

01020
5



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



EDGAR ALLAN POE:

SRIA. AC. SERVICIOS ESCOLARES
Sección de Exámenes
Profesionales

PRIMERA TEORIA DEL CUENTO

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE :
**LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS MODERNAS (INGLESAS)**

P R E S E N T A :
MARICRUZ BOLAÑOS RAMIREZ

ASESORAS: MTRA. AURORA PIÑEIRO C.
DRA. ANA ELENA GONZALEZ T.



OCTUBRE

2003



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.

A mi mamá
por su amor
incondicional

A mi familia Bolaños Ramírez
porque me ha ayudado
a crecer

A mis profesores por
compartir su conocimiento
conmigo

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo excepcional.

NOMBRE: Maricruz

Bolaños Ramírez

FECHA: 12 - nov - 2003

FIRMA: Maricruz Bolaños R.

ÍNDICE

Introducción	1
I. La narrativa para Poe	3
II. La teoría en la práctica	12
Conclusiones	31
Bibliografía	33

INTRODUCCIÓN

Al comenzar el siglo XIX, en los Estados Unidos de América un escritor de cuentos, poeta y crítico marca una importante diferencia en la literatura, Edgar Allan Poe, quien nació el 19 de enero de 1809 en Boston, Massachussets y murió en Baltimore, Maryland el 7 de octubre de 1849. Estudió en Inglaterra durante cinco años (1815-1820). Los paisajes, personas y ambientes ingleses influyeron para que creara su obra narrativa así como para que desarrollara un criterio propio de la literatura, diferente al resto de sus compatriotas.¹ El lugar que Poe ocupa dentro de la literatura de su país se debe a las aportaciones que hizo en esta área para contribuir a tener una literatura propiamente estadounidense. Durante esa época había varios escritores que emulaban a los autores europeos y, en particular, a los británicos.² La labor intelectual de aquel tiempo se veía reducida a reproducir las obras que provenían de Europa. No era fácil crear una literatura propia, ya que el país estaba pasando por una transición social, intelectual y política.³ Debido a estos cambios, Poe se da cuenta de que la sociedad a la que pertenece se está desmoronando; la clase aristocrática va desapareciendo poco a poco de la escena estadounidense y con ella el ámbito cultural que observa a su alrededor, el cual contrasta con lo que heredó de su educación en Inglaterra. Aunque Poe tenía herencia de las ideas europeas, se fue formando su propio criterio para desempeñarse como escritor.

¹ Arthur H. Quinn, *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1998, p. 2.

² *Cfr.*, Marcus Cunliffe, *La literatura de los Estados Unidos*, (Trad. Victorino Pérez), Editorial Guaranda, México, 1956, p. 123.

³ *Cfr.*, Russel B. Nye, *Society and Culture in America 1830-1860*, Harper and Row Publishers, New York, 1974, p. 12.

La forma literaria que usó tanto para declarar su pensamiento con respecto a su entorno como para decirles a sus contemporáneos cómo podían crear una literatura propia fue la crítica. Los esfuerzos de Poe por establecer criterios para escribir se reflejan en la combinación de elementos de la poesía, la crítica literaria y el propio cuento para crear su teoría. Es a partir de su narrativa que define lo que será la teoría del cuento, la cual no sólo responde a sus necesidades como escritor sino también a su realidad, ya que le permite hacer una denuncia contra lo que hasta ese entonces hacían los escritores estadounidenses de su época. En este trabajo se verán los ensayos críticos de Poe como base para analizar tres cuentos suyos: "The Fall of the House of Usher", que se publicó por primera vez en *Burton's Gentleman's Magazine* (18 de septiembre de 1839), "The Tell-Tale Heart", publicado por primera vez en *The Pioneer* (enero, 1843); ambas revistas de corte literario, y "The Black Cat", publicado por primera vez en *United States Saturday Post* (19 de agosto de 1843). Este periódico y las revistas, al ser publicados en Nueva York, ciudad que se estaba convirtiendo en el centro de las artes en Estados Unidos, le permitieron dar a conocer sus trabajos.⁴

La opinión de Poe sobre la narrativa y el arte de crear una obra literaria apoyarán mi análisis del significado e intención de los cuentos. Se hará énfasis en la caracterización (psicología del personaje) y se revisarán los conceptos de originalidad, brevedad y efecto, características del cuento según Poe, para observar el proceso de creación literaria.

⁴ *Cfr.*, Arthur H. Quinn, *op. cit.*, 1998, pp. 278, 331, 394.

**CAPÍTULO I
LA NARRATIVA PARA POE**

Además de ser poeta y cuentista, Poe escribió crítica literaria. Como crítico aportó mucho a la literatura tanto de su tiempo como a la que vendría después. Esta actividad le permitía expresar reflexiones sobre el arte literario donde se aprecian sus fuentes e influencias: "Su mundo estaba en los reinos del pensamiento, la crítica y la filosofía de molde europeo que encontrara desde niño en las páginas de las revistas inglesas [...] Allí se había interesado por Shelley, Keats, Byron, Wordsworth y Coleridge".¹

Poe se forma un criterio propio a partir de su estudio de los románticos europeos. Sabe muy bien qué herencia cultural posee, y ésta le permite re-crear las situaciones que van a tener lugar en sus cuentos. Es un artista para quien el escenario establece una relación estrecha entre las pasiones humanas y la naturaleza. Asimismo, explora la naturaleza psicológica del ser humano, la cual se refleja en el entorno físico inmediato (ambiente y constitución física de los personajes). Para él lo irracional no es algo inocente que surja del inconsciente, sino algo inherente a la naturaleza humana que lleva a la introspección, al reconocimiento y a la aceptación de los sentimientos más oscuros:

The spirit to be analysed is not to be found in the landscape or in the visible manifestations of human habitation and civilized society, but by direct communication with the human mind [whose] tales occur in such places as 'the most noisome quarter of London', at the edge of 'a dank tarn', in 'an old, decaying city near the Rhine', and in innumerable cellars, or darkened

¹Julio Cortázar, "Introducción" a *Ensayos y críticas de Edgar Allan Poe*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 50.

rooms, or fantastically decorated chambers [all of these] places of the mind, located nowhere, but recognized by every reader.²

Son escenarios reconocibles porque responden a un estereotipo de lo europeo y lo romántico, que sin embargo él convierte en una fantasía artística rara en su medio, "There was no place in Boston, stiff with notions of social and religious reform, for a writer preoccupied with artistic integrity, clarity of effect and purity of style"³

En el terreno de la crítica, Poe denunciaba la exagerada tendencia que tenían sus contemporáneos a escribir como los autores británicos y su contraparte, el exagerado nacionalismo que la gente celebraba junto con autores como Whitman, Cooper y Longfellow. Usó la crítica para expresar opiniones y dar a conocer desacuerdos con sus contemporáneos, algunos de ellos considerados por éste como plagarios de las ideas europeas. Al hacer esto, pudo determinar su propia postura ante lo que él pensaba que un artista debía ser, así como para establecer su teoría del cuento. Ésta, más que elogiar o criticar tal o cual obra, presenta los elementos que debe tener el cuento para que sea considerado creación literaria, originalidad, brevedad y efecto.

