



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

LO QUE SE NARRA DESDE EL ATAÚD: UN ANÁLISIS ESPACIO-
TEMPORAL DEL CUENTO "THE PREMATURE BURIAL" DE EDGAR
ALLAN POE

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA

LILIANA MARTÍNEZ LÓPEZ



ASESORA

DRA. ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO

Cd. Universitaria, D.F. 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Man uses the spoken or written word to express the meaning of what he wants to convey. His language is full of symbols, but he also often employs signs or images that are not strictly descriptive [...] Although these are meaningless in themselves, they have acquired a recognizable meaning through common usage or deliberate intent.

Carl Gustav Jung

A mi mamá y mi papá, por todo y mucho más. Los amo.

Agradezco a mi enorme familia, Martínez y López por igual. A los nuevos y viejos integrantes, a los que acababan de llegar, a los que llegarán y a los que, por alguna u otra razón, se fueron. De todos aprendí algo.

Gracias a todos mis sinodales, por sus comentarios y sugerencias. Y, en especial, muchas gracias a la Dr. Ana Elena González Treviño, por su paciencia, sabiduría y por haberme acompañado todo este tiempo. Asimismo, un especial agradecimiento a la UNAM.

Muchas gracias Pao, Sebastián, Ara y Ale, por las risas y discusiones literarias y cotidianas. Gracias Xim, por tu ayuda, comprensión, enseñanzas y por haber contribuido a este trabajo. Por último, y no por ello menos importante, gracias Ro, por haber contestado las llamadas y los mensajes de desesperación, y por recordarme que todo estará bien.

Introducción	1
1. Narrador	4
2. Ubicación espacio-temporal	15
3. Estados de conciencia	25
Conclusiones	34
Anexos	38
Bibliografía	39

Introducción

Edgar Allan Poe (1809-1849) escribió su vigésimo sexto cuento¹, “The Premature Burial”, en 1844. El 31 de julio de ese mismo año fue publicado en *The Philadelphia Dollar Newspaper* y el 14 de junio de 1845 se reimprimió en el *Broadway Journal* (Thompson 356). Como el tema central del texto, la inhumación en vida era muy popular y aparecía constantemente en revistas y artículos científicos, al poco tiempo de su publicación, los párrafos 4-7 y 14-19 del texto de Poe se retomaron en un artículo del *The Rover* (“Burying Alive”, agosto, 1844) (Thompson 356). De igual manera, existe el boceto de un ataúd basado en la descripción que da el personaje principal de su féretro (anexo 1), así como un anuncio publicitario para vender el diseño de éste (anexo 2).

“The Premature Burial” trata sobre un narrador anónimo que cuenta su propia experiencia de cómo la catalepsia lo lleva a tomar ciertas precauciones para evitar que lo enterraran vivo. Para legitimar su historia, este personaje describe las anécdotas de cuatro personas que sufrieron la inhumación en vida. Estas anécdotas, aunque ficticias, no se alejan mucho de la realidad. De acuerdo con Christopher Dibble, el tema del entierro en vida en el siglo XIX era de gran interés debido a que los doctores, comúnmente, no contaban con el conocimiento suficiente para diagnosticar el deceso de una persona con absoluta certeza:

Premature burial has a long historical record, but those living in the nineteenth century witnessed a unique combination of legitimate medical uncertainty and calculated literary sensationalism. Premature burials

¹ Esto según el cotejo de los años de publicación que aparecen en la edición crítica de Norton, *The Selected Writings of Edgar Allan Poe* (ed. G. R. Thompson), y de la colección de Penguin Classics, *The Portable Edgar Allan Poe* (ed. J. Gerald Kennedy).

likely did happen, largely because the medical profession lacked equipment and expertise to properly distinguish death from near-death states. (Dibble, 2010)²

Como refiere la cita anterior, la inhumación en vida se documentó ampliamente en libros y publicaciones periódicas de la época. Es así que dentro de la obra de Poe se encuentran referencias a otros textos: el primer caso, el de la esposa del congresista, se cree que está basado en el artículo “The Lady Buried Alive” que apareció en 1827 en el *Philadelphia Casket*; y se han encontrado similitudes entre el caso de Mr. Edward Stapleton y el texto anónimo “The Buried Alive” que se publicó en *Blackwood’s Magazine*, en 1821 (Thompson 358).

Por otra parte, aprovechándose de la popularidad del tema del entierro en vida, Poe escribió otras obras: “Berenice” (1835), “The Fall of the House of Usher” (1839), “The Black Cat” (1835) y “The Cask of Amontillado” (1846). En “Berenice” y “The Fall of the House of Usher”, los narradores atestiguan el entierro en vida: Egaeus se entera de que el cuerpo aún con vida de su esposa yace dentro de su profanada tumba; Lady Madeline se aparece ante su hermano y el amigo de éste después de escapar de la cripta familiar. En los dos últimos textos, los narradores son los que entierran a un ser vivo: tanto el narrador anónimo de “The Black Cat” como Montresor emparedan a su víctima. Por su parte, el narrador de “The Premature Burial” tiene rasgos que no aparecen en ninguno de los otros relatos, pues a partir de su modo de narrar genera cierta inestabilidad enunciativa vinculada con el espacio. Mi propósito es analizar las características de este personaje, así como la relación que tiene con su entorno.

² Texto electrónico sin paginación.

En el primer capítulo analizaré las diferentes oscilaciones enunciativas presentes en “The Premature Burial”. Como base teórica usaré *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel, pues este texto detalla las diferentes funciones y herramientas discursivas que poseen las voces narrativas. De tal manera, a partir de las características que presenta el narrador anónimo del texto de Poe, la estructura de este capítulo estará dividida en el análisis del discurso en su forma de ensayo y de relato.

En el segundo capítulo, además de usar el mismo texto de Luz Aurora Pimentel para sustentar mi análisis de las unidades espacio-temporales que se encuentran en la narración, recurriré a los textos de Gaston Bachelard *La poética del espacio* (1957) y *La poética de la ensoñación* (1960), ya que abordan el tema de la construcción del espacio físico y la percepción del tiempo a través de los estados de conciencia. Como sucede en la mayoría de los trabajos de Poe, el espacio y el tiempo son primordiales, pues el narrador y el universo espacio-temporal de “The Premature Burial” se construyen a partir de estos.

Por último, en el tercer capítulo seguiré empleando los textos de Bachelard para hablar de los estados de conciencia en los que el narrador entra a lo largo de su relato: vigilia, sueño y ensoñación. Por tal razón, este capítulo estará más enfocado en la inestabilidad del narrador como personaje central del relato y cómo ésta altera la manera en que percibe su entorno.

1. Narrador

En “The Premature Burial”, el personaje principal —que no revela grandes detalles de su vida, pues ni su nombre comparte— describe en primera persona un trastorno que lo aqueja desde hace años y al cual se refiere como catalepsia. Esta enfermedad que se caracteriza por ataques que derivan en la pérdida de conciencia, provoca en el personaje el terror de ser enterrado vivo. Con el propósito de explicar su afección, presenta cuatro casos de personas que sufrieron la inhumación en vida. Aunque solo uno de esos casos describe la muerte de una mujer por el entierro en vida, el personaje enfoca todos su esfuerzos en evitar ese funesto destino.

Ahora bien, el narrador en “The Premature Burial”, que es la misma figura que el personaje principal, tiene dos funciones primordiales dentro de la narración: es tanto enunciador del universo como personaje de su propia historia. A este tipo de narrador se le llama homodiegético³, pero no solamente se limita a contar su propia historia —lo cual lo convertiría en narrador autodiegético—, sino que también cuenta la de alguien más, convirtiéndolo en narrador testimonial. Luz Aurora Pimentel señala que el narrador homodiegético testimonial produce un fenómeno discursivo: “una inestabilidad vocal que lo hace oscilar entre lo heterodiegético y lo homodiegético” (Pimentel 138). En “The Premature Burial”, el narrador no sólo fluctúa entre estos dos tipos, sino que por medio de su elección vocal, distingue claramente el uno del otro. Así pues, aunque el narrador como personaje es una figura constante a lo largo de la narración, la voz

³ De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, dependiendo de la relación que el narrador guarda con el mundo diegético, se denomina homodiegético o heterodiegético. Es decir, “si el narrado está involucrado en el mundo narrado, es un narrador homodiegético (o en primera persona); si no lo está, es heterodiegético (o en tercera persona)” (136).

narrativa cambia gradualmente: es tanto homodiégetica como heterodiegética. A su vez, esta ‘inestabilidad’ es la responsable de partir la narración en dos partes, cada una con un estilo de prosa diferente: la primera parte se presenta en forma de ensayo científico, mientras que la segunda es un relato en primera persona. Como existe una correlación entre la estructura y la enunciación del mundo diegético, distinguiré dos figuras narrativas: me referiré al *narrador* como el personaje central del relato, y *voz narrativa* como el enunciador del mundo diegético.

