

DE LO GROTESCO AL ARABESCO.  
LA FUNCIÓN GNOSEOLÓGICA DEL TERROR  
EN LOS RELATOS DE EDGAR ALLAN POE.

José Manuel Benítez Ariza  
Universidad de Cádiz

Resumen:

En la obra literaria de Edgar Allan Poe el mito romántico de la Imaginación es reformulado como una teoría de la Intuición, articulada en la dualidad entre lo Grotesco –la realidad perceptiva inicial, caótica y confusa–, y lo Arabesco –esa misma realidad percibida en sus patrones armónicos, ordenados y repetitivos–. Los relatos de terror de Poe son depurados ejemplos del funcionamiento de este esquema perceptivo, que alcanza su justificación última en la concepción del mundo que el autor explicitará en su ensayo cosmogónico *Eureka*.

Palabras clave:

Edgar Allan Poe, imaginación, intuición, grotesco, arabesco, terror

Abstract:

In Edgar Allan Poe's literary work the Romantic myth of Imagination is recast as a theory of Intuition, which articulates as the movement from the Grotesque – reality first perceived as chaotic and confusing– to the Arabesque –that same reality perceived in the harmony, order and repetition of its constituent patterns–. Poe's horror tales are fine examples of this perceptive scheme, which reaches its ultimate justification in the world view the author made explicit in his cosmogonic essay *Eureka*.

Keywords:

Edgar Allan Poe, imagination, intuition, grotesque, arabesque, horror

## 1. La imaginación: Diagnóstico de un fracaso

Por su relativa brevedad y por su excepcional cohesión –esa “extraña trama de coherencia entre los poemas y los relatos” de la que hablaba Daniel Hoffman<sup>1</sup>–, la obra de Poe parece ofrecer un campo de estudio inagotable a quienes, como diagnosticaba Eliot en su célebre ensayo sobre su compatriota, posponen el análisis pormenorizado de los componentes concretos de esa obra para adoptar “una vista distanciada de la misma en su totalidad”, en la cual “vemos una masa única en su forma y de impresionantes dimensiones, a la que el ojo constantemente vuelve”<sup>2</sup>. Esta característica ha favorecido, históricamente, que la obra de Poe haya sido examinada desde la práctica totalidad de las modas exegéticas que se han sucedido en el panorama intelectual en los últimos cien años; y que, en concreto, la faceta mejor conocida y más popular de la misma, los relatos, haya sido objeto preferente de esa atención crítica. Sin embargo, es precisamente esa cohesión unánimemente reconocida lo que hace que el análisis de los relatos de Poe no pueda llevarse a cabo sin un examen previo de los principios que informan su obra poética –en su mayor parte, anterior al periodo en el que el autor cultivó preferentemente la narrativa breve– y el conjunto de su pensamiento literario.

La tendencia a buscar en la poesía más temprana de Poe –como mínimo, en su ambicioso poema *Al Aaraaf*, publicado en 1829, cuando el autor contaba tan sólo con veinte años de edad– las claves de su obra ulterior es apreciable ya en la generación de eruditos que inició la reevaluación de la obra de Poe en los años veinte del pasado siglo: señaladamente, en el ensayo pionero de Floyd Stovall *An Interpretation of Poe's 'Al Aaraaf'* (1929), en el que ya se delinea el habitual esquema interpretativo que rastrea en este temprano poema los fundamentos de la concepción poeana del mundo y de su teoría estética, y extiende el alcance del pensamiento literario y filosófico allí esbozado hasta la síntesis que supuso el tardío ensayo cosmogónico *Eureka*, de 1848.

Con todos los matices diferenciales que se quiera, es la reconocida cohesión de este ciclo creativo –cuyos límites cronológicos podemos estirar por ambos extremos, hasta incluir en el mismo el poema *Tamerlane* de 1827 y las baladas tardías de 1849– lo que fundamenta la ambición totalizadora de la

---

<sup>1</sup> HOFFMAN, Daniel, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1998, p. xi.

<sup>2</sup> ELIOT, Thomas Stearns, “From Poe to Valéry”, en *The Hudson Review*, Vol. 2, No. 3 (Autumn), 1949, p. 327.

inmensa mayoría de las aproximaciones críticas que ha conocido la obra de Poe, desde los estudios en clave psicoanalítica, en la estela de la célebre monografía de Marie Bonaparte sobre el norteamericano, al “seminario” que el estructuralista postfreudiano Lacan dedicó a *La carta robada*; o desde el “análisis textual” de *La verdad sobre el caso de M. Valdemar* que llevó a cabo Roland Barthes, verdadero preludeo de todas las “deconstrucciones” a las que luego han sido sometidos los textos de Poe, a la casi inabarcable variedad de estudios favorecidos por las aproximaciones de género, culturales, etcétera, hoy en boga.

De esta amalgama casi inextricable de aproximaciones críticas, son especialmente útiles las que presuponen esa variedad de acercamientos y ofrecen un marco en el que manejarlos. Como señala precisamente Roland Barthes,

intentar marcar y clasificar (...) todos los sentidos del texto (...) sería imposible, porque el texto está abierto al infinito: ningún lector, ningún asunto, ningún estudio sistemático pueden detener al texto”<sup>3</sup>. Lo que sí se puede “marcar y clasificar” son “las formas, los códigos, según los cuales esos sentidos son posibles”<sup>4</sup>.

