

**LAS LECTURAS PSICOANALÍTICAS DE POE: UNA
NUEVA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA
A «THE FALL OF THE HOUSE OF USHER»¹**

**PSYCHOANALYTIC READINGS OF POE: A NEW SEMIOTIC
APPROACH TO «THE FALL OF THE HOUSE OF USHER»**

Rosa Eugenia MONTES DONCEL

Universidad de Extremadura
rosamont@unex.es

Resumen: La naturaleza abierta de los símbolos de «The Fall of the House of Usher» la ha convertido en una obra óptima para el estudio psicoanalítico. Al mismo tiempo, el enfoque semiótico resulta sobremanera adecuado a la hora de afrontar elementos constructivos como las elipsis funcionales, el juego de la «falsa intertextualidad» y la aplicación de este al efecto de *mise en abîme*.

Abstract: Open symbols in «The Fall of the House of Usher» make it an ideal work for psychoanalytic analysis. At the same time, its semiotic approach is particularly appropriate for the study of constructive elements like func-

¹ La realización de este trabajo ha sido posible gracias al proyecto de investigación FFI2008-01038/FILO, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

tional ellipsis, the «false intertextuality» game and its application towards the *mise en abîme* effect.

Palabras clave: Poe. «The Fall of the House of Usher». Análisis psicoanalítico. Semiótica. *Mise en abîme*.

Key Words: Poe. «The Fall of the House of Usher». Psychoanalytic analysis. Semiotics. *Mise en abîme*.

1. UN RECORRIDO POR LAS LECTURAS PSICOANALÍTICAS DE «THE FALL OF THE HOUSE OF USHER»

Probablemente pocas veces un texto literario en prosa de las reducidas dimensiones de «The Fall of the House of Usher» habrá originado una cosecha de comentarios críticos tan ubérrima como la que este generó, ni habrá marcado con una tan profunda y duradera impronta a escritores de diversa procedencia². Ciento setenta años después de su aparición, catalogar a «The Fall of the House of Usher» (1839) como uno de los más sugerentes relatos escritos en lengua inglesa es un juicio que carece de agresividad. La naturaleza ambigua de sus símbolos y el barroquismo de su construcción convierten a este opúsculo en fuente fértil de nuevas lecturas y en ilustración óptima para un análisis de los principios dispositivos postulados en los escritos teóricos de su autor.

Entre el espectro de cuentos firmados por Edgar Allan Poe, «The Fall of the House of Usher» ha concitado también un preferente interés por parte del público, y este éxito puede atribuirse al mismo factor que le brindó privilegiada atención exegética y valoraciones tan apasionadas como antagónicas: me refiero a su estatuto de obra abierta.

En efecto, si atendemos, en primer lugar, al polo del contenido, «The Fall of the House of Usher» responde desde el punto de vista simbólico a la poética que, según Umberto Eco inaugura la ficción postmedieval y es característica del arte contemporáneo. Dice Eco:

² Sólo por mencionar un exponente dentro de las letras hispánicas, apelo a «Casa tomada», de Cortázar (para el diálogo entre ambos cuentos *vid.* Pérez Venzalá). El integrante del incesto es recurrente ya en la primera serie de cuentos del escritor argentino; también asoma en el poema dramático «Los Reyes», revisión del mito del Minotauro; y, según declaraba el propio Cortázar, trascendía, como se supone que ocurre en Poe, su vivencia personal (en el caso de Cortázar, por la obsesión con su hermana Ofelia).

Mucha de la literatura contemporánea [...] se funda en el uso del símbolo como comunicación de lo indefinido, abierto a reacciones y comprensiones siempre nuevas. [...] a diferencia de las construcciones alegóricas medievales, aquí los sobreentendidos no se dan de modo unívoco [...] la obra permanece inagotable y abierta en cuanto «ambigua», puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas. [...] La obra concluida y unívoca del artista medieval reflejaba una concepción del cosmos como jerarquía de órdenes claros y prefijados (Eco, 1985: 80-81, 89)³.

Y a su vez Cortázar, tan reputado traductor del poeta de Baltimore, no vacila en asignar a éste el papel de antecedente de la estética de la sugerencia y del movimiento simbolista francés (Rosenblat, 1990: 78).

«The Fall of the House of Usher» puede en verdad presentarse como una densa concentración de algunos de los temas dilectos de Poe: el enterramiento en vida, el opio, la decadencia, el incesto, la necrofilia, el doble. Conforman éstos lo que ciertas escuelas de corte temático rotularían con los marbetes de *mito personal* (la terminología procede del psicocrítico Mauron), *tema de identidad* (así en el psicoanalista Holland), o más genéricamente *afinidades personales* (concepto manejado por tematólogos como Trousson), en tanto motivos obsesionantes que recorren la producción toda de un escritor⁴. La biografía de Poe se halla como bien sabemos saturada de componentes novelescos: hijo de actores, abandonado muy pronto por su padre, huérfano recogido por una rica pariente, criado al estilo de un caballero sureño (aunque naciera en Boston), perseguido por la miseria durante casi toda su vida, víctima de una manipulación que frustró su primer romance (su correspondencia con Elmira fue interceptada por las familias), bebedor, consumidor de láudano y poseedor de una personalidad inestable de psiquismo claramente patológico. Estas circunstancias, y muy especialmente el hecho de que se casara con Virginia Clemm, prima hermana suya de tan sólo trece años de edad (cuando él a la sazón contaba veinticinco), han convertido a Poe en objeto favorito de la hermenéutica psicoanalítica. Son insoslayables en ese terreno las aportaciones de una de las más renombradas discípulas de Freud, Marie

³ Para mis reflexiones en torno a esta cuestión remito a lo expuesto en mi libro (Montes Doncel, 2004: 59-84).