En la primera parte de la narración, el narrador, por medio de las funciones que adopta como voz narrativa, se caracteriza como el autor de un artículo científico, y a lo largo de esta parte se construye un *ethos* de autoridad en la materia. Este *ethos* está basado en el conocimiento que tiene el narrador sobre varios casos documentados que le ayudan a sustentar su hipótesis. Se debe tener en cuenta que la estructura de un artículo científico del siglo XIX es diferente a la actual. El estilo ensayístico que está presente en “The Premature Burial” es más parecido, por dar algún ejemplo, al que Henry Fielding emplea en su novela *Tom Jones*. Los primeros capítulos de la novela de Fielding, así como la primera parte del texto de Poe, sirven para preparar al lector para lo que sigue. Sin embargo, mientras que el narrador de Fielding presenta en el primer capítulo de cada libro una reflexión teórica sobre las licencias que se toma y los modelos clásicos que sigue o de los que se aparta, la voz narrativa de “The Premature Burial” pretende crear un *efecto*⁴ diferente. Ésta tiene la intención de informar a su

⁴ En *The Philosophy of Composition* (1846), Poe sostiene que el autor de toda obra de ficción debe buscar generar una respuesta emocional, o *efecto*, en el lector; éste se logra a partir de diferentes elementos narrativos, como son el tono, el tema, los personajes, las figuras retóricas, etc.

lector sobre lo que tratará su texto y además hace uso de una ‘falsa omisión’ para crear suspenso:

There are certain themes of which the interest is all-absorbing, but which are too entirely horrible for the purposes of legitimate fiction. These the mere romanticist must eschew, if he do not wish to offend or to disgust. They are with propriety handled only when the severity and majesty of Truth sanctify and sustain them. [...] But in these accounts it is the fact —it is the reality— it is the history which excites. As inventions, we should regard them with simple abhorrence. (356)⁵

Tanto la primera como la última oración del párrafo que abre el cuento, despiertan el interés del lector, porque, como lo explica Genette, la voz narrativa evoca un tema negando su factibilidad literaria como tal (paralipsis)⁶. No obstante, es en la oración introductoria donde esta voz dice más de lo que pretende. Por una parte está introduciendo un tema que será desarrollado a lo largo de la narración, el de ser enterrado vivo. Por la otra, da una pista de la intención que tiene la totalidad de la narración: qué es lo apropiado o lo que se debe narrar en una ficción. Es por esta razón que en el segundo enunciado “These the mere romanticist must eschew, if *he* do not wish to offend or to disgust”, la voz se dirige directamente a un lector implícito, el cual, si es que estuviera considerando la posibilidad de crear una ficción, debe de ser cauteloso en su creación. En este párrafo se cifran tema y propósito: no hay tema más aborrecible que el de ser enterrado vivo.

⁵ Edgar Allan Poe, “The Premature Burial” en *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. Thompson. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2004. De aquí en adelante, todas las citas del cuento son tomadas de esta edición.

⁶ El DRAE en su 22ª edición define la paralipsis como “una figura que consiste en aparentar que se quiere omitir algo.”, asimismo, acepta la escritura *paralepsis*. Sin embargo, Genette sostiene que ambos términos son diferentes, por lo que señala que la paralipsis es una “omisión lateral”, es decir, esta herramienta narrativa deja a un lado información que se debería dar; mientras que la paralepsis da información que se debería dejar a un lado (Genette 195). Para mi análisis, usaré la paralipsis para referirme a la estrategia narrativa que el narrador emplea para hablar de los temas que “son demasiado horribles para ser objeto de una obra de ficción” (356).

Hasta aquí, la voz narrativa se percibe como heterodiégetica, ya que no hay ningún tipo de referencia que muestre otro origen de perspectiva que no sea la del narrador. No es sino hasta el segundo párrafo que la voz narrativa se presenta como el 'yo' que narra:

I have mentioned some few of the more prominent and august calamities on record; but in these it is the extent, not less than the character of the calamity, which so vividly impresses the fancy. I need not remind the reader that, from the long and weird catalogue of human miseries, I might have selected many individual instances more replete with essential suffering than any of these vast generalities of disaster.
(356)

Este es el único párrafo de la primera parte (la ensayística) donde la voz narrativa se percibe como homodiégetica. Sin embargo, este 'yo' no revela la intención que tiene de narrar su propia historia, tiene el objetivo de involucrar al lector con el texto. A partir de este momento y a todo lo largo de la extensa introducción, la perspectiva narrativa es de un narrador heterodiegético.

Conforme avanza la narración, esta voz narrativa heterodiégetica hace uso de cuatro casos médicos para respaldar su hipótesis. Cada uno de estos casos se presenta como un pequeño relato dentro de la narración, volviendo así a la voz narrativa, no sólo como la expositora de un tema en apariencia científico, sino también un narrador heterodiegético. Es decir, la voz narrativa además de tener la función de enunciar el mundo diégetico, tiene cierto nivel participativo dentro de la narración. Lo anterior se hace presente en los cambios de tono que ocurren a lo largo de la sección ensayística y en los detalles que elige presentar.

En el párrafo introductorio, la voz narrativa utiliza un tono de advertencia para reforzar el efecto de suspenso previamente establecido por la paralipsis:

[...] We thrill, for example, with the most intense of "pleasurable pain" over the accounts of the Passage of the Beresina, of the Earthquake at Lisbon, of the Plague at London, of the Massacre of St. Bartholomew, or of the stifling of the hundred and twenty-three prisoners in the Black Hole at Calcutta. [...] As inventions, we should regard them with simple abhorrence. (356)

Si bien el narrador previene al lector sobre la forma en la que se deben de tratar ciertos temas, también resalta el hecho de que existe cierto placer al saber sobre las desgracias que le han ocurrido a otras personas; por esta razón lista algunos de los peores acontecimientos que le habían sucedido a la humanidad. Sin embargo, unas cuantas líneas más adelante el tono cambia; la voz narrativa pasa de advertir al lector a describir sus preocupaciones: "To be buried while alive is, beyond question, the most terrific of these extremes which has ever fallen to the lot of mere mortality." (356). Este cambio de tono, que no se opone al descrito con anterioridad, es el que logra que la narración pase de lo general a lo particular. Es decir, de los grandes horrores de la humanidad al terror personal de ser enterrado vivo.

Respecto a las elecciones narrativas del primer caso, que trata del entierro en vida de la esposa de un prominente congresista, se puede percibir cómo la voz narrativa presta particular interés a ciertos detalles:

A careful investigation rendered it evident that she had revived within two days after her entombment; that her struggles within the coffin had caused it to fall from a ledge, or shelf to the floor, where it was so broken as to permit her escape. A lamp which had been accidentally left, full of oil, within the tomb, was found empty; it might have been exhausted, however, by evaporation. On the uttermost of the steps which led down into the dread chamber was a large fragment of the coffin, with which, it seemed, that she had endeavored to arrest attention by striking the iron door. While thus occupied, she probably swooned, or possibly died, through sheer terror; and, in failing, her shroud became entangled in some iron-work which projected interiorly. Thus she remained, and thus she rotted, erect. (358)

El nombre de la mujer, así como el cuándo y el dónde ocurrió el incidente, nunca se revelan, esto con el propósito de enfocar la atención del lector en las imágenes estremecedoras creadas por el narrador. También se puede percibir que el tono del párrafo es frío. Es decir, la voz narrativa describe la muerte de la mujer sin omitir los detalles más perturbadores para producir un sentimiento de horror en el lector.

Como se puede observar, la participación de la voz narrativa dentro de los niveles diégeticos que representa cada uno de estos casos clínicos es muy tenue. Es en el segundo caso, el que trata de la mujer que es desenterrada por su amante, donde se advierte una intervención de la voz narrativa un poco más notoria:

The heroine of the story was a Mademoiselle Victorine Lafourcade, a young girl of illustrious family, of wealth, and of great personal beauty. Among her numerous suitors was Julien Bossuet, a poor litterateur, or journalist of Paris [...] Filled with despair, and still inflamed by the memory of a profound attachment, the lover journeys from the capital to the remote province in which the village lies, with the romantic purpose of disinterring the corpse, and possessing himself of its luxuriant tresses. He reaches the grave. At midnight he unearths the coffin, opens it, and is in the act of detaching the hair, when he is arrested by the unclosing of the beloved eyes. (358)

Al igual que en el primer caso como al principio de éste, la elección vocal de la voz narrativa es en tiempo pasado, pero un poco más adelante cambia al tiempo presente. Al utilizar el presente, la voz narrativa pone de manifiesto que tiene el control sobre lo que se narra, replegándose o desplegándose según se requiera. Este cambio temporal, que tan sólo dura tres oraciones, aparece justo en el clímax de lo que se está narrando. El propósito de esto es el de crear un *efecto*: quiere llevar al lector al momento de la acción, que viva la misma premura del amante por ver el cuerpo de su amada. Y ¿cuál no sería la sorpresa tanto del amante como del lector al descubrir que Victorine

Lafourcade seguía con vida? No obstante, a continuación, la voz narrativa decide cambiar nuevamente el tiempo gramatical: “In fact, the lady had been buried alive.” El narrador homodiegético se repliega para regresar al tono objetivo que usa a lo largo de la sección ensayística.

La voz narrativa juega con su propia función: la utiliza para entrar y salir de la narración principal, reforzando así su autoridad y aumentando la verosimilitud de lo expresado. De igual forma, se puede observar que esta voz no posee limitaciones cognoscitivas; los pensamientos y sentimientos de sus personajes están a su disposición. No es sino hasta la segunda parte, la del relato, cuando la voz narrativa se somete a la narración homodiegética.

