, lo llevó a su casa rica y lo colmó con sus dones, Edgar inconsciente debió regresar hacia los fantasmas de la herencia, que la madre rica le iba a dejar, ya que en un tiempo esta madre lo había amado y mimado.

El Escarabajo de Oro fue escrito en 1842 y en ésta época Poe creía que iba a hacer fortuna y obtener éxito, que hasta entonces no había alcanzado. En ese tiempo sucedieron acontecimientos importantes, como la pérdida de su empleo de Jefe de Redacción del *Graham's*.

En ese mismo año Virginia su esposa había tenido su primera hemoptisis dramática, cuando estaba cantando, siguiendo después otras hemoptisis que llenaban de pena a Poe. Estas señales de muerte, hacían revivir en el inconsciente de Poe, la alegría de un pasado querido, cuando el pequeño Edgar de dos años, se acurrucaba en el pecho también de su sangrante madre.

Recordemos también otro hecho importante, que cuando tenía veinte años era soldado en Carolina, y en ese mismo tiempo moría Frances Allan, suplicándole a su esposo que llamara a Edgar y que en el caso que no la encontrara viva que no la enterrara sino hasta que él viniera, igualmente suplicaba a su esposo que no lo desheredara, todas estas súplicas no fueron oídas por John Allan y cuando Edgar llegó encontró muerta y ya enterrada a su madre adoptiva; no quedándole sino la pena de ir a ver a su tumba en que se desmayó de dolor.

No es por azar que la caja que encierra el tesoro de Kidd tenga la forma oblonga de un ataúd, es una alusión a las madres muertas, tan queridas para él. Pero esta vez en lugar que los cadáveres estén dentro de la caja; están encima cuidando el tesoro.

Los dos esqueletos tienen los huesos esparcidos en la tierra y el cráneo está sobre una rama en alto. Estos dos esqueletos parecen pertenecer a los ayudantes de Kidd y siguiendo la costumbre de la época en que a los mozos, que enterraban un tesoro los mataban para

evitar que el secreto cundiese. En el inconsciente de Poe parecen significar otra cosa, la pareja de sus padres herida por la muerte.

Cuando muy pequeño en la promiscuidad de la habitación en que vivían los pobres actores, debió haber observado abrazos entre sus padres y como todo niño debió haberlos interpretado como agresión. Puede significar también la pareja de sus padres adoptivos John y Frances Allan, que cuando escribía él, *El Escarabajo de Oro*, ya habían muerto y esta pareja de sus padres adoptivos tan rica, debería haberle dejado un herencia, un tesoro.

La Madre Tierra para dar al hijo su tesoro y colmarlo, le abre sus entrañas. Todos los dones de Frances pertenecían a John y es expresado en este cuento, por el empelo de la leyenda de Kidd. Es a Kidd el pirata que ha pertenecido el tesoro, es él quien por la violencia y el rapto lo ha acumulado, en idéntica forma debió parecer el frío negociante de John Allan al inconsciente de Poe. No es la tierra sola la que ofrece su propio tesoro al hijo, que podía haber sido expresado por el descubrimiento de una mina de oro o de diamantes. Esto no sucede aquí, porque no es la tierra la que ofrece su propio tesoro, sino que la madre da al hijo el tesoro paterno, así lo hubiera hecho Frances Allan, si John Allan hubiese muerto primero y ella hubiera heredado la fortuna de su esposo, ella habría heredado a Poe; pero como esto no fue así. Poe se venga en *El Escarabajo de Oro*, en la fantasía de la realidad, sacando en su cuento de la tierra, la herencia de su última madre, la rica que pudo haberlo colmado y enriquecido.



## CONCLUSIONES

- 1) Las obras literarias y la elaboración onírica, siguen más o menos los mismos procesos, predominando el desplazamiento de intensidades psíquicas.
- 2) En la obra literaria, el contenido inconsciente pasa por medio de los pensamientos preconsciente, a su producto final que es la obra escrita.
- 3) El artista es un creador, y para que su obra se produzca necesita tres condiciones: una vivencia artística, un impulso de expresión y una forma en que objetive esta expresión.
- 4) El arte, sirve siempre, consciente o inconscientemente al propósito de la comunicación humana.
- 5) En el cuento de Guillermo Wilson, se objetiva el combate desesperado por librarse de un superyó alemanesco (introyección de la figura de John Allan), que al fin no logra.
- 6) En los cuentos de Poe, podemos observar el mecanismo de regresión hacia la madre de su infancia a la cual quedó fijado toda su vida y que en la mayoría de sus heroínas la reencarna con todos sus atributos.
- 7) Edgar Allan Poe, el genial poeta sádico necrofilico, presenta una regresión hacia la madre preedípica, de donde procede su sadismo.
- 8) Poe conscientemente al explicar su "Método de Composición", rechaza la idea que en su obra pueda intervenir la intuición (el inconsciente) y la sustituye con una explicación de elaboración matemática.
- 9) A pesar de la vida tan dramática de Poe, su genialidad lo llevó a integrar por medio de la sublimación sus conflictos y no a la desintegración psíquica.

