SOBRE DOS CUENTOS DE EDGAR ALLAN POE

INTRODUCCION

Tiene Poe dos relatos —*The masque of the Red Death* y *King Pest*— tan disímiles entre sí que bien podría un lector inadvertido dudar que ambos fuesen producto de una misma pluma. Lo son, sin embargo, lo que no extrañará al familiarizado con la complicada y proteica personalidad de su autor. En Poe se dan rasgos y caracteres cuya existencia dentro de un mismo ser podría parecer, no ya extraño, sino incongruente.

Fue, sin duda, persona preocupada por la ciencia y los adelantos de la técnica. De ahí su genuino interés, manifiesto en cuando menos dos de sus narraciones —*The unparalleled adventure of one Hans Pfaall* y *The balloon hoax*— en la navegación aerostática inventada por los hermanos Montgolfier. Lo mismo puede decirse de otros aspectos de la ciencia de su tiempo, particularmente de la exploración de las tierras polares por la vía marítima y las potencialidades del hipnotismo —mesmerismo lo llamaba él— o magnetismo animal según lo bautizó el propio Mesmer.

Con lo anterior hace juego su extraordinaria capacidad analítica que encarnó literariamente en Monsieur C. Auguste Dupin, el protagonista de sus tres relatos de misterio —*The purloined letter, The murders in the Rue Morgue* y *The mystery of Marie Rogêt*— y prototipo de otros personajes detectivescos mejor conocidos en nuestros días como Sherlock Holmes, H. Poirot, Nero Wolfe, Ellery Queen y Philo Vance.

Hay, además, el humorista en Poe; el cultivador de un humor que oscila entre un refinado y elegante juego intelectual que ni provoca ni busca la carcajada, sino más bien la sonrisa satisfecha del entendido, hasta otro tipo no tan exquisito de humorismo, pero no menos efectivo, que puede rozar, sin entregarse, a lo goliardesco. Algún entronque puede haber entre este último género de humor, un tanto caricaturesco en ocasiones, y otro aspecto de ese variado mosaico integrado que es Poe: su inclinación hacia situaciones y personajes

extravagantes y absurdos, como habrá ocasión de ver en *El Rey Peste*. Pero no es en esta faceta, ni tampoco en las anteriormente señaladas, en las que por lo general se piensa con relación al arte y a la personalidad de Edgar Allan Poe.

Toda gran figura parece fatalmente condenada a irse estereotipando ante los ojos del gran público. Poe no solamente no ha sido excepción, sino que constituye ejemplo preciso de cómo un talento proteico, así como la obra multifacética que lo refleja, pueden irse estrechando hasta mostrar sólo una fase de su producción total. Bien que se reconozca que esa fase no es ciertamente la menos valiosa, y pase que se la llegue a creer la más valiosa, pero debe recordarse y reconocerse que no es la única ni tampoco la única valiosa dentro de la obra global de Poe.

Francia tuvo mucho que ver en delinear, propagar y fijar la imagen de Poe que ha tendido a prevalecer hasta el presente. Baudelaire, para quien su lectura fue una revelación, encontró en el genial americano un maestro que en prosa fascinante y versos admirables era capaz de producir el escalofrío del misterio terrorífico, el equívoco encanto de la belleza moribunda, el morboso hechizo de las personalidades neuróticas y la atenazadora angustia de la voluntad claudicante. Su asombro lo llevó a traducirlo y a celebrar y proclamar la maestría de su traducido. No cayó en suelo inhóspito su mensaje y los decadentistas franceses hicieron suyo al nuevo maestro y aceptaron su influencia. Las palabras consagrantes de Baudelaire y la huella obvia de Poe que ya se dejaba sentir en las obras de otros autores como, por ejemplo, en las *Historias lúgubres* y los *Cuentos crueles* del Conde Augusto Matías Villiers de l'Isle-Adam contribuyeron a reforzar su prestigio en el mundo literario al mismo tiempo que se le asociaba más y más con las tendencias y gustos característicos de la escuela decadentista.

Posiblemente haya sido —aparte del espaldarazo de Baudelaire— el extraño libro *A rebours*, de Jorris Karl Huysmans, el factor que haya contribuido más a rematar el magisterio de Edgar Allan Poe y también a que para todo efecto se le reconociese el «título altísimo y envidiable de príncipe de todos los buenos decadentes», aunque todavía faltasen unos cuantos años para que Emilio Cecchi se lo otorgase. La novela *A rebours*, especie de manual del decadente perfecto, fue un *best seller* en su tiempo a pesar de que hoy día, como suele ocurrir en estos casos, muy pocos la recuerden y muchos la desconozcan en absoluto.

Los dos relatos en torno a los cuales giran estas notas se prestan admirablemente para ver sobre textos del propio Poe cómo amplía

su capacidad para lograr personajes, situaciones y enfoques de la más divergente naturaleza, cada cosa expresada en su estilo conveniente. Y todo tan genuino que resulta erróneo e injusto pensar de él exclusivamente como príncipe de los decadentistas.

LA MASCARADA DE LA MUERTE ROJA

La mascarada de la Muerte Roja es la más «típica» de las dos obras. Es un cuento de terror escrito en ese tan personal estilo de Poe en el que un vocabulario *ad hoc* sabiamente utilizado y un magistral empleo de gradaciones y matices, casi inadvertidos de sutiles, van insensiblemente incorporando al lector en la narración y en su realidad fantasmagórica hasta dejarlo inerme frente al terror que se adivina y avanza inexorablemente.

El protagonista, como en tantos otros cuentos del mismo autor, es un aristócrata. Se trata de un príncipe reinante que es duque y se llama Próspero, como el personaje de *La tempestad* de Shakespeare, sin que esta coincidencia implique ulterior relación entre ambos. En todo el relato no aparece ni un solo personaje plebeyo. Meramente se menciona que el pueblo que el Príncipe Próspero gobernaba venía muriendo bajo el azote de una extraña peste que mataba a sus víctimas en término de treinta minutos con agudos dolores y profusas hemorragias.

La mitad de ese pueblo había ya muerto cuando el Príncipe convocó, de entre las damas y caballeros de su Corte, mil amigos *«hale and light-hearted»* (sanos y despreocupados), para que se recluyesen con él en una abadía de vastas proporciones y curiosa traza, construida al gusto «excéntrico, aunque augusto» del propio Príncipe. Las puertas de la abadía, que eran de hierro, fueron soldadas a fuego y martillo de modo que nadie pudiese salir ni nadie entrar, particularmente la Muerte Roja.

La abadía fue generosamente aprovisionada de todo lo necesario para convertirla en un enclave de salud, arte, belleza y placer en el seno de aquel país al que la Muerte Roja seguía diezmando implacablemente. Pasados los primeros cinco o seis meses de estar en la abadía, el Príncipe decidió celebrar una mascarada de inusitada magnificencia. Personalmente dirigió su organización y dispuso los disfraces en los que, siguiendo su inclinación y gusto, mezcló mucho de lo bello y brillante con cosas extrañas y fantasías delirantes como los locos imaginan, sin dejar de añadir no poco de lo repelente. Mas en el esplendoroso baile de trajes no hubo figura más imponente ni aterrorizadora que la de aquel ser alto y magro, sangriento de rostro

y ropaje, que transitando entre las parejas de valsantes sembraba desconfianza y espanto en quienes lo veían. No era un humano que hubiese incurrido en la torpeza y mal gusto de recordar con su disfraz al Príncipe y sus alegres invitados el horror que los había llevado a recluirse en la abadía. Era el horror en sí, la Muerte Roja, ante cuya presencia murieron todos, el Príncipe, que osó hacerle frente, el primero. Por lo que el relato pudo terminar con la siguiente oración: Y la Oscuridad y la Descomposición y la Muerte Roja ejercieron ilimitado dominio sobre todo.