Sin embargo, el cambio de voz narrativa heterodiegética a homodiegética no sucede de repente, sino gradualmente. Después de describir el cuarto caso, que es el de Mr. Stapleton y su experiencia con la batería galvánica, la voz narrativa describe con lujo de detalle la experiencia de ser enterrado vivo.

[...] The unendurable oppression of the lungs— the stifling fumes from the damp earth— the clinging to the death garments— the rigid embrace of the narrow house— the blackness of the absolute Night— the silence like a sea that overwhelms— the unseen but palpable presence of the Conqueror Worm— these things, with the thoughts of the air and grass above, with memory of dear friends who would fly to save us if but informed of our fate, and with consciousness that of this fate they can never be informed— that our hopeless portion is that of the really dead— these considerations, I say, carry into the heart, which still palpitates, a degree of appalling and intolerable horror from which the most daring imagination must recoil. (361)

En este párrafo, la voz heterodiegética se ha impuesto a sí misma “restricciones mínimas (entra y sale de la mente de los personajes)” (Pimentel, 98). Esta característica es predominante a lo largo de la primera parte, y no es sino hasta el final

de este párrafo que la voz narrativa revela que es gracias a su propia experiencia que puede hablar sobre este tema con mayor autoridad:

[...] And thus all narratives upon this topic have an interest profound; an interest, nevertheless, which, through the sacred awe of the topic itself, very properly and very peculiarly depends upon our conviction of the truth of the matter narrated. What I have now to tell is of my own actual knowledge— of my own positive and personal experience. (362)

Es en estas líneas donde convergen los dos tipos de voz narrativa; la voz heterodiégetica le concede la autoridad a la homodiegética para que continúe con la narración. Como resultado de este cambio narrativo la figura del narrador se vuelve el foco central del relato.

No obstante, este narrador usa elecciones vocales heterodiegéticas para mantener la credibilidad cimentada en el ensayo científico. Como parte de la introducción del relato, describe las características de la catalepsia, enfermedad que sufre desde hace mucho tiempo:

Sometimes the patient lies, for a day only, or even for a shorter period, in a species of exaggerated lethargy. He is senseless and externally motionless; but the pulsation of the heart is still faintly perceptible; [...] Very usually he is saved from premature interment solely by the knowledge of his friends that he has been previously subject to catalepsy, by the consequent suspicion excited, and, above all, by the non-appearance of decay. [...] The unfortunate whose first attack should be of the extreme character which is occasionally seen, would almost inevitably be consigned alive to the tomb. (362)

El narrador homodiegético desplaza el foco narrativo de sí mismo para lograr el enfoque *objetivo* de la primera parte. Sin embargo, no deja de ser él el centro de la narración, ya que al utilizar el pronombre *he* se proyecta como el paciente que sufre catalepsia. En este párrafo como en el anterior, tanto la voz narrativa heterodiegética como la homodiegética oscilan entre sí hasta el punto en que la primera se repliega

totalmente para dar paso a la segunda. Lo anterior tiene el propósito de darle fluidez a la narración.

Cuando termina la transición vocal, gran parte del relato se narra desde la perspectiva del narrador, y sólo le cede la palabra a otros personajes en dos ocasiones. La primera de ellas es a una figura de ultratumba que se le aparece en un sueño:

Suddenly there came an icy hand upon my forehead, and an impatient, gibbering voice whispered the word "Arise!" within my ear[...]
"Arise! did I not bid thee arise?"
"And who," I demanded, "art thou?"
"I have no name in the regions which I inhabit," replied the voice, mournfully; "I was mortal, but am fiend. I was merciless, but am pitiful. Thou dost feel that I shudder. —My teeth chatter as I speak, yet it is not with the chilliness of the night— of the night without end. But this hideousness is insufferable. How canst thou tranquilly sleep? I cannot rest for the cry of these great agonies. These sights are more than I can bear. Get thee up! Come with me into the outer Night, and let me unfold to thee the graves. Is not this a spectacle of woe?— Behold!" I looked; and the unseen figure, which still grasped me by the wrist, had caused to be thrown open the graves of all mankind [...]
"Is it not— oh! is it not a pitiful sight?"— but, before I could find words to reply, the figure had ceased to grasp my wrist, the phosphoric lights expired, and the graves were closed with a sudden violence, while from out them arose a tumult of despairing cries, saying again: "Is it not— O, God, is it not a very pitiful sight?" (363-364)

Hasta aquí, el objetivo del discurso narrativo había sido el de mantener un grado de *objetividad*; no obstante, el sueño rompe con esta intención. La forma en que se expresa la figura espectral contrasta con la forma en que el resto del texto ha sido enunciado, ya que ésta utiliza un tono trágico para hablar sobre el entierro en vida. La figura, a la cual nunca se le ve el rostro, representa todo lo que el discurso científico no puede expresar: terror, angustia, desesperación. De manera que en este diálogo confluyen lo racional (el narrador) y lo irracional (la figura espectral). Al término de este

episodio onírico el personaje principal transforma su preocupación por ser enterrado vivo en una obsesión.

La segunda intervención vocal aparece en otro momento crucial del relato; cuando el narrador cree yacer en una fosa común:

A long, wild, and continuous shriek, or yell of agony, resounded through the realms of the subterranean Night.
"Hillo! hillo, there!" said a gruff voice, in reply.
"What the devil's the matter now!" said a second.
"Get out o' that!" said a third.
"What do you mean by yowling in that ere kind of style, like a cattymount?" said a fourth; and hereupon I was seized and shaken without ceremony, for several minutes, by a junto of very rough-looking individuals. They did not arouse me from my slumber— for I was wide awake when I screamed— but they restored me to the full possession of my memory. (366)

La representación del discurso de la narración difiere de la forma en que se representa la interacción que tienen estos cuatro sujetos. Es decir, mientras que el narrador silencia su propia voz, las voces de los sujetos aparecen representadas tal cual son. Por otra parte, la forma coloquial en la que se expresan estos individuos no sólo rompe con la tensión creada a partir de la descripción de la supuesta inhumación, sino que convierte esta escena terrorífica en una irónica.

La elección vocal de representar diálogos tiene varios propósitos. En comparación con la parte ensayística, que es predominantemente descriptiva, en el relato, los diálogos son los que generan el movimiento de la narración. En otras palabras, son éstos los que marcan el principio y el fin de los acontecimientos del relato: el primer diálogo desencadena la obsesión del narrador al llevarlo a la fuente de su temor a ser enterrado vivo, su propia mente; y el segundo lo salva de su enfermedad

física y psicológica. Por otra parte, los diálogos no ocurren dentro de la realidad perceptible del narrador. Es decir, éstos no suceden durante la vigilia del personaje: la figura espectral habla con él durante un sueño; los cuatro hombres lo despiertan de su letargo. Este cambio espacial de lo onírico a lo real marca los diferentes niveles narrativos que existen dentro de la narración.

Otra de las similitudes que guardan los diálogos es que ambos rompen con el tono narrativo principal. Tanto voz heterodiegética como narrador homodiegético mantienen un tono serio a lo largo del texto; mientras que la figura espectral utiliza un tono dramático, y las voces de los individuos, uno de burla. Esta disonancia entre las voces evita que la narración sea plana. De igual forma, se puede observar que estas voces, además de contrastar con el resto del relato, tienen el atributo de aparecer en los momentos decisivos. La voz narrativa heterodiegética se repliega para que el narrador cuente su propia experiencia, y a su vez el narrador homodiegético le otorga la palabra a otros personajes para que sean los responsables de la acción de la historia. Lo anterior provoca que se cuestione la credibilidad del texto, porque no importa la insistencia con la que haya fundamentado sus argumentos en bases científicas, al final "There are moments when, even to the sober eye of Reason, the world of our sad Humanity may assume the semblance of a Hell." (367)

2. Ubicación espacio-temporal

A lo largo del texto la temporalidad del relato se ve alterada por diferentes elecciones vocales. Por un lado, la voz narrativa y el narrador cambian de pasado a presente para crear el efecto en el lector como si éste estuviera presente en el momento de la acción. Por otra parte, los diálogos construyen “una escena que ocurre una sola vez en un lugar definido” (Pimentel 120). La diferencia que existe entre las elecciones vocales es que los cambios verbales se encuentran enmarcados por la narración retrospectiva de ambas figuras narrativas, mientras que los diálogos construyen “una presentación puntual de los acontecimientos” (119). Sin embargo, aunque las figuras narrativas juegan con la forma en que se presentan los acontecimientos, la narración tiene una secuencia lineal. Con base en lo propuesto anteriormente de separar la narración en ensayo y relato, se pueden analizar las diferentes unidades espacio-temporales que se encuentran en el texto.

En general, los casos clínicos presentados en la parte ensayística están narrados en forma retrospectiva. Esto se debe a que la voz narrativa presenta la dimensión espacio-temporal de cada uno: el primero ocurre “not very long ago” en la ciudad de Baltimore; el segundo, en Francia en 1810; el tercero, en Leipzig, Alemania; y el último, en Londres en 1831. Si bien no todos los casos tienen unidades temporales específicas, se presentan de forma lineal, ya que están ordenados del más antiguo al más reciente. En lo que respecta a esta parte de la narración, esta voz utiliza las unidades espacio-temporales como herramientas narrativas para generar credibilidad.