Para Poe la obra literaria debe ser antididáctica y antimoral; debe aspirar a la belleza de la composición/unidad por medio del efecto. Considera obra de arte aquella que logre un efecto en el lector, cualquiera que éste sea; es decir, si la obra logra causar un efecto, ésta es obra de arte y ésta a su vez es bella por sí misma. Todo lo anterior dará unidad interna a la obra (unidad de narración) y unidad de impresión (efecto).

² Boris Ford (ed), *The New Pelican Guide to English Literature*, Vol. 9, 1991, p. 114.

³ *Ibid.*, p. 117.

Cuando Poe habla de *tale* se refiere a cuento: "Poe, in 1842, meant any story 'requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal".⁴ Este término se usa en español para referirse a la "forma narrativa de contar una historia de ficción con un número reducido de personajes y se distingue por su brevedad en número de páginas. Esta definición se dio a partir del Romanticismo".⁵ Antes de que Poe definiera el cuento, cualquier historia narrada en forma escrita u oral recibía el nombre de cuento (*tale*). En cuanto al término *short story* (cuento corto), usado en inglés para designar ese género narrativo, se comenzó a emplear ya entrado el siglo XX. Más allá de la brevedad, para Poe el cuento es: "a species of composition which admits of the highest development of artistical power in alliance with the wildest vigor of imagination..."⁶

La labor que Poe realizó en el ámbito de la crítica es uno de los valores que da vigencia a su obra. Sus esfuerzos para crear una teoría literaria se sustentan en sus ensayos: "Night and Morning" (1841), "Hawthorne's Twice-Told Tales" (1842), "The Philosophy of Composition" (1846) y "The Poetic Principle" (1849). En "The Philosophy of Composition" establece claramente tres de los elementos que conforman esta teoría:

I prefer commencing with the consideration of an *effect*. Keeping originality *always* in view — for he is false to himself who ventures to dispense with so obvious and so easily attainable a source of interest— I say to myself, in the first place, "Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?" Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can best be wrought by incident or tone —

⁴ Joseph T. Shipley (ed), *Dictionary of World Literature: Criticism-Forms-Technique*, The Philosophical Library, New York, 1986, p. 522.

⁵ Demetrio Estébanez Calderón (ed), *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1966, p. 245.

⁶ E.A. Poe, "Night and Morning", en *Essays and Reviews*, (ed) Thomas O. Mabbott, The Library of America, New York, 1984, p. 153.

whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone— afterward looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect.⁷

Para Poe no basta contar al mundo una serie de eventos o acontecimientos, sino que considera esencial que la obra de arte surta un efecto en el lector. Defiende el efecto en función de la originalidad:

...it is clear that the element of the literary originality is novelty. The element of its appreciation by the reader is the reader's sense of the new. Whatever gives him a new and insomuch a pleasurable emotion, he considers original, and whoever frequently gives him such emotion, he considers an original writer.⁸

Poe no propone una originalidad espontánea, por el contrario, "la propone como método, acentuando la originalidad de efecto literario sobre la originalidad puramente temática".⁹ Con este método el lector se involucra con el texto, porque éste apela al espíritu del lector. Esta definición de originalidad involucra dos aspectos: un escritor original y un texto original. El escritor original debe ser creativo; Poe hace un llamado a sus contemporáneos y les pide que no copien a los escritores europeos, que tienen que crear una literatura propia. El texto original debe contener elementos nuevos, quizá los temas sean los mismos, la muerte, el amor, la venganza, etcétera, pero son temas que deben abordarse de diferente manera, y que cuando el lector tenga en sus manos estos textos "nuevos", experimente la sensación de estar leyendo algo novedoso y diferente.¹⁰ Frente al aburguesamiento de la literatura norteamericana con autores aristocráticos de Boston conocidos como los *Brahmanes*, que gustaban de hacer adaptaciones de

⁷ E.A. Poe, "The Philosophy of Composition", en *Essays and Reviews*, 1984, pp. 13-14.

⁸ E.A. Poe, "Hawthorne's Twice-Told Tales", en *Essays and Reviews*, 1984, p. 579.

⁹ Julio Cortázar, "Introducción" a *op. cit.*, 1987, p. 59.

¹⁰ *Cf.*, Arthur Voss, *The American Short Story*, University of Oklahoma Press, 1973, pp. 68-69.

la literatura europea y sentían aversión por los problemas políticos y entre los que figuran Henry W. Longfellow, James R. Lowell, Oliver W. Holmes, William H. Prescott, John L. Motley, y Francis Parkman,¹¹ —Poe señala que la creación literaria puede ser artística y libre de falsos vanguardismos basados en autores europeos y que una obra no puede considerarse innovadora por sólo cambiar un poco aquí o allá. En su afán por mostrar a sus coetáneos lo que él consideraba que era escribir literatura, logra superar el abuso de contextos histórico-sociales y disertaciones filosóficas, la división de los cuentos en capítulos, la subordinación de los cuentos a elementos previamente mencionados en otros cuentos para poder entenderlos, el uso insistente de la voz pasiva, los diálogos extensos, los monólogos interminables, etcétera.¹² Todo ello distrae y entorpece la brevedad y el desarrollo del texto y por consiguiente el efecto deseado en el lector. Por lo tanto, aunado a la originalidad y brevedad de los cuentos, Poe unifica, por una parte, el texto como obra independiente respecto de otros cuentos y, por otra, lo unifica en su interior por medio del equilibrio entre la narrativa (estilo directo, oraciones cortas, narraciones independientes) y el argumento (novedad en el manejo de los temas, finales impredecibles, guiños al lector) logrando, de esta forma, el efecto. Conviene recordar que Poe habla de una composición unificada, que no sufra desmembramientos al analizarla, es decir, que cada uno de sus elementos se relacionen entre sí ya sea directa o indirectamente (símbolos, analogías, símiles, comparaciones, alusiones, etcétera). Unificación que permite al texto ejercer la unidad de efecto o unidad de impresión:

¹¹ Marcus Cunliffe, *La literatura de los Estados Unidos*, (Trad. Victorino Pérez), Editorial Guaranía, 1956, pp. 123, 129.

¹² *Cf.*, Alastair Fowler, "Nineteenth-Century Fiction", en *A History of English Literature*, 1991, pp.302-310.

Without excessive and fatiguing exertion, inconsistent with legitimate interest, the mind cannot comprehend at one time, and in one survey, the numerous individual items which go to establish the whole. Thus the high ideal sense of the *unique* is sure to be wanting: —for, however absolute in itself be the unity of the novel, it must inevitably fail of appreciation. We speak now of that species of unity which is alone worth the attention of the critic— the unity or totality of *effect*.¹³

El efecto para Poe se da a partir de la unificación de la composición. La composición como un todo proyecta un efecto que despierta ciertas emociones en el lector. Esa unidad se aprecia cuando el lector se enfrenta a la composición breve y lo lee en "una sola sentada", es decir, sin interrupción alguna: "for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality [unity of impression] is at once destroyed".¹⁴ Es necesario que un cuento sea breve, porque sólo así proyectará el efecto deseado en el lector. La brevedad en el cuento y el efecto van íntimamente ligados, ya que sin el uno no se percibe el otro.

