



## FUNCIÓN DE LA ÉCFRISIS EN EDGAR ALLAN POE

Ahmed Oubali\*

**RESUMEN:** Se parte de la premisa de que el texto de Poe puede leerse como una extensa écfrasis dotada de varias modalidades, es decir, la mimesis y la diégesis son marcadas por múltiples descripciones de tipo pictórico. A través del análisis de los recursos semióticos con los cuales Poe describe su obra, este estudio se propone destacar entre esas modalidades un nuevo paradigma de écfrasis, *la écfrasis catártica*, una categoría descriptivo-narrativa que hasta hoy no ha sido debidamente explorada por la crítica. Como hilo metodológico de esta hipótesis, se intentará esclarecer tres preguntas: ¿en qué forma aparece esta figura en los relatos de Poe? ¿Qué grado de impacto provocan en el lector los efectos del terror descrito, y en qué medida participa la écfrasis catártica en la configuración de la poética y la estética de Poe?

**PALABRAS CLAVE:** Poe, écfrasis catártica, intertextualidad, pathos, estética de lo siniestro.

### **ABSTRACT: FUNCTION OF EKPHRISIS IN EDGAR ALLAN POE**

This study starts from the premise that Poe's text can be read as an extensive ekphrasis endowed with various modalities, that is, mimesis and diegesis are marked by multiple pictorial descriptions. Through the analysis of the semiotic resources with which Poe describes his work, this study intends to highlight among these modalities a new paradigm of ekphrasis, the cathartic ekphrasis, a descriptive-narrative category that until today has not been properly explored by the criticism. As a methodological thread to this hypothesis, an attempt will be made to clarify three questions: in what form does this figure appear in Poe's stories? What degree of impact do the effects of the described terror have on the reader, and to what extent does cathartic ekphrasis participate in shaping Poe's poetics and aesthetics?

**KEY WORDS:** Poe, cathartic ekphrasis, intertextuality, pathos, aesthetics of the sinister.

---

\* Es doctor en literatura comparada por la universidad Rennes II Haute Bretagne - Francia. Ex catedrático de "semiótica de textos" en la UAE de Tetuán-Marruecos. [albaliamid12@gmail.com](mailto:albaliamid12@gmail.com)

## ÍNDICE

PREÁMBULO.....	2
INTRODUCCIÓN: Propuesta y objetivos .....	4
I. RECORRIDO TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	5
II. HACIA UNA ÉCFRASIS CATÁRTICA .....	14
2. La lectura como catarsis terapéutica.....	18
III. RECORRIDO ANALÍTICO.....	21
- ESTRUCTURA SEMIÓTICA .....	23
- ESTRUCTURA SEMÁNTICA .....	33
CONCLUSIÓN .....	38
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	

Las imágenes hacen imaginable (ilustran) lo que  
cuentan los textos, y los textos hacen concebible  
(cuentan) lo que representan las imágenes.  
Vilém Flusser.

## PREÁMBULO

Casi todos los estudios sobre la obra de E.A. Poe se reducen exclusivamente al enfoque psicoanalítico, iniciado por Marie Bonaparte<sup>1</sup>, quien

---

<sup>1</sup> Marie BONAPARTE, Edgar A. Poe, sa vie, son œuvre. Etude analytique, Paris: PUF, 1958. (Avant-propos de Sigmund Freud).

En resumen, la autora afirma que la obra de Poe se caracteriza por el miedo a la muerte, no pudiendo él superar sus neurosis ni desprenderse de la imagen obsesionante de la muerte de su madre.

¿Es esta una forma seria y justa de valorar la obra de un genio como Poe?

se interesó solo por el lado neurótico del escritor, dejando en la penumbra su genio literario. Por otra parte, la crítica literaria (universitaria o no) abordó básicamente el contenido de la obra del bostoniano, sacrificando así la forma de la misma. Como resultado, ambos métodos pusieron en relieve lo extralingüístico de la obra, soslayando y sacrificando sus pilares estructurales.

Forma y contenido de una obra se relacionan como las dos caras de una moneda, por supuesto, pero a la hora de valorarla, el contenido importa menos que la forma lingüística, porque depende de ella; porque, en definitiva, todas las historias y ficciones existentes reproducen la misma historia milenaria de siempre (la del hombre buscando satisfacer sus privaciones), historia en la que solo cambian los nombres de los personajes, los del tiempo y el espacio<sup>2</sup>.

Este estudio, centrado en el funcionamiento de la écfrasis en el texto de Poe, se propone, en oposición, mostrar que el genio de este autor, su originalidad de artista incomparable y su calidad estética, se manifiesta concreta y exclusivamente en su escritura y estilo y no en su biografía personal, cuya parte ignominiosa -ahora ya lo sabemos-, fue vilmente inventada por sus rivales y envidiosos enemigos<sup>3</sup>.

Por supuesto que no. Con su análisis, Marie Bonaparte muestra en realidad lo estafalario y fraudulento (freud-du-lento) que es el psicoanálisis aplicado a una obra de arte.

Es más: muchos expertos han demostrado que la mayoría de los temas del psicoanálisis son plagiados de la obra misma de Poe: genio y locura, pulsión de muerte, el tema del doble, la neurosis obsesiva, la teoría de la "perversidad", el sadismo, etc.

Véase, al respecto, "El impacto de POE en Freud". Recuperado el 12/01/23, de

<https://lapsicologiadelasospecha.wordpress.com/tag/que-tiene-que-ver-poe-con-freud/>

Ejemplo de análisis psicoanalítico sobre Poe. Recuperado de:

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-lecturas-psicoanaliticas-de-poe-una-nueva-aproximacion-semiotica-a-the-fall-of-the-house-of-usher/>

Sobre la condena general del psicoanálisis freudiano, véase:

Le livre noir/El libro negro del psicoanálisis. Recuperado de

<https://www.akribieia.fr/zetetique/105-le-livre-noir-de-la-psychanalyse.html>

[https://es.frwiki.wiki/wiki/Le\\_Livre\\_noir\\_de\\_la\\_psychanalyse](https://es.frwiki.wiki/wiki/Le_Livre_noir_de_la_psychanalyse)

Otras críticas al psicoanálisis:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%ADticas\\_al\\_psicoan%C3%A1lisis](https://es.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%ADticas_al_psicoan%C3%A1lisis)

Michel Onfray, *Le crépuscule d'une idole. L'affabulation freudienne*, Grasset 2010, 613p.

Michel Onfray, *Freud. El crepúsculo de un ídolo*, trad. Horacio Pons, México, Taurus, 2011.

<https://proletarios.org/books/Onfray-Freud-el-crepusculo-de-un-idolo.pdf>

CONFERENCIA DEL AUTOR, recuperado el 12/10/23, de

<https://www.youtube.com/watch?v=xA7nErVUwI0>

<sup>2</sup> Cf. Greimas, Barthes y Propp: todas las historias narran lo mismo. Solo cambia el enfoque:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Introducci%C3%B3n\\_al\\_an%C3%A1lisis\\_estructural\\_de\\_los\\_relatos](https://es.wikipedia.org/wiki/Introducci%C3%B3n_al_an%C3%A1lisis_estructural_de_los_relatos)

<sup>3</sup> Cf. enlace: <https://dentrodelmonolito.com/2020/10/el-centinela-los-enemigos-de-poe.html>

## INTRODUCCIÓN: Propuesta y objetivos

La écfrasis es una figura retórica, una técnica compositiva que permite resaltar "vívida y visualmente" cualquiera de los componentes que constituyen un relato, descripción de los personajes, tiempo-espacio, circunstancias de la intriga, etc.

Entre los vastos y cada día más abundantes estudios críticos realizados sobre Poe, no existe hasta el momento ninguno que haya analizado esta figura de forma lingüística<sup>4</sup>, máxime cuando se sabe que la temática de la obra del autor (prosa y poesía) está básicamente modalizada por la écfrasis, un potente soporte visual que Poe destina no solo al servicio de la narración, sino sobre todo a la estetización de toda su obra. La premisa de este estudio es que el relato poeano, al ser "manipulado" y "mediatizado" por dicha figura retórica, ofrece una lectura singularmente "sensorial" y cinematográfica, una lectura en la que la descripción es percibida y asimilada emocionalmente con toda la carga catártica que supone para el lector, de allí el paradigma de *écfrasis catártica* postulado aquí y explorado en Poe.

De acuerdo con lo anterior, se esclarecerá primero la écfrasis desde un punto de vista terminológico y teórico, intentando seleccionar algunas definiciones de este polisémico concepto que se adecuen al texto de Poe que importa más que la propia teoría expuesta. Así, de la amplia documentación consultada (tanto en libros como en artículos), he reseñado los principales ejes temático-metodológicos que convoca la propia descripción ecfrástica: mimesis y diégesis, intertextualidad, percepción estética y su recepción mediante la catarsis. Se omitirán los avatares históricos de esta figura, que el objetivo y el reducido espacio de este estudio no permiten y, además, el lector puede encontrar en Google una impresionante documentación sobre el tema<sup>5</sup>. Para poner en práctica esta documentación teórica, se analizará, en segundo lugar, la écfrasis como sustento de la catarsis, su función y sus rasgos formales y estilísticos en los principales componentes narrativos y discursivos del relato, objeto de estudio, a saber, los personajes, el cronotopo y las acciones de la trama y la intriga.

---

<sup>4</sup> -En el siguiente estudio hay una corta pero interesante interpretación del relato "La caída de la casa Usher". El autor trata la relación que entretiene esta figura con la "mise en abyme" y la intertextualidad, temas que comentaré más adelante.

Recuperado el 20/02/23, en: <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/actionova2019.3.020>

-Respecto a los estudios críticos realizados sobre Poe, véase el excelente informe de Jean-Marie Bonnet: Edgar Allan Poe: dossier critique (1955-1975), In *Romantisme*, 1980, n°27, pp. 129-138.

Consultado el 11/01/23, de <https://doi.org/10.3406/roman.1980.5325>

<sup>5</sup> Este enlace ofrece una reseña bastante documentada. Recuperado el 15/03/23 de

<https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89cfrasis>

En cuanto al contenido de este relato, se intentará dilucidar algún aspecto central que hubiera escapado a los críticos o incluso al autor, como suele ocurrir con obras maestras. Así, y en suplemento a la propuesta inicial, abordaré dos temas que la crítica ha soslayado, con apenas algunas alusiones, por ser implícitos en el texto y eclipsados por las elipsis: "el incesto" y "la fisura".

Se hará, por último, una valoración personal como modesta aportación al ya archidemostrado genio de Poe.

Dada la relación problemática que entretienen lo verbal y lo visual dentro de un texto literario, se ha optado por aplicar en este estudio el método más adecuado en investigaciones interdisciplinares, que es el de la comparación intersemiótica, enfoque que convocan el texto y las figuras retóricas que lo ilustran, como la écfrasis, la metalepsis y la hipoteposis, entre otras, cuando hacen brotar la representación visual de la diégesis.

## I. RECORRIDO TEÓRICO-METODOLÓGICO

En este apartado se intentará contestar las preguntas siguientes: ¿qué es la écfrasis, qué función desempeña en las Artes y por qué sigue interesando tanto a los especialistas, desde tiempos primigenios? Se expondrán luego con brevedad las principales teorías modernas sobre esta figura, seleccionando solo aquellas que se adecuan al presente trabajo objeto de estudio.

### 1. En busca de una figura escurridiza

Los diccionarios etimológicos muestran que el término está compuesto de dos elementos: la preposición griega "Ek", que significa "fuera", "exterior", y phrasein (del verbo frasso), que significa "hablar", "desvelar", "mostrar".

Así, "ekphrasis" significa la acción singular de abrir, "dilucidar" algo, "hacer ver lo que está ausente, invisible, con la intención de generar un amplio sentido, un sentido suplementario, para que el interlocutor, lector u observador comprenda mejor, sepa más, se persuada y "se impresione". Se trata, en definitiva, de una figura retórica que consiste, según Aristóteles, en "hacer ver o escuchar con palabras" aquello que queda oculto o escapa a los sentidos. "Hacer ver" es "describir verbalmente" algo que no es verbal, y con tal detalle que el lector pueda visualizarlo como si fuera real o estuviera realmente presente. Los teóricos dan el ejemplo de la descripción que hace Homero del escudo de Aquiles<sup>6</sup>, acercándolo a la imaginación del lector quien, "ve" el objeto con

---

<sup>6</sup> Cf. -La Écfrasis Homérica. Recuperado el 14/03/23, de

[La Écfrasis Homérica | PDF | Odiseo | León](#)

-¿Qué es la écfrasis? Recuperado el 14/03/23, de

nitidez e impresionante realismo. La écfrasis "convoca" y "resucita" un objeto ausente, lo saca de la nada y lo hace "visible", como por teleportación, si se acepta este anacrónico vocablo. Además de hacer "presente lo ausente", *hic et nunc*, la écfrasis, con sus sorprendentes descripciones, provoca emociones de todo tipo, eufóricas o disfóricas, como lo veremos más adelante al hablar de Poe, varía los puntos de vista sobre los hechos descritos. Posee, por último, infinitas formas de manifestarse, según la función desempeñada: elegíaca, mimética, hermenéutica, simbólica, afectiva (en relación con la catarsis), metaléptica, intertextual, etc. De todas las figuras retóricas conocidas, la écfrasis es la que mejor hace ver, oír, decir, sentir, "olisquear" las cosas descritas.

