



Universidad de Castilla-La Mancha
Facultad de Humanidades de Albacete
Máster Universitario en Investigación en Humanidades,
Cultura y Sociedad
Curso académico 2020-2021



TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

“THE TELL-TALE HEART” (1843) A TRAVÉS DE SUS ILUSTRACIONES



Alumna: Gema Martínez Ruiz

Directores: Fernando González Moreno y Margarita Rigal Aragón

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, deseo reconocer a los profesores Dña. Margarita Rigal Aragón y D. Fernando González Moreno su apoyo, ayuda y comprensión a lo largo del proceso de realización de este trabajo. Las enseñanzas que me vienen aportando desde que tengo el privilegio de trabajar a su lado sin duda me acompañarán a lo largo de mi vida académica, profesional y personal. En segundo lugar, quiero agradecer a todo el equipo de los departamentos de Filología Moderna e Historia del Arte, así como al Grupo de Investigación "LyA", no sólo por facilitarme el acceso a sus archivos digitales y a su biblioteca, también por prestarme ayuda en todo momento. No puedo olvidarme de reconocer a la Facultad de Humanidades de Albacete y a todos sus profesionales por haberme ayudado a descubrir cuál es mi camino. Por último, gracias a mi familia y a mis amigos por su apoyo incondicional.

ÍNDICE

RESUMEN	4
INTRODUCCIÓN	5
1. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	7
2. ESTUDIO LITERARIO Y SIMBÓLICO DE “THE TELL-TALE HEART”	11
2.1. El cuento en Poe: breve aproximación a su poética	13
2.2. Contenido, estructura y análisis	15
2.2.1. Simbología	23
3. ESTUDIO DE LA FORTUNA GRÁFICA DE “THE TELL-TALE HEART”	29
3.1. Edgar Allan Poe y la visualidad	30
3.2. Las ilustraciones de “The Tell-Tale Heart”	32
3.2.1. Criterios de clasificación y selección	32
3.2.2. Análisis de las imágenes	33
CONCLUSIONES	49
BIBLIOGRAFÍA	52
ANEXOS	56

RESUMEN

El trabajo objeto de este proyecto aborda el cuento “The Tell-Tale Heart” de Edgar A. Poe desde una doble perspectiva: literaria y visual. La realización de este trabajo queda plenamente justificada por el escaso número de investigaciones que se centran exclusivamente en los estudios relacionados con la visualidad en la obra de este autor.

Partiendo de la hipótesis de que la narrativa breve de E. A. Poe posee una importante dimensión estética que ha atraído la atención de artistas e ilustradores de todos los tiempos, se profundiza en las diferentes facetas de “The Tell-Tale Heart” y en cómo ha inspirado la elaboración de un gran número de obras artísticas que acompañan, complementan y enriquecen el texto original.

Palabras clave: Edgar Allan Poe, cuento, “The Tell-Tale Heart”, ilustración, visualidad

ABSTRACT

The research that has been developed studies Edgar A. Poe's “The Tell-Tale Heart” from a literary and visual approach. The realization of this work is completely justified due to the absence of investigations related to this tale's illustrations. Based on the hypothesis which says that E. A. Poe's short narrative has a remarkable aesthetic component, that is attractive for the artists throughout the time, this research deepens in many aspects of “The Tell-Tale Heart” and how it has inspired the elaboration of several artistic works that accompany, complement, and enrich the original text.

Key Words: Edgar Allan Poe, tale, “The Tell-Tale Heart”, illustration, visuality

INTRODUCCIÓN

En una nota recogida en *Marginalia*, Edgar Allan Poe (Boston, 1809- Baltimore, 1849) escribiría: “Were I called on to define, very briefly, the term ‘Art’, I should call it ‘the reproduction of what the Senses perceive in Nature through the veil of the soul’. The mere imitation, however accurate, of what is in Nature, entitles no man to the sacred name of ‘Artist’” (POE, 1844: 243). De esta manera, el bostoniano reflexionaba acerca de la naturaleza del arte y cuál es su cometido. La obra creada por un artista es un reflejo de la naturaleza que este observa, transforma y plasma en forma de arte. Esto no sucede tan solo en la traslación del mundo real a la imagen, también procede de la transformación de la palabra en visualidad, a través de la ilustración. Para Poe —como se verá a lo largo de este TFM— palabra e icono se combinan a través del libro ilustrado, algo que, como literato y conocedor del arte, reivindicó a través de sus escritos. En este trabajo se abarca el aspecto visual de Edgar Allan Poe, en lo que se refiere a las ilustraciones de sus obras, más concretamente en uno de sus cuentos: “The Tell-Tale Heart” (1843) o “El corazón delator” en castellano. Con este estudio, se pretende cubrir un vacío existente dentro de las investigaciones referidas a la ilustración de la literatura “poeniana”: las representaciones visuales de “The Tell-Tale Heart”. Además, este trabajo se inserta dentro de los estudios de la visualidad de la obra del autor, a través de uno de los grupos de investigación actuales dedicados a esta temática: “LyA”, de la Universidad de Castilla-La Mancha, cuya labor se centra en estudiar la literatura de Poe en consonancia con sus ilustraciones. Publicaciones como *100 hitos ilustrados de la obra de Edgar A. Poe* (2020) se encargan de recopilar las ediciones más importantes del autor. Este grupo ha contribuido a completar, corregir (en ocasiones) y a continuar la labor de investigadores como Pollin, debido a las posibilidades que ofrecen determinados medios en la actualidad con los que este último no contaba.

La **hipótesis** de la que se parte se fundamenta en que, dada la importancia de los elementos visuales tanto en los relatos, como en los textos poéticos y ensayísticos salidos de la pluma de este escritor, resultaría lógico que, a lo largo del tiempo, los ilustradores se sintieran atraídos por sus escritos, interpretándolos y representándolos. Para desarrollar esta hipótesis, se ha elegido estudiar las interpretaciones visuales de “The Tell-Tale Heart”, por varios motivos: por las posibilidades visuales que ofrece este relato a los artistas, por la característica presencia del ojo y el corazón como elementos primordiales y simbólicos, y por el valor de este cuento dentro de la narrativa de Poe, ya que, a pesar

de ser una de sus historias más conocidas, no existe ninguna investigación que se centre en concreto en las muy diversas versiones ilustradas que se han hecho. Al tomar el cuento como objeto de estudio, gran parte del análisis se centrará en las unidades narrativas del mismo, es decir, en aquellas escenas concretas en las que se puede dividir el texto. De esta manera, se persiguen una serie de **objetivos**: 1) observar si las unidades narrativas en las que se ha dividido el cuento se reflejan en las ilustraciones escogidas; 2) examinar cómo abordan los ilustradores las representaciones del cuento —teniendo en cuenta sus estilos propios y las corrientes a las que pertenecen, y si son fieles o no al texto original— ; 3) realizar un análisis de carácter cronológico desde la primera ilustración conocida del cuento hasta la actualidad, y 4) estudiar el ojo y el corazón como símbolos principales del cuento, apreciando su influencia y relevancia en las imágenes. Para cumplir estos objetivos, se ha partido de un **método** ecléctico y cualitativo, propio de los estudios humanísticos. Se han empleado dos tipos de análisis: el primero, de tipo literario —para estudiar y profundizar en el cuento como texto escrito, prestando atención, como ya se ha comentado, a las unidades narrativas, los personajes y el ojo y el corazón— y el segundo, de tipo artístico, para el examen del uso de la imagen como elemento interpretativo del texto.

Respecto al análisis literario se ha examinado el cuento dentro del marco del universo literario de Poe, trabajando en profundidad con gran parte de sus ensayos, cuentos y poesías, así como diferentes escritos académicos del autor. Además, se han tenido en cuenta las hipótesis de estudiosos de la teoría literaria, como se verá reflejado en el apartado dedicado al relato. Por ejemplo, la propuesta de Jaap Lintvelt respecto a los tipos de narrador en los relatos respaldará la clasificación que se hace en este trabajo del narrador—protagonista de “The Tell-Tale Heart”. Para atender a la clasificación y estudio de los personajes, se han seguido las hipótesis de Roland Bourneuf y Réal Ouellet, entre otros varios autores que se referenciarán a lo largo de este TFM. Para abordar el análisis artístico, se han seleccionado unas treinta ilustraciones de diferentes autores, y han sido analizadas siguiendo una lógica basada en la semiótica y en el método de E. Panofsky, el método iconológico e iconográfico. Esto significa que se ha tenido en cuenta el valor artístico de las obras, su significado a través de la simbología, y la intencionalidad del autor y su relación con el cuento. Las imágenes no se han estudiado como obras de arte aisladas, sino en relación con el texto, observando qué aporta la imagen a la narración y viceversa, entendiéndose ambas en conjunto. El acceso a las ediciones ilustradas en las que se encuentran las imágenes ha sido posible gracias a la ingente labor realizada por el

ya citado Grupo de Investigación “LyA”, el cual, además de contar con un amplio catálogo de ediciones ilustradas de los cuentos y poemas de Poe, ha facilitado la entrada a su biblioteca y bases de datos.

Este TFM se **estructura** en torno a tres capítulos principales: 1) el referido al marco teórico y estado de la cuestión; 2) el capítulo del estudio literario del cuento y su simbología; y 3) el capítulo del análisis visual, en el que se estudian las ilustraciones. Se ha establecido esta división para organizar el trabajo de manera lógica, y facilitar la ayuda al lector, partiendo de lo general a lo particular y permitiendo una comprensión global del tema tratado, ya que cada apartado ayuda a construir el siguiente. Por último, el trabajo se cierra con cuatro anexos, que siguen una lógica acorde a la metodología del trabajo, ya que están organizados desde lo general a lo particular: el primero de ellos está dedicado a la cronología de vida y obras de Edgar Allan Poe, mientras que un segundo recoge todas las ediciones conocidas, según Pollin, donde aparece “The Tell-Tale Heart” ilustrado. El tercer anexo se centra en desglosar las distintas unidades narrativas que aparecen reflejadas en las ilustraciones, y el cuarto y último se compone de las ilustraciones seleccionadas y analizadas en este trabajo. Lo más apropiado habría sido que estas imágenes pudieran haberse incluido dentro del cuerpo del trabajo, pero, lamentablemente, la limitación de espacio ha obligado a trasladar las ilustraciones a los anexos, para la consulta de los posibles lectores.

1. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

La vida y obra de Poe han sido, y siguen siendo analizadas, desde muy distintos puntos de vista¹. Como se explica en la introducción, este TFM se centra en el estudio de uno de los relatos más aclamados del escritor, “The Tell-Tale Heart”, y de una selección de ilustraciones representativas de éste. Sin embargo, para entender la trascendencia y universalidad de la obra (y la vida) de este autor estadounidense, resulta necesario acercarse al estado de la cuestión no sólo del relato objeto de estudio, sino también sobre aquellos aspectos que ayudan a contextualizar esta obra y la riqueza visual que encierra el mundo literario de Edgar A. Poe.

En lo que se refiere a las publicaciones respecto a la vida del autor, antes de su muerte, en 1842, aparece la primera referencia biográfica en la antología *The Poets and the Poetry*

¹ Sin embargo, y pese a su interés, el objeto de estudio de este TFM no es la vida de Edgar Allan Poe; ello requeriría un TFM completo. Para aquellos interesados en conocer los momentos clave de su trayectoria vital, al final de este trabajo se incluye una cronología con los eventos más remarcables de su vida.

of America; esta había sido escrita por el propio Poe, aunque la firma R. W. Griswold (1815-1857) (RIGAL ARAGÓN, 2010:126)². El problema de esta pequeña nota biográfica es que muchos de los datos que contenía habían sido inventados, modificados o adaptados por el propio Poe. Tras la muerte del autor, Griswold (con quien Poe se había enemistado unos años antes), bajo seudónimo, publica en el *Daily Tribune* de Nueva York un obituario descalificativo: “he had few or no friends; and the regrets for his death will be suggested principally by the consideration that in him literary art has lost one of its most brilliant but erratic stars” (GRISWOLD, 1849:3-4). Esto hizo que salieran en su defensa varias personalidades, como George R. Graham³. Ya entre 1852 y 1894 se publican varias biografías, que siguen siendo hoy en día objeto de estudio. La más importante es la de Charles Baudelaire (1821-1867), cuyas traducciones de Poe abren las puertas de sus obras a Europa⁴.

El comienzo del siglo XX fue prolífico en cuanto a la aparición biografías del autor. En 1941 ve la luz *Edgar Allan Poe: a Critical Biography*, por Arthur Hobson Quinn (1875-1960), considerada hoy en día como una de las principales referencias para el estudio de la vida del autor. Junto a esta, *The Poe Log, A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809-1849* es una obra biográfica muy fehaciente, realizada por D. Thomas y D.K. Jackson. En 1991, puede que con motivo de la celebración del ciento cincuenta aniversario de la muerte de Poe, se publican otras biografías muy destacables, de las que hay que destacar la más reconocida por los “Poe Scholars”, *Edgar Allan Poe: Mournful and Never-ending Remembrance*, de Kenneth Silverman (1936-2017) estudioso de Poe de reconocido prestigio.

Con respecto a la obra de Edgar Allan Poe, las primeras reseñas que se escriben referidas a sus escritos datan ya de 1829, 20 años antes de su fallecimiento⁵. Así, por

² Véase GRISWOLD, R.W., “Edgar A. Poe,” *The Poets and Poetry of America* (1st edition), 1842, p. 387.

³ Edgar Allan Poe trabajó con Graham en la revista literaria fundada por este último en 1841 y hasta 1844 (Véase anexo I). Además de Graham, otros muchos amigos de Poe, como Sarah Helen Whitman (1803-1878), escritora estadounidense de reconocido prestigio, y con quien Poe mantuvo una relación sentimental, también defendió al bostoniano. En 1860, en su ensayo *Edgar Allan Poe and His Critics*, añade un prefacio en el que escribe: “DR. GRISWOLD’S Memoir of Edgar Poe has been extensively read and circulated; its perverted facts and baseless assumptions have been adopted into every subsequent memoir and notice of the poet, and have been translated into many languages. For ten years this great wrong to the dead has passed unchallenged” (WHITMAN, 1860:1).

⁴ Las traducciones al francés de Charles Baudelaire de los poemas, cuentos e historias de Poe, son fundamentales para darlo a conocer en Europa. Algunas de las traducciones que fueron recopiladas y publicadas entre 1856 y 1865 son *Histoires extraordinaires*, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *Adventures d’ Arthur Gordon Pym*, *Eureka* e *Histoires grotesques and sérieuses*. (RIGAL ARAGÓN, 2011:278)

⁵ Para este apartado se ha empleado la página web de la Edgar Allan Poe Society of Baltimore, de reconocido prestigio, mantenida por uno de los académicos estadounidenses de más renombre en lo que a

ejemplo, en septiembre de ese año, John Neal (1793-1876), escritor y editor estadounidense, comenta uno de los primeros poemas del autor, "Fairyland", publicando dicha crítica en *The Yankee and Boston Literary Gazette*, expresando: he "might make a beautiful and perhaps magnificent poem. There is a good deal here to justify such a hope"⁶. Desde este año y hasta la fecha de la muerte de Poe, se continúan publicando diversos comentarios de académicos y escritores de renombre en la época, que versan sobre la prosa y poemas del autor⁷. Así, William Evans Burton (1804-1860), con quien Edgar A. Poe fundó en 1839 la *Burton's Gentleman's Magazine*, escribe en 1838 una crítica de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*⁸; en 1839 se publican un par de breves críticas de *Tales of the Grotesque and Arabesque*, por John Frost (1800-1859) y L. F. Tasistro (1808-1886), en *Alexander's Weekly Messenger* y *New York Mirror*, respectivamente. Frost apuntaría que "He is capable of great things; and beautiful and interesting as the tales before us are, we deem them much less remarkable as actual performances than as evidences of ability for much more serious and sustained efforts"⁹. Tasistro, por su parte, comentaría: "Had Mr. Poe written nothing else but "Morella," "William Wilson," "The House of Usher," and the "MS. found in a Bottle," he would deserve a high place among imaginative writers, for there is fine poetic feeling, much brightness of fancy, a ready eye for the picturesque [...]"¹⁰. En lo que se refiere a los años posteriores a la muerte del escritor, E. C. Stedman y G. E. Woodberry, en *The Works of Edgar Allan Poe*, además de aportar su visión sobre la vida del autor, recopilan los cuentos, la crítica literaria y los poemas del bostoniano, y añaden comentarios sobre su

estudios de Poe se refiere, Jeffrey Savoye. Se puede acceder a la misma a través del siguiente enlace: <https://www.eapoe.org/index.htm>

⁶ Véase LEASE, B. "John Neal and Edgar Allan Poe," *Poe Studies*, diciembre de 1974, vol. VII, n.º 2, 7: pp. 38-41.

⁷ Aún en 1829, se publican varias críticas a la poesía del autor, alabando a partes iguales su genialidad y su rareza. En *The Yankee and Boston Literary Gazette*, una columna anónima reza lo siguiente acerca de los poemas "To Irene" y "To Helen": "He has a fine genius, we repeat it, and may be distinguished, if he will not mistake oddity for excellence, or want of similitude to all others, for superiority over them". Véase Anónimo (y E. A. Poe), "Review of Poems of E. A. Poe" *The Yankee and Boston Literary Gazette*, diciembre, 1829, pp. 295-298.

⁸ Véase BURTON, W. E., "Review of Poe's Narrative of A. G. Pym", *Burton's Gentleman's Magazine*, septiembre de 1838, 3: pp.210-211.

⁹ Véase FROST, J., "Review of Tales of the Grotesque and Arabesque," *Alexander's Weekly Messenger*, vol. III, n.º 50, diciembre 18, 1839, p. 2.

¹⁰ Véase FITZGERALD TASISTRO, L. "Review of Tales of the Grotesque and Arabesque," *New-York Mirror* (New York, NY), vol. 17, no. 26, diciembre 21, 1839, p. 207, col. 1, y vol. 17, n.º 27, diciembre 28, 1839, p. 215, col. 1.

obra: “Poe is often, and correctly enough, termed a romancer. Certainly he was a writer of ornate, yet vision-bred and illusive” (STEDMAN, 1894:91)¹¹.

Llegada la primera mitad del siglo XX, William P. Trent (1862-1839), es bastante severo al juzgar la obra del escritor, siendo especialmente crítico con sus poemas: “If he were a great poet his supremacy would be unquestioned; but although perhaps the greatest American poet, he is only a minor poet [...]” (TRENT, 1900:311)¹². La segunda mitad del siglo XX es mucho más fecunda en cuanto a la crítica literaria referida a Poe¹³. Susan y Stuart Levine, en su obra *The Short Fiction of Edgar Allan Poe* (1976) no sólo editan, en este caso, los cuentos de Poe, sino que los clasifican según las temáticas que trataba el autor: temas morales, política, muerte, etc. No se debe olvidar a dos de los académicos más importantes en cuanto al estudio de la obra del escritor, Pollin (1916-2009) y Mabbott (1898-1968). Mabbott se encargó de recopilar y editar meticulosamente todas las obras de Poe durante cuarenta años, organizando una gran colección dedicada a la literatura del bostoniano. Sin embargo, su temprana muerte hizo que Burton R. Pollin, uno de sus asistentes, lo relevara en tan ardua tarea. Pollin se dedicaría a completar dichos catálogos hasta la fecha de su muerte, en 2009. Tal es la trascendencia de esta labor de investigación que hoy en día Pollin y Mabbott son las dos figuras de referencia para los estudios sobre Edgar Allan Poe, fundamentales en cualquier investigación que verse sobre la obra y/o vida del escritor¹⁴.

En la actualidad, los académicos continúan elaborando estudios y críticas de la obra del bostoniano. J. G. Kennedy es uno de los autores más activos, con varias obras colaborativas a su cargo: *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*, de 2001, y la más reciente, *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe* (2019), editado por él y escrito por varios académicos, entre los cuales se encuentra Barbara Cantalupo. En este libro se abarca tanto la biografía de Poe como las distintas temáticas de sus escritos: “In turning to how nineteenth-century writers understood notions of the transcendent or of unconscious states, scholarship has begun to take a different look at the place of mesmeric theory and practice in Poe’s work” (MILLS, 2019:416).

¹¹ Véase STEDMAN, E.C. “Introduction to the Tales,” *The Works of Edgar Allan Poe — Vol. I: Memoir y Tales I*, 1894, 1: pp. 91-121.

¹² Véase TRENT, W.P. “Poe’s Rank as a Writer,” *East and West* (New York), vol. I, n.º 10, agosto de 1900, pp. 305-313.

¹³ Sería inabarcable mencionar todas las críticas a la obra y figura de Edgar Allan Poe publicadas durante esa época, debido a su magnitud. Ello sería sin duda merecedor de un trabajo aparte. En este TFM se han seleccionado los autores más trascendentes de manera general.

¹⁴ Véase MABBOT, T. *Tales y Sketches, Vol. 1 y 2*. First Illinois Paperback, 2000. (Original de 1978)

2. ESTUDIO LITERARIO Y SIMBÓLICO DE “THE TELL-TALE HEART”

Desde su publicación (1843), “The Tell-Tale Heart” fue objeto de comentarios por parte de escritores y críticos coetáneos a Poe. Publicado por vez primera en enero de ese mismo año en la revista *The Pioneer*, se trata de uno de los cuentos más importantes de Poe. J. R. Lowell (1819-1891) incluye en esa primera publicación una pequeña nota interpretando el relato: “This bodily feeling is painted with a terrible truth and distinctness of coloring [...] and with no less strength by the powerful imagination of Mr. Poe, in his story of the ‘Tell-Tale Heart’” (LOWELL, 1843:37)¹⁵. El cuento, sorprendentemente incluso para el propio Poe, no se recoge en la primera recopilación de relatos del autor, *Tales by Edgar Allan Poe* (1845)¹⁶. Sí se incluiría en 1850 en *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, editado por Griswold¹⁷. La siguiente edición que contiene el cuento sería europea y vería la luz, de la mano del ya mencionado Charles Baudelaire, con su obra *Edgar Allan Poe. Sa vie et ses ouvrages* (1852). No sería hasta la edición de Stedman y Woodberry (1984), que recogía los cuentos al completo del autor en una obra de diez volúmenes, en la que clasificaban los relatos según temáticas, catalogando “The Tell-Tale Heart” como un “Tale of Conscience”, sin añadir, sin embargo, ninguna explicación sobre esta clasificación¹⁸. Muy a comienzos del siglo XX, en 1902, James A. Harrison edita la obra completa de Edgar Allan Poe, incluyendo también el cuento “The Tell-Tale Heart”, sin aportar análisis alguno del mismo¹⁹. Sin embargo, en 1926, Bettina L. Knapp (1926-2010) en *Edgar Allan Poe* (1926) analiza 24 de los relatos del autor, con “The Tell-Tale Heart” entre ellos, clasificándolo como de temática “sombria”, lo que quiere decir que

¹⁵ Véase POE, E. A., “The Tell-Tale Heart” (Text-02), *Pioneer*, vol. I, n.º 1, enero de 1843, pp. 29-31.

