

# LA REPRESENTACIÓN DE LO FANTÁSTICO EN POE: DE LO IRREAL VIVIDO A LO REAL IMAGINADO

Rafael Antúnez Arce  
(Universidad de Córdoba)  
rafaelantunezarce@gmail.com

**RESUMEN:** Con el Romanticismo se rompe la visión mimética del arte y comienza a concebirse la literatura como la plasmación del espíritu del artista en su obra, lo que cuestiona los modos de representación tradicionales, no solo desde el punto de vista del autor, sino también del receptor. Esto es especialmente visible en el ámbito de lo fantástico, donde una vez rotas las fronteras entre lo racional y lo irracional, el receptor se convierte en imprescindible para constatar la credibilidad del relato, el cual puede ser completado con las zonas más ocultas de su inconsciente. Además, a veces el relato fantástico puede leerse como enfoque metaficcional que expone los mecanismos por los que se rige la representación literaria. Ateniéndonos a estos parámetros, hemos analizado e interpretado el relato «El corazón delator» de Edgar Allan Poe.

**PALABRAS CLAVE:** representación, W. Iser, teorías de lo fantástico, Foucault, Edgar Allan Poe.

## THE REPRESENTATION OF THE FANTASTIC IN POE: FROM THE UNREAL LIVED TO THE REAL IMAGINED

**ABSTRACT:** With Romanticism, the mimetic vision of art is broken and literature begins to be conceived as the expression of the spirit of the artist in his work, which questions traditional modes of representation, not only from the author's point of view, but also from the receiver. This is especially visible in the field of the fantastic, where once the boundaries between the rational and the irrational are broken, the receiver becomes indispensable to verify the credibility of the story, which can be completed with the most hidden areas of his unconscious. In addition, sometimes the fantastic story can be read as a metafictional approach that exposes the mechanisms by which literary representation is governed. Following these parameters, we have analyzed and interpreted the story «The Tell-Tale Heart» by Edgar Allan Poe.

**KEYWORDS:** Representation, W. Iser, theories of Fantastic Literature, Foucault, Edgar Allan Poe.

### INTRODUCCIÓN

Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* recorre con detalle el cambio que en la estructura del conocimiento y la *episteme* se da entre el Renacimiento y el pensamiento moderno (que comienza a principios del siglo XIX y llega hasta nuestros días), pasando por la fase de la representación pura, a la que denomina *época clásica*. Este cambio es muy importante, puesto que la literatura contemporánea, tal y como la conocemos actualmente en su ficcionalidad y en su sistema autorreferencial cerrado al mundo real exterior, es la consecuencia del paradigma moderno del saber.

Así, «hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guio la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas» (Foucault, 1971: 26). De esta manera, las palabras y las cosas pertenecen a un mismo todo, donde las similitudes por «conveniencia», «emulación», «analogía» o «simpatía» se dan de manera infinita entre los signos, que pueden ser tanto de carácter natural como artificial, ya que el lenguaje a fin de cuentas se consideraba como algo no arbitrario y por tanto natural, como algo previo al saber mismo. La cadena de similitudes solo tenía el límite del microcosmos y el macrocosmos. Como dice Foucault:

[...] el lenguaje no es un sistema arbitrario; está depositado en el mundo y forma [...] parte del él, porque las cosas mismas ocultan y manifiestan su enigma como un lenguaje y porque las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que descifrar. La gran metáfora del libro que se abre, que se deletrea y que se lee para conocer la naturaleza, no es sino el envés visible de otra transferencia, mucho más profunda, que obliga al lenguaje a residir al lado del mundo, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales (1971: 42-43).

En consecuencia, no existe diferencia entre lo que se ve y lo que se lee. Y lo importante es la escritura, como conjunto de signos que debe ser interpretado. No obstante, en el siglo XVII y en gran parte a causa de la filosofía cartesiana, este mundo de similitudes va a desaparecer, con la aparición de la representación binaria de las cosas, que se alejan del signo. A partir de entonces el signo deviene arbitrario y marca aquello que representa de manera objetiva y por medio de la diferencia con los demás signos. Ya las palabras y las cosas no volverán más a ser lo mismo, a formar parte del mismo todo.

Pero con la llegada de la modernidad en el siglo XIX la representación y la recopilación enciclopédica del saber se muestra insuficiente para dar cuenta de las relaciones entre los distintos signos para establecer un sistema de elementos con sus funciones. La representación no puede llegar a la esencia de las cosas, ni expresar la captación subjetiva de la realidad por parte del hombre, que ahora se convierte en el centro de estudio de la historia y de la ciencia. Y la *mathesis* que «ordenaba» el saber clásico, se rompe, el modelo matemático-cuantificador se muestra exiguo, por lo que «es necesario representarse [...] el dominio de la *episteme* moderna como un espacio voluminoso y abierto de acuerdo con tres dimensiones». Estas estarían representadas por las ciencias matemáticas y físicas, las ciencias que proceden a poner en relación elementos discontinuos pero análogos (como las del lenguaje, de la vida, etc.) y «la reflexión filosófica que se desarrolla como pensamiento de lo Mismo» (Foucault, 1971: 336-337). Como el modelo matemático de ordenación y comparación de los signos no basta, las ciencias matemáticas y las ciencias formales se apartan de la filosofía, que pretende, como en el Renacimiento, interpretar la realidad. La diferencia radica en que la filosofía moderna no pretende llegar a la verdad (como sí ocurría en aquel periodo histórico), sino alcanzar un conocimiento subjetivo de la misma a través de la conciencia. «Por una parte se plantea el problema de las relaciones entre el campo formal y el campo trascendental [...]; y por la otra, se plantea el problema de las relaciones entre el dominio de la empiricidad y el fundamento trascendental del conocimiento» (Foucault, 1971: 242-243). En el arte, este camino de la expresión subjetiva del espíritu se traduce en un abandono de la noción de imitación clásica, como indica Wendy Steiner: «Las objeciones de Lessing al argumento neoclásico de la *ut pictura poesis* contribuyeron al cambio general

en la teoría estética que marca el periodo romántico. En aquella época el arte ya no se valoraba como imitación de la realidad, sino como expresión del espíritu humano» (2000: 44).