⁴ Vid. Mauron (1963); Holland (1975, 1976) —este autor está especialmente interesado en las relaciones que se establecen entre el texto y el receptor; para Holland cada adulto tiene un *tema de identidad* que recibió de la *identidad primaria* de su madre, y cuando el individuo lee procesa la obra en consonancia con su tema de identidad para entender mejor su propia vida psíquica—; Trousson (1981), etc.

Bonaparte, quien se ocupa de «Berenice», «Loss of Breath», «The Tell-Tale Heart» y «The Pit and the Pendulum» (Bonaparte, 1975), así como el ejercicio que acometió Lacan en su famoso seminario sobre «The Purloined Letter» (Lacan, 1966⁵).

El proceso de idealización al que sometía el vate estadounidense a las no pocas mujeres por las que se sentía atraído, unido al dato de la inmadurez física y psicológica de Virginia, favorecen que se haya adjudicado a Poe el rasgo de impotencia; de igual modo los continuos enfrentamientos entre Poe y su tutor John Allan, quien (pese a perpetuar en él su apellido) siempre rehusó adoptarle legalmente y, por supuesto, siempre se opuso a su vocación literaria, han dado pie al manejo del concepto lacaniano de *forclusión* o rechazo del padre simbólico. Los tintes negativos de la figura de John Allan, junto con la controversia sobre la verdadera paternidad de la hermana de Edgar, Rosalie, son el sustrato en que algunos se apoyan al abordar la manifestación del problema de la identidad, cardinal para el psicoanálisis, en la obra de ficción de Poe (recordemos a este respecto la importante presencia del tema del doble, singularmente en «William Wilson»). De otro lado, el propio Edgar contribuyó a la circulación de inexactitudes en torno a su vida propalando falacias como la de sus exóticos y nunca realizados viajes por Oriente⁶.

Es bien conocido que el psicoanálisis aplicado a la literatura, a la par que magnifica la faceta sexual, propende a buscar la manera en que las vivencias personales (y en especial las infantiles) del creador hallan un reflejo en las fantasías que este edifica. He señalado ya que «The Fall of the House of Usher» se erige en *condensación* de algunos de los temas más caros a Poe, pero

⁵ Este análisis, más inmanente y menos anclado en la figura del autor que el de modelo freudiano ortodoxo, se ha alzado en prontuario de la crítica lacaniana. *Vid.* también, acerca de «The Tell-Tale Heart», R. C. Davis (1983).

⁶ Deslumbraba con estas mendaces aventuras a sus compañeros de West Point. *Vid.*, por ejemplo, un clásico antiguo y otro reciente de la biografía de Poe: Hervey Allen (1926); Peter Ackroyd (2009). Sigue teniendo interés la lectura del conocido y *cuasi* hagiográfico libro de Charles Baudelaire, paladín de los admiradores europeos del bardo americano, pero ni aun estas entusiásticas páginas pueden maquillar la personalidad con más sombras que luces del hombre real que asoma tras el genio visionario. Poe era embustero y protagonizó tempranos episodios de violencia, como el ataque al tío de la joven Mary Devereaux; ni su salida de la Universidad de Virginia, ni su expulsión de la academia militar tuvieron nada de honorosas, y si la conducta seguida por John Allan con su pupilo no deja a aquél en muy buen lugar (la princesa Bonaparte en sus estudios le asigna el rol de padre hipercastrante), un vistazo somero sobre la cadena de encuentros e intercambio de misivas entre ambos hombres revela sin ambages que Edgar se humilló innumerables veces ante un individuo al que detestaba con el sólo propósito de obtener dinero de él. En cuanto a su llorada musa Virginia, tardó muy poco en sustituirla por nuevos afectos terrenales: en 1848, tan sólo un año después de enviudar, Poe propuso matrimonio a Helen Whitman.

tal condensación no se ha logrado yuxtaponiendo esos temas, sino trabándolos y superponiéndolos unos a otros; los motivos en cuestión no son expuestos ni enumerados, como en un ensayo, sino que se hallan *dramatizados*, esto es, el escritor otorga *figurabilidad* a sus obsesiones, las presenta bajo la forma de *imágenes* para que, en ilación, conformen el argumento del relato. *Condensación, dramatización y figurabilidad* son, explica Isabel Paraíso en su escolio de las doctrinas de Freud, mecanismos que actúan tanto en el sueño como en la literatura (Paraíso, 1995: 79 y ss.).