Cuando los cuentos logran un efecto en el lector se convierten en obras de arte debido a que:

...[it] is not the accuracy of a description, or the justice of an action, but merely the skill in the collocation of words and their effect upon the mind of the reader, merely, in short, the style [...] a direct communication of the meaning of [an] experience in a *purified form*, [that] gives a purer sense to our language.¹⁵

Por esta razón: "In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design".¹⁶ Es decir, habrá que desarrollar el tema bajo una sola línea dramática a través de la creación y exaltación de las emociones, las cuales apelarán a los sentimientos

¹³ E.A. Poe, "Night and Morning", en *op. cit.*, 1984, p. 152.

¹⁴ E.A. Poe, "The Philosophy of Composition", en *op. cit.*, 1984, p. 15.

¹⁵ Boris Ford (ed), *op. cit.*, 1991, p. 118.

¹⁶ E.A. Poe, "Hawthorne's Twice-Told Tales", en *op. cit.*, 1984, p. 572.

reprimidos y ocultos del lector justo al final del relato, haciendo de éste un final sorpresivo y por consiguiente original: "simplifying plot to a single melodramatic line, neglecting character, concentrating on a protagonist's sensations in extreme circumstances and directing everything towards a strong closure"¹⁷, final que conlleva al lector mismo al reconocimiento de la condición humana y por lo tanto, al clímax de la narración, lo cual va a evitar los juicios moralizantes de cualquier índole.

Poe siempre defendió la producción literaria como arte, un arte que no tiene que cumplir una función didáctica, moral o social. Para él, como artista, las relaciones histórico-morales no tienen cabida. Considera la creación literaria una obra narrativa que apela a los sentimientos y al reconocimiento de la naturaleza humana, por lo que la obra deberá enfocarse en el elemento dramático (acción psicológica y emotiva) más que en la búsqueda de la simple asociación de elementos literarios con sus referentes sociales, tendencia que aparece bajo distintos nombres (fábula, moraleja, código de honor caballeresco). De modo que la narrativa debe dejar atrás las descripciones y tonos costumbristas que aspiren a un fin didáctico, por lo que el cuento, específicamente, deberá desarrollarse como género literario y distinguirse de toda aquella narrativa o historia con estos propósitos:

While the epic mania —while the idea that, to merit in poetry, prolixity is indispensable— has, for some years past, been gradually dying out of the public mind, by mere dint of its own absurdity, we find it succeeded by a heresy too palpably false to be long tolerated, but one which, in the brief period it has already endured, may be said to have accomplished more in

¹⁷ A. Fowler, *op. cit.*, 1991, p. 306.

the corruption of our Poetical Literature than all its other enemies combined.
I allude to the heresy of *The Didactic*.¹⁸

Su proclamación de la herejía de lo didáctico revela una aceptación generalizada de la literatura dependiente de sus enseñanzas morales. Pero para Poe usar la literatura como recurso didáctico la convierte en una creación literaria falsa y corrompida, ya que no aspira a su fin último que es la belleza o se aleja de él. Poe concibe la creación literaria como arte poético, como una composición que apela al alma para que esta última reconozca la belleza en dicha composición:

*That pleasure which is at once the most pure, the most elevating, and the most intense, is derived, I maintain, from the contemplation of the Beautiful. In the contemplation of Beauty we alone find it possible to attain that pleasurable elevation, or excitement, of the soul, which we recognize as the Poetic Sentiment.*¹⁹

Para Poe no es artístico escribir novelas, pues debido a su extensión considera que éstas no proporcionan el placer inmediato del efecto que el texto en su totalidad como unidad debe despertar en el lector. Estima que el placer inmediato que produce la lectura se pierde en la novela y en la épica con sus largas genealogías, pasajes o referencias histórico-sociales, disertaciones filosófico-morales, gran número de personajes, etcétera.

En suma, Poe luchó por establecer una literatura propiamente norteamericana que tuviera referentes inmediatos sin descartar los modelos o influencias europeos, pero sin copiarlos. Su consistencia como escritor le permitió delinear los parámetros y el valor de la crítica literaria junto a los parámetros del poeta y el cuentista:

¹⁸ E. A. Poe, "The Poetic Principle", en *The Complete Tales and Poems*, Vintage Books, New York, 1975, p. 892.

¹⁹ E. A. Poe, "The Poetic Principle", en *op. cit.*, 1975, pp. 894-895.

Criticism is not, we think, an essay, nor a sermon, nor an oration, nor a chapter in history, nor a philosophical speculation, nor a prose-poem, nor an art-novel, nor a dialogue. Criticism is itself an art of high importance, a genre of 'clearly ascertained limit', which is 'comment on Art'. The critic's concern is with the book. It is only as [to] *the book* that we subject it to reviews.²⁰

Para Poe existe una serie de leyes propias al ensayo crítico. El crítico no debe enfocarse tanto en las opiniones expresadas en un libro sino en la manera en que esas opiniones están asentadas. Para tal análisis no deben intervenir las preferencias o gustos del crítico, éste debe acercarse al libro dejando de lado sus inclinaciones personales para llevar a cabo una evaluación lo más justa posible. De esta manera, al evaluar las obras literarias, Poe estableció su propia teoría del cuento.

²⁰ G.R. Thompson, "Poe and the Writers of the Old South", en *Columbia Literary History of the United States*, (ed) Emory Elliot, Columbia University Press, New York, 1988, p. 277.

CAPÍTULO II
LA TEORÍA EN LA PRÁCTICA

Como se ha visto, las técnicas narrativas que Poe utiliza (brevedad, originalidad de efecto, originalidad temática...) le ayudan a plasmar su creatividad en los cuentos así como a descifrar los elementos que constituyen una obra de arte (belleza, organización interna de la narración, imaginación). Aunado a estos elementos Poe propone un extraordinario poder creativo, sensibilidad y un pensamiento juicioso como las condiciones necesarias para explotar el talento:

The *proportion* of the mental faculties, in a case where the general mental power is *not* inordinate, gives that result which we distinguish as *talent* [...] the "absolute proportion" spoken of, when applied to inordinate mental power, gives, as a result, the appreciation of Beauty and horror of Deformity which we call *sensibility*.¹

Poe creía que el arte provenía de un pensamiento bien equilibrado con las facultades intelectuales para guiar y controlar la capacidad creadora de la mente, lo cual se aprecia en sus narraciones, tal como lo afirma R.D. Gooder en su ensayo "The Meaning of Style": "The characteristics of Poe's tales are a fantastical plot, a tone of moral neutrality, a rigorous logical development, all held in a style of brilliant intellectual clarity".²

El análisis de los cuentos "The Fall of the House of Usher" (1839), "The Tell-Tale Heart" (1843) y "The Black Cat" (1843), se realizará con base en los elementos que Poe defendió como indispensables para construir un cuento. "The Fall of the House of Usher" es contado por un personaje-narrador

¹ E.A. Poe, "Fifty Suggestions", en *Essays and Reviews*, 1984, p. 1302.

² Boris Ford (ed), *op. cit.*, 1991, p. 122.

(*homodiegético*)³, amigo lejano de Roderick Usher, quien tiene una hermana gemela llamada Madeline. Tanto Roderick como Madeline, últimos descendientes de los Usher, viven en la casa que lleva su nombre. Ambos están enfermos, Madeline padece epilepsia y Roderick hipocondría. Roderick, al acercarse sus últimos días, solicita la presencia de su amigo de infancia, a fin de aligerar sus tribulaciones. Finalmente, ante la aparente muerte de Madeline, Roderick la entierra viva en una cripta situada a gran profundidad de la casa. Días después, Madeline regresa de la tumba para llevarse a su hermano. Con su muerte ocurre el derrumbe de la casa ante los ojos del personaje-narrador que logra escapar.