Uno de los primeros en estudiar de forma analítica la écfrasis, citados por la mayoría de los críticos, fue Leo Spitzer, quien publicó un artículo dedicado a un poema de John Keats. El autor trata la écfrasis como categoría nocional que enuncia la experiencia del poeta enfrentado a una obra de arte (218), en la que este expresa más sus emociones que el propio discurso crítico (1955: 207). Otro famoso teórico, Heffernan James (2015), definirá la figura como un concepto retórico, pero sobre todo crítico, al ser la forma más sutil de relacionar palabras e imágenes. Por su parte, Pedro Agudelo (2011) afirma en conclusión que la écfrasis opera tres formas de traducciones: la mimética, una fiel reproducción del objeto descrito; la interpretativa, realizada de forma crítica por el descriptor; y la recreativa, definida como écfrasis propiamente literaria, en la que el crítico expresa libremente sus ideas, sus preocupaciones estéticas y su visión personal de la obra descrita [p. 90].

Complementando las perspectivas anteriores, Natalia Carbajosa se centra en el fenómeno de las manifestaciones connotativas que la écfrasis promueve. Para la autora, estas se manifiestan de dos formas: la epistemológica y la semiótica. En el primer caso, la écfrasis traduce la relación que vincula un sujeto que "ve" a través de las palabras al objeto visto. En el segundo, la écfrasis trata de la referencialidad del signo verbal en su relación con otro signo anterior, no real, sino visual (2013: 207). Esta doble implicación semiótica y epistemológica

---

<https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/que-es-la-ecfrasis-una-guia-para-los-estudiantes-y-maestros-de-literatura>

Al teorizar sobre la écfrasis, los autores remontan a la célebre frase de Simónides de Ceos (556-468 aC), para quien "la pintura es poesía muda y la poesía, pintura verbal", afirmación atribuida a Plutarco (1936: 502) y que dio a entender desde entonces que era problemático relacionar literatura y artes plásticas, visuales y escénicas. Hubo desde siempre los que oponían ferozmente estas artes, y los que las unían, buscando situaciones de intersección. Resulta que la écfrasis, como lo veremos más adelante, desempeña el papel de puente o proceso de mediación entre ambas artes. Ya Aristóteles, en su *Poética*, hablaba de ella como "la mimesis de una mimesis", en su sentido descriptivo referencial, cuando comparó el uso del color y la forma en la pintura con el de la voz humana en la poesía.

Sobre semejanzas y diferencias entre poesía y pintura, Cf. la famosa cláusula *ut pictura poesis* de la que hablaba Horacio (1961).

de la éfrasis redefine el campo teórico de esta figura como "representación verbal de una imagen visual", siendo el objeto de descripción una obra de arte. A este nivel, Alberdi Soto (2016), analizando la relación entre el signo o palabra y su referente descrito, muestra que entran en el juego de análisis tanto la relación que entretejen el lenguaje y la realidad, como la que vincula la realidad a la ficción [p. 2]. Esta relación entre los diferentes lenguajes interartísticos fue estudiada anteriormente por Murray Krieger (2000), quien destacó la relación imagen-palabra, retomando el concepto de éfrasis para estudiarlo dentro del discurso literario propiamente dicho. El autor postula que el concepto efrástico ofrece tres escenarios: la imitación de las artes plásticas por las palabras; el uso del lenguaje que funciona como un signo natural sustitutivo y el uso de la palabra como equivalente verbal de un objeto plástico [p. 4]. La debilidad paradójica que tienen las palabras, dice el autor, es que al intentar imitar los signos naturales, la representación verbal no es natural; las palabras "son muchas otras cosas, pero no son, y felizmente no son, imágenes, y no tienen capacidad de ninguna manera literal" [p. 3].

## 2. Hacia una éfrasis semiótica

Dos de los principales teóricos de la éfrasis, en la línea que trazó Krieger, son W. J. Mitchell y Michel Riffaterre. Interesan el presente trabajo porque en su enfoque semiótico, destacando el componente lingüístico y narratológico de esta figura. Mitchell parte del planteamiento ya clásico que define la éfrasis "como una representación verbal de una representación visual". Es decir: la éfrasis permite ver lo que sin ella no se puede ver. Ella hace que el texto muestre lo no dicho, lo que queda invisible antes de ser desvelado por ella.

Según el autor (2009), palabra e imagen, lenguaje verbal y visual, interactúan y son básicamente medios mixtos que cumplen, *mutatis mutandis*, una función social y simbólica [p. 12]. Así, una pintura, por ejemplo, puede contener una historia o connotar ideas abstractas y, a su vez, un texto puede describir lugares y objetos. El mensaje que transmite la éfrasis es referencial [p. 12], incluso cuando trata de transmitir una sensación, un pensamiento o revelar lo no dicho en el relato.

En esta perspectiva, Mitchell afirma que "toda éfrasis es nominal, y busca crear una imagen específica que habrá de hallarse sólo en el texto como *residente ajeno*" [p. 142], como lo muestra bien este ejemplo

La poesía efrástica es el género en el que los textos se encuentran con sus propios "otros" semióticos, esos modos de representación rivales y extraños llamados arte visual, gráfico, plástico o espacial [p. 154].

La originalidad de este autor reside en su propuesta, algo diferente de la de Krieger, en la que ofrece también tres situaciones posibles en las que se manifiesta la écfrasis: el caso de la indiferencia, el de la esperanza y el del miedo. En el primero, la écfrasis no se realiza, al ser irreconciliables la imagen y la palabra; en el segundo, la écfrasis funciona, al ser representada mediante la palabra; y en el tercero, el autor mismo vacila en utilizar esta figura, temiendo causar efectos siniestros en el lector [p. 137-62].

Intentaré ilustrar en la parte analítica los casos de la "esperanza" y el del "miedo" (vinculados a la catarsis), mostrando cómo Poe utiliza con maestría la écfrasis referencial en su narración, yendo del texto a la imagen y viceversa.

Otra de las aportaciones originales respecto a la relación entre imagen y palabra, es la de Michael Riffaterre, para quien la écfrasis encierra una doble mimesis, la narrada y la referenciada al objeto plástico descrito (2000: 162). La idea es que la écfrasis, además de describir objetos visuales, opera una subversión intertextual en el texto literario, porque este

Se comporta como si tuviera necesidad de un ejemplo que trascendiera su propio discurso [...]; no hay imitación, sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor. Y esa ilusión descriptiva compete de lleno a la literatura [p. 174].

Así, el autor distingue dos tipos de écfrasis: el objeto pictórico propiamente dicho y la crítica literaria que se hace al analizarlo. Por consiguiente, el proceso de interpretación de la imagen crea, no una copia o imitación de la misma, sino otro texto independiente, otra narración, otra mimesis artística, "ilusoria", sustentada en significantes, en palabras y no en imágenes, porque aquí la descripción tiende a hacer "visible" al lector, no a la imagen, que resulta ser la "ilusión" de la misma. Aquí la écfrasis deja de funcionar como un mero efecto referencial, esquiva el referente visual, para asumir el de la ficción, sin perder su esencia interartística que es el lenguaje poético creado por el escritor [pp. 160-163].

Mostraré *grosso modo* cómo estos planteamientos de Riffaterre son aplicables al análisis de la obra de Poe, quien, además de describir los efectos ecfrásticos del terror en el lector, añade detalles discursivos, interpreta estados mentales vinculados a la autobiografía, situándose entre ambas mimesis. Para Riffaterre el matiz que separa la écfrasis literaria de la écfrasis crítica es factual

Esta se refiere a un objeto visual existente y descontextualizado que requiere un análisis formal apoyado con juicios de valor; en cambio, aquella presupone el objeto, real o ficticio, pero al analizarlo, produce un texto autónomo y subjetivo, con sus propias

leyes textuales que juegan una función simbólica, o pueden incluso motivar los actos y las emociones de los personajes [p. 162].

Mantengo *cum grano salis* estos planteamientos de la écfrasis porque articulan otro tema fundamental de este trabajo: la catarsis que desencadena la écfrasis durante la lectura de Poe.

Superando la problemática postulada por Mitchell y otros teóricos, Riffaterre entrelaza lo literario y lo visual, situándolos en el espacio (y al mando) de la imaginación del lector, quien evoca un objeto ausente [p. 129].

Considerando este componente de lo imaginario de la écfrasis, Diego Lizarazo enfoca la relación que entretienen la mirada y la imagen, a saber, la percepción referencial y la percepción icónica, afirmando que

La semántica de las imágenes apela al contexto, a los usos, a lo simbólico, y no sólo a las categorías y taxonomías de tipo estructural o lógico. Es probable que dos sean las razones principales de esta rebeldía del sentido visual: la plasticidad de la imagen y el régimen de lo imaginario (Lizarazo, 2007: 9).

Respecto a la primera de estas razones, Lizarazo añade que "se refiere, en síntesis, a que la imagen no puede decir sin mostrar; toda referencia icónica es también una elaboración plástica" [p. 9]; además, "la imagen convoca una semántica más vasta en la que hay un corrimiento continuo entre lo argumental y lo poético, lo real y lo onírico" [p. 10].

### 3. Del intertexto a la fusión de los signos

Conviene ahora abordar el tema de la intertextualidad porque todos los planteamientos teóricos citados anteriormente subsumen este recurso. Son muchos los autores que articulan este concepto a la écfrasis, empezando por decir *eo ipso* que esta lo incorpora al relacionar pintura y literatura, la palabra a la imagen. Así, la función principal de la écfrasis, al viajar de un texto verbal a otro visual con signos semióticos diferentes, es intertextual.

Luz Aurora Pimental (2003) recuerda que la écfrasis fue definida como "una descripción extendida, detallada, vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos; una descripción que tenía la virtud de la enargeia" [p. 205], es decir, se trataba de "presentar una descripción-narración sobre cualquier tema que tenía la virtud vívida de poner el objeto frente a los ojos" [p. 281].

Respecto a la práctica intertextual que opera la écfrasis, la autora plantea una doble reconsideración teórica

Por un lado, lleva a cabo una resignificación de la obra de arte (a través de procedimientos de selección, jerarquización y organización) y, por otro, produce en el texto literario una transformación, fruto de la interacción y la hibridez que se da entre lo lingüístico y lo visual a través de ella [p. 206].

Definiendo el concepto de "iconotexto", la autora afirma que

La relación intermedial pone en juego por lo menos dos medios de significación y de representación. En el caso del objeto plástico citado, en su relación con el texto verbal, la imagen evocada puede desembocar en un verdadero iconotexto: no solo la representación verbal es leída/escrita -de hecho descrita- como texto, sino que al entrar en relaciones significantes con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico -de hecho una suerte de incremento icónico-, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un iconotexto (2012: 309).

En cuanto al concepto de "écfrasis metaléptica", alude a la figura retórica clásica (metalepsis), pero aplicada al espacio pictórico en el cual acontecen "el desborde del impulso plástico y las transgresiones del nivel narrativo al que pertenece. Los personajes del cuadro descrito se animan y salen del marco que delimita su existencia ficcional como objetos plásticos para interactuar con el otro mundo ficcional del cual, supuestamente, eran solo ornamento" [p. 312].

Valerie Robillard (2011) retoma esta función intertextual de la écfrasis y propone una taxonomía de varios tipos de écfrasis, elaborando un modelo que denomina diferencial en el cual la écfrasis es el resultado de la intersección de seis categorías: la comunicatividad entre obras; la referencialidad entre el texto verbal y el no verbal; la estructuralidad u organización de elementos que entran en juego; la selectividad de estos elementos; la dialogicidad entre el texto visual y el texto verbal; y la autorreflexividad o problematización entre referente y obra.

Por su parte, Artigas Albarelli (2013) afirma que lo que dice la écfrasis sobre la naturaleza de la representación visual es más importante que el objeto mismo. En este caso, la écfrasis, según la autora, es de tipo nocional, *id est*, "no representa una imagen", sino que hace referencia a una idea mental de esa imagen, a una interpretación que es siempre verbal. Encontramos de nuevo la idea de la écfrasis imaginaria. En la misma dirección, Danilo Albero (2007) afirma que la écfrasis, además de su función representativa e interpretativa,

desempeña también una función creativa al operar en las actividades miméticas, de allí su relación intrínseca con la mimesis [p. 5]. Así, al interpretar verbalmente lo no verbal, el crítico deja sus propios estados emocionales en el texto, cosa que transforma la reproducción del objeto descrito en una ilusión referencial, ateniéndose a la función misma de la mimesis literaria: "el escritor que se inspira en una obra plástica nos está ofreciendo su propia visión de la misma" [p. 13].

Otra definición peculiar de la écfrasis que interesa reseñar para el presente estudio es la que ciertos autores reducen solo a la imagen artística, partiendo desde un enfoque pragmático-metodológico de la crítica literaria, entendida como herramienta *sine qua non* para el análisis literario. A este respecto, Baselli Valdivia (2005) presenta tres presupuestos, afirmando que la descripción ecfrástica "es una descripción poética de una obra de arte escultural o pictórica" y que, al relacionar diferentes códigos (el visual y el verbal), se define mejor como "una traducción pictórica", puesto que fundamentalmente "la imagen es una referencia unívoca del lenguaje artístico" [p. 3]. La estrategia de este concepto de traducción interpretativa pretende, según el autor, comparar dos actividades, la del crítico analista y la del artista plástico, produciendo un texto autónomo.