Estas dos dificultades enunciadas por Foucault generan dos vertientes de la filosofía: la primera se manifiesta en el pensamiento de Fichte y la segunda cristaliza en la fenomenología hegeliana, que devuelve «la totalidad del dominio empírico al interior de una conciencia que se revela a sí misma como espíritu, es decir, como campo empírico y trascendental a la vez». Aquí, hallamos las bases de la fenomenología de Husserl, que ya no se pretende como develadora o intérprete de la realidad, sino como la realidad misma de la conciencia. «En efecto, intenta anclar los derechos y los límites de una lógica formal en una reflexión de tipo trascendental y, por otra parte, ligar la subjetividad trascendental con el horizonte implícito de los contenidos empíricos, que solo ella tiene la posibilidad de constituir, de mantener y de abrir por medio de explicaciones infinitas» (Foucault, 1971: 243).

En lo que se refiere al lenguaje y a la literatura de la modernidad, la subjetividad que reclama la filosofía se plasma en la plurisignificación del lenguaje literario. Mientras que en la época clásica se creía haber alcanzado la esencia de la literatura, y no se preguntaba a esta por lo que decía, sino solo por su significante, desde el Romanticismo se indaga sobre el significado, sobre la esencia de la palabra, y sobre la unión indisoluble entre las dos caras del signo lingüístico —significante y significado— (Foucault, 1971: 51).

Esta concepción fenomenológica, plurisignificativa y subjetiva de la literatura, nos abre las puertas no solo a una perspectiva distinta de la creación desde la autoría de la obra, sino asimismo desde la recepción por parte del lector, pues este también es creador de significado.

#### EL PACTO FICCIONAL Y LA RECEPCIÓN EN LA LITERATURA FANTÁSTICA

Esto nos lleva a la literatura como ficción y al pacto ficcional entre autor y lector, ya esbozado por Cervantes en el episodio de la cueva de Montesinos del *Quijote* y en *El Coloquio de los Perros*, como demuestra Pozuelo Yvancos en *Poética de la ficción* (1993: 59-62). Ya la literatura no se va a remitir como en épocas precedentes al concepto de verdad o mentira —en términos absolutos o en referencia a la religión—, o a una finalidad moral o a una construcción alegórica que guarde un significado o una enseñanza. Desde el siglo XIX se observa una inclinación hacia la búsqueda de una verdad de la conciencia, más relacionada con lo subjetivo (una inclinación ya pergeñada por Cervantes, como se acaba de decir), por lo que la literatura no tendrá que buscar otra justificación que la de entretener al lector, para lo que es necesario que este sea absorbido por el interés del texto, lo cual requiere su verosimilitud y una construcción estética que apoye la misma. Como señala Pozuelo Yvancos:

La cuestión de la ficción no es metafísica, no es ontológica, es pragmática, resulta del acuerdo con el lector, pero precisa ese acuerdo de la condición de poeticidad: lo creíble lo es si es estéticamente convincente. Lo maravilloso no es verdadero ni falso, lo fantástico se dirime en la credibilidad de la obra poética (1993: 51).

Incluso en el relato fantástico, como veremos más adelante, se requiere de una mínima verosimilitud (y esta debe convencer al lector, por lo que el pacto con este debe

apoyarse en un plano estructural, de construcción lingüística; de ahí que el texto tenga que ser estéticamente convincente y atrapar al receptor, ya que si no se completa la lectura la obra no se materializará), pues aun en el caso de la postura defendida por Todorov, el destinatario se sitúa entre la fe absoluta en lo que se narra y la incredulidad, esto es, en la vacilación. Además, en el fondo, como repetimos, se trata más de una credibilidad estética y estructural que de la veracidad de los hechos contados.

Esta concepción de la ficción literaria se fundamenta en una interpretación adecuada de la *Poética* de Aristóteles, porque

Aristóteles no habría podido afirmar preferible lo imposible verosímil a lo posible increíble (Aristóteles, 1460a: 27) si su teoría de la ficción no se ejecutara en la organicidad de su sistema en que tal afirmación no es escandalosa para las fronteras de lo literario y lo real, sino la consecuencia más coherente de una teoría en que tales fronteras sólo pueden trazarse en el interior de una contigüidad metonímica entre «mímesis», *poiesis*, fábula, verosimilitud y necesidad (Pozuelo, 1993: 53).

Así, pues, en la obra de ficción el lector-receptor es imprescindible, pues él será quien determine la «verosimilitud» del texto y hará posible que pase de ser un mero artefacto a una obra de arte. Para ello el autor debe tenerlo en cuenta en la construcción de su realización literaria, ya que el lector tiene que aceptar el pacto que se le ofrece y completar el circuito comunicativo para que la creación se reactualice y cobre nueva vida (la creación del escritor solo cobra vida cada vez que un nuevo lector completa una nueva lectura). Por eso, indica Pozuelo, que en la *Poética* existe una vinculación constante entre «verosimilitud» y «necesidad» (1993: 57). Ese es el motivo de que, como Pozuelo sigue apuntando:

Lo que es verosímil lo será no por su abstracta o sustancial referencia a lo que es posible sino por la concreta posibilidad —y sobre todo necesidad— abierta por la composición o estructuración de las acciones. No creo que el concepto de «necesario» sea un concepto ético, como lo interpreta Vattimo y otros muchos: es un concepto estructural y se ejecuta estéticamente como principio de coherencia, de previsibilidad en el ordenamiento de los hechos, e interdependencia con el de verosimilitud (1993: 58).