¹⁶ De hecho, no se le permite a Poe intervenir en la selección de los cuentos que formarán parte de esta recopilación; esto le llevaría a escribir, en 1846, a Philip Pendleton Cooke lo siguiente: “The last selection of my Tales was made from about 70, by Wiley y Putnam’s reader, Duyckinck. He has what he thinks a taste for ratiocination, and has accordingly made up the book mostly of analytic stories. But this is not representing my mind in its various phases — it is not giving me fair play. In writing these Tales one by one, at long intervals, I have kept the book-unity always in mind — that is, each has been composed with reference to its effect as part of a whole. [...] Were all my tales now before me in a large volume and as the composition of another — the merit which would principally arrest my attention would be the wide diversity and variety” (Poe to P. P. Cooke, Agosto 1846). Véase, POE, E. A., *The Collected Letters of Edgar Allan Poe*, 2008, pp. 328-329.

¹⁷ POE, E. A., “The Tell-Tale Heart” (Text-06), *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, 1850, 1: pp.382-387

¹⁸ Véase POE, E. A. (ed. STEDMAN, E. C. S and WOODBERRY, G.E.), “The Tell-Tale Heart,” *The Works of Edgar Allan Poe — Vol. II: Tales II*, 1894, 2: pp. 55-61.

¹⁹ Véase POE, E.A. (ed. HARRISON, J.A.), “The Tell-Tale Heart,” *The Complete Works of Edgar Allan Poe — Vol. V: Tales - part 04*, 1902, 5: pp. 88-94.

trataba los “instintos reprimidos y ocultos de la personalidad humana” (RIGAL ARAGÓN, 1997:255-256)²⁰.

La clasificación de “cuento de horror y terror” atribuida al cuento en el contexto actual procedería de interpretaciones mucho más tardías a su publicación, como lo es la de V. Buranelli (1919-2012), quien en *Edgar Allan Poe* (1961) se interesa por la idea de lo oscuro y la locura en la narrativa breve del bostoniano, apuntando que “en el universo artístico de Poe existe algo más que el horror y el terror [...] (E. A. Poe) adoptó el cuento gótico y lo transformó en algo vivo y perdurable” (BURANELLI, 1961:42). Por otra parte, el ámbito hispanoamericano aportaría algunas de las interpretaciones más importantes de los primeros años segunda mitad del siglo XX: Julio Cortázar (1914-1984) traduce al castellano y publica los cuentos de Edgar Allan Poe en 1970, dividiéndolos en varios grupos según temáticas, clasificando “The Tell-Tale Heart”, de nuevo, como relato de terror, relacionándolo con lo sobrenatural y lo metafísico. Jorge L. Borges (1899-1986), por su parte, también se adentraría profundamente en el estudio de la obra de Edgar Allan Poe: “in his effort to rename and reframe Poe, Borges repeatedly granted two particular accolades to his precursor— he argued that contemporary literature could not exist without the Works of Poe” (ESPLIN, 2016:23). Este autor otorga especial importancia a “The Tell-Tale Heart”, entre otros cuentos, tomándolos, además, como referencia para su propia creación literaria.

En esta línea, es imprescindible mencionar una de las principales asociaciones que se centran en profundizar en la obra (y vida) de Edgar Allan Poe: The Poe Studies Association, la cual se define como una entidad educacional sin ánimo de lucro. Hoy presidida por Amy Branam Armiento (Frostburg State University), desde su fundación en 1973, esta organización ha lanzado numerosas publicaciones a través de *The Poe Studies Association Newsletter*. En el año 2000, se cambió el nombre de esta revista a *The Edgar Allan Poe Review*, dirigida por Barbara Cantalupo y patrocinada por Poe Studies Association y Penn State Lehigh Valley. En 2013, esta revista pasó a formar parte de *The Pennsylvania State University Press journals collection*²¹. De gran relevancia es, también, *Poe Studies / Dark Romanticism*, fundada bajo el nombre de *Poe Newsletter* in 1968. Actualmente es publicada por The Washington State University Press y financiada

²⁰ Véase KNAPP, B. L. *Edgar Allan Poe*, Nueva York, Frederick Ungar Book, Continuum, 1926.

²¹ Para aquellos interesados en ahondar en la labor de esta revista, se recomienda visitar la página de Poe Studies Association, donde se encontrará información acerca de las distintas publicaciones y conferencias que lleva a cabo. Puede accederse directamente a través del siguiente enlace: <https://www.poestudiesassociation.org/>

por The Humanities Research Center y The College of Liberal Arts, así como por the Department of English at Washington State University.

Existen diversos capítulos de libro y artículos académicos que se centran en estudiar “The Tell-Tale Heart” desde diversos puntos de vista. Así, en “Frantic Forensic Oratory: Poe’s ‘The Tell-Tale Heart’” (2001), Bret Zimmerman analiza el relato desde una perspectiva criminológica, prestando especial atención al comportamiento del joven protagonista del cuento, el motivo de su crimen y cómo éste es entendido dentro de la narración: “Let us consider the protagonist of ‘The Tell-Tale Heart.’ The tale, then, is not so much a confession as a *defense*: ‘The Tell-Tale Heart’ is actually a specimen of courtroom rhetoric-judicial, or forensic, oratory” (ZIMMERMAN, 2001:34). En afinidad con la interpretación psiquiátrica que realiza Zimmerman, Wing Chi-Ki, en “Ego-Evil and ‘The Tell-Tale Heart’” (2008), analiza el cuento bajo una mirada filosófica y psicoanalítica, relacionando la idea de *ego-evil* —desarrollada por el filósofo esloveno Slavoj Žižek (1949-)— con el asesinato que tiene lugar en el relato: “Žižek suggests that Ego-Evil is ‘the most common kind of evil’ [...] In the Bible, the elevation of the self is linked to a subjective, narcissistic viewing process [...] The resulting lack of self-knowledge makes Edgar Allan Poe’s narrator in ‘The Tell-Tale Heart’ judge the old man based on his own affections and not the truth” (WING CHI-KI, 2008:25). Otros artículos se desvinculan de los análisis psicológico-filosóficos y versan sobre otro tipo de elementos que el escritor trata en “The Tell-Tale Heart”. Es el caso de S. E. Sweeney, quien en “The horror of taking a picture in Poe’s ‘The Tell-Tale Heart’” realiza una comparación de carácter interdisciplinar, aunado fotografía y literatura. En este artículo, la autora considera que el interés de Poe por el daguerrotipo lo ayudó a forjar un nuevo tipo de terror con este cuento²². El autor, basado en la monomanía u obsesión por una determinada representación —el ojo del anciano— genera una atmósfera, un escenario — en definitiva, una imagen— que va provocando terror al lector conforme avanza la trama (SWEENEY, 2017:146).

2.1. El cuento en Poe: breve aproximación a su poética

Edgar Allan Poe es considerado uno de los maestros del cuento contemporáneo. Esto se debe a que “sólo éste habría de escribir una serie tan extraordinaria de relatos

²² El daguerrotipo es un procedimiento para obtener imágenes a partir de una placa de cobre cubierta por yoduro de plata, y se anunció y difundió en 1839, con muy poca antelación al nacimiento de “The Tell-Tale Heart”. Parece ser que el autor sentía atracción por este sistema fotográfico aún rudimentario, lo que hizo que lo introdujera en su propia creación literaria (SWEENEY, 2017).

como para dar el nuevo género el espaldarazo definitivo [...] e inventar o poner a punto formas que tendrían vasta importancia futura” (CORTÁZAR, 1989: 34). Además, el autor fue pionero en teorizar sobre este género y en tratar temáticas nunca exploradas. A pesar de que su deseo era el de dotar al conjunto de su narrativa breve de cohesión y unidad, lo cierto es que cada uno de sus cuentos posee una serie de características y diferencias sustanciales, en lo que atañe a forma, estilo, temática, tono, estructura, etc. Sin embargo, hay elementos generales que se pueden aplicar a todos sus relatos por igual, y estos factores hacen del autor uno de los mejores narradores de la literatura universal. El primero de todos sería la originalidad, que proporciona al lector una emoción nueva que le obliga a ejercitar su imaginación. El segundo es la unidad de efecto, conseguida por el escritor a través de la preparación previa del objetivo al que desea llegar, adaptando después los acontecimientos que desembocan en el final de la historia. Este concepto es explicado por Poe en su ensayo *The Philosophy of Composition* (POE, 1846:163, col. I)²³:

I prefer commencing with the consideration of an effect. Keeping originality always in view — for he is false to himself who ventures to dispense with so obvious and so easily attainable a source of interest — I say in the first place “Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?” Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can best be wrought by incident or tone — whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone — afterward looking about me for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect.

Este “efecto” deseado, al que se refiere el autor reside en la creación de un número de escenas e incidentes que provoquen en el lector un impacto, resultado del conjunto de elementos escogidos por el escritor. En este sentido, la capacidad para seleccionar exactamente lo que es importante es uno de los aspectos fundamentales en la narrativa breve de Poe (RIGAL ARAGÓN, 1998:110-113). Con todo, ¿qué entendía Edgar Allan Poe por “cuento”? Para el autor de “The Tell-Tale Heart”, se trata de un género superior a la prosa y la poesía: “we have always regarded the *Tale* as affording the best prose opportunity for display of the highest talent. It has peculiar advantages which the novel does not admit. It has even points of superiority over the poem” (POE:1984a:568). Además, para el autor existe una diferencia clave entre los cuentos y los poemas. Poe considera que la disimilitud real entre los dos géneros radica en su objeto: la poesía debe alcanzar la belleza, mientras que el fin último de la prosa de ficción es la verdad: “perhaps by ‘Truth’ he really meant the working of every part of the story—rhythm, plot, character,

²³ Véase POE, E. A., “The Philosophy of Composition”, *Graham’s Magazine*, vol. XXVIII, n.º 4, abril de 1846, 28: pp. 163-167.

language, references—towards a denouement which ends the story logically, consistently and satisfactorily” (SHEN, 2008:326); a este respecto, Poe apuntaría que “Now the object, Truth, or the satisfaction of the intellect, and the object Passion, or the excitement of the heart, are, although attainable, to a certain extent, in poetry, far more readily attainable in prose (POE, 1850:263)²⁴.

2.2. Contenido, estructura y análisis

“The Tell-Tale Heart”, cuadragésimo cuento del autor, fue publicado por la Revista *The Pioneer* y editado por James Russell Lowell. Se trata de uno de los cuentos más intensos, trascendentales e influyentes de Edgar Allan Poe; un relato que se podría considerar “de madurez” ya que lo escribió en los últimos años más productivos de su carrera. La narración, comenzada *in medias res*, sin apenas introducción, es la confesión de un homicida: esta declaración se dirige directamente al lector, haciéndolo cómplice del horror del crimen, ya que debe escuchar la versión del asesino de principio a fin. Se podría, incluso, interpretar esta comunicación con el asesino como un “juego interactivo”: el lector es dirigido por el narrador a lo largo de la historia, por las estancias de la casa donde sucede el macabro evento, y es capaz de observar la angustia que va creciendo en este “narrador-guía”²⁵. El lector puede así participar en el cuento, poniéndose en el lugar de otro personaje, pudiendo ser un policía, confesor, médico, etc. En este relato es muy perceptible la “unidad de efecto”, tan característica de Poe. El autor va introduciendo al lector de manera progresiva en la historia. Tal y como se verá de manera más detenida cuando se trate el estilo del relato, esto lo consigue por medio de repeticiones de estructuras y oraciones, que intensifican el tono de la narración: “It grew louder — louder — louder!” (POE, 1978:797) y también a través del desarrollo de la trama de manera planificada, la cual es modificada por el escritor para conseguir llegar a un desenlace concreto, planteado desde antes de elaborar el cuento.

La trama se desarrolla en dos espacios, en diferentes tiempos: el primero —que puede deducirse que es una prisión o algún tipo de institución mental— en el presente (cuando tiene lugar la confesión, a lo largo de toda la narración) y otro en el pasado, la vivienda del joven y el anciano. La acción de la historia se desarrolla en tres segmentos:

²⁴ Véase POE, E. A., “The Poetic Principle”, *The Works of the Late Edgar Allan Poe — Vol III: Literati*. 1850, 3: pp.1-20.

²⁵ A lo largo de este análisis, se interpretará que el asesino es una persona “joven” aunque en el texto no se matiza su edad su edad; sin embargo, como este narrador-asesino se refiere continuamente a su víctima como el “viejo”, se deduce que el protagonista es joven, o por lo menos más joven que el otro personaje.

presentación, clímax y desenlace. Tal y como se explicaba en la metodología, estos segmentos del texto pueden fraccionarse en unidades narrativas, sobre las cuales se trabajará. En este cuento son varias las unidades narrativas que se pueden encontrar, y se han clasificado de la siguiente manera:

Tabla 1. División de segmentos y unidades narrativas. Elaboración propia.

División de segmentos y unidades narrativas						
Segmento 1. Presentación			Segmento 2. Clímax		Segmento 3. Desenlace	
Presentación	Aparición del ojo	Planificación del asesinato. Visitas nocturnas	Asesinato y desmembramiento	Ocultación del cuerpo	Intensificación del latido del corazón. Desesperación	Confesión

En el primer segmento comienza a hablar el narrador, se presenta e inicia el relato de su historia, empujando al lector directamente a participar en ésta. Además, desde un principio el autor incita a pensar que el protagonista está loco, mediante un juego de percepciones (POE, 1978:382):

TRUE! — nervous — very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad? The disease had sharpened my senses — not destroyed — not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. [...] observe how healthily — how calmly I can tell you the whole story.

En esta parte del relato el protagonista explica que está cuerdo, presume de inteligencia y de templanza, e incluso asegura que es un individuo metódico, que actúa bajo su propio criterio y en total plenitud de sus facultades. Sin embargo, esta versión contrasta con un elemento clave en el relato: su creciente nerviosismo ante la presencia de uno de los ojos del anciano con el que cohabita, al cual describe de esta manera: “one of his eyes resembled that of a vulture — a pale blue eye, with a film over it” (POE, 1978:792). Este ojo “raro”, si bien inofensivo, perturba de tal manera al joven que, sin tener motivos para odiar al pobre hombre, decide acabar con su vida. Para ello, traza un plan premeditado, insistiendo en que eso es lo que demuestra que no actúa movido por un arrebato. Sin embargo, el acto brutal que lleva a efecto desentona con la imagen de cordura y sosiego que trata de mostrar a toda costa al lector. La sensación que se transmite al lector es que se trata de un narrador “poco fiable”, puesto que su actitud y sus palabras son incoherentes entre sí²⁶. El procedimiento escogido por el asesino para llevar a cabo

²⁶ El narrador poco fiable es un factor recurrente en la narrativa breve de Poe. Muchas veces, hace dudar al lector acerca de la credibilidad de las historias que cuentan los narradores bajo su punto de vista. Véase “Eleonora”, por ejemplo.

su macabro propósito es el siguiente: durante siete noches, observa al anciano mientras duerme; permanece inmóvil en la alcoba de su víctima, consiguiendo que ésta no advierta su presencia: “and every night, about midnight, I turned the latch of his door and opened it — oh, so gently! And then, when I had made an opening sufficient for my head, I put in a dark lantern, all closed, closed, so that no light shone out, and then I thrust in my head” (POE, 1978:382). Esto conduce a que la atmósfera oscura y asfixiante que crea el autor se acentúe conforme se acercan el clímax y el desenlace. La culminación del plan del protagonista tiene lugar en la octava noche, en la que éste finalmente da muerte al anciano.

Así, el asesinato es el clímax de la historia, y consiste en el segundo segmento del relato. Es cuando el protagonista muestra lo que ha sido capaz de hacer. El lector, que presencia el asesinato, ve cómo de manera metódica y calculadora, sin atisbo de culpa, el joven descuartiza y entierra bajo el suelo el cuerpo de su víctima. Sin embargo, la intranquilidad del verdugo no termina aquí; es más, a partir del crimen aparece en el relato el segundo elemento de más importancia y que cambia el curso de la historia: el latido del corazón. La angustia que el narrador creía desaparecida tras acabar con el viejo reaparece mucho más intensa una vez muerto éste, vinculada al sonido del corazón que procede (en su imaginación) de debajo de las tablas. Este sonido aparece tras una visita inesperada, la de los tres policías, alertados por un vecino que había oído el grito del anciano. Con este hecho se abre el tercer y último segmento, que da paso al desenlace. En este momento, el asesino permite el paso a los agentes, e incluso los lleva a la habitación donde está escondido el cuerpo. Esta escena es clave para el desenlace del relato. El joven, orgulloso de su hazaña, de cómo ha conseguido llevar a cabo el crimen sin manchar la vivienda de sangre, de cómo ha descuartizado el cuerpo con la precisión de un cirujano, trata de burlar a los policías (POE, 1978:386):

I smiled, — for what had I to fear? I bade the gentlemen welcome. The shriek, I said, was my own in a dream. The old man, I mentioned, was absent in the country. I took my visitors all over the house. I bade them search — search well. I led them, at length, to his chamber. I showed them his treasures, secure, undisturbed. In the enthusiasm of my confidence, I brought chairs into the room, and desired them here to rest from their fatigues, while I myself, in the wild audacity of my perfect triumph, placed my own seat upon the very spot beneath which reposed the corpse of the victim.

La serenidad de la que hace gala el protagonista se ve truncada cuando comienza a oír el corazón. Poe utiliza este recurso para incrementar el nerviosismo en el asesino, creando en el lector una sensación de terror y tensión, ya que no aclara la procedencia real del sonido, sino que deja que quien lee el cuento recurra a su propia imaginación para

explicar los hechos. Este terror no tiene entidad real, sino que toma forma en la psique humana, creando con ello más pavor. La interpretación más plausible es que dicho rumor viniera de la mente del protagonista; podría ser el sonido agitado de los latidos de su propio corazón lo que lo llevara a la confesión del crimen. Este es el desenlace de la historia. La narración está orientada hacia la consecución del efecto final, *in crescendo*, desde el inicio del relato. Incapaz de soportar el incesante ruido del corazón, el protagonista cede ante la presión y confiesa haber asesinado al anciano ante unos policías que parecen no se percatarse del nerviosismo del protagonista, y tampoco escuchan los latidos que tanto perturban al autor del homicidio. El cuento finalizaría de modo abrupto en este momento. El lector no puede saber cuál es la reacción de los policías al descubrir la verdad, ni qué hace el asesino después de confesar; una vez más, el autor deja que el lector imagine qué sucede después. Sin embargo, si se presta atención a la estructura del relato, se puede observar que el final lleva al lector al principio: tras la confesión, el asesino es encarcelado. En prisión narra su historia a una segunda persona: el lector. El cuento tendría, de esta manera, una estructura circular. Esta estructura sería, de nuevo, resultado de la correcta planificación y consecuente aplicación de la “unidad de efecto”, sobre la que tanto se está incidiendo en este trabajo.

Un aspecto fundamental por tratar es la figura del narrador. En el cuento, él es quien comete el crimen. Esto llevaría a considerar que el narrador es de carácter autorial (el “yo” interviene en el relato, dando su opinión sobre lo sucedido); además, se le podría considerar homodiegético, es decir, que se encuentra dentro de la historia, en base a los criterios de Lintvelt (1981). De esta manera, la figura del narrador es la que abre y cierra el discurso, desde dos perspectivas. La historia del crimen se halla enmarcada dentro del discurso de la confesión, en el juego presente-pasado. El narrador que presenta los hechos al lector lo hace, en inicio, desde *dentro* de la narración (homodiegético) pero en la explicación del crimen cometido pasa a ser un narrador heterodiegético, ya que cuenta lo sucedido sin intervenir (RIGAL ARAGÓN, 1998:140). Este narrador, asimismo, continuamente interpela al lector por medio de incisos e intromisiones, que interrumpen la narración para dar paso a un apunte del propio narrador-personaje: “If still you think me mad, you will think so no longer when I describe the wise precautions I took for the concealment of the body” (POE, 1978:796). Para dar más intensidad a su discurso, el autor introduce en estas intervenciones palabras escritas en mayúsculas: “TRUE!” (POE: 1978:792).

Respecto a los personajes, desde un principio debe ponerse de relieve la dificultad que supone un intento de catalogación de estos en los cuentos de Poe, debido a su amplia variedad y complejidad, puesto que “la confusión de diversos puntos de vista, de distintos enfoques, de diferentes principios de evaluación, aparece en todo momento” (BAJTÍN, 1982:16). Siguiendo a Bourneuf y Ouellet, existen una serie de elementos que se deben tener en cuenta en el momento del análisis de personajes. Estos son: la forma de presentación, la naturaleza, relevancia, proceso y modo de actuación, complejidad, funciones y encarnación física o psicológica (BOURNEUF Y OUELLET, 1972:204-231). En “The Tell-Tale Heart” no hay apenas personajes: el asesino, el viejo, y los tres policías, siendo el más relevante el primero, que es sobre el que cae todo el peso de la historia. El viejo, por su parte, se trata de un personaje “mudo”, sin evolución psicológica. Su persona — ni siquiera en su totalidad, ya que sólo afecta su ojo a la trama— cumple una función clara: desencadenar la intranquilidad en el joven que vive con él, que dará lugar al asesinato. Se podría considerar como el antagonista, pero su acción es tan pasiva que podría no interpretarse como un verdadero “enemigo” del joven.