En "The Tell-Tale Heart" hay dos personajes (un narrador homodiegético y un anciano). El narrador confiesa al lector su plan de matar al anciano, quien posee un ojo con una mirada penetrante. En la paranoia del narrador, el ojo "inquisitivo" del anciano le molesta y toma esto como pretexto para matarlo. Al final, su nerviosismo, que le hace escuchar el latido del corazón del anciano, a quien había descuartizado y enterrado bajo los tablones del piso de la casa de éste, lo delata ante los policías que realizan la investigación del crimen.

En "The Black Cat", al igual que en "The Fall of the House of Usher" hay un narrador homodiegético que cuenta su disposición natural hacia los animales domésticos y los extraños acontecimientos a que esto da lugar. La docilidad, el afecto y la ternura que mostrara el personaje durante su niñez y su matrimonio se ven afectados con la presencia de Pluto, su gato negro. La entrañable amistad entre los dos personajes subsiste a lo largo de muchos años, tiempo durante el

³ Término que Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva*, 1988, p. 136 retoma de Gérard Genette. Un narrador *homodiegético* es el narrador en primera persona y puede ser: el narrador y personaje en la historia. Ese "yo" que habla se desdobra en dos: el "yo" que narra y el "yo" narrado.

cual, la intemperanza y el odio crecen en el personaje-narrador a consecuencia del alcoholismo y específicamente del recuerdo de las burlas a que estuvo sujeto durante su infancia, debido a su naturaleza dócil y afectiva, misma que ve reflejada en el gato. Un día, el narrador, a quien la presencia del gato o cualquier muestra de afecto, le resultan ya intolerables, le saca un ojo al animal con una navaja y poco después decide ahorcarlo. Pasado algún tiempo encuentra a un gato muy parecido a su viejo amigo Pluto, y éste decide seguirlo a casa. De inmediato, el gato hace amistad con su mujer. Esto, más su empalagosa temura despierta el odio de su nuevo dueño, quien decidido a matarlo, mata a su esposa al interponerse ésta entre él y el gato y la empareda en el sótano de su casa. Aparentemente, el gato logra huir. Al final, luego de una investigación policiaca, el cuerpo de la mujer es encontrado y junto con ella el gato negro sobre su cabeza.

Antes de realizar el análisis, se recordará que Poe toma en cuenta la originalidad, la brevedad y la creatividad. Esta última estará ligada a la caracterización de los personajes y, en particular, a la perversidad. Como se ha mencionado, Poe distingue entre originalidad de efecto y originalidad temática y da preferencia a la primera en función del efecto que se desee provocar en el lector con el fin de que éste experimente sus emociones, sentimientos o fantasías más reprimidos, así como para revivir o exaltar sus pasiones:

But the true originality —true in respect of its purposes— is that which, in bringing out the half-formed, the reluctant, or the unexpressed fancies of mankind, or in exciting the more delicate pulses of the heart's passion, thus combines with the pleasurable effect of *apparent* novelty, a real egotistic delight.⁴

⁴ E.A. Poe, "Hawthorne's Twice-Told Tales", en *op. cit.*, 1984, pp. 580-581.

Poe alude aquí a la originalidad que apela a las emociones reprimidas, por lo que si el lector responde emotivamente a la composición, entonces, se habrá logrado producir un efecto. Con esto, el escritor tiene la responsabilidad de desempeñarse como artista para crear algo novedoso, lo que cobra valor como tal cuando hay una reacción por parte del lector, reacción que puede ser placentera. De este modo la idea de originalidad de efecto y de temática también se ve ligada al concepto de "personajes originales" en relación con la teoría de la capacidad creativa del escritor, pues éstos, junto con el escenario son el vehículo del cual se vale el escritor para llegar a su lector:

*Original characters, so called, can only be critically praised as such, either when presenting qualities known in real life, but never before depicted (a combination nearly impossible) or when presenting qualities which, although unknown, or even known to be hypothetical, are skilfully adapted to the circumstances around them.*⁵

En el caso de "The Fall of the House of Usher", Madeline y Roderick son personajes originales por su excentricidad:

*A cadaverousness of complexion; an eye large, liquid, and luminous beyond comparison; lips somewhat thin and very pallid but of a surpassingly beautiful curve; a nose of a delicate Hebrew model, but with a breath of nostril unusual in similar formations; a finely moulded chin, speaking, in its want of prominence, of a want of moral energy; hair of a more than web-like softness and tenuity; —these features, with an inordinate expansion above the regions of the temple, made up altogether a countenance not easily to be forgotten. [...] He suffered much from a morbid acuteness of the senses; the most insipid food was alone endurable; he could wear only garments of certain texture; the odors of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror.*⁶

Estas cualidades excéntricas les permiten adaptarse al mundo hipotético en que viven, a la propia casa. La descripción que el narrador hace de la casa también se

⁵ E.A. Poe, "Night and Morning", en *op. cit.*, 1984, p. 155.

⁶ E.A. Poe, "The Fall of the House of Usher", en *The Complete Tales and Poems*, 1975, pp. 234-235.

aplica a sus habitantes y sus alrededores. Todo es gris, triste, melancólico y decadente:

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was—but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit.⁷

Expresiones como "low" y "drew on" encuentran eco en "autumn" y "shades of the evening" que anticipan la destrucción de la casa y la del alma con su sombría perversidad. Los adjetivos, adverbios y aliteraciones "dull, dark...day" crean el ambiente físico y expresiones como "oppressively low", "singularly dreary", "shades of the evening", "melancholy", e "insufferable gloom" crean el ambiente anímico. La descripción del ambiente da un toque de misterio a la narración: "...what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble".⁸ Las descripciones indican que nada bueno se puede esperar en el interior de la casa, indican misterio y fatalidad:

The room in which I found myself was very large and lofty [...] Dark draperies hung upon the walls. The general furniture was profuse, comfortless, antique, and tattered. Many books and musical instruments lay scattered about, but failed to give any vitality to the scene. I felt that I breathed an atmosphere of sorrow. An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all.⁹

Para que el personaje sea verosímil, debe adaptarse a un mundo también inventado en el cual pueda vivir; por lo tanto, este mundo será su ambiente natural en tanto que el personaje vive en ese ambiente de acuerdo con las leyes de la

⁷ E.A. Poe, "The Fall of the House of Usher", en *op. cit.*, 1975, p. 231.

⁸ *Idem.*

⁹ E.A. Poe, "The Fall of the House of Usher", en *op. cit.*, 1975, p. 234.

imaginación del autor. Poe revela que el personaje, en tanto que es irreal, es una creación independiente, es un producto de la imaginación y será una parte relevante para lograr el efecto de impresión en el lector: "it is sufficient for the purposes of the artist that fancy delights in believing them [the characters] possible".¹⁰

Los personajes, dice Poe, poseen cualidades hipotéticas para adaptarse a un mundo hipotético. Como es sabido, la adaptación es una ley natural; por lo tanto, el personaje se vuelve natural en un ambiente propio a él que ayuda a revelar su inherente naturaleza perversa:

...when I again uplifted my eyes to the house itself, from its image in the pool, there grew in my mind a strange fancy —so ridiculous, indeed, that I but mention it to show the vivid force of the sensations which oppressed me. I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity— an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn —a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued. [...] No portion of the masonry had fallen; and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones.¹¹

El lector le da validez a la obra cuando permite que el personaje imaginario, junto con lo que le rodea, tenga vida en un mundo imaginario. Todo formaría una "realidad" inventada con leyes propias. Se puede decir que los personajes de Poe siguen esa ley, porque se adaptan a los contextos/situaciones que él mismo crea al tiempo que interactúan con sus ambientes de manera simbólica.