Entre esos códigos –sociales, económicos, religiosos, etc.– el semiólogo francés no incluía uno que, a la luz del propio desarrollo de la obra de Poe y de la posterior repercusión de sus intuiciones en el devenir de las ideas estéticas de la Modernidad, parece fundamental: nos referimos a los factores que determinan la originalidad del pensamiento poeana, señalada y apreciada por todos sus admiradores y discípulos declarados, desde Baudelaire en adelante; y entre estos factores, naturalmente, a la presencia en toda la literatura de Poe, y en sus cuentos en particular –y en los de terror de un modo especial– de una componente que podríamos denominar “gnoseológica”: todos esos textos ahondan o avanzan en la enunciación de un método de conocimiento. Y el punto de partida de esa indagación sistemática en los modos de percepción y conocimiento de la realidad es la convicción poeana –de la que han quedado

---

<sup>3</sup> BARTHES, Roland, “Textual Analysis of a Tale by Edgar Poe”. Translated by Donald G. Marshall, en *Poe Studies*, June 1977, Vol. X, No. 1, 10, June 1977, p. 2.

URL: <http://www.eapoe.org/psstudies/ps1970/p1977101.htm>. Consultado en: 29/01/2015.

<sup>4</sup> *Ibid*, p.2.

abundantes testimonios– de que el arranque de su obra, su tentativa inicial de acogerse a los modos y procedimientos cognoscitivos del Romanticismo, constituyó un fracaso.

Efectivamente, la obra de Poe arranca con la publicación, en un intervalo de apenas dos años, de dos colecciones poéticas presididas respectivamente por los ya mencionados poemas épicos *Tamerlane* (1827) y *Al Aaraaf* (1829). Las diferencias entre uno y otro denotan el alcance y perspicacia del espíritu crítico de su autor: si el primero fue una insatisfactoria aproximación a la poética de Byron –es decir, una tentativa de sublimar en moldes exóticos y épicos la proyección autobiográfica de unos contrariados amores juveniles–, el segundo representa el reverso exacto de esa primera tentativa: a la “autobiografía confusa”<sup>5</sup> seguirá un ambicioso intento de poema visionario en la línea de lo que el teórico del Romanticismo Harold Bloom llamará “una de las tradiciones principales del Renacimiento inglés, la creación de una mitología británica: la tierra de hadas de Spenser, el mundo de verdor de los idilios de Shakespeare, la autoidentificación bíblica y profética de Milton”<sup>6</sup>. En *Al Aaraaf* Poe explorará, en efecto, la posibilidad de poner en práctica la potencia creativa de la Imaginación, tal y como ésta era concebida por los románticos: como la “facultad” –citamos la paráfrasis que hace Baudelaire de la lectura poeana de Coleridge– “casi divina que percibe en primer lugar, al margen de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías”<sup>7</sup>.

Esta idea de la Imaginación supone una superación, no sólo de las limitaciones debidas a los “métodos filosóficos” –en un sentido muy general, que abarcaría también a la ciencia positiva–, sino también de las de los sentidos, al modo preconizado por el prerromántico William Blake en sus formulaciones mitopoéticas: el cuerpo, dirá este autor, “es una porción del alma percibida por los cinco sentidos”<sup>8</sup>; de lo que se deduce el postulado blakeano de un hombre

---

<sup>5</sup> DAVIDSON, Edward H., *Poe: A Critical Study*, Belknap-Harvard University Press, Cambridge, MA, 1957, p. 5.

<sup>6</sup> BLOOM, Harold, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*, Anchor Books, New York, 1961, p. 7.

<sup>7</sup> BAUDELAIRE, Charles, “Notes nouvelles sur Edgar Poe”, en *Edgar Allan Poe: Nouvelles Histoires extraordinaires*, A. Quantin, Paris, 1884, p. xi. Traducción al castellano por Carlos Pujol en *id.*, *Escritos sobre literatura*, Bruguera, Barcelona, 1984, pp. 253-254.

<sup>8</sup> BLAKE, William, *A Selection of Poems and Letters*, introduced and edited by J. Bronowski, Penguin, Harmondsworth, 1983, p. 94. Traducción al castellano en *id.*,

emancipado de esas limitaciones perceptivas: “el hombre verdadero, la Imaginación, que vive eternamente”<sup>9</sup>.

*Al Aaraaf* quiso estar a la altura de ese ideal: el poeta se postula a sí mismo como testigo privilegiado de un mundo surgido de esa capacidad perceptiva sobrehumana: ve lo que nadie antes que él ha visto, y lo presenta como verdadero. El lector que quiera adentrarse en este complicado y oscuro poema percibirá de inmediato la ambición del autor. Poe pretende explicar el Universo; pero no el meramente físico, sino uno en el que el hombre emancipado de la pasión y de las determinaciones de los sentidos pueda embarcarse, con otros como él, en la estrella errante *Al Aaraaf*, que surca el cosmos para pregonar la grandeza de ese Universo gobernado por el principio divino de armonía. Significativamente, los protagonistas humanos de la segunda sección del poema, los amantes Angelo y Ianthe, perderán la ocasión de embarcarse en esa singladura enaltecida porque su pasión les impedirá atender el llamamiento procedente de la estrella errante.