En este sentido, «The Fall of the House of Usher» proporciona materiales que han permitido acreditarla entre las más autobiográficas de las obras de Poe y en buena lógica como una de las más susceptibles de *sobreinterpretación* (aun siéndolo por lo común todas las suyas) y de ajustarse a un patrón de análisis psicoanalítico. La envoltura narrativa aquí se presta excelentemente al uso de la terminología freudiana de *contenido manifiesto*, pues bajo el *plot* o plantilla típica de una narración gótica, con sus invariantes de la casa misteriosa y la llegada del forastero (*vid.* Clarke, 1997), es notorio que subyace un *contenido latente*. El haz de motivos explícitos en el primer código se resume en la anécdota de un refinado caballero enfermo que entierra viva a su hermana cataléptica y que perece luego atacado por ella, quien había salido de su cripta en una noche de tormenta; este desenlace coincide con el derrumbe de la vetusta mansión donde los hermanos habitan, y todos los hechos tienen por testigo y narrador a un viejo amigo del protagonista que a petición suya había ido a visitarle.

Desentrañar el significado o significados latentes que discurren tras esta historia se ha constituido en el desafío de los críticos y lectores y ha provocado un largo caudal de respuestas. Las actividades artísticas a las que se dedica Roderick Usher y la estrecha imbricación que anuda los textos que lee o escribe con los acontecimientos que se suceden en el relato primero autorizan una interpretación de «The Fall...» en clave metaliteraria: cumple equiparar a Usher con el creador literario en general, con el creador como Dios por extensión, y con su creador concreto, Edgar Poe, en particular. Se trata de la tesis de corte romántico, defendida por Maurice Beebe en «The Universe of Roderick Usher»: «we find in Roderick Usher an ideal and complete prototype of the artist-as-God. Roderick is not depicted as a person in the universe; he is himself his universe» (Beebe, 1967: 133). Poe también consumía, como su personaje, sustancias alucinógenas emparentadas con la inspiración creadora, al menos desde la tradición romántica, y su vena teórica da fe de unas inquietudes que convienen a la ejecución de un tipo de arte autoconsciente. Recordemos que algunos críticos no consideran que sean las

ficciones de Poe las que se adaptan a sus presupuestos teóricos, sino más bien que tales presupuestos fueron formulados *ad hoc* para justificar la praxis (*vid.* Krutch, 1967: 22)⁷.

Asimismo, se asienta en la identificación entre Poe y su protagonista la lectura, hartamente difundida, que interpreta como incesto la relación existente entre Roderick Usher y Lady Madeline. La sobreentendida impotencia de Edgar y su infecundo matrimonio con su prima hermana supondrían los referentes biográficos que apuntalan la metáfora psicoanalítica: según las versiones menos desorbitadas, en «The Fall of the House of Usher» tal incesto tendría un carácter no consumado, y la decisión de Roderick de enterrar a su hermana obedece a su intento de *enterrar* su deseo hacia ella. Pero el deseo logra emerger finalmente, al igual que Madeline sale de la cripta, y Roderick muere abrazado al enemigo contra el que luchaba, y que constituía en definitiva una parte de sí mismo⁸. Freud enunciará casi un siglo después que las manifestaciones artísticas o científicas cumplen el papel de *sublimación* y *desplazamiento* de los impulsos sexuales reprimidos, y ésta es la función que le correspondería a la labor literaria de Roderick en el cuento que nos ocupa. No resulta anacrónico emplear dicha simbología puesto que, en opinión de Freud, los artistas se adelantan al planteamiento sistematizado del psicoanálisis y nos proveen *avant la lettre* de ejemplos de los procesos que luego serán estudiados y clasificados por el psiquiatra vienés.

Pero, sin duda el más evidente de todos los símbolos que vertebran el texto es el que instaura la ecuación entre el individuo y su casa. Esta metáfora reposa en un vetustísimo y universal tópico literario, de gran arraigo tanto en la Biblia como en la Mística, y que no ha perdido vitalidad en el arte contemporáneo, con profusión de cultivadores en el romanticismo, en la novela realista y en el surrealismo. El tratamiento que Poe confiere a la asociación en «The Fall...» se acoge a las características del relato gótico⁹, modalidad donde la casa misteriosa entraña un constituyente de género. De otro lado, la

⁷ Ya en el primer párrafo de «The Fall...» leemos: «It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression» (217). Palmaria ejemplificación de su concepto estructuralista del cuento, en el que el todo no equivale a la suma de sus partes.

⁸ *Vid.*, a título de ejemplo, Silverman (1993): «Madeline returns from the walled off place [...] represents the returns of Usher's repressed desires and the granting of his forbidden wishes» (63). Matar a su hermana será matarse a sí mismo, como afirma el propio Silverman en una obra anterior (1991: 151).