El primer caso en ser presentado, el de la esposa del congresista, tiene una unidad espacial definida: la ciudad de Baltimore. Pero lo que sobresale de éste es la descripción de la cripta familiar⁷:

A careful investigation rendered it evident that she had revived within two days after her entombment; that her struggles within the coffin had caused it to fall from a ledge, or shelf to the floor, where it was so broken as to permit her escape. A lamp which had been accidentally left, full of oil, within the tomb, was found empty; it might have been exhausted, however, by evaporation. On the uttermost of the steps which led down into the dread chamber was a large fragment of the coffin, with which, it seemed, that she had endeavored to arrest attention by striking the iron door. (358)

Este párrafo tiene dos imágenes perturbadoras: la primera de ellas es una lectura del espacio físico que se le reveló a la mujer (el acceso a la cripta subterránea es a través de una puerta de hierro; dentro de ésta su féretro yace en una repisa y una lámpara de aceite le revela lo que será su última morada). La segunda es la acción de la mujer golpeando la puerta con un pedazo de su propio ataúd. Ambas imágenes perturbadoras son lecturas hechas a partir de lo que se encontró dentro de la cripta. En comparación con el resto de los casos, donde el sobreviviente del entierro en vida da testimonio de su propia experiencia, en éste lo que se narra es lo que se interpretó del espacio físico con posterioridad.

Por otro lado, en el siguiente caso, la tumba de Victorine Lafourcade no tiene nada de particular: es una sepultura ordinaria en el cementerio de su pueblo natal. En relación con las unidades espacio-temporales, lo que se puede destacar es que el entorno se construye a partir de las acciones. Por lo tanto, para lograr cierto efecto en el lector, la voz narrativa cuenta cómo el amante de Victorine Lafourcade la desentierra:

⁷ Retomaré algunas citas para analizar sus características espacio-temporales.

At midnight he unearths the coffin, opens it, and is in the act of detaching the hair, when he is arrested by the unclosing of the beloved eyes. In fact, the lady had been buried alive. Vitality had not altogether departed, and she was aroused by the caresses of her lover from the lethargy which had been mistaken for death. (358)

En comparación con el primer caso, donde el sentimiento de horror tiene su origen en la descripción espacial, el segundo genera este sentimiento a partir de la simple acción de exhumar a alguien y descubrir que no ha muerto.

El tercer caso, que trata el oficial de artillería, se fundamenta en una publicación que parece ser de reconocido prestigio: el *Chirurgical Journal* de Leipzig. Si bien se puede inferir que esta revista médica tiene el propósito de documentar casos clínicos, no provee la suficiente información para asegurar que la inhumación del oficial de artillería haya sucedido en años recientes en Alemania. Al igual que en el primer caso, la descripción de un espacio en particular tiene gran importancia:

The weather was warm, and he was buried with indecent haste in one of the public cemeteries. His funeral took place on Thursday. On the Sunday following, the grounds of the cemetery were, as usual, much thronged with visitors, and about noon an intense excitement was created by the declaration of a peasant that, while sitting upon the grave of the officer, he had distinctly felt a commotion of the earth, as if occasioned by someone struggling beneath. At first little attention was paid to the man's asseveration; but his evident terror, and the dogged obstinacy with which he persisted in his story, had at length their natural effect upon the crowd. Spades were hurriedly procured, and the grave, which was shamefully shallow, was in a few minutes so far thrown open that the head of its occupant appeared. (359)

Mientras que el espacio descrito en el caso de la mujer del congresista es lúgubre y horroroso, aquí el clima es cálido y el lugar está concurrido, aunque de igual forma se describe una acción perturbadora: un hombre siente que la tierra debajo de sus pies se mueve como si alguien luchara por salir. También resalta el hecho de que la voz

narrativa precisa el día de la semana en que el funeral se llevó a cabo (jueves), y el día en que fue rescatado (domingo). Tales características, además de no aparecer en ninguno de los otros casos, dan una idea de la tortura que padeció el oficial de artillería.

Por último, el cuarto caso presenta de manera puntual la información del entierro en vida de Mr. Edward Stapleton (Londres, 1831); y, de igual forma, hay una descripción espacio-temporal detallada. Después de que la causa de muerte de Mr. Stapleton despertara la curiosidad de varios doctores, un joven médico tiene la oportunidad de experimentar con una batería galvánica en el supuesto cadáver:

It grew late. The day was about to dawn; and it was thought expedient, at length, to proceed at once to the dissection. A student, however, was especially desirous of testing a theory of his own, and insisted upon applying the battery to one of the pectoral muscles. A rough gash was made, and a wire hastily brought in contact, when the patient, with a hurried but quite unconvulsive movement, arose from the table, stepped into the middle of the floor, gazed about him uneasily for a few seconds, and then-spoke. What he said was unintelligible, but words were uttered; the syllabification was distinct. Having spoken, he fell heavily to the floor. (360-361)

En este párrafo no aparece ninguna descripción espacial, pero sí incluye descripciones temporales: “It grew late. The day was about to dawn [...]”. Éstas, más que continuar con una crónica médica, parecieran introducirnos en un relato de terror. Lo que perturba de este caso es lo que le sucede al cuerpo de Mr. Stapleton: después de que el estudiante hace una incisión en el pectoral, Mr. Stapleton se levanta de la mesa de operaciones y anda. Este último caso finaliza los ejemplos que da la voz narrativa para sustentar su credibilidad ante el lector, pero también introduce otro importante elemento de la narración: el sentimiento de horror.

Al completarse el cambio vocal, el narrador homodiegético aprovecha lo que se cimentó en la primera parte. Es así que con la ubicación espacio-temporal del primer caso, el lector posee una idea general de dónde ocurre la narración: en el noreste de Estados Unidos, en la primera mitad del siglo XIX. Aún así, contrario al objetivo de la voz narrativa de disponer lugares y fechas, las unidades espacio-temporales exactas pasan a segundo plano para el narrador. Los lugares lúgubres, como cementerios, sepulcros y tumbas, al igual que las acciones que al ser narradas producen cierto efecto en el lector, son las que realmente importan al narrador. De ahí que dentro del relato existan dos escenas en las que sobresale la construcción narrativa del entorno.

La primera de ellas es el sueño que el narrador tiene de una figura desconocida. A diferencia de los casos clínicos, en donde las unidades espaciales sirven como herramienta narrativa, aquí el espacio es el centro de atención:

I sat erect. The darkness was total. I could not see the figure of him who had aroused me. I could call to mind neither the period at which I had fallen into the trance, nor the locality in which I then lay. [...] I looked; and the unseen figure, which still grasped me by the wrist, had caused to be thrown open the graves of all mankind, and from each issued the faint phosphoric radiance of decay, so that I could see into the innermost recesses, and there view the shrouded bodies in their sad and solemn slumbers with the worm. But alas! the real sleepers were fewer, by many millions, than those who slumbered not at all; and there was a feeble struggling; and there was a general sad unrest; and from out the depths of the countless pits there came a melancholy rustling from the garments of the buried. (363)

El lector debe esperar a que el narrador recobre el sentido de la vista para poder percibir el lugar en donde se está llevando a cabo la acción. Es gracias al brillo fosfórico que irradian la figura de ultratumba, los cuerpos amortajados y las tumbas abiertas, que un cementerio se revela ante el lector. A su vez, esta escena transporta

tanto al narrador como al lector a un espacio mítico. Este cementerio alberga “the graves of all mankind”; pero no sólo eso, también incluye a las personas que fueron enterradas vivas y que yacen en agonía perpetua. Consiguientemente, esta escena se diferencia del resto de la narración por la representación de un lugar “irreal”. Aunque el resto de la narración se encuentra inscrita en el plano de lo real, en esta escena existe un atisbo a un escenario fantástico. De igual forma, es la primera vez que la figura del narrador está involucrada en la acción que se expresa. Esta participación acentúa la distancia que existe entre el discurso del narrador y el de la voz narrativa, ya que lo que expresa el primero se maneja en el ámbito de lo “onírico” y el segundo continuamente recurre a experiencias “reales”.

Gaston Bachelard sostiene que “la imaginación afila todos nuestros sentidos. La aprehensión imaginante prepara nuestros sentidos a la instantaneidad” (1957, 90). La descripción de su presunto entierro en vida representa las sensaciones que experimentó el narrador en ese momento:

The movement of the jaws, in this effort to cry aloud, showed me that they were bound up, as is usual with the dead. I felt, too, that I lay upon some hard substance, and by something similar my sides were, also, closely compressed. So far, I had not ventured to stir any of my limbs- but now I violently threw up my arms, which had been lying at length, with the wrists crossed. They struck a solid wooden substance, which extended above my person at an elevation of not more than six inches from my face. I could no longer doubt that I reposed within a coffin at last. (365-366)

El narrador cree que “reposa” en un ataúd por la sensación de la sustancia dura donde yace. Aunque estos elementos producen la ilusión de confinamiento, no son los únicos que afligen al personaje. Su cuerpo también se convierte en una especie de féretro: la sensación de su mandíbula atada a la cabeza, al igual que las muñecas cruzadas sobre

el pecho, parecieran aprisionarlo en sí mismo. Las restricciones espaciales que experimenta a través de las distintas partes del cuerpo le hacen creer que ha sido enterrado en vida.