Aficionado desde joven a la astronomía, y por tanto dueño de un cierto caudal de datos científicos constatados, Poe no podrá dejar de asignar a su estrella una ubicación concreta en el conjunto de astros de los que el hombre tiene conocimiento: la estrella errante *Al Aaraaf* se corresponderá con la supernova que detectó el astrónomo Tycho Brahe en 1572. A partir de ese dato, su poema se articulará en un curioso mecanismo de correspondencias, por el que lo imaginado buscará siempre una justificación en la verdad constatada, bien por la ciencia, bien por la Historia: Angelo se corresponderá laxamente con la figura del artista italiano Michelangelo Buonarroti, la flora fantástica de *Al Aaraaf* no será sino un muestrario de especies exóticas de diversas regiones de la tierra, y hasta la arquitectura y estatuaria de *Al Aaraaf* serán reminiscentes de sus relatos terrestres. La consecuencia es palpable: la Imaginación de Poe, lastrada por el conocimiento del mundo que podía tener un joven culto de su tiempo, no conseguirá remontarse por encima de ese poso cognoscitivo. El diagnóstico lo hará el propio Poe en el conocido “Soneto a la ciencia” que antepuso, a modo de *excusatio non petita*, al frente de su lastrado poema épico: la Ciencia –dirá en

---

El matrimonio del cielo y del infierno, estudio preliminar, traducción y notas de José Luis Palomares. Hiperión, Madrid, 2000, p. 221.

<sup>9</sup> Íd., 1983, p. 245.

este poema–, hija del Tiempo, ha derribado a Diana de su carro, ha expulsado de la tierra a las dríadas del bosque, ha desterrado a náyades y elfos; y ha privado, por último, al poeta de su visionario “sueño de verano bajo el tamarindo”, al modo de los vates de Oriente a los que se remite en último término, a través de la influencia del poeta colorista irlandés Thomas Moore, la atmósfera exótica de “Al Aaraaf”.

## 2. Hacia la Intuición

En otro lugar<sup>10</sup> hemos documentado las huellas que este constatado fracaso imaginativo dejó en la obra y actitudes literarias de Edgar Allan Poe. Baste recordar que ya en la “Carta” que antepuso, a modo de prólogo, a su tercer libro, *Poems* (1831), el autor se distanciaba explícitamente de algunos postulados románticos y renegaba abiertamente tanto de los “poemas épicos” como de los libros “que alcanzan una gran distinción por haber cruzado el mar”<sup>11</sup> –en alusión al prestigio que todavía conservaban los modelos ingleses entre los escritores norteamericanos–. No detallaremos aquí las consecuencias de este decisivo divorcio estético. Baste decir que, entre ellas, podemos contar el empeño poeano en desarrollar un modelo imaginativo –un modo, diríamos, de resituar al poeta frente a la realidad– alternativo al mito romántico de la Imaginación. Y que ese modo alternativo de mirar tendría forzosamente que incorporar, como enunciaba el ya aludido “Soneto a la ciencia”, los datos de la observación empírica y de la ciencia positiva, así como un método para elevar estos datos, necesariamente caóticos y confusos, a esa condición de realidad trascendida y armónica a la que aspira la creación artística.

Sabemos ya del desenlace de esta búsqueda: la Imaginación de los románticos será sustituida por otra modalidad de visión potenciada, la Intuición, que el autor definirá en su ensayo cosmogónico *Eureka* (1848) como “la convicción que surge de aquellas inducciones o deducciones cuyos procesos son tan borrosos que escapan a nuestra conciencia, eluden nuestra razón o desafían

---

<sup>10</sup> En nuestra tesis *La imaginación herida. La fractura de la imaginación romántica en los poemas “largos” de Edgar Allan Poe*, Universidad de Cádiz, 2014; y en BENÍTEZ ARIZA, José Manuel, *Un sueño dentro de otro. La poesía en arabesco de Edgar Allan Poe*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2015.

<sup>11</sup> POE, Edgar Allan, *Selected Writings*, edited by David Galloway, Penguin, Harmondsworth, 1985, p. 380.

nuestra capacidad de expresión”<sup>12</sup>. La Intuición, por tanto, comparte con la Imaginación su carácter de percepción in-mediata (es decir, no mediada ni predeterminada por concepciones previas), pero participa de la razón en cuanto que se apoya en procesos inductivos o deductivos, mediante los que incorpora datos procedentes de la observación.

Entre los poemas juveniles y *Eureka*, tras cuya publicación el autor se declaró exhausto, se inserta el resto de la obra de Poe, que puede entenderse legítimamente como una indagación en esa modalidad mixta de visión con la que pretendía fundamentar una actitud artística distinta a la del poeta romántico. Esa indagación puede rastrearse en los diversos caminos por los que transcurrió la obra poeana desde 1831 a 1848: impregna sus especulaciones teóricas en torno a la naturaleza de la creación literaria y se hace explícita, con una claridad casi divulgativa, en los relatos de fundamento científico o paracientífico, tales como los que describen viajes imaginarios (véase, por ejemplo, “La incomparable aventura de un tal Hans Pfaall”) o alguno de los potenciados estados de conciencia teorizados por pseudociencias como el mesmerismo o el espiritismo (véanse “Revelación mesmérica” o “Conversación con una momia”). Pero donde mejor alcanzan a encarnarse, por haber encontrado en ellos la expresión poética idónea y el necesario equilibrio entre ésta y el contenido filosófico que la informa, es en el grupo de relatos que suelen denominarse “de terror”, por más que esta etiqueta resulte forzosamente imprecisa y requiera una aclaración que intentaremos más adelante. Baste ahora decir que en este grupo podemos agrupar todos aquellos relatos que, de alguna manera, mezclan elementos tales como la locura, el crimen inmotivado, los miedos y obsesiones de los protagonistas y, en ocasiones, algún que otro componente sobrenatural. Hay que decir, no obstante, que alguno o varios de estos elementos nunca faltan incluso en los relatos de Poe que suelen agruparse bajo marchamos distintos –de viajes, detectivescos, de anticipación, satíricos o humorísticos, etcétera–; y que, por tanto, a la hora de intentar una caracterización del funcionamiento de determinados rasgos de los cuentos de terror propiamente dichos, forzosamente habremos de aludir a esos otros cuentos en los que esos elementos perturbadores