La mayoría de los lectores —el que esto escribe entre ellos— se inclinarán a pensar que este relato es una alegoría y que el sentido de esa alegoría es claro y fácil de formular: todos los hombres somos prójimos y la muerte es nuestro común denominador; cada hombre es responsable del bienestar y seguridad de los demás, sobre todo los príncipes, quienes vienen obligados a ser custodios y protectores de la felicidad de sus súbditos. El corolario sería que vivir en contravención de los anteriores principios justifica y acarrea castigo. Con esto *La mascarada de la Muerte Roja* quedaría nítidamente instalada en el ámbito de la tradición moral judeocristiana.

Lo extraño es que Poe no lo dice. Deja de la mano al lector, no se sabe si para que éste piense lo que le parezca o porque crea que la moraleja de su cuento es tan obvia que sería una afrenta a la inteligencia del lector explicársela.

El problema consiste en que desde el punto de vista de un decadentista el principio judeocristiano no tendría sentido y la Muerte Roja perdería su grave carácter nemesiano y quedaría reducida a ser una intrusa insufrible y majadera que tronchó a destiempo una vida que iba en camino de convertirse en sí y de por sí y para sí en una obra de arte. En una obra de arte tan respetable como pueda parecer a otros una escultura de Praxiteles, una sinfonía de Mozart, un lienzo de Velázquez, un soneto de Góngora o el increíble azul en los vitrales de Chartres.

Para atenuar la duda, sorpresa o escándalo que pueda producir el implícito conflicto —que se desprende de lo que acaba de decirse— entre los valores morales al uso y los de los decadentistas conviene recordar algunos testimonios clarificadores. Cuando Oscar Wilde le confiesa a André Gide que ha puesto su talento en sus libros y su genio en su vida no hace otra cosa sino afirmar su convencimiento de que la vida del hombre es susceptible de convertirse en obra de arte.

En lo que toca más concretamente a la trayectoria divergente que la moral de los decadentistas tomó respecto a la corriente, puede

pensarse en el artista inglés que decía parecerle perfectamente bien que en la construcción de las pirámides egipcias se hubiesen sacrificado tantos miles de vidas humanas como efectivamente parece que costaron, porque la experiencia estética que él personalmente derivaba de su contemplación lo justificaba.

Lanza bastante luz sobre este tema el capítulo de *A rebours* en que se narra cómo el protagonista, Des Esseintes —quien pretendía hacer de su vida una obra de arte—, se encuentra por casualidad en la calle con un golfo y comienza a habituarlo al uso de cigarrillos egipcios, bebidas costosas y prostitutas elegantes. El propósito era convertirle esos lujos en necesidades, de modo que cuando Des Esseintes dejase de sufragárselos el protegido y víctima se viese precisado a recurrir al robo y al asesinato para seguirlos sosteniendo. Esto lo hacía el seductor por odio y desprecio a la sociedad burguesa. Así, el pobre muchacho viene a convertirse en una bomba de tiempo humana que Des Esseintes lanza contra las estructuras y valores sociales de su época. Y como los absurdos terminan por tocarse, cuando no por confundirse, viene a resultar que el decadentista y exquisito Duque Jean Des Esseintes a su vez viene a convertirse en antecesor y prototipo de los terroristas, guerrilleros y subversivos actuales.

Lo extraño es que Poe tampoco dice nada de esto. Peor aún, en este relato Poe ni siquiera hace lo que suele en muchas ocasiones, que es poner una cita —las hay en alemán, francés, griego, inglés y latín— a modo de lema que brinda una clave y coloca en la pista correcta del relato. En este caso el lector aparentemente queda solo para decidir si la muerte del Príncipe Próspero y sus cortesanos fue justa retribución por su egoísta hedonismo o mezquina venganza de la Muerte Roja por haber pretendido afirmar la salud, la vida, el placer, el arte y la belleza frente a su fúnebre imperio.

Ya se anticipó que pese al hermetismo de Poe sobre el extremo que acaba de señalarse, el autor de este trabajo se inclina a apoyar la primera alternativa. Hay que confesar que este criterio partió originalmente de un prejuicio, más que de un juicio. Sin embargo, Poe ha dejado en el texto de *La mascarada de la Muerte Roja* unas cuantas pinceladas sobre el carácter y sicología de su protagonista que bastan, aunque no sobran, para deducir con relativa certeza lo que el creador creía o sabía de su criatura. Y asistidos por esa deducción se puede determinar si el Príncipe Próspero fue mártir o réprobo.

Lo primero que se dice sobre el modo de ser del Príncipe está contenido en tres adjetivos en serie: feliz, atrevido, sagaz. Poco o nada auxilian estos atributos a formar juicio sobre la maldad o bon-

dad del Príncipe Próspero. Se puede tener cualquiera de estas cualidades o todas ellas juntas y ser al mismo tiempo benigno o malévolo. Pero cuando Poe comienza a precisar sobre las inclinaciones, gustos y concepciones del personaje, aparecen, diseminadas por el ámbito del cuento, unas dotes valiosas —fino instinto para el color y los efectos, sensibilidad para lo augusto en la arquitectura, imaginación creadora, más una aristocrática independencia y seguridad de criterio que le permitía colocarse por encima de las modas y seguir sus propios impulsos y predilecciones— por sobre y entre las cuales se reitera como un *leit motiv* un ominoso rasgo del protagonista del relato: una tenaz propensión a lo caprichoso, lo excéntrico, lo extravagante. Ya se ha visto que el propio creador ha advertido que la abadía acusaba un «gusto excéntrico, aunque augusto». También se ocupa de señalar que en general los gustos del Príncipe eran «peculiares», sus proyectos «atrevidos y ardientes» y que en sus concepciones «fulgía un lustre bárbaro». Se ha indicado anteriormente que el baile de trajes —montaje artístico que envolvió vestuario, música, danza, luminotecnia— fue ejemplo claro de su proclividad hacia lo *bizarre* y que en ese imponente y brillante espectáculo lo bello se mezcló con lo grotesco, lo fantasmal, lo aberrante y terrible.

De lo dicho por Poe y de los ejemplos que brinda sobre la conducta de su personaje se desprende lógicamente que el Príncipe Próspero era víctima de una tara que lo impulsaba a lo desaforado y desafiante. En él la valentía pasa a la iracundia y la temeridad y lo que podía quedar en legítimo alarde de dotes artísticas bien empleadas se convierte en reto al gusto y tradiciones de los demás, en transgresión de las normas de lo establecido, de lo aceptable y aun de lo tolerable. Todo esto parece desembocar sin esfuerzo y sin violencia en el gran pecado, el pecado original: la soberbia, la *hybris* de los antiguos. Es más que posible, es probable, que la tara que pesaba sobre el Príncipe Próspero fuese la de ese pecado, más viejo que la propia humanidad, que condena sin remisión a quienes arrebata.

Poe insinúa la posibilidad de que su personaje fuese un enajenado. Por supuesto que Poe, siendo como es, no quiere —quién sabe si no puede— decir eso tan sencillamente. Lo que hace es rematar un breve párrafo dedicado a describir el temperamento, gustos y proyectos del Príncipe con las siguientes tres oraciones:

> *There are some who would have thought him mad. His followers felt that he was not. It was necessary to hear and see and touch him to be* sure *that he was not* (1).

(1) Hay algunos que hubieran pensado que era un loco. Sus seguidores creían que no lo era. Era necesario oírlo, verlo y tocarlo para estar *seguro* de que no lo era. (Trad. del autor.)

Estas tres oraciones engañan por lo simple que cada una es aisladamente considerada. Vistas en conjunto se descubre que contienen un fino y curioso juego de tiempos y de matices semánticos verbales. La primera oración empieza en presente —«Hay algunos»— pero súbitamente el tiempo toma un giro hacia el pasado, un pasado condicional, y el autor informa que esos «algunos», de haber vivido en el tiempo en que el relato se desarrolla, «hubieran pensado» que Próspero era un loco. En la segunda oración hay un cambio de sujeto. Ya no se trata de los algunos de nuestro tiempo que de haber vivido en los de Próspero lo hubieran considerado loco. Ahora se trata de contemporáneos del Príncipe, de sus seguidores. A éstos les pareció o creyeron *(felt)* que Próspero no era tal. La última oración del texto citado, clara de por sí, como las otras, contribuye, también como las otras, a lo críptico del conjunto que las tres oraciones integran. Se trata aquí de un comentario del autor en el que afirma que para estar *seguro* de que el Príncipe no era loco era necesario oírlo, verlo y tocarlo.

