

UNIT 3

EDGAR ALLAN POE (1809-1849)

LIGEIA & THE CASK OF AMONTILLADO

I. INTRODUCTION: BIOGRAPHICAL NOTES

Edgar Allan Poe nació en Boston en enero de 1809, probablemente el día 19. En 1809, David Poe hizo su última aparición como actor y algo más tarde desapareció. Algunos relatos dicen que murió en 1810, pero nunca se supo con certeza. Elizabeth murió en diciembre de 1811. Edgar tenía sólo dos años pero los pocos recuerdos de sus padres dejaron al parecer en él una huella imborrable.

Edgar fue adoptado por John Allan, un acomodado comerciante de tabaco propietario de la empresa Ellios & Allan de Richmond. Frances se mostró siempre dispuesta a considerar a Edgar como a su propio hijo, pero John mantuvo siempre una reticencia que se reflejó en la negativa a darle su apellido legalmente.

En 1815, John Allan viaja a Inglaterra con toda su familia por asuntos de negocios, pero no regresarán hasta cinco años después. Los recuerdos de estos años de su niñez en Inglaterra quedaron para siempre impresos en la mente de Edgar: su residencia, una casona decadente situada en una neblinosa villa y rodeada de árboles gigantescos, los castillos, las construcciones antiguas, su colegio... Una impresión más bien desoladora que le hizo perder el interés por la vida inglesa, aunque no por la literatura de aquel país.

El primer amor de Edgar, Jane Craig Stanard, madre de uno de sus compañeros de colegio se convirtió en la confidente de los años turbulentos y

apasionados de su juventud, causándole su muerte -en 1824- una honda e indeleble huella. En 1875, Elmira Royster también contó que Edgar estuvo enamorado de ella algo después de la muerte de Jane Stanard, llegando a prometerse con ella antes de marchar a estudiar a la universidad; desde allí le envió numerosas misivas, aunque Elmira no tuvo noticia de ellas hasta después de contraer matrimonio con un cierto Sr. Shelton, ya que su padre las había interceptado alegando que eran demasiado jóvenes. De apariencia frágil, con grandes ojos grises y una voz melodiosa, se sentía seguro de sí mismo, de su caballerosidad y de su superioridad y actuaba en consonancia. Edgar se sentía a sus anchas codeándose con la aristocracia de Richmond, lo que acrecentaba sus fantasías de educado caballero virginiano. Durante el año que pasó en la universidad, leyó abundantemente, aprendió francés y latín e incluso comenzó a escribir su primer libro de poemas *Tamerlane and Other Poems, By a Bostonian* que apareció en 1827.

En marzo de 1830, Edgar es aceptado como cadete en la academia militar e ingresa en julio del mismo año. Sin embargo, pronto comenzaron de nuevo las disputas con John Allan, casi siempre por motivos económicos, por lo que decidió abandonar West Point y acabar así con la relación emocional más importante de su vida. En 1834, John Allan murió sin incluir a su hijastro en su testamento y para Edgar comenzó un turbulento recorrido de calamidades y éxitos como periodista y marido.

Ya en 1833, había obtenido un premio del Folio Club con su relato "MS Found in a Bottle", premio que le reportó 50 dólares, iniciando así sus colaboraciones como articulista, crítico literario y escritor de relatos en diversas publicaciones, el *Southern Literary Messenger* entre otras. Edgar estaba en sus mejores momentos como periodista: tenía gran capacidad y destreza en el trabajo, era brillante y demostraba una especial intuición hacia

el gusto del público. Aprendió con notable rapidez los detalles técnicos de la preparación de un periódico, ya que su máxima ilusión era poseer algún día una revista.