Por otro lado, y considerando la problemática relación entablada entre literatura y artes plásticas, Sánchez Redondo (2008) aboga por una superación de esta confrontación teorizando sobre dos tipos de abordar la écfrasis: el psicológico y el asociativo. Así, al estudiar una obra que encierra fuertes impresiones es natural que el crítico reaccione emotivamente y exprese ese estado psicológico en su creación. Por otra parte, puede ocurrir que el crítico mantenga un distanciamiento frente a la obra, sea objetivo en su descripción, sin emitir valores trascendentales.

Otro aspecto singular de la écfrasis, por el cual muchos autores se han interesado, es la relación que se instala entre la percepción y la apreciación de la obra de arte. En este sentido, Anna María Guasch (2003) define de esta figura como un procedimiento de enlace entre la percepción de la obra de arte y su apreciación [p. 216], cuya descripción introduce "los puntos de vista en función de los cuales las observaciones factuales toman su sentido, orientando el juicio de valor o el juicio cualitativo posteriores" [p. 217]. Ese procedimiento, un tipo de traducción e interpretación libres, permite viajar de lo visible a lo legible o lecturable, de la imagen latente o invisible que espera ser decodificada, a la imagen hecha realidad, presente mediante la palabra [pp. 216-219].

Continuando con esta visión interartística de la écfrasis, Ponce Cárdenas (2014) hace otra aproximación a los fundamentos de la relación texto-imagen. Analizando poemas con contenido pictórico, el autor presenta un recorrido visual y verbal a través de varios géneros, mostrando al lector cómo esta figura hace posible una interacción estética entre el texto literario y la imagen. Para destacar las estrategias que resultan de esta relación, Ponce propone un nuevo

concepto, la "pinacoteca verbal" [p. 27] o estructura en que queda construida la novela, conteniendo el corpus estudiado.

Quisiera ahora operar algunas enmiendas teóricas a lo ya expuesto *ut supra* con objeto de vincular la écfrasis con algunos conceptos fundamentales con los cuales interactúa, incluso subsume, que son el intertexto, la metalepsis, el hipotexto y *la mise en abyme*, elementos que, en el texto de Poe, intensifican el estupor y lo macabro descritos para descargar el efecto catártico en el lector.

Dichos conceptos son el mecanismo principal a partir del cual se configura la écfrasis, y esto ha sido de vital importancia en la tradición literaria. La écfrasis literaria da vida a la obra artística, enfatiza lugares comunes y presenta juicios de valor sobre el artista y el crítico, haciendo perdurar las conexiones interartísticas.

En paralelo a los aportes ya citados de Pimental sobre la intertextualidad y la "écfrasis metaléptica" (2003; 2012), recordaré ahora los de Genette porque tienen más relevancia en este estudio.

Tanto en la "diégesis" como en el "discurso", el narrador manipula la información de varias formas, miente al lector, ocultándole hechos importantes, crea adrede desfases entre ambos niveles para mantener desorientado al lector, alterando el orden de la narración y originando cambios en espacio y tiempo, además de las múltiples digresiones, acciones secundarias e inútiles descripciones, ya sean ambientales, de paisaje, o retratos físicos. Pero de los múltiples trucos utilizados por él para mantener vivo el interés del lector es el uso de la metalepsis, cuya función narrativa consiste en la intrusión del autor o de personajes reales en el relato para crear efectos de verosimilitud.

Según Genette (1989), se trata de

Toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético o inversamente [...]. Lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos a algún relato [p. 289].

Este registro consiste pues en romper el límite entre la realidad y la ficción. El autor se esfuerza por violar el orden de la historia para crear efectos especiales. Imagínense que están viendo una película policiaca y que de repente salen de la pantalla Hércules Poirot, Philip Marlowe o el mismísimo Sherlock Holmes. La metalepsis produce tales efectos para reforzar la verosimilitud, entretener al lector o compartir una visión del mundo. Veremos más adelante la figurativización de este código cuando nos adentremos en los espantosos lugares que describe Poe. Respecto a la intertextualidad, conviene destacar el concepto de hipotexto. Según Genette, un hipotexto es la relación que une un texto A a un

texto posterior B, en la que el primero se inserta en el segundo de un modo que no es un comentario. Ambos constituyen la denominada hipertextualidad:

Entiendo por hipertextualidad toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario (1989: 14).

La hipertextualidad deriva de la transtextualidad que Genette denomina trascendencia textual "à tout ce qui le met [el texto] en relation -manifeste ou secrète- avec d'autres textes" [p. 7], lo cual enriquece considerablemente la definición más genérica de Riffaterre. En cuanto a *la mise en abyme*, Genette (1998) la define como una de las variantes posibles del relato en segundo grado. El autor distingue en la función el acto narrativo tres tipos de relatos en segundo grado: de tipo explicativo, respecto a la diégesis; de relación puramente temática, como en caso de *mise en abyme*; y de irrelevancia temática [p. 287-289]. Esta definición concuerda con la de Lucien Dällenbach (1991), más extensa y que consiste en: "[...] todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa" [pp. 48-49].

Finalmente, entre todas las propuestas citadas, la que William Wimsatt (1954) presenta es la más optimista y pragmática, al abogar por una simbiosis entre imagen y texto, pintura y literatura, pues

En tanto que utiliza imágenes visuales, la literatura es *pintura hablante*, y, puesto que las imágenes pictóricas se ofrecen abiertamente para ser vistas, entonces la literatura sería claramente un arte imagístico [p. 41].

Esta interesante afirmación, que se inscribe en el modelo de *ut pictura poesis*, destaca que la función básica del arte es evocar imágenes y que por esta razón la pintura y la literatura no deben oponerse, sino complementarse al servicio de la imaginación.

## CONCLUSIÓN

Los estudios sobre la écfrasis datan desde Aristóteles y delimitarlos sería una tarea imposible. De lo ínfimo que se ha expuesto, se puede constatar, parafraseando a Riffaterre, que la écfrasis literaria, al representar a otra representación, funciona como una mimesis doble, es decir, la descripción de la obra de arte referida "teje" otra narración, otro texto literario en el cual no se imita o pinta la obra de arte como tal, sino que se la comenta e interpreta verbal e intertextualmente, de tal forma que lo pictórico se diluye en palabras, en símbolos, en pura ficción. Así, la écfrasis, en el relato de Poe, es "succionada"

por la mimesis y la diégesis y, al serlo, se ve asumir múltiples funciones y facetas que la fortalecen y le dan superioridad sobre otras figuras. Como vimos, aparece como categoría nocional, cumple una función social y simbólica, realiza tareas traductológicas, articula la epistemología con la semiótica, vincula lo psicológico a lo asociativo, opera una doble percepción de la realidad, constituye un "iconotexto", se despliega en seis categorías taxonómicas, asocia la percepción de la obra de arte a su apreciación y recepción por el público, constituye una "pinacoteca verbal", teatraliza el hipotexto, permite a la literatura ser una *pintura hablante*, y moviliza a su servicio varias otras figuras, en particular la metalepsis, la hipoteposis y *la mise en abyme*, figuras que trataré en el apartado III, junto a las funciones ya citadas.

Respecto al objetivo perseguido por la écfrasis al desempeñar todas estas funciones, los autores citados coinciden en afirmar que esta no es un mero ornamento retórico descriptivo, sino una figura cuya función es "incrementar" el grado de figuración visual de la obra, sea *in praesentia* (si esta es real y vinculada a la descripción verbal) o *in absentia* (si solo está la descripción verbal o literaria). Sí. Pero ¿con qué fin "incrementar ese grado de figuración"? ¿Qué intención tiene el escritor o el artista al utilizar esta figura?

## II. HACIA UNA ÉCFRISIS CATÁRTICA

De entre las facetas que más caracterizan a la écfrasis está la vasta gama de impresiones dejada en el lector, de tipo pictórico, pero sobre todo psicológico y afectivo. Muchos de los autores citados aquí aluden a esta situación, aunque de forma tangencial. *Propongo catalizar esa gama de impresiones en el mecanismo de la catarsis y hablar de "écfrasis catártica" como recurso central utilizado por Poe en sus narraciones siniestras.* Para asentar esta hipótesis, definiré este recurso como sinécdoque de la función catártica de la literatura, en particular, y de las demás artes, en general. Estas persiguen un objetivo único: el de provocar una catarsis en el lector u observador, sea esta eufórica o disfórica. Pensar luego que un escritor pueda tener compromisos es, *a fortiori*, pedalear por una calle tapizada de espagueti.

Antes de proceder al análisis propiamente dicho del relato propuesto, conviene ahora definir brevemente la temática que caracteriza la escritura poética y el concepto de "catarsis", que le es subyacente e inherente.

### 1. El miedo a lo siniestro

El término "Siniestro" proviene del latín "sinister", y hace referencia a todo lo que se sitúa del lado izquierdo u opuesto (al contrario que "diestro").

Algo que no está en lugar adecuado. Más tarde la palabra adquiere el sentido de mal augurio, de desorden, de espantoso, de sospechoso, malévolos, insólitos, ilógicos. En cuanto al de "miedo", el DRAE lo define en su primera acepción como "angustia por un riesgo o daño real o imaginario".

Los autores que teorizan sobre el tema remontan hasta Aristóteles quien, el primero, definió el miedo como "fobia (phóbos) a lo desconocido", a lo que no es familiar, y como la más vieja y fuerte emoción del ser humano, "que no tiene su origen en el vicio, ni es causado por uno mismo" (Domínguez, 2003: 664-65). En casos extremos, puede transformarse en terror y horror, pudiendo ser definido y superado en el primer caso, y abstracto, profundo y fatal, en el segundo. Homero asocia el miedo al phóbos y lo identifica con la huida (Delumeau, 1989: 15) que emprende el individuo para salvarse. Es, en definitiva, una "emoción-choque, frecuentemente precedida de sorpresa, provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación» [Ibíd. p. 18]. La definición ya clásica y muy citada es la dada por S. Freud (1990: 227), tras analizar el papel de lo siniestro en el relato "El hombre de arena", de E.T.A. Hoffmann, publicado en 1816. Según el autor, el miedo a lo siniestro (o "unheimlich") surge de los complejos y traumas infantiles reprimidos. En su análisis, Freud asocia el sentimiento de lo siniestro al horror que tiene el personaje de ser despojado de sus ojos [p. 230].

En este estudio, y por razones obvias, no disertaré sobre el miedo desde el punto de vista cultural, psicológico y social<sup>7</sup>. Conviene señalar, en cambio, que los teóricos del tema se documentan todos analizando las obras de los tres maestros del género y que son E.T.A. Hoffmann, E.A. Poe y H.P. Lovecraft, escritores que inventaron recursos lingüísticos insuperables para crear atmósferas extremas con efectos terroríficos que marcaron generaciones de lectores y directores de cine.

Veamos ahora las diferencias existentes entre los conceptos de terror y horror, que son por cierto muy documentados en Poe, pero que conviene aquí aclarar con otros aportes modernos. Ambos términos derivan de la raíz indoeuropea "Tré", "temblor, estremecimiento", de allí "thriller", en inglés. Por eso suelen confundirse entre sí y pasan por ser sinónimos, dada la rima que los une. Sin embargo, son totalmente distintos y aluden a emociones diferentes.

Según el DRAE, el "terror" es un miedo muy intenso, mientras que el horror es un sentimiento intenso (pero no necesariamente miedo) causado por algo espantoso. O sea, mientras que el terror designa un miedo intenso e incontrolable, causado por algo conocido y natural, el horror surge de una

---

<sup>7</sup> Véase, para más información, el extenso documento siguiente:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Miedo> (consultado el 28/03/23)

sensación provocada por algo espantoso, pero indefinido, que brota del interior de uno mismo y puede resultar degradante o fatal al sujeto<sup>8</sup>. Así, El terror resulta de causas racionales que se pueden palpar y constatar, como en caso de un fuerte choque emocional; en cambio, el horror es provocado por causas sobrenaturales y puede implicar un estado de parálisis física e incluso locura.

La víctima, por ejemplo, si es atacada por un asesino o un animal feroz, estará frente a un peligro físico y sentirá terror, con sensaciones asociadas a la inquietud y la desesperación; y, si lo fuera por un fantasma o una idea indefinida, sentirá horror, acompañado de repulsión y repugnancia.

En resumidas cuentas, mientras que el terror es un miedo tangible o percibido concretamente, el horror escapa a esa percepción, permanece abstracto y latente, en forma de perpetua angustia. En situación de terror, el protagonista tiene posibilidad de esquivar la amenaza que se cierne sobre él, destruir el obstáculo o el agresor, disipando así el terror. En cambio, el horror nos paraliza, ofusca nuestro entendimiento y termina matándonos.