Las tres oraciones son clave en el intento de dilucidar el problema de la cordura o locura del Príncipe Próspero. Lo primero que debe hacerse notar es que establecen claramente tres grados de proximidad respecto al Príncipe. El grupo más remoto obviamente es el primero, el de los lectores de hoy que hubieran creído que Próspero era un loco de haber vivido en su tiempo. El segundo grupo, el de los seguidores de Próspero, está mucho más próximo al personaje que el primero. Fueron sus contemporáneos y sus seguidores, de modo que si no conocieron al Príncipe personalmente sí lo conocieron vicariamente y estaban atados a su persona por los vínculos que naturalmente existen entre un jefe y su seguidor. El último grupo está compuesto por personas que gozan de la intimidad del gobernante y, por consiguiente, la proximidad al Príncipe alcanza su grado máximo. Es lógico pensar que los de este tercer grupo sean los mil cortesanos que lo acompañaron al retiro *sui generis* en la abadía, o lo que es más probable, una camarilla de íntimos reclutados de entre ellos.

El grado de distancia de los opinantes respecto a Próspero determina la benevolencia del dictamen. A mayor proximidad más benignidad. Esto partiendo de que es malevolencia creerlo loco, y creerlo cuerdo o estar seguro de su cordura, benevolencia, independientemente de qué dictamen sea el justo o verdadero. Por eso para los más remotos a la persona regia Próspero es loco; los seguidores creen que no lo es, y los más próximos, sus íntimos, están seguros de que no es loco.

Por su parte Poe, según costumbre suya, nada dice en concreto sobre el particular. Logra con sus tres oraciones filtrar en la cabeza del lector la posibilidad de la falta de cordura del personaje, pero sin dar indicio ni dejar resquicio para averiguar su opinión. En ausencia de revelación directa del autor hay que intentar deducir del texto lo que Poe no ha querido o no ha podido hacer explícito por su cuenta.

Hay que empezar señalando que la opinión del primer grupo es un juicio producto de un proceso de raciocinio sobre unos datos relativos al Príncipe que, aunque no le pueden constar por propio y personal conocimiento, le han sido proporcionados por tercera persona, Poe en el relato. Esto implica que el conocimiento que de Próspero tiene este grupo no constituye una vivencia, sino puro conocimiento intelectual. De lo que, a su vez, podría derivarse el concepto de que Próspero, visto y juzgado sobre una base estrictamente racional, *in vitro,* podría decirse, no puede diagnosticarse sino como un caso de enajenación.

Los dos grupos restantes, por su mayor grado de cercanía a Próspero, pueden lograr un conocimiento que va más allá del conocimiento estrictamente intelectual, ya que en su caso interviene lo afectivo. Su opinión respecto al Príncipe, pues, no es producto exclusivamente cerebral, también es hija del corazón. Y por olvidado que se tenga de puro sabido no está de más recordar que *«le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point».*

Hay que reconocer que, aun aceptando la hipótesis que acaba de presentarse, cabe preguntar por qué la cercanía engendra amor y lealtad en el caso de Próspero cuando debiera ser todo lo contrario de acuerdo con un valor de conducta muy propio de los pueblos anglosajones. Proverbial es el grado de reserva y de distancia emocional y aun física que guardan los anglosajones en sus relaciones personales. No es azar que los pueblos de esa raza hayan incorporado hasta asimilar totalmente a su cultura dos dichos ajenos —*no man is a hero to his valet de chambre* y *familiarity breeds contempt*— pero que expresan en forma cabal su actitud de suspicacia, cautela y defensa ante la familiaridad.

Puede ofrecerse una explicación plausible a la interrogante formulada en el párrafo anterior. El retrato moral que va revelando la narración de Poe acusa unos atributos de carácter muy marcados y precisos. Próspero es impulsivo, valiente, audaz, imperioso y original. No es difícil encontrar estos rasgos en las llamadas personalidades carismáticas. Este tipo humano goza de un natural imperio —como decía Gracián— que lo convierte en fuerza absorbente ante la cual los demás naturalmente se rinden. Esta fuerza de atracción personal,

como la de la gravedad, resulta más intensa cuanto más próxima. Así como su efecto, mucho más acusado si la propia fuente de que emana ese magnetismo espiritual contiene el condimento de un grano de locura en su justa proporción.

Otro enfoque hay que no está de más señalar en este momento. Nada tendría de particular que Poe hubiese escrito su cuento instalado en una vieja tradición literaria que se remonta a la antigüedad clásica y gozó de gran favor en el Renacimiento, sin nunca desaparecer del todo. Esa tradición mira con antipatía la vida cortesana y con desconfianza a los cortesanos, quienes aparecen como seres venales, hipócritas y obsequiosos que viven del halago y para el halago de la persona regia.

Piénsese en el pobre Polonio, padre de Ofelia y tipo de cortesano en el *Hamlet* de Shakespeare. El melancólico Príncipe le apunta a una nube diciéndole que le parece un camello y Polonio asiente. A renglón seguido Hamlet le dice que más bien le parece una comadreja y Polonio asiente, hasta que la nube que comenzó camello termina ballena. Si Polonio es modelo de cortesanos, ¿cómo confiar en la seguridad que expresaban los íntimos de Próspero de que éste, su Señor, no era un loco? Ya dentro de este curso de pensamiento tampoco se puede confiar del todo en el grupo de los seguidores de Próspero porque éstos también se deben al señor del cual dependen.

Si los deslumbrados y rendidos ante una fuerte personalidad absorbente no pueden dar luz confiable respecto a la propia persona que los deslumbra y absorbe, y si los cortesanos y seguidores tampoco merecen credibilidad, no por falta de juicio, sino de carácter, la verdad sobre la cordura o locura de Próspero hay que buscarla por otro lado y en otras personas.

La fuente confiable sería la persona que por la distancia que lo separa del Príncipe Próspero no corrió el riesgo de deslumbrarse y rendirse frente a sus seductores atributos personales ni tampoco vivió la necesidad o la tentación de halagarlo. O sea, la persona que libre de nexos personales con el sujeto puede juzgarlo por sus actos con el rigor de la razón. Si así fuese hay que concluir que la opinión del primer grupo es la acertada y no queda más remedio que declarar demente al Príncipe Próspero. Y así, lejos de debilitarse, se fortalece la tesis de la soberbia o *hybris* en que incurrió el protagonista de *La mascarada de la Muerte Roja.* Si esta tesis tiene validez hay que concluir que la muerte de Próspero fue retribución o expiación y no martirio. Y de este modo el relato, en cuyo ámbito y estilo puede gustarse un dejo de las postrimerías de la Edad Media, encajaría perfectamente bien dentro de un género poético —las danzas de la

Muerte— que apareció en distintas partes de Europa, más o menos al mismo tiempo, mientras se desenvolvía ese proceso del otoño medieval tan bien evocado y registrado en la obra de Huizinga.

La Muerte desempeña en *La mascarada de la Muerte Roja* la misma función que en las «danzas» medievales. Es la gran niveladora ante cuya presencia claudican y desaparecen todas las diferencias jerárquicas con que los propios hombres han pretendido fragmentar el haz compacto y solidario que debiera ser la Humanidad. Debe añadirse que esa función se lleva a cabo en ambos casos con celo y vigor tan acusado que parece apurarse hasta sus límites el campo de lo estrictamente retributivo para casi invadir el de la nemesiano.

No parece desacertado para cerrar esta parte del presente estudio y tender puente al análisis que sigue de *El Rey Peste* recordar que la funesta pandemia —la Peste Negra— que costó a Europa una cuarta parte de su población y brinda a Poe el tema central común a sus dos narraciones aquí estudiadas, ocurrió precisamente a mediados del siglo XIV, es decir, la época cuya fragancia de flor marchita uno cree percibir en *La mascarada de la Muerte Roja* y en que comenzaron a florecer las fúnebres danzas de la Muerte.