En 1835 contrajo matrimonio en Richmond con Virginia Clemm que contaba, a la sazón, trece años de edad, y su tía María Clemm se trasladó a vivir con ella. Aunque algunos críticos hayan recalcado la posibilidad de un matrimonio de conveniencia instigado por María en su propia conveniencia y en la de Eddie, por lo insólito que resulta imaginar una fuerte relación pasional en tan joven mujercita, Virginia representaba el modelo de heroína que Edgar iba a describir en sus futuros relatos de "Ligeia", "Morella", "Eleonora" y "Berenice": pelo negro, tez pálida hasta el extremo, cara redonda y una forma de hablar especial acompañada de un ligero ceceo.

Más adelante lograría un acuerdo para la publicación en 1838 de "The Narrative of Arthur Gordon Pym". Tras esta primera experiencia como periodista, Poe viajó a Nueva York y a Filadelfia, donde tuvo más fortuna. Vendió su mejor historia, "Ligeia", a una revista de Baltimore por sólo 10 dólares. En julio de 1839, Poe empezó a trabajar como colaborador de *Burton's Gentleman's Magazine*, donde pudo publicar piezas importantes de crítica y relatos como "The Fall of the House of Usher" y "William Wilson". Además encontró a un editor local que le publicó una tirada de 750 copias de *Tales of the Grotesque and Arabesque*, (los cuentos del Folio Club) y relatos de terror.

En esta época, el autor soñaba con fundar una revista que llamaría *The Stylus* y que sería publicada en breve. No obstante, dos de sus grandes relatos, "The Masque of the Red Death" y "The Pit and the Pendulum" fueron publicados en 1842, y un año después "The Gold Bug".

La vida en Nueva York no le resultó más sencilla que en Filadelfia, aunque consiguió algunos ingresos con historias como "The Purloined Letter", vendidas a Sarah Hale para la *Godey's Lady's Magazine*. María, que había permanecido en Filadelfia, se reúne con Edgar y Virginia y de nuevo se trasladan a una casita de campo a unos siete kilómetros de la ciudad. Las cosas no marchaban bien y Edgar se enfrascó en temas que le permitieran escapar o alejarse de la desagradable cotidianeidad. Allí publicó su poema "The Raven", un poema que amplió notablemente su popularidad.

Casi un año después de la publicación de éste su poema más famoso, Poe escribió *The Philosophy of Composition* donde explicaba el proceso seguido en su elaboración. En enero de 1847, Virginia murió tras una larga y dolorosa agonía. Como consecuencia o quizá agudizado por la muerte de su esposa, Poe empezó a notar los síntomas de una supuesta lesión del cerebro, origen de enormes sufrimientos tanto físicos como psíquicos. En ausencia de su esposa, Poe necesitó la presencia de otras mujeres, otros objetos de adoración. Las crónicas dan cuenta de una larga lista entre las que destacan Fanny Osgood, Mrs. Shew, Jane Ermina Locke, Mrs. Lewis y, sobre todo, Sarah Helen Whitman y Annie Richmond. Les escribía tiernos poemas prometiéndoles todo su amor, en ocasiones a varias simultáneamente.

En 1848 Poe estaba dispuesto a colaborar en cualquier periódico o revista con tal de asegurarse mínimamente la supervivencia. Publicó no obstante algunos relatos como "Landor's Cottage", "Mellonta Tauta", "Von Kempelen and His Discovery" y "Hop-Frog", pero ya Poe comenzaba a considerar que su creación había llegado a la cima con "Eureka" y no le quedaba mucho por hacer en la vida. Todavía dio Poe otra conferencia sobre "The Poetic Principle", un acto muy poco concurrido incluso con la entrada a un precio irrisorio: había pasado de la "fama" a la indiferencia más dolorosa

por parte de sus colegas críticos y literatos. Todavía tuvo fuerzas para comprometerse en matrimonio con Elmira Shelton, con la que ya se comprometiera veinte años antes cuando era Elmira Royster. Pero no le quedaría tiempo: el 7 de octubre de 1849 moría a los cuarenta años de edad en un hospital de Baltimore, presumiblemente víctima de una intoxicación alcohólica. Muy pocos acudieron a su funeral. Atrás quedaban varias docenas de relatos, algunos poemas, infinidad de artículos y ensayos críticos y periodísticos y, sobre todo, una ágil imaginación y un puñado de bellos sueños.