La brevedad que exige el cuento precisa la brevedad de adaptación de los personajes a las condiciones psicológicas y ambientales a las que se enfrentan, lo

¹⁰ E.A. Poe, "Night and Morning", en *op. cit.*, 1984, pp. 155-156.

¹¹ E.A. Poe, "The Fall of the House of Usher", en *op. cit.*, 1975, pp. 232-233.

cual es posible debido a que éstas no les son ajenas del todo sino que son una extensión de sí mismos, una proyección de sus pasiones. Es decir, junto con la ambientación y la caracterización de los personajes se encuentra la brevedad en el desarrollo del cuento o proceso narrativo y en el desarrollo del efecto o intención que el autor desea crear:

In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fulness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control.¹²

Con lo que el autor tendrá que ser capaz de mantener no sólo el control de la narración sino también el "control" sobre el lector a fin de elevar su alma, por medio de "brief, intense, excitements":

It is needless to demonstrate that [a composition] is such, only inasmuch as it intensely excites, by elevating, the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief.¹³

Esto, en función de los elementos y procedimientos narrativos que imperan en este género literario, de las necesidades físicas (extensión) y psicológicas del cuento, así como las del lector, pues con "breves e intensas emociones" se logra un mayor impacto en éste. Todo lo anterior permitirá al escritor conseguir la originalidad de efecto (unidad de impresión) y por consiguiente la unidad narrativa, lo que lo llevará a plantear la acción temática del cuento bajo la idea del efecto :

A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents.¹⁴

¹² E.A. Poe, "Hawthorne's Twice-Told Tales", en *op. cit.*, 1984, p. 572.

¹³ E.A. Poe, "The Philosophy of Composition", en *op. cit.*, 1984, p. 15.

¹⁴ E.A. Poe, "Hawthorne's Twice-Told Tales", en *op. cit.*, 1984, p. 572.

Por lo que primero se tiene en mente la unidad de impresión y después se combinan los acontecimientos de la historia; lo cual se aprecia en los inicios y finales de los cuentos, ya que en ellos primero se percibe el carácter insólito del relato, que anticipa la decadencia por medio de elementos de causa y efecto:

For the most wild yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not—and very surely do I not dream. But to-morrow I die, and to-day I would unburden my soul. My immediate purpose is to place before the world, plainly, succinctly, and without comment, a series of mere household events. In their consequences, these events have terrified—have tortured—have destroyed me. Yet I will not attempt to expound them. To me, they have presented little but horror—to many they will seem less terrible than *baroques*. Hereafter, perhaps, some intellect may be found which will reduce my phantasm to the commonplace—some intellect more calm, more logical, and far less excitable than my own, which will perceive, in the circumstances I detail with awe, nothing more than an ordinary succession of very natural causes and effects.¹⁵

El narrador, al igual que el escritor, deberá adaptarse a las necesidades físicas y psicológicas del cuento a fin de presentar al lector la teoría del cuento y enfatizar el propósito de la creación literaria al señalar que ésta no debe dejar enseñanzas morales.

Sólo entonces se habrá integrado el efecto en su totalidad que es la unidad del cuento:

And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction.¹⁶

Finalmente, el lector evaluará la composición según los sentimientos, emociones, ideas o pasiones que en él haya provocado.

¹⁵ E.A. Poe, "The Black Cat", en *The Complete Tales and Poems*, 1975, p. 223.

¹⁶ E.A. Poe, "Hawthorne's Twice-Told Tales", en *op. cit.*, 1984, p. 572.

Lo perverso en el cuento se combina con el melodrama o exageración de los sentimientos, ya que en la manera de sentir amor, pasión, tristeza, odio, venganza o melancolía se llega a lo insufrible, a lo perverso, que se define como:

La manifestación permanente y sutil de una conducta abusiva y palabras, actos y gestos que puedan atentar contra la personalidad, la dignidad o la integridad física o psíquica de un individuo. Se trata de un fenómeno circular de una serie de comportamientos deliberados por parte del agresor que están destinados a desencadenar la ansiedad en la víctima, lo que provoca en ella una actitud defensiva que a su vez genera nuevas tensiones. La patología de la perversidad se caracteriza por la falta de afectividad, la impulsividad y la crueldad.¹⁷

Ejemplo claro de esto es "The Black Cat", cuento en el que el narrador ante su creciente falta de afectividad, su intensa impulsividad y crueldad reconoce su conducta física y verbal abusiva hacia su esposa y el gato, que son la causa aparente de sus propios sentimientos perversos:

I grew, day by day, more moody, more irritable, more regardless of the feelings of others. I suffered myself to use intemperate language to my wife. At length, I even offered her personal violence. My pets, of course, were made to feel the change in my disposition. I not only neglected, but ill-used them. [...] The fury of a demon instantly possessed me. I knew myself no longer. My original soul seemed, at once, to take its flight from my body; and a more than fiendish malevolence, gin-nurtured, thrilled every fibre of my frame. [...] And then came, as if to my final and irrevocable overthrow, the spirit of PERVERSENESS. Of this spirit philosophy takes no account. Yet I am not more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart —one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man. Who has not, a hundred times, found himself committing a vile or a stupid action, for no other reason than because he knows he should *not*? Have we not a perpetual inclination, in the teeth of our best judgment, to violate that which is *Law*, merely because we understand it to be such? This spirit of perverseness, I say, came to my final overthrow.¹⁸

Estos sentimientos perversos se expresan en su comportamiento deliberado, con la toma de decisiones hecha de manera consciente:

¹⁷ Henriette Bloch *et al*, *Gran diccionario de psicología*, 1996, (Edición para internet).

¹⁸ E.A. Poe, "The Black Cat" en *op. cit.*, 1975, pp. 224-225.