⁹ Utilizo el adjetivo *gótico* en su más lata acepción, no limitada al subgénero narrativo inglés que desarrollan en el siglo XVIII Walpole y Radcliffe, sino radicada en la confluencia de los motivos del caserón enigmático y la llegada del *outsider*. *Vid.* Heilman (1958) para una definición amplia de novela gótica.

imagen deviene muy apropiada en una obra que versa sobre la decadencia de una familia, tema también pertinente para los que ven en Usher *un retrato de Poe a los treinta años*, toda vez que un caballero sureño encarna el equivalente americano más próximo del aristócrata europeo; bien es cierto que, como con no poca frecuencia sucede en su narrativa, el autor prescinde de todo referente espacial o temporal histórico (o externo, que diría más precisamente la teoría de la ficción), y sitúa su relato, en consonancia con su estilo *sobrenatural*, en los lindes nebulosos de la más completa acronía¹⁰. La crítica no ha dejado de subrayar la productiva polisemia de la palabra *house*, que significa *linaje* además de *edificio*, y que se mantiene en la traducción del término a nuestra lengua¹¹.

A diferencia de lo que sucede con el resto de metáforas que he ido indicando, el texto rebosa índices que patentizan la intencionada semiótica del espacio. El narrador habla meridianamente del

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 state 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 (Poe, 1970: 218).

El discurso se abre con la descripción de la mansión Usher y se detiene en el *motivo asociado* (en terminología de Tomachevski) o *función* (en terminología barthesiana)¹² de la grieta apenas apreciable, visible sólo quizás para «the eye of a scrutinizing observer» (219), pero premonitoria del derrumbe final de la casa, y que, según Kenneth Silverman, representa la deficiencia que ha sido transmitida por el incesto de generación en generación (Silverman, 1993: 60-61). Las quietas aguas del pútrido estanque que rodea

¹⁰ Según algunos, la necrofilia se halla en la raíz de la preocupación de Poe por la decadencia, aunque Wilbur niega este extremo y antes bien vincula decadencia y espiritualidad (Wilbur, 1967: 110). Escribe Baudelaire algunas líneas acerca de esa atracción de Poe hacia la aristocracia que se traduce en uno de sus lugares de desencuentro con sus compatriotas (Baudelaire, 1989: 49). Para el aspecto de la decadencia en «The Fall...» *vid.* Montes Doncel (2004).

¹¹ Inciden en ello desde las entradas clásicas de la bibliografía sobre «The Fall of the House of Usher», como el trabajo de Beebe (1967: 123), hasta artículos bastante posteriores como el citado de Clarke, escrito en español (1997: 74).

¹² Tomachevski (1982), Barthes (1970).

la casa, según sanciona el código de la novela gótica, incorporan a su vez un elemento de reflejo¹³ que es solidario en la coordenada estructural con las refracciones que se producen entre el relato primario y los secundarios; en la coordenada simbólica, con la dualidad especular proyectada explícitamente entre Roderick Usher y su morada y entre Roderick Usher y Lady Madeline¹⁴, y, de modo más oblicuo, entre Roderick Usher y el narrador.

2. EL ANÁLISIS SEMIÓTICO

Ciertamente, mucho más discutible que la tópica espacial parece la interpretación de los autores que han hecho de este narrador sin nombre un *alter ego* del protagonista. Escorando ahora ya más específicamente hacia el plano semántico de la narración (esto es, hacia las categorías del relator, la voz y la perspectiva), constatamos como propia de la novela gótica o neogótica la opción estructural de asignar el punto de vista a un personaje forastero, que a menudo hace también las veces de relator. Así se registra en el caso de «The Fall...»; este testigo es necesario funcionalmente como reflector de los acontecimientos: pensemos en cuánta intensidad perdería el discurso si fuese enunciado por un narrador heterodiegético, dotado en su condición de tal de unas prerrogativas que entorpecerían la empatía rápidamente emanada hacia el lector por un ente humanizado que sabe lo mismo que él.

Y centrándonos en el territorio semiótico de la pragmática, si de acuerdo con los teóricos de la ficción al narrador en tercera persona se le concede convencionalmente la cualidad autenticadota (*vid.*, por ejemplo, Segre, 1985: 40), en cambio cabe dudar del narrador homodiegético, quien tendrá que ganarse a través de determinados resortes la confianza del lector. Tales resortes son, dice Lubomir Doležel, «a) los dispositivos que limitan el alcance del conocimiento del narrador [y] b) los dispositivos que identifican las

¹³ El primer párrafo del texto se cierra con este comentario del narrador: «I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down—but with a shudder even more thrilling than before—upon the remodelled and *inverted* images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows» (217. La cursiva es mía). La creencia de Usher en la sensibilidad de lo inorgánico se basaba en el orden en que estaban dispuestas las piedras de su heredad, en los hongos que las cubrían y, sobre todo, en «the long undisturbed endurance of this arrangement, end in its reduplication in the still waters of the tarn» (228).