El deseo de autodestrucción, presente en muchos de los relatos, está íntimamente relacionado con el anhelo de la muerte como único medio de reencuentro con sus seres queridos; el tema encuentra apoyo adicional en el del culto a la memoria de los muertos, socialmente reforzado en tiempos de Poe por la decisión de las autoridades de desplazar los cementerios desde el centro de las ciudades a los suburbios (una decisión forzada por la rápida ascensión de los negocios inmobiliarios que por aquella época empezaban a florecer).

El tema recurrente de la muerte de la mujer amada ("Ligeia", "Eleonora", "The Fall of the House of Usher", "The Oblong (apaisada) Box") parece querer evocar el reencuentro con las mujeres más significativas de su vida. Hernández (1981) sostiene que Poe desarrolló una doble imagen de la mujer como figura ideal, símbolo de la belleza, inspiradora e inalcanzable, y como Mujer Fatal quien, como agente de muerte y destrucción, ocupó la imaginación romántica durante la última parte del siglo XIX. Al mismo tiempo, la supervivencia del hombre después de la muerte, a través de hipnotismo ("The Facts of the Case of Mr. Valdemar", "Mesmeric Revelations"), metempsícosis ("Ligeia"), dobles ("Eleonora"), imposibilidad

de fallecimiento ("The Fall of the House of Usher") o enterramiento prematuro ("The Premature Burial") parece oponerse al deseo de ésta, aunque más bien quieran indicar un ansia de conocimiento del más allá. Y es este tema el que nos introduce directamente a la filosofía de muertes y nacimientos sucesivos que nuestro autor propugnaba para todo el mundo natural. No obstante, el tratamiento de la muerte en Poe varía sustancialmente en sus relatos, implicando en ocasiones el principio de una vida eterna, en otras un simple final y, en otras, un eslabón de la cadena de sucesivas reencarnaciones.

II. DESIGN OF POE'S *TALE*.

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

En términos estrictamente literarios, la base de las teorías de Poe es lo que denomina el "sentimiento poético", consistente en una necesidad y a la vez

un ansia del artista por llegar a lograr la verdad a través de sus obras: "*Were I called on to define, very briefly, the term 'Art', I should call it 'the reproduction of what the Senses perceive in Nature through the veil of the Soul'*"(Harrison XVI: 164). Y esto porque Poe distinguía radicalmente la poesía del relato breve de ficción. Para el autor, mientras la poesía debía buscar la belleza, el relato de ficción debía perseguir la verdad mediante el efecto de horror, terror o humor, que se pretendiera en cada caso. Aunque la poesía tiene ritmo para poder realzar su belleza, el relato posee una amplia gama de tonos - humorístico, irónico, sarcástico- por los que se impone en cierta manera a la poesía. Del filósofo y escritor alemán Schlegel, Poe tomó el concepto de *Einheit des Interesse* que también utilizó el poeta británico Coleridge. Según Schlegel, todas las obras narrativas debían tender a una unidad en cuanto a los temas, la forma, el discurso, etc. En este sentido, nuestro autor consideraba que tanto las narrativas largas como las novelas y los antiguos romances, por razón de su tamaño, no podían tener una unidad de interés a lo largo de toda la obra, pero sí las unidades fragmentadas de la obra total. En cambio, el relato breve sí podía intentar conseguir esa unidad, ya que para su lectura bastaban un par de horas. Poe alteró el concepto de Schlegel que partía sobre todo del punto de vista de la composición de la obra por el autor y lo centró en el punto de vista de la recepción por el lector: la noción que Poe denominó en principio "unity of interest" pasó a llamarse "unity of effect".