Poe es sin duda el que mejor cultivó el género literario, sea del horror como del terror, describiendo todas sus manifestaciones, tanto a nivel narrativo como teórico, que reseñaré ahora brevemente, como introducción a la parte analítica de este estudio. Empezó alterando los códigos narrativos clásicos del relato, en particular el de su estructura. Contrariamente a la mayoría de los escritores, Poe ponía en segundo plano la composición narrativa, y privilegió la "unidad de efecto", orientada a sorprender al lector en el desenlace del relato. En su Método de composición<sup>9</sup>, Poe explica que la composición narrativa ha de llevarse a cabo con esmero, maestría y cálculo lógico y matemático, sin dejar nada al azar, pero que esta solo sirve para construir el objetivo primordial que es el efecto a causar en el lector. "La unidad de efecto", o cómo terminará el relato, ha de ser definida y elaborada antes de redactar la composición misma. En este sentido, Poe quiere decir que la historia en sí importa menos que la manera en que esta se narra. Para lograr ese efecto, Poe emplea dos estrategias: la originalidad en la elección del tema macabro y la viveza en desencadenar el efecto terrorífico.

Los lectores de Poe ya conocemos las técnicas y los trucos que utiliza para aterrorizarnos: las escenas descritas se presentan siempre en forma choque, con un desenlace sorpresivo, escenas en las que el lector experimenta dos fuertes emociones, la de vivir el mismo macabro peligro que acecha al protagonista, y la de sentir un desahogo o alivio catártico, al terminar la lectura.

---

<sup>8</sup> Véase al respecto: [https://es.wikipedia.org/wiki/Horror#Diferencia\\_entre\\_el\\_terror\\_y\\_el\\_horror](https://es.wikipedia.org/wiki/Horror#Diferencia_entre_el_terror_y_el_horror) (Consultado el 04/04/23).

<sup>9</sup> Método de composición, de E.A. Poe. Recuperado el 04/04/23, de <https://ciudadseva.com/texto/metodo-de-composicion/>  
<https://serescritor.com/edgar-allan-poe-filosofia-de-la-composicion/>  
[https://www.academia.edu/33442065/Filosofia\\_de\\_la\\_composici%C3%B3n](https://www.academia.edu/33442065/Filosofia_de_la_composici%C3%B3n)

El amplio abanico de miedos que describe Poe es básicamente psicológico y verosímil, y no tiene nada que ver con historias de monstruos o hadas cuyo terror, por muy exagerado que sea, no nos convence y solo espantará a los niños. Poe se inspira casi exclusivamente en la literatura gótica y reescribe con su genio temas específicos en relación con lo ominoso, lo macabro, lo espectral y lo execrable, privilegiando los siguientes ejes: lo aterrador y fantástico, en el que prevalece el misterio y el suspense; lo filosófico y enigmático; lo alegórico y aterrador; lo mitológico y mágico; lo fantástico analítico y el experimento científico. Empieza por instalar un ambiente sombrío y de mal presagio (atronadoras tormentas, cielos oscuros, descenso a lugares misteriosos, enclaustramiento) que anuncia que algo ominoso va a ocurrir. Y lo que sucede supera en terror la imaginación humana: el protagonista se ve envuelto en situaciones en las que pierde su identidad, presa de locura y movido por fuerzas sobrenaturales. Entonces comete lo irreparable: destruye, mata, asesina y es, a su vez, aniquilado por la muerte, la verdadera heroína de los relatos de Poe. Estas espeluznantes narraciones, llenas de suspense y terror, de poesía y estética, traducen fielmente las emociones más profundas y primitivas de nuestro ser y constituyen en sí un medio de desahogo catártico con que nos obsequia el escritor.

En definitiva, Poe, mejor que Freud, describe con precisión clínica las manifestaciones fisiológicas y patológicas del miedo. La ansiedad, el temblor y la palidez preceden el grito y la huida, pero sin vencer el vértigo o la pérdida de conciencia. Las palpitations del corazón y sus esfuerzos en preservar la respiración son descritos de tal forma que el lector toma conciencia de los efectos de la asfixia. Poe alterna escenas de terror con las del horror. Temas de extrema violencia como el asesinato, la estrangulación y el desmembramiento pertenecen al primer género, mientras que al segundo pertenecen los de la locura, la inducción de ideas, el aislamiento, los trastornos mentales como la pérdida de identidad o el intercambio de mentes.

Ahora sabemos qué fórmula o truco utilizaba Poe para crear sus siniestras historias: el uso de los mecanismos de la pesadilla como estructura narrativa del relato, (la traducción es mía):

Poe inventó una manera de fusionar la filosofía y la psicología en una forma de arte arquetípica que personifica el lado más oscuro de la mente, una forma que ningún otro escritor ha igualado. Desarrolló y perfeccionó un género literario completamente único: la pesadilla como literatura (Saliba, 1990: 241).

En efecto, el relato poesco se lee como una terrible pesadilla. El protagonista aparece atrapado en un tiempo-espacio hostil, lucha contra fuerzas tenebrosas, sabiendo que no hay escapatoria posible, cosa que provoca grados de

miedo, pánico y terror que van de lo tolerable a lo cressendo. Finalmente, triunfa la muerte, la locura y la desintegración del ser.

Saliba muestra cómo el lector mismo se ve involucrado inconscientemente en la pesadilla descrita y las razones no faltan: la actividad lectora lo aísla mental y físicamente, causándole una sensación de claustrofobia y dándole luego la impresión de estar encerrado en esos lugares macabros descritos por Poe. La narración en primera persona hace que se identifique con el narrador y experimente, como él, todas las violencias, locuras y vejaciones descritas. Esta atmósfera onírica, donde los acontecimientos siniestros desfilan con celeridad, no le permite razonar y decir que todo aquello es pura ficción, peor aún: llega hasta sentirse amenazado y atrapado, como el protagonista, sin posibilidad de pensar esquivar esta mortífera atmósfera que Saliba define como "enterramiento prematuro" y "efímera psicosis".

Y al final de la lectura, el lector siente que se despierta tras vivir una horrible pesadilla. Podemos imaginar entonces el sentimiento de alivio que lo invade y el proceso catártico que lo tranquiliza.

Si Poe logra entretener, convencer e interesar al lector de esta forma tan extraordinaria, además de ofrecerle una catarsis saludable, es porque su concepto de "terror" nada tiene que ver con el concepto clásico, tan alejado de la realidad cotidiana. Si su literatura se caracteriza por lo extraño y lo fúnebre, como bien argumenta Juan Perucho (1987), nunca deja, sin embargo, de incorporar hechos reales de la vida misma, tales como el mal injustificado, el dolor inexorable, el miedo visceral, el engaño vil, la locura, la soledad cruel, la muerte... La lectura de estos temas nos proporciona ocasiones incomparables de purgar nuestros propios demonios mentales, nuestras propias abominables ideas. Poe nos ofrece una terapia inigualable, nos hace sentirnos más humanos, más reales y más fuertes ante la implacable vorágine que es este absurdo mundo.

## 2. La lectura como catarsis terapéutica

De la palabra "catarsis", los diccionarios dan la definición de "purga", "purgación" y "purificación", ("kathairein" en griego) y se emplea para expresar el cambio que experimenta una persona después de sufrir un hecho traumático o haber sido objeto de una exaltación experimentando diversas emociones. Es lo que siente el espectador griego ante la representación teatral de una tragedia, como el susto, el temor, la angustia, la compasión, el alivio, etc.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Todos hemos experimentado estados catárticos, a través de nuestras lecturas, viendo programas en la televisión o al haber reído o vertido algunas lágrimas por un desenlace feliz o infeliz. Es lo que se define como el efecto purificador a través de una obra de arte o un acontecimiento existencial. También vivimos la catarsis al sentir alivio por no vernos inmersos en un problema o drama. En esto, el cine, la lectura y el teatro constituyen un verdadero psicodrama donde expulsamos nuestras emociones: simpatizamos (o tenemos compasión) con los héroes y condenamos a los villanos.

Así, con la catarsis, Aristóteles (2002), y mucho antes que Freud, diseña una terapia que intenta liberar al hombre de sus traumas y fobias y al liberarse este se purifica e incluso adquiere un conocimiento práctico, una moral de comportamiento sano a seguir. Presenciar escenas violentas (en teatro o en televisión) es en efecto una terapia, un modo de liberar nuestras emociones. En la teoría psicoanalítica, la catarsis se asocia al método de asociación libre, llamado precisamente "método catártico" y que consiste en la purgación de los conflictos inconscientes a través del lenguaje (la famosa conversación freudiana con el paciente o el efecto curativo de las palabras), método que sustituyó al de la hipnosis, promovido inicialmente por J. Breuer y Jean-Martin Charcot<sup>11</sup>.

Vemos aquí el sorprendente paralelismo entre la representación teatral y su efecto catártico de purificación, definida por Aristóteles, y la escena del desván como plataforma de la cura psicoanalítica ideada por Freud (1997).

Otra versión de la catarsis más explícita es la de "proyección" teorizada por Laplanche y Pontalis:

Se trata de una operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso "objetos" que no conoce o que rechaza en sí mismo" (1997: Dicc.).

No obstante, estos autores no aportan algo nuevo, pues de hecho, Aristóteles asocia el término catarsis al de anagnórisis, un grado superior de esta, que define como "un cambio de la ignorancia al conocimiento, el amor o el odio que produce entre las personas destinadas por el poeta para la buena o mala fortuna" (52a), como en el caso de Edipo que termina descubriendo con espanto que su esposa es su madre y que el hombre que mató era su padre. Aquí la catarsis tiene sentido de anagnórisis, puesto que Edipo, al pasar de la ignorancia al conocimiento, realiza una reflexión intelectual, ya que el objeto primordial de la mimesis es adquirir conocimiento.

En *La Poética* de Aristóteles, el término mimesis aparece intrínsecamente vinculado al de la catarsis: "Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada [...] presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la

---

<sup>11</sup> Los teóricos hablan de otros dos métodos aplicados, no menos importantes, de la catarsis:

-el fisiológico, utilizado en medicina con el mismo sentido de "purgación", tal como viene en el Diccionario de la Lengua española en su cuarta acepción: "Expulsión espontánea o provocada de sustancias nocivas al organismo".

-el religioso, con sentido de "expiación" o "purificación", del latín "purificatio", es decir, hacer puro o, según el Diccionario: "quitar de una cosa lo que le es impuro, dejándola en el ser y perfección que debe tener según su calidad. Limpiar de toda imperfección una cosa no material [...] en el sentido religioso de liberación de ciertas impurezas y culpas merced a la ejecución de ceremonias o sacrificios prescritos por la ley o la costumbre religiosa".

Kátharsis de tales emociones" (49b21ss) que "[...] tienen el máximo efecto sobre la mente cuando ocurren de manera inesperada y al mismo tiempo se suceden unos a otros; entonces resultan más maravillosos que si ellos acontecieran por sí mismos o por simple casualidad" (52a1ss). Aquí el espectador experimenta simultáneamente tres emociones: un suspiro de alivio porque no participa en esos nefastos incidentes, es decir, a él no le ocurre nada (lo subrayado es mío); una terrible angustia por lo que le podría ocurrir en el futuro y gran compasión y simpatía por los héroes martirizados por el destino. Esto es: "La imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión" (52a1ss).

Hablando de emociones o afecciones que causan efectos catárticos en el espectador, Aristóteles evoca solo el temor y la compasión, pero conviene tener en cuenta la vasta sinonimia o red semántica que estos términos tejen en torno al dolor y al placer. Así, "compasión" remite a aflicción y conmoción afectiva y "temor", a espanto, estremecimiento, "phóbos" o fobias. *Abarcan pues el espanto, la repulsa, el odio, la conmiseración, lo placentero, lo noble, lo grotesco, lo ominoso o lo bello.* La verdadera tragedia es en definitiva "imitadora de acontecimientos que inspiren temor y compasión, pues esto es propio de una imitación de tal naturaleza" (52b32) que "junto con la peripecia, suscitará piedad o temor, que son las acciones que la tragedia está preparada para representar, y que servirán asimismo para provocar el fin feliz o desdichado" (52b5).<sup>12</sup>

Por último, Aristóteles hace referencia al espectáculo o escenario que se ofrece a nuestra vista. Este forma parte de la representación de la tragedia, aunque juega un papel secundario en la producción del efecto catártico. El espectáculo "es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores" (50b18), porque "[...] la puesta en escena del espectáculo es más un problema de la técnica escenográfica que de los poetas" (50b20); además "el espectáculo, aunque es un modo de imitación, constituye un elemento externo respecto de aquellos otros elementos internos, la fábula, los caracteres y el pensamiento" (50a16). Bien es verdad que "El temor trágico y la piedad pueden ser provocados por el espectáculo; pero también pueden surgir de la misma estructura y los incidentes del drama, que es el mejor camino y muestra al mejor poeta. La fábula debe ser pues tan bien ordenada, que aún sin ver lo que acontece, quien sólo oye el relato ha de sentirse lleno de horror y piedad ante los incidentes" (53b5).

---

<sup>12</sup> Así, espectador y lector se purifican liberándose de sus pasiones (catarsis), al experimentar esos sentimientos de piedad y terror, experiencia denominada anagnórisis. Esta es la resultante de la hybris, falta o transgresión cometida por el sujeto. Por ejemplo, la hybris de Edipo (Cf. Edipo Rey, tragedia de Sófocles) es su ciega desmesura que lo lleva a matar a su padre y casarse con su madre, y cuando se entera de que son sus padres (anagnórisis o agnición), se arranca los ojos.

Este estudio de las emociones tiene gran calado ético en el sentido de que estas juegan un papel fundamental en la formación de nuestros juicios morales y nuestra percepción inteligente del mundo. La mimesis nos muestra lo inútiles y perjudiciales que son los vicios y las pasiones mórbidas, y la catarsis es la mejor terapia mediante la cual extirpamos y exorcizamos esos vicios y esas pasiones.