¹⁴ Escribe Thomas Mabbott: «The House of Usher has only one soul which has its abode in the mansion, and in the members of the family [...] since they are twins and childless, this soul is interdependent with them and the building [...] if one dies, all must perish together» (2000: 394).

fuentes de su conocimiento» (Doležel, 1997: 112). Atendiendo al requisito b el relator de nuestra historia es, como ya ha quedado dicho, espectador directo de los sucesos que transmite. Asimismo, satisface el sólo en apariencia paradójico primer requisito con las protestas sobre sus restricciones como focalizador, puesto que Usher se había mostrado siempre muy reservado hacia él pese a su íntima amistad (217). El receptor tenderá a creer a un agente narrativo que admite su propia ignorancia sobre algunos puntos, por ejemplo en lo tocante al significado de los cuadros de Usher (225); el narrador personaje espolea la identificación y la curiosidad lectoras mediante ciertos procedimientos retóricos comunes en la homodiégesis, como la vacilación, la *commoratio* o insistencia en sus propias afirmaciones («I have said that the sole effect of my somewhat childish experiment—that of looking down within the tarn—had been to deepen the first singular impression»: 218), o la confesión tópica de su incapacidad para expresar lo que vio: «I should fail in any attempt to convey an idea...» (224). Por supuesto, aquí como tantas otras veces, ésta a modo de *rusticitas* cristaliza una *praeteritio*, ya que el emisor tacha de indescriptible lo que a continuación describe; la tópica de lo indecible en que se integra la maniobra persigue el fin de realzar la importancia y singularidad de los hechos relatados.

Pero el afán por subrayar cómo al narrador le embarga desde el primer instante esa suerte de transmisión de afectos que la casa ha irradiado sobre Usher sella, al decir de Wilbur, la simbiosis entre ambos personajes: «Roderick Usher, then, is a part of the narrator's self» (Wilbur, 1967: 108), su parte espiritual. La omisión del nombre del amigo sería coherente con esa tesis, y de hecho otro cuento en que Poe ejecuta el mismo género de elipsis sobre el protagonista homodiegético, «The Man of the Crowd», también ha sido estudiado a veces como un caso de dualidad¹⁵. Algunos críticos van aún más allá, y dado que el narrador finito y representado es el que puede poseer el rasgo de «no fidedigno» del que habló el profesor de Chicago Wayne C. Booth¹⁶, estiman que a despecho de sus estrategias de autentificación esta in-nominada figura de «The Fall...» pertenece a dicha categoría. Según Robert Regan (1967: 10), el amigo de Usher encarna un caso de *folie à deux*; se contagia de la insania de su anfitrión: nos las habríamos, por tanto, ante el relato de un loco. Curiosamente se trata de la misma conclusión a que ha llega-

¹⁵ En contraste con lo que ocurre en poesía lírica, en las narraciones en primera persona escamotear el nombre del narrador personaje revierte en un factor de extrañamiento, que puede obedecer a distintas intenciones. *Rebecca* de Daphne du Maurier, *Carta de una desconocida* de Stefan Zweig o *La hija de Agamenón* de Ismail Kadaré cuentan entre los ejemplos de esta práctica en el siglo XX.

¹⁶ Booth (1974). *Vid.* también Rimmon-Kenan (1983).

do acerca de *The Turn of the Screw* buena parte de la crítica, explicando los fantasmas que ve la institutriz en tanto producto de su esquizofrenia¹⁷. Y digo curiosamente porque como es sabido el exquisito James figura entre los detractores señeros de su compatriota Poe, al que tachaba de tosco; porque también *The Turn of the Screw* informa otro relato gótico con otra narradora sin bautizar, y porque esta coincidente exégesis resulta tan indemostrable en el cuento de Poe como en la *short novel* de Henry James¹⁸.

En el discurso del narrador principal tienen cabida a su vez otras voces que verifican la inclusión de dos metatextos: el poema de Usher y la novela que los amigos están leyendo la noche en que vuelve a la vida Lady Madeline. Las dos inserciones albergan sendas «caídas en abismo», esto es, cada uno de los microrrelatos cifra un grado de reflejo con el texto principal¹⁹. Pero ya había aparecido incluso una *mise en abîme* previa, pues se revisite diáfana de tal carácter el cuadro en que Roderick Usher, presagizando la intervención que jugará la cripta, pinta «the interior of an immensely long and rectangular vault of tunnel, with low walls, smooth, white and without interruption or device. Certain accessory points of the design served well to convey the idea that this excavation lay at the exceeding depth below the surface of the earth» (225). En lo que atañe al poema de Roderick, de sesgo narrativo, bajo el título de «The Haunted Palace», desarrolla la atávica alegoría espacial en que la casa representa el cuerpo del individuo y los diversos elementos arquitectónicos se corresponden con diferentes partes de ese cuerpo, mientras que el interior de la vivienda simboliza el espíritu. Así, y según arbitra tradicionalmente el tópico (estoy pensando en ejemplos españoles del siglo XV como la novela *Prisión de amor* de Diego de Sampedro y el incongruente poema alegórico «El castillo interior» de Manrique), procede asociar los amarillos pendones del techo que surgen en la segunda estrofa con los ralos cabellos del hiperestésico Roderick²⁰, las ventanas luminosas de la tercera estrofa con los ojos, y la puerta de perlas y rubíes de la cuarta estrofa con la boca. Puede apreciarse que el poema sigue un orden, en su caso una

¹⁷ Parece que fue André Gide el primero en lanzar la especie, y entre los críticos pioneros en unirse al carro freudiano destaca Edmund Wilson (1934). En español, *vid.* Magdalena Cueto (2000). Se muestran partidarios de la lectura recta Alexander E. Jones (1959) y Wayne C. Booth (1974: 295 y ss.), quien alerta a los «lectores profundos del mundo»: «[...] nada puede probarse ya que ninguna evidencia es más relevante que cualquier otra. Gana el crítico con el más grande poder persuasivo, y para algunos lectores esto significa, simplemente, el crítico que puede hallar más ambigüedades o ironías» (350).