Precisamente un género literario en el que la importancia del receptor es especialmente palpable es la literatura fantástica, ya que como afirma David Roas:

La participación activa del lector es, por lo tanto, fundamental para la existencia de lo fantástico: necesitamos poner en contacto la historia narrada con el ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece a dicho género. Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos (2001: 20).

Así, para que exista relato fantástico no basta con que el elemento sobrenatural esté presente en la narración, aunque su existencia sea condición *sine qua non*. Además, este factor extraordinario tiene que entrar en conflicto con la realidad, con el contexto de los hechos que conocemos, que pertenecen a nuestra cotidianeidad, a aquello que consideramos normal. Como, de nuevo, apunta Roas en *Tras los límites de lo real*: «lo fantástico es un camino perfecto [...] para contemplar la realidad desde un ángulo de visión insólito. Porque el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño» (2011: 14). Por eso, es el lector el que va a determinar si un texto es fantástico o no. No obstante,

creemos que el autor en su determinación del repertorio de estrategias de lectura mediante su lector implícito, utilizando la terminología de W. Iser, ya establece un abanico de posibilidades de interpretación por parte del lector, al que guía hacia la lectura fantástica. Sin embargo, el lector debe completar con su concepción del mundo, con su realidad mental e imaginaria, la interpretación de la obra, interpretación que descansa en la representación subjetiva tal y como la concibe la *episteme* moderna ya citada. Al respecto W. Iser aclara que:

La visión imaginaria no es una visión óptica, sino el intento de representarse lo que no se puede ver. El carácter particular de tales imágenes consiste en hacer aparecer aspectos que no habían podido imponerse en la percepción directa. La imaginación visual presupone la ausencia material de lo que aparece en la imagen. De este modo distinguimos la percepción de la representación como dos modos diferentes de acceso al mundo. La percepción implica la preexistencia de un objeto dado, mientras que la representación consiste constitutivamente en su relación con algo no dado o ausente (1989: 154-155).

Otra muestra de la importancia del receptor en este género literario la hallamos en el hecho de que el miedo sea un efecto fundamental de lo fantástico, entendiendo este miedo como inquietud más bien, como desazón ante la posibilidad de que lo irreal se introduzca en nuestro mundo conocido y aceptado. Esta posibilidad de una amenazadora realidad fuera de nuestras expectativas, es posibilitada por el paradigma clásico y sobre todo a raíz de la Ilustración, dado que «se produjo un cambio radical en la relación con lo sobrenatural: dominado por la razón, el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos» (Roas, 2001: 21). Como apunta Alicia Mariño, el hombre intenta explicar racionalmente el universo, pero lo fantástico pone de relieve que se trata de una pretensión frustrada, «con la consiguiente permanencia del miedo a lo desconocido» (2008: 41-42).

Pero es durante el Romanticismo cuando la literatura fantástica alcanza su madurez, pues la razón se ve impotente para explicar la cara oscura de la realidad y de la mente, y los autores recurren a la intuición y a la imaginación para escrutar los misterios del alma humana y del universo. Un ejemplo paradigmático de esta literatura en este periodo es Edgar Allan Poe (1809-1849), autor profundamente influido por el racionalismo dieciochesco y dotado de una gran mente analítica, como demostró en sus relatos detectivescos, como «El escarabajo de oro» o «Los crímenes de la calle Morgue», e interesado por la ciencia (de ahí que sea también pionero del relato de ciencia ficción). Como ocurre con otros autores románticos, en su producción están presentes tanto lo fantástico pseudocientífico, como lo fantástico psicológico o lo fantástico sobrenatural (Santos Vila, 2008: 849). Empero, su afán por romper los límites de la racionalidad y por indagar en las simas de la mente y en sus capacidades desconocidas, tal la hipnosis y el mesmerismo, es patente en toda su obra.

Un rasgo fundamental en la literatura fantástica y que está muy presente en Poe y en su relato «El corazón delator», en el que vamos a centrar nuestro estudio, es que esta produce incertidumbre en la captación de la realidad y del propio yo, como señala David Roas en su artículo (2001: 9). De esta manera, «la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad» (Roas, 2001: 9). A este respecto, Herrero Cecilia (2016: 18) comenta que los fenómenos extraños deben ser narrados al lector con la máxima credibilidad, «adoptando un discurso evocador y

sugerente que se sirve de las imágenes y de los esquemas de la experiencia ordinaria para poder mostrar como algo “posible” [...] lo que aparentemente consideramos “imposible, sobrenatural o irreal”», lo que genera un *efecto fantástico* en la mente del lector. Esto conecta con la fenomenología husserliana, puesto que lo vivido llega a parecer irreal y lo imaginado pasa a ser el campo de la realidad, pues en la conciencia se halla el filtro de interpretación de las cosas, de la propia experiencia empírica, como indicaba Foucault, citado más arriba. Ello se debe a que la concepción vital se encuentra en el pensamiento y de este parte la realidad o la irrealidad de las cosas, la definición de intensidad y de importancia. En sintonía con lo dicho y como prueba de ello, los autores románticos borran cualquier límite entre lo interior y lo exterior, entre lo científico y lo mágico, entre realidad e irrealidad, entre vigilia y sueño. Y por consiguiente, lo importante se va a encontrar en la mente.