De cualquier forma, la unidad absoluta, objetivo primordial de cualquier obra literaria, no era humanamente posible para Poe y sólo Dios la poseía. Así el universo de Poe consiste en un gran poema, del que todo y todos somos partes que aspiramos a esa unidad con Dios. La unidad absoluta y autónoma es por definición coherente y la única vía de llegar a la verdad. Y el artista deberá intentar lograr esta coherencia y unidad para llegar a la verdad.

En este sentido, Poe diseñó una definición de "plot" que contrastaba con la tradicional: para él, el "plot" es el modelo de construcción, mientras que la historia ("story") se relacionaría con la progresión temporal de los acontecimientos del relato:

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

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

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

Si nos fijamos en los personajes de Poe, vemos que son más bien planos y estáticos, desdibujados y borrosos, circunstancia que también obedece a razones impuestas desde sus teorías. Desde el punto de vista de la unidad de efecto, lo más importante en el relato es que todos los elementos de éste contribuyan totalmente al fin primigenio; también los personajes que se convierten así en elementos de una pintura o, más bien, de una atmósfera que se origina y dirige hacia la meta final de la unidad de efecto. Forman parte de la estructura técnica del relato y no tienen más importancia para el autor que la descripción de las inmediaciones o el interior de un castillo o de los elementos naturales que contribuyen a la sucesión de incidentes y junto al tono del discurso y a otras técnicas, forman el relato total. Todo es una cuestión de preferencias: al reducirse hasta tal punto la duración del relato, los elementos deben todos adaptarse en exclusiva a la consecución del fin que se persigue. No obstante, existen relatos de Poe en los que los personajes sí tienen cierta importancia, como demuestran algunos prolongados soliloquios en los que se dibuja un cierto carácter; eso sí, nunca de forma comparable descriptivamente a los personajes de la novela o del romance y nunca esenciales por sí mismos.

Para Todorov (1978), Poe es el autor de lo extremo, lo excesivo, lo superlativo... Lo demuestran sus copiosas comparaciones, superlativos, hipérbolos y antítesis, tendentes siempre a lo exagerado y anticuadas para un

lector moderno acostumbrado a descripciones más discretas. El concepto de terror no es lo que realmente atemoriza al lector, sino más bien las evocaciones sugeridas sin nombrar. La estructura típica de un relato de Poe comienza por un anuncio de los sucesos extraordinarios que van a relatarse, para continuar con la presentación del plan de acción. Más tarde el ritmo se acelera hasta llegar al final, en muchas ocasiones una última frase cargada de significación que aclara el misterio sabiamente guardado y nombra el hecho, casi siempre horrible. Aunque Poe emplee como ya mencionamos el narrador en primera persona en muchas de sus obras, la sucesión de acontecimientos no siempre es simple ni responde a una causalidad real.

III. *LIGEIA* (1838)

Some of the circumstances in *Ligeia* could have their origin in Poe's life in England when he was a child: the old mansion in a gloomy landscape. Certainly Poe was influenced by the Romanticism and the Gothic novel. In the first moment, the castles or abbeys isolate the reader and convey a sense of mystery and fear. The narrator's mind is the main character in this tale, though we do not get any information about the narrator's previous life.

The characters of Ligeia and Rowena are flat ones, images painted with quick brush strokes, but they are certainly important for the final objective of the tale. In *Ligeia*, sounds, colors and movements -mainly in descriptions- seem to have life in themselves: "the color fled", "the pulsation ceased", "the lips resumed". The organization and modes of the language are essential to create the ambiguity and unity of effect. Poe's style is clear, brief and intense: characteristics aimed toward the general American public and being the vocabulary and syntax repetitive though completely accurate and dramatic. His

language has frequently a poetic quality, reflected in his rhythm and musicality. The mysterious atmosphere contributes to the feeling of an intermediate world between reality and the supernatural.