En lo que se refiere a la presentación del protagonista, se auto caracteriza y se da a conocer a sí mismo desde el inicio del relato. Es asimismo un personaje dinámico y actuante. En cuanto a su complejidad, *grosso modo*, se trataría de un personaje redondo; llama la atención, tras la lectura del relato, cómo el autor es capaz de, en apenas unas páginas, lograr un perfil psicológico profundo del protagonista. Aunque Poe da muy poca información acerca del joven —no se conoce su edad, grupo étnico, ocupación, ni siquiera su nombre— sí que se centra en el desarrollo psicológico del mismo. Son pocos los adjetivos referidos al protagonista que se pueden deducir con la lectura del cuento: nervioso, meticoloso, frío, calculador. A estas cualidades se les añade una supuesta enfermedad —Poe no especifica cual— que el propio narrador considera que ha “agudizado sus sentidos”: “very, very dreadfully nervous I had been and am; but why will you say that I am mad? The disease had sharpened my senses [...] Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell” (POE, 1978:792). En lo referente a la enfermedad —que se podría interpretar como mental—, es preciso tener en cuenta que Edgar Allan Poe repetía una serie de perfiles psicológicos en sus historias, siendo la locura uno de sus temas preferidos. Este interés por los pensamientos profundos y las obsesiones internas es probablemente fruto de la influencia del movimiento romántico en el propio autor (RIGAL ARAGÓN, 1998:191-192). El protagonista de “The Tell-Tale Heart” es de hecho uno de los más icónicos

personajes que crea Poe, y muchos autores han reflexionado acerca de la supuesta enfermedad que padece y el porqué de sus macabras acciones. Por ejemplo, Zimmerman interpreta que “he succumbs to his schizophrenic symptoms again—specifically a violent mood swing comprised of anger and anxiety” (ZIMMERMAN, 2001:40). Es factible considerar que este personaje se clasifique dentro de la categoría de *demente*, principalmente porque no está en completa posesión de sus facultades. A pesar de que prepara el crimen de manera premeditada, es esclavo de sus impulsos, y actúa con la “razón nublada”.

En relación con lo expuesto, si se consulta otro de los cuentos-confesión más destacables del bostoniano, “The Imp of the Perverse” (1845), se verá que el protagonista hace una extensa reflexión acerca del impulso natural e irrefrenable que sienten los seres humanos de hacer daño. Para Poe, la maldad forma parte de la naturaleza humana y bajo determinadas circunstancias tiene lugar la influencia de la perversidad, que lleva al individuo a cometer atroces crímenes (POE, 1978:1222)²⁷:

We may call *perverse*ness, for want of a more characteristic term. In the sense I intend, it is, in fact, a mobile without motive, a motive not *motivirt*. Through its promptings we act without comprehensible object; or, if this shall be understood as a contradiction in terms; we may so far modify the proposition as to say, that through its promptings we act, for the reason that we should not. [...] With certain minds, under certain conditions, it becomes absolutely irresistible.

La idea del “impulso” de caer presa de esta perversidad es comparada por el autor con un deseo de saltar al vacío, una acción que llevará a la autodestrucción: “We stand upon the brink of a precipice. We peer into the abyss — we grow sick and dizzy. Our first impulse is to shrink from the danger. Unaccountably we remain” (POE, 1978:1221). Este ímpetu, que debe ser contenido por las normas sociales, llega a su máxima expresión en “The Tell-Tale Heart”. El joven, amparándose quizá en sus “nervios” o su supuesta dolencia, sucumbe al impulso de la perversidad debido a la angustia que le provoca el ojo del viejo. Sin contenerse, considera que la solución es asesinarlo. Este personaje se ve a sí mismo como un ser superior y por ello piensa que tiene derecho a cometer el crimen. De hecho, ya en el análisis de la estructura del cuento se ha apuntado que trata de burlar a los policías, considerándose él mismo por encima de la ley. Esto hace que reciba su “castigo” cuando comienza a no poder soportar el sonido del latido del corazón y confiesa el crimen. Esta “autodestrucción”, materializada en la confesión de “The Imp of the

²⁷ Véase Edgar Allan Poe (ed. MABBOTT, T. O.), “The Imp of the Perverse,” *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. III: Tales and Sketches*, 1978, pp. 1217-1227.

Perverse”, es también resultado del impulso de la perversidad (VON MÜCKE, 2009:37-38).

Aunque ya se han introducido algunas cuestiones sobre el estilo del relato, convendría prestarle atención a la forma en la que el autor de “The Tell-Tale Heart” consigue crear, y a su vez intensificar, a través del lenguaje, esa sensación de terror que de manera magistral transmite al lector. A través de este relato, Poe contribuyó a definir la narrativa de terror, especialmente, en lo que se refiere al tratamiento de la intensidad. Este fenómeno, conocido como “intensity of interest” se fundamenta en la fascinación de los objetos o hechos cotidianos, los cuales son tratados en el cuento como extraordinarios y obsesivos. El personaje principal se concentra en la observación de estos aspectos cotidianos —el ojo, en este caso— y se obsesiona con ellos (SWEENEY, 2017:146). El suspense derivado de este maniaco comportamiento se combina, a su vez, con una serie de ingredientes estilísticos. Uno de estos ingredientes es la manipulación de la luz: la atmósfera tenebrosa del cuento parte de que la acción transcurre de noche, y es el haz que proyecta la linterna lo único que permite que el lector y el asesino puedan ver. Esto genera suspense porque el lector debe esperar a que el narrador encienda la linterna y apunte con ella al ojo del anciano, a modo de cámara oscura. Poe enfatiza la importancia de la luz de la linterna a través del uso de antítesis, evocando estados opuestos de luz-oscuridad “I put in a **dark** lantern, all closed, closed, so that no **light** shone out” (POE, 1978:793)²⁸. Esto también contribuye, en cierto modo, a confundir al lector, trasladándolo de un extremo a otro, gracias a la oposición de ideas. Otro ingrediente fundamental es el uso de recursos que incrementan la intensidad, aceleran la narración, e inciden en la naturaleza cada vez más delirante del narrador protagonista. Sus perceptibles ansiedad y confusión responden a una serie de recursos estilísticos empleados por Poe. En primer lugar, la progresión y sucesión de las unidades narrativas, se estructura en torno a una velocidad que va *in crescendo*. Este aspecto es apreciable en el relato como conjunto, y el tono de la narración es más atropellado a partir del asesinato del anciano. Para generar esta sensación, Poe emplea oraciones cortas, separadas por puntos y sin nexos (POE, 1978:796): “At length it ceased. The old man was dead. I removed the bed and examined the corpse. Yes, he was stone, stone dead. I placed my hand upon the heart and held it there many minutes. There was no pulsation. He was stone dead. His eye would trouble me no more”.

²⁸ La negrita, de ahora en adelante y en este tipo de citas, es mía.

La forma en la que el protagonista expresa sus pensamientos es uno de los elementos más sorprendentes de la narración, y contribuye no sólo al ritmo, sino a mostrar al lector cómo funciona su mente. Su lenguaje es dinámico, entrecortado y nervioso, y favorece precisamente a lo que se comentaba de la sucesión de secuencias narrativas. Desde el principio, este narrador-protagonista emplea constantes aclaraciones: “do you mark me well? I have told you that I am nervous: so I am” (POE, 1978: 795) así como periódicas interpelaciones, que podrían interpretarse como ambiguas, ya que se supone que se las hace al lector, aunque podrían estar dirigidas a sí mismo: “Ha! — would a madman have been so wise as this?” (POE, 1978:793). Este personaje funciona como un canal mediante el cual se condensa y dirige la tensión, tanto en la trama como en el lector, a través del ritmo frenético, como se consigue a través de repeticiones de la frase “and then”, mostrando que una acción lleva a otra de manera sucesiva, sobre todo en el proceso de observar y asesinar al viejo. En este pasaje hay una especial incidencia en la reiteración de adverbios, que sirven para enfatizar la obsesión del narrador: “You should have seen how **wisely** I proceeded” “— oh, so **gently**” “I moved it **slowly**” “I undid the lantern **cautiously**” (POE:1978,793). Estas expresiones generan además una sensación casi mímica, en la que el tiempo parece pararse, lo que contrasta con el lenguaje atropellado y constante del narrador. De nuevo, esto genera una antítesis, jugando con el ritmo, extremadamente rápido y obsesivo, y también pausado.

Remarcando, de nuevo, la idea de demencia del protagonista, éste llega incluso a reírse: “A tub had caught all — **ha! ha!**”. Destacable es también su obsesión con las visitas al anciano a la misma hora, con el objetivo de observar su ojo, que, si bien es una decisión morbosa, contribuye a su insania: “everynight, just at twelve”, “many at night, just at mighnight” “for seven long nights” (POE, 1978:792-795). Curiosamente, a pesar de la constante presencia del ojo en la narración, de manera implícita y explícita, el lenguaje repetitivo del protagonista incide en aspectos “técnicos” que le ayudan a cometer el asesinato y esconder el cuerpo. El protagonismo que otorga el autor a las vicisitudes de la mente, relacionadas con cómo se desencadena la obsesión y la agitación en los individuos, es una de las claves de este cuento, así como para asentar las bases del género policíaco, del que Poe es considerado uno de los precursores²⁹. En relación con esto, cabe

²⁹ En lo que se refiere a este aspecto, en esta investigación no es posible prestarle la atención que se merece a la contribución de E.A. Poe al género policíaco y detectivesco. No obstante, muchos artículos de libros y manuales dedican su atención a esta temática concreta. Para aquellos interesados en adentrarse en este interesante aspecto, véase, por ejemplo, BENNETT, J. *The Detective Fiction of Poe and Borges* (1983).

mencionar lo que Rigal Aragón (2011) entiende como “Ciencia del Raciocinio”. Este concepto hace referencia a la capacidad de Poe para cristalizar elementos aislados, procedentes de las lecturas de novelas góticas, el concepto de lo grotesco y arabesco, su mente analítica e intuición. Poe es capaz de relacionar de manera lógica estos aspectos y aplicarlos a sus cuentos, creando un crimen o misterio, y resolviéndolo con el uso de la razón. La Ciencia del Raciocinio, así, basada en el positivismo lógico y la certidumbre filosófica de los seres humanos —que obedecen a leyes previsibles— es el concepto que rige gran parte de sus cuentos de terror, siendo, por supuesto, el caso de “The Tell-Tale Heart” (RIGAL ARAGÓN, 2011:37). Así, además de lo apuntado en este análisis, cabe destacar la enorme importancia que tiene este cuento de Edgar Allan Poe en el desarrollo de la literatura detectivesca, y como guía y modelo para el género de terror.

2.2.1. Simbología

A través del conocimiento de las obras de diferentes artistas, —como por ejemplo Nicolas Poussin (1594-1665), Claude Lorrain (1600-1682) o Clarkson Frederick Stanfield (1793-1867)— Poe desarrolló una precisa capacidad para representar escenas y ambientes, para “pintar imágenes”. En este sentido, “not only was Poe attracted to the art he saw, but he was also intrigued by the very act of seeing” (CANTALUPO, 2014:101). La habilidad para proveer a sus textos con visualidad o viveza pictórica se debe al uso de varias fuentes y técnicas literarias (GONZÁLEZ MORENO y RIGAL ARAGÓN, 2020:94). Con esto, el “acto de ver” que infunde Edgar Allan Poe al lector, lo hace a través de la elaboración minuciosa y concreta de imágenes: “He took care of every single brushstroke, but moreover, he was interested in the general effect, the general poetic sentiment” (GONZÁLEZ MORENO y RIGAL ARAGÓN, 2020:96). Parte de la confección de imágenes está estrechamente relacionada con el uso de símbolos, recurrente en toda la producción literaria de Poe. El símbolo, en calidad de elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea o forma expresiva que introduce en las artes figuraciones representativas de valores y conceptos, es utilizado por el autor para la asociación subliminal de las palabras o signos para producir emociones conscientes. Colocados de modo estratégico por el escritor, los símbolos en Poe representan una serie de aspectos que contribuyen a la creación de imágenes, a través de su propia naturaleza, pero también por medio de las sensaciones que transmiten al lector. El catálogo de símbolos escogidos

por el autor es muy amplio: utiliza diferentes partes del cuerpo humano (como el rostro de la joven en “The Oval Portrait” (1842), el corazón y el ojo en “The Tell-Tale Heart”) o determinados paisajes o edificios (véase cómo se representa la vivienda principal en “The Fall of the House Usher”, 1839). También recurre al uso de colores (como es observable en “Eleonora” (1842) y en las diferentes estancias de “The Masque of the Red Dead” (1842)); especies animales y vegetales (el orangután en “The Murders of the Rue Morgue” (1841) el escarabajo en “The Gold-Bug” (1843) o el caballo en “Metzengerstein” (1832)). Además de estos símbolos encarnados en elementos concretos, Poe atribuye especial importancia a las atmósferas en las que se desarrollan sus narraciones, ya sea la noche, el día, ambientes urbanos o bucólicos, etc. La premeditación con la que el autor diestramente escoge los símbolos con los que dota a sus relatos es perceptible a lo largo de todas sus tramas, y, en numerosas ocasiones, son estos símbolos los que, encarnados en diferentes objetos, dirigen y modifican la propia narración. Los símbolos no suelen representarse aislados, sino que se unen entre sí, dando lugar a representaciones simbólicas desarrolladas a lo largo de un periodo de tiempo en el caso de los relatos (CIRLOT, 1982:46).

La materialización de estas ideas abstractas e intangibles en “The Tell-Tale Heart” se hace a través de dos de los símbolos más significativos del universo literario del bostoniano: el ojo y el corazón. Ambos órganos son los que dirigen la acción del relato, desencadenando el primero la paranoia y posterior asesinato, y provocando la perdición del asesino el segundo. No obstante, para comprender la importancia de estos dos órganos y su trascendencia en el relato, es importante considerar el espacio y la atmósfera en los que se insertan. Ya se ha apuntado que son muy pocos los datos que Poe ofrece a lo largo del cuento: no se sabe el tiempo que transcurre entre el asesinato y la explicación detallada del crimen, así como tampoco es posible conocer dónde está la vivienda del joven y el viejo, o por qué viven juntos. Sin embargo, Poe prescinde a propósito de toda esta información, para focalizar la atención en el ambiente de misterio que envuelve tanto al escenario como a los personajes. Con todo, la acción principal tiene lugar durante la noche, sin más luz que la producida por la linterna que porta el joven: “And every night, about midnight, I turned the latch of his door and opened it — oh, so gently! And then, when I had made an opening sufficient for my head, I put in a dark lantern, all closed, closed, so that no light shone out, and then I thrust in my head” (POE, 1978:793). La noche, como una gran protagonista del cuento, es por sí misma un símbolo excelente escogido por Poe para mostrar una realidad oscura, macabra y misteriosa. Relacionada

tradicionalmente con el mundo de lo onírico, algunos autores entienden la noche también como medio por el cual se despierta el inconsciente (CIRLOT, 1982:327)³⁰. En el cuento, la ausencia de luz, el amparo y abrigo de la oscuridad son los únicos testigos del crimen del joven. En cierto modo, es en el inconsciente, en la mente del protagonista —lo *oscuro* del raciocinio— donde se planifica el asesinato.

En la mitología griega, la Noche (*Nyx*, Νύξ en griego antiguo) es madre del Sueño (*Hypnos*, Ὕπνος) así como de la Muerte (*Thanatos*, Θάνατος). Pese a que la noche se entiende como dispensadora de sueños y solucionadora de las preocupaciones de hombre, de ella parte lo macabro, y lo tenebroso, personificados en la Muerte (BIEDERMANN, 1993:321-322). El protagonista, sin ir más lejos, menciona a la Muerte, que se aproxima al anciano durante la noche, momento álgido de la perturbación del joven a causa de su ojo: “All in vain; because Death, in approaching him, had stalked with his black shadow before him, and enveloped the victim” (POE, 1978:794). Así pues, la relación entre la noche (oscuridad donde se produce el asesinato y se da rienda suelta a los impulsos perversos), el sueño (que bien podría representar el “letargo de la razón” que sufre el asesino) y la muerte (culmen de los dos anteriores) es directa. Por otro lado, en la penumbra de la noche resplandece la Luna, el *ojo* de la negra noche, como única observadora en la oscuridad (BIEDERMANN, 1993:322). En el cuento, el ojo del viejo “brilla” y es el único resquicio de luz en la penumbra de la estancia del anciano; es este punto hacia el cual la luz de la linterna apunta y donde el joven focaliza su atención, haciendo que el lector se centre también en ese objeto, esa “perturbación” de la penumbra nocturna (POE, 1978:794-795):

When I had waited a long time, very patiently, without hearing him lie down, I resolved to open a little — a very, very little crevice in the lantern. So I opened it — you cannot imagine how stealthily, stealthily — until, at length, a single dim ray, like the thread of the spider, shot from out the crevice and fell upon the vulture eye. It was open — wide, wide open [...].

Esta imagen de la noche como atmósfera que envuelve la acción podría provenir de la atracción de Poe por el movimiento romántico, aunque con una fuerte presencia de características góticas. En este sentido, haciendo un pequeño inciso, llama la atención que, a pesar de estas lúgubres particularidades, el autor no introduzca elementos sobrenaturales. Es decir, en este cuento no hay fantasmas ni fenómenos que trascienden

³⁰ Es común confundir los términos subconsciente e inconsciente, pero en este estudio se debe incidir en el concepto de “inconsciente”, entendido como “aquella parte de la vida psíquica del individuo de la que éste no tiene conciencia o conocimiento actual [...] En filosofía, a partir sobre todo de Leibniz, el inconsciente ha sido visto como “lo otro” de la conciencia (con la que se solía identificar el “yo”) y al que se le ha considerado ya como antagonista de la conciencia, ya como límite o elemento diferenciador”. El término “subconsciente” está hoy en desuso. Fuente: <https://www.webdianoia.com/glosario/>.

el conocimiento humano, como sí sucede, por ejemplo, en “Morella” (1835) o “Eleonora” (1842), donde las mujeres protagonistas acaban encarnadas en una segunda persona o se aparecen en espíritu, respectivamente. Por tanto, las características románticas que aparecen en el relato se vinculan a la atmósfera nocturna y la muerte, en la línea, también, de la tradición gótica. Los hechos extraordinarios que se dan a lo largo de toda la narración no proceden sino de la imaginación del protagonista, de su propia razón “nublada”. Céntrese la mirada sobre esta idea. La “obnubilación” sufrida por el joven, que hace que se desaten sus instintos más primarios y mortíferos, también puede interpretarse como un símbolo añadido por Poe a conciencia. No parece que sea casualidad que esta “ceguera” se relacione, de un modo casi irónico, con el órgano de la visión. A este respecto, el ojo como símbolo es considerado el órgano más importante de los sentidos del ser humano. Asociado con la luz y la visión —física y espiritual— no sólo recibe la información del exterior, sino que también la *transmite* (BIEDERMANN, 1993:331). El ojo por sí mismo es una representación del alma única, inamovible y susceptible a una percepción global y sintética: “El ojo del corazón es el hombre viendo a Dios, pero también Dios viendo al hombre. Es el instrumento de la unificación de Dios y el alma, del principio y de la manifestación” (CHEVALIER y GHEERBRANT, 1988:771). La idea de ojo como juez omnividente vendría del plano astral y divino, de Dios. Poseyendo esta naturaleza, el ojo es capaz de observar más allá de lo material; alcanzando la misma divinidad. Parte de la obsesión del joven procede de su creencia de que el ojo lo mira fijamente, y lo que es más importante: lo juzga. De hecho, el protagonista no es capaz de hacer daño al anciano si mantiene su ojo cerrado: “I found the eye always closed; and so it was impossible to do the work; for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye” (POE, 1978:793).

Llama la atención cómo, tratándose *a priori* de un símbolo sagrado —el Ojo de la Providencia, la omnipotencia y omnipresencia de Dios— el protagonista lo percibe como algo maligno, “The Evil Eye”. Realmente, se trata de una interpretación subjetiva, ya que ni el anciano ni su ojo le hacen daño, por lo que no hay nada malvado en éstos. El ojo, en este sentido, representaría lo sagrado, que “vigila” y juzga al joven, y al mismo tiempo simbolizaría sus más bajos instintos, siendo capaz de llevarlo a acabar con el viejo. El autor juega así con la doble naturaleza del símbolo del ojo³¹. Otro aspecto que merece ser

³¹ Respecto a esto último, es muy interesante el hecho de que el uso del ojo como símbolo no sea una característica exclusiva de “The Tell-Tale Heart”. En “Metzengerstein” (1842), por ejemplo, uno de los mayores pesos simbólicos lo ostentan los ojos del caballo. Se trata de la encarnación de la transformación diabólica del animal, y son, de nuevo, un reflejo de la naturaleza macabra de la bestia, que llevará al joven heredero Metzengerstein a su perdición. En el cuento se les otorga una especial importancia, y son descritos

destacado, y que quizá explique el porqué de la “maldad” del ojo, es el hecho de que esté “velado”: “I saw it with perfect distinctness — all a dull blue, with a hideous veil over it” (POE, 1978:795). Mabbott, en una nota previa al cuento en su edición de 1978, añadiría lo siguiente respecto a la veladura: “In the story, the veiling of the eye is probably symbolic, although any deformation of an eye is widely regarded with apprehension³²”. El velo no solo oculta y nubla la retina del anciano; tampoco permite que desde el exterior se alcance a conocer su “interior”. Basta con recordar el popular refrán “los ojos son el reflejo del alma”, idea ya presente, incluso, en la Biblia: “El ojo es la lámpara del cuerpo. Por tanto, si tu visión es clara, todo tu ser disfrutará de la luz. Pero, si tu visión está nublada, todo tu ser estará en oscuridad. Si la luz que hay en ti es oscuridad, ¿qué densa será esa oscuridad!” (Mt. 6, 22-23). La dificultad radica en que el joven no tiene la posibilidad de “ver” el interior del anciano: su velo ocular se lo impide. El alcance de conocimiento divino y la posibilidad de mirar, tanto hacia fuera como hacia dentro, se ven truncados. De ahí que sea el “Evil Eye” lo que trastorna al protagonista: es un órgano antinatural.