¹⁸ Sobre la biografía de James, por cierto, también planea la sospecha de una circunstancia incestuosa: su imprecisa relación con su hermana Alice, personalidad a quien algunos autores atribuyen la fuente de inspiración para el diseño del personaje de la institutriz en *The Turn of the Screw*.

¹⁹ Para el concepto de *mise en abîme* *vid.* Dällenbach (1991).

gradatio descendente, y, en un mecanismo próximo a la correlación diseminativa recolectiva, la estrofa sexta y última recoge los formantes de las ventanas y la puerta. Esta *mise en abîme* despliega pues la metáfora medular de «The Fall of the House of Usher», pero más operativo es el último microrelato, en el que la *mise en abîme* se conjuga con la intertextualidad, concretamente con una intertextualidad falsa.

En la última noche de la existencia de la casa Usher, Roderick y su amigo, a instancias del segundo, leen fragmentos de una novela llamada *Mad Trist*, debida a la autoría de un tal Sir Launcelot Canning. Aparentemente se lleva a cabo un fenómeno de adjunción de un texto ajeno introducido mediante marcadores explícitos, y el lector ingenuo probablemente no sospechará *a priori* que tanto el escritor como la obra en cuestión son ficticios, y que lo que está haciendo Poe es colocar pseudomarcadores para encuadrar una intratextualidad camuflada. Las anteriores referencias a autores reales inclinarán al receptor a dar por verdadero al altisonante Sir Launcelot Canning; alusiones a nombres tan conocidos como Campanella o Maquiavelo, éstas sí representantes canónicas del género de intertextualidad denominado por Guillén *alusión* (2005: 225), se encuentran en la línea del *modus scribendi* habitual de Poe²¹. Lancelot Canning, sin embargo, no tiene vida autónoma fuera de las fronteras ficcionales de «The Fall...»²².

La forma de incorporar pasajes de la supuesta novela respondería a la jerarquía denominada *inclusión*, con la particularidad de que esos textos pretendidamente independientes «se insertan» troceados, intercalados con la historia principal, mediante la fórmula de eslabones en lugar de la de cajas chinas, cuando es más habitual esta segunda en los microrrelatos especulares. La fábula secundaria no presagia ni explica la trama axial, sino que se imbrica en ella, y el estruendo descrito en *Mad Trist* se confunde con el estruendo de la tormenta que ahoga los ruidos generados por Madeline al salir de su ataúd.

²⁰ El color elegido para los pendones es sintomático. Beebe señala aún otra alusión a esos sedosos cabellos en el cuerpo del relato principal, cuando se mencionan los «minute fungi... hanging in a fine tangled web-work from the eaves» (*apud* Beebe, 1967: 125).

²¹ Esa querencia de Poe por acumular citas cultas ha sido achacada por algunos a un cierto provincianismo exento de una base erudita verdaderamente sólida. *Vid.* (Krutch, 1967: 17). Tampoco Harold Bloom se ha mostrado nada favorable hacia su «poeta nacional».

²² También abre el relato, aún en el territorio que Genette llama paratextual, una cita «real» de Jean Pierre de Béranger, que al parecer fue añadida con posterioridad a la primera publicación de «The Fall...». Para una recapitulación de los distintos tipos de intertextualidad, donde nos servimos del caso presente, *vid.* Montes Doncel y Rebollo Ávalos (2006).

Es destacable, asimismo, desde el punto de vista de la sintaxis narrativa (que comprende los aspectos del personaje, el espacio y el tiempo), la variada y sabia alternancia de las anisocronías. A remansos descriptivos (la topografía del lugar y la pintura del edificio: «I scanned more narrowly the real aspect of the building»: 219) les suceden escenas singulativas (primer encuentro con Usher), engastadas a su vez en el sumario de recuerdos e informes del narrador, al igual que el diálogo se mezcla con el estilo indirecto. Los primeros días que el huésped de Usher pasa en la casa son narrados a través de un relato siléptico («We painted and read together»: 224), y el acontecimiento nuclear de la muerte de Lady Madeline es anunciado abruptamente tras una llamativa elipsis de todas las circunstancias en que el hecho se produjo («I could not help thinking of the wild ritual of this work, and of its probable influence upon the hypochondriac, when, one evening, having informed me abruptly that the lady Madeline was no more, he stated his intention of preserving her corpse for a fortnight [...]»: 229); es por cierto la misma forma en que se comunica en «Ligeia» que el desconsolado viudo ha vuelto a casarse.