Even though in the Poeian world all works toward the same and last effect, there are sometimes as in *Ligeia*, more than one high point in the tales. Here, the first inflection point is produced when the narrator states that Ligeia(or Rowena?) is alive. But this is only the final point of a series of movements which lead to the creation of a world at midway between light and shade, sound and silence, color and whiteness, wakefulness and sleep. The narrator's incredulity, vacillation and nervousness is expressed through the use of more adjectives and nouns, "a sob, low, gentle, but very distinct...the bed of ebony -the bed of death...repetition of the sound...slightest perceptible...the noise, however faint...a slight, a very feeble, and barely noticeable tinge of color"(1506).

In *Ligeia*, the narrator is lost in an eternal present -midnight: he is alone in bed or close to a bed inside a bedroom chamber of an old castle or mansion. He may sometimes confound the "real" and the "unreal" and the delusions surround him, "wild visions, opium-engendered". Moreover he repeats vocabulary and structures to give a sense of ambiguity: "Yet I could not have been deceived. I had heard the noise", and "I could no longer doubt that we had been precipitated...Rowena still lived"(1507).

There is always an opposition between life and death in words such as "light", "color", "waking", "felt", "elapsed", "lived", "sigh", "sob", and "terror", "corpse", "soul", "horror", "awe". While nouns fill the tale with content, and connectors and verbs confer a certain rhythm and rhyme, adjectives give detail to descriptions and the narration. The rhythm, as in other Poeian tales, can be defined as cyclic with a final release of suspense: it is the

cycle of life and death, which makes man insecure and fearful. For instance, simple past acts as pattern in which the narrator moves rhythmically, helped also by conjunctions: "I felt...I listened...I strained...Yet I could not have been deceived", "I felt...Yet...I could no longer doubt", and "I was aware...listened...felt...the lady lived"(1506). Three times has the narrator been startled by a sob, a tinge of color and a sigh. In each occasion Poe follows the same pattern, but the intensity increases. The quicker the rhythm, the more doubtful and agitated the narrator becomes.

In *Ligeia*, the final climax starts when the day has nearly arrived: dawn is preparing us for it: "The greater part of the fearful night had worn away"(1507). Step by step, the narrator introduces us in his world of confusion and doubt with exclamations of surprise, comparatives to make his description more real, inversions to express disorder and agitation, italics and capital letters to underline relevant words or personify inanimate objects or ideas and dashes to explain what seems unreasonable to believe. It is very interesting the personification of "midnight" when the narrator even gives some of its characteristics to Ligeia's hair: "Why, why should I doubt it? -but then...?...And the cheeks -...yes,...? -but...?...?...*wings of midnight!*...wild eyes - of my lost love"(1508).

In the final climax there is very little doubt left, still the narrator shrieks and doubts, but the repetition of "these" and "the", the three lively adjectives, and the capital letters bring Ligeia back to life: "I shrieked aloud, can I never - can I never be mistaken -these are the full, and the black, and the wild eyes -of my lost love -of the Lady -of the LADY LIGEIA"(1508). The repetition of the letter "I" confers life and movement, as well as coherence and musicality to the climax.

We may state that both climaxes create an intermediate state between our everyday world and the supernatural world (beyond the limits of our perception). And this vacillation is what makes us enter and experiment the uncertainty, the doubt, the confusion, and a special kind of psychological fear.

In *Ligeia*, Poe builds the most in-depth portrait of the woman's personality. Here, the lady is not only an object of desire, but also an important element in the cultural and spiritual education of man, a source of knowledge. Ligeia is a source of wisdom, an idolatrous lover who does not even surrender to fate or death. She has a pale face, big and melancholy eyes and the weak step, romantic features, but she has also a very strange firmness and a broad culture, which makes her something near the diabolic for a XIX century man like Poe.