La mimesis para Aristóteles es en definitiva más importante que la historia, porque esta narra lo que ocurrió mientras que aquella -las artes en general y en particular la literatura- representa, además, lo que podría o tendría que ocurrir: "De lo que hemos dicho se desprende que la tarea del poeta es describir no lo que ha acontecido, sino lo que podría haber ocurrido, esto es, tanto lo que es posible como probable o necesario" (51b). Esto hace que la mimesis, y en concreto la literatura, sea un vasto museo de emociones y pasiones cuyo efecto catártico es ofrecernos el camino real al conocimiento de las cosas y del ser: "Por la imitación el hombre adquiere sus primeros conocimientos" (48b7) e "imitando a la naturaleza, los hombres aprenden y deducen qué es cada cosa" (48b16).

*La écfrasis catártica*, como se detallará más adelante, cumple dos normas narrativas singulares: acrecenta primero nuestra percepción de las acciones descritas por Poe, y luego amortiza y purga los efectos de las emociones violentas que provocan esas acciones, efectos que, tras la lectura, terminan siendo experiencias existenciales e impresiones estéticas.

Así, muy poco entenderá del mundo y de las pasiones, quien no ha leído a Poe, Gilgamesh, Edipo rey, Las mil y una noches, la Divina comedia, el Quijote, Hamlet, el Nombre de la rosa, la Biblia, entre otros, y alcanzará difícilmente los verdaderos niveles del humanismo, la nobleza y la virtud.

### III. RECORRIDO ANALÍTICO

El relato objeto de análisis está en Cuentos Extraordinarios, de E. A. Poe, página 171. La obra fue publicada en 1956 por la Universidad de Puerto Rico, en colaboración con la Revista de Occidente, con el título inicial de Obras en Prosa. Cuentos de Edgar Allan Poe. La actual edición de Alianza Editorial ha sido revisada y corregida por el traductor.

He consultado la versión siguiente, en PDF:

<http://recursosbiblio.url.edu.gt/publilppm/Libros/2015/edgar-cuentos.pdf>

### INTRODUCCIÓN

Edgar Allan Poe describe en el siguiente relato los aspectos extremos y abismales de la maldad humana, ilustrando con sus manifestaciones los actos más abominables que se puedan imaginar: el asesinato premeditado, las facetas

violentas de la agresión y la perversión bajo todas sus formas. Son actos llevados a cabo bajo el efecto de la droga, el alcohol y la locura, pero también con cordura y una inteligencia incomparable. El protagonista reconoce que actúa lúcida y cuerdamente, insiste en que no está loco, pero, en cambio, sabe que no puede controlar su inclinación a la maldad porque cree que es movido por fuerzas inhumanas irrefrenables que justifican así su criminal comportamiento. En regla general, los personajes de Poe son enfocados bajo un prisma clínico. Aparecen al principio como personas normales y ordinarias. Luego, antes de transformarse en monstruos, Poe explica las razones y los antecedentes que los empujan a actuar de forma maligna; analiza las emociones que sienten al martirizar a sus víctimas, sean personas o animales, y describe la percepción que tienen de los que pudieran juzgarles y condenarles. En gran y sagaz psicólogo, y con un realismo que impacta y convence, Poe nos recuerda que, por pertenecer al reino animal reptiliano, todos nosotros llevamos dentro a esos monstruos (ahora en forma de pasiones nefastas) y desde tiempos inmemoriales: algunos logramos reprimirlos, mientras que otros ceden y cometen lo irreparable.

A continuación, y para poner en práctica lo ya expuesto en teoría, analizaré un relato de temática singular, pero muy representativo de la narrativa de terror del autor. El análisis, como ya se dijo, enfocará una doble y simultánea actividad: la función de la écfrasis, al nivel de la forma; y el tema de "lo no dicho", al nivel del contenido. A este respecto, propongo abordar dos conceptos implícitos en el texto, por ser eclipsados por las elipsis: "el incesto"<sup>13</sup>, y "la fisura".

A. Estructura sinóptica de "La Casa Usher", (*Op. cit.*, p. 171). (Relato adaptado al cine<sup>14</sup>): <https://ok.ru/video/274920245841>

Roderick Usher y su hermosa hermana melliza, Madeline, últimos supervivientes de la misteriosa extinta familia Usher, llevan viviendo solos durante mucho tiempo en un siniestro castillo gótico. Sintiendo muy enfermo, Roderick pide asistencia a su amigo de infancia y de colegio (que hace de narrador en el relato), invitándole a visitar la vieja mansión. Cuando este llega

---

<sup>13</sup> Véase el tema del incesto en "Las relaciones carnales...". Recuperado el 11/04/23, de <https://visionparticular.wordpress.com/2012/07/19/las-relaciones-carnales-no-son-solo-en-la-casa-usher/>

<sup>14</sup> Esta película, de Roger Corman (1960), es conocida en Estados Unidos como "Casa de Usher", protagonizada por Vincent Price como Roderick Usher, Philip Winthrop como narrador y Myrna Fahey, como Madeline, la hermana enferma de Roderick. En la película, el narrador, que conoció antes a Madeline, trata desesperadamente de convencerla de irse con él, a pesar de la desaprobación de Roderick, y está a punto de lograrlo cuando ella cae en una catalepsia semejante a la muerte. Su hermano aprovecha esta situación y convence a su amigo (mintiéndole) que ella está muerta y que deben enterrarla en la cripta familiar. Al recobrar la consciencia, Madeline enloquece al verse encerrada viva en la tumba, lucha por liberarse y vengarse del perverso y verdugo de su hermano...

descubre un ambiente que solo acontece en pesadillas: la mansión amenaza por derrumbarse, los hermanos padecen varios desórdenes mentales. A su vez, el narrador es presa del terror cuando, poco a poco, se percató de que Madeline fue y sigue secuestrada y esclavizada por Roderick, quien se las arregla para mantenerla siempre somnolienta, catatónica, incluso inconsciente, impidiéndole así cualquier intento de resistencia o de fuga. La sádica y perversa actuación del hermano induce finalmente a Madeline al suicidio. Estando ella aún en catalepsia, Roderick la sepulta "viva" en el sótano de la mansión, haciendo creer a su amigo que está muerta. Pero días después, Madeline logra salir de la tumba y reaparece ante ellos, ensangrentada y decidida a vengarse.

## B. Estructura ecfrástica de "La Casa Usher"

### - ESTRUCTURA SEMIÓTICA

#### 1. Écfrasis de "persona": Eje discursivo + Nivel figurativo

Los principales personajes de este relato son seis, si se considera al **castillo** como tal:

**El narrador, Roderick, Madeline**, el médico y el mayordomo.

**El narrador** es un personaje misterioso. Poco sabemos de él. No da su nombre. Y lo que narra en primera persona es parcial y subjetivo porque, siendo un personaje intradiegetico, lo hace desde una focalización interna que, según Genette, no permite la comprensión exacta de los hechos ni el acceso a los pensamientos y las intenciones de otros personajes. El narrador cuenta solo lo que ve y siente. Esto crea incertidumbre y confusión en la narración. Poe utiliza esta perspectiva para ocultar información al lector e incrementar así el suspense y el terror de la historia. Por otra parte, la omisión del nombre del narrador induce al lector a identificarse con este, o al menos, tener la sensación de participar en la trama, haciéndola verosímil. Sabemos que el narrador es amigo de infancia y excompañero de colegio de Roderick, quien, sintiéndose muy enfermo, lo invita a la mansión, pidiéndole asistencia.

La descripción ecfrástica se desencadena en el momento en que él llega a la casa Usher. Explica con asombrosa lucidez las sensaciones que le producen el entorno y la mansión misma. Todo es triste, decrepito y decadente. Una siniestra fisura, en lo alto del edificio, "cubierta de moho y putrefacción", atrae la atención del narrador, aterrado por la visión del inminente derrumbe. Imagen apocalíptica real de todo un mundo que toca a su fin.

La écfrasis describe al personaje central, **Roderick**, con rigurosos detalles. El narrador explica con espanto que nada queda de aquel chico alegre

que conoció de niño y en el colegio: ahora parece estar presa de locura y de un terrible malestar general, demacrado y débil, hipersensible a los olores y los ruidos. Tiene una "morbosa agudeza de los sentidos": el aroma de las flores, ciertas luces o sonidos, llegan a producirle el más insoportable terror. De "tez cadavérica" y "ojos líquidos", "hipocondríaco y excéntrico". Su cabello es el de "una tela de araña". "[...] La palidez espectral de la piel, el brillo milagroso de los ojos, por sobre todas las cosas me sobresaltaron y aun me aterraron, [...] de modo que no pude, ni siquiera con esfuerzo, conectar su expresión arabesca con ninguna idea de simple humanidad", concluye el narrador. A pesar de todo esto, no deja de ser un "artista enfermizo": pinta, dibuja, compone poemas, toca instrumentos y canta. Y su única razón de vivir que vivir en este ostracismo es cuidar a su bella hermana melliza, Madeline. Ambos sufren de una "enfermedad incurable", explica el narrador, la "misma enfermedad" que acabó con los ancestros y que los médicos no pudieron vencer.

Pero ¿qué clase de enfermedad es esta?

Nada aprendió del médico de la familia, cuya "expresión de su rostro, pensé, era una mezcla de baja astucia y de perplejidad".

Sin embargo, el narrador descubre un detalle espeluznante: la familia Usher solo ha tenido una rama de descendencia, detalle que no explicita el autor, pero sí queda claro en caso de la perpetuación del incesto entre hermanos. Esto quiere decir que con Roderick y su hermana, si no engendran un hijo, la familia Usher desaparecerá.

Notamos a este nivel cómo la éfrasis describe, no solo el ambiente claustrofóbico, gótico y tétrico, las paredes tapizadas y los objetos pertenecientes a tiempos remotos, sino también "pinta" el aspecto físico y psíquico de este personaje paranoico, dejando al narrador también al borde de la locura:

No resulta sorprendente que su estado me aterrorizara y me infectara. Yo sentía que me iba invadiendo, de un modo lento pero indudable, la alocada influencia de sus propias supersticiones.

El estilo fantástico de Poe, apoyado en la elección precisa y concisa de las palabras del discurso, añade tensión y plasticidad a la éfrasis que reproduce en un verdadero retrato personal de Roderick.

Si Roderick es el protagonista, toda la trama gira en torno a la bella y cautiva **Madeline**. Sin embargo, sabemos muy poco de ella. El texto nada dice. Su hermano la describe como "un ser adorable" y confiesa al narrador que "ella es lo único que verdaderamente ama en el mundo", y que su enfermedad, la catalepsia, también a él lo daña y aqueja:

Su muerte —decía con una amargura que nunca podré olvidar— hará de mí (de mí, el desesperado, el frágil) el último de la antigua raza de los Usher.

Sin embargo, Madeline nunca tiene ocasión de hablar. El narrador no sabe qué siente ni piensa. Solo se fía de lo que le cuenta su amigo. La vio "viva" solo una vez, furtivamente, en el despacho de Roderick. ¿Qué estaba haciendo allí con su hermano? ¿Por qué se retiró subrepticamente? Parecía una sombra. Silenciosa y sumisa. Estaba como drogada. Somnolienta. Desaparecida, el resto del tiempo:

La miré con extremado asombro, no desprovisto de temor, y sin embargo, me es imposible explicar estos sentimientos. Una sensación de estupor me oprimió, mientras seguía con la mirada sus pasos que se alejaban. Cuando por fin una puerta se cerró tras ella, mis ojos buscaron instintiva y ansiosamente el semblante del hermano, pero éste había hundido la cara entre las manos y sólo pude percibir que una palidez mayor que la habitual se extendía en los dedos descarnados, por entre los cuales se filtraban apasionadas lágrimas.

También Roderick aparece y desaparece, de forma enigmática. El lector quiere saber qué secreto se oculta detrás de esos juegos del escondite. El narrador no para de indagar. Hace preguntas. Entonces Roderick le dice que Madeline "cayó en cama y que su enfermedad empeoró". Finalmente, y como si quisiera dar fin a la curiosidad del amigo, Roderick revela que su hermana "ha dejado de existir", y que deben dejar su cuerpo en la cripta quince días para descartar un posible estado de catalepsia. En realidad, Roderick planea asesinarla, enterrándola viva, presa de remordimientos, después de haberla tenido "secuestrada" durante tanto tiempo. Pero Madeline resiste. Juega sus últimas cartas. Sabe que no puede escapar de la maldita mansión, luego de tantas tentativas infructuosas, pero sí vengar su cautiverio. Logra escapar de la cripta, decidida a matar al verdugo de su hermano.

## 2. Écfrasis de "lugar": Eje cronotópico + Nivel figurativo

Este tipo de écfrasis es la más generalizada en realizar la noción de "recorrido tiempo-espacio" en literatura y en Poe, en particular.