EL REY PESTE

El tema de la Peste Negra es factor común en *La mascarada de la Muerte Roja* y *El Rey Peste.* Una plaga imperante al tiempo en que se desarrolla cada uno de los relatos es el resorte que dispara la acción y determina también la *mise en scène* en que se mueven los respectivos personajes. A pesar de esta coincidencia las diferencias entre ambas narraciones son numerosas y obvias. Esas diferencias, cuando menos las más radicales y reveladoras, irán apareciendo por necesidad y naturalmente en el curso que le resta por recorrer a este estudio.

Para empezar, Poe hace en el caso de *El Rey Peste* lo que no hizo en el anterior relato, que es definir su naturaleza. «Un cuento que contiene una alegoría»; escribe a renglón seguido del título. Añade, además un lema: The gods do bear and will allow in kings/The things which they abhor in rascal routes. Buckhurst's *Tragedy of Ferrex and Porrex* (2).

La concepción misma, así como el estilo de ambas narraciones, no únicamente difieren, sino que resultan en cierto sentido antagónicas.

---

(2) Los dioses toleran y permitirán a los reyes / las cosas que execran en la gentuza pícara. Buckhurst: *Tragedia de Ferrex y Porrex.* (Trad. del autor.)

La vaguedad cronológica y la imprecisión geográfica caracterizan *La mascarada de la Muerte Roja.* Si bien es cierto que se respira un ambiente de fines de la Edad Media y que el país tiene que ser europeo, ni éste ni la época se precisan. En *El Rey Peste* hay al respecto una sorprendente precisión. La narración comienza a desarrollarse a las doce de la noche del mes de octubre de un año comprendido entre 1347 y 1351, durante el reinado «caballeresco» de Eduardo III, en la parroquia de San Andrés, en Londres. Todos estos datos, menos lo correspondiente al año, los brinda el propio Poe. El año es fácil de deducir porque se sabe que Eduardo reinó de 1327 a 1377; se sabe, además, porque el autor lo indica, que había una peste cebándose en Inglaterra a consecuencia de la cual Londres «estaba en gran medida despoblado». Efectivamente, la Peste Negra pasó de Europa a Inglaterra durante el reinado de Eduardo III, del año 1347 a 1351.

La acción comienza en una taberna llamada *Jolly Tar* (El Marino Alegre) cuyos parroquianos formaban «grupos grotescos diseminados aquí y allá» en el recinto ahumado de la sala. Conviene adelantar que lo grotesco de estos personajes es de una naturaleza enteramente distinta a la de los cortesanos del relato anterior. Los personajes de *El Rey Peste* son grotescos de por sí, mientras que algunos de los de *La mascarada de la Muerte Roja* estaban grotescamente disfrazados, pero todos eran jóvenes, saludables y aristocráticos.

De entre toda aquella extraña humanidad dispersa en grupos en la sala del *Jolly Tar,* Poe se fija particularmente en dos personas que vienen a ser los protagonistas de la extravagante historia que habrá de resumirse más adelante para refrescar memorias. Pero de inmediato conviene seguir señalando las diferencias marcadas y significativas que existen entre ambas narraciones. En lo que toca a los personajes hay varias, aparte de lo ya dicho al respecto.

En *La mascarada de la Muerte Roja* sólo hay dos personajes: el Príncipe Próspero y la Muerte Roja. Los cortesanos se mencionan en conjunto, sin nombres ni caras. Y al pueblo, como se indicó en su ooprtunidad, se le menciona tan sólo para decir que estaba siendo diezmado por la Muerte Roja. En *El Rey Peste* los dos protagonistas tienen nombre propio y se les describe con gran minuciosidad tanto física como moralmente. Lo mismo ocurre con los seis personajes que más tarde se incorporan a la narración.

Los protagonistas son marinos en una goleta llamada la *Free and Easy—La Despreocupada,* mejor que *La Libre y Fácil,* que sería la traducción literal— dedicada a traficar entre Sluys y el Támesis. Del mayor de la pareja no se sabe el verdadero nombre, sí el apodo con

que es conocido, Legs (Piernas). El más joven tiene por nombre Hugh Tarpauline, Hugo Encerado, si se fuese a traducir.

La descripción de estos curiosos personajes ayuda a ver el tono y clave de esta narración. Al presentar a Legs el autor dice que era «el más alto de los dos. Podría haber medido seis pies y medio, y una habitual caída de hombros parecía haber sido la consecuencia necesaria de una estatura tan enorme. Las superfluidades en estatura estaban, sin embargo, más que compensadas por deficiencias en otros respectos. Era excesivamente delgado; y hubiera podido —según aseguraban sus compañeros— estando borracho servir como gallardete al tope del mástil o, estando sobrio, como un foque. Pero estas bromas y otras de naturaleza similar, en ningún momento produjeron efecto alguno en el marino sobre los músculos que gobiernan la risa. Con pómulos elevados, una gran nariz de pico de gavilán, barbilla claudicante, mandíbula inferior caída y enormes y protuberantes ojos blancos, la expresión de su semblante, aunque matizada por una especie de obstinada indiferencia respecto a asuntos y cosas, no dejaba de ser absolutamente solemne y seria, más allá de todo intento de imitación o descripción».

El marino más joven, en palabras del propio Poe, era lo opuesto de su compañero en todo lo concerniente a la apariencia. No debía pasar de cuatro pies. Su nariz estaba sepultada en la masa carnosa de un rostro color púrpura cuyo rasgo más sobresaliente era «su grueso labio superior que descansaba sobre el aún más grueso de abajo con un aire de complaciente autosatisfacción, lo que se realzaba mucho por su hábito de lamerlos a intervalos».

A pesar de las obvias diferencias en el físico, coincidían en más de una cosa. Ninguno de los dos sabía leer; ambos gustaban de visitar tabernas como otros visitan altares; ni uno ni otro estaba sobrado de dinero. En el momento mismo en que la acción empieza confrontaban el problema de que habían recalado en el *Jolly Tar* luego de gastar su dinero en otros lugares semejantes, lo que no fue impedimento para que consumiesen una gran cantidad de *ale* sin tener un solo penique en sus bolsillos. Este era el problema que los tenía sumidos en graves cavilaciones, de codos sobre la mesa de roble, mano en mejilla, frente a un enorme jarro que, habiendo estado lleno, estaba vacío. Adivinando que unos signos que si hubiesen sabido leer hubiesen descrifrado como *«No chalk»* tenían algo que ver con la imposibilidad de que se les extendiese crédito, salieron huyendo de la taberna, perseguidos de cerca por la tabernera y otros que se sumaron a la cacería.

La desaforada carrera llevó a Legs y Tarpauline hasta unas barre-

ras que por orden real se colocaban en los accesos de un vecindario de residencias y almacenes en las cercanías del río Támesis. La ignorancia natural sobre la peste y cómo se propagaba —después de todo faltaban unos cuantos siglos para que Yersin aislase el bacilo que lleva su nombre— hacía creer que aquel lugar era el foco de origen y contagio, por lo que se le mandaba aislar hasta la llegada del invierno. Su entrenamiento de marinos les hizo relativamente fácil a Legs y Tarpauline escalar la valla de tablones y caer en el recinto prohibido.

Debe intentarse describir —siguiendo, como se ha venido y se seguirá haciendo, lo más literalmente posible el texto de Poe— lo que de inmediato vieron los fugitivos gracias a la «espectral luz que, aun a medianoche, no deja de emanar de una vaporosa y pestilente atmósfera». Los adoquines, sueltos en su base, yacían en loco desorden, entre las yerbas altas y malolientes que se alzaban entre los pies y los tobillos. Casas en ruina obstruían las calles. Los olores más fétidos y venenosos prevalecían por todas partes; y a la luz espectral ya aludida, se podían discernir, ya tirados en los senderos y callejuelas o descomponiéndose en habitaciones cuyas ventanas habían perdido sus postigos, las carroñas de muchos saqueadores nocturnos a quienes la mano de la plaga detuvo al momento mismo de perpetrar su robo.