One morning, in cold blood, I [...] hung it [the cat] with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart; —hung it *because* I knew that it had loved me, and *because* I felt it had given me no reason of offense; —hung it *because* I knew that in so doing I was committing a sin—a deadly sin that would so jeopardize my immortal soul as to place it —if such a thing were possible— even beyond the reach of the infinite mercy of the Most Merciful and Most Terrible God. [...] I made no doubt that I could readily displace the bricks at this point, insert the corpse, and wall the whole up as before, so that no eye could detect any thing [*sic*] suspicious. [...] I looked around triumphantly, and said to myself: "Here at least, then, my labor has not been in vain."¹⁹

Esto, lejos de atormentarlo, le produce tranquilidad y placer: "For months I could not rid myself of the phantasm of the cat; and, during this period, there came back in my spirit a half-sentiment that seemed, but was not, remorse."²⁰

En los cuentos de Poe, la perversidad es el sentimiento que impulsa al individuo a cometer acciones que le ayudan a purgar su sufrimiento, cuya causa puede ser de cualquier tipo. Para purgar ese sufrimiento, el individuo castiga al causante de ese dolor, y el deseo de castigo generalmente resulta en crimen. Sin embargo, irónicamente, el sufrimiento causado por la culpa y los remordimientos junto con la perversidad que encierra la tranquilidad y el placer, serán la tumba y la condena para el criminal. Esto explica la naturaleza circular del fenómeno de lo perverso: "This spirit of perverseness, I say, came to my final overthrow."²¹

De este modo, "[la] serie de comportamientos deliberados por parte del agresor [...] están destinados a desencadenar la ansiedad en la víctima, lo que provoca en ella una actitud defensiva que a su vez genera nuevas tensiones". Esta circularidad se aprecia en "The Black Cat". Pluto rasguña a su dueño en respuesta a sus maltratos, lo cual despierta la ira de éste y por consiguiente su

¹⁹ *Ibid.*, pp. 224-225, 228-229.

²⁰ *Ibid.*, p. 226.

²¹ *Ibid.*, p. 225.

deseo de matarlo. Situación que se repite con el "segundo" gato negro que, al mostrar la misma ternura que Pluto y al hacer rápida amistad con su esposa, desencadena otra vez el sentimiento de odio. El narrador termina matando a su esposa, extensión simbólica del gato en tanto que actitud defensiva y afectiva, y extensión simbólica de él mismo en cuanto a su odiada naturaleza afable, recuerdo de su niñez. Niñez durante la cual el narrador es objeto de burla: "From my infancy I was noted for the docility and humanity of my disposition. My tenderness of heart was even so conspicuous as to make me the jest of my companions."²² Esto es la causa que desencadena, años más tarde, la perversidad reprimida del personaje-narrador, por ser el gato y su esposa el "objeto" de su odio. El personaje purga su sentimiento de ira, pues al castigarlos se castiga a sí mismo.

El narrador es doblemente víctima del recuerdo, de su alcoholismo y de sus pasiones, lo cual se percibe claramente al final del cuento cuando en su orgullo se delata ante la policía: "The police were thoroughly satisfied and prepared to depart. The glee at my heart was too strong to be restrained. I burned to say it but one word, by way of triumph, and to render doubly sure their assurance of my guiltlessness."²³

En el caso de "The Tell-Tale Heart" y "The Fall of the House of Usher" los objetos de odio son el ojo azul del anciano y Madeline, respectivamente. En "The-Tale Heart" el narrador, al igual que el de "The Black Cat", expresa libremente el placer que siente ante su conducta perversa:

²² *Ibid.*, p. 223.

²³ *Ibid.*, p. 229.

...you should have seen *me*. You should have seen how wisely I proceeded —with what caution—[...] with what dissimulation I went to work.²⁴

Al ufanarse, enfatiza el sentimiento de orgullo que le produce el control de la situación: "You should have seen *me*. You should have seen..." Ese orgullo se expresa mediante el uso de palabras que denotan cualidades positivas frente a lo perverso de la situación, como son: "wisely", "caution" y "dissimulation". A su vez, estas palabras contrastan con la oración: "I went to work", en la que la planeación y la ejecución del crimen son vistas como un trabajo más.

La decisión del narrador de hacer algo es completamente consciente. Es consciente de sus acciones:

How, then, am I mad? Hearken! and observe how healthily —how calmly I can tell you the whole story. [...] Now this is the point. You fancy me mad. Madmen know nothing. But you should have seen *me* [...] If still you think me mad, you will think so no longer when I describe the wise precautions I took for the concealment of the body.²⁵

El narrador revela que planea asesinar al anciano, porque su ojo inquisitivo le molesta, realidad que él mismo se crea; cree ver malicia en el ojo del anciano:

Object there was none. Passion there was none. I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye! yes, it was this! One of his eyes resembled that of a vulture—a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold; and so by degrees—very gradually—I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye for ever".²⁶

El ojo en sí es un pretexto para matar al anciano, la percepción que tiene el narrador del ojo es lo que le hace sentirse humillado: "for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye".²⁷ Por esta razón, decide tomar venganza, es

²⁴ E.A. Poe, "The Tell-Tale Heart", en *The Complete Tales and Poems*, 1975, p. 303.

²⁵ *Ibid.*, pp. 303, 305.

²⁶ *Ibid.*, p. 303.

²⁷ *Idem.*

decir, sale a flote su lado perverso, que termina por traicionarlo. Una vez cometido el crimen, la conciencia del criminal lo traiciona manifestada en el aparente latido del corazón del anciano. Ese latido insistentemente penetra sus oídos y hace que él mismo declare su culpa ante los policías:

...there came to my ears a low, dull, quick sound, such as a watch makes when enveloped in cotton. I knew *that* sound well [...] "Villains!" I shrieked, "dissemble no more! I admit the deed!—tear up the planks!— here, here! — it is the beating of his hideous heart!"²⁸

El narrador sigue siendo víctima de sus más perversos sentimientos. Nunca se liberó del dolor que le agobiaba; convirtió el objeto de su sufrimiento en la causa de su condena. De víctima pasó a ser victimario, pero nada cambió, lo que cambió fue que el criminal se reveló como la víctima que siempre había sido. El permanecer callado ante lo que, según él, le molestaba lo fue envenenando. Esta perversidad lo impulsa a destruirse a sí mismo cuando admite su culpa, y en ese instante comienza su condena.

A diferencia de "The Fall of the House of Usher" y "The Tell-Tale Heart", la perversidad de Roderick sorprende aún más, debido a que el objeto de su odio no se muestra claramente dentro de su conducta pasiva. Sus enfermedades son creadas por su desorden mental (hipocondría) y no muestra odio sino resignación hacia sus afecciones, pero sí muestra aflicción por la cruel enfermedad de su hermana y la inminente muerte de ésta. Sin embargo, tras esta melancolía por la muerte de la hermana tiernamente amada comenta que:

...much of the peculiar gloom which thus afflicted him could be traced to a more natural and far more palpable origin —to the severe and long-continued illness— indeed to the evidently approaching dissolution —of a

²⁸ *Ibid.*, pp. 305-306.

tenderly beloved sister, his sole companion for long years, his last and only relative on earth. "Her decease," he said, with a bitterness which I can never forget, "would leave him (him, the hopeless and the frail) the last of the ancient race of the Ushers."²⁹

Con esto se descubren sus verdaderos sentimientos. Tras la desesperanza y la debilidad del personaje, se esconde un secreto "sofocante", el deseo de ser el último sobreviviente de la familia. Al igual que los narradores de "The Black Cat" y de "The Tell-Tale Heart", Roderick es victimario y doblemente víctima de sí. Es víctima de su mente hipocondriaca, de sus enfermedades y de sus acciones, puesto que no hace nada aun cuando sabe que enterró viva a su hermana. Una vez más, el nerviosismo lo delata, como sucede con el narrador de "The Tell-Tale Heart" y muere a consecuencia de sus actos.