Entonces, si el ojo desencadena la locura en el joven y lo lleva a cometer el asesinato, un segundo órgano, el corazón, provoca su desesperación y posterior confesión del crimen. La simbología tradicional del corazón le atribuye características vinculadas a la razón: “en muchas culturas antiguas, el corazón es el que hace surgir todo conocimiento” (BIEDERMANN, 1993:122-123). Algo similar recogería Cirlot: “en el esquema vertical del cuerpo humano tres son los puntos principales: el cerebro, el corazón y el sexo. Pero el central es el segundo y por esa misma situación adquiere el privilegio de concentrar en cierto modo la idea de los otros dos” (CIRLOT, 1982:145). Chevalier, por su parte, recoge también estas interpretaciones que toman el corazón como centro del individuo, donde se localiza la inteligencia y la intuición. El islam considera que el corazón es el trono de Dios. En el vocabulario cristiano, se dice que el corazón contiene el Reino de Dios, que conecta al individuo con la espiritualidad divina (CHEVALIER y GHEERBRANT, 1988:371). Poe es consciente de esta simbología (POE, 1985:413)³³:

de esta manera: “The eyes, before invisible, now wore an energetic and human expression, while they gleamed with a fiery and unusual red; and the distended lips of the apparently enraged horse left in full view his sepulchral and disgusting teeth [...]” (POE, 1902:189). Esta temática podría ser objeto de futuras investigaciones, las cuales sin duda enriquecerían el conocimiento que ya se tiene de la literatura de Edgar Allan Poe.

³² Véase POE, E.A. (ed. MABBOTT, T.O.), “The Tell-Tale Heart”. *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. III: Tales and Sketches*, 1978, pp. 789-799.

³³ Véase POE, E.A. (ed. POLLIN, B. R.), “Marginalia - part 16,” *The Collected Writings of Edgar Allan Poe — Vol. II: The Brevities*, 1985, pp. 395-416.

Poe is correct that the “midriff or muscle which parts the heart and lungs ... from the lower viscera” is given the name (actually commonly the plural form, “phrenes”) which is also assigned to “the heart or mind, as the seat of mental faculties, perception, thought”. Important here is Poe’s insistence upon the “physical” or “material” nature of the soul.

El corazón está situado en la mitad del cuerpo, segmento conocido por los griegos como *phrenes* (φρήν); el corazón, así, ensamblaría la parte racional del ser humano, pero también la espiritual o contemplativa³⁴. No parece una coincidencia que se relacione la disposición del ojo y el corazón en el cuerpo humano con su propia naturaleza, muy presente esta última en “The Tell-Tale Heart”. Si bien el ojo alcanza la divinidad, y se sitúa en la cabeza, la parte más elevada del cuerpo, el corazón tiene mucha más relación con lo puramente humano. Se halla en el centro, más abajo del ojo y el cerebro; así, los sentimientos, razón y pensamiento humano están en una escala corporal inferior a la visión divina. Tendría sentido que el corazón, que aúna razón y espiritualidad, se viera como contraposición al ojo, este último como verdad absoluta. No obstante, no es posible saber a ciencia cierta si Poe realmente consideraba estos aspectos y los introdujo de manera consciente en el relato, aunque en su ensayo *Instinct vs Reason. A Black Cat* (1840) donde el autor reflexiona sobre la naturaleza humana y el instinto, apuntaría que (POE, 1840:2)³⁵:

The line which demarcates the instinct of the brute creation from the boasted reason of man, is, beyond doubt, of the most shadowy and unsatisfactory character” While the self—love and arrogance of man will persist in denying the reflective power to beasts, because the granting it seems to derogate from his own vaunted supremacy, he yet perpetually finds himself involved in the paradox of decrying instinct as an inferior faculty, while he is forced to admit its infinite superiority. Instinct, so far from being an inferior reason, is perhaps the most exacted intellect of all.

Se podría observar en el relato una confrontación entre lo humano, representado en el corazón, con lo divino, el ojo. Ha de aclararse que se trata de una suposición, que puede o no ser cierta; sin embargo, podría tener sentido si se presta atención a las acciones del protagonista del cuento. El asesinato que lleva a cabo, como ya se sabe, tiene su origen en el ojo velado del viejo, que no permite alcanzar el conocimiento divino. El crimen es perpetuado de manera muy premeditada, demostrando una pulcrísima capacidad de planificación y ejecución, que no tendría lugar en un asesinato a sangre fría. De hecho,

³⁴ La palabra *phrenes* evoca un complejo concepto. Míguez Barciela, en su artículo “‘El cuerpo’ como problema hermenéutico en la lectura de los poemas homéricos” (2016) lo entiende de la siguiente manera: “Comprender una palabra griega como *phrènes* nos obliga a reconocer otra vez nuestra incapacidad para pensar más allá de lo “físico”, por una parte, y lo “espiritual-mental”, por otra. Las *phrènes* son, sin embargo y a la vez, tanto una parte del “cuerpo” del hombre vivo (la cavidad torácica o el diafragma) como la actividad “mental” que tiene lugar en dicho “cuerpo” (el estar en sí y, por tanto, ser capaz de pensar y darse cuenta). La mente es el cuerpo [...]”.

³⁵ Véase POE, E.A., “Instinct vs Reason — a Black Cat” [Text-02], *Alexander’s Weekly Messenger*, vol. 4, n.º 5, enero de 29, 1840, p. 2.

de no ser por los latidos del corazón, el joven no habría confesado. Su intranquilidad, desaparecida tras acabar con el anciano —el ojo— se desata con el sonido de los latidos (POE, 1978:797):

The officers were satisfied. [...] They sat, and while I answered cheerily, they chatted of familiar things. But, ere long, I felt myself getting pale and wished them gone. My head ached, and I fancied a ringing in my ears: but still they sat and still chatted. The ringing became more distinct [...] Yet the sound increased — and what could I do? It was a low, dull, quick sound [...] I gasped for breath — and yet the officers heard it not. I talked more quickly — more vehemently; but the noise steadily increased.

El intenso latido del corazón puede ser fruto de la imaginación del protagonista; aunque, cualquiera que sea su procedencia, lo destacable es que lo *delata*. Lo divino ha sido transgredido, y lo humano, como ser al que en ocasiones su propia razón traiciona, es sancionado. Es posible que se trate de un castigo por “separarse” de Dios, de la divinidad del ojo, o por considerarse una mente superior, que “juega a ser Dios” a su antojo. Sea como fuere, la autotraición y autodestrucción del asesino queda reflejada en las últimas palabras en el relato: su confesión, cuando no soporta más el sonido de los latidos: “‘Villains!’ I shrieked, ‘dissemble no more! I admit the deed! — tear up the planks! — here, here! — it is the beating of his hideous heart!’” (POE, 1978:797). Así, el juego ojo—corazón y divino—humano podría entenderse en relación con la evolución psicológica que experimenta el joven asesino.

3. ESTUDIO DE LA FORTUNA GRÁFICA DE “THE TELL-TALE HEART”

La importancia que la visualidad tiene en la obra de Poe ha sido abordada fundamentalmente por dos investigadores estadounidenses: Burton R. Pollin (1916-2009) y la ya citada Barbara Cantalupo. El estudio más exhaustivo elaborado hasta el momento ha sido, sin duda, el realizado en el siglo XX por Pollin en su obra *Images of Poe's Works* (1989), la cual recoge todas las ediciones ilustradas conocidas de los escritos de Edgar Allan Poe hasta ese el momento, clasificadas por países³⁶. Barbara Cantalupo, por su parte, ha publicado numerosas obras referidas a la visualidad de Poe, como lo es *Poe and the Visual Arts* (2014), donde elabora una cuidada reflexión acerca de la influencia del arte en el autor, y de cómo aplicó esto mismo en su literatura³⁷. En esta línea, en 2006, el alemán Christian Drost publicó su tesis doctoral, *Illuminating Poe. The Reflection of*

³⁶ Para aquellos interesados en consultar las ediciones ilustradas de “The Tell-Tale Heart” recogidas por Pollin, se ha añadido una tabla como anexo al final de este trabajo donde aparecen ordenadas cronológicamente, por edición y país de publicación (Véase anexo 1).

³⁷ Véase CANTALUPO, B., *Poe and the Visual Arts*. The Pennsylvania State University, 2014.

Edgar Allan Poe's Pictorialism in the Illustrations for the Tales of the Grotesque and Arabesque, donde estudia la relación entre algunos de los cuentos más significativos del bostoniano con sus ilustraciones. Drost analiza cómo se ilustra cada relato, y qué elementos, personajes o escenas específicos son escogidos para representar las diferentes historias. A pesar de que “The Tell-Tale Heart” no se encuentra entre los cuentos que recoge su investigación, las aportaciones de Drost son muy valiosas en lo que se refiere al estudio interdisciplinar de la literatura y el arte, más concretamente en las investigaciones de los cuentos ilustrados de Edgar Allan Poe.

3.1. Edgar Allan Poe y la visualidad

Ya se ha comentado que Edgar Allan Poe prestó especial atención, a lo largo de su carrera literaria, a la relación entre texto e imagen. Él mismo reflexiona en diversas ocasiones acerca de la visualidad en el texto y las posibles imágenes que infundiría éste en los lectores. Así lo haría, por ejemplo, en la reseña que escribió sobre la novela de Oliver Goldsmith (1730-1774) *The Vicar of Wakefield* (1766)³⁸:

The illustration, to be sure, is not always in accordance with our own understanding of the text; and this fact, although we never hear it urged, is, perhaps, the most reasonable objection which can be urged against pictorial embellishment — for the unity of conception is disturbed; but this disturbance takes place only in very slight measure (provided the work be worth illustration at all) and its disadvantages are far more than counterbalanced by the pleasure (to most minds a very acute one) of comparing our comprehension of the author's ideas with that of the artist.

El papel de la ilustración es fundamental para Poe; no sólo como una mera acompañante del texto, sirve para enriquecerlo y facilitar la comprensión de las ideas que transmite, y debe adecuarse a éste: “all through his career, he defended that when a text was accompanied by illustrations, images should be in accordance with it: appropriate and obvious, not mere ornaments” (RIGAL ARAGÓN et al, 2020:94). Parte de este interés por la imagen se debe a que la vida de Edgar Allan Poe (1809–1849) coincidió con un periodo en el que existía una creciente demanda de libros ilustrados (DROST, 2006:1):

When Poe was employed in the office of Graham's Magazine, he was part of the mass—market publication industry that exploited the contemporary readers' seemingly insatiable hunger for images. Poe's employer, George R. Graham, knew well how to appease and stimulate this desire at the same time and he understood to make the most of it economically.

Christian Drost apunta que Poe prefería los bocetos por encima de elaboradas pinturas llenas de detalles “innecesarios”. El autor aboga por la idea de lo “indefinido”

³⁸ POE, E.A., “Reseña sobre Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield, A Tale*”. *Graham's Magazine*, enero, 1842.

como elemento fundamental de una obra literaria, que también toma forma en la imaginería de sus trabajos (DROST, 2006:2). Suprimir los detalles que sirvan de simple decorado, como ya se sabe que sucede en “The Tell-Tale Heart”, hace que quien lee el texto deba completar la información a través de su imaginación. Algo similar ocurre con la transformación del texto en ilustraciones. La interpretación del artista juega un papel crucial en lo que se refiere a la creación de una ilustración que sea acorde al texto en cuestión (POE, 1842:70):

If our imagination is feeble, the design will probably be in advance of our conception, and thus each picture will stimulate, support, and guide the fancy. If, on the contrary, the thought of the artist is inferior, there is the stimulus of contrast with the excitement of triumph. Thus, in the contemplation of a statue, or of an individual painting of merit, the pleasure derivable from the comments of a bystander is easily and keenly appreciable, while these comments interfere, in no perceptible degree, with the force or the unity of our own comprehension.

En lo referente a la importancia de la imaginación y la supresión de los elementos meramente decorativos en un escrito, Thomas Olive Mabbot, en la introducción del volumen II de su edición de los cuentos de Poe, añade una nota escrita por el propio Poe, reflexionando acerca de esto mismo (POE, 1978: XV)³⁹:

Imagination, Fancy, Fantasy, and Humor have in common the elements, Combination and Novelty. The Imagination is the artist of the four. From novel arrangements of old forms ... it selects only such as are harmonious: — the result, of course, is beauty ... [but] when in addition to the element of novelty, there is introduced ... unexpectedness... the result then appertains to the Fancy ... [...] Fancy is at length found impinging upon the province of Fantasy.

De esta manera, tanto ilustradores como lectores deben lidiar con las numerosas ambigüedades de la narrativa breve de E. A. Poe. Resolver esta subjetividad es un verdadero acto de interpretación⁴⁰. El resultado de este acto condiciona el significado de los textos de este autor, y, debido a que las ambigüedades se resuelven de muy diversos modos, los escritos de Poe poseen un enorme potencial de lecturas. Drost apunta que “Interpreting Poe’s texts means to picture his images, for illustrators and readers as well” (DROST, 2006:2). Este hecho desembocaría en un amplio abanico de posibles interpretaciones de los cuentos de Poe, lo que se traduce en la selección por parte del artista de determinados elementos —considerados característicos o destacables— en el

³⁹ Véase MABBOTT, T.O., *Poe and His Tales. The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. II: Tales and Sketches*, 1978, pp. XV-XXVI.

⁴⁰ Un concepto realmente interesante en lo que se refiere a la subjetividad y consiguiente interpretación del texto es el acuñado por Roman Ingarden (1893-1970) y Wolfgang Iser (1926-2007) “Unbestimmtheitsstellen”, traducido como “indeterminaciones”. Drost apuntaría lo siguiente acerca de este término: “Ingarden thought that the reader’s imagination is an image-producing mental process stimulated by certain qualities inherent to the object of art. Likewise, Iser, although less visually oriented than Ingarden, regarded the reader’s generation of meaning to be conditioned by the occurrences of indeterminate text passages. In order to make sense out of a text the reader has to generate connections where the text renders no coherent information” (DROST, 2006:3).

momento de transformar el texto en imagen. Como resultado, se genera una enorme heterogeneidad en las ilustraciones de los cuentos de Poe, lo que dificulta la clasificación de éstas. Sorprendentemente, son muy escasos los estudios dedicados a la obra ilustrada del autor de “The Tell-Tale Heart”. A pesar de que grandes artistas, a lo largo de 170 años, han dado visualidad a sus escritos —algunos ejemplos son Gustave Doré (1832-1883) o el pintor simbolista Odilon Redon (1840-1916)— en las investigaciones acerca de Edgar Allan Poe la atención dedicada a las ilustraciones es, o bien escasa, cuando no suprimida a favor de los aspectos textuales. Drost incide, a lo largo de su tesis en este aspecto, y trata de encontrar los motivos que llevan a no considerar, en muchos casos, la riqueza visual de los escritos de Poe (DROST, 2006:6):

A study about the illustrations of Poe’s works undoubtedly is a task confronting the critic with several problems of heterogeneity. Apart from the eclecticism, the different topics and the various styles which characterize Poe’s works, the historical range of more than 150 years as well as the diversity and the incompatibility of promising approaches make it difficult to bundle the huge amount of Poe illustrations, produced by approximately 1000 artists [...]. **The main problem is to find a perspective from which the images in question can be uniformly viewed without totally sacrificing their ideographical relevance.**

3.2. Las ilustraciones de “The Tell-Tale Heart”

La prosa y poesía de Poe ofrecen una extraordinaria riqueza visual, que experimenta además con varias categorías estéticas (lo bello, lo sublime, lo arabesco, lo grotesco, lo macabro, etc.). Todos estos elementos en su literatura son una invitación a los diferentes artistas para transformarlos en poderosas y sugestivas imágenes (RIGAL ARAGÓN y GONZÁLEZ MORENO, 2018:7).

3.2.1. Criterios de clasificación y selección

El análisis que aquí se propone trata de suplir los problemas de interpretación de los que habla Drost. La clasificación de los artistas y de sus ilustraciones se ha realizado en base al objetivo primordial de ser capaces de estudiar las obras pictóricas en consonancia con el texto, y observar, no sólo los distintos estilos, sino también la trayectoria ilustrada del cuento. Agrupadas en orden cronológico, la selección de imágenes ha seguido una serie de criterios básicos: 1) que las ilustraciones pudieran encuadrarse dentro de las unidades narrativas básicas del cuento; 2) que fueran originales y fieles al texto; 3) que se adecuaran a la esencia del relato, o por el contrario se alejaran de ella, y deban ser destacadas por ello; 4) que implicaran una reinterpretación de la narración, fruto de la selección de determinados elementos en lugar de otros; y 5) que fueran visualmente atractivas e impactantes. A estos criterios debe añadirse la inclusión

de muchos de los principales ilustradores de Poe, como son Fernando Xumetra (1860-1920) o Harry Clarke (1889-1931), entre otros, que han contribuido a crear imágenes muy características tanto de “The Tell-Tale Heart” como del resto de cuentos y poemas del autor bostoniano. Por otro lado, es indispensable tener en cuenta los distintos estilos, tonos y técnicas que se reflejan en las imágenes. Es lógico considerar que, desde las primeras ediciones ilustradas del relato del siglo XIX hasta la actualidad, haya existido una evolución en la interpretación de los distintos artistas. Pueden así observarse varias tendencias, que varían en gran manera cuando se tratan de obras más clásicas o contemporáneas. Todos estos aspectos serán recogidos en el análisis.

3.2.2. Análisis de las imágenes

Sabiendo que “The Tell-Tale Heart” es encuadrado por muchos académicos dentro de “cuento de terror”, gran parte de las interpretaciones artísticas se centrarán en la idea de lo oscuro y macabro, la muerte del anciano, o la demencia del protagonista. No sólo es posible encontrar ilustraciones literales que reflejan de manera fiel el relato; de gran peso y trascendencia son también las representaciones metafóricas.

Desde las primeras ediciones ilustradas hasta comienzos del siglo XX

Hasta donde se conoce, la primera ilustración del cuento fue española, no estadounidense⁴¹. Fue incluida en la edición ilustrada *Historias extraordinarias* de Edgar Allan Poe (1887), editada por Daniel Cortezo, y que recogía once cuentos del bostoniano. Cada uno de los relatos se acompañó de un encabezamiento, una o dos ilustraciones a página completa, y colofones elaborados por Fernando Xumetra Ragull (1865-1920). La lectura visual de Xumetra se sitúa en dos tendencias diferentes: por un lado, el artista interpreta los diferentes textos de un modo muy literal y adecuado, siguiendo una a una las palabras de Poe, para plasmarlas en su ilustración y hacer el texto más entendible para el público. Por otro, elabora imágenes simbólicas, que, si bien no reflejan pasajes concretos de los relatos, sí que exploran la esencia de estos (RIGAL ARAGÓN y

⁴¹ En palabras de González Moreno, “la patria de Poe no tuvo el honor de ver publicadas las primeras ediciones ilustradas con los trabajos de este escritor. Tras su muerte en 1849, su tía y suegra María Clemm firmó un contrato con el editor Rufus W. Griswold poniendo en manos de éste los derechos para *The Works of the Late Edgar Allan Poe* por J. S. Redfield (1850-1856), derechos que no expirarían hasta 1884. Griswold optaría por ediciones no ilustradas, cerrando así la posibilidad de que en Estados Unidos los ilustradores se enfrentaran a la obra de Poe” (GONZÁLEZ MORENO, 2011:110).

GONZÁLEZ MORENO, 2018:13-15). Esta misma dualidad es a la par aplicada en las ilustraciones que acompañan a “The Tell Tale-Heart”. De esta manera, la primera ilustración (ilustración 1) forma parte de la interpretación simbólica que hace Xumetra del relato⁴². Situada en el encabezamiento de la primera página del cuento, la obra no refleja el asesinato del anciano, ni la obsesión del protagonista, si bien ambos aspectos están materializados en la Muerte, representada como un esqueleto suavemente posado en el lecho donde duerme el anciano, llevando con ella una guadaña. Un manto la envuelve y ondea hasta la cabeza del viejo, quien parece ajeno a su destino, e incluso se percibe como una víctima inocente; de hecho, Xumetra decide no incluir su ojo en la escena. Podría interpretarse que esta imagen bebe de la tradición romántica española, por la aparición alegórica de la Muerte de manera tan espectral y sobrenatural; vendría a recordar el tratamiento de este personaje, por ejemplo, a las leyendas de Gustavo A. Bécquer (1836-1870) por su carácter de “visión” de ultratumba, que escapa al conocimiento humano. También es apreciable una cierta influencia del modernismo-fin de siglo español, por el carácter subjetivo de la imagen y su lenguaje simbólico.

Muy distinta es la otra ilustración que aparece posteriormente en el relato (ilustración 2). Xumetra esta vez escoge la unidad narrativa de la confesión del asesino a los tres policías, y, aunque es fiel al texto, dota a la escena de un carácter teatral, y sin un ápice de violencia. Sin bien el cuento original especifica que el asesino estaba desesperado cuando se confiesa, cediendo ante la presión del sonido de los latidos, Xumetra elimina toda esta tensión. Crear una imagen teatralizada, incluso solemne, en la que el asesino se lleva una mano al pecho, mientras que los policías aparecen en posturas y gestos que bien parecen propios de un melodrama. Tanto el protagonista como los agentes aparecen pulcramente ataviados, y no es posible percibir la oscuridad macabra que caracteriza al relato, habiendo luz suficiente para ver a todos los personajes. El artista opta por no incluir violencia, obvia el ruido del corazón, y no se centra en la morbosidad de representar el cadáver ni el rostro desfigurado de angustia del protagonista, con lo que la obra obedecería en cierto modo a un estilo costumbrista.