*La Casa Usher* es descrita como un típico castillo de estilo gótico, encerrando macabras historias y terroríficos personajes. Con su poder maligno, representa un verdadero personaje en este relato: las ventanas son descritas como "ojos ahuecados", las puertas como calaveras. El narrador no escatima detalles en explicar minuciosamente la profunda melancolía y la repulsión que la

mansión ejerce en el que vive en ella. Incluso el entorno que la rodea parece ser el de una pesadilla: los árboles, marchitos, se mueven como esqueletos; el estanque que refleja el edificio es pútrido, el agua, sucia, como manchada de sangre. Esta atmósfera se refleja dentro de la mansión, en la que los dos hermanos ya citados están deteriorados por la enfermedad, la locura y el extremo sufrimiento, como ya se dijo.

Así comienza la descripción ecfrástica del narrador cuando llega frente a la casa:

Durante todo un día de otoño, triste, oscuro, silencioso, cuando las nubes se cernían bajas y pesadas en el cielo, [...], una región singularmente lúgubre del país; y, al fin, al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista de la melancólica Casa Usher. No sé cómo fue, pero a la primera mirada que eché al edificio invadió mi espíritu un sentimiento de insoportable tristeza.

El narrador empieza pronto a temer lo peor.

Era posible, reflexioné, que una simple disposición diferente de los elementos de la escena, de los detalles del cuadro, fuera suficiente para modificar o quizá anular su poder de impresión dolorosa; y, procediendo de acuerdo con esta idea, empujé mi caballo a la escarpada orilla de un estanque negro y fantástico que extendía su brillo tranquilo junto a la mansión; pero con un estremecimiento aún más sobrecogedor que antes contemplé la imagen reflejada e invertida de los juncos grises, y los espectrales troncos, y las vacías ventanas como ojos.

Y cuando entra, utiliza otra écfrasis, más extensa y reveladora del ambiente tétrico:

La habitación donde me hallaba era muy amplia y alta. Tenía ventanas largas, estrechas y puntiagudas, [...]. Débiles fulgores de luz carmesí se abrían paso a través de los cristales enrejados y servían para diferenciar suficientemente los principales objetos; [...]. Oscuros tapices colgaban de las paredes. El mobiliario general era profuso, incómodo, antiguo y destartado. Había muchos libros e instrumentos musicales en desorden, que no lograban dar ninguna vitalidad a la escena. Sentí que respiraba una atmósfera de dolor. Un aire de dura, profunda e irremediable melancolía lo envolvía y penetraba todo.

### 3. Écfrasis de "acción": Eje narrativo + Nivel actancial (Los 4 tentáculos de la écfrasis)

Por falta de espacio, se expondrán solo las secuencias principales de este relato, descritas mediante la écfrasis actancial.

Hay tres secuencias, una muy perturbadora, durante la cual el narrador no entiende lo que trama su amigo, intrigado por la relación "poco natural" que mantiene con Madeline; otra, muy siniestra, durante la cual la hermana cae en una profunda catalepsia y es llevada a la cripta; y la tercera, bastante macabra, cuando ella "resucita", vuelve de la tumba, decidida a vengarse.

Veamos estas secuencias.

Desde el momento en que es recibido por su amigo, el narrador observa en este una "cierta sensación de incoherencia e inconsistencia", un comportamiento angustioso y culpable. Ello es debido, le explica el amigo, a la incurable enfermedad de que sufre su hermana, dejándola en un estado catatónico que amenaza por matarla. Y cuando esto ocurre, es decir, cuando Madeline es presa de un nuevo ataque, Roderick, con la ayuda del narrador, lleva su cuerpo a la cripta, donde lo dejan temporalmente para descartar un posible estado cataléptico. Pero Roderick acelera seguidamente su tenebroso plan cuando declara a su amigo que ella "ya ha fallecido" y que había que enterrarla, sin perder el tiempo, en un ataúd bien "atornillado e inexpugnable".

Nótese que, desde un punto actancial, los tres actantes se encuentran en un estado de disyunción inexorable y permanente con el objeto valorado: el narrador "quiere saber" lo que ocurre, pero no lo logra, quedándose "estupefacto" ante los hechos; Madeline "quiere liberarse" de la sumisión en que la tiene el hermano, pero no lo logra, estando drogada casi permanentemente; Roderick "quiere sofocar" los demonios internos que lo manipulan, pero su lucha es vana y no puede hacer marcha atrás. Hay un poder manipulador tenebroso, maldito e invisible que ha aniquilado a toda la familia Usher y que ahora quiere acabar con los dos últimos descendientes. Un poder que, como lo veremos en los apartados siguientes, siembra el vicio, la degradación física y moral y el desposeimiento de la razón y del deseo mismo de vivir.

Poco antes del desenlace, y olvidándose de Madeline, los dos amigos suben a la biblioteca, a descansar y hacer preparativos futuros. Allí, el narrador le propone a Roderick leer algo para atenuar el pánico y el tormento que lo vence:

La palidez de su semblante había adquirido, si era posible tal cosa, un tinte más espectral, pero la luminosidad de sus ojos había desaparecido por completo. El tono, a veces ronco de su voz, ya no se oía, y una vacilación trémula, como en el colmo del terror, caracterizaba ahora su pronunciación.

La escena macabra empieza justo cuando el narrador dice:

Cerremos esta ventana, el aire está frío y es peligroso para tu salud.  
Aquí tienes una de tus novelas favoritas. Yo leeré y me escucharás,  
y así pasaremos juntos esta noche terrible.

El narrador ojea varios títulos con sus autores respectivos: Gresset, Maquiavelo, Swedenborg, Holberg, Robert Flud, Tieck, Campanella, etc. Unos reales, otros, ficticios. De entre los libros favoritos que deleitaban a Roderick, había uno sobre la inquisición -en particular los pasajes sobre los viejos sátiros africanos y egipcios-, otro, que era un manual de una iglesia olvidada, y una novela, *Mad Trist*, de sir Launcelot Canning. Se trata de una historia que narra las hazañas del héroe Ethelred, quien, para entrar en la cueva de un eremita, tenía que matar a un terrible dragón.

Este fenómeno de superposición de textos externos, de libros y citas, reales o no, al relato principal constituye lo que ya se definió como intertextualidad (Cf. Pimental y Genette).

Primero, con el paratexto que ilustra el epígrafe que encabeza el relato (una cita real de Jean Pierre de Béranger), y luego con el poema *El palacio encantado* que funciona como hipotexto (también real, publicado por Poe), el autor suspende la narración inicial y abre una *mise en abyme*, introductora de varias isotopías intertextuales.

Pero donde Poe innova con maestría y lleva al paroxismo la diseminación inter y metatextual del relato es cuando hace coincidir estas superpuestas narraciones, junto con sus episodios y voces, de tal forma que terminan constituyendo paralelismos ecfrásticos de los más sorprendentes e impactantes. Veamos algunos ejemplos.

Respecto al poema citado y que declama Roderick, la ecfrasis reproduce con precisión paralelismos entre los elementos topográficos de las dos mansiones y los hechos narrados, la del poema que se lee y la del primer relato en que se lee. En el poema un rey vive feliz en un "palacio majestuoso", pero muchas "fuerzas malignas" vienen a asaltar la mansión y acabar con la vida del soberano. Lo mismo que ocurre a Roderick y su familia. Ambas descripciones se correlacionan y superponen, tanto en lo exterior, como en el interior, reproduciendo aspectos físicos humanos. El piso superior es comparado desde fuera, con una cabeza humana, y desde dentro, con la mente; las ventanas, con los ojos; y la puerta, con la boca. "Los amarillos pendones del techo que surgen en la segunda estrofa" coinciden con "los ralos cabellos del hiperestésico Roderick"; "las ventanas luminosas de la tercera estrofa" remiten a los ojos, grandes, líquidos, incomparablemente luminosos" de Roderick; "la puerta de perlas y rubíes de la cuarta estrofa" alude a "la boca... los labios, un tanto finos y

muy pálidos..."; la estrofa sexta y última evoca el mismo léxico de las ventanas y las puertas de ambas mansiones.

En cuanto a la novela *Mad Trist* (Cita triste), que aquí funciona como hipotexto, los episodios narrados coinciden, por no decir, "entrechocan", con los del relato primero, hasta tal punto, que la mise en abyme es suplantada por la metalepsis que entrelaza e imbrica tiempo-espacio y personajes de ambos relatos, el hipertextual o relato uncial y el hipotextual o relato referido: los espantosos ruidos descritos en este se superponen a los sonidos metálicos y chirridos provocados por Madeline al resucitar de entre los muertos, saliendo de la tumba. La hipotiposis incrementa la atmósfera sonora de estos escalofriantes episodios y deja a los dos amigos en estado de shock. A medida que la lectura avanza, los sucesos "leídos" parecen provocar un eco fuera de la lectura. Ethelred, el héroe del cuento leído, logra entrar en la cueva y asesinar al dragón. Los gritos lastimeros y agónicos del animal resuenan en la estancia donde están Roderick y el narrador. Este se ve obligado a interrumpir *ex abrupto* la lectura para diferenciar y distinguir lo que se lee de lo que se oye. Ambos amigos escuchan entonces una serie de ruidos lejanos, algo que se rompe y cruje, mientras que la tormenta se desencadena. Y, como en una escalofriante pesadilla, Roderick, presa de delirio, exclama:

—¿No lo oyes? Sí, yo lo oigo y lo he oído. ¡Mucho, mucho, mucho tiempo... muchos minutos, muchas horas, muchos días lo he oído, pero no me atrevía... no me atrevía a hablar! ¡La encerramos viva en la tumba!... ¡Di, mejor, el ruido del ataúd al rajarse, y el chirriar de los férreos goznes de su prisión, y sus luchas dentro de la cripta, por el pasillo abovedado, revestido de cobre! ¡Oh! ¿Adónde huiré? ¿No estará aquí pronto? ¿No se precipita a reprocharme mi prisa? ¿No he oído sus pasos en la escalera? ¿No distingo el pesado y horrible latido de su corazón? ¡INSENSATO! ... ¡TE DIGO QUE ESTÁ DEL OTRO LADO DE LA PUERTA!

Y allí aparece, en efecto, de pie, aún con su mortaja y con signos de lucha y agotamiento, en la puerta. Allí surge la alta y amortajada figura de Lady Madeline Usher.

Había sangre en sus ropas blancas, y huellas de acerba lucha en cada parte de su descarnada persona. Por un momento permaneció temblorosa, tambaleándose en el umbral; luego, con un lamento sofocado, se arrojó violentamente contra su hermano... para estrangularlo.

#### 4. Écfrasis de la "fisura": Eje narrativo + Nivel figurativo

Cuando el narrador llega frente a la mansión, lo primero que capta su atención es una imponente grieta atravesando toda mansión:

Quizá el ojo de un observador minucioso hubiera podido descubrir una fisura apenas perceptible que, extendiéndose desde el tejado del edificio, en el frente, se abría camino pared abajo, en zigzag, hasta perderse en las sombrías aguas del estanque.

Con esta mención, el autor parece anunciar lo que será el desenlace de la historia: la destrucción y el hundimiento de la casa en el estanque, con los cuerpos de los mellizos Usher dentro.

Ya vimos cómo el enfermizo protagonista entierra "viva" a su hermana cataléptica y cómo esta logra salir de su cripta, una noche de tormenta para vengarse de su hermano, desenlace que coincide con el derrumbe y el hundimiento de la propia mansión destartada.

Pero esta fisura es también un símbolo, una metáfora de toda una serie de motivos recurrentes y obsesionantes en Poe, como la decadencia, la pérdida de identidad, la droga, la necrofilia y el incesto [13]. La écfrasis de esta fisura ilustra la podredumbre y la degradación, no solo de la mansión entera, sino también de toda la familia Usher, la extinta y la actual:

No sé cómo fue -observa el narrador-, pero con la primera visión fugaz del edificio, una sensación de insufrible abatimiento se apoderó de mi espíritu.

Al respecto, no se necesita ser freudiano para comprender que el presente relato gira en torno al incesto. Bien es verdad que tanto el autor como el narrador parecen estar de acuerdo en esquivar el tema. Sin embargo, hay en el texto varios indicios alarmantes y perturbadores que lo indican, aunque de forma implícita:

- su condición de mellizos uterinos,
- la soledad y el ostracismo impuestos durante años en que viven Madeline y Roderick, formando una pareja de amantes incestuosos y viviendo en concubinato,
- el consumo de sustancias alucinógenas que ambos toman (ello explica lo de la catalepsia),
- la decisión de matar a su hermana, abatido por el remordimiento, o quizás el dar fin a los impulsos sexuales imposibles de reprimidos,

-perpetuar la endogamia como tradición familiar, siendo esta la causa de su decadencia anterior y actual (con todas las enfermedades que azotan a la pareja),

-El mismo autor "ha vivido" estos acontecimientos expuestos en el relato: el matrimonio con su prima, menor de edad; el alcoholismo que lo ha marcado durante décadas.

El "afecto" que profesa Roderick a su hermana Madeline es enfermizo y ambivalente, lo que explica que su intencionada obsesión sexual oscila entre la atracción y la repulsión.

En su sentido literal, el diccionario de medicina define así la palabra "fisura":

Las fisuras son grietas en la piel causadas por xerosis en áreas cutáneas donde la epidermis es gruesa (puntas de los dedos, y pliegues de las uñas). El dolor asociado con las fisuras se puede clasificar por grados. Incidencia: frecuente.

Pero el sentido metafórico es polisémico: "fisura en casa" significa "hogar destruido, deshecho, decadente". El título del relato alude precisamente al "hundimiento" físico del edificio y a la "decadencia moral" de la familia. La "fisura" significa en este caso "el vicio" o "el tabú" transmitido por el incesto durante generaciones.