And now, some days of bitter grief having elapsed, an observable change came over the features of the mental disorder of my friend. His ordinary manner had vanished. His ordinary occupations were neglected or forgotten. He roamed from chamber to chamber with hurried, unequal, and objectless step. The pallor of his countenance had assumed, if possible, a more ghastly hue [...] *We have put her living in the tomb!* Said I not that my senses were acute? I now tell you that I heard her first feeble movements in the hollow coffin. I heard them —many, many days ago— yet I dared not — *I dare not speak!* And now —to-night — Ethelred —ha! ha! —the breaking of the hermit's door, and the death-cry of the dragon, and the clangor of the shield. [...] then without those doors there *did* stand the lofty and enshrined figure of the lady Madeline of Usher. There was blood upon her white robes, and the evidence of some bitter struggle upon every portion of her emaciated frame. For a moment she remained trembling and reeling to and fro upon the threshold —then, with a low moaning cry, fell heavily inward upon the person of her brother, and in her violent and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim to the terrors he had anticipated.³⁰

A diferencia del narrador de "The Black Cat", Roderick Usher y el narrador de "The Tell-Tale Heart" ejemplifican aquellos personajes incapaces de controlar las

²⁹ E.A. Poe, "The Fall of the House of Usher", en *op. cit.*, 1975, pp. 235-236.

³⁰ *Ibid.*, pp. 241, 245.

TESIS CON
FALLA LE ORIGEN

condiciones bajo las cuales se encuentran: "...of far greater interest than these tales of successful ratiocination [detective stories] are those wherein the problem does not admit of a solution, or where the mind of the hero, or of the narrator, cannot control the conditions under which it is obliged to live".³¹

No obstante, esto los hace aún más interesantes, ya que se acercan más a la mente humana, y remiten a la idea de que "la pérdida del control mental conduce a la locura o, con más frecuencia, a la muerte".³² La locura encuentra cabida en el narrador de "The Tell-Tale Heart" y Roderick Usher encuentra la muerte ante la pérdida del control de las situaciones que ellos mismos crearon como resultado de sus acciones.

Para Poe la mayoría de los narradores homodiegéticos son víctimas y victimarios de sí mismos; víctimas de sus pasiones y debilidades, de su intelecto, de sus acciones impulsivas o premeditadas. La condena a la que se ven sometidos no la aplica el lector, ni la sociedad, ni ningún tipo de ley. Los narradores se condenan a sí mismos por lo que no hay cabida a juicios de tipo moral.

Aunada a la unidad del efecto y a la caracterización de los personajes se encuentra la simetría de los cuentos. Así en "The Fall of the House of Usher" la muerte de uno de los hermanos está ligada a la del otro. Lady Madeline no puede existir sin su hermano, Roderick. Esta relación está condicionada a que los dos formen una unidad. Uno está vivo por el otro y viceversa. Roderick, Madeline y la casa son uno mismo:

³¹ Boris Ford (ed), *op. cit.*, 1991, p. 120.

³² *Ibid.*, "Loss of intellectual control leads to madness or, more frequently, death", (la trad. al español es mía), p. 121.

I had learned, too, the very remarkable fact, that the stem of the Usher race, all time-honored as it was, had put forth, at no period, any enduring branch; in other words, that the entire family lay in the direct line of descent, and had always, with very trifling and very temporary variation, so lain. It was this deficiency, I considered, while running over in thought the perfect keeping of the character of the premises with the accredited character of the people, and while speculating upon the possible influence which the one, in the long lapse of centuries, might have exercised upon the other —it was this deficiency, perhaps, of collateral issue, and the consequent undeviating transmission, from sire to son, of the patrimony with the name, which had, at length, so identified the two as to merge the original title of the estate in the quaint and equivocal appellation of the "House of Usher" —an appellation which seemed to include, in the minds of the peasantry who used it both the family and the family mansion.³³

Al desintegrarse Madeline, se desintegra Roderick y por lo tanto se derrumba la casa, se desintegra la estirpe Usher. Madeline, al igual que el anciano de "The Tell-Tale Heart" representa lo físico y Roderick representa lo intelectual, ya que su mente hipocondriaca está siempre activa.

En "The Black Cat" la dualidad se da por el personaje-narrador, el gato y la esposa. En este caso, el gato y la esposa son uno mismo, extensiones de lo que alguna vez el narrador fue. De igual forma, el carácter dual del nombre del gato, Pluto, (dios de la fertilidad) *versus* Hades (dios del inframundo) en la tradición romana y griega respectivamente, anticipa el bien y el mal, la vida y la muerte. Pluto, como dios de la fertilidad representa los sentimientos afables del personaje-narrador y por lo tanto, hace que éstos afloren en él, al mismo tiempo Pluto como dios del inframundo despierta la naturaleza perversa del narrador y lo conduce a su condena. La antigua creencia popular sobre la naturaleza traicionera casi demoníaca del gato a la que alude la esposa del personaje-narrador "all black cats

³³ E.A. Poe, "The Fall of the House of Usher", en *op. cit.*, 1975, p. 232.

TESIS C^o N
FALLA DE ORIGEN

[are] witches in disguise"³⁴ resalta la naturaleza dual del ser humano "the paltry friendship and gossamer fidelity of mere *Man*".³⁵ La aparente pasividad del narrador homodiegético llega a su fin con su alcoholismo que lo hace actuar de forma impulsiva a la vez que le permite sacar su frialdad y perversidad inherentes.

De igual forma, en cada uno de los cuentos se encuentran íntimamente ligadas las figuras de la casa, los ojos y el fuego. En "The Black Cat" y "The Tell-Tale Heart" el ojo rojo del gato "solitary eye of fire"³⁶ y el ojo azul del anciano son la representación metonímica de la supuesta maldad del otro. En "The Fall of the House of Usher", las ventanas vacías de la casa son "vacant and eye-like windows" y sugieren que la casa es un ser viviente, si bien moribundo.³⁷ En este último cuento hay un segundo ojo rojo independiente de la casa. La luna llena roja como la sangre, al igual que el ojo rojo del gato negro, presencia el derrumbe de la casa Usher y la condena del personaje-narrador respectivamente. Tanto en "The Black Cat" como en "The Fall of the House of Usher" el derrumbe de la casa es producto de la decadencia de los personajes, específicamente la del personaje-narrador en el primer cuento y la de Roderick. La delgada fisura del techo se convierte en el pretexto físico del derrumbe:

Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn.³⁸

³⁴ E.A. Poe, "The Black Cat", en *op. cit.*, 1975, p. 223.

³⁵ *Idem.*

³⁶ E.A. Poe, "The Black Cat", en *op. cit.*, 1975, p. 230.

³⁷ E.A. Poe, "The Fall of the House of Usher", en *op. cit.*, 1975, p. 231.

³⁸ *Ibid.*, p. 233.

En "The Black Cat" la casa es destruida por el fuego y reconstruida sobre sus débiles cimientos. Finalmente, el muro que esconde al gato y a la esposa muertos se derrumba ante la actitud arrogante y burguesa del narrador:

By the bye, gentlemen, this—this is a very well-constructed house, (in the rabid desire to say something easily, I scarcely knew what I uttered at all),— "I may say an *excellently* well-constructed house. These walls —are you going, gentlemen?— these walls are solidly put together"; and here, through the mere frenzy of bravado, I rapped heavily with a cane [...] I staggered to the opposite wall. For one instant the party on the stairs remained motionless, through extremity of terror and awe. In the next a dozen stout arms were toiling at the wall. It fell bodily.³⁹

En "The Fall of the House of Usher" la casa perteneciente a una familia de gran tradición y sensibilidad artística muestra ya indicios de ruptura y decadencia, representados en la fisura de la fachada y en la enfermedad hereditaria que padece Roderick Usher.