La alusión a «robo» se debe a que —dato significativo— pese a que la prohibición real implicaba la pena de muerte, tipos maleantes invadían la zona deshabitada y robaban lo que podían de las casas y almacenes, particularmente las bodegas de las unas y los otros.

A salvo de sus perseguidores, aunque expuestos a las vigas y piedras que caían de los tejados podridos, la pareja de marinos siguió internándose impertérrita por aquel laberinto, progresivamente intrincado y estrecho, mientras alteraban la solemnidad de aquel mundo desolado con sus gritos y cantos. Así, literalmente, fueron a tropezar con la entrada de un edificio alto y de apariencia fantasmagórica. Al chillido que se le escapó a Legs contestó del interior una rápida sucesión de chillidos diabólicos que semejaban carcajadas.

Contra lo que sería de esperar —huir despavoridos o quedarse helados de espanto— Legs y su acompañante lo que hicieron fue abalanzarse simultáneamente contra la puerta con toda violencia e irrumpir tambaleantes en mitad de la escena que se desarrollaba en el interior.

Debe notarse el tono lúgubre, el ambiente macabro y la reiterada nota de desolación, descomposición y muerte en este pasaje. Poca diferencia hay entre esta circunstancia sobrecogedora y la que se

encuentra en algunas narraciones terroríficas de Poe que inciden en el tema de lo sobrenatural y macabro. Sin embargo, lo que encuentran Legs y Tarpauline en el recinto en que acaban de penetrar no tiene nada de terrorífico ni nada de sobrenatural, a pesar de que se trata de una sala funeraria ocupada por un extraño grupo de seres humanos. Por lo contrario, pese a que los invasores de la agencia de pompas fúnebres han echado mano a lo que allí pudieron encontrar para servir sus necesidades o capricho —sudarios y paños mortuorios para vestir y abrigarse, bóvedas craneanas para beber el vino que han sacado en grandes cantidades de la bien provista bodega que encontraron en el sótano, ataúdes con sus caballetes para sentarse, penachos de los utilizados en las carrozas fúnebres para tocarse— nada de esto resulta lúgubre, sino grotesco, pintoresco y hasta posiblemente simpático.

Lo anterior significa que en este relato Poe hace una incursión en el campo de lo que en inglés se conoce como *literature of the rogue,* que no es otra cosa sino la picaresca; hasta donde a un anglosajón le sea dable enfrentarse a semejante género. Sus personajes de todos modos son aun más extravagantes y estrafalarios que los del propio Quevedo. Es la naturaleza y comportamiento de estos seres —Legs, Tarpauline y los seis con quienes el lector se va a familiarizar de inmediato— lo que hace perder todo vestigio de horror, todo nexo con el mundo de lo sobrenatural y de lo fúnebre a las mortajas, cráneos, ataúdes y demás adminículos mortuorios que aparecen en el cuento. Después de todo, ¿qué otros artículos se van a encontrar en una funeraria? Esos objetos tienen que perder necesariamente su asociación con los misterioso y macabro al quedar convertidos en artículos útiles. ¿Qué más natural que usar una bóveda craneana para beber vino si no hay cráteras, ni vasos, ni tazas? ¿Qué de extraño recurrir a los sudarios para abrigarse si el local es húmedo y la noche fría? ¿Dónde mejor acomodar a un paralítico —a falta de divanes, camas y butacas— que dentro de un ataúd «nuevo y bello de caoba» al cual se le habían practicado dos agujeros, «no tanto por elegancia cuanto por conveniencia», para acomodar los brazos del impedido? Lo que se desea señalar es que Poe, utilizando el mismo vocabulario que en otros de sus relatos, provoca el escalofrío de terror, logra en *El Rey Peste* un efecto contrario. El recurso, como ya se indicó, que explica este fenómeno es que los pícaros han convertido en objetos funcionales cotidianos lo que en otros cuentos fue decoración o mero recurso para la creación de determinados efectos psicológicos.

Se impone no aplazar más la prometida ojeada a los personajes

que se habían adueñado de la funeraria. Esta ojeada bastará para demostrar que Edgar Allan Poe tenía vista, instinto, cuuriosidad y corazón para fijarse en otro tipo de humanidad fuera de aristócratas decadentes, personalidades neuróticas y enfermos de la voluntad.

Entre los seis personajes encontrados por los fugitivos dentro de la funeraria, sobresalía uno que presidía sobre los otros. Era el autoproclamado Rey Peste, y dos mujeres y tres hombres constituían su Corte. Cada una de las figuras de este elenco que bordea lo teratológico tenía algún rasgo poco usual que contribuía a distinguirla y significarla del resto de la compañía. El Rey Peste era de elevada estatura y más emaciado que el propio Legs. Su característica individualizante era una frente de tal desusada eminencia y fealdad que parecía un gorro o corona de carne superpuesta a su cabeza natural.

Frente al Rey Peste estaba sentada una dama de su misma estatura, pero que parecía haber alcanzado el último grado de la hidropesía, por lo que su figura era casi tan voluminosa como el enorme tonel de cerveza de octubre que estaba abierto cerca de ella en un rincón de la sala. Pero lo verdaderamente notable de su fisonomía era su boca que, comenzando en la oreja derecha, cruzaba como un abismo hasta la izquierda, apertura en la cual continuamente se introducían los cortos pendientes que adornaban sus orejas. Esta dama era la Reina Peste, Serena Consorte del Rey Peste I.

Junto a ella y un tanto bajo su protección había una diminuta joven dama, con todos los signos externos de estar sufriendo de tisis galopante, que se caracterizaba por un extremado *haut ton* y la gracia y modo *degagé* con que vestía una grande y bella mortaja del más fino linón de la India. Pero ni esto ni otras cosas que podrían decirse de ella, era lo que en realidad la distinguía. Sí su nariz, «extremadamente larga, fina, sinuosa, flexible y granosa, colgada muy por debajo de su labio inferior y que, a pesar de la forma delicada en que de vez en cuando la movía de un lado a otro con su lengua, daba a su semblante una expresión un tanto equívoca». Esta era Su Serena Alteza la Archiduquesa Anapéstica.

A la izquierda de la Reina Peste había un viejo gotoso de respiración resollante, muy orgulloso de su presencia —a pesar de tener una pierna vendada colocada sobre la mesa— envuelto en un sobretodo de colores vivos que se había mandado hacer de la seda bordada de un repostero de los que suelen colgarse en lugares conspicuos de las casas nobiliarias inglesas en que ha ocurido una muerte. Las mejillas le reposaban sobre los hombros como dos enormes pellejos de vino oporto.

A la izquierda de éste y derecha del Rey había un caballero de

largas medias blancas y calzoncillos de algodón, cuyo cuerpo se agitaba ridículamente por estar sujeto a unos ataques de Tarpauline diagnosticó como «the horrors» (3). A este hombre le habían atado estrechamente las mandíbulas con unos vendajes, así como los brazos en las muñecas. Precaución que en opinión de Legs era necesaria dado el aspecto de ebrio y vinolento que tenía. Este personaje, además, estaba dotado de unas prodigiosas orejas que era imposible confinar en forma alguna, por lo que se elevaban hacia la atmósfera del recinto y en ocasiones se erguían espasmódicamente al sonido de algún taponazo.

El sexto personaje era un paralítico que había sido cuidadosamente colocado en un ataúd que descansaba con una inclinación de cuarenta y cinco grados en un caballete. Se distinguía por un par de ojos saltones y enormes que se pasaban volviendo sus horribles córneas hacia el techo, «absolutamente maravillados de su propia enormidad».

Estos tres caballeros eran, según explicó el Rey Peste I, Su Gracia el Duque Pestífero, Su Gracia el Duque Pestilencial y Su Gracia el Duque Tempestad.