La siguiente ilustración sobre “The Tell-Tale Heart” corresponde a Frederick Simpson Coburn (1871-1960) y vio la luz recién entrado el siglo XX, en 1902 (ilustración 3). Fue recogida en una edición de las obras de Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, editada por G. P. Putnam’s Sons. Todas las ilustraciones del volumen, setenta y dos

⁴² Todas las ilustraciones tratadas se han incluido como anexos, por motivos de espacio. Se referenciarán todas ellas en el cuerpo del trabajo para su fácil localización y consulta.

en total, son fotograbados a página completa elaborados por Coburn. La escena que se representa en esta ilustración es fiel a la atmósfera oscura del cuento, y bastante más sombría que las que elaboró Xumetra. Dispuesta en horizontal, la escena muestra el pasaje en el que el asesino se dispone a esconder el cuerpo bajo las tablas. Sin embargo, esta representación es sosegada y estética, ya que el autor prescinde, al igual que Xumetra, de la violencia con la que el asesino acaba con el viejo, y además no representa su cuerpo descuartizado, algo que sí aparece en el cuento. En lugar de esto, Coburn dispone el cuerpo tendido, rígido, pero sin una mueca en el rostro, como si estuviera dormido. A su lado, el asesino, representado como un joven, lo observa mientras se halla recostado en el suelo. Con esta disposición de los personajes, el autor parece que desea componer la escena como si de una pintura barroca se tratara, recordando de alguna manera a la colocación de las figuras en las obras de Caravaggio (1571-1610). Algo esencial en la obra es el uso que se le da a la luz y a la oscuridad. Si se recuerda cuando se estudiaba el estilo de cuento, Poe aumentaba o disminuía la luminosidad, focalizando la atención del lector en puntos determinados de la narración. Simpson hace algo muy similar: centra la escasa luz de la estancia en el joven, en primer plano, y la disminuye hasta fundir el cuerpo del anciano, algo más alejado, con el fondo. La penumbra que se refleja en las paredes y el suelo de la habitación es solo superada por el profundo tono negro de debajo de las tablas, remarcando así lo macabro de la acción llevada a cabo por el asesino. A pesar de esta naturaleza oscura, la imagen no deja de ser delicada.

Apenas unos años después de la ilustración de Coburn, en 1908, el pintor trevisano Alberto Martini (1876-1954) elabora una serie de imágenes para los relatos de Edgar Allan Poe⁴³. Lo onírico y lo terrenal se combinan para dar forma a las obras de Martini, quien considera, como Poe, que la importancia de las ilustraciones radica en la esencia que representan, que busca al mismo tiempo ser un reflejo del texto, pero también elevarlo a una dimensión superior. La imagen es entendida por Martini como una forma de poesía —pareciera que en consonancia con *The Poetic Principle*— y la dota de un significado especial. Así, la composición, la dualidad entre luz y sombra, y la esencia del relato son las protagonistas de las ilustraciones de Martini, como así lo especifica Marco Lorandi: “Pur nell’atmosfera comune e entrambi, il modo che ha Martini di affrontare il racconto di Poe è molto singolare: avviene una metamorfosi, una essenza poetica si transforma in

⁴³ Si bien las ilustraciones originales datan de 1908, la edición en la que se encuentran y que ha servido de consulta, titulada *Alberto Martini illustratore di Edgar Allan Poe*, se publicó en 1984 y fue editada por Franco Maria Ricci.

un'altra essenza poetica, un mondo in un altro" (LORANDI, 1984: 74). Para ilustrar "The Tell-Tale Heart", Alberto Martini crea tres ilustraciones. La primera es un retrato del viejo (ilustración 4). Anteponiéndose a las futuras interpretaciones de este personaje, y muy en consonancia con el tratamiento de la luz y la creación de atmósferas que se comentaba antes, Martini decide plasmar el rostro del anciano en un primerísimo primer plano, resaltando con un destello su ojo derecho, sin embargo, juega con la ambigüedad al resaltar también el otro ojo, interpretándolo como un círculo oscuro y profundo⁴⁴. Hace creer al espectador que el ojo resaltado es el maligno, cuando es en realidad el otro. Enmarca además la cara surcada de arrugas del viejo en una atmósfera pesada y oscura, que se rompe con el destello de luz. Una segunda imagen es, si cabe, más perturbadora que el retrato (ilustración 5). Similar a la interpretación que va a realizar Viladecans en 2004, el artista establece una relación directa entre ojo y corazón. A través de una composición vertical, coloca el ojo en el centro, y debajo de él el corazón, a cuyo alrededor se halla el cuerpo desmembrado. Por encima de estos elementos se halla el asesino. Puede ser que esta ilustración se relacione con la idea de "superioridad" del protagonista, quien da la espalda a, en la lejanía, los tres policías. Ya la última imagen de Martini responde a la tendencia más simbólica del trevisano, y constituye una muy interesante lectura (ilustración 6). La imagen pretende ser, más que un reflejo del texto, una interpretación de su esencia, especialmente en lo que se refiere a la naturaleza del asesinato y la muerte. Si bien el asesino acaba con el viejo asfixiándolo, Martini introduce armas que sirven como instrumentos de tortura: un machete y un puñal. Con ello, explora no sólo la barbarie del asesinato, también pretende representar los aspectos más cruentos de la naturaleza humana: "La forza instituale viene raffigurata non tanto dalle immagini unite e sdoppiate dalla fenditura del lume, quando puittosto dagli strumenti di offesa e di penetrazione [...]" (LORANDI, 1984:224). Por último, puede verse un cierto homenaje a Lady Macbeth (1784) de Johann H. Füssli (1741-1825). Sin duda, la interpretación de Martini se adelanta a su tiempo, y constituye un hito fundamental de la ilustración de los cuentos de Poe, creando con éste un tándem que aúna la esencia de la pintura y la escritura.

Muy diferente de estas primeras interpretaciones es la del español Manuel Picolo López (1855-1912). Este artista realizó varias de las ilustraciones, incluidas las de "The Tell-Tale Heart", de *Narraciones extraordinarias* (1908) (GONZÁLEZ MORENO y

⁴⁴ Resulta curioso que, ya que Poe no especifica en el relato en qué lado de la cara está el ojo velado, los autores optan por situarlo en la izquierda o en la derecha, de manera aleatoria.

RIGAL ARAGÓN et al., 2020:62). Parte de la importancia de una de las dos imágenes que elabora Picolo para el cuento radica en que este artista es uno de los primeros en representar el ojo. Céntrese primero la atención en ésta (ilustración 7). Ya se ha visto que el viejo se había figurado muerto o dormido, con los ojos cerrados, por lo que se eliminaba su carácter siniestro, cuyo origen era este órgano. El artista decide darle especial protagonismo al ojo a través de la composición de la escena. El anciano, en primer plano y recostado sobre el lecho, parece haberse despertado al oír al futuro asesino entrar a su habitación. El único ojo visible es su ojo “maligno”, interpretado por Picolo como un ojo casi reptiliano, cuya pupila es vertical. Otro elemento más perturbador y caricaturesco es el tratamiento de la expresión del asesino, que, con una mueca y los ojos extrañamente abiertos, se aproxima hacia su víctima. Cabe destacar, también y en lo referente a la composición, la riqueza de detalles que añade Picolo a la habitación del anciano, aunque la perspectiva está mal resuelta, creando una imagen algo confusa. La otra ilustración de Picolo es un pequeño colofón situado al final del cuento, en el que se observa al asesino ultimando su plan de asesinato y ocultación del cadáver, ya que está colocando las tablas del suelo en su emplazamiento original, terminando de cubrir el cuerpo (ilustración 8). Un detalle curioso, además, es que el cadáver no tiene los ojos cerrados, pudiéndose ver aún el ojo velado. A pesar de ello, la imagen sigue siendo pulcra y ordenada; el asesino ya ha cambiado totalmente su expresión, pareciendo incluso demasiado sereno. La lectura de Picolo resulta muy literal, y se adecúa al texto original.

Desvinculándose de estas lecturas fieles al cuento, Alfred Kubin (1877-1959) aporta su interpretación a las ilustraciones que realiza de “The Tell-Tale Heart”. Estas obras, tres en total, son muy características, de corte expresionista y realizadas en tinta. Están recogidas en *Das Schwatzende Herz und Andere Novellen*, edición alemana ilustrada de siete de los cuentos del bostoniano, y que se publicó en 1909. Así, la primera imagen que se va a tratar es la que está situada en el encabezamiento del relato (ilustración 9). Si bien los anteriores ilustradores ya habían mostrado el cuerpo sin vida del anciano, Kubin esta vez lo hace desde otra perspectiva. En esta ilustración, el cuerpo del viejo aparece tendido sobre el suelo, justamente después de haber sido asesinado y aún con la ropa de cama. El ilustrador decide mostrar el cadáver sin desmembrar, en una postura entre grotesca y poética, ya que la mano del viejo está situada sobre su pecho. Si bien la imagen es impactante, el autor opta por situar la figura en el centro de la composición y algo alejada del plano principal, dando sensación de lejanía y provocando cierto efecto de misterio. A pesar de lo destacable de esta primera ilustración, las dos imágenes que le

siguen son muy características y originales. En la segunda, Kubin opta por representar al anciano, de medio cuerpo al lado de lo que parece un dosel (ilustración 10). Lo más sorprendente de esta imagen es que el personaje tiene ambos ojos cerrados con lo que obvia la existencia del ojo velado que tanto perturba al joven. El anciano está además ataviado con una túnica, gorro de dormir y una especie de manto, por lo que tal vez se disponga a pernoctar; después, ya entrada la noche, sería cuando reciba la visita del asesino, quien, por su parte, ya aparece en la siguiente ilustración. La tercera imagen, en la que aparece el joven asfixiando al anciano, es merecedora de atención por varios motivos (ilustración 11). El primero se debe a que es el primer autor en representar el instante del asesinato, ni antes ni después. De hecho, el tratamiento que se le da a este momento es incluso feroz, ya que es posible ver cómo el anciano aún está vivo, y mueve y tensa las manos como reacción al ahogamiento, por lo que el artista ha captado el momento justo antes de la muerte. En segundo lugar, la representación del asesino es, cuanto ni menos, curiosa. Agazapado encima de su víctima, lo ahoga con la sábana, y llama la atención lo largo de sus extremidades, en concreto los brazos; este manierismo lo asemeja, más que a un humano, a un animal de largas patas. Asimismo, su cabeza corona un extraño gorro, que genera un efecto óptico que alarga su rostro. La combinación de los brazos y la cabeza recuerda a un insecto, una especie de mantis. Con ello, puede que Kubin quisiera remarcar el carácter mortífero del protagonista. Quizá se debe a que estos insectos acechan a sus presas y esperan para matarlas, acto que llevan a cabo con la ayuda de sus patas, lo que es muy similar a lo que hace el protagonista del relato.

Otra interpretación del cuento, también muy original, es la de Martin Van Maële (1863-1926). Junto con el grabador Eugène Dété (1848-1922), Van Maële ilustra “The Tell-Tale Heart” para *Dix Contes d’Edgar Poë*, obra editada por Librairie Dorbon-Ainé (1912). Para el cuento, el artista realiza ocho xilografías, que ilustran cuatro de las unidades narrativas. Además, Van Maële opta por introducir ilustraciones que no representan dichas unidades, sino que serían más bien representaciones metafóricas del relato. Estos grabados son pequeños esqueletos, portando diferentes objetos y en distintas posiciones, que se distribuyen a lo largo del texto. Por la naturaleza del trabajo no se tendrán en cuenta todas las ilustraciones, resaltando tan sólo algunas. Así, la primera ilustración es la de la letra capitular, y es destacable por la riqueza de elementos introducidos. Enmarcada en un cuadrado, cuyo fondo está decorado en su totalidad con ojos, se halla una letra “V” (ilustración 12). Cada una de las astas de la letra es una figura diferente: la derecha, la asta diagonal ascendente, parece una especie de cuervo, y la

izquierda, la asta diagonal descendente, es un retrato en miniatura del asesino, mostrando una agria mueca de desesperación y tratando de esconderse de lo que hay en el contorno interno de la letra: el corazón, del que brotan unas ondulaciones que pueden identificarse como el sonido de los latidos.

A pesar del atractivo de la ilustración capitular, debe resaltarse la siguiente imagen seleccionada (ilustración 13). La originalidad de esta xilografía se debe no sólo a su carácter metafórico, sino también en virtud de su composición y por la destacable relevancia que otorga al ojo, como protagonista casi absoluto del relato. La ilustración encuadra el texto que la acompaña, de tal manera que ambos se complementan. Pásese, ahora, a hablar de su composición. Si se lee la imagen de izquierda a derecha, es posible ver que a la izquierda se halla el protagonista asomado con cautela, quien se dirige hacia la parte derecha de la composición, presidida por un enorme y brillante globo ocular. Van Maële decide eliminar al anciano del ojo, para remarcar que lo que realmente perturba al joven es su órgano, y transforma el ojo en algo sobrenatural y casi demoníaco. El viejo, así, deja de verse de manera literal, pero elimina el carácter de víctima del personaje, dando lugar a una sobrecogedora escena. Puede interpretarse que el artista quiere destacar que es el ojo lo que llevará al joven a su perdición; o quizá, lo que es muy interesante y tiene que ver con el valor simbólico del ojo que se comentaba previamente, que éste sea representado como un ente superior, casi divino, remarcando el carácter imperturbable del ojo de Dios. Sea como fuere, esta xilografía consiste en una de las más relevantes en la historia ilustrada del cuento. Cambiando de tercio, ya las siguientes xilografías seleccionadas de Van Maële corresponden a una serie de pequeños esqueletos, sin de carácter simbólico, realizando distintas acciones. La que constituye la quinta imagen con la que se ilustra el texto muestra un esqueleto tañendo una campana, ilustración que fue duplicada además para decorar la cubierta de la edición (ilustración 14). Es mucho el significado simbólico atribuido a la campana, pero quizá en este momento sirva para anunciar la muerte próxima del anciano, ya que se coloca en la unidad narrativa del texto en la que el protagonista, desesperado mientras escucha los latidos del viejo antes de acabar con él, lo asesina. Un segundo esqueletito, la octava ilustración, es también muy interesante. Situado en cuclillas, en lo que parece un saliente de un techo, la figura alada porta una especie de péndulo que sostiene un corazón (ilustración 15). Pueden ser varias las interpretaciones de esta imagen, posiblemente al colocarse ésta al final del cuento, el artista quiera destacar la naturaleza desestabilizada del asesino, que pierde el control sobre su razón cuando escucha los latidos intensos del corazón, siendo éste quien “decide” sobre

el destino del protagonista. Esta providencia está guiada por el esqueleto alado, que bien podría tratarse de la muerte. No obstante, al sostener un péndulo, es imposible no acordarse de otro de los relatos más importantes de Poe, “The Pit and the Pendulum” (1842). En este cuento, el protagonista es capturado por la Inquisición, y sometido a una tortura en la que es atado en una celda mientras un péndulo afilado oscila sobre él. Puede que la ilustración de Van Maële sea un guiño a este cuento, relacionando la angustia de su protagonista con la del joven asesino de “The Tell-Tale Heart”. De cualquier modo, es harto interesante que un artista interprete este cuento a través de una referencia a otro de los relatos del bostoniano.

Continuando con el orden cronológico establecido para estudiar las imágenes, tras Maële, uno de los pintores españoles con más prestigio del siglo XX se encarga de dar visualidad al cuento de Edgar Allan Poe: José Segrelles Albert (1885-1969). La lectura de Segrelles es quizá una de las más bellas y personales que se hacen del relato. Muy alejado de la lóbreguez que podía percibirse en los autores anteriores, este artista ilustra el cuento para *Cuentos de Edgard Poe* “relatados a los niños por Manuel Vallvé” y editado por Casa Editorial Araluce (1923), aunque las ilustraciones datan en 1914⁴⁵. Evitando cualquier atisbo de terror o violencia, el pintor valenciano sugiere evocativas y misteriosas atmósferas, que pueden enlazarse con su faceta onírica, alejada de las corrientes artísticas de Vanguardia de la España de su tiempo, remarcando con ello su estilo particular (GONZÁLEZ MORENO y RIGAL ARAGÓN 2020:299)⁴⁶. Segrelles, así, pinta dos ilustraciones para “The Tell-Tale Heart”. La primera, que es además la que se usa para adornar la cubierta de la edición, es un retrato del viejo (ilustración 16). El personaje, con elegantes ropas, aparece situado en el centro de la imagen, y mira de manera fija al frente, destacándose ligeramente uno de sus ojos con un tono azulado. Segrelles emplea colores cálidos para esta representación, y destaca con tonos más claros el lateral de la cara donde se sitúa dicho ojo. Esta interpretación es especial puesto que Poe no describe en ningún momento al anciano, se trata de la visión personal que tiene

⁴⁵ Como dato interesante, José Segrelles ilustra los cuentos de Poe en dos ocasiones, con veintiún años de diferencia entre la primera (Casa Editorial Araluce, 1914) y la segunda (The Illustrated London News, International News Company, 1935). Tratándose de dos recopilaciones distintas, “The Tell-Tale Heart” está incluido tan sólo en la primera, perteneciendo así a la etapa de juventud de Segrelles, con lo que el estilo de esta ilustración es notablemente más sencillo y no tan potente como en las nuevas ilustraciones de la segunda obra. Esta se caracterizaría por un estilo mucho más definido, siniestro y onírico, resultado de la etapa más madura del autor. Véase al respecto GONZÁLEZ MORENO, F., RIGAL ARAGÓN, M. et al.: *100 hitos ilustrados de la obra de Edgar Allan Poe*, pp. 82-83, 94-95.

⁴⁶ A este respecto, téngase en cuenta que, si bien las imágenes intentaban adaptarse a un público más joven, el texto original se mantenía íntegro sin adecuarse para la lectura infantil.

Segrelles del mismo (GONZÁLEZ MORENO Y RIGAL ARAGÓN, 2020:299). Además, Segrelles emplea colores cálidos para esta representación, y dirige la luz de un modo sutil hacia el ojo azulado. Una segunda ilustración sí refleja una unidad narrativa concreta del cuento: la entrada del asesino en la cámara del anciano, aunque, gracias a la paleta de colores, la escena carece de tensión (ilustración 17). Contrastando con la calidez cromática del retrato, en esta ilustración predominan los azules y violetas; además, el trato que dá Segrelles a la luz, aunque envuelve la imagen en un halo de misterio, no genera ningún terror en el espectador. Es posible, por tanto, ver influencia del realismo fantástico y de la faceta de cartelista *art déco* de Segrelles, principalmente por el tratamiento del color, llegando a crear una atmósfera onírica, sobre todo en la ilustración en la que aparece el asesino. Ambas obras son suaves, aptas para el público infantil.

Hasta nuestros días

Dirigiendo la atención de nuevo hacia el panorama internacional, en ningún análisis de la visualidad en los cuentos de Edgar Allan Poe debe faltar el reputado nombre del ilustrador irlandés Harry Clarke (1889-1931). Creador de varias de las más icónicas ilustraciones de la obra del bostoniano, “The Tell-Tale Heart” no es una excepción. La primera vez que se publican dichas imágenes es en *Tales of Mystery and Imagination by Edgar Allan Poe*, a cargo de la editorial Brentano’s en Nueva York (1923). Dos son las ilustraciones que dedica al cuento. La primera, que aparece en la edición de 1919, es en blanco y negro, y en una segunda edición, en 1923, se añadiría una nueva ilustración a color. Antes de proceder al estudio de las imágenes, conviene centrar la atención en el particular estilo de Clarke. A este respecto (GONZÁLEZ MORENO, 2011:133):

El trazo arabesco y minucioso de Clarke degenera en una estética barroca y decadente que invade todo: vestimentas, figuras, rostros, ambientaciones... Ese preciosismo en los paisajes y algunas escenas deriva en escenarios ajenos a la realidad, no sin cierto misticismo [...] El arabesco es también fuente de una profunda expresividad, como la expresión de demencia en el protagonista de “El corazón delator” [...]

Teniendo esto presente, se ha considerado que la primera ilustración a tratar sea la coloreada, porque representa una unidad narrativa que es anterior a la de la segunda ilustración. Así, en esta primera imagen se observa el pasaje en el que el protagonista acaba de asesinar al viejo (ilustración 18). Tendido de modo patético en el lecho, el anciano aparece con una terrible mueca en el rostro, fruto de su repentina y cruel muerte. A su lado, y atravesando casi toda la escena con su larga figura, se encuentra el asesino, quien, agazapado, tapa con una de sus manos la cara de su víctima. Sin embargo, lo que

es interesante de esta ilustración es su estética. Sobre un fondo azabache, en el escenario tan sólo se alcanza a ver el lecho y el suelo, mientras que la arabesca decoración de las telas destaca en la oscuridad. Plagadas de colores rojizos, azules y dorados, combinados a su vez tanto con ornamentos geométricos (círculos, rectángulos) como orgánicos (fitaria, pudiéndose ver flores de lis en el dosel), es muy evidente la influencia del aspecto *art déco* de Clarke. Las mantas que cubren la cama están también decoradas con una variada paleta de colores, y es posible ver la transparencia de unas telas sobre otras. Este tratamiento del color también se aplica a los ropajes —algo extravagantes— de los personajes, de tonalidades vibrantes y con estampados; incluso se aplica al intenso color anaranjado del cabello del asesino. La paleta cromática, así como la rica ornamentación de los tejidos, recuerdan a las pinturas del artista modernista Gustav Klimt (1862-1918). La interpretación de Clarke es toda una novedad en la ilustración de “The Tell-Tale Heart”, aportando una nueva visión del relato que, si bien muy oscura y grotesca, no por ello rechaza la belleza del color. Una segunda e icónica escena de Clarke, esta vez en blanco y negro, es la que representa el perturbador sonido del corazón, y la demencia del joven (ilustración 19). En la imagen aparece el personaje principal en el centro, quien parece que se encuentra en un plano irreal: de nuevo sobre un fondo negro, tan sólo se puede ver el suelo bajo el que está oculto el cuerpo, pero no es el mismo pavimento que se observaba en la anterior ilustración. La extraña y abultada curvatura del suelo sugiere que el personaje no se encuentra en la plena posesión de sus facultades y que ha perdido la noción de la realidad. Además, en esta superficie se observan pequeñas estrellas, que pueden remarcar este universo supraterráneo, como si el propio asesino se hallara en un espacio recóndito de su mente. Un segundo elemento acentúa lo extraño de la atmósfera: el sonido del corazón. El latido obsesivo se convierte en un arabesco que surge del suelo donde está oculto el cadáver, y de manera progresiva se transforma en una rítmica sucesión creciente de corazones (GONZÁLEZ MORENO, 2011:133). Esta obsesión se manifiesta en la expresión maníaca del protagonista, que, con los ojos desorbitados, no cesa de escuchar el ruido de los latidos. Un último detalle que merece resaltarse es que, entrecruzado con los arabescos del sonido, hay un ojo. Clarke parece relacionar ambos órganos, considerando que uno tiene sentido junto con el otro.