The study of German philosophy as well as the setting of the tale in the Rhine bank constitute references to the German Romanticism as well as the use of fate which rules the destinies of the lovers and leads them to the final tragedy, and the death of the young heroine. At this point we could think that the transmutation of Ligeia in Rowena is a product of the opium-confounded vision of the hero, who has given her poisonous wine and even imagines the physical convulsions of the shrouded Rowena when Ligeia soul struggles to penetrate in her body. This "spiritual necrophylia" presupposes his complete moral degradation; the sadism with which he torments the substitute, the intruder, constitutes the destruction of the evident reality, embodied in Rowena, in his search for the spiritual union with eternity, with Ligeia.

Poe seems to consider woman as the center and axis of the universe. She would be the one who can exceed the passive position of impotent spectator of destiny, the one whose determination manages to go beyond the limits that man is ready to cross. Although this vision is permeated with a shade of the

diabolic, it certainly means a change of position for a nineteenth-century man such as Poe.

The second level interpretations of Poe's tales, though completely valid and reasonable, could never replace the first one which must never be allegorical, as Poe himself said. All the same, according to Griffith's interpretation, the character of Ligeia would refer to the incarnation of the German idealism, while Rowena would stand for the living incarnation of English Romanticism, both powerful influences in Poe's writing. For Saliba, Ligeia is the narrator's own nightmare and the product of his own psyche. For May, *Ligeia* represents the desire for sustaining life as consciousness...the consciousness of Ligeia can be reanimated in the mere shell of a body...Rowena.

Perhaps the best explanation is just that Poe wanted to make us enter in his nightmarish world from which we cannot escape for the end lacks a certain resolution (not fantastic but uncanny), which becomes a source of terror. Finally, Poe wanted us to experience a circular world; a world where all that is alive dies, but "death" is just the first step for coming back to life again.

IV. THE CASK OF AMONTILLADO (1846)

"The Cask of Amontillado" fue publicado por primera vez en el número 33 de la publicación *Godey's Magazine and Lady's Book*, en noviembre de 1846.

El narrador-protagonista en primera persona de los acontecimientos y "héroe" principal de la historia, comienza por introducirnos de modo narrativo a través de pensamientos teóricos racionales en el argumento de su propio

relato. El diálogo se inicia mostrando la estrategia de Montresor, que excita la vanidad de su amigo apelando a su capacidad para valorar la autenticidad de su Amontillado. Con el fin de inducirle a visitar su bodega, Montresor expresa su falsa intención de recurrir al "amigo" común Luchesi, al que nombra sólo como "gancho" de su estrategia criminal. Antes de marchar hacia el palacio, Montresor nos describe una parte de su atuendo, "*a mask of black silk*"(1568), que contrasta con el de Fortunato, "*a tight-fitting parti-striped dress*", y en su cabeza "*conical cap and bells*"(1568), contraste que realza la sensación grotesca de indefensión del ebrio Fortunato, intensificada a su vez por el tintineo de los cascabeles al caminar. Observamos igualmente una semejanza clara con la descripción de la "Máscara de la Muerte Roja" en el atuendo de Montresor. Poe logra así aumentar gradualmente la tensión, introduciendo un matiz de sombría fatalidad a los acontecimientos por venir. Tras llegar al palacio de los Montresor, el ambiente se transforma revestido de tintes góticos, a medida que descienden a las bodegas.

La tos de Fortunato acentúa el suspense así como la respuesta de Montresor, en su afán por persuadir -mediante el recurso a la psicología inversa- al enfermo Fortunato para que no interrumpa su viaje fatal y en la que observamos cierto resquemor y envidia hacia él: "*You are rich, respected, admired, beloved; you are happy, as once I was*"(1569). Las indicaciones irónicas de Montresor vuelven a ponerse de manifiesto cuando Fortunato le ruega a su verdugo que no se preocupe tanto ya que, afirma, no morirá de un resfriado; a lo que Montresor responde, "*True--true*"(1569). De nuevo resuenan los cascabeles de Fortunato mientras éste bebe de la botella de Medoc que Montresor le ofrece para defenderse de la humedad de las catacumbas. El diálogo posterior actúa como augurador del final de la historia: Fortunato realiza su brindis, "*I drink...to the buried that repose around us*", a

lo que Montresor replica "*And I to your long life*"(1569). Cuando escucha el lema de los Montresor, Fortunato hace sonar sus cascabeles una vez más, otro aviso para el lector del peligro que corre el desafortunado y quizá también el lector.