---

<sup>12</sup> Id., *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, edited by James Harrison, New York, Thomas Y. Crowell & Company Publishers, New York, 1902, vol. XVI, p. 197.

URL: <http://www.eapoe.org/works/harrison/jahinfo.htm>. Consultado en: 29/01/2015.

son también apreciables, aunque sea en segundo plano o en contextos que de algún modo neutralizan su efecto.

### 3. Lo grotesco y lo arabesco

El propio Poe fue consciente de la dualidad de tonos y actitudes que parecía operar sobre el conjunto de su narrativa, y a esta conciencia de su esencial ambigüedad se debe el título asignado a su primera compilación de cuentos, *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (1840). En el prólogo que antepuso a esa edición, Poe rehusó clarificar el significado de la extraña dualidad a la que parecía aludir su título. Y aunque en la primera frase del mismo afirmó taxativamente que “que los epítetos ‘Grotesco’ y ‘Arabesco’ (...) indican con suficiente precisión el tenor prevalente en los cuentos aquí publicados”<sup>13</sup>, lo cierto es que esa precisión brilla por su ausencia, lo que no deja de ser sorprendente en un autor que, en otros textos autoexegéticos –véase, por ejemplo, la ya aludida carta-prólogo a sus *Poemas* de 1831– suele exhibir una meridiana claridad conceptual. A lo más que llega Poe, en el breve texto introductorio de la compilación de 1840, es a afirmar “la prevalencia del Arabesco en mis cuentos serios”, y a rechazar la posible imputación de “germanismo” que pudiera hacerseles a esos relatos: “si en muchas de mis producciones el terror ha sido la tesis, sostengo que ese terror no es de Alemania, sino del alma; que he deducido ese terror sólo de sus fuentes legítimas, y llevado sólo a sus legítimos resultados”<sup>14</sup>.

Esta calculada ambigüedad parece obedecer, en primer término, a un intento de influir en la recepción y estimación de su obra: en efecto, el autor de *El pozo y el péndulo* era consciente del riesgo de ser considerado como uno más de los muchos imitadores del tipo de relato de ambientación “gótica” procedente de Europa; y, más aún, de ser tomado como un cultivador de la variante más sensacionalista y popular de este género narrativo: la que cultivaban, por ejemplo, los colaboradores de *Blackwood’s Edinburgh Magazine* –contra la que van dirigidas las sátiras poeanas *El aliento perdido. Cuento que nada tiene que*

---

<sup>13</sup> Id., *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, vol. I, Lea and Blanchard, Philadelphia, 1840, p. 5.

URL: <http://www.eapoe.org/works/editions/tgavoll.htm>. Consultado en: 29/01/2015.

<sup>14</sup> Ibid., p. 5.



*ver con el Blackwood's y Cómo escribir un artículo a la manera del Blackwood's*– y otras publicaciones de la época.

Los términos “grotesco” y “arabesco”, por otra parte, menudearán en muchos pasajes descriptivos de los cuentos de Poe, en los que suelen aludir a determinadas disposiciones de objetos y elementos decorativos conducentes a la creación de una atmósfera que exterioriza los exaltados estados de ánimo de los personajes, o bien actúan como catalizadores de esas predisposiciones anímicas, o materializan determinadas puestas en escena por las que los perturbados protagonistas de estos cuentos intentan abrumar o confundir a sus víctimas. Así, los “incensarios arabescos” a los que se alude en *La cita (The Assniation)*, se equiparan al propio espíritu atormentado del protagonista, que también semeja retorcerse en llamas<sup>15</sup>; mientras que ciertas decoraciones pictóricas “grotescas” (o, según el sentido etimológico del término, quizá más propiamente “grutescas”) son mencionadas en la caótica e incoherente profusión ornamental que llena la estancia donde el protagonista se dispone a escenificar su suicidio. También el techo de la cámara nupcial en la que el protagonista de *Ligeia* escenifica su propia locura y efectúa el aparente ritual destructivo que acabará con la muerte de su amada-antagonista está decorado con “especímenes de traza semigótica o drúidica” que el propio autor califica de “grotescos”; mientras que las cortinas que rodean la estancia están estampadas con “figuras arabescas de aproximadamente un pie de diámetro, y que formaban en el dibujo bordados de un negro azabache”, si bien “sólo participaban del verdadero carácter del arabesco” –es decir, se organizaban según patrones geométricos repetitivos, sugerentes de armonía e infinitud– “cuando eran contemplados desde cierto punto de vista”<sup>16</sup>. Este último detalle añade un matiz decisivo: para percibir la tranquilizadora regularidad geométrica del arabesco hay que encontrar el punto de vista adecuado; de lo contrario, lo arabesco se confunde con lo meramente grotesco. O dicho de otro modo: lo grotesco deja de serlo cuando el observador se sitúa en la perspectiva correcta para distinguir, más allá del aparente desorden que primeramente se le ofrece a la mirada, esos patrones de regularidad y armonía.