En el relato «El corazón delator»<sup>1</sup> se constata este predominio de la realidad suministrada por la imaginación. En concreto por el narrador que cuenta su historia en primera persona, por lo que participa como personaje (es un narrador autodiegético). Y precisamente la historia es suministrada por la visión que de la realidad tiene el protagonista, a través de su mente, que consideramos distorsionada porque su percepción del mundo no es igual a la nuestra. De ahí la inquietud y el choque que ocasiona la lectura del texto, pues como señala Roas (2001: 25), la historia fantástica se presenta al lector como un suceso real, hasta tal punto que casi llegamos a creer en su verdad, si no fuera porque hay muchos elementos que interpretamos como debidos a la locura del personaje.

En el relato de Poe (2015: 137-142),<sup>2</sup> el personaje principal rememora los días precedentes y la noche en la que perpetra el asesinato del «viejo», del que en todo el relato no se sabe si es su padre o algún familiar. Los acontecimientos no son en sí muy abundantes, lo importante radica en el lenguaje y en las pausas que causan terror e incertidumbre en el lector. El protagonista no puede soportar la mirada del ojo enfermo del viejo y aunque «quería mucho al viejo», decide asesinarlo. Para ello durante una semana entra silenciosamente en su habitación (tanto que tarda más de una hora en introducirse en ella) y después abre la linterna y enfoca al «ojo de buitre» que permanece cerrado. No obstante, en la octava noche el viejo se sobresalta y se despierta. Al cabo de un buen rato el intruso se atreve a abrir la linterna y la enfoca hacia el ojo que esta vez sí está abierto. Esto le causa furor, el cual se ve incrementado por el sonido del corazón del viejo que cada vez escucha con más fuerza, a medida que el pánico de este aumenta. El propio pánico del protagonista crece también y temiendo que los vecinos escuchen el sonido del latido, se lanza con un alarido hacia la cama del anciano al que asfixia con el colchón. Luego lo descuartiza y esconde los restos bajo los tablones del suelo de la casa. Más tarde se presenta la policía avisada por un vecino del alarido. El asesino en un principio se muestra tranquilo e invita a los tres agentes a que revisen la casa y después a que descansen. Los agentes y el homicida se sientan tranquilamente, hasta que este empieza a escuchar de nuevo el sonido del corazón del muerto, sonido que va *in crescendo*. Entonces el protagonista no puede soportarlo más, ya que piensa que los

---

<sup>1</sup> El relato fue publicado por primera vez en el periódico *The Pioneer*, en enero de 1843, como señala Cortázar en las notas a su traducción, publicada por primera vez en 1956 por las Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, en colaboración con la *Revista de Occidente*, y después por Alianza Editorial (Poe, 2001: 561).

<sup>2</sup> Para nuestro trabajo seguiremos la traducción de Julio Cortázar publicada por Páginas de Espuma en 2015. Consideramos que su traslación reproduce con bastante fidelidad no solo el mensaje del texto original inglés, sino también las estructuras lingüísticas.

policías escuchan igual que él el sonido y que se están burlando, por lo que acaba confesando el crimen y señalando el lugar donde se esconden los restos.

Si nos centramos en la recepción del relato por parte del lector, vemos, como ya se ha dicho, que la abundancia de hechos externos no es lo fundamental, sino la descripción de sensaciones internas de parte del protagonista, lo que va ralentizando el relato e impregnándolo de incertidumbre, pues las percepciones internas y las externas, pasadas estas por el tamiz de lo interno, se describen con toda suerte de detalles. También la repetición de palabras, como apuntaremos después, ralentiza el relato y nos introduce en la locura del personaje. Por otra parte, la incertidumbre se ve acentuada por el hecho de que el protagonista cuenta lo acontecido al mismo tiempo que lo recuerda; de aquí que nunca sepamos si lo narrado es lo que realmente sucedió. El objetivo es mantener en ascuas al lector, para que este esté deseando saber lo que sucede y, a la vez, haga cábalas y proyecte posibles finales del relato. Con ello, queda claro que la organización estética del relato y su efecto en el lector es imprescindible, como señala Herrero Cecilia en su estudio (2000). Asimismo, Todorov incide en la importancia del receptor, que va a ser cautivado por la narración de Poe, ya que este siempre lo sitúa en la extrañeza de lo contado, inmerso en una cadena de coincidencias o en la experiencia de los límites, donde el relato, aunque posea explicación racional, va a estar siempre en la frontera de lo fantástico (1980: 35-36).

Además, desde el principio, con la exposición de la propia historia el protagonista rompe nuestro horizonte de expectativas (mucho más aún en la época en que el relato se escribió, pues en aquella época el lector estaba mucho menos habituado al análisis psicológico de los personajes), puesto que en el segundo párrafo se dice:

Quería mucho al viejo. Jamás me había hecho nada malo. Jamás me insultó. Su dinero no me interesaba. Me parece que fue su ojo. ¡Sí, eso fue! Tenía un ojo semejante al de un buitre... Un ojo celeste, y velado por una tela. Cada vez que lo clavaba en mí se me helaba la sangre. Y así, poco a poco, muy gradualmente, me fui decidiendo a matar al viejo y librarme de aquel ojo para siempre (Poe, 2015: 137).

Así, el personaje principal dice que quería mucho al viejo, pero que, sin embargo, su ojo le producía pánico y que para librarse de él decide matarlo. Esto produce en el lector desconcierto y pánico, pues no está acostumbrado a conectar el amor con el deseo de matar. Aquí, asimismo, radica uno de los principales elementos fantásticos del relato, dado que Poe nos introduce en los recovecos más oscuros del ser humano, en tortuosos rincones que el propio lector desconoce de sí mismo. Por eso, el lector tiene que recomponer la psicología del personaje para intentar comprenderlo, y para ello debe escrutar en su propio interior.