Sin embargo, no sólo el espacio delimita la percepción del narrador; el tiempo también juega un papel importante en esta tarea. En el momento en que el narrador está a punto de caer en la catalepsia hasta que recobra la conciencia, el tiempo pareciera cambiar constantemente de velocidad. Al principio de cada uno de estos trances él se hunde poco a poco “into a condition of hemi-syncope” (362). Durante éstos, que llegan a durar varias semanas, el espacio y el tiempo dejan de existir: “all was void, and black, and silent, and Nothing became the universe” (362). Este sentimiento de vacío se genera a partir de la nulidad del tiempo y el espacio, lo cual a su vez causa una alteración en la forma en que se percibe la realidad durante el trance. Al despertar el narrador tarda en retomar el control sobre sí mismo: “Upon awaking from slumber, I could never gain, at once, thorough possession of my senses, and always remained, for many minutes, in much bewilderment and perplexity” (363). Al salir de estos episodios catalépticos ha sido afectado no sólo su cuerpo, sino también su forma de percibir el tiempo y el espacio. Su supuesta inhumación es el punto más alto de la distorsión espacio-temporal que llega a sufrir. Es así como, antes de recobrar la conciencia en lo que pareciera ser un féretro, el narrador emerge “from total unconsciousness into the first feeble and indefinite sense of existence. Slowly— with a tortoise gradation— approached the faint gray dawn of the psychal day” (365). A continuación, todo comienza a acelerarse, lo que se transmite narrativamente a través de la ánafora: “And now the first positive effort to think. And now the first endeavor to

remember. And now a partial and evanescent success. And now the memory has so far regained its dominion, that, in some measure, I am cognizant of my state” (365). Es a partir de este momento que el espacio y el tiempo se combinan para generar un efecto de aprehensión.

La supuesta inhumación es el clímax de la narración, y por lo tanto es la escena más larga que hay dentro del texto. Para introducirla, el narrador hace un “resumen” de lo que se narrará:

Then, after a long interval, a ringing in the ears; then, after a lapse still longer, a prickling or tingling sensation in the extremities; then a seemingly eternal period of pleasurable quiescence, during which the awakening feelings are struggling into thought; then a brief re-sinking into non-entity; then a sudden recovery. (365)

A diferencia de la primera parte, donde el lenguaje narrativo era objetivo, en ésta el narrador adopta un tono poético y hace uso de diferentes figuras literarias para describir diferentes sensaciones. En este caso por medio del uso de una segunda ánafora se genera un efecto de acumulación⁸. La percepción del tiempo, a su vez, se ve alterada debido al amontonamiento de sensaciones, pues se suceden una tras otra rápidamente. A través de este sentimiento, el narrador resalta el hecho de que no sólo cree estar enterrado vivo: sus ojos sólo ven oscuridad, sus oídos zumban, sus muñecas están cruzadas sobre su pecho, su nariz percibe el olor a tierra húmeda, su mandíbula está atada a su cabeza, sus pulmones luchan por oxígeno. Esta acumulación de sensaciones traza la “realidad” perceptible. Bachelard explica que “[se] nos obliga a

⁸ Además de la anáfora que aparece también en la cita, se encuentran otras figuras literarias, como el símil (“I shook-shook as the quivering plumes upon the hearse”). Sin embargo, la figura que aparece constantemente en esta sección del cuento es la acumulación. Por ejemplo, cuando el narrador relata que cree yacer en un ataúd, la descripción de lo que siente, así como del lugar, genera un sentimiento de acumulamiento: “The unendurable oppression of the lungs-- the stifling fumes from the damp earth-the clinging to the death garments-the rigid embrace of the narrow house-- the blackness of the absolute Night-- the silence like a sea that overwhelms-the unseen but palpable presence of the Conqueror Worm.” (361)

adaptarnos a la realidad, a construirnos como una realidad, fabricar obras que son realidades” (1957, 28-29); la realidad percibida por el narrador es que ha sido enterrado en vida, y sus sentidos confirman su peor pesadilla.

Si bien la inhumación imaginaria está centrada en la descripción de una supuesta tumba, ésta no es la única ocasión en que se describe este tipo de escenario. Unos párrafos antes, el narrador ha descrito la cripta familiar. Lo que diferencia de la del presunto entierro en vida es que está creada a partir de la lógica. Es decir, el narrador en pleno uso de su conciencia modifica la cripta familiar con la clara intención de preservar su vida:

I had the family vault so remodelled as to admit of being readily opened from within. The slightest pressure upon a long lever that extended far into the tomb would cause the iron portal to fly back. There were arrangements also for the free admission of air and light, and convenient receptacles for food and water, within immediate reach of the coffin intended for my reception. This coffin was warmly and softly padded, and was provided with a lid, fashioned upon the principle of the vault-door, with the addition of springs so contrived that the feeblest movement of the body would be sufficient to set it at liberty. Besides all this, there was suspended from the roof of the tomb, a large bell, the rope of which, it was designed, should extend through a hole in the coffin, and so be fastened to one of the hands of the corpse. (364)

Hasta cierto punto, este mausoleo se asemeja a una casa: la luz entra con facilidad, está ventilado, hay un lugar para la comida, es cómodo, y se puede “salir” con facilidad de él. Bachelard en *La poética del espacio* manifiesta que todo espacio habitable tiene el potencial de convertirse en casa, y que “protege al soñador; la casa nos permite soñar en paz” (29). Si bien el narrador no tiene la intención de vivir en un mausoleo, pone sus esperanzas en éste para sobrevivir. En esencia, el mausoleo se vuelve un refugio. Es por tal razón que la supuesta tumba de su entierro en vida se encuentra en

oposición a la cripta familiar: mientras que en el mausoleo él tiene el control sobre la situación, la supuesta inhumación sobrepasa sus capacidades.

En estas descripciones se encuentran de nuevo las oposiciones de lo “real” y lo “fantástico”. Sin embargo, pese a que el narrador se encuentra en control de su mente al alterar la cripta familiar, nunca la usa, la mantiene como una idealización. En otras palabras, no participa activamente en el relato. Por el contrario, la tumba donde presuntamente yace es más real, porque “está en ella”.

Es así como en comparación con las descripciones espacio-temporales de la parte ensayística, donde se mantienen en el plano de lo real y que sirven para cimentar la credibilidad de la voz narrativa, las del relato cumplen una función diferente. Éstas fluctúan entre lo que puede ser y lo que es; es decir, la cripta familiar es una descripción de lo que le gustaría al narrador que fuera su tumba, mientras que el presunto entierro en vida es sólo un supuesto suyo. Al fin y al cabo, nunca llega a estar en ninguna de ellas.

3. Estados de conciencia

Como se mencionó anteriormente, una de las principales características del narrador en "The Premature Burial" es su inestabilidad, pues a lo largo de la narración el personaje experimenta oscilaciones narrativas: pasa de lo heterodiegético a lo homodiegético. Sin embargo, esta inestabilidad no se limita solamente a sus elecciones vocales; también se manifiesta en su desarrollo como personaje dentro del mundo diegético. Es así pues que en este capítulo se analizarán los diferentes estados de conciencia por los que atraviesa el narrador durante el relato.

En la sección ensayística, la voz narrativa se encuentra desvinculada de su propia historia, ya que, dentro de su función de enunciar el mundo diegético, es la encargada de narrar la historia de cuatro personas. No es sino hasta que termina la transición vocal que se revela como el personaje principal. Es en este momento que el narrador existe no sólo como voz heterodiegética, sino que también se inserta en el mundo diegético. Dentro de éste, el narrador experimenta tres estados de conciencia y cada uno de ellos tiene un correlativo espacial: la vigilia con la cripta familiar, el sueño con un cementerio y la ensoñación con una supuesta tumba que en realidad se trata de una litera en un balandro.

En el primer estado de conciencia, el narrador se encuentra en estado de vigilia. Es decir, tanto cuerpo como mente están sometidos a la voluntad del personaje. Estar despierto, para el narrador, significa tener control sobre su entorno, por lo tanto aprovecha este estado para preparar el alojamiento destinado para su muerte. Reconstruye la cripta familiar con el propósito de sobrevivir a su entierro: la puerta se

abre con la menor presión, la luz y el aire entran fácilmente, hay receptáculos para comida y agua, y el ataúd donde yacería su cuerpo, además de estar revestido con la más suave tela, tiene una cuerda atada a una campana para dar aviso en caso de que sea enterrado vivo.

La razón por la cual el narrador reconstruye la cripta familiar se debe a que padece catalepsia. Esta enfermedad tiene la capacidad de despojar a quien la sufre de todo tipo de control, pues le da la apariencia de un cadáver:

[The patient] is senseless and externally motionless[...] Very usually he is saved from premature interment solely by the knowledge of his friends that he has been previously subject to catalepsy, by the consequent suspicion excited, and, above all, by the non-appearance of decay. (362)

Esta afección, que tiene años atormentándolo, horroriza al narrador a tal punto que no confía en nadie, ni siquiera en su propio cuerpo. Pero no sólo le genera este sentimiento; también lo define como ser, pues la catalepsia es el origen de la inestabilidad de sus estados de conciencia. En este estado de vigilia, la enfermedad lo orilla a reconstruir su entorno fúnebre así como su entorno social.