---

<sup>15</sup> The Complete Works of Edgar Allan Poe, edited by James Harrison, New York, Thomas Y. Crowell & Company Publishers, New York, 1902, vol. II, p. 124.

URL: <http://www.eapoe.org/works/harrison/jahinfo.htm>. Consultado en: 29/01/2015.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 260.

Como vemos, entre lo grotesco y lo arabesco apenas pueden trazarse vagas diferencias de origen y grado. Las primeras, pese a la importancia que se les han concedido en los últimos años desde la perspectiva aportada por los llamados “estudios culturales”, no deben ser sobrevaloradas. Es cierto que la consideración de lo arabesco en la teoría estética romántica –y no sólo en Poe; le preceden en ello las teorizaciones del filósofo alemán Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829), para quien lo “arabesco” es una forma de ironía, resultante del reconocimiento de los factores en conflicto que intervienen en todo texto literario y de la unidad última que reconcilia en la conciencia del autor esos elementos conflictivos<sup>17</sup>– puede ser interpretada como un elemento más del “orientalismo” que informa la literatura norteamericana en un momento de reafirmación de su identidad nacional y conflicto con otras razas; y en el que, por tanto, el recurso al exotismo actúa como modalidad de representación de lo esencialmente distinto o ajeno. Más relevancia tiene, entendemos, la cuestión de la gradación: lo grotesco y lo arabesco, desde nuestro punto de vista, no serán sino dos fases del proceso de apropiación perceptiva de la realidad: lo grotesco se corresponde con la fase en la que ésta se ofrece al espectador como caótica y confusa; lo arabesco, con el momento en el que ese mismo espectador, guiado por la intuición, capta el orden intrínseco de esa realidad y distingue sus patrones de sentido.

#### 4. Más allá de la sátira: hacia la trascendencia

Sorprende, pues, que esta dicotomía entre lo grotesco y lo arabesco haya sido interpretada por algunos como una simple división temática de los cuentos de Poe: es posible, por ejemplo, que así lo entendiera el propio Baudelaire cuando quiso anteponer a su traducción de los relatos del norteamericano el título – finalmente descartado– de *Histoires grotesques et serieuses*<sup>18</sup>; aunque, por supuesto, cabe interpretar que la intención del poeta francés fuera dar a entender que todos y cada uno de los cuentos de Poe, o al menos una gran mayoría, participaban de ambas cualidades *al mismo tiempo*. Más contundente se muestra

---

<sup>17</sup> ALMANSOUR, Ahmed Nidal, *The Middle East in Antebellum America: the cases of Ralph Waldo Emerson, Nathaniel Hawthorne, and Edgar Allan Poe* (Dissertation), The Ohio State University, 2005, p. 195. URL: [https://etd.ohiolink.edu/etd.send\\_file?accession=osu1133283136&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/etd.send_file?accession=osu1133283136&disposition=inline). Consultado en: 20/05/2015.

<sup>18</sup> PICHOS, Claude y ZIEGLER, Jean, *Baudelaire*, Julliard, París, 1987, p. 494.

el crítico Daniel Hoffman: “un [relato] grotesco” –dice– es una sátira, un arabesco el equivalente en prosa de un poema”<sup>19</sup>. Nosotros creemos que una división tan tajante de la producción cuentística poeana resulta problemática. ¿Acaso *El entierro prematuro* –un relato que sólo en su superficie puede entenderse como una burla de la obsesión con el enterramiento en vida que padece su protagonista– funciona, en cuanto que sátira, al mismo nivel que, por ejemplo, *¿Cómo escribir un artículo a la manera del Blackwood’s?* En este último es el propio título el que se encarga de enunciar la intención satírica predominante; mientras que, en el anterior, la aparente sátira es sólo un componente del entramado narrativo: proporciona un contexto a la confesión que el narrador se propone hacer de un penoso episodio en el que creyó haber sido enterrado vivo, y que le sirvió para superar para siempre –por terapia de *shock*, diríamos– su obsesión enfermiza. En ese aspecto, este relato podría incluirse, con “La verdad sobre el caso del señor Valdemar” y otros, en el grupo de relatos en los que Poe dota a sus narradores de un cierto nivel de conocimientos científicos o médicos que avale el rigor de lo que se disponen a contar y sirva como punto de referencia para dar la medida en la que lo que efectivamente narran resulta extraordinario, precisamente por apartarse de lo que cabía esperar desde ese nivel de conocimiento. Lo original de *El entierro prematuro* es que estos conocimientos derivan de la propia obsesión enfermiza del narrador, que le ha llevado a documentarse exhaustivamente sobre el asunto que le preocupa, hasta que una experiencia traumática le ha proporcionado la cura que en vano aspiraba a encontrar en la ciencia o en la experiencia ajena. El cuento trata, por tanto, de lo mismo que tantos cuentos indiscutiblemente “serios” de Poe: la necesidad de dar el paso intuitivo para evitar que el confuso mundo de las apariencias nos lleve a engaño. Sátira y trascendencia intuitiva se aúnan, en éste y otros cuentos de Poe, como necesarios extremos de una realidad cuya comprensión exige el salto desde un estado inicial de confusión “grotesca” hasta el nivel de comprensión superior que supone la percepción de lo arabesco; o, más allá, el que alcanza el lector cuando, ya asimilados y entendidos los elementos conflictivos que operan en el relato, se percibe ese *efecto* único final que, tanto para el poema como para el cuento, preconiza la poética poeana: “Sólo con el desenlace constantemente a la

---

<sup>19</sup> HOFFMAN, Daniel, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1998, p. 203.

vista” –nos dice el autor – “podemos dar a la trama su indispensable aire de consecuencia, o causalidad, haciendo que los incidentes, y especialmente el tono en todos los puntos, tiendan al desarrollo de esa intención”<sup>20</sup>.