Junto a la simetría simbólica de los cuentos, se da la simetría que guarda, por una parte, el personaje-narrador con los otros personajes y; por otra, ese personaje-narrador y sus habilidades como creador, en tanto que narrador y creador de una historia. La condición de que el personaje deba adaptarse a un mundo inventado propicio para lograr el efecto deseado con verosimilitud, se extiende a los personajes-narradores, en tanto que personajes, pues de esto depende que el lector se identifique con ellos al vivir la experiencia del narrador junto con él. En la medida en que el narrador y el lector acepten las condiciones de la narración como reales y posibles, ésta cobrará vida y por lo tanto, la experiencia del personaje-narrador será verosímil. El narrador se enfrenta al enorme esfuerzo de:

³⁹ E.A. Poe, "The Black Cat", en *op. cit.*, 1975, p. 230.

...mediate between his rational understanding and his runaway emotions [he] clearly intends for the reader to be persuaded that what "reality" tells us is impossible does in fact come to pass — or that at least the narrator believes, *knows* it has come to pass [he makes] the reader believe the unbelievable [persuades him], not that this is possible, or that it might be possible, but that such a "reality" can be deeply and convincingly *imagined* [experienced].⁴⁰

El narrador, así como los personajes, es una creación independiente, un elemento imaginario indispensable para lograr cierto efecto en el lector:

...that first-person persona who is the source and authority for everything the reader perceives [...]. This unnamed persona manipulates the reader into belief, into imagination by his control of how the reader experiences the "reality" of this fiction. This is not a "real" voice we "listen" to as we read [...]. It is not Poe, the man, speaking to us. It is a persona, a mask, as the Greek origin of the word indicates. The "real" Poe has nothing to do with this voice or this fiction.⁴¹

La capacidad de control que el narrador ejerce sobre la realidad narrada precisa de una mente equilibrada, que cuente con las facultades intelectuales para guiar y controlar la capacidad imaginativa del lector. El personaje-narrador necesita, hasta cierto punto como lo muestran el de "The Tell-Tale Heart" y el de "The Black Cat", de una mente calculadora y racional, que le permita crear y creer en su realidad, que le haga saber que no está loco, ya que reconoce el proceso de sus pensamientos, sentimientos y lo perverso que hay en ellos, a fin de llegar precisamente al desarrollo de la perversidad en los personajes y por lo tanto, al efecto deseado que otorga unidad al texto. Esta unidad se resume en los párrafos introductorios de los cuentos, en los que el personaje-narrador presenta al lector la teoría del cuento, por lo que finalmente se establece una última simetría entre la teoría y el resultado del proceso de creación literaria.

⁴⁰ Gordon Weaver, "One Writer's Perception of Short Fiction Tradition: How Would Edgar Allan Poe Make a Duck?", en *The Teller and the Tale: Aspects of the Short Story*, (ed) Wendell M. Aycock, 1982, pp. 128-129.

⁴¹ *Ibid.*, p. 129.

CONCLUSIONES

**TESIS CON
FALLA LE ORIGEN**

Edgar Allan Poe se ganó un lugar preponderante dentro de la literatura estadounidense como cuentista, crítico y poeta. No sólo evaluó obras literarias sino que también fue capaz de desarrollar una teoría literaria que enfatizaba la creación artística, y los métodos para apelar al alma del lector. En tanto que en el lector hay una respuesta hacia alguna obra narrativa, entonces esa obra será artística. Poe contribuyó a su manera al campo de las letras. Desarrolló su propio estilo de escribir un cuento, un poema o un ensayo crítico. Estas contribuciones han perdurado a través del tiempo, ya que los lectores le otorgan validez a sus creaciones al seguir, de alguna manera, las leyes que el mismo Poe anotó en los cuentos. Así como Poe luchó por mostrar a la gente el arte sin devaluarlo en la forma como lo hacían algunos de sus contemporáneos, así el público lector recibía ese arte y respondía a él.

Poe, al escribir, enfatizaba que la narrativa creativa siempre era narrativa creativa, los escenarios de sus cuentos o la descripción de sus personajes no necesariamente se parecían a la vida real, es decir, a la vida cotidiana. No es necesario que el lector haga un análisis psicológico para percibir la dimensión artística de los cuentos de Poe. La aceptación de los cuentos por parte de los ahora sus críticos y, por supuesto, de los lectores, parece apoyar la teoría de Poe sobre la novedad u originalidad de la caracterización, cuyas condiciones de creación se dan debido a la capacidad imaginativa del escritor.

Poe estableció que el artista debía tener un propósito para crear, de no ser así el arte que se iba a distribuir entre el público iba a ser de baja calidad. Por ello,

siempre recalcó la importancia del efecto que se quiere proyectar, con base en el cual se escribirá la anécdota. Si la obra apela a los sentimientos del lector, entonces esa creación literaria cobrará vida como una obra de arte. El propósito principal era estimular los sentimientos más profundos del alma humana. Poe defendía el fin último del arte y su efecto que va más allá de la representación de los sentimientos.

Por estas razones, Poe tiene un reconocimiento dentro de la literatura por los esfuerzos que realizó para tener una primera teoría del cuento, la cual, posteriormente, ha tenido añadiduras, cambios y nuevas propuestas, pero este escritor hizo una gran contribución para que existieran cuentos de la calidad que se conocen hoy.

BIBLIOGRAFÍA

- Bloch, Henriette *et al*, *Gran diccionario de psicología*, Ediciones del Prado, Madrid, 1996 (Edición preparada para internet)
- Cunliffe, Marcus, *La literatura de los Estados Unidos*, (Trad. Victorino Pérez), Editorial Guaranía, México, 1956
- Elliot, Emory (ed.), *Columbia Literary History of the United States*, Columbia University Press, New York, 1988
- Estébanez Calderón, Demetrio (ed.), *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1966
- Ford, Boris (ed.), *The New Pelican Guide to English Literature*, Vol. 9, Penguin Books, London, 1991
- Fowler, Alastair, *A History of English Literature*, Harvard University Press, Boston, 1991
- Nye, Russel B., *Society and Culture in America 1830-1860*, Harper and Row Publishers, New York, 1974
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo veintiuno editores/ Publicaciones UNAM, México, 1988
- Poe, Edgar Allan, *The Complete Tales and Poems*, Vintage Books, New York, 1975
- _____, *Essays and Reviews*, (ed) Thomas O. Mabbott, The Library of America, New York, 1984
- _____, *Ensayos y críticas*, (Traducción e introducción de Julio Cortázar), Alianza Editorial, Madrid, 1987
- Quinn, Arthur Hobson, *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1998
- Shipley, Joseph T. (ed.), *Dictionary of World Literature: Criticism-Forms-Technique*, The Philosophical Library, New York, 1986
- Voss, Arthur, *The American Short Story*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1973
- Weaver, Gordon, "One Writer's Perception of the Short Story Fiction Tradition: How Would Edgar Allan Poe Make a Duck?" en *The Teller and the Tale: Aspects of the Short Story*, (ed) Wendell M. Aycock, Texas Tech Press, Texas, 1982