Algo similar en cuanto a la estética de Clarke es otra de las interpretaciones más trascendentales de “The Tell-Tale Heart”, que viene del acreditado ilustrador británico Arthur Rackham (1867-1939). Habiéndose encargado de ilustrar varios de los hitos de la literatura infantil europea, como haría en 1940 con *The Wind in the Willows* (1908) de

Kenneth Grahame (1859-1932), Rackham realiza la lectura visual de los cuentos recogidos en *Tales of Mystery and imagination* (1935)⁴⁷. Empleando el color como antes harían Segrelles o Clarke, este autor dota de gran dinamismo a la escena que escoge representar del cuento: la unidad narrativa de la intensificación de los latidos y la desesperación (ilustración 20). Gran parte de este dinamismo y movimiento viene dado por dos aspectos fundamentales: la técnica y la composición. En primer lugar, la técnica empleada por Rackham combina acuarela y tinta. Esto genera, por un lado, una atmósfera unificada cromáticamente al introducir aguadas de color por toda la escena: la base de ocre y amarillo sobre la que se coloca el resto de la paleta produce, además, cierta sensación de alerta y angustia, reflejo de los sentimientos del protagonista. Por otro lado, la adición de pinceladas sueltas, bruscas y rápidas de tinta se puede interpretar como una representación del sonido, pero también de la tensión, ya que se proyectan desde la cabeza del personaje. En segundo lugar, la composición del escenario y de los personajes es otro pilar esencial para la dinámica de la escena, y es responsable de la transmisión de una serie de impresiones al lector, que, junto con la tinta y la acuarela, forman un tándem impecable. El autor escoge como escenario la alcoba del viejo, y coloca al protagonista en un primer plano, en el centro de la escena. Aferrándose a una silla, parece intentar conservar la calma, ante la angustia que le producen los latidos. Detrás suyo aparecen los tres agentes de policía. Rackham dirige sus miradas hacia el asesino, y dibuja en sus rostros expresiones de burla: parece que reflejan el texto original, en el que el asesino sospecha que los policías se están mofando de su agonía: “And still the men chatted pleasantly, and smiled. Was it possible they heard not? Almighty God! — no, no! They heard! — they suspected! — they knew! — they were making a mockery of my horror! — this I thought, and this I think” (POE, 1978: 797). Para culminar la escena, se añade el cuerpo descuartizado del viejo, con un cuchillo, debajo de las tablas. La imagen forma así un conjunto completo, pudiéndose leer de arriba abajo; esto haría comprender al espectador que el origen de la desesperación del asesino se encuentra debajo de las tablas. Rackham decide, no obstante, prescindir de representar el corazón como tal, concentrándose en el sonido; aunque sí que opta por mostrar el ojo de viejo, creando así una relación entre ambos órganos.

Al contrario que Rackham, quien da un especial protagonismo al ojo y no al corazón es William Sharp (1900-1961). La ilustración de “The Tell-Tale Heart” que

⁴⁷ Conviene aclarar que la edición que se ha usado para Rackham se corresponde a una reedición de 1976, pero las ilustraciones son originales de 1935.

realiza se encuentra en *Tales of Mystery and Imagination by Edgar Allan Poe* (1941). Lejos del carácter figurativo que se ha observado en las imágenes de Clarke o Van Maële, Sharp es bastante más explícito y representa de manera frontal al anciano, pero no como harían Picolo o Segrelles: la ilustración de Sharp es terrorífica e impactante, de gran patetismo e intensidad (ilustración 21). En esta, el viejo se muestra horrorizado ante la visión del asesino, al cual tan sólo se le puede ver una de sus manos, como una garra. Lo sorprendente de la escena es que, sin ver nada más que la mano del protagonista, el espectador puede comprender qué está sucediendo. La selección de elementos clave del autor —el halo de luz, el ojo— demuestran que la unidad narrativa representada es la que pertenece justo al momento en el que el viejo va a ser asesinado. Lejos de los arabescos, composiciones armónicas o representaciones de figuras al completo, Sharp prefiere sugerir a mostrar. Esto último es muy destacable porque representa de un modo fiel lo que Poe trata de transmitir con el cuento: el misterio, que obliga al lector a imaginar aquellos aspectos que, a propósito, no se encuentran en el texto. En este sentido, la inteligente composición de William Sharp se enriquece con un espléndido uso de la luz que se dirige al ojo, y se refleja en el protagonista. Así, la ilustración combina la delicada belleza derivada de una cuidadosa técnica, y el terror que se refleja en el cuento.

Ya en el ecuador del siglo XX, el austríaco Hans Fronius (1903-1988), considerado por varios autores como el legítimo sucesor de Alfred Kubin, realiza una lectura muy personal y novedosa del cuento. Con un estilo de marcado carácter expresionista, este artista dibuja sesenta y una ilustraciones en blanco y negro para acompañar trece cuentos de Poe recogidos en *Das verräterische Herz. Erzählungen* (1965). Para “The Tell-Tale Heart”, Fronius realiza dos dibujos a tinta que son a la par originales y ambiguos. Si se habla de Kubin, conviene centrar la atención en el concepto de “ambigüedad”, ya que: “Fronius’ pictures allow for serious as well as comical readings, so that his illustrations rather maintain than clarify the textual ambiguity” (DROST, 2006:143). Es decir, en las ilustraciones de Fronius existe cierta ambivalencia, una especie de sentimiento de “tragicomedia”. Puede ser que esta impresión transmitida al espectador se deba a su estilo rápido y abocetado, que cubre el papel en su totalidad de líneas finas y pinceladas gruesas al mismo tiempo, lo que genera varios efectos simultáneos (DROST, 2006:239):

Hans Fronius’ illustrations often move on the borderline between the serious and the ridiculous [...] The exact features of the figures are often indiscernible since they merge with their backgrounds or remain unspecified by the artist’s fast ductus. [...] still Fronius’ drawings cannot be considered as purely caricatural or fantastic. Thus,

Fronius achieves the kind of ambiguity characteristic of Poe's text, that is blending the horrible and the humorous.

Son estos aspectos los que caracterizan a las dos ilustraciones de Fronius para "The Tell-Tale Heart". Para comenzar, el autor retrata al asesino en un dibujo destinado al encabezamiento del cuento (ilustración 22). Portando la linterna, parece que el personaje se está adentrando en la habitación del anciano, pero, de nuevo, Fronius juega con la ambigüedad y no muestra totalmente qué está ocurriendo. Aunado a esto, la curiosa expresión del asesino es una combinación entre sonrisa y mueca nerviosa, con lo que no es posible saber a ciencia cierta si se encuentra en un momento de tensión o relajación, aunque los ojos, extrañamente abiertos, parecen mostrar cierta inquietud, mientras miran hacia arriba. La mirada dirigida hacia arriba es un fundamental punto en común de las dos ilustraciones de Fronius, el cual se acentúa en la segunda imagen; esta última no es sólo una de las más significativas de las que realiza el autor para ilustrar los cuentos de Edgar Allan Poe; también constituye toda una novedad en la trayectoria ilustrada de "The Tell-Tale Heart" por una serie de motivos (ilustración 23). Se trata de la primera imagen que muestra el exterior de la vivienda del anciano y el joven, y refleja el contexto en el que la historia tiene lugar, fuera de la oscuridad de las estancias del domicilio. Además, la adición de viandantes parece reflejar una sociedad externa al universo del joven, quien parece haberse aislado de la realidad, debido a su obsesión con el ojo.

No obstante, y a pesar de lo interesante de esta lectura, cabe destacar un aspecto que llama particularmente la atención. Recuérdense todas las imágenes vistas hasta ahora. Cada una con sus propias características, mostraba al asesino como un ser humano. Obsesivo, demente e insano, pero no por ello olvidando su naturaleza como ente mortal. Fronius, sin embargo, dota a este personaje de un aspecto casi divino. En el análisis del cuento se ha incidido en la autopercepción del protagonista, que se ve a sí mismo como un genio, un ser humano superior por su inteligencia, templanza y capacidad. El asesinato lo comete y trata de burlar la ley y la moral porque se considera un ser "superior", de hecho, en el estudio de la simbología y relación ojo-corazón, se consideraba incluso que esta "batalla" en la que está involucrado el protagonista no es sino la lucha de su naturaleza humana con la inquebrantable, la divina. Sea como fuere, esta superioridad es representada por Hans Fronius, colocando la figura de este personaje por encima del edificio donde se supone que se encuentra su hogar, mirando hacia arriba. ¿Puede que mire hacia el plano divino y astral, y quiera distanciarse de lo terrenal a través de sus actos? ¿El protagonista ansía diferenciarse del resto de mortales, y el deseo de equipararse

a un dios es castigado? En cualquier caso, la lectura del artista, de esta manera, parece ajustarse al aspecto simbólico más que a una unidad narrativa, lo que dota al cuento de un nuevo significado respecto a las interpretaciones anteriores.

La última interpretación visual del siglo XX, en la cual es apreciable la importancia del uso del color, pertenece a Jesús Gabán Bravo (1957-). El autor se encarga de elaborar todas las ilustraciones recogidas en *El gato negro y otros cuentos de horror* (1996), una edición destinada a la lectura de alumnos de educación secundaria, con imágenes que consiguen adaptarse a este público, sin dejar de mantener la esencia macabra del cuento. Aunque no demasiado tétricas, las ilustraciones consiguen ser perturbadoras, y pueden considerarse verdaderos iconos. Gabán interpreta el cuento a través de dos ilustraciones: la primera es un retrato del viejo y la segunda refleja el momento de agitación del protagonista por los latidos del corazón. Ambas, a través de un muy acertado uso cromático, componen un díptico, porque en una predomina el color azul, y en la otra, el rojo. En lo que se refiere al retrato, lo primero que debe resaltarse es lo impactante de éste, debido al primerísimo plano y su intensa mirada (ilustración 24). Sin embargo, lo que más perturba al espectador es el ojo azulado, tanto que parece sobrenatural. Esta sensación se acentúa por el hieratismo de su mirada, y la riqueza de detalles realistas de su rostro. Para completar el retrato, y dar sensación de misterio y pesadez, Gabán opta por introducir un fondo negro a la imagen. Esta frialdad de tonos, combinada con la serenidad y pasividad de la expresión del viejo, contrasta en gran medida con la segunda imagen, donde destacan los brillantes tonos rojizos y anaranjados, que representan el peligro, la muerte (ilustración 25). El uso de la perspectiva en esta ilustración, además, hace que se destaque un área del suelo de la estancia, donde está enterrado el cadáver, y la luz roja se proyecta desde aquí hacia el protagonista. Esta luz acentúa su desesperación, remarcada por los gestos y la expresión de horror que se puede observar en su rostro; detrás, los policías parecen ajenos a lo que está sucediendo. El artista, sin recurrir a representar la violencia del asesinato ni composiciones complejas, realiza una muy acertada interpretación del cuento, que refleja lo perturbador del ojo y la demencia del asesino.

El primer artista que ilustra “The Tell-Tale Heart” ya en el siglo XXI es el aclamado pintor catalán Joan-Pere Viladecans (1948-), quien representa, de manera figurada y simbólica, la esencia del cuento para una formidable obra recopilatoria editada por Galaxia Gutenberg, *Todos los cuentos* (2004). En palabras de González Moreno y Rigal Aragón, “The edition of Poe’s tales published by Galaxia Gutenberg and Círculo

de Lectores in 2004 must be considered, without doubt, the most ambitious project in Spain in offering a complete and deep visual reading of this author's literary work" (GONZÁLEZ MORENO y RIGAL ARAGÓN, 2020:312). Las ilustraciones de Viladecans pretenden amplificar el espíritu del relato, creando un todo orgánico en el que se conjuntan imagen y texto, a través de un muy acertado uso cromático. El artista emplea para ilustrar los cuentos de terror de Poe colores como rojo o negro —tradicionalmente asociados con la muerte, la sangre o la noche— que guía la atención del lector y sirve también para reforzar la unidad de efecto que tan sustancial es en Poe (GONZÁLEZ MORENO y RIGAL ARAGÓN, 2020:312). Así, en la interpretación de Viladecans, el corazón se torna en protagonista (ilustración 26): coloreado de rojo brillante, en su centro se halla lo que puede interpretarse como un ojo-óvulo; el órgano, así, hace las veces de ovario, que está a punto de ser fecundado por varios espermatozoides. A través de la abstracción figurativa, la obra podría representar, de manera interrelacionada, tanto la desesperación del protagonista por el ojo, como por el corazón. La imagen refleja la creciente obsesión por el ojo, situado en el centro del corazón a modo de óvulo, lo que llevaría a una analogía entre los tres elementos. Así, los espermatozoides “fecundarían” el centro del corazón —el ojo— de locura. Desde luego, la interpretación de Viladecans, que constituye una historia en sí misma, es toda una pionera en este sentido y constituye lo que es ya un hito de la ilustración española de los cuentos de Edgar Allan Poe (GONZÁLEZ MORENO y RIGAL ARAGÓN, 2020:314).

El último de los autores que se tratarán es Benjamin Lacombe (1982-). Su producción ilustrada es riquísima, caracterizada por un estilo muy propio, que compagina elementos de terror con la delicadeza melancólica prerrafaelista. Especializado en la ilustración de cuentos infantiles, la versatilidad de Lacombe radica en la capacidad de crear personajes y escenas de sutil elegancia, y rodearlas de una densa y sombría atmósfera. A través de una amplia paleta cromática, que emplea negro, tonalidades pasteles o tonos bermellones, junto con el uso de variadas técnicas artísticas, consigue crear imágenes únicas que representan a partes iguales la esencia del texto original y su posible interpretación simbólica. Esto es precisamente lo que aplica a sus ilustraciones de “The Tell-Tale Heart”, que se recogen en *Les Contes macabres* (obra reeditada en español en 2011 como *Cuentos macabros*), publicada en Francia en 2009. Lacombe se encarga de las cincuenta y siete ilustraciones a color y en blanco y negro de la obra, y dedica cinco al relato, de las cuales, se han seleccionado las dos más importantes. La primera, una imagen en formato apaisado, representa la entrada del asesino a la cámara del viejo. En

un ambiente oscuro, la única fuente de luz es la linterna, que ilumina de modo casi espectral el rostro del joven, con la mirada perdida, que puede deducirse que está observando al anciano (ilustración 27). La siguiente ilustración ya muestra al asesino escondiendo el cuerpo, el cual ha guardado en varios sacos (ilustración 28). De nuevo, la luz que ilumina la escena procede de la linterna. Lo destacable de ambas imágenes es el espacio que deja el autor a la imaginación del lector, que, junto con el texto, completa por sí solo lo sucedido en la historia. Así, queda patente la sutileza, y a su vez lo sobrecogedor, de las ilustraciones de Lacombe.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha podido comprobar que la literatura y la ilustración funcionan como un tándem, como dos lenguajes que se acompañan, complementan y enriquecen; y también se ha incidido en que el propio Poe tenía esto muy presente en sus textos literarios y ensayísticos. De acuerdo con la hipótesis planteada al inicio (que la obra de Poe posee un gran potencial artístico y visual que es aprovechado por los ilustradores) “The Tell-Tale Heart” ha sido objeto, hasta el momento, de múltiples lecturas. Se ha demostrado que existe un elevado número de ilustraciones dedicadas al cuento, si bien cada ilustrador es diferente y cuenta con un estilo y unos aspectos propios. Así mismo, se han logrado los fines del trabajo propuestos al inicio.

Con respecto al estudio del cuento —que se centra en las unidades narrativas— se ha comprobado que la división de estas es aplicable a las interpretaciones artísticas y visuales seleccionadas. El análisis de personajes, estructura y temática queda patente en las imágenes; de este modo, se ha podido cumplir el objetivo de observar si las unidades narrativas son aplicables a las ilustraciones. Este objetivo, intrínsecamente relacionado con el segundo —examinar cómo los artistas han abordado el relato y de qué manera lo han interpretado— también ha podido ser alcanzado. Cada ilustración es diferente: algunas de las interpretaciones son de un carácter más metafórico que otras, o responden a una lectura mucho más libre; otras, por el contrario, se ciñen a representar a los personajes y situaciones de manera más fiel al texto — en la medida de lo posible, ya que ya se sabe que Poe no da apenas detalles—. No obstante, todas contribuyen a construir un ideario propio del texto. Vinculado con esto, en lo referente al estudio cronológico de las imágenes, la evolución interpretativa de la trayectoria ilustrada del cuento ha permitido observar cómo, partiendo de la casi romántica interpretación de Fernando Xumetra, hasta la densa y a la vez delicada atmósfera que consigue Benjamin Lacombe, cada una de las obras analizadas es fiel a sus autores y a su época, adaptándose a los requerimientos de las distintas ediciones ilustradas, así como a un contexto cultural y artístico diverso. Queda así patente el aumento de la libertad interpretativa de los autores conforme avanza el tiempo, dibujando imágenes cada vez más simbólicas e imaginativas según se van acercando a la actualidad. Resulta muy curioso cómo, por ejemplo, J. Pere Villadecans, con su metafórica imagen del corazón fecundado, o Frederick S. Coburn, que elabora una suave imagen en la que aparecen el protagonista y el viejo, ilustran el mismo texto desde dos perspectivas totalmente diferentes. Con este trabajo se ha

conseguido entender a autores dispares dentro de una misma lógica. A pesar de que no se han podido tratar todas las ilustraciones conocidas del cuento, sí se ha conseguido un acercamiento a las mismas y al universo ilustrado de Poe. De cualquier modo, la esencia y características del relato se ven reflejadas en cada una de las ilustraciones seleccionadas, aunque, claro está, respondiendo a las consideraciones de los autores que las llevan a cabo. Hay una conexión clara, entonces, entre el texto y la imagen, existiendo en armonía, que es, en última instancia, lo que defendía Edgar Allan Poe: “The Imagination is the artist of the four. From novel arrangements of old forms ... it selects only such as are harmonious: — the result, of course, is beauty...” (POE, 1978: XV). Otra de las metas de este trabajo, y sobre la que se ha insistido particularmente, concierne al estudio de la simbología del ojo y el corazón, y cómo influye en el cuento y sus ilustraciones. Para cumplir este objetivo se ha empleado la metodología de Panofsky y la semiótica, lo que ha permitido llegar al fin propuesto. El estudio de ambos símbolos, apoyado en la bibliografía especializada y los diferentes diccionarios consultados, se ha podido aplicar al análisis del cuento, pero, sobre todo, a las obras pictóricas. A pesar de que todos los autores no representan del mismo modo los dos órganos, ni éstos cumplen la misma función compositiva y narrativa en cada una de las ilustraciones, el trasfondo simbólico del relato es evidente.

Que haya sido posible alcanzar los objetivos de la investigación lleva a reflexionar sobre la perspectiva que tienen los estudios interdisciplinarios de arte y literatura actualmente. Es cierto que en el contexto actual existe cada vez más conciencia de la importancia de este tipo de trabajos, y son varios los proyectos que abogan por el estudio del libro ilustrado y la imagen. Grupos de Investigación como el ya mencionado “LyA” son un ejemplo de la perspectiva de estos estudios dentro del ámbito de las Humanidades, y una muestra de lo necesaria que es, primero, la interdisciplinariedad, y, segundo, la relación evidente y estrecha que hay entre la literatura y el arte. El caso de la visualidad de Poe es indudable, y es necesario continuar trabajando en este aspecto, puesto que es un campo poco explorado hasta el momento, pero también estos mismos planteamientos son aplicables a otras muchas obras escritas y autores.

Por último, este TFM ofrece una nueva perspectiva sobre el cuento “The Tell-Tale Heart”, y sobre el modo de leer y entender a Edgar Allan Poe. Las interpretaciones tradicionales lo han considerado como un mero cuento de terror, pero ya se ha demostrado que su trasfondo es mucho mayor: la belleza de la luz o el color igualmente tienen un valor fundamental en esta historia, como ya lo ha demostrado Clarke a través de sus

arabescos, o Lacombe con su única fuente de luz que baña sutilmente las escenas representadas. A la par resulta interesante que algunos artistas hayan realizado un retrato del viejo, quien no aparece descrito en el cuento (como el que lleva a cabo Jesús Gabán Bravo, por ejemplo) o que hayan imaginado al asesino de infinitas maneras y con diversos aspectos, ya que Clarke, de nuevo, le colorea el cabello en rojo, o Kubin considera que es una combinación de humano e insecto. En el cuento no se deja entrever nada que pueda dar alguna pista sobre la apariencia física de los personajes, por lo que cualquier interpretación es válida dentro de la lógica imaginativa que plantea Poe. No obstante, algunas ilustraciones destacan por su indiscutible originalidad: Clarke ya ha sido mencionado, pero, por ejemplo, Martin Van Maële supone un hito en la ilustración del cuento por escoger varios motivos diferentes —los esqueletos, el ojo gigante— y además hacer un guiño a “The Pit and the Pendulum”. Por último, en el contexto español se producen algunas de las lecturas más importantes del cuento, siendo Xumetra Ragull el primero que se aventura a ilustrar el cuento, y siendo este bellamente representado más tarde por Segrelles, o reinterpretado por Viladecans. Con ello, la producción ilustrada española es, además del panorama internacional, interesantísima y digna de mención. Precisamente, la grandeza de este autor reside en la capacidad de elaborar historias atractivas y sorprendentes, pero sobre todo de dotarlas de un gran potencial interpretativo, de ahí las infinitas posibilidades de ilustración. De esta manera, es esencial reivindicar, primero, la importancia del arte y la imagen a través del texto, y de la palabra escrita como un modo de pintar imágenes, destreza en la que Edgar Allan Poe era un indiscutible maestro. Lo que sería el culmen del arte para el autor, —plasmear la realidad, la naturaleza—, se manifiesta a través de las ilustraciones de sus escritos del modo en el que él lo defendió: como una unidad entre lo real, lo imaginario, la interpretación visual y la palabra escrita.