Igualmente, el lector tiene que cambiar sus suposiciones, ya que más adelante, en el tercer párrafo, el protagonista repite que tiene miedo, pero admite que preparó el asesinato con toda astucia, lo que vuelve a cambiar nuestro horizonte de expectativas, pues el pánico con frecuencia no deja pensar. Y a continuación, reconoce que no podía cumplir su obra mientras que el viejo no abriese el ojo, «porque no era el viejo quien me irritaba, sino el mal de ojo» (Poe, 2015: 138). Por fin, el lector sabe qué ocasiona de verdad el pánico en el personaje, poseído por la locura.

Como se puede observar, el texto va dejando huecos o vacíos, lo que nos incita (a los lectores) a hacer hipótesis con las que rellenamos esos huecos con expectativas de sentido. Mas, al seguir leyendo, la obra nos obliga con frecuencia a modificar nuestras suposiciones. De ahí que acudamos al recuerdo de lo leído antes o al propio texto para

cambiar automáticamente su significado. Este es un proceso de revisión mental constante en la lectura, como especifica Wolfgang Iser:

[...] las secuencias de frases cuyos correlatos modifican o incluso defraudan las expectativas despertadas, se desarrollan de modo diferente. Si la indeterminación de los correlatos despierta la atención por lo que va a venir, la modificación de la espera por la secuencia de las frases producirá inevitablemente un efecto retroactivo sobre lo que se ha leído anteriormente. [...] En el proceso de la lectura se produce entonces una actualización múltiple de los contenidos de las retenciones, y esto significa que lo recordado se proyecta en un nuevo horizonte que no existía en el momento en que fue apprehendido (1989: 152).

En consonancia con lo dicho, en el noveno párrafo se vuelve a nombrar el «ojo de buitre» del viejo, pero la descripción que se hace de él y que remite al comienzo de la narración, nos hace cambiar nuestra interpretación del relato y la motivación del asesinato por enésima vez: «Estaba abierto, abierto de par en par... y yo empecé a enfurecerme mientras le miraba. Le vi con toda claridad, de un azul apagado y con aquella horrible tela que me helaba hasta el tuétano» (Poe, 2015: 139). Realmente, podemos interpretar a causa de la reiteración de la catarata del ojo y de su color apagado, que lo que produce el miedo y el asesinato es el terror a la muerte y a la vejez extrema, representadas por el viejo.

Sin embargo, no solo nosotros interpretamos el relato como lectores y lo completamos dotándolo de sentido, sino que además el propio protagonista se convierte en el lector de sus propias sensaciones («Bien conocía yo ese sonido. Muchas noches, justamente a las doce, cuando el mundo entero dormía, surgió de mi pecho») y también de las posibles percepciones y pensamientos del viejo («Había tratado de decirse que aquel ruido no era nada, pero sin conseguirlo. Pensaba: “No es más que el viento en la chimenea... o un grillo que chirrió una sola vez”. Sí, había tratado de darse ánimo con esas suposiciones, pero todo era en vano») (Poe, 2015: 138-139). De esta manera, se acentúa la carga interpretativa y subjetiva de la literatura a partir del Romanticismo, ya que los propios personajes interpretan su propia historia y la de otros.

Volviendo a Iser y a su lector implícito, que guía las posibles lecturas del relato, Poe nos conduce a través del narrador autodiegético, que niega constantemente su locura («¿Pero por qué afirman ustedes que estoy loco?»; «Ustedes me toman por loco»; «¿Es que un loco hubiera sido tan prudente como yo?»; «¿No les he dicho ya que lo que toman erradamente por locura es sólo una excesiva agudeza de los sentidos?»; «Si ustedes continúan tomándose por loco [...]»; etc.), rasgo que nos va encaminando, a medida que la narración va transcurriendo, precisamente a una interpretación de locura del personaje. No obstante, hay elementos que nos ponen en duda como la alusión al mal de ojo, que, sobre todo en la época de Poe, debía de ser bastante creíble para cualquier lector, o la tranquilidad con que el protagonista describe todas sus emociones durante buena parte de la narración. Asimismo, adelantándonos a la descripción de los elementos lingüísticos del texto, que realizaremos más adelante, la apelación del narrador al lector, que se produce en el relato en numerosas ocasiones con el objeto de tomarlo como testigo de su «no locura» («Presten atención ahora»; «no pueden imaginarse ustedes con qué cuidado»; «Si ustedes continúan tomándose por loco [...]»; etc.), tiene el efecto de generar complicidad en el lector, para que no dude acerca de su salud mental, al tiempo que intensifica la sensación de terror, pues se está dirigiendo directamente a nosotros y nos está haciendo dudar de nuestra concepción del mundo.



Y esta duda se produce, justamente, porque la realidad reside en la mente, como Roas dice citando a Borges: «Borges parte de una premisa fundamental en su reflexión: la realidad es incomprensible para la inteligencia humana, pero eso no ha impedido al hombre elaborar multitud de esquemas que intentan explicarla [...] el ser humano, incapaz de conocer el mundo, crea uno a la medida de su mente» (2001: 38), lo que va a suscitar en nosotros la vacilación, puesto que por un momento al menos es posible que titubeemos entre nuestra configuración mental de la realidad y la que nos presenta el personaje. Y este, como loco, a partir de la *episteme* clásica y también en la *episteme* moderna, al estar separadas ya «las palabras y las cosas», va a ser junto al poeta, como afirma Foucault, el «Diferente» en la medida en que no conoce la «Diferencia» y en que establece «semejanzas salvajes» y «reencuentra los parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes dispersas» (Foucault, 1971: 55-56).