Ejemplos de esa ascensión gradual de lo grotesco a lo arabesco pueden encontrarse en los relatos detectivescos protagonizados por Auguste Dupin, modelo del intelecto analítico cuyos “resultados, frutos del método en su forma más esencial y profunda, tienen todo el aire de una intuición”<sup>21</sup>. Dupin, en efecto, tiene la capacidad de ver lo que otros no ven, por obvios que parezcan los resultados de sus observaciones una vez se conoce el designio de simplicidad en el que se basan: un doble asesinato de trazas inhumanas –el esclarecido en “Los crímenes de la calle Morgue”– resulta finalmente haber sido cometido por un asesino no humano (un orangután, en este caso); una “carta robada” –la que da título al relato del mismo nombre–, que la policía no logra encontrar después de haber registrado a fondo todos los escondites posibles en la casa del presunto ladrón, aparece finalmente en la repisa de la chimenea, a la vista de todos, que es justo donde los sabuesos policiales no habían caído en mirar.

Llama la atención la falsa apariencia de triunfo de la inteligencia deductiva –y, en último término, de la razón– que se aprecia en la resolución de estos relatos. En realidad, las brillantes demostraciones deductivas de Dupin y la reafirmación de su talento intuitivo no disminuyen ni un ápice el sinsentido del brutal asesinato del que se ocupa el primero de esos cuentos, o lo despiadado de la venganza que el aparentemente desapasionado Dupin efectúa al desenmascarar –y, por tanto, dejar expuesto al descrédito y quizá la muerte– al ladrón de la carta, que al parecer le había infligido en el pasado un innominado agravio. En “La carta robada”, en efecto, Dupin no es sino una versión elegante, intelectualizada, de Fortunato, el frío asesino que vemos actuar en “El barril de amontillado”, que también venga en su inadvertida víctima una ofensa lejana. Y es significativo que, después de “La carta robada”, no haya más historias de

---

<sup>20</sup> POE, Edgar Allan, *Selected Writings*, edited by David Galloway, Penguin, Harmondsworth, 1985, p. 480.

<sup>21</sup> *Id.*, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, edited by James Harrison, New York, Thomas Y. Crowell & Company Publishers, New York, 1902, vol. IV, p. 164.

URL: <http://www.eapoe.org/works/harrison/jahinfo.htm>. Consultado en: 29/01/2015.

Traducción al castellano de Julio Cortázar en *id.*, *Narraciones extraordinarias*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1980, p. 164.

Dupin: al igual que el asesino del otro cuento, Dupin no vivirá sino para contar su crimen, que es también su única hazaña, porque en los otros cuentos que protagoniza, el que se ocupa de la resolución del doble asesinato de la calle Morgue y el que trata de las circunstancias concurrentes en “El misterio de Marie Roget”, Dupin no actúa, sino simplemente observa y dilucida las acciones de otros.

El hecho de que tanto Dupin como Fortunato asesinen –cada uno a su manera– a personajes que son su reflejo o su doble –el ministro D., autor del robo de la carta, es poeta como el propio Dupin y se identifica por una inicial que es también la del apellido de su debelador; mientras que Fortunato, el “afortunado”, ejecuta despiadadamente a un personaje llamado Montresor, “mi tesoro” – sitúa las acciones de ambos en un plano sobre el que sólo el lector podrá tener la adecuada perspectiva: ellos, Fortunato y Dupin, no parecen ser conscientes de la naturaleza suicida de su crimen, ni de que, por haber inmolado a su imagen especular, han causado su propia destrucción y se han condenado a la parálisis, que es el destino que aguarda a ambos; y es sólo el lector quien, conociendo la idea de la vida y el Universo que gobierna la obra de Poe, y que será explicitada en el ensayo cosmogónico *Eureka*, adivina que, con ese crimen ritual –el mismo, por cierto, del que da cuenta “William Wilson”, el único relato que Poe dedica abiertamente a la cuestión del *doppelgänger*–, los protagonistas de los mismos han alcanzado ese momento de disolución y reintegración a la indiferenciada partícula inicial del Universo que es el destino final de todo lo existente. Los cuentos de Poe no “terminan” o concluyen por la mera resolución de sus tensiones narrativas: más bien, implosionan, se retrotraen a un punto en el que la vida y la muerte, lo orgánico y lo inorgánico, se confunden; pero sólo al privilegiado lector, elevado a la categoría de observador divino, le es dado constatar este proceso de naturaleza cíclica y repetitiva; y, por tanto, armónica. El supremo arabesco es el que supone la repetición rítmica del “latido del Corazón Divino”<sup>22</sup> al que alude *Eureka*: es decir, la alternancia entre las fases de expansión y contracción de un Universo regido por las leyes de gravitación newtonianas y surgido de la explosión y división de una partícula inicial a la que eventualmente habrá de reintegrarse

---

<sup>22</sup> Íd., 1902, vol. XVI, p. 311.

todo lo existente cuando las iniciales fuerzas expansivas queden neutralizadas por la fuerza de la gravedad.