Si bien él busca que las alteraciones a la cripta familiar eleven sus probabilidades de sobrevivir a un entierro en vida, sus precauciones no resultan suficientes. Su deseo de controlar su entorno no se limita solamente a espacios físicos, sino también a sus relaciones personales: “I doubted the care, the fidelity of my dearest friends. I dreaded that, in some trance of more than customary duration, they might be prevailed upon to regard me as irrecoverable.” (364) Por tal razón, les pide lo entierren solamente cuando su cadáver esté en estado de descomposición: “I exacted the most sacred oaths, that under no circumstances they would bury me until decomposition had

so materially advanced as to render farther preservation impossible.” (364) Esta petición modifica su entorno social, pues les solicita a sus amigos que no sigan el procedimiento normal de enterrar un cadáver poco después del deceso. Este tipo de acciones, de cierta forma paranoicas, son lo que dan seguridad al narrador.

Por otra parte, Bachelard comenta que una de las características de la vigilia es la forma en la que se percibe el tiempo. En *De La poética de la ensoñación a las ontologías elementales de Gaston Bachelard*, Aracelia Lara explica que “El tiempo es un discurrir horizontal que establece la experiencia del sujeto en las coordenadas del antes y del después.”(3) A diferencia de los otros dos estados, en la vigilia hay un flujo de hechos que transcurre de forma claramente cronológica; hay un principio y un posible final. El temor a ser enterrado vivo procede de sus frecuentes episodios catalépticos, por lo que el narrador se anticipa a este hecho al reconstruir la cripta familiar y actúa en consecuencia.

El segundo estado de conciencia es el *sueño*, cuyo correlativo espacial es el cementerio donde aparece una figura de ultratumba. Respecto a dicha escena onírica, el narrador resalta: “From the innumerable images of gloom which thus oppressed me in dreams, I select for record but a solitary vision.” (363) Como se mencionó anteriormente, la catalepsia no sólo rige su forma de interactuar con su entorno, sino también permea su subconsciente. Esta visión está protagonizada por un ser espectral que sirve de guía al narrador en un escenario apocalíptico:

[...] the unseen figure, which still grasped me by the wrist, had caused to be thrown open the graves of all mankind, and from each issued the faint phosphoric radiance of decay, so that I could see into the innermost recesses, and there view the shrouded bodies in their sad and solemn slumbers with the worm. But alas! the real sleepers were fewer, by many millions, than those who slumbered not at all; and there

was a feeble struggling; and there was a general sad unrest; and from out the depths of the countless pits there came a melancholy rustling from the garments of the buried. And of those who seemed tranquilly to repose, I saw that a vast number had changed, in a greater or less degree, the rigid and uneasy position in which they had originally been entombed. (364)

Esta escena recuerda dos pasajes bíblicos. El primero es la historia de Lázaro, quien, aunque no fue enterrado en vida, revivió cuando ya estaba en la tumba; en esta escena, la mayoría de los cuerpos que están en ese cementerio también despiertan de su muerte. El segundo tiene que ver con el imaginario cristiano del Día del Juicio Final; el giro que le da Poe a esta idea es que en esta escena no hay ninguna persona viva, sólo cuerpos amortajados retorciéndose en sus fosas, pero no todos los inhumados estaban muertos al momento de su entierro. Es decir, al igual que son muy pocos los que alcanzarán el Reino de los Cielos, los afortunados que fallecieron antes de ser sepultados también lo son, ya que la gran mayoría son el resultado de una muerte fallida.

Este sueño, que presenta un escenario terrorífico, se diferencia de la vigilia porque durante ésta el narrador tiene el control sobre su entorno, mientras que en éste no hay forma alguna en la que llegue a poseerlo. Lo anterior se debe a que la mente se encuentra desvinculada del cuerpo, y por lo tanto no puede controlar el entorno. El cuerpo en este estado de conciencia está presente, pero no participa activamente en las escenas que presencia. En otras palabras, los sentidos siguen activos; el narrador escucha, siente y ve, pero su cuerpo no reacciona ante lo que está sucediendo.

En el sueño todo puede pasar, pero nada de lo que sucede le afecta. Durante la vigilia, el narrador se encuentra bajo la constante amenaza de la catalepsia, pues siempre existe la posibilidad de que lo entierren en vida. En el sueño, a pesar de que

se encuentra en el cementerio donde están “all the graves of all mankind”, el narrador se encuentra a salvo físicamente. Sin embargo, las secuelas de los sueños que tiene se presentan durante la vigilia, ya que es a partir de ellas que el narrador toma la decisión de reconstruir la cripta familiar: “Phantasies such as these, presenting themselves at night, extended their terrific influence far into my waking hours.” (364)

La temporalidad del sueño, en contraposición a la vigilia, sólo dura un instante. Durante este estado de conciencia, el tiempo está desvinculado de las estructuras lineales propias de la realidad, ya que puede ocurrir casi cualquier cosa: puede mostrarse el cadáver del primer ser humano que fue enterrado vivo, así como puede aparecer el cuerpo de la persona que todavía no nace pero que será inhumada en vida. Bachelard sostiene que “En la Nada o en el Agua, los sueños carecen de historia.” (1960, 221) Los sueños son un tiempo aparte; sin antes ni después, por lo que, dentro del universo del sueño, esta ausencia de temporalidad se traduce en la pérdida de control: así como no existe alguna manera en que el narrador tenga control sobre su entorno, tampoco tiene forma de medir o de percibir el tiempo real. La preocupación estilística del narrador es la de crear el sentimiento de terror que radica durante esta ausencia temporal objetiva.

Cabe señalar que no sólo se sueña lo que se ha vivido. Bachelard explica que vivir abarca tanto la existencia sensorial del día a día como lo que se absorbe de los demás. Es decir, lo que se llega a saber por medio de alguien más —o en otras palabras, a través de una obra de arte— se vuelve parte de nuestra vida. Por tal razón, aunque el narrador no haya experimentado el entierro en vida, después de haber investigado las experiencias de cuatro personas dispone de los elementos para soñar

que puede ser enterrado vivo. Es así como este sueño, que según dice es uno de muchos, de cierta forma manifiesta el temor más grande del narrador: no importa qué haga, del entierro en vida, al igual que del Día del Juicio Final, no podrá escapar.

El tercer estado de conciencia es la *ensoñación*⁹ y su referente espacial es la tumba en donde el narrador cree que ha sido enterrado vivo. En esta escena su temor más grande se hace realidad, pero no está muy seguro de cómo sucedió. En *La poética de la ensoñación*, Bachelard propone que “la ensoñación es una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia” (226). Este estado es el punto medio entre la vigilia y el sueño, ya que el cuerpo y la mente del narrador están vinculados, pero no como en el primer estado de conciencia. El cuerpo siente, escucha, huele, pero su mente interpreta estas señales como si estuviera en el sueño. En otras palabras, el cuerpo está en vigilia pero la mente sueña, pues ambos estados, que son como dos fuerzas que tiran hacia direcciones contrarias, convergen en la figura del narrador. Sin embargo, lo que se narra es la interpretación que su mente le da a lo que siente el cuerpo. Por lo tanto, lo que se nos presenta son dos escenas: la ensoñación y lo que realmente sucedió. En la primera, una supuesta tumba se describe a partir de la confusión que tiene el narrador sobre el espacio en que se encuentra; en la segunda, despierta en un balandro a las orillas del río James, en Richmond, Virginia.

Asimismo, en el momento de ensoñar, “el mundo real es absorbido por el mundo imaginario” (1960, 226). Por un lado, antes de entrar en este estado de conciencia, el narrador como personaje de su historia y como herramienta narrativa consigue información de los entierros en vida; además sueña con las tumbas de todos los seres

⁹ Dentro de la poética bachelardiana, la ensoñación se puede entender como el acto de soñar despierto. En este estado de conciencia los objetos se perciben como en un aparecer (Lara 2009, 11); es decir, la mente interpreta lo que siente el cuerpo de forma diferente a lo que es en realidad.

humanos que fueron inhumados en vida y reconstruye su cripta familiar; esto sirve como base para la ensoñación. Por el otro, en el momento de la supuesta inhumación el narrador cree despertar de un trance cataléptico: "I found myself emerging from total unconsciousness into the first feeble and indefinite sense of existence". (365) Sin embargo, esta acción no se lleva a cabo completamente: su cuerpo le transmite la sensación de estar en un lugar estrecho con las extremidades inmovilizadas, sin luz, silencioso y con un aroma a tierra húmeda, y su mente lo lleva a una supuesta tumba. Estas sensaciones son lo que ensueña, pues todos los elementos son asimilados y reinterpretados durante este estado.

Como se mencionó anteriormente, el correlativo espacial de este estado de conciencia es la supuesta tumba que en realidad es una litera en un balandro. El hecho de que el narrador se encuentre en un navío mientras tiene esta experiencia recuerda lo que Bachelard sostiene sobre los sueños: soñar es como estar en el agua; entre más cerca se esté de la superficie, más placentera será la experiencia, pero al irse sumergiendo se vuelve más tormentosa. El narrador se hunde "little by little, into a condition of hemi-syncope" (362) cada vez que la catalepsia lo aqueja. Esta enfermedad es el origen de todos sus temores, y es la sustancia de sus sueños y de su ensoñación. Es así que cada vez que entra en estos estados, lo que experimenta es terrorífico.