10) Teniendo el arte fundamentalmente una función de comunicación de los conflictos inconscientes del autor, Poe nos revela en una forma bella pero al mismo tiempo horripilante, toda su dramática personal.

## BIBLIOGRAFIA

- Allan Poe E. "Obras Completas", Editorial Continental. México, 1958.
- Allan Poe E. "Cuentos Escogidos", Editorial U.A.N.M., 1958.
- Baudelaire Ch. "Oeuvres en Prose de Allan Poe", Editorial Gallimard Tours, 1951.
- Baudelaire Ch. "Edgar Allan Poe, Sa Vie et Ses Ouvrages" Editorial Gallimard, France, 1951.
- Bergler "Psicoanálisis del Escritor", Edit. Psique. Buenos Aires, 1954.
- Bonaparte M. "Edgar Poe" Demoel Steele. París, 1933.
- Bonaparte M. "Duelo, Necrofilia y Sadismo a Propósito de Edgar Allan Poe", Rev. Psicoanálisis 30-1931.
- Bonaparte M. "El Escarabajo de Oro de Edgar Allan Poe", Revista De Psicoanálisis Vol. 5, Núm. 3, 1948, página 663.
- Boussoula N. "La Peur et Univers dans l'Oeuvre d'Edgar Poe", Editorial P. U. F., 1952.
- Fairbain Ronald W. "Estudio Psicoanalítico de la Personalidad", Editorial Hormé. Buenos Aires, 1952.
- Fenichel O. "Teoría Psicoanalítica de las Neurosis", Editorial Nova; Buenos Aires, 1957.
- Ferenczi "Sur l' Otologie de l' Intéret pour l' Agent". Internationaler Psychoanalytische Verlag, 1922.
- Freud S. "Sobre los Mecanismos Psíquicos del Olvido". Tomo I.
- Freud S. "Interpretación de los Sueños". Tomo II.
- Freud S. "El Yo y El Ello". Tomo IX.
- Freud S. "Lo Inconsciente". Tomo IX.
- Freud S. "La Represión". Tomo IX.
- Freud S. "Los Instintos y Sus Destinos" Tomo IX.

- Freud S. "Una relación entre un Símbolo y un síntoma". Tomo XIII
- Freud S. "Recuerdo, Repetición y Elaboración". Tomo XIV.
- Freud S. "Los Principios del Suceso Psíquico". Tomo XIV.
- Freud S. "Lo Siniestro". Tomo XVIII.
- Freud S. "La Creación Poética y la Fantasía". Tomo XVIII.
- Garma A. "Psicoanálisis de los Sueños". Edit. Nova. Buenos Aires, 1956.
- Gaehde C. "El Teatro". Editorial Nacional. México, D. F., 1958.
- Greenacre Ph. "Estudios Psicoanalíticos Sobre la Actividad Creadora". Editorial Pax - México, 1960.
- Klein M. "Psicología Infantil y Psicoanálisis de Hoy". Editorial Paidós, 1962 Buenos Aires.
- Kris, E. "Psicoanálisis del Arte y del Artista". Edit. Paidós, Buenos Aires, 1964.
- Lauviere E. "Edgar Poe Etude Biographique et Critique". París, 1904.
- Mullahy P. "Edipo. Mito y Complejo". Editorial Ateneo. Buenos Aires 1953.
- Porot A. "Les Toxicomanies". Edit. P.U.F. Paris; 1953.
- Ramírez S. "Esterilidad y Fruto" (En la obra de García Lorca). Edit. Pax — México. S. A., 1962.
- Ramírez S. "El Mexicano. Psicología de sus motivaciones" (Estudio Sobre José Clemente Orozco) Edit. Pax — México S. A., 1962.
- Rochem G. "Mito y Leyenda": Buenos Aires, Revista de Psicoanálisis Vol. I No. 3, 1944.
- Spitz R: "No y Si" (Sobre la Génesis de la Comunicación Humana); Editorial Hormé. Buenos Aires 1960.

## I N D I C E

	Pág.
Introducción .....	11
<b>CAPITULO I</b>	
Estudio Psicológico de la Creación Literaria en General .....	13
<b>CAPITULO II</b>	
Datos Biográficos de Edgar Allan Poe .....	25
<b>CAPITULO III</b>	
“Guillermo Wilson” y su Significación Psicológica .....	41
<b>CAPITULO IV</b>	
“Ligeia” y su Significación Psicológica .....	47
<b>CAPITULO V</b>	
“El Hundimiento de la Casa Usher” y su Significación Psicológica .....	61
<b>CAPITULO VI</b>	
“El Escarabajo de Oro” y su significación Psicológica .....	79
Sumario y Conclusiones .....	105
Bibliografía .....	107