“Grotesco” y “arabesco”, pues, no son dos modalidades narrativas opuestas, sino dos modos sucesivos de percibir, que presuponen el proceso gradual por el que los sentidos, aunados con el intelecto en la potencia llamada Intuición, asumen y comprenden la realidad. La visión poética no es ya el acto cuasi divino de percepción no mediada que los románticos llamaban Imaginación, sino un proceso más matizado y complejo, en el que todo aquello de lo que ésta pretendía desembarazarse –los “métodos filosóficos” (entiéndase “científicos”) que se nombraban en la definición baudeleriana de Imaginación– queda subsumido en el proceso e incorporado al mismo.

## 5. El terror

Permítasenos añadir, por último, unas notas en torno a la confluencia entre este marco conceptual y lo que habitualmente se denomina el elemento de terror presente en una parte significativa de los cuentos de Poe. Nuestra propuesta es que no existe un grupo diferenciado de “cuentos de terror”, en relación a otros que convencionalmente se definen como detectivescos o deductivos, de viajes, de anticipación científica, etc. Dentro de la variedad temática que puede apreciarse en la obra narrativa de Poe puede distinguirse, desde luego, un grupo de cuentos en los que se presentan de modo explícito acciones y situaciones que causan en el lector sensaciones de aprensión, repulsión o vértigo ante lo desconocido. La espantosa putrefacción instantánea que experimenta el cuerpo del sujeto sometido a hipnosis *post-mortem* en *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*, las angustiosas sensaciones del personaje que cree haber sido enterrado vivo en *El entierro prematuro*, la exposición a las formas más crueles de la tortura física y psicológica en *El pozo y el péndulo* o el espeluznante viaje a bordo de un barco maldito que se cuenta en *Manuscrito hallado en una botella* pertenecen, evidentemente, al repertorio temático que el gusto del lector y espectador moderno identifica como “de terror”; e igualmente son afines a este repertorio asuntos tales como la locura, el designio criminal inmotivado, la mutilación de cuerpos vivos y cadáveres –considérese, por ejemplo, la extracción de los dientes de Berenice– o la pérdida de los parámetros

de la normalidad en situaciones extraordinarias, tales como la que se plantea, por ejemplo, en *La máscara de la muerte roja*, donde un príncipe y sus cortesanos ejecutan un cuidadoso ritual de aislamiento destinado a eludir la amenaza cierta de una muerte inminente.

Es comprensible que Poe extreme el sensacionalismo de estos elementos en relatos que se publicaban en revistas destinadas a un público que demandaba evasión. Pero, de nuevo, conviene que el lector avisado no pierda de vista el diseño general de la obra poeana a la hora de considerar el papel que juegan estos elementos. En una primera fase, el esquema opera de este modo: sobre una situación aparentemente anómala, inquietante o incomprensible –es decir, de contornos “grotescos”– el narrador o el protagonista del cuento –que a veces son la misma persona– impone un designio conducente al establecimiento de ciertas pautas de dominio o comprensión –es decir, una trama “en arabesco”–, lo que depara un primer momento de inestable equilibrio o momentánea armonía aparente. Es el estado, por ejemplo, de exaltada creatividad que alcanza el protagonista de *La caída de la casa Usher* cuando su hipersensibilidad le lleva a pintar extraños cuadros –en concreto, uno que parece representar el interior de una especie de cámara subterránea sellada, anticipo de la tumba en la que poco tiempo después enterrará a su hermana–, o a componer arrebatadas rapsodias o *impromptus* musicales, acompañados a veces de poemas, o a leer libros que, en palabras del narrador, “estaban en estricto acuerdo” con el “carácter espectral” del enfermo<sup>23</sup>. Las obras de arte resultantes –podemos incluir entre ellas las conversaciones motivadas por las lecturas antes mencionadas, pues sabemos, por los preámbulos de los tres cuentos detectivescos protagonizados por Dupin, que la conversación de altura, a modo de meditación en voz alta y en alternancia con largos intervalos de silencio, es una de las distracciones a las que consagran su tiempo los espíritus intuitivos– explican –es decir, interpretan y ordenan– las caóticas impresiones en las que encontramos sumidos a estos personajes en una primera fase del relato; y son, por tanto, un triunfo del arte “arabesco” de Poe: ponen de manifiesto los patrones repetitivos, las repeticiones rítmicas, los juegos especulares en los que se traduce el caos una vez contemplado, como las cortinas de la cámara nupcial de *Ligeia*, en la perspectiva adecuada.

---

<sup>23</sup> Íd., 1902, vol. III, p. 287. Traducción castellana en íd. 1980, p. 132.