Pero es al final del texto, cuando se disipa toda duda sobre la locura del personaje central, pues tras la muerte del viejo, comienza a oír de nuevo el sonido del corazón de este mientras habla con la policía. Y este sonido se va haciendo más y más alto, hasta enloquecerlo y hacer que confiese su crimen. De ahí que el protagonista comience a hablar consigo mismo («¿Por qué no se iban?»; «¡Oh, Dios! ¿Qué podía hacer yo?»; «¡Sabían... y se estaban burlando de mi horror!») y que se intercalen frases inconexas y sensoriales (casi todas exclamativas) en medio del discurso racional («¡Más alto... más alto... más alto!»; «¡No, no! ¡Claro que oían y que sospechaban!»; «¡Sentí que tenía que gritar o morir, y entonces... otra vez... escuchen... más fuerte... más fuerte... más fuerte... más fuerte!»), Poe, 2015: 141), que enfatizan la sensación de locura.

La verdadera duda solo se puede plantear en el terreno de si la locura realmente podría acentuar la percepción sensorial del narrador principal, hasta el punto de permitirle oír el corazón del viejo moribundo e incluso posibilitarle escuchar sus latidos después de la muerte. De esta manera, sí podría incluirse el relato de Poe en la definición que Todorov da de lo fantástico, porque el lector puede sentir vacilación entre la incredulidad y la fe absoluta en lo sucedido. Así, Todorov expone: «“Llegué casi a creer”: he aquí la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico; lo que le da vida es la vacilación» (2001: 54).

No obstante, para Roas esta vacilación no define lo fantástico, ya que «quedarían fuera de tal definición muchos relatos en los que, lejos de plantearse un desenlace ambiguo, lo sobrenatural tiene una existencia efectiva: es decir, relatos en los que no hay vacilación posible, puesto que sólo se puede aceptar una explicación sobrenatural de los hechos» (2001: 17). En realidad, según Roas, el elemento principal de lo fantástico es el miedo (2001: 21-22), lo que aproximaría mucho el relato de terror al fantástico. Como comenta Rodríguez Álvarez (2009: 40), este relato de Poe revela los miedos y los desequilibrios del inconsciente humano, de los que el autor conoce los efectos, con lo que implica al lector en una introspección de los atavismos irracionales de su subconsciente.

Por lo que se refiere al lenguaje utilizado en el texto, el relato fantástico se caracteriza por intentar transmitir impresiones de miedo a través de lo misterioso y lo inefable, que tratan de sobrecoger al lector. Por consiguiente, este debe completar las zonas oscuras que escapan a su conocimiento o a su concepción de la realidad. Y es que, como dice Roas, «lo fantástico supone [...] el desajuste entre el referente literario y el lingüístico (pragmático), es decir, la discordancia entre el mundo representado en el texto y el mundo conocido». Lo cual nos lleva a la conclusión de que la literatura fantástica pone de relieve las dificultades entre el lenguaje y la realidad, pues lo fantástico intenta ir más allá de lo admitido por esta. Como recalca Roas, se «trata de representar lo

imposible» (2001: 28-30). Por lo tanto, lo más importante es el mundo interior del lector y la recreación de sentido del texto que su mente efectúa.

En «El corazón delator» de Poe, encontramos varios ejemplos de este intento de acudir a una zona inexpresable del lenguaje. Así, en el cuarto párrafo se intenta manifestar esa sensación de triunfo eufórico y falso del protagonista, claramente marcado por la locura: «Jamás, antes de aquella noche, había *sentido* el alcance de mis facultades, de mi sagacidad. Apenas lograba contener mi impresión de triunfo. ¡Pensar que estaba ahí, abriendo poco a poco la puerta, y que él ni siquiera soñaba con mis secretas intenciones o pensamientos! Me reí entre dientes ante esta idea» (Poe, 2015: 138). Otro caso, lo hallamos en el sexto párrafo del relato, en el que el personaje principal trata de plasmar la sensación de miedo que presume en el viejo ante el presentimiento de su próxima muerte. Es su propio miedo ante la muerte, en términos bastante poéticos: «Seguía sentado, escuchando... tal como yo lo había hecho, noche tras noche, mientras escuchaba en la pared los taladros cuyo sonido anuncia la muerte» (2015: 138).

También en el séptimo párrafo podemos ver otro ejemplo de la inexpresabilidad del miedo, que el lenguaje apenas puede comunicar:

Oí de pronto un leve quejido, y supe que era el quejido que nace del terror. No expresaba dolor o pena... ¡oh, no! Era el ahogado sonido que brota del fondo del alma cuando el espanto la sobrecoge. Bien conocía yo ese sonido. Muchas noches, justamente a las doce, cuando el mundo entero dormía, surgió de mi pecho, ahondando con su espantoso eco los terrores que me enloquecían (2015: 138).

Continuando con elementos lingüísticos fundamentales en el relato, debemos recalcar el uso de la repetición como procedimiento de ralentización del relato, lo que aumenta el miedo y la incertidumbre del lector. Al mismo tiempo, prepara el efecto de locura desenfrenada del último párrafo, por contraste con el ritmo acelerado e inconexo de este, y enfatiza la locura del personaje, porque este repite incluso lo superfluo. Ejemplos de reiteraciones se encuentran en el octavo párrafo («resolví abrir una pequeña, una pequeñísima ranura en la linterna»; «no pueden imaginarse ustedes con qué cuidado, con qué inmenso cuidado») o en el noveno («Estaba abierto, abierto de par en par... y yo empecé a enfurecerme mientras le miraba») (Poe, 2015: 139).

También los términos o frases utilizados en cursiva son importantes, ya que informan al lector de la trascendencia de un fragmento, que se enfatiza, como en «*todo era en vano*» (2015: 139), que nos advierte de la muerte irremisible del viejo.