Imposible que la reunión de esta Corte con los intrusos pudiese terminar bien, pese a la extraña afabilidad que exteriorizaba el rostro del Rey Peste, a pesar de la inesperada y violenta irrupción de Legs y Hugh Tarpauline. La intempestiva risa que hubo de producir en Tarpauline la extraña compañía y el estupor obvio que la misma causa produjo a Legs no alteraron al principio la cortesía del Rey quien, sonriendo muy graciosamente condujo en persona a los intrusos a sentarse en los asientos que otros se habían ocupado de disponer. Por desgracia, cuando el Rey comenzó una larga oración, parece que encaminada a dar la bienvenida a los recién llegados, fue inopinadamente interrumpido por Legs quien le pidió noticia de él y sus acompañantes alegando que habían invadido una propiedad de su amigo y compañero de navegación, Will Wimble, el agente de pompas fúnebres. Aun frente a esta agresión verbal el Rey trató de serenar las cosas y procedió a hacer la presentación de sí y de su Corte aclarando que por deferencia a que Legs era su huésped estaba dispuesto, aunque no venía obligado a ello, a brindar las explicaciones solicitadas. Alegó no tener noticia de quien fuese Will Wimble ni de que el local en que se encontraba fuese su negocio afirmando que era el Salón del Trono de su palacio, dedicado a los consejos del

---

(3) Se daba este nombre en Inglaterra a los ataques de melancolía, pero también a las alucinaciones producidas por el *delirium tremens*. La posterior opinión de Legs sobre este personaje tiende a favorecer la última acepción de la palabra. (Nota del autor.)

reino y «a otros sagrados y elevados propósitos». Reveló, además, el propósito de la reunión de esa noche:

> «(...) we are here this night, prepared by deep research and accurate investigation, to examine, analyze, and throughly determine the indefinable spirit—the incomprehensible qualities and nature—of those inestimable treasures of the palate, the wines, ales, and liqueurs of this goodly metropolis: by so doing to advance not more our own designs than the true welfare of that unearthly sovereign whose reign is over us all, whose dominions are unlimited, and whose name is "Death"» (4).

Lamentablemente Tarpauline, al mismo tiempo que servía un cráneo de licor a la dama que estaba a su lado —y él se servía el segundo— añadió un escolio a la filosófica explicación del Rey Peste: «Cuyo nombre es Davy Jones» (5).

Ante la interrupción de Hugh Tarpauline el Rey perdió toda paciencia —no se puede estar seguro de si por la interrupción misma o por la liberalidad con que Tarpauline usaba y disponía del vino— y lo increpó en la siguiente forma: *«Profane varlet!, profane and execrable wretch»* (6). Después de esta salutación anunció que como justo castigo por «vuestra impía intromisión en nuestros consejos» venían obligados —tanto Legs como Tarpauline— a ingurgitar un galón de «Black Strap» (7) cada uno por la prosperidad de su reino, lo que deberían hacer de una vez y estando de rodillas. Pese al castigo impuesto aún restaba algo de la original cortesía y buena voluntad del Rey Peste puesto que añadió que una vez cumplida la pena «vosotros quedaréis en libertad bien para seguir vuestro camino o bien permanecer aquí y ser admitidos al privilegio de nuestra mesa, de acuerdo a vuestro respectivo e individual talante».

Contrario a lo que sería de presumir, Legs, aunque extendiéndole al Rey tratamiento real y guardando la mayor compostura que su estado le permitía, comenzó alegando en una extendida y pintoresca

---

(4) (...) estamos aquí esta noche asistidos por el estudio profundo y la exacta investigación para examinar, analizar y determinar a fondo el espíritu indefinible —las cualidades incomprensibles y la naturaleza— de estos inestimables tesoros del paladar, los vinos, cervezas y licores de esta agradable metrópolis: para propiciar, al así hacerlo, no tanto nuestros propios designios cuanto el verdadero bienestar de esa soberana sobrenatural cuyo reino nos arropa a todos, cuyos dominios no tienen límite y cuyo nombre es «la Muerte». (Trad. del autor.)

(5) «Davy Jones» es el nombre familiar que los marinos ingleses le dan a la muerte en el mar. (Nota del autor.)

(6) «Sacrílego paje, sacrílego y execrable miserable.» La palabra *varlet* tiene diversos significados en inglés, entre otros, ayudante, lacayo, paje de un caballero. También se usa como pícaro. Lo más seguro es que Poe esté utilizando esa palabra en más de un sentido. (Trad. y nota del autor.)

(7) Una clase inferior de vino oporto, muy nuevo y potente. También se aplica ese nombre a una mezcla de ron y melado. (Nota del autor.)

metáfora propia de barco carguero que ya tenía más lastre a bordo de lo prudente por lo que rogaba a Su Majestad se dignase darse por satisfecha con la buena voluntad de complacerla, pero sin obligarlo a pasar del dicho al hecho. Sus palabras, sin embargo, terminaron con más énfasis del que hubiese sido menester, advirtiendo al Rey que «no puedo ni habré de tragar otra gota —menos que nada una gota— de este líquido inmundo que se conoce con el nombre de "Black Strap"».

Tarpauline creyó llegado el momento de intervenir, extrañado como estaba de lo prolongado del discurso de su amigo así como de su negativa al consumo de Black Strap. «Mi casco todavía está ligero», decía, indicando su disponibilidad para someterse al castigo decretado por el Rey Peste. Pero éste insistió en que su sentencia no podía ni enmendarse ni suspenderse, sino cumplirse al pie de la letra porque de lo contrario Legs y Tarpauline serían lanzados dentro de la descomunal barrica de cerveza de octubre luego de habérseles atado sus talones al cuello.

La sentencia, que fue recibida con grandes muestras de aprobación por los cinco cortesanos, produjo una extraordinaria y extemporánea hilaridad a Hugh Tarpauline. Complicó aún más las cosas cuando decidió continuar el discurso que le había interrumpido el Rey, aclarando ahora que no le hubiese importado «si se tratase de dos o tres galones de más o de menos de Black Strap», pero que no estaba dispuesto «a beber a la salud del Diablo e hincarse de rodillas ante su repugnante majestad». Esto hubo de provocar gran escándalo y alboroto entre los cortesanos y la mujer de la enorme boca, agarrando por la parte posterior de sus pantalones a Tarpauline —quien a la sazón estaba en proceso de servirse otro cráneo de licor— lo alzó en vilo y sin más ceremonia lo dejó caer dentro del tonel de su amada cerveza. Luego de subir y bajar varias veces el desdichado Hugh se hundió en medio del remolino de espuma que sus propios movimientos generaron.

Legs, viendo a su compañero en tal trance, de un empellón lanzó al Rey Peste a la bodega, cerrando la trampa tras él, al mismo tiempo que profería un juramento y se movía al centro del salón, y lanzándose con todas sus fuerzas contra la barrica, logró volcarla. La habitación se inundó de pared a pared. Se formó una confusión indescriptible de cosas y personas —murió ahogado en el torrente de cerveza el que sufría *«the horrors»*, el paralítico se fue flotando en su ataúd y Legs aprovechó la *mêlée* total allí imperante para, tomando del talle a la mujer de la boca grande, salir corriendo en línea recta hacia su embarcación, *La Despreocupada,* seguido de

cerca por Tarpauline a quien acompañaba la Archiduquesa Anapéstica.

Tal es el relato de Poe. Pero, ¿cuál es la alegoría que el autor nos advierte que contiene? En *La mascarada de la Muerte Roja* Poe no dice que contenga una alegoría, sin embargo parece fácil encontrarla. En *El Rey Peste* no resulta tan sencillo a pesar de que el autor afirma que existe.

Con el lema ocurre otro tanto. ¿Qué es lo que los dioses no le han permitido al pícaro Rey Peste y su Corte de pícaros? ¿Cumplir la orden que la Reina borracha comenzó a poner en efecto de ahogar a Legs y Tarpauline en el tonel de cerveza? Parece improbable. Toda la acción que sucede en la funeraria transmutada en Salón del Trono del Rey Peste transcurre en clave de farsa y burla y resultaría un tanto peregrino pensar que realmente Peste pretendiese que se llevase a cabo su sentencia. Por otra parte, se hace díficil creer que lema tan altisonante se pueda referir al ridículo descalabro que sufre la Corte del Rey Peste: el propio Rey tratado a empellones y preso en su propia bodega, el Salón del Trono inundado de cerveza, toda semblanza de circunspección, orden y compostura disuelta en caos, las dos damas de la Corte huyendo de la misma en compañía de los dos intrusos que habían revuelto todo aquello. Pero si el lema no se aplica en nada al cuento, ¿para qué ponerlo?