El enfoque semiótico en sus distintas ramas se torna pues sobremanera adecuado para afrontar un texto excepcionalmente pródigo en imágenes espaciales y ejemplar en la sólida trabazón de sus elementos compositivos. He allegado ya motivos funcionales como el de la famosa grieta, que coopera especialmente a la circularidad del discurso porque se localiza al principio mientras que su correlato no aflora hasta el final; pero por aducir otro, pensemos por ejemplo en la especificación por parte del narrador de que la cripta estaba bajo la parte de la casa que ocupaba su dormitorio, y que la puerta del recinto producía un chirrido agudo cuando se abría.

Lo llamativo en Poe es comprobar cómo los diferentes niveles semióticos, lo sintáctico, lo semántico y lo pragmático²³, se funden indisolublemente unos con otros para componer las redes de un perfecto retículo que cubre las exigencias teóricas de su autor en cuanto a brevedad, ausencia de contenido moral y orientación de todas las piezas del discurso a la consecución de un final climático. La semiótica, empero, no sólo se dedica al flanco dispositivo: es ante todo y simultáneamente ciencia del significado, y atendiendo a este punto de vista he desplegado un nutrido número de lecturas posibles a las que aún podrían sumarse otras, como las que parten de la cons-

²³ Tradicional y didáctica pero más que discutible la división de Morris, pues hace ya muchos años que advino la tendencia a englobar dentro del pragmático a los restantes estamentos. *Vid.*, por ejemplo, Eco (1992: 286).

trucción musical del relato, las que radican en que su estructura está distribuida a semejanza de la maquinaria de un reloj, las que lo interpretan como un sueño del narrador²⁴ o las que se polarizan sobre temas ya implícitos ya expresos del tipo del vampirismo (Tate, 1967), la catalepsia, la muerte o la soledad²⁵.

Sin embargo, y con excepción de la arquitectónica, casi ninguna de las asociaciones metafóricas asentadas por la crítica son justificables, ni siquiera una de tan largo predicamento como el incesto. Baudelaire recalca que no hay una sola referencia explícita al sexo en la producción artística de Poe, y algunos autores refutan la exégesis incestuosa. Dice Louis Vax:

El afecto que profesa a su hermana moribunda pone de relieve, de forma tan natural como trivial, el desamparo de Usher. La simpatía que liga a los dos personajes se explica, desde el punto de vista de lo verosímil, por su calidad de gemelos, y, desde el punto de vista artístico, por la necesidad de presentarlos, no como personalidades bien perfiladas enfrentándose en situaciones diversas, sino como individualidades distintas, ligadas por afinidades de naturaleza extraordinaria, y que se confunden con la mansión de su raza. En lugar de suponerle tendencias incestuosas, imaginemos por un momento que Usher ha tomado esposa: ¿no sentimos que la obra perdería calidad? Aunque su unión fuera estéril, dos esposos no podrían estar ligados por la misma simpatía misteriosa que dos gemelos [...]. El parentesco de sangre da cuenta de la solemnidad macabra del relato mejor que el amor culpable [...] (Vax, 1980: 110).

Bien es verdad que Poe firmó otros cuentos que también se prestan a la interpretación incestuosa. En «Morella» asistimos a una ósmosis de esposa e hija, y en «Berenice» y «Eleonora» se registran matrimonios entre primos; el protagonista de este último no sólo se casa con su prima, sino que, a mayor abundamiento, apunta que viven con su suegra, esto es, igual que Edgar y Virginia con la famosa «Muddie»²⁶. Pero ello no prueba categóricamente que el incesto estuviese en la *intentio auctoris* de Poe, y una lectura como la pro-

²⁴ Podemos entresacar del discurso indicios como éste: «Shaking off from my spirit what *must* have been a dream [...]» (219). Caminan estas hipótesis en dirección convergente con la ya comentada de la locura del visitante homodiegético. Wilbur subraya el valor onírico y psicológico del mobiliario de la casa, en cuyas estancias ricamente decoradas nunca entra el sol; el enclaustramiento avala según él el sincretismo entre ese espacio y un espíritu imaginativo (Wilburg, 1967: 114-115).

²⁵ Para un recorrido por las diferentes interpretaciones que «The Fall...» ha suscitado, *vid.* Castillo Martín (1984).

²⁶ El tipo de hermenéutica psicoanalítica realizado por Bonaparte se centraba sobre todo en la figura de la madre, a la que asociaba con la presencia del agua.