Ahora Poe, por boca de Montresor, nos describe las profundidades más recónditas de las bodegas de los Montresor, que recuerdan las catacumbas de París. Quizá sea esta última una referencia dirigida al supuesto oyente de la confesión de Montresor, familiarizado probablemente con estas catacumbas. Tenemos la impresión de que Poe quisiera hacer descender a todos los lectores con Montresor y Fortunato a lo más oscuro, sombrío y pavoroso de nuestra propia alma humana, ayudando a ello con la descripción de un ambiente plenamente gótico y preparándonos asimismo para el desenlace del relato: sensaciones de humedad, opresión, oscuridad, misterio, temor, asociaciones con la muerte.

Fortunato se encuentra completamente indefenso, no tiene capacidad de reacción y se entrega a su destino: "*Once more let me **implore** you to return. No? Then I must positively leave you. But I must first render you all the little attentions in my power*"(1570). Por un lado, este párrafo de Montresor constituye la instancia más cruel y sarcástica de Poe. Sin embargo observemos también que éste habla solo y se responde, en un mecanismo que parecería querer indicar una interpelación a su propia imagen, su imagen entregada a la perdición, al viaje al infierno de su horror -la disolución de su identidad como ser humano. El clímax se produce cuando Montresor replica a Fortunato "*For the love of God!*"(1571), indicando que su tarea ha finalizado, ha enterrado a su igual, su doble, su alma: "*My heart grew sick --on account of the dampness of the catacombs*"(1571); al contrario que Fortunato, hasta entonces no se había sentido influido por las condiciones de la bodega.

En este relato, el ritmo lo marcan ante todo los juegos de palabras, el vibrante diálogo y las anticipaciones irónicas y fatalistas a lo largo de toda la historia. Con todo, existen algunas instancias de estructuras ternarias así como repetición de partículas que ciertamente subrayan el paso rítmico en los pasajes narrativos: *"I laid the second tier, and the third, and the fourth; and then I heard the furious vibrations of the chain"*(1571). También existen repeticiones de estructuras breves que aceleran el ritmo en los momentos importantes:

I had finished a portion of the last and the eleventh; there remained but a single stone to be fitted and plastered in. I struggled with its weight; I placed it partially in its destined position. But now there came from out the niche a low laugh that erected the hairs upon my head. It was succeeded by a sad voice...(1571)

Los sonidos aliterativos también tienen su lugar en esta historia: *"A succession of loud and shrill screams, bursting suddenly from the throat of the chained form, seemed to thrust me violently back. For a moment I hesitated --I trembled"*(1571). En este caso la repetición del sonido líquido [r] reproduce la calidad de la voz emitida por el personaje encadenado e igualmente comunican el sentimiento de súbito terror de Montresor.

En cuanto al léxico, en el relato que nos ocupa Poe recurre al uso de numerosas palabras con radicales de origen extranjero. Desde los nombres de los personajes -"Montresor", "Fortunato" y "Luchesi"- al vino "Amontillado", pasando por abundantes referencias a lenguas extranjeras modernas y clásicas como en *"millionnaires"*, *"connoisseurship"*, *"roquelaire"*, *"palazzo"*, *"flambeaux"*, *"Medoc"*, *"De Grâve"*, *"puncheons"*, *"Nemo me impune lacessit"*, *"rapier"* y *"In pace requiescat"*, que tienen la principal función de enmarcar la

historia dentro de unas coordenadas espacio-temporales determinadas así como de servir como símbolos irónicos de las personalidades y destinos de los protagonistas y asociarse, en ciertas ocasiones, con detalles y/o acciones del relato.