Contestar esta pregunta necesariamente lleva a plantearse el problema de qué tipo de literatura es *El Rey Peste.* Es un tipo de cuento en el que un lema no obliga al autor a desarrollar su relato de acuerdo con él. Un cuento en que el lema puede no tener ulterior significación y aparecer como una mera fórmula o para imitar a otros relatos que llevan lema o, sencillamente, porque sí, por la misma razón que se presenta a unos personajes que hablan con gran protocolo y cortesanía, cuando su realidad socioeconómica no puede estar más distante de las personas y medios en los que semejante modo de expresarse no extrañaría.

La verdad es que *El Rey Peste* no es propiamente una pieza literaria corriente y no puede ni esperarse ni exigírsele la formalidad y la lógica que en otro caso procedería. Tiene bastante de capricho, incluso en el sentido goyesco. Su realidad no es la de todos los días ni tampoco la que se encuentra en la llamada literatura realista. En *El Rey Peste* se trata de otra cosa, de un fenómeno literario que, aunque pudo haber tenido antecedentes aislados, no iba a ser reconocido como género sino mucho más tarde: el esperpento. Si se analizan los esperpentos de don Ramón María del Valle-Inclán para determinar los factores *sine qua non* del género y se confronta *El*

Rey Peste con la ficha resultante, hay que llegar a la sorprendente revelación de que Edgar Allan Poe esperpentizó antes de existir el esperpento. Bien mirado, el fenómeno resulta menos sorprendente que a primera vista. La extrañeza que puede producir de inmediato ver al creador del fin de raza de la Casa de Usher y de Lady Ligeia barajar detritus sociales como los que se ven en *El Rey Peste,* se atenúa si se recuerda que otro príncipe de decadentistas, el creador del Marqués de Bradomín, engendró también al bueno de don Friolera y su no tan buena circunstancia, así como a ese desgarrado personaje de *Luces de bohemia* —Max Estrella—, en cuya vida desastrada lo patético resulta fiel acompañante de lo estrafalario y absurdo. El salto, pues, del mundo del refinamiento y la exquisitez al de lo tremebundo y caricaturesco no resulta en Poe ni único ni extraordinario. Después de todo, ya se sabe de la atracción mutua que gobierna la conducta de los polos opuestos. El decadentismo —agonía romántica al fin— no puede escapar de su propensión a desrealizar, generalmente idealizando. El esperpento es también producto de la misma propensión a alterar la realidad aparente en que nos movemos, pero no por el camino de la idealización, sino despeñando las cosas, inclusive los seres humanos, por el despeñadero de lo grotesco y absurdo.

Ricardo Gullón, con su acostumbrada perspicacia, ha escrito unas breves y muy atinadas páginas sobre el esperpento y su función en revelar, mediante el recurso del contraste, la íntima realidad que vive agazapada detrás de las extremidades, mitología y formulismos del diario vivir (8). El cuento de Poe ilustra esta teoría.

Hay a lo largo de todo el relato un constante juego de contrastes. El lenguaje que emplean los personajes —engolado, cortesano y arcaizante— no hace juego con su triste realidad personal. Después de todo no son sino pícaros empeñados en hablar como caballeros. Esta incongruencia no se manifiesta únicamente en los parlamentos de los personajes, el autor también emplea el mismo recurso y se refiere a Legs y Tarpauline como «*worthy couple*» (benemérita pareja), el Rey Peste es «un personaje» y las pobres mujeres y los pobres hombres que integran la Corte de Peste se convierten en «damas» y «caballeros» al Poe referirse a ellos. Más aún, ese desacuerdo entre el nombre y lo designado no se limita a personas, se emplea también en el caso de objetos inanimados. Así se recordará que la goleta en cuya tripulación figuran Legs y Tarpauline se llama *La Despreocupada,* y la taberna, *El Marino Alegre.* Qué

(8) Ricardo Gullón: «Reality of the esperpento», en *Valle-Inclán Centennial Studies,* The University of Texas, Austin, Texas, 1968.

motivos tuviesen los marinos y los parroquianos y la tabernera para identificarse con la despreocupación y la alegría sería difícil de averiguar. La realidad en la Inglaterra de aquel tiempo no daba ocasión a que marinos y otras personas del mismo rango social tuviesen mayores motivos ni oportunidades para sentirse despreocupados y alegres.

Sabiendo lo meticuloso y reflexivo que es Poe en el trazado y construcción de sus poemas y cuentos hay que presumir que el recurso señalado en el párrafo anterior es deliberado y tiene un propósito. El mecanismo se presta a lograr efectos humorísticos como los que se suceden a lo largo del cuento, pero la verdad es que, pese a ese humorismo, el patetismo de los personajes y de su circunstancia nunca anda muy lejos. Nada de particular tendría que los contrastes particulares que aparecen en el cuento sean símbolo del gran contraste que ofrecía Inglaterra durante el «caballeresco» reinado de Eduardo III. De este modo los contrastes en que se debaten los personajes de *El Rey Peste* están apuntando el viejo y dramático conflicto entre lo ideal y lo real, entre el propósito y su ejecución, entre el querer y el poder, entre las apariencias y lo que las apariencias encubren.

En los tiempos de Eduardo III, Inglaterra estaba empobrecida. La situación empeoró cuando el propio rey inició la Guerra de los Cien Años, atacando a Francia a base de que tenía por parte de madre derecho dinástico al trono de esa tierra. El resultado a corto y largo plazo fue empobrecer aún más de lo que ya estaba al pueblo inglés y perder casi todos los grandes territorios de Inglaterra en Francia. Añádase a lo anterior la peste negra, que también se cebó en Inglaterra, matando a una tercera parte de su población.

Todo lo anterior explica el descontento popular que se dejaba sentir en la Inglaterra de Eduardo III. Siendo la situación del país la descrita, ¿qué explicación dar al hecho de que el autor, al ubicar su relato en el tiempo, diga que los hechos ocurrieron durante «el reinado caballeresco del tercer Eduardo»?

No sería aventurado ni se incurriría en un *non sequitur* si se propone que la alusión al reinado «caballeresco» del Rey Eduardo III es un recurso para marcar la diferencia entre la clave en que se desenvolvía la vida del pueblo y la clave en que se desenvolvía la del Rey y sus allegados. De este modo resultaría que la Corte del Rey Peste sería un remedo guiñolesco de la vida cortesana que ya iba perdiendo prestigio en todo el mundo europeo del siglo XIV.

CONCLUSION

Mientras más diferencias se señalen entre *La mascarada de la Muerte Roja* y *El Rey Peste* y más preguntas se formulen sobre este último relato, más cala la sospecha de que esta narración, conjuntamente con la anterior, constituyen dos vertientes desde las cuales se está contemplando la misma realidlad. En el primer caso se enfoca desde la vertiente aristocrática, en el segundo, desde la vertiente popular. Recuérdese que en *La mascarada de la Muerte Roja* hubo una total ausencia de personajes plebeyos. En *El Rey Peste* se repite la situación, salvo que enteramente al revés. El rey Eduardo III es la única figura aristocrática que se menciona, y esto con el solo propósito de fijar la fecha del relato. Todos los demás personajes, o mejor, todos los personajes son plebeyos y de la ínfima casta social, a menos que se incurra en el absurdo de tomar en serio a los invasores de la funeraria de Will Wimble y los títulos nobiliarios que entre sí se adjudicaron.

Piense el lector si de la lectura del segundo relato de Poe se desprende o se demuestra en alguna forma que efectivamente el reinado de Eduardo III había sido un reinado caballeresco. No en absoluto. La caballerosidad que inicialmente le adjudica el autor a ese reinado no se vuelve a mencionar y el cuadro que queda no es el de un reinado caballeresco, sino el de una sociedad de pícaros en plena descomposición. Entre una y otra obra, *mutatis mutandi*, existe la misma diferencia que entre dos historias de un mismo período, la primera escrita por un historiador que enfoca la Historia por la conducta y declaraciones de las testas coronadas y puede reducir su obra a una cronología de tratados, guerras, batallas y soberanos, y la segunda escrita por un analista de la escuela histórica de Braudel pesquisando aquí y allá cómo vivía, trabajaba y pensaba la gente anónima que, toda junta, resultaba ser el pueblo.