#### UNA LECTURA METAFICCIONAL

Además de lo dicho, y siguiendo la lectura que de él se puede realizar desde la estética de la recepción, este relato de Poe se puede leer como enfoque metaficcional, que expone los mecanismos por los que se rigen la representación e interpretación literarias. Así, como ya se dijo con anterioridad, el hecho de que se cuenten unos acontecimientos desde el recuerdo subjetivo del protagonista hace que el texto mismo se presente como algo precario, provisorio, que cada vez debe reconstruir el lector. Asimismo, el personaje principal se convierte en lector de sus propias sensaciones y de las que intuye en el viejo, lo que nos presenta el texto, en la misma línea, como algo incompleto que debemos finalizar y configurar con nuestra intuición y nuestra imaginación. A ello hay que añadir que en el último párrafo y en el colmo de la locura, como también hemos señalado, el

narrador comienza a hablar consigo mismo y se introducen frases inconexas, todo esto muy propio del pensamiento cuando configura mentalmente una historia que se le está contando. Y para finalizar con esta idea, el protagonista emplea la segunda persona, con lo que apela directamente al lector, como verdadero constructor del relato. Todo ello nos lleva a una interpretación metaficcional, como si Poe quisiera exponer los mecanismos que deben dirigir la lectura de los textos de ficción, si bien sabemos que se trata de una interpretación de lectura, ya que nunca se pueden saber las intenciones del autor.

Debemos añadir que la manera de contar el relato por parte del protagonista, con las repeticiones, las obsesiones, las justificaciones constantes para que no se lo crea loco, la interpretación cambiante de los acontecimientos, las hesitaciones en el recuerdo, lo emparentan con la literatura oral, en la que el narrador va construyendo la historia sobre la marcha, de manera que ni siquiera él sabe cómo va a terminar. Esto hace que la historia remita al propio discurso lingüístico y al punto de vista desde el cual la narración está construida, por lo que la ficción alude a la ficción misma, al hecho de que un suceso se erige a la vez que el narrador cuenta, y siempre desde su punto de vista. Esto da un carácter provisional a lo contado, algo que caracteriza a la ficción contemporánea, y liga la metaficcionalidad de manera especial a la interpretación del lector. Este aspecto metaficcional va a ser desarrollado por otros autores en el siglo XX, como Julio Cortázar (y no es casual que sea el traductor de la versión del relato de Poe que hemos escogido, pues se le puede considerar admirador y discípulo del autor norteamericano), ya que como apunta Pozuelo Yvancos en *Poética de la ficción*:

Cortázar se sitúa en este lugar de la literatura metaficcional que tiende a visitar los grandes temas del pasado, los límites de la realidad-ficción, por ejemplo, resquebrajando sus principios, mostrando su convencionalidad. El modo de ser construidos buena parte de sus cuentos ha tendido a situar el artificio narrativo en el punto de mira (1993: 228).

Como vemos, al centrarse el artificio narrativo en el punto de vista particular del narrador (que no del autor), la perspectiva de la realidad siempre va a ser parcial y sesgada, con lo que la realidad en sí misma va a ser subjetiva y se va a inscribir en el mundo particular del autor y después en el de cada lector que se acerque al relato, ensayando su propia interpretación, su indeclinable orden del mundo. De forma que se puede afrontar «la ficción como construcción artificial de mundo cuya confrontación posible con la realidad volverá a suponer la quiebra de un realismo ingenuo y la afirmación paralela de que en la escritura literaria se compromete un orden de relaciones complejas cuya sanción última es la interpretación del lector» (Pozuelo, 1993: 227).

El propio Cortázar reconoce la creación de mundo por parte del autor y del lector, al transgredirse en la literatura moderna el sistema de representación y las leyes de la *episteme* clásica, que hacían corresponderse de manera unívoca en los siglos XVII y XVIII el significante y el significado. Por ello, afirma:

Casi todos los cuentos que he escrito [...] pertenecen al género llamado fantástico [...] y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse [...] dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes [...] de relaciones de causa a efecto [...] de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de que [...] el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes [...] han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo (en Pozuelo, 1993: 229).

Para Cortázar lo fantástico se encuentra, así, en el mundo aparentemente conocido que nos rodea, pero sin que la representación de la realidad que hacía el realismo del siglo XIX agote la realidad misma. Un ejemplo de esto se ve en la realidad del pensamiento y de lo onírico, que ponen de relieve relatos como «Continuidad de los parques», por citar un caso, donde de nuevo es patente la importancia del lector. Se observa en Cortázar, como demuestra su comentario, una plasmación de esas leyes que están más allá de la «ingenua» realidad conocida y que exploran un mundo desconocido, que va a depender de la perspectiva y donde la verdad absoluta no existe. En el relato «El corazón delator» de Poe, se constata, igualmente, esta aspiración de la literatura fantástica de descubrir nuevas leyes en la realidad, para por una parte ampliar el campo de visión de binomio inseparable autor-lector (ya que sin él la obra no existiría), si bien, al mismo tiempo, se niega la posibilidad abierta de conocer toda la verdad, por lo que los puntos de vista interpretativos tanto del autor como del receptor van a ser siempre subjetivos y completamente parciales.