Hay muchos momentos de armonía forzada o impuesta sobre el caos en los cuentos de Poe. El intento del príncipe Próspero de construir un dominio de celebración y fiesta perpetua –y también de extravagancia decorativa– en medio de un país devastado por la peste, en “La máscara de la Muerte Roja”, es uno de ellos; como lo es el deseo insaciable de diversión que exhibe el cruel monarca al que sirve el bufón “Hop-Frog” en el cuento del mismo nombre; o lo son, en general, todas las lujosas estancias que diseñan para sí mismos personajes como el ya mencionado protagonista masculino de *Ligeia* o el de *The Assigination (La cita)*: estancias sobre las que, no hay que olvidarlo, Poe había teorizado en su ensayo *The Philosophy of Furniture*, presentado como un intento de corregir el “ridículo” (“preposterous”) gusto de “los yanquis” en cuestiones de diseño de interiores, pero también de sugerir un espacio de ensoñación –el habitante de esa habitación, recuérdese, es presentado mientras duerme en un sofá–, dominado por el “mágico resplandor” que arroja sobre el conjunto una única lámpara con cristales tintados en púrpura<sup>24</sup>. Es curioso que Poe juegue en sus relatos a invertir el efecto relajante o adormecedor que esta estancia ideal estaba destinada a producir en su propietario; pero esta ambivalencia es parte esencial también del funcionamiento del arabesco: como podemos leer en el estudio que J. R. Berman dedica a esta cuestión, con la introducción en el hogar americano de estos elementos de calculado exotismo, Poe escenifica la tensión entre la domesticidad nativa y el potencial perturbador del elemento foráneo; es decir, “establece las condiciones para que el espacio controlado y confortable del hogar americano sea metonímicamente infiltrado por el terror de lo sublime bajo la forma de lo extranjero”<sup>25</sup>.

Pero no sólo es lo extranjero lo que opera en estas estancias: la de *La cita* es descrita como “glorieta de ensueño” (“bower of dreams”), es decir, mediante una expresión procedente de la poesía bucólica renacentista: la enramada o claro en el bosque en el que tienen lugar las revelaciones trascendentes. Es el espacio de la Imaginación; pero ya sabemos que Poe entiende que esta instancia le llega lastrada por la ciencia, “hija del Tiempo”, y que para recrear su efecto ha habido

---

<sup>24</sup> Íd., 1902, vol. XIV, pp. 107-109.

<sup>25</sup> BERMAN, Jacob Rama, “Domestic Terror and Poe’s Arabesque Interior”, *English Studies in Canada*, 31.1, 2005, p. 137.



que repensarla como Intuición, siendo el arabesco el artificio estético que, por su modo de operar, mejor responde a su naturaleza.

A esa primera fase de imposición forzada de un patrón arabesco suele seguir, en los cuentos de Poe, una ulterior catástrofe que redobla el estado de postración y confusión en que hallábamos al protagonista al comienzo del relato. La hermana de Usher muere, pero la muerte no alivia el sufrimiento causado por su larga agonía, sino que lo reduplica al añadirle la certeza de que, al enterrar apresuradamente al presunto cadáver, se ha efectuado –quizá intencionadamente– una inhumación prematura. El recinto cerrado del príncipe Próspero es finalmente violado por el espectro de la peste. El marido de la difunta Ligeia se casa por segunda vez sólo para concebir hacia su nueva esposa un odio aún mayor y más destructivo que el soterrado rencor, entreverado de respeto reverencial, que sentía hacia la primera. Lo grotesco vuelve a imponerse. Y el desenlace, como afirma Leonard Cassuto, no supone una restauración del orden violado, como sucedía en los cuentos detectivescos, sino que “deja las preguntas sin responder y el estado de cosas permanentemente perturbado”<sup>26</sup>. A no ser que –añadimos nosotros– extendamos la vista más allá y, con *Eureka* en mente, interpretemos que las catástrofes subsiguientes –la muerte de Usher entre las ruinas de su casa, la locura definitiva del protagonista de *Ligeia*, la absorción por la peste del espacio protegido en el que festejaban Próspero y sus cortesanos– son también otros tantos restablecimientos del orden y la armonía del cosmos: el reintegro de la materia descompuesta al ciclo de atracción y repulsión en el que consiste la realidad de los cuerpos y las almas, que son la misma cosa.

Lo que antecede en modo alguno pretende ser un modelo interpretativo que podamos aplicar mecánicamente a todos los cuentos de Poe, como se les ha aplicado con mayor o menor éxito otros modelos. Pretende ser, simplemente, un marco que se justifica en la evidencia histórica –la consideración casi unánime de Poe, desde Baudelaire en adelante, como el iniciador de un ciclo literario nítidamente diferenciado del Romanticismo–, así como en la recurrencia, en los

---

<sup>26</sup> CASSUTO, Leonard, “Poe’s Force of Disorder: The Grotesque in Cultural Context”, en FISHER, Benjamin F., *Masques, Mysteries and Mastodons: A Poe Miscellany*, The Edgar Allan Poe Society, Inc., Baltimore, 2006, p. 49.  
URL: <http://www.eapoe.org/papers/psbbooks/pb20061.htm>. Consultado en: 29/01/2015.

textos de este autor, de determinadas categorías conceptuales relevantes para nuestro análisis –la Intuición, lo grotesco, lo arabesco–; también, en la simetría que este esquema permite apreciar entre las teorías estéticas, filosóficas e incluso científicas de Poe y la concepción del mundo que se encarna en sus relatos. La vigencia de éstos, tanto en el gusto popular como entre el elemento erudito, que no cesa de hallar en ellos nuevos motivos de indagación y estudio, justifica esta tentativa sintética; que no es, en último término, sino un intento –muy poeano, quiero pensar– de distinguir patrones de armonía en lo aparentemente intrincado y confuso: la obra, que es también espejo de la realidad.