Mientras que en la vigilia el tiempo transcurre linealmente y en el sueño simplemente es un instante, en la ensoñación éste está ligado estrechamente a los sentidos. Es decir, en este estado el tiempo está basado en suposiciones:

Then, after a long interval, a ringing in the ears; then, after a lapse still longer, a prickling or tingling sensation in the extremities; then

a seemingly eternal period of pleasurable quiescence, during which the awakening feelings are struggling into thought; then a brief re-sinking into non-entity; then a sudden recovery. (365)¹⁰

Los oídos, las extremidades y el resto de los sentidos son el medio por el cual el narrador especula que ha sido enterrado. No obstante, el lapso durante el que transcurre esta escena es más parecido al sueño. El narrador llega a diferentes conclusiones, y cada una de ellas dura un instante: en primer lugar, cree que despertó de un ataque cataléptico pero no sabe dónde está; en seguida piensa que se encuentra en la cripta que reconstruyó pero no encuentra los elementos que añadió al féretro; inmediatamente supone: “I had fallen into a trance while absent from home-while among strangers-when, or how, I could not remember-and it was they who had buried me as a dog-nailed up in some common coffin [...]” (366) La necesidad del narrador de saber dónde se encuentra es lo que acelera el ritmo de la narración y la sensación de angustia.

Asimismo, Bachelard sostiene que “el hombre de la ensoñación y el mundo de su ensoñación están muy próximos, se tocan, se compenetran [...], el *cogito* de la ensoñación se enunciará: sueño el mundo, por lo tanto el mundo existe como yo lo sueño.”(1960, 238) Puesto que la mente del narrador se encuentra en el sueño, en el momento que interpreta lo que siente, la tumba que ensueña se vuelve real. Por lo tanto, a diferencia de la vigilia, donde él controla su entorno, en la ensoñación pasa a ser víctima de ésta.

En cada estado de conciencia en el que entra, el narrador interpreta y enfrenta su entorno de diferentes maneras; sin embargo, esta interpretación está marcada por la

¹⁰ Retomo esta cita para analizar su relevancia en el estado de conciencia de ensoñación.

inestabilidad del personaje. La catalepsia, como origen de su inestabilidad, es la que rige la forma en que el narrador interactúa con su entorno en los diferentes estados de conciencia. Pero después de la ensoñación: "I dismissed forever my charnel apprehensions, and with them vanished the cataleptic disorder, of which, perhaps, they had been less the consequence than the cause". (367)

Conclusiones

En el siglo XIX, el miedo a ser enterrado vivo se propagó a través de la literatura. Los periódicos con encabezados sensacionalistas informaban de inhumaciones en vida, varios artículos de revistas médicas analizaban los casos de los que sobrevivían como de los que no lo lograban (Dibble 2010), y los anuncios de ataúdes preservadores de vidas, como el del fabricante de instrumentos musicales, C. H. Eisenbrandt, aparecían constantemente en la prensa. No es de extrañarse que Edgar Allan Poe se inspirara en el entierro en vida para escribir varias de sus obras.

Como indiqué en la introducción, hay dos cuentos de Poe en particular que comparten con “The Premature Burial” tanto el tema como la elección vocal de un narrador homodiegético: “Berenice” (1835) y “The Fall of the House of Usher” (1839). En los tres casos, esta elección presenta el tema del entierro en vida: en “Berenice” el narrador, Egeus, extirpa los dientes a su esposa, que yacía supuestamente muerta en una tumba, pero no era así; en “The Fall of the House of Usher”, Lady Madeline escapa de la cripta familiar poco antes de que la casa de su familia se derrumbe; por último, en “The Premature Burial” el narrador investiga los casos de cuatro personas que fueron inhumadas en vida.

Si bien en otros textos de Poe el entierro en vida es un tema central, lo que tienen en común estos tres son los narradores homodiegéticos que también son testimoniales. En los dos primeros textos, cada uno de los narradores homodiegéticos relata la historia de una bella mujer que sufre la inhumación en vida; por su parte, el narrador “The Premature Burial” presenta la historia de dos mujeres y dos hombres. Sin

embargo, este último personaje también cuenta su propia experiencia. Por esta razón, la figura narrativa en este texto fluctúa entre lo homodiegético y heterodiegético. Esta oscilación en el discurso de la narración provoca una inestabilidad discursiva que no se encuentra ni en “Berenice” ni en “The Fall of the House of Usher”.

En el primer capítulo de esta investigación, se analizaron las diferentes elecciones vocales y la inestabilidad que generan dentro de la narración. Esta inestabilidad parte el texto en dos secciones, cada una con un estilo de prosa diferente. Es así que en la primera, el narrador se construye como el autor de un artículo científico. Es en esta sección donde este personaje guarda menor relación con los narradores de “Berenice” y “The Fall of the House of Usher”, ya que su participación se limita a presentar los casos de las cuatro personas.

La estructura y la elección vocal de esta sección tienen el propósito de cimentar lo que se contará en la segunda parte del relato. Es decir, el narrador, como figura central de la narración, emplea sus conocimientos sobre el entierro en vida para sustentar la credibilidad de su propia experiencia. En la segunda sección, el personaje pasa de ser una herramienta simplemente enunciativa a ser el foco central del relato. De igual manera, existen varias oscilaciones en las elecciones vocales porque ya no sólo es el narrador homodiegético el que narra, sino que también otras voces intervienen en el relato por medio de diálogos. Éstos, a su vez, generan una disonancia en el tono objetivo que tanto voz heterodiegética como homodiegética usan a lo largo de la narración. De tal forma que la inestabilidad enunciativa dentro “The Premature Burial” se origina a partir de las diferentes elecciones vocales que en él convergen.

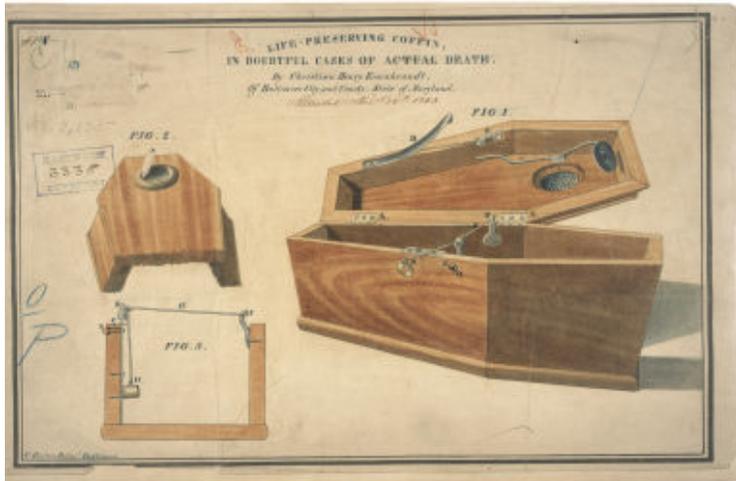
Estas elecciones, a su vez, influyen en la descripción espacio-temporal de la narración. En el segundo capítulo se analizaron las diferentes herramientas que se emplean para describir el espacio y el tiempo. Por lo tanto, estas elecciones junto con la inestabilidad enunciativa del narrador logran que cada uno de los casos, que se presentan de forma lineal en la sección ensayística de la narración, describa diferentes escenarios: la cripta donde yace el cuerpo momificado de la esposa del congresista, la sencilla tumba de Victorine Lafourcade, el concurrido cementerio donde fue enterrado el general de artillería y la mesa de operaciones de donde se levanta Mr. Edward Stapelton después de que se le aplicó la batería galvánica. Si bien estas unidades espacio-temporales comparten el objetivo de sustentar la credibilidad del narrador, las diferentes figuras retóricas con las que se enuncian provocan que estos casos clínicos se asemejen a la enunciación de un relato.

Por otra parte, el narrador al presentar su propia experiencia describe tres escenarios: un cementerio, una cripta familiar y una tumba. Sin embargo, a diferencia de los casos clínicos donde las unidades espacio-temporales son presentadas de forma objetiva, en esta sección el espacio y el tiempo dependen completamente del narrador. Es decir, es a partir de sus sentidos que se construye el entorno. En el tercer capítulo, de manera más detallada, se analizó la relación que existe entre los estados de conciencia y el espacio. Ésta depende de la interpretación que el narrador da a sus sentidos, que se rigen por los estados de conciencia en los que llega a entrar (vigilia, sueño y ensoñación). A su vez, están sometidos a la inestabilidad provocada por la catalepsia. Por tal razón, cada escenario está estrechamente relacionado con la forma en la que el narrador los enuncia. De esta manera, la inestabilidad enunciativa, así

como la que sufre el narrador como personaje principal de la narración, es la responsable de crear, alterar, modificar y reconstruir los diferentes escenarios en el texto.

Para concluir, el narrador hace uso de las oscilaciones narrativas para generar diferentes expectativas en el lector. Es decir, se construye como un autor experto en la materia para perfilar su relato hacia un acontecimiento supuestamente verdadero. Sin embargo, aunque esperamos que el narrador nos cuente su experiencia dentro de un ataúd, en realidad nos describe lo sucedido en la litera de un balandro a la orilla de un río.

ANEXOS



Anexo 1. "The Life-Preserving Coffin" (1844)

Obtenido del National Archives Digital Vaults Collection.

LIFE - PRESERVING COFFIN

IN DOUBTFUL CASES OF DEATH,

BY C. H. EISENBRANDT,

Manufactured by Bobeth & Schulenberg, Sharp st., a few doors south of Pratt, BALTIMORE, MD.