Fisura o grieta connota sobre todo con el sexo femenino. Lo podemos notar en el paralelismo metafórico efrástico que se producirá si comparamos la cita anterior del narrador con la intimidad femenina, *ceteris paribus*:

Quizá el ojo de un observador minucioso hubiera podido descubrir *una fisura apenas perceptible* que, extendiéndose desde el tejado del edificio, en el frente, se abría camino pared abajo, en zigzag, hasta perderse en las sombrías aguas del estanque. (Subrayado por mí)

Intimidad femenina a la que Baudelaire solía llamar "divina y satánica herida". Una "herida" es una "fisura dolorosa", debido a un corte, una agresión, una violación.

Volviendo al narrador en busca de otro paralelismo que asocio a la cita de Baudelaire, leemos:

El brillo era el de la declinante luna llena, rojo sangre, que ahora brillaba intensamente a través de la otrora *apenas discernible fisura* que, como he dicho, cruzaba en zigzag el edificio, desde el techo

hasta la base. *Ante mis ojos la fisura se fue ensanchando rápidamente...* (Subrayado por mí)

Aquí la écfrasis pone nítidamente de manifiesto, asociándolas, la mancha de sangre y la fisura. Una fisura ensangrentada. Y lo que nos revela ahora la écfrasis nocional o imaginaria (Cf. Pimentel) es, *ipso facto*, la imagen del útero materno (la fisura) en el cual Roderick y Madeline estuvieron unidos y “semiotizados”, como el anverso y el reverso de una moneda. Por eso se llaman mellizos y tienen semejanzas físicas y psicológicas, aunque con patologías diferentes: él, siendo hipocondríaco”; ella, cataléptica”; él, histérico, activo y sádico; ella, sumisa, receptiva y sensual. De allí esa atracción infernal que los enloquece. Cuando ella le resiste, presa de repulsa, él la droga para someterla y relamerse de gusto practicando la necrofilia, diciendo al amigo curioso que ella padece catalepsia. Pero cuando la abyección alcanza lo indescriptible, él decide asesinarla y dar fin a sus delirios.

El lector se preguntará: ¿por qué, después de tantos años en pareja, no han engendrado hijos, como era habitual en la familia Usher? Una de las conjeturas que se pueden barajar es la siguiente: si son vampiros no pueden concebir hijos, puesto que las vampiras no ovulan, por consiguiente, no pueden quedarse embarazadas. Por supuesto que en el texto nada indica que los hermanos fueran vampiros.

Sin embargo, una lectura entre líneas puede descubrir inquietantes similitudes. Roderick y Madeline pertenecen a la clase social aristocrática, tienen un gusto superior por las Artes, leen libros raros y de difícil alcance, y consumen opio. Físicamente presentan un aspecto lívido y cadavérico; psíquicamente muestran disturbios similares a los que padecen los vampiros: son personas torturadas por profundos anhelos, remordimientos y malestares, hipersensibles a la luz y los ruidos, viven en lugares sombríos y lúgubres, aunque fastuosos. La descripción general de Roderick recuerda asombrosamente la de un vampiro, aunque no se dice en el texto que "chupa" la sangre de su hermana. Sin embargo, la descripción que hace el narrador de Roderick nos pone carne de gallina:

La palidez ahora espantosa de la piel, y el ahora milagroso brillo del ojo, por encima de todas las cosas, me sorprendió e incluso me asombraba -[cuenta el narrador]-. El pelo de seda, también, había sufrido al crecer indomado y, en su textura de telaraña salvaje, flotaba en lugar de caer sobre la cara, no podía, ni siquiera con esfuerzo, conectar su expresión arabesca con cualquier idea de simple humanidad. [...] Sufrió mucho de una agudeza mórbida de los sentidos.

Conviene recordar las "fisuras" narrativas que hay también en el relato, al ser este "agrietado" y violentado por otros intertextos, introducidos precisamente por la mise en abyme (apoyada en la metalepsis y la hipoteposis), otra fisura narrativa que la écfrasis -esta tentacular figura que transforma lo oculto, lo velado, en visible y asequible- pone de relieve. Sin estas figuras, el relato de Poe queda "opaco", oculta sus "trapos sucios", dejando al narrador, que sabe menos que el lector, perplejo y estupefacto ante las artimañas y los ardides de Roderick. Sabe menos, porque no es un narrador omnisciente extradiegético y, además de creer las mentiras de su amigo, él también se droga y es subyugado por la belleza de Madeline.

Y por último, está la fisura existencial que el mismo Poe vivió durante su corta, pero trágica vida.

Fisura que en Schopenhauer se traduciría como el "mal absoluto" al afirmar en su obra maestra que la existencia es puro sufrimiento, una "larga y duradera herida", ya que, salvo algunas furtivas y tontas alegrías, nacemos solo para atormentarnos mutuamente con nuestras abominables pasiones, nuestras viles mezquindades y nuestras vanas y absurdas creencias de las que solo la muerte nos libera.

Y es lo que ilustra la relación de los mellizos. Madeline luchó por burlar los designios de su hermano, rebelándose contra el tabú ancestral del incesto, pero solo la muerte le proporcionó finalmente la paz. Roderick, por su parte, satisfizo sus instintos como pudo, víctima de su propia perversión. Quiso finalmente "enmendar" la fisura y "borrar" el tabú familiar, asesinando a su hermana, pero solo la muerte de ambos pudo dar fin a su pesadilla. La fisura, más que un castigo mortal, funciona como una salvación, un "des/enlace" definitivo.

Y es lo que ve el narrador, cuando escapa de la mansión maldita y de su terror: la insignificante fisura, descrita al principio del relato, se resquebraja ahora en un infernal estruendo, agravada por las fuerzas de la tormenta, y al abrirse abismalmente, parte la mansión en pedazos, la cual se derrumba y se hunde precipitadamente en el pútrido estanque, descrito al comienzo, enterrando así los tabús y la maldición de los Usher, cumpliendo *omnia mors aequat*.

Con ello, Poe parece decirnos que la fisura, como perdición existencial, es una constante que nos caracteriza a todos.

## - ESTRUCTURA SEMÁNTICA

### 5. Écfrasis de "modo": Eje catártico + Nivel isotópico

En "La filosofía de la composición", Poe escribe, "habiendo elegido una novela, en primer lugar y en segundo lugar un efecto vívido, considero si se puede forjar mejor mediante un incidente o un tono... como me ayudará mejor en la construcción del efecto"<sup>15</sup>.

Poe utilizó "lo siniestro" como modus unificador significativo para lograr la "unidad de efecto". El tono se identifica, en particular, con el modo efrástico en que se describe la atmósfera de lo siniestro, causada por la manifestación del terror.

De acuerdo con esta teoría, se han explorado ya aspectos como el espacio, los personajes y la trama. También se ha aludido ya, sin detallarla, a la descripción de la mansión Usher. Conviene ahora completarla, destacando el aspecto terrorífico que suscita en el lector. Como ya se dijo, la mansión se confunde con los personajes que contiene y desempeña, como lo veremos, un papel vital en el relato. En varias ocasiones Roderick mismo le comenta a su amigo la relación supersticiosa que existe entre la familia Usher y la mansión, subrayando el impacto negativo y perjudicial que ejerce sobre su espíritu.

Ya de entrada, el lector puede notar el paralelismo entre esta familia y la casa: ellos, enfermos y descompuestos física y psíquicamente; ella, vetusta y destartada, al borde de derrumbarse. Pero antes de hacerlo, la casa parece un ente más fuerte que sus habitantes, un ente tóxico y maligno que eliminó a los ancestros y que ahora está acechando el momento inminente de acabar con los dos supervivientes, después de haberles causado las enfermedades más incurables, la hipocondría en Roderick y la catalepsia en Madeline.

Esta fuerza maligna enseguida se describe al inicio del relato cuando el narrador llega al lugar. Reproduzco el pasaje efrástico que pinta la espeluznante atmósfera exterior y también las emociones catárticas que este provoca en el narrador y el lector:

Durante todo un día aburrido, oscuro y silencioso en el otoño del año, cuando las nubes colgaban opresivamente bajas en el cielo, había estado pasando solo, a caballo, a través de una extensión de campo singularmente lúgubre; y finalmente me encontré, mientras caían las sombras de la tarde, a la vista de la melancólica Casa de Usher.

Notemos cómo se amplifica el modo (tiempo-espacio) en que aparece la Casa. La éfrasis, utilizando los recursos de la adjetivización, del hipébaton, la hipotiposis y la aliteración, se centra con insistencia en el sentido de la vista, además de otros elementos, como los colores y la ausencia de sonidos. A la breve comparación de elementos climáticos y físicos, descritos con nítida

---

<sup>15</sup> Cf. nota [9].

plasticidad, el narrador pasa a expresar su propia angustia y frustración (catarsis disfórica) que le provoca la escena.

Así, la écfrasis amplifica dos perspectivas de lo siniestro: el aspecto exterior y lúgubre de la casa, y el reflejo o impacto de este aspecto en la mente del narrador, quien, como la misma casa, se siente al borde de la desesperación y del colapso psicológico. La viveza de la plasticidad ecfástica en detener tiempo y movimiento en la escena es lograda mediante una sola frase, con subordinadas, y con ínfimos recursos gramaticales: 7 epítetos, 3 adverbios y 4 verbos de estado, indicando inmovilidad y desasosiego, por no decir asfixia.

Por falta de espacio no citaré otros ejemplos sórdidos en que la casa se comporta como un ser vivo y maligno. Se puede reconstruir, como ejemplo representativo, el paralelismo entre la mansión Usher y el cuerpo de Roderick o el de su hermana, basándose en las descripciones del mismo narrador y sobre todo en los comentarios del propio Roderick.

La fachada representa la cara y la personalidad humanas (esta, la de Roderick y Madeline, enfermiza y triste; aquella, agrietada); las ventanas son los ojos (estos, vidriosos, lúgubres y casados; aquellas, vacías y tenebrosas); los pisos, el cuerpo entero en el espacio (el de ella, en ruinas; el de ellos, atormentado por la enfermedad y el vicio); la parte superior es la cabeza y la mente (la de ella con fisura; la de ellos, azotada por la locura); la parte baja, donde está el sótano y la cripta, simboliza, en cambio, los instintos más gregarios de los Usher; las escaleras son la unión de lo somático y lo psíquico, ambos degradados; y, finalmente, el estanque, representando lo oculto, el tabú del incesto, lo sucio y lo perverso del ser, mientras que en su superficie se refleja la luna, una luna roja que presagia el fin de los Usher.

## 6. Écfrasis de "hiperestesia": Nivel sensorial

La hiperestesia, según el diccionario médico, es un trastorno de la percepción que consiste en una distorsión sensorial por un aumento de la intensidad de las sensaciones, en el que los estímulos se perciben de forma anormalmente intensa. Generalmente se produce por el consumo de sustancias psicoactivas como la heroína.

En el caso de Roderick este trastorno es agravado por el consumo de opio, las patologías psicológicas que padece (como la manía, la ansiedad y la depresión) y la obsesión delirante que siente por su hermana.

Esto induce a asociar la hiperestesia al hipererotismo que, según R.V. Krafft-Ebing<sup>16</sup>, se caracteriza por "un vigor anormal de las sensaciones y representaciones sexuales".

---

<sup>16</sup> Cf. reseña de su obra *Psychopathia Sexualis*, recuperado de:  
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/psychopathia-sexualis/>

Ya desde el inicio el narrador va centrándose en el significado sensorial de cada descripción, enfocando no solo los hechos de la historia, sino sobre todo la atmósfera misma en que estos se desarrollan. La mansión es descrita como un ente vivo que "siente", "oye", "ve" lo que ocurre y causa todo tipo de ruidos, al sacudir el feroz viento las aguas del estanque y azotar las ventanas.

En paralelo, estas sensaciones y percepciones se triplican en Roderick, afectado ya por la droga y la depresión. Al respecto, el narrador informa que Roderick "sufrió mucho de una agudeza mórbida de los sentidos". [...] "Una afección nerviosa", "un mal constitucional y familiar" provocando "una serie de sensaciones antinaturales" que no es descabellado asociar al hipererotismo citado *ut supra*.

A Roderick, como vimos, todo lo perturba y enoja: un mínimo brillo de luz, los ínfimos sonidos, una comida insípida, los olores de las flores, y solo "los de instrumentos de cuerda eran los únicos que no le inspiraban horror".

Por ejemplo, en la escena del entierro de Madeline, el narrador da una descripción detallada de la cripta en la que se coloca el cuerpo: "pequeña, húmeda y completamente *sin medios de entrada de luz*" (subrayado por mí). Una semana después, por ceñirme a un solo ejemplo, Roderick es asaltado por "unos sonidos ahogados e indescriptibles" que le impiden, a él y a su amigo, centrarse en la lectura, estando en la biblioteca. Una tormenta inusual se desata, provocando luminosidades demenciales y unos relámpagos macabros que sacan de quicio a ambos amigos. A estos ruidos infernales se añaden los "descritos" en la novela que lee el narrador y los que provoca la propia Madeline, antes enterrada viva y ahora resurgida, saliendo de la tumba. El narrador describe la noche como terriblemente "tempestuosa", invadida por un "torbellino", una "nubes densas", una "luz antinatural que envuelve la mansión", uno interminable "sonido de crujidos y ruidos". En realidad, estos ensordecedores sonidos son provocados por los pasos de Madeline, aún encadenada, arrastrándose "temblorosa", en "túnicas blancas ensangrentadas" y echándose "pesadamente hacia adentro sobre la persona de su hermano", *para estrangularlo*.