Faltan por señalar dos diferencias fundamentales y reveladoras, que fortalecen la interpretación que aquí se ha venido proponiendo.

La primera tiene que ver con las respectivas actitudes de uno y otro relato en lo concerniente a la peste. Próspero huye y se encierra en una abadía que pretende prácticamente aislar del mundo extramuros. Los personajes del Rey Peste hacen todo lo contrario: voluntariamente se meten en el centro mismo que se creía foco de desarrollo y contagio de la peste. Ni huyen ni se aíslan. Retan a la muerte por partida doble. Primero, por desobedecer la prohibición que bajo pena de muerte establecía el Rey vedando entrada en el

vecindario proscrito; segundo, invadiendo y aposentándose en el lugar que supuestamente generaba la peste.

Si se recuerda que, pese a todas las precauciones tomadas por el Príncipe, la Muerte Roja penetra en la abadía y mueren todos, mientras que en *El Rey Peste* no se habla ni de una sola muerte por efecto de la plaga, se clarifica que en *La mascarada de la Muerte Roja,* aunque Poe no lo haya dicho, efectivamente hay una alegoría. Se clarifica también cuál es la alegoría que Poe advirtió que contenía su narración *El Rey Peste.* Y viene a quedar claro, además, que ambas alegorías se conplementan de tal modo que prácticamente los mensajes —aunque llegados por vertientes distintas— vienen a fundirse en uno: cerrar las puertas a la muerte es locura y la vida hay que vivirla con la gente.

Otra diferencia importante existe entre ambas narraciones, no menos significativa que la anterior. En cada relato hay una celebración. En *La mascarada de la Muerte Roja* se da a entender que el Príncipe Próspero organiza y efectúa su factuoso baile de trajes para celebrar que hayan pasado cinco o seis meses de su instalación en la abadía —en este relato el tiempo es impreciso, como corresponde a un medio de poder y riqueza que no tiene que responder al rigor del reloj y el calendario— y haber logrado mantenerla por todo ese tiempo tal como la había concebido, un enclave de juventud, salud y belleza en medio del país asolado por la peste.

En *El Rey Peste* el propio Peste explica a los recién llegados Legs y Hugh la razón de ser de la celebración que ellos han interrumpido con su inesperada visita. Esas palabras —que fueron literal y completamente transcritas en lugar oportuno de este trabajo— no hay modo de poderlas tomar enteramente en serio. Ya se sabe qué clase de personaje es el rey Peste. Es un pícaro borracho, así como los que lo rodean. No hay, pues, que tomar en serio los adornos retóricos con que el Rey Peste pretende disfrazar su propósito de beber de cuantos vinos, cervezas y licores ponía a su disposición la bodega de la funeraria que había ocupado con el grupo de enófilos que lo acompañaba. No hay, por consiguiente, que prestar mayor atención a lo que dice respecto a su propósito de investigar y analizar «el espíritu indefinible» que anima en las bebidas que se propone seguir consumiendo. Son los espíritus potentes, no el «espíritu indefinible» lo que en verdad le interesan a él y a su Corte. Lo importante a los fines de este estudio no es lo que comienza diciendo Peste, sino lo que termina diciendo: no se benefician los designios de los bebedores bebiendo, sino los de la Muerte. ¿Qué ha querido decir el Rey Peste con la frase un tanto críptica que se

acaba de parafrasear? ¿Estará aludiendo a lo que su creador, Edgar Allan Poe, sabía en su propia carne y espíritu, dada su personal dipsomanía? ¿O estará recordando a sus oyentes que el lugar donde se encuentran bebiendo es una zona proscrita sobre la cual siempre está la Muerte cerniéndose, bien por violar la prohibición real o por contagio de la peste negra? Sea como fuere, lo importante es su humilde reconocimiento de que la Muerte es una soberana sobrenatural, cuyos dominios no tienen límite y reina sobre todos los hombres. Esa sabia humildad frente a la Muerte fue lo que el Príncipe Próspero no quiso o no pudo ver. Por eso muere el Príncipe Próspero, y tras él sus mil cortesanos. En cambio, la peste no cobra ni una sola víctima en la segunda narración. Hay tan sólo una muerte, la del desdichado alcohólico que, atado de mandíbulas y manos para que no pudiese beber, pereció *in situ,* y probablemente feliz porque pereció ahogado en el torrente de cerveza que provocó el movido final del cuento, escena que se presta para rematar una obra de *grand guignol.*

Sería injusto terminar este trabajo sin señalar lo irónico que resulta que *El Rey Peste* sea uno de los menos recordados —por no decir menos leídos— cuentos de Poe. Posiblemente sea el más actual de cuantos escribió. Tanto así que sin exageración de ninguna índole se puede afirmar que podría haber sido escrito, no ya en este siglo, sino en este año de 1977.

Ya se ha visto cómo Poe se adelantó a los esperpentistas del siglo que siguió al suyo y que él no pudo alcanzar. No fue esto en lo único que se anticipó. *El Rey Peste* parece un cuento escrito ex profeso para el cine o la televisión. La descripción de los personajes se logra en forma efectivísima mediante unas viñetas que, pese a lo rápidas y esquemáticas, pueden servir de guión al maquillista.

Reléase el comienzo del cuento y se verá que parece redactado adrede para indicar el movimiento de las cámaras. Se comienza por una toma del ambiente dentro del *Jolly Tar,* luego la cámara movible se pasea por todo el salón recogiendo los distintos grupos de parroquianos hasta fijarse en la pareja constituida por Legs y Hugh Tarpauline y remata con tomas individuales en primer plano de cada uno de ellos, antes de desatarse la acción que, dicho sea de paso, transcurre enteramente en menos de veinticuatro horas, sin salir de la parroquia de San Andrés, en Londres, y sin tramas secundarias que la entorpezcan. Entre la interminable serie de cosas que hay que lamentar que nunca se hicieran habría que incluir una versión cinematográfica de *El Rey Peste* dirigida por Buñuel.

Por si todo lo que antecede no basta para aceptar la actualidad de este cuento, véase la siguiente descripción relativa a uno de los accesorios en la decoración del lugar en que se desarrolla la mayor parte de *El Rey Peste:*

> Overhead was suspended a human skeleton, by means of a rope tied round one of the legs and fastened to a ring in the ceiling. The other limb, confined by no such fetter, stuck off from the body at right angles, causing the whole loose and rattling frame to dangle and twirl about at the caprice of every occasional puff of wind which found its way into the apartment. In the craninum of this hideous thing lay a quantity of ignited charcoal, which threw a fitful but vivid light over the entire scene (9).

Considere el lector si el objeto tan precisamente descrito por Poe no es por derecho propio y sin lugar a dudas un «mobile», funcional por añadidura. Dígalo Alexander Calder, si no.

Sobre la obvia solidaridad y simpatía con que Poe mira a la humanidad desprovista y abusada y la reprobación que le merecen las castas privilegiadas, más vale no hablar, no vayan a pretender tornarlo en un pajarraco de esos del nuevo *gay* tronar.

GUSTAVO AGRAIT

Minerva 400
Dos Pinos, Río Piedras
PUERTO RICO

(9) En lo alto estaba suspendido un esqueleto humano mediante una cuerda enlazada en torno a una de las piernas y amarrada de una argolla en el techo. La otra extremidad que no estaba impedida por semejante grillo, se proyectaba del cuerpo en ángulo recto, haciendo que la totalidad del suelto y traqueteante esqueleto colgase y girase al capricho de cada soplo de brisa que se colase en el apartamento. En el cráneo de esta horrible cosa había una cantidad de carbón encendido que lanzaba una intermitente, pero viva luz, sobre la escena total. (Trad. del autor.)