The undersigned respectfully informs his friends and the public, that he has constructed a "Life-Preserving Coffin," which he flatters himself, upon examination, to give universal satisfaction. The superiority of this kind of Coffin over the ordinary ones, will be perceived at a glance; and rests upon the fact, that the inventor has so contrived an arrangement admitting of pure air, and with springs and levers on the inside, that the slightest motion of its inmate will be instantly communicated to the springs, which, freeing the coffin-lid, it flies open—a circumstance which entirely relieves the confinement of the body, and thus removes all uneasiness of premature interment from the minds of anxious friends and relatives.

The inventor would advise all families or communities who may use his *Life-Preserving Coffin*, to place them in a room or in a vault with a lock on its door that will open either on the inside or outside, with a key which should be placed in the inside to allow the individual (who may be resuscitated) egress, or to remain until decomposition takes place, when they may be removed, and finally deposited in the ground. Whenever it can be done, the inventor suggests that the Coffin be kept in a properly heated room, which, from the construction of the apparatus, obviates all danger from without, at the same time admitting freely pure air within, and with a string attached to the hand of the inmate, leading to a bell, will, in case of resuscitation, instantly give the alarm, and provide for all necessary attention.

In offering the "*Life-Preserving Coffin*" to the attention of the public, the inventor is convinced that its advantages over all other similar contrivances are only to be known to be justly appreciated. In our own country, particularly in the summer season, and during the prevalence of Epidemic diseases: as Yellow fever, Cholera, &c. and more especially in cases of sudden death, this will be of incalculable value in preventing premature interment and suffocation, the most horrid of deaths. As most physiologists have agreed that there is no one certain sign of death, great difficulty must arise in distinguishing between a living and a dead body.—Many cases are recorded where such difficulty has been great and perplexing. Many of the usual signs of death have been present, and yet the person proved to be merely in a state of suspended animation. Other instances have taken place, where neither the cessation of the pulse and breathing, nor coldness of the body, nor want of efflux of blood from a vein, nor insensibility to stimuli, nor relaxation of muscles, nor disagreeable odor from the body, could be trusted. All these signs have been present, and yet the persons have recovered after possessing them some days.

In consequence of the difficulty of establishing any positive, unerring signs of death, many individuals have been consigned to the grave before they were actually dead, is a truth too well tested to admit a doubt. The writer might multiply a mass of evidence in proof of his assertion; but will refer to well authenticated instances of resuscitation after interment, as published in the *Anatomy* of the celebrated Winslow and in the *History of Medicine* of Le Clerc. The celebrated Calcutt says: "that a very honest woman continued three days without any sign of life, but every supposed and definite symptoms of death. Every one at the expiration of thirty-six hours insisted upon it that she was dead, and her funeral was prepared; her relatives steadily opposed it. At the expiration of the third day she recovered and lived a long time afterwards." Indeed were there no other proof to show the danger of too early interments, the case of the Rev. Wm. Tennant (late pastor of the Presbyterian church of Freehold, New Jersey,) which occurred but a few years ago, and the instance of resuscitation after interment, published in the *Baltimore Sun* of November 30th, 1843, in the review of a lecture on "*the Physiology of Death*," by Professor Monk, of Baltimore, would be convincing.

Such, however, is the conviction of the frequency and danger of this occurrence, that the inventor, after a long time, with much labor and trial, has the satisfaction to offer to the community the result of his exertions; being assured that when used as directed, the *Life-Preserving Coffin* will be found to serve the purpose of its construction in entirely removing the danger attendant on premature interment, and must satisfy and relieve the minds of the surviving relatives and friends.

In commending this apparatus, he takes the pleasure to add the testimonials of several eminent and highly respectable physicians and others who have given it an examination.

The public's obedient servant,
C. H. Eisenbrandt.

Baltimore, January 14, 1844.

Dear Sir:—

Having been requested by you to examine your invention of the "*Life-Preserving Coffin*," I unhesitatingly say that it is one of the most beautiful apparatus of the kind which has ever come to my observation; admirably and completely adapted to the purpose of its construction.

Believing from the present rapidity of burial, the universal custom of our country, of immediately thrusting from our sight our deceased friends, has consigned many an unfortunate creature to the horror of a grave resuscitation, which might have been prevented by an apparatus of your kind, and waiting until evident signs of general putrefaction had appeared; and being convinced that resuscitation is not a very rare occurrence, and will continue so long as the present burial arrangement, I feel highly gratified to find you have been so successful in your endeavors to prevent this occurrence, and have not the least doubt when the value of your invention becomes generally known, a discerning public will amply remunerate you for genius, and mechanical skill and application.

Wishing you every success, I remain, obliged and obediently,
yours,
J. C. S. Monk, M. D.

Mr. C. H. EISENBRANDT.

I have examined the Coffins made by Bobeth & Schulenberg, called by them the "*Life-Preserving Coffin*," and think with Dr. Monk, who has given the within letter, that it is quite an ingenious invention and handsomely constructed.

A. Rich, Sr., M. D.

Messrs. Bobeth & Schulenberg having submitted to my examination a Coffin made by them, after the invention of Mr. Eisenbrandt, I believe it to be well deserving of public attention and adoption, as calculated to be very valuable in cases of suspended animation.

John R. W. Dunbar, M. D.

Having examined the Coffin made by Messrs. Bobeth & Schulenberg, I fully and cheerfully concur with the foregoing testimonials in recommending it to "public attention and adoption."

J. F. Perkins, M. D.

Baltimore, Jan. 31st, 1844.

I have examined the "*Life-Preserving Coffin*" made by Messrs. Bobeth & Schulenberg, and take pleasure in recommending it to the attention of the public, as I have no doubt it will answer well the purposes for which it is intended.

E. W. Theobald, M. D.

Messrs. Bobeth & Schulenberg:—

I have examined your "*Life-Preserving Coffin*," and I think it admirably adapted to the object in view.

Respectfully yours,
Robt. Fulton, M. D.

Ballo, Feb'y. 15, 1844.

The undersigned have also the permission to refer to Professor N. R. Smith and Dr. Edw'd. Schwartz, both of whom have examined a specimen of the patent coffin.

(3) The inventor has given the entire privilege of manufacturing the said Coffins to the undersigned, specimens of which can be seen at their Cabinet Warerooms, Sharp street, a few doors S. of Pratt st., Baltimore, Md.

BOBETH & SCHULENBERG.

F. Zetseuer, print.

Anexo 2.

Anuncio de periódico de Baltimore, Maryland (1844)

Bibliografía

Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. Trad. Ida Vitales. México: Fondo de cultura económica, 1960.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina De Champourcin. México: Fondo de cultura económica, 1957.

Carroll, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Trad. Gerard Villar. Madrid: La balsa de la Medusa, 1990

Dibble, Christopher. *The Dead Ringer: Medicine, Poe, and the fear of premature burial*. 13/09/2013. Disponible en web.

Eco, Umberto. *Interpretation and Overinterpretation*. Ed. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge UP, 1995.

Fish, Stanley E. (1976): "Interpreting the Variorum". En *Critical Inquiry*. Vol. 2, No. 3, pp. 465-485. 10/04/2011. Consultado en Web.

Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Nueva York: Cornell University Press, 1972.

Hills, Matt. *The Pleasures of Horror*. Nueva York: Continuum, 2005.

Iser, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. Trad. Ricardo Rubio Ruiz. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Johnston, Jane. *The Reactionary Nature of Poe's Gothic Tales*. Tesis de maestría. Ontario: Universidad McMaster, 1995.

Lara Covarrubias, Aracelia. *De La poética de la ensoñación a las ontologías elementales en Gaston Bachelard*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Lawler, James. "Daemons of the Intellect: The Symbolist and Poe". En *Critical Inquiry*. Vol. 14, No. 1, pp. 95-110. 15/11/2011. Consultado en Web.

Minois, Georges. *Historia de los infiernos*. Trad. Godofredo González. España: Paidós, 2005.

Novak, Macimillian E. "Gothic Fiction and the Grotesque". En *NOVEL: A Forum on Fiction*. Vol. 13, No. 1, pp. 50-67. 5/11/2011 Consultado en Web.

- Pimentel, Luz Aurora. *Relato en perspectiva*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- Poe, Edgar Allan. "The Premature Burial". *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. Thompson. Nueva York: A Norton Critical Edition, 2004.
- Poe, Edgar Allan, *Cuentos, 1*. Trad. Julio Cortázar. España: Alianza Editorial, 2006.
- Poe, Edgar Allan. *The Portable Edgar Allan Poe*. Ed. J. Gerald Kennedy. Londres: Penguin Classics, 2006.
- Poe, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Comp. Dawn B. Sova. Nueva York: Barnes&Noble, 2006.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en Web.
- Riggio, Thomas P. "American Gothic: Poe and an American Tragedy". En *American Literature*. Vol. 49, No. 4, pp. 515-532. 5/12/2011. Consultado en formato Web.
- Tatar, Maria M. "The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny". En *Comparative Literature*. Vol. 33, No. 2, pp. 167-182. 15/08/2011 Consultado en Web.
- Thompson, G. R. Introducción al cuento "The Premature Burial" en la edición *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*, 2004.
- Varma, Devendra P. *The Gothic Flame*. Nueva Jersey: The Scarecrow, 1987.
- Wisker, Gina. *Horror Fiction, an Introduction*. Nueva York: Continuum, 2005.