BIBLIOGRAFÍA

- BENNETT, M. J. "The Detective Fiction of Poe and Borges". *Comparative Literature*. Duke University Press on behalf of the University of Oregon. Vol. 35, N.º 3, verano de 1983, pp. 262-275.
- BIEDERMANN, H. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Paidós, 1993.
- BOURNEUF, R. y OUELLET, R. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1981.
- BURANELLI, V. *Edgar Allan Poe*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1961.
- BURTON, W.-E. "Review of Poe's Narrative of A.G. Pym". *Burton's Gentleman's Magazine*, septiembre 1838, n.º 3, pp. 210-211.
- CANTALUPO, B. *Poe and the Visual Arts*. The Pennsylvania State University, 2014.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1988.
- CIRLOT, J.-E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1982.
- CORTÁZAR, J. "Ordenación de las narraciones de Poe" apéndice a POE. E. A. *Cuentos* (vol. 2). Madrid: Alianza, 1989, pp. 487-521.
- DROST, C. *Illuminating Poe. The Reflection of Edgar Allan Poe's Pictorialism in the Illustrations for the Tales of the Grotesque and Arabesque*. (Tesis de doctorado, Universidad de Hamburgo) 2006.
- ESPLIN, E. *Borge's Poe. The influence and reinvention of Edgar Allan Poe in Spanish America*. University of Georgia Press, 2016.
- FITZGERALD TASISTRO, L. "Review of *Tales of the Grotesque and Arabesque*". *New-York Mirror*, vol. 17, n.º 26, 21 de diciembre, 1839, p. 207 y vol. 17 n.º 27, 28 de diciembre, 1839, p. 215.
- FROST, J. "Review of *Tales of the Grotesque and Arabesque*". *Alexander's Weekly Messenger*, vol. III, n.º 50, 18 de diciembre, 1839, p. 2.
- GONZÁLEZ MORENO, F. "Historia gráfica de Poe: un siglo de ediciones ilustradas" en RIGAL ARAGÓN, M. (ed.). *Los legados de Poe*. Madrid: Editorial Síntesis, 2011, pp. 107-144.
- GONZÁLEZ MORENO, F., RIGAL ARAGÓN, M. et al. *Catálogo razonado de la Colección "LyA". 100 hitos ilustrados de la obra de Edgar A. Poe*. Albacete: Grupo de Estudios de Literatura y Arte, UCLM, 2020.

- GONZÁLEZ MORENO, F. y RIGAL ARAGÓN, M. “Poe and the Art of Painting. Tales to be Seen – The first Spanish Illustrated Edition”. *The Edgar Allan Poe Review*, vol. 19, n.º 1, 2018, pp. 7-27.
- GONZÁLEZ MORENO, F. y RIGAL ARAGÓN, M. *The Portrayal of the Grotesque in Stoddard's and Quantin's Illustrated Editions of Edgar Allan Poe (1884). An Interdisciplinary Analysis of the Relations Between the Visual and the Verbal*. Nueva York: The Edwin Mellen Press, 2017.
- GONZÁLEZ MORENO, F. y RIGAL ARAGÓN, M. “Under the Spanish Eye: Illustrated Poe Editions in Spain” en ESPLIN, E. y VALE DE GATO, M. (eds.). *Anthologizing Poe. Editions, Translations, and (Trans)National Canons*. Lehigh Valley: Lehigh University Press, 2020, pp. 293-323.
- GONZÁLEZ MORENO, F. y RIGAL ARAGÓN, M. “The Pictorial Richness of Poe's Oeuvre” en GONZÁLEZ MORENO, B. y GONZÁLEZ MORENO, F. (eds.). *Painting Words. Aesthetics and the Relationship between Image and Art*. Londres: Routledge, 2020, pp. 93-112.
- GRISWOLD, R. W. “Death of Edgar A. Poe”. *New—York Daily Tribune*, vol. IX, n.º156, 9 de octubre, 1849, p. 2.
- GRISWOLD, R. W. “Edgar A. Poe”. *The Poets and Poetry of America*, 1842, p. 387. <https://www.eapoe.org/papers/MISC1827/1842ppa.htm>.
- GRUESSER, J. “Edgar Allan Poe and the Codifying and Anthologizing of Detective Fiction” en ESPLIN, E. y VALE DE GATO, M. (ed.). *Anthologizing Poe: Editions, Translations, and (Trans)National Canons*. Rowman y Littlefield, 15 de agosto, 2020.
- KNAPP, B. L. *Edgar Allan Poe*. Nueva York, Frederick Ungar Book, Continuum, 1926.
- LEASE, B. “John Neal and Edgar Allan Poe,” *Poe Studies*, diciembre de 1974, Vol. VII, No. 2, 7: pp. 38-41.
- LEVINE, S. y LEVINE, S. *The Short Fiction of Edgar Allan Poe. An Annotated edition*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1990.
- LINTVELT, J. *Essai de Typologie Narrative. Le “point de veu”*. París: Libraire José Corti, 1981.
- LORANDI, M. “Alberto Martini Illustratore di Edgar Allan Poe” *Alberto Martini Illustratore di Edgar Allan Poe. Con scritti di Julio Cortázar, Roberto Tassi, Marco Lorandi*. Milán: Franco Maria Ricci, 1984.

- MÍGUEZ BARCIELA, A. “‘El cuerpo’ como problema hermenéutico en la lectura de los poemas homéricos”. *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, n.º 25, 2016, pp. 245-257.
- MARÍN, R. "The Treatment of the Sight in Edgar Allan Poe and Gustavo Adolfo Bécquer" en *The Edgar Allan Poe Review*. Vol. 10, No. 2 (otoño 2009), pp. 57-62.
- MILLS, B. “Conversation on the Body and the Soul: Transcending Death in the Angelic Dialogues and ‘Mesmeric Revelation’”. KENNEDY, J.G. (Ed.) *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*. Oxford University Press, 2019, pp. 406-423.
- POE, E.A. *Essays and reviews*, New York, library of America, 1984.
- POE, E.A. “Instinct vs Reason: — a Black Cat” (Texto-02), *Alexander’s Weekly Messenger*, vol. 4, no. 5, 29 de enero, 1840, p. 2.
- POE, E.A. *Marginalia* (parte 1) *United States Magazine and Democratic Review*, noviembre de 1844, 15: pp.484-494.
- POE, E.A. *Narrativa Completa*. (Edición, introducción y notas de RIGAL ARAGÓN, M.) Madrid: Cátedra, 2011.
- POE, E.A. (Edición de MABBOT, T.) *Tales y Sketches*, vol. 1 y 2. First Illinois Paperback, 1978.
- POE, E.A. (Edición de MABBOTT, T. O.), “The Imp of the Perverse,” *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. III: Tales and Sketches*, 1978, pp. 1217-1227.
- POE, E.A. “The Philosophy of Composition” *Graham’s Magazine*, vol. XXVIII, no.4, abril de 1846, 28: pp.163-167.
- POE, E.A. “The Poetic Principle”, *The Works of the Late Edgar Allan Poe, Vol. III: Literati y c.* 1850, pp. 1-20.
- POE, E.A. (Edición de HARRISON, J.A.) “Review of The Vicar of Wakefield”, *The Complete Works of Edgar Allan Poe—Vol. XI: Literary Criticism—part 04*, 11: pp. 8-10, 1902.
- POE, E.A., “The Tell-Tale Heart” (Texto—02), *Pioneer*, vol. I, n.º 1, enero de 1843, pp. 29-31.
- POE, E.A. (Edición de HARRISON, J. A.), “The Tell-Tale Heart,” *The Complete Works of Edgar Allan Poe — Vol. V: Tales — part 04*, 1902, 5: pp. 88-94.
- POE, E.A. (Edición de STEDMAN, E. C. y WOODBERRY, G. E.), “The Tell-Tale Heart”. *The Works of Edgar Allan Poe — Vol. II: Tales II*, 1894, 2: pp. 55-61.
- POLLIN, B.R. *Images of Poe’s works: a comprehensive descriptive catalogue of illustrations*. New York; London: Greenwood Press, 1989.

RIGAL ARAGÓN, M. *Aspectos estructurales y temáticos en la narrativa de Edgar A. Poe*. (tesis de doctorado, Universidad de Castilla-La Mancha). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1997.

RIGAL ARAGÓN, M. “Inicios del cuento estadounidense: el nacimiento romántico de una tradición”. R. GUERRERO-STACHAN, S. (ed.). *Fragmentos de realidad*, Valladolid: Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2014, pp. 11-25.

RIGAL ARAGÓN, M. “La ciencia del raciocinio” en RIGAL ARAGÓN, M. (ed.). *Los legados de Poe*. Madrid: Editorial Síntesis, 2011, pp. 37-70.

RIGAL ARAGÓN, M. “La ‘verdad’ sobre el caso del señor Edgar Poe”. *Revista de filología*, 28 de enero, 2010, pp. 123-139.

RIGAL ARAGÓN, M. “Spanish ‘Misreadings’ of Poe’s Life and Works at the Beginning of the Twenty—First Century”. *The Edgar Allan Poe Review*, Penn State University Press Stable, otoño de 2009, vol. 10, n. ° 2, pp. 36-48.

SHEN, D. “Edgar Allan Poe’s aesthetic Theory, the Insanity Debate, and the Ethically Oriented Dynamics of ‘The Tell-Tale Heart’”. *Nineteenth-Century Literature*, University of California Press, diciembre de 2008, vol. 63, n. ° 3, , pp. 321-345.

STEDMAN, E.C. “Introduction to the Tales” *The Works of Edgar Allan Poe— vol. I: Memoirs y Tales I*, 1894, pp. 1:91-121.

SWEENEY, S.E. “The horror of taking a picture in Poe’s ‘The Tell-Tale Heart’”. *The Edgar Allan Poe Review*, The Pennsylvania State University Press, vol. 18, n.º 2, otoño de 2017, pp. 142-162.

TRENT, W. P. “Poe’s Rank as a Writer”. *East and West*, vol. I, no. 10, Agosto de 1900, pp. 305-313.

VON MÜCKE, D. “Entre la patología y la moralidad. ‘El demonio de la perversidad’” en WHITMAN, S. H. *Edgar Poe and His Critics*, Nueva York: Rudd y Carleton, 1860.

WING CHI-KI, M. “Ego-Evil and ‘The Tell-Tale Heart’” *Renascence, Essays on Values in Literature*. Otoño de 2008, vol. 61, pp. 25-38.

WOODBERRY, G.E. “Memoir,” *The Works of Edgar Allan Poe. Vol. I: Memoir and Tales I*, 1894, 1: pp. 3-87.

ZIMMERMAN, B. “Frantic Forensic Oratory: Poe’s ‘The Tell-Tale Heart’”. *Style. Themes and Means*, vol. 35, n. ° 1, primavera 2001, Penn State University Press, pp. 34-48.

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Mateo%206%3A22-23&version=RVR1960> (Biblia on-line)

<https://www.eapoe.org/index.htm>

<https://lya.web.uclm.es/>

<https://www.poestudiesassociation.org/>

<http://www.poeonline.es/en/>

<https://www.webdianoia.com/glosario>

ANEXOS

Anexo 1. Cronología biográfica de Edgar Allan Poe

Año	Vida de Edgar Allan Poe	Obras/publicaciones
1809	Nace en Boston. Sus padres son David y Elizabeth Poe.	
1811	Muere Elizabeth Poe. John y Frances Allan cuidan de Edgar.	
1815	John Allan y su familia se mudan a Inglaterra	
1816	El joven Poe comienza en un internado en Londres.	
1818	Poe cambia de escuela: Manor House en Stoke.	
1820	La familia Allan se muda de nuevo a Richmond, Norteamérica.	
1826	Poe comienza sus estudios en la Universidad de Virginia.	
1827	Al no contar con ayuda económica de John Allan, Poe abandona la casa de los Allan. Se alista en la armada y es enviado a Fort Moultrie, Carolina del Sur.	“Tamerlane” “Evening Star” “Imitation” “The Lake” entre otros poemas.
1829	Es expulsado de la armada. Se muda a casa de Maria y Virginia Clemm, su tía y prima.	“Al Aaraaf” “Romance” “To Elmira”
1830	Se matricula en la Academia de West Point.	
1831	Es expulsado de West Point por no cumplir con sus obligaciones. Vuelve a casa de Maria Clemm. Comienza a enviar sus trabajos a revistas.	“The Valley of the Unrest” “Irenë and the Sleeper” “A Paean”
1832	John Allan lo deshereda.	Comienza a escribir “Tales of the Folio Club”
1833	Recibe un premio del <i>Baltimore Saturday Visitor</i> por su cuento “MS. Found in a Bottle”	
1834	Muere John Allan. John Pendleton Kennedy le presenta a Thomas White, editor de <i>The Southern Literary Messenger</i> .	
1835	Es contratado por <i>The Southern Literary Messenger</i> .	“Berenice”, “Politian”, “Morella”, “Hans Pfaal” y “King Pest”
1836	Se casa con Virginia Clemm	
1837	Debe abandonar <i>The Southern Literary Messenger</i> por sus problemas con el alcohol. Se traslada a Nueva York, trabajando para varias revistas.	

1838	Se muda a Filadelfia. Vuelve a perder el trabajo.	“Ligeia” publicado en <i>American Monthly Magazine</i> . <i>The Narrative of Arthur Gordon Pym</i> .
1839	Funda junto a William Burton la <i>Burton’s Gentleman’s Magazine</i> .	“The Fall of the House Usher”
1840	Abandona <i>Burton’s Gentleman’s Magazine</i> y funda <i>The Penn Magazine</i> , que resulta un fracaso.	<i>Tales of the Arabesque and Grotesque</i> , su primera recopilación de cuentos. Se publica <i>The Journal of Julius Rodman</i> , incompleto. “The Business Man”
1841	Trabaja como editor para George R. Graham, dueño de <i>Graham’s Magazine</i> .	“The Murders in the Rue Morgue” y “A Descent into the Maelström”
1842	Virginia enferma de tuberculosis. Poe cae en una profunda depresión y tiene más problemas con el alcohol. Conoce a Charles Dickens.	“The Masque of the Red Dead”, “The Oval Portrait”, “The Mystery of Marie Rogêt” y “The Pit and the Pendulum”
1843		“The Tell-Tale Heart” y “The Gold Bug”
1844	Deja de trabajar para <i>Graham’s Magazine</i> . Se muda a Nueva York, donde colabora con diversas revistas.	“A Premature Burial” “The Angel of the Odd” y “The Pursuined Letter”
1845	La publicación de “The Raven” lo hace un escritor notablemente conocido.	“The Raven”
1846	Se muda a Fordham.	“The Cask of Amontillado” “The Philosophy of Composition”
1847	Muere Virginia y Poe entra en una profunda depresión.	
1848	Inicia una relación con Sarah Helen Whitman pero ésta finaliza por la adicción de Edgar A. Poe al alcohol. Comienza a trabajar como conferenciante.	“Eureka”
1849	Es trasladado al Washington College Hospital y muere en extrañas circunstancias.	

Anexo 2. Tabla con las ediciones ilustradas donde se encuentra “The Tell-Tale Heart”. Elaboración propia según Pollin, (1989)

Año	Edición	País
1887	Historias Extraordinarias. Barcelona: Edit. Manucci; Biblioteca “Arte y Letras”	España
1897	Quinze Histories d’ Edgar Poe. Paris, les Amis des Livres	Francia
1902	Complete Works of Edgar Allan Poe. A very widely reprinted and circulated 10-volume set. NY. G.P. Putnam’s Sons	Estados Unidos
1902	The Tales and Poems of Edgar Allan Poe. Philadelphia: George Barrie	Estados Unidos
1905	Alberto Martini’s Illustrations of Poe’s Works	Italia
1908	DNK Hemmelighedsfulde Fortaellinger. Copenhagen: Gyldendalske Bokhandel-Nordisk Forlag	Dinamarca
1908	Narraciones Extraordinarias. Madrid: Saturnino Calleja Fernández	España

1908	Narraciones Extraordinarias. Vol. XLI	España
1909	Das schwatzende Herz und andere Novellen. Munich and Leipzig: Georg Müller	Alemania
1911	Nouveaux Contes Etranges. Idéal-Bibliothèque, No.27. Paris, Pierre Laffite et Cie	Francia
1912	Dix Contes: Ten Tales illustrated with 95 original woodcuts. Paris: Libraire Dorbon-Ainé	Francia
1912	Novellen des Todes. Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag	Alemania
1914	Nebelmeer. Munich and Berlin : Georg Müller	Alemania
1916	The Tell- Tale Heart. NY: J.H. Eggers	Estados Unidos
1919	Tales of Mystery and Imagination. London: George G. Harrap	Gran Bretaña
1921	Racconti Straordinari. Milan: Facchi	Italia
1923	Edgar Allan Poe [sic] Eine Auswahl seiner Erzählungen. A selection of Poe's Tales. Wien and Leipzig: Verlag der Gesellschaft für graphische industrie	Austria
1923	Tales of Mystery and Imagination. London: Harrap	Gran Bretaña
1923	Edgar Allan Poë: Eine Auswahl seiner Erzählungen. Wien and Leipzig: Verlag der Gesellschaft für graphische industrie	Alemania
1923	Cuentos de Edgard Allan Poe, relatados a los niños. Barcelona: Ed. Araluce	España
1923	Sällsamma historier. Strange Tales. Stockholm: Rabén and Sjögren	Suecia
1923	Tales of Mystery and Imagination. NY: Brentano	Estados Unidos
1927	Der Untergang des Hauses Usher. Berlin: Karl Voegel	Alemania
1928	Nouvelles Histoires Extraordinaires. Eaux fortes à la manière noire (etchings in the black style). Paris: KRA editeur	Francia
1929	Sekai Taishu Bungaku Zenshû. Tokuo: Kaizo-sha	Japón
1930	Fantastische vertellingen. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink and Son.	Holanda
1930	Tales. Chicago: Lakeside Press	Estados Unidos
1932	Histoires Extraordinaires. Paris: F. Rouff	Francia
1933	Tales of Mystery and Imagination. London: Thomas, Nelson y Sons	Gran Bretaña
1934	Fun-Magic-Mystery. Racine-Wisconsin	Estados Unidos
1939	Quattro racconti. Urbino: Istituto d'Arte	Italia
1940	Quattro racconti. Urbino: Istituto d'Arte di Urbino	Italia
1941	Nouvelles Histoires Extraordinaires. Paris: Libraire Gründ	Francia
1941	Fantastische vertellingen. Amsterdam: Contact	Holanda
1941	Tales of mystery and Imagination. Baltimore: Limited Editions Club, The Garamond Press	Estados Unidos
1941	Tales of Mystery and Imagination. NY: Heritage Press	Estados Unidos
1942	PAREDES, J. (Ed.) Narraciones Extraordinarias. Buenos Aires, Atlántida. Colección Azul	Argentina
1943	La Chute de la Maison Usher. Lausanne: H. Kaeser	Suiza
1944	Tales of Edgar Allan Poe. NY: Random House	Estados Unidos
1946	Nouvelles Histoires Extraordinaires. Paris: Bordas	Francia
1946	Hemlighetsfulla och fantastiska historier. Weird and fantastic stories. Stockholm: Björk y Börjesson	Suecia

1948	La Chute de la Maison Usher. Suivie d'autres Nouvelles Extraordinaires. Monte Carlo: Editions du Livre	Francia
1948	The Pit and the Pendulum and Other Stories. London: Ivor Nicholson y Watson	Gran Bretaña
1948	Fantastische vertellingen. Amsterdam: Contact	Holanda
1949	Poe in wood carvings. 15 pictures. From his famous short stories. Prague: Pourova edice	Rép. Checa
1949	Tales of Mystery. London: Pan Books	Gran Bretaña
1950	El doble asesinato de la Calle Morgue. Barcelona, Ed. Juventud. "Col. Popular Fama". Madrid	España
1951	Nouvelles Histoires Extraordinaires. Baudelaire: Oeuvres, vol. 5. Paris: Editions Colbert	Francia
1952	Fantastic. Science fiction, fantasy magazine. Volume 1	Estados Unidos
1953	DNK Den sorte Kat og andre hemmelighedsfulde Fortaellinger. The Black cat and other tales. Copenhagen: Carit Andersen	Dinamarca
1954	Den gyllene skalbaggen och andra berättelser. Stockholm: Bonnier	Suecia
1955	Dreizehn phantastische Geschichten. Stuttgart: Tauchnitz	Alemania
1957	Poe Meisaku- shu. Seelct World Literature for Boys and Girls	Japón
1957	Narraciones Extraordinarias. Barcelona, Ed. Juventud	España
1958	Histoires Extraordinaires. Strasbourg: at the Artist's expense	Francia
1959	Nouvelles Histoires Extraordinaires. Liège: Georges Thone. "Classiques du Monde" No. 9	Bélgica
1959	Ficcao completa, poesia e ensaios. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora	Brasil
1962	Racconti Straordinari. Rome: Curcio	Italia
1962	Stories by Edgar Allan Poe. Five Tales. Englewood Cliffs: Pretice-Hall Int.	Estados Unidos
1963	Tales and Poems of Edgar Allan Poe. London: Collier-Macmillan. "Macmillan Classics"	Gran Bretaña
1963	Tales and Poems of Edgar Allan Poe. NY: Macmillan Co.	Estados Unidos
1963	Tales of Poe. Twelve tales. Racine: WI: Whitman Publishing Co.	Estados Unidos
1964	Sällsamma historier. Stockholm: Kungsholmes Bokhandel	Suecia
1964	Poems and Tales: Basil Rathbone Reads. NY: Caedmon Records	Estados Unidos
1965	Das verräterische Herz/ 13 Erzählungen. Munich: Rütten and Loening. Joachim von der Goltz	Alemania
1965	Erzählungen... mit den Zeichnungen von Alfred Kubin. Munich: Nymphenburger Verlagshandlung	Alemania
1966	Obras selectas: Tales, essays and poems. Buenos Aires "El Ateneo". Colección "Clásicos Inolvidables"	Argentina
1966	Oeuvres Choisies. Histoires Extraordinaires. Nouvelles Histoires Extraordinaires. Histoires Grotesques et Sérieuses. Paris: Union latine d'editions	Francia
1966	Oeuvres Imaginatives et Poétiques Complètes. Nouvelles Histoires Extraordinaires. Paris: Eds. Vialetay	Francia
1967	Tales of Suspense and Fantasy. Tel Aviv: Lador	Israel
1967	Narraciones/ Ensayos/ Poemas. Madrid: E.D. A. F. "Obras Inmortales"	España