En todos estos pasajes, y en términos pictóricos, vemos cómo la écfrasis logra intensificar los efectos de los sonidos, las luces y toda la atmósfera apocalíptica en la que viven los Usher. Al mismo tiempo, logra aumentar los sentidos, las emociones y la vista en particular. Para ello, la écfrasis apela a varias otras figuras: la hipérbole, para dilatar y exagerar las alteraciones psíquicas de los personajes; la hipotiposis, para animar y fortalecer las percepciones visuales y auditivas de los mismos, dando la impresión de sonoridad; y la metalepsis, mediada por la intertextualidad, para borrar la frontera que pudiera separar lo real de lo sobrenatural.

## 7. Écfrasis de "terror": Nivel catártico

Según H. P. Lovecraft, gran admirador de Poe, para que haya terror, "ha de estar presente cierta atmósfera de inquietud e inexplicable miedo a fuerzas desconocidas y ajenas"<sup>17</sup>.

La atmósfera es de suma importancia, "ya que el aire final de auténtico no viene dado por lo minucioso de una trama, sino por la creación de una sensación concreta". Pues "el verdadero cuento sobrenatural contiene algo más que muertes selectas, huesos ensangrentados o una forma envuelta en sábanas y agitando cadenas". [*Ibíd.*] El autor parece referirse a Poe, para quien un relato de terror no ha de narrar solo hechos sangrientos y sobresaltos inadecuados, sino sobre todo una atmósfera de angustia, descrita con rigor y verosimilitud.

Ya se ha comentado la diferencia entre terror y horror. Conviene ahora aclarar cómo los combina Poe en el relato tratado. Teniendo en cuenta la clase de emoción que causa, podemos distinguir tres tipos:

-**"Lo siniestro"**, con efecto de extrañeza: es el tipo de terror que experimentó en narrador al describir la mansión Usher, a su llegada. "Sintió" que algo macabro, incoherente y chocante estaba ocurriendo. El no poder explicárselo le causó un sentimiento de profunda inquietud:

Contemplé el escenario que tenía ante mí: la casa, el simple paisaje del dominio, los muros descarnados, las ventanas como ojos vacíos, unas junqueras fétidas y los pocos troncos de árboles agostados con una fuerte depresión de ánimo [...].

En este pasaje vemos cómo Poe transforma con maestría y magia un espacio cotidiano, familiar y ordinario en algo siniestro, espeluznante y terrible.

-**"Lo fantástico"**, con efecto sobrenatural: es el tipo de terror que causa Madeline al salir de la tumba en la que la había enterrado viva su hermano.

-**"Lo psicológico"** o **el thriller**, con efecto de ambigüedad entre lo real y lo irracional. El lector oscila entre creer o no creer lo que lee, actitud que incrementa su sentimiento de incertidumbre y ansiedad: permanece preguntándose si Roderick practica realmente sexo con su hermana, si un muerto puede resucitar, o todo esto no es sino una jugarreta de la propia imaginación.

Con esta combinación de tipos de terrores, Poe quiere indicarnos que la lectura de "lo siniestro" tiene un efecto terapéutico catártico, ya que, al leer e interiorizar estos cuentos ficticios, nos preparamos a soportar o superar los

---

<sup>17</sup> Cf. "Así deben ser las historias de terror", recuperado de <https://hipertextual.com/2018/12/asi-deben-ser-historias-terror-segun-h-p-lovecraft>

reales, a fortalecer nuestra resistencia contra las adversidades y los temores de toda índole y, en definitiva, a aceptar la muerte con filosofía.

Mucho antes que Freud, Poe nos enseña a curar nuestras propias neurosis.

## CONCLUSIÓN

Al cierre de la presente investigación, conviene reseñar los recorridos alcanzados y los objetivos logrados.

Si este análisis no es el primero que se efectúa sobre el relato tratado, aporta, en cambio, una visión original por ser un acercamiento semiótico inmanente a la obra de Poe, y no un comentario extralingüístico de la misma, explicado mediante lo biográfico, como ha venido realizándose hasta ahora.

Teniendo en cuenta la hipótesis inicial, se ha expuesto, primero, un aspecto particular de la crítica académica que relaciona las artes visuales y la literatura, destacando en concreto la función desempeñada por la écfrasis literaria, tal como la definen los teóricos citados. Los principales conceptos comentados de esta figura han sido luego aplicados al relato objeto de este análisis, con intención de "mostrar", en primer lugar, cómo funciona en este relato dicha figura y qué estrategias narrativas despliega Poe en su aplicación y, en segundo lugar, "ratificar" la premisa 2 en la que se afirma que la instrumentación de dicha figura por Poe es puramente catártica, afirmación corroborada por la propia intención del autor que consiste en causar un "efecto impactante" en el lector, haciendo que el miedo a lo ominoso acabe en descarga catártica.

De los múltiples tipos de écfrasis inventariados, se han seleccionado los que mejor se adecuan al texto de Poe.

*Así, visto desde esta perspectiva, se ha logrado "mostrar" con bastantes detalles que la écfrasis literaria (nocional, intertextual y metaléptica) dota al texto de Poe de un espesor estético incomparable, con una carga catártica máxima para impresionar al lector, seducirlo e instruirlo, no solo en el nivel narrativo con las secuencias "siniestras", sino también en el epistemológico, otorgándole el papel activo de "narratorio creativo" que le permita interactuar con el texto e interpretar sus códigos verbales y visuales.*

El rasgo más destacable de la écfrasis, como vimos, es su flexibilidad y elasticidad, pudiendo "usurpar" a su servicio otras figuras como la metáfora, la metalepsis, la elipsis y la hipérbole, además de otros recursos retóricos que tienden a embellecer la forma del texto, como la enumeración, la poliptoton, el homeotéleuton, el hipérbaton, etc.

En cuanto a los rasgos de estilo gramatical, la écfrasis ha convocado todos los componentes del discurso, en particular los sustantivos, los epítetos, los adjetivos y los participios, al describir personas y lugares; y los verbos y adverbios, al describir las acciones.

*Así, la écfrasis literaria surte ingravidez al estilo del autor, acelera el ritmo narrativo del relato, dibuja y representa vívidamente los objetos y los hechos, en vez de narrarlos literalmente. Esto lo vimos en la caracterización de los personajes, en la ubicación del tiempo-espacio, en la manipulación del texto por el narrador, en la recepción catártica por el lector y también en el enfoque de los principales temas, como la "fisura", el "incesto" y la propia muerte.*

En resumidas cuentas, la écfrasis catártica, al ampliar e incrementar de forma impactante la percepción sensorial de las peripecias "ominosas" del relato, nos invita, como lectores, a interiorizar lo descrito por Poe, vía la catarsis, para que atenuemos y purifiquemos cualquier forma de terror imaginable, inminente o no, en particular los efectos de las emociones sulfúricas violentas, empezando con purgar y exorcizar nuestras propias patologías o demonios internos que nos fustigan y subyugan diariamente, *ab aeterno et a divinis*, cuando aún no éramos humanos.

*Poe nos ofrece, bis repetita placent, una terapia inigualable, nos hace sentirnos más humanos, más reales y más fuertes y valientes ante la implacable vorágine que es este absurdo mundo.*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agudelo, P. (2011). "Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria", *Lingüística y literatura*, Medellín, núm. 32. Recuperado el 13/02/23, de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/12548/11341>
- Alberdi, S. B. (2016). "Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis", *Literatura y lingüística*, 33. Recuperado el 11/02/23, de [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0716-58112016000100002&script=sci\\_arttext](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0716-58112016000100002&script=sci_arttext)
- Albero, D. (2007). *La écfrasis como mimesis*. Buenos Aires: Universidad nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios sociales.
- Aristóteles (2002). *La poética*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*. Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Retórica*, Madrid: Alianza Editorial.
- Artigas, A. I. (2013). "Galería de palabras. La variedad de la écfrasis". *Pública Crítica*, 2. México: UNAM, Iberoamericana.

- Carbajosa, P. N. (2013). "La écfrasis en la obra de Luis Javier Moreno", en *Revista Signa*, 22: 205-226. Recuperado el 11/02/23, de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ecfrasis-en-la-obra-de-luis-javier-moreno--rhythm-and-rhyme-music-and-poetry/>
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
- Delumeau, J. (1989). *El miedo en Occidente*. Madrid: Taurus.
- Domínguez, V. (2003). "El miedo en Aristóteles", *Psicothema*, 15. 4.
- Efrén, G. (2007). *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*. Medellín: Comfama.
- Freud, S. (1997). "Psicopatología de la vida cotidiana", en *Obras Completas*, Tomo I. Madrid: Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_\_ (1990). "De la historia de una neurosis infantil" (1918), en *O. C.* Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Genette, G. (1989). "Discurso del relato". *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Nuevo discurso del relato. Crítica y estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- Guasch, A. M. (2003). "Las estrategias de la crítica de arte". *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 211-244. Recuperado el 22/02/23, de [https://annamariaguasch.com/en/Publications/Las\\_estrategias\\_de\\_la\\_cr%C3%A9tica\\_de\\_arte](https://annamariaguasch.com/en/Publications/Las_estrategias_de_la_cr%C3%A9tica_de_arte)
- Heffernan, J. A. W. (2015). "Ekphrasis: Theory". *Handbook of Intermediality: Literature—Image—Sound—Music*, (pp. 35-49). Berlin/Boston: Walter De Gruyter.
- Horacio, F. Q. (1844). *Obras completas*. Madrid: Librería de D. José Cuesta.
- \_\_\_\_\_ (1961). *Arte Poética o Epístola a los Pisones*. Madrid: Real de la Gazeta. Recuperado el 20/03/2023 de <http://www.traduccionliteraria.org/biblib/H/H101.pdf>
- Krieger, M. (2000). "El problema de la écfrasis: imágenes y palabras...", en: Monegal, Antonio, pp. 139-160.
- Laplanche, J. y Pontalis, J.-B. (1997). *Diccionario de Psicoanálisis*. Edición Paidós.
- Lessing, G. E. (1985). *Laocoonte. O los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Orbis.
- Lizarazo, D. (2007). *Semántica de las imágenes, figuración, fantasía e iconocidad*, (por M. Beuchot, C. Pereda, R. Mier). México: Siglo XXI. Recuperado el 24/01/23, de [https://books.google.co.ma/books?id=WIc\\_gfu\\_xeEC&pg=PA13&hl=fr&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.co.ma/books?id=WIc_gfu_xeEC&pg=PA13&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false)
- Lozano-Renieblas, I. (2005). "La écfrasis de los ejércitos o los límites de la enárgeia". *Monteagudo*, 3ª época, 10: 29-38: Recuperado el 16/03/23, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1386896>

- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal. Recuperado el 17/03/23, de [\(PDF\) MITCHELL W J T \[2009-1984\] TEORIA DE LA IMAGEN Ensayos sobre representación verbal y visual PP 381 \[Akal\]](#)
- Perucho, J. (1987). "Introducción". En *Poe, Edgar Allan. Cuentos*. Barcelona: Planeta.
- Pimentel, L. A. (2003). "Écfrasis y lecturas iconotextuales", *Poligrafías*, 4. Recuperado el 10/03/23, de <http://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevaspoligrafias/article/view/1638>
- \_\_\_\_\_ (2012). "Écfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal". En: *Constelaciones I*. México: Bonilla Artigas, UNAM.
- Plutarco (1936). "Were the Athenians more famous in war or in wisdom?". En: *Moralia IV*, 489-527. Cambridge: Harvard University Press.
- Ponce, C. J. (2014). *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Editorial Fragua.
- Redondo, S. C. (2008). "La écfrasis pictórica en la poesía de Irene Sánchez Carrón". *Extravío*, revista digital de literatura comparada, 3, 87-103.
- Riffaterre, M. (2000). "La ilusión de écfrasis". *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 161-183.
- Robillard, V. (2011). "En busca de la écfrasis (un acercamiento intertextual)". *Entre artes, entre actos: écfrasis e intermediaria*, 27-50. México: Bonilla Artigas, UNAM.
- Saliba, D. R. (1990). "A psychology of fear. The nightmare formula in Edgar Allan Poe". Langham, Md.: University Press of America.
- Sánchez, C. I. (1997). *Porque no somos dioses*. Madrid: Premios de poesía hermanos Argensola.
- Spitzer, L. (1955). "The 'Ode on a Grecian Urn', or content vs. Metagrammar". *Comparative Literature*, 7, 203-225. Recuperado el 11/03/23, de <https://doi.org/10.2307/1768227>
- Valdivia, B. A. (2005). "Ekphrasis como traducción visual y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde 'Museo interior' de José Watanabe". *Revista de Cultura Agulha*. Recuperado el 28/03/23, de <https://triplov.pt/Agulha-Revista-de-Cultura/2008/Alberto-Baselli.htm>
- Valentín, G. Y. (1974). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos.
- Wimsatt, W. K. Jr. (1954). "The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry". U. of Kentucky: 3-18.

**MADLINE, FULMINADA POR LA CATALEPSIA**