Siguiendo con la metaficcionalidad, como comenta Pozuelo Yvancos, existen algunas características que definen la metaficción contemporánea y que son fundamentalmente: «la muerte del autor, la inseparabilidad de la historia y discurso y los constantes huecos-vacíos, suturas que la escritura no puede rellenar» (1993: 228). Y hace referencia al cambio de perspectiva narrativa en «Las babas del diablo», relato de Cortázar en el que efectivamente se produce un fenómeno de otredad, ya que por una parte se encuentra el narrador en primera persona, llamado Michel, y por otra el desdoblamiento del mismo, que habla de Michel en tercera persona. De un lado el narrador homodiegético hace cábalas sobre el destino de los personajes, imaginando distintas posibilidades, mientras que del otro el narrador en tercera persona actúa como una cámara que pretende captar los acontecimientos en un instante fotográfico objetivo. De ahí lo confuso de la historia, que sobrepasa al narrador desdoblado y, por supuesto, al autor. Por eso, se produce la muerte del autor y el lenguaje cobra tanta importancia, siendo inseparables discurso e historia. En «El corazón delator» ocurre algo similar, pues de alguna manera el autor muere en la subjetividad del narrador que cuenta mientras recuerda. Y si no es algo planeado por el autor, al menos da la impresión de que Poe intenta recrear en el lector la sensación de que el que narra no sabe exactamente cómo acontecieron los sucesos que está relatando. Además, historia y discurso también aquí son inseparables, pues los elementos lingüísticos actúan como marcas que cambian nuestras expectativas y nuestra interpretación («¡Oh, Dios! ¿Qué podía hacer yo?», pregunta el protagonista al lector en el último párrafo, donde se desata la locura, por lo que el personaje que cuenta la historia acude a nosotros para que demos una explicación coherente a la misma). Y, por fin, el relato de Poe está lleno de huecos-vacíos que cada receptor debe completar con su propia experiencia y su propia imaginación, con lo que procederá a edificar una nueva realidad: la de la lectura individual y subjetiva, como ya se ha indicado más arriba.

Y es que la realidad, la verdad, se desplaza hacia el interior de una interpretación lectora, la cual solo es una más entre todas las que determina el texto con su estructura (el lector implícito de Iser, de nuevo). Lo cual nos lleva a la constatación de que la escritura es en sí misma creadora de verdad, de realidad, como sugiere Pozuelo en relación a «Las babas del diablo» (pero que puede aplicarse perfectamente a «El corazón delator» y a buena parte de la narrativa contemporánea): «La narración insiste repetidamente en la contigüidad fotografía-escritura, porque quiere ser una narración sobre la ficción literaria como práctica constructora de realidad» (1993: 241).

De manera similar, en el relato de Poe la mente del loco construye una nueva realidad, realidad que trastoca nuestro mundo y nos obliga a modificarlo, con lo que también nosotros construimos realidad en la lectura. Por consiguiente, vemos la vertiente de la literatura como conocimiento, como ampliación de nuestro horizonte de expectativas artístico y vital.

A ningún lector escapa, por otra parte, que lo que el cuento narra como imposible discernimiento de verdadera historia, es proyectado explícitamente por el narrador repetidas veces. Es uno de sus tópicos más firmes el que podríamos llamar la *falacia inherente a toda representación*. Lo es en la interpretación global del cuento como problema de conocimiento [...] (Pozuelo, 1993: 242).

Este comentario, que Pozuelo aplica a «Las babas del diablo», es igualmente atribuible a «El corazón delator», puesto que no sabemos qué es verdad y qué mentira en la historia del loco, qué cree oír o qué realmente oye, si el corazón del «viejo» lo acusa del crimen desde su enterramiento debajo del suelo de la casa. Esta falacia de la representación de la *episteme* moderna permite al lector efectuar su propia interpretación, construir su verdad y acceder al conocimiento que nos aporta la literatura. De nuevo, se nos presenta aquí la fenomenología como acceso a la realidad interior de nuestra mente y la recepción como vía de aumentar nuestro conocimiento y de descodificar el texto según nuestra concepción de la existencia.

## CONCLUSIONES

En resumen, como hemos visto en «El corazón delator» de Edgar Allan Poe, en la literatura romántica y, más concretamente, en la literatura fantástica se aprecia en su plenitud la *episteme* moderna de la que habla Foucault, y a la que se debe aplicar una lectura en base a la fenomenología de Husserl y de la teoría de la recepción de Iser, pues es el lector quien completa el relato en su mente, donde toma consistencia la verdadera realidad, mediante el rellenado de los huecos que quedan en el texto y la imaginación de los elementos lingüísticos que rebasan y desbordan su conocimiento del mundo. En todo ello, el autor es imprescindible, dado que configura un relato donde lo subjetivo y lo mental se encuentran en un primer plano, pero, aunque a través del lector implícito guíe nuestra lectura, asimismo, deja un espacio para la sugerencia y la creación del lector.

## OBRAS CITADAS

- Allan Poe, Edgar (2001), *Cuentos*, Madrid, Alianza Editorial.  
Allan Poe, Edgar (2015), «El corazón delator», en *Cuentos completos*, trad. Julio Cortázar, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 137-141.  
Foucault, Michel (1971), *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México DF., Siglo XXI editores.  
Herrero Cecilia, Juan (2000), *Estética y Pragmática de lo fantástico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- Herrero Cecilia, Juan (2016), «Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico “romántico” a lo fantástico “posmoderno”», *Çédille, revista de estudios franceses*, Monografías, 6, pp. 15-51.
- Iser, Wolfgang (1989), «El proceso de lectura», en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 149-164.
- Mariño Espuelas, Alicia (2008), «Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico», en Teresa López Pellisa (ed.), *Ensayos sobre ciencia-ficción y literatura fantástica*, Madrid, Universidad Carlos III, pp. 40-54.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- Roas, David (2001), «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 7-46.
- Roas, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Rodríguez Álvarez, Ada Nelly (2009), «Análisis semiótico de “El corazón delator” de Edgar Allan Poe», *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 60, pp. 28-40.
- Santos Vila, Sonia (2008), «E.T.A. Hoffmann y lo fantástico sobrenatural: (“Eine Spukgeschichte”))», en Teresa López Pellisa (ed.), *Ensayos sobre ciencia-ficción y literatura fantástica*, Madrid, Universidad Carlos III, pp. 849-862.
- Steiner, Wendy (2000), «La analogía entre la pintura y la literatura», en Antonio Monegal (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, pp. 25-50.
- Todorov, Tzvetan (1980) [1970], *Introducción a la literatura fantástica*, México DF., Premia editora de libros.
- Todorov, Tzvetan (2001), «Definición de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 47-64.

Recibido: 31/05/2020

Aceptado: 08/07/2020