Los adjetivos también contribuyen de forma notable a la creación del clima oscuro y siniestro de las bodegas de Montresor. Los campos semánticos más abundantes remiten a la verticalidad y el descenso -"low" y "deep"(1570), a la opresión -"less spacious"(1570), a la oscuridad -"feeble" y "dull"(1570) y, por último, al frío y la humedad -"damp" y "cold"(1568). Por otra parte, señalamos también la existencia de gran número de combinaciones adjetivales de estructura binaria, teniendo en cuenta la brevedad del relato, como "*a long and winding staircase*"(1568), "*a great and numerous family*"(1569), "*low moaning cry*"(1571), "*long and obstinate silence*"(1571) y "*loud and shrill screams*"(1571).

"The Cask of Amontillado" ante todo un relato de terror que busca una unidad de efecto, aunque quizá las lecturas secundarias estén en este caso más próximas a la interpretación primaria como relato de terror. Y esto porque su argumento, aunque escabroso y terrorífico, parece ser más creíble que en otros casos. Aquí, las referencias a acontecimientos sobrenaturales son nulas, pudiendo considerarse como una crónica periodística intensificada, eso sí, como si de un *reality show* se tratara, de efectos literarios espectaculares y dramáticos encaminados al efecto global del horror. Pero, ¿qué pretendía Poe con todo esto?

Es cierto que el criminal queda impune desde un punto de vista legal, pero no lo es menos que en el relato de los sucesos acontecidos se vislumbran ciertas indicaciones textuales que nos hacen dudar sobre la total falta de escrúpulos del criminal, y creer en cambio en una sombra de culpabilidad y

remordimiento que -pese a su insistencia por negarlo- emana de sus manifestaciones, como ya hemos visto anteriormente. La espectacular crueldad del criminal no lo es tanto si la comparamos con otras comprobadas a lo largo de la historia del hombre y, sobre todo, si miramos en el interior de nosotros mismos y de nuestras vidas.

Lo que sí es evidente es la relación de amor-odio presente en la relación de ambos personajes, una relación resuelta de forma trágica; y es que sabemos que cualquier tipo de relación intensa puede terminar de esta forma y Poe lo ha experimentado en su propia experiencia vital. Las oposiciones risa/tristeza, serenidad/nerviosismo, silencio/gritos, vida/muerte y la interrelación de los dos personajes conducen a recalcar la idea de contradicción de la condición humana que lleva a la locura o, al menos, a sucesos como el que se narra - permanente obsesión en la vida y obra del autor.

Como en otras historias de Poe, lo más importante desde un punto de vista literario no es lo que se dice sino cómo se consigue el efecto pretendido. Es aquí donde reside la aportación fundamental de "The Cask". En este relato, el mejor estructurado para la consecución de sus fines, el autor demuestra de modo más palpable que en ningún otro sus teorías sobre el diseño del relato breve dirigido a la unidad de efecto. Cada frase, cada juego de palabras, cada momento del relato se concibe única y exclusivamente como factor coadyuvante a la unidad de efecto. Cualquier elemento que quitáramos del texto mermaría en alguna proporción el efecto pretendido. Y esto porque en "The Cask" las interpretaciones primaria -como relato de terror- y secundarias, relativas al crimen, su castigo o ausencia de él, las relaciones personales de amor/odio con relación al *Doppelgänger* -el otro- la vida y la muerte, el enterramiento prematuro, el gastado orden social, la masonería, la templanza y el catolicismo, se combinan todas de forma sutil a través de una imaginería

carnavalesca inmersa en una atmósfera gótica con referencias históricas a los nacionalismos del viejo mundo, la perspectiva narrativa y las técnicas literarias de creciente tensión -hasta el clímax final- la ironía y el humor para crear un relato casi perfecto y, por supuesto, representante ejemplar de las máximas de Poe.