1967	Pit and the Pendulum and Five Other Tales. NY: Franklin Watts	Estados Unidos
1969	Edgar Allan Poe: Scrieri Alese. Bucharest: Editura Pentru Literatura Universale	Rumanía
1969	The Gold Bug and Other Tales of Mystery. Chicago: Children's Press. "Fun-to-Read-Classics"	Estados Unidos
1970	DNK Mystike Fortaellinger. Tales of Mystery. Virum: Edito	Dinamarca
1970	Contes Choisis. Evreux: Cercle du bibliophile. Coll. "Les Livres qui on fait le monde"	Francia
1970	Contes Choisis. Geneva: Cercle du bibliophile	Suiza
1971	Horror: la Rivista dell' Insolito a Fumetti. Milan: Gino Sansoni Ed.	Italia
1971	Vampus: relatos de Terror y de Suspense. Barcelona: Garbo	España
1971	Skräckhistorier. Stockholm: J. A. Lindblads Bokförlag. "De Klassiskier Ungdomsböckerna"	Suecia
1972	Das verräterische Herz und andere Erzählungen. Munich: Wm. Goldmann Verlag	Alemania
1974	Nouvelles Histoires Extraordinaires. Paris: Chez Jean de Bonnot	Francia
1974	Racconti del mistero e dell'orrore-Arabeschi. Milan: casa editrice sugar	Italia
1974	Great Tales of Horror and Suspense. NY: Galahad Books	Estados Unidos
1975	Histoires Extraordinaires (et) Nouvelles Histoires Extraordinaires. Les Chefs-d'oeuvre de la Science fiction et du fantastique. Paris: Cercle Européen du livre	Francia
1975	Cuentos de Edgar Allan Poe. Mexico City: Organización Editorial Novaro	México
1975	Dossier negro: "El Corazón Delator" Barcelona: Garbo	España
1975	Famosos Monsters del Cine. Barcelona: Garbo	España
1975	The Illustrated Tales of Edgar Allan Poe: 18 tales and poems. NY: Drake Publishers	Estados Unidos
1976	Alan Parsons Project/ Tales of Mystery and Imagination. Twentieth Century Records	Gran Bretaña
1977	Abenteuer eines gewissen Hans Pfaal. Unheimliche und phantastische Erzählungen	Alemania
1977	Marvel Classics Comics. "Pit and the Pendulum" and other suspense stories. NY: Marvel Comics Groups (Stan Lee, Publishers)	Estados Unidos
1978	Histoires Extraordinaires and Nouvelles Histoires Extraordinaires. Paris: Michel de l'Ormeriaie	Francia
1978	Arte fantastica di Alberto Martini. Preganziol (Treviso)	Italia
1979	Unheimliche Geschichten. Gottfried Helnwein	Alemania
1980	Tell-Tale Heart. Mankato, MN. Creativr Education, Inc.	Estados Unidos
1981	Creepy Special. 15 tales in Dutch. Amsterdam: Van Semic (Warren Publishers)	Holanda
1981	Tales of Edgar Allan Poe. Milwaukee: Raintree Publishers	Estados Unidos
1982	Tell-Tale Heart. A "Jameton Classic". Providence, Jamestown Publishers	Estados Unidos
1984	Alberto Martini / Illustratore di Edgar Allan Poe. Milan: Franco Maria Ricci	Italia
1984	The Tell-Tale Heart and other Stories. The Franklin Library	Estados Unidos
1985	Tales of Mystery and Imagination. Tel Aviv: L' Dori	Israel

1985	Edgar Allan Poe: Tales of Terror: Englewood, NJ: Prentice Hall	Estados Unidos
1985	Creepy Rinde Tributo a Edgar Allan Poe. NY: Catalan Communications	Estados Unidos
1970-1971	Obras selectas. Barcelona: Ed. Nauta	España

Anexo 3. Tabla de clasificación de ilustraciones según edición, autor y unidad narrativa representada

Aparición del ojo (o retrato del anciano)	Planificación: visitas nocturnas	Asesinato + desmembramiento	Ocultación del cuerpo	Aparición del latido del corazón: desesperación	Confesión	Edición e Ilustrador
	X				X	<i>Historias Extraordinarias.</i> Barcelona: Daniel Cortezo y C ^a . F. Xumetra Ragull
			X			<i>The Complete Works of Edgar Allan Poe.</i> G.P. Putnam's Sons/ The Knickerbocker Press. Frederick Simpson Coburn
	X	X				<i>Das schwatzende Herz un Andere Novellen; Mit vierzehn Bildbeigaben von Alfred Kubin.</i> München/Leipzig: Georg Müller Alfred Kubin
X		X	X		X	<i>Dix Contes d'Edgar Poë traduits par Charles Baudelaire.</i> Paris: Libraire Dorbon-Ainé. Martin Van Maëlle
X	X					<i>Cuentos de Edgard Poe.</i> Barcelona: Casa Editorial Araluce. José Segrelles Albert.
		X		X		<i>Tales of Mystery and Imagination by Edgar Allan Poe.</i> New York: Brentano's. Harry Clarke.

Aparición del ojo (o retrato del anciano)	Planificación: visitas nocturnas	Asesinato + desmembramiento	Ocultación del cuerpo	Aparición del latido del corazón: desesperación	Confesión	Edición e Ilustrador
		X				<i>Tales of Mystery y Imagination by Edgar Allan Poe.</i> New York: The Heritage Press. William Sharp
	X					<i>Das verräterische Herz. Erzählungen.</i> München: Rütten y Loening Verlag. Hans Fronius
				X		<i>Tales of Mystery and Imagination.</i> New York: Weathervane Books (Crown Publishers) Arthur Rackham
X		X		X		<i>Alberto Martini illustratore di Edgar Allan Poe.</i> Milano: Franco Maria Ricci. Alberto Martini.
				X		<i>Todos los cuentos.</i> Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores. Joan-Pere Viladecans.
X	X		X			<i>Cuentos Macabros.</i> Madrid: Edelvives. Benjamin Lacombe.
X				X		<i>El gato negro y otros cuentos de horror.</i> Barcelona: Vicens Vives. Jesús Gabán Bravo

Anexo 4. Ilustraciones

Ilustraciones 1 y 2. Fernando Xumetra Ragull, “El Corazón Delator”, Barcelona: Daniel Cortezo, 1887. Fuente: Grupo LyA.

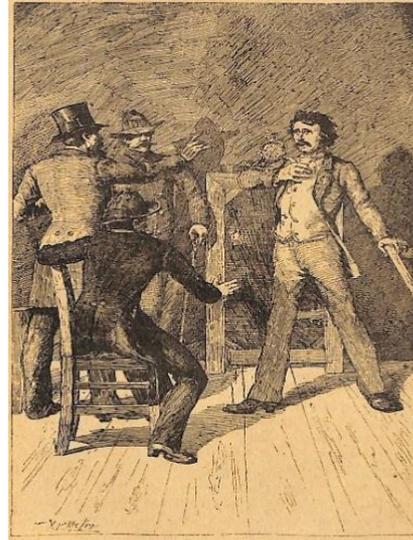
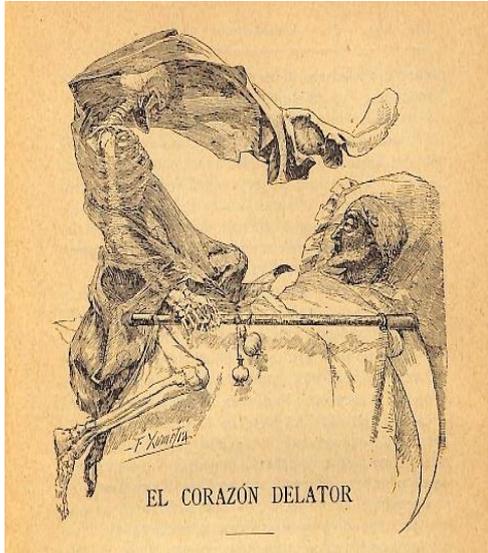


Ilustración 3. *The Tell-Tale Heart*, Frederick Simpson Coburn. New York/London: G.P. Putnam's Sons/ The Knickerbocker Press, 1902. Fuente: Grupo LyA.



Ilustraciones 4, 5 y 6. *Il rumore del cuore*, Alberto Martini. Milano: Franco Maria Ricci, 1984 (Originales de 1908). Originales de 1905. Fuente: Grupo LyA.

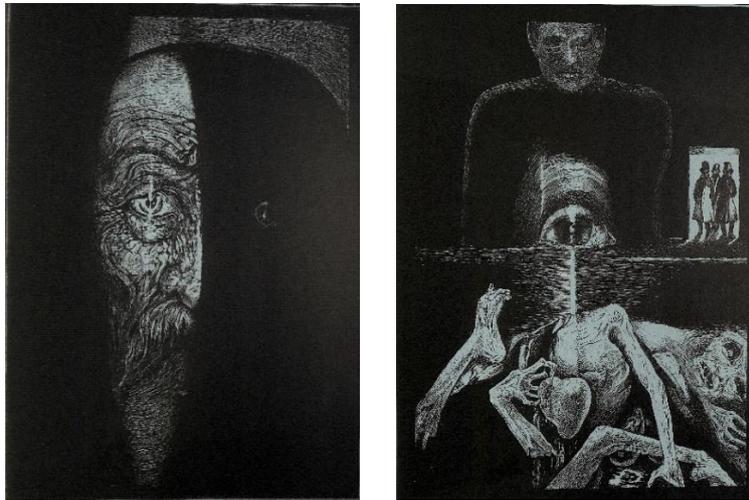


Ilustración 6. *Il rumore del cuore*, Alberto Martini. Milano: Franco Maria Ricci, 1984 (Originales de 1908). Original de 1905. Fuente: Grupo LyA.



Ilustraciones 7 y 8. *El corazón delator*, Manuel Pícolo López. Madrid: Saturnino Calleja Fernández, 1908. Fuente: Grupo LyA.

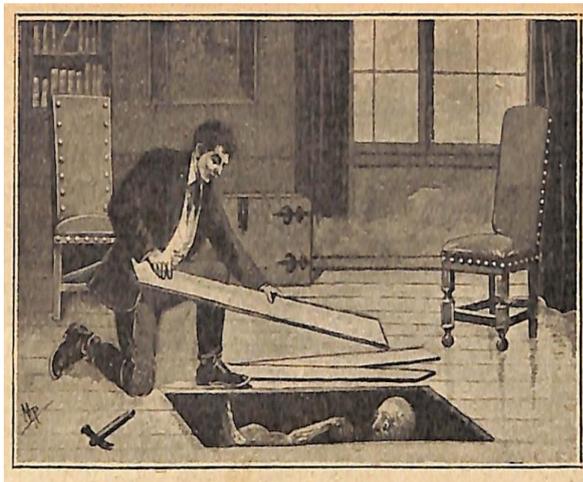
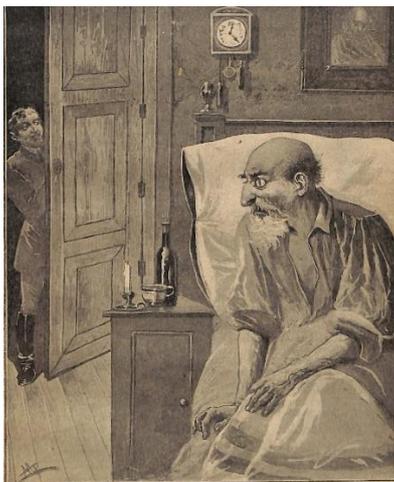


Ilustración 9. Encabezamiento de *El corazón delator*, Alfred Kubin. München/Leipzig: Georg Müller, 1909. Fuente: Grupo LyA



Ilustraciones 10 y 11. *El corazón delator*, Alfred Kubin. München/Leipzig: Georg Müller, 1909. Fuente: Grupo LyA.



Ilustración 12. M. Van Maële y E. Dété, *Le Coeur Révélateur*. Paris: Libraire Dorbon-Ainé, 1912. Fuente: Grupo LyA.

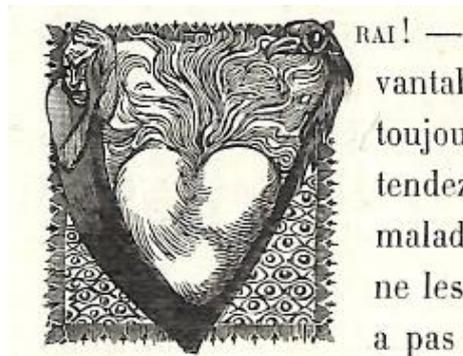
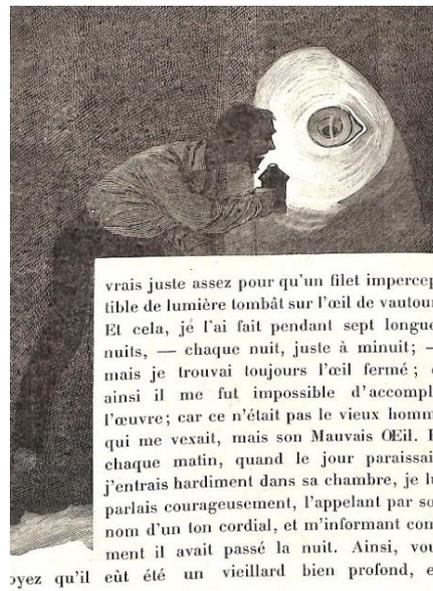
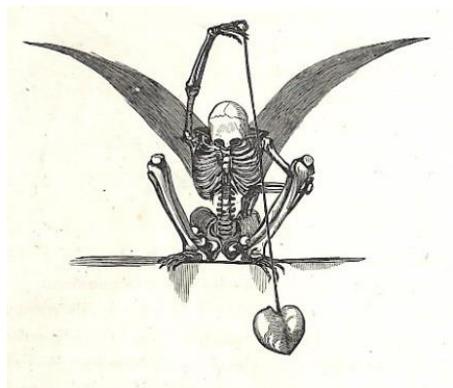


Ilustración 13. M. Van Maële y E. Dété, *Le Coeur Révélateur*. Paris: Libraire Dorbon-Ainé, 1912. Fuente: Grupo LyA.

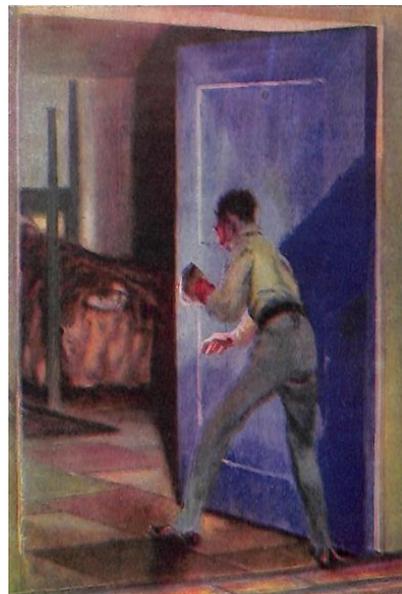
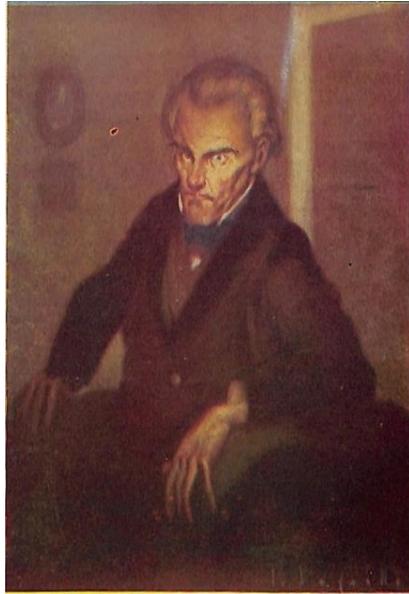


Ilustraciones 14 (izda., detalle) y 15. M. Van Maële y E. Dété, *Le Coeur Révélateur*. Paris: Libraire Dorbon-Ainé, 1912. Fuente: Grupo LyA.

n si étrange bruit jeta en moi une
Pendant
ore je me
s. Mais le
jours plus
fort! Je
allait cre-
nouvelle
moi: —
entendu
eure du
Avec un
ris brus-
et m'é-
re. Il ne
un seul.
précipitai



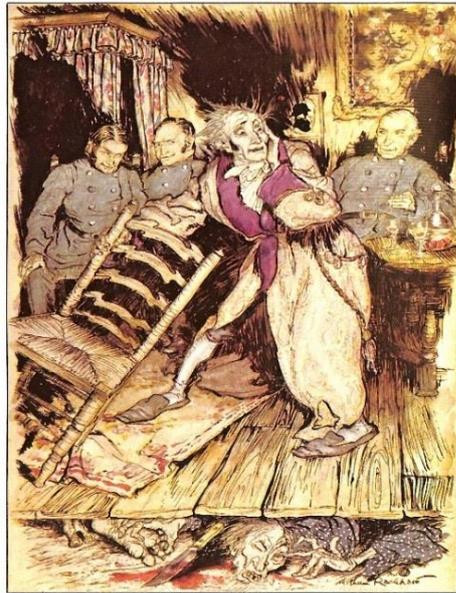
Ilustraciones 16 y 17. José Segrelles Albert, *El corazón delator*. Barcelona, Casa Editorial Araluce, 1923 (originales de 1914). Fuente: Grupo LyA.



Ilustraciones 18 y 19. Harry Clarke, "The Tell-Tale Heart". New York, Brentano's, 1923. Fuente: Grupo LyA.



Ilustración 20. Arthur Rackham, *The Tell-Tale Heart*. New York: Weathervane Books (Crown Publishers) 1976 (ilustraciones de 1935). Fuente: Grupo LyA.



IT GREW LOUDER—LOUDER—LOUDER! AND STILL THE MEN CHATTED
PLEASANTLY, AND SMILED.
(See page 27)

Ilustración 21. William Sharp, “El corazón delator” (New York: The Heritage Press, 1941).
Fuente: Grupo LyA.



*I had
directed
the ray as if by instinct, precisely upon
the dammed spot*

Ilustraciones 22 y 23. Hans Fronius, *Das verräterische Herz*. München: Rütten y Loening Verlag, 1965. Fuente: Grupo LyA.



Ilustraciones 24 y 25. Jesús Gabán Bravo, *El corazón delator*. Barcelona, Vicens Vives, 2016 (ilustraciones de 1996). Fuente: Grupo LyA.

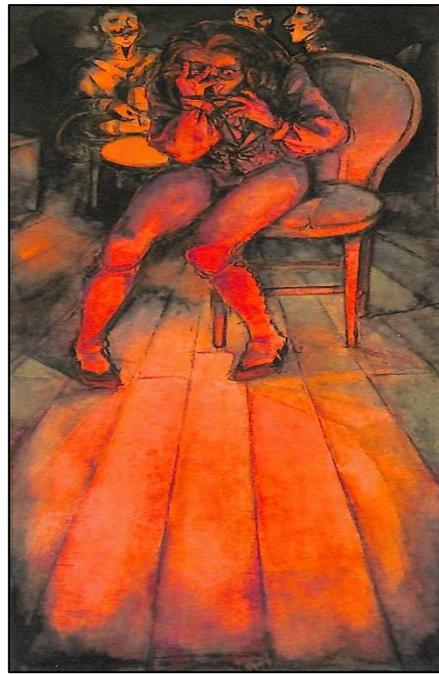
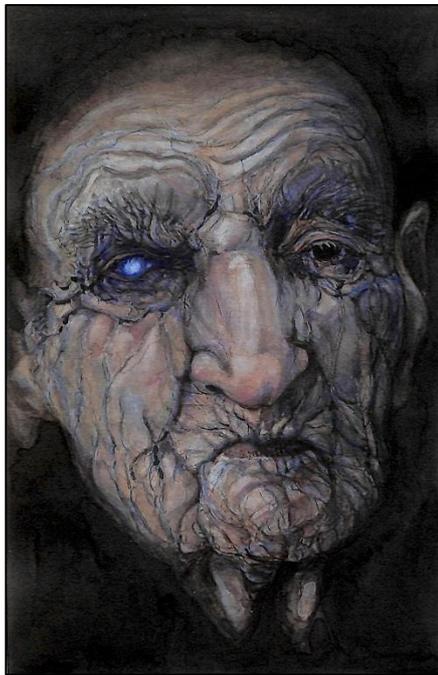


Ilustración 26. Joan-Pere Viladecans, *El corazón delator*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores, 2004. Fuente: Grupo LyA.



Ilustraciones 27 y 28. Benjamin Lacombe. *El corazón delator*. Madrid: Edelvives, 2013. Edición española de la primera francesa, *Les contes macabres* (Paris:Soleil, 2009). Fuente: Grupo LyA.