pugnada por Vax, que prescindiera de esa dimensión, continúa siendo perfectamente factible y satisfactoria, e incluso más. Resulta innegable que el texto de Poe despierta múltiples y turbadoras sugerencias, algunas veces en gracia a procedimientos de índole un tanto *naïf*, y su estatus de obra moderna descansa precisamente en dicha ambigüedad. Lo que queda por dilucidar es si la ambigüedad en sí misma arrastra una virtud, o hasta qué punto es deseable una fábula que por lograr insinuar tantos significados acabe por no ceñir a ninguno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKROYD, P. (2009). *Poe. Una vida truncada*. Barcelona: Edhasa.
- ALLEN, H. (1926). *Israfel. The Life and Times of Edgar Allan Poe*. Nueva York: Rinehart, 1949.
- BARTHES, R. (1970). «Introducción al análisis estructural de los relatos». En *Análisis estructural del relato*, R. Barthes (ed.), 9-43. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BAUDELAIRE, Ch. (1989). *Edgar Allan Poe*. Madrid: Visor.
- BEEBE, M. (1967). «The Universe of Roderick Usher». En *Poe. A Collection of Critical Essays*, R. Regan (ed.), 121-133. New Jersey: Englewood Cliffs.
- BONAPARTE, M. (1975). «Interpretaciones psicoanalíticas en los cuentos de Edgar Allan Poe». En *Psicoanálisis y literatura*, H. M. Ruitenbeek (ed.), 40-156. México: Fondo de Cultura Económica.
- BOOTH, W. C. (1974). *Retórica de la ficción*. Barcelona: A. Bosch.
- CASTILLO MARTÍN, F. J. (1984). «The Fall of the House of Usher: acercamiento a su ritmo narrativo». *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 8, 149-160.
- CLARKE, A. H. (1997). «Viaje y llegada de Julián a los Pazos y otros viajes y llegadas afines». En *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, J. M. González Herrán (ed.), 67-83. Santiago de Compostela: Universidad.
- CUETO, M. (2000-2002). «Histeria y seducción: Otra vuelta de tuerca». *Archivum* L-LI, 149-174.
- DÄLLENBACH, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.

- DAVIS, R. C. (1983). «Lacan, Poe, and Narrative Repression». *Modern Language Notes* 9 (December), 983-1005.
- DOLEŽEL, L. (1997). «Verdad y autenticidad en la narrativa». En *Teorías de la ficción literaria*, A. Garrido Domínguez (ed.), 95-122. Madrid: Arco / Libros.
- ECO, U. (1985). *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Ariel.
- (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- GUILLÉN, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- HEILMAN, R. B. (1958). «Charlotte Brontë's "New" Gothic». En *The Brontës: A Collection of Critical Essays*, R. Gregor (ed.), 96-109. New Jersey: Englewood Cliffs.
- HOLLAND, N. (1975). «Unity Identity Text Self». *PMLA* 90.5, 314-422.
- (1976). «Transactive Criticism: Re-Creation Through Identity». *Criticism* 18, 334-352.
- JONES, A. J. (1959). «Point of View in *The Turn of the Screw*». *PMLA* 74, 112-122.
- KRUTCH, J. W. (1967). «The Philosophy of Composition». En *Poe. A Collection of Critical Essays*, R. Regan (ed.), 15-30. New Jersey: Englewood Cliffs.
- LACAN, J. (1966). *Écrits*. París: Seuil.
- MABBOTT, Th. (2000). *Edgar Allan Poe: Tales and Sketches 1831-1842*. Chicago: Illinois University Press.
- MAURON, Ch. (1963). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. París: Corti.
- MONTES DONCEL, R. E. (2004). *La tematología comparatista en la literatura y el cine. El aristócrata en su decadencia*. Madrid: Pliegos.
- MONTES DONCEL, R. E. y REBOLLO ÁVALOS, M.^a J. (2006). «La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico». *Al-finge* 18, 157-180.
- PARAÍSO, I. (1995). *Literatura y psicología*. Madrid: Síntesis.

- PÉREZ VENZALÁ, V. (1998-1999). «Incesto y espacialización del psicoanálisis en “Casa tomada” de Cortázar». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 10.
- POE, E. A. (1970). «The Fall of the House of Usher». En *Great Short Works*. G. R. Thompson (ed.), 216-238. Nueva York: Harper & Row Publishers.
- REGAN, R. (1967). «Introduction». En *Poe. A Collection of Critical Essays*, R. Regan (ed.), 1-13. New Jersey: Englewood Cliffs.
- RIMMON-KENAN, S. (1983). *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Londres y Nueva York: Methuen.
- ROSEMBLAT, M.^a L. (1990). *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*. Caracas: Monte Ávila.
- SEGRE, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- SILVERMAN, K. (1991). *Edgar Allan Poe: Mournful and Never-Ending Remembrance*. Nueva York: Harper Collins.
- (1993). *New Essays on Poe's Major Tales*. Cambridge University Press.
- TATE, A. (1967). «Our Cousin, Mr Poe». En *Poe. A Collection of Critical Essays*, R. Regan (ed.), 38-50. New Jersey: Englewood Cliffs.
- TOMACHEVSKI, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Barcelona, Akal.
- TROUSSON, R. (1981). *Thèmes et mythes. Questions de méthode*. Bruselas: Universidad de Bruselas.
- VAX, L. (1980). *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid: Taurus.
- WILBUR, R. (1967). «The House of Poe». En *Poe. A Collection of Critical Essays*, R. Regan (ed.), 98-120. New Jersey: Englewood Cliffs.
- WILSON, E. (1934). «The Ambiguity of Henry James». *Hound and Horn*, april-may, 385-406.

Recibido el 2 de abril de 2011.

Aceptado el 22 de septiembre de 2011.