



a justificación como
unidad artística en *El gato
negro* de E. A. Poe

Justification as Artistic Unity
in Edgar Allan Poe's *the Black Cat*

*Sandra Milena Varela Tejada*¹

Recibido el 31 de marzo de 2011
Aprobado el 19 de septiembre de 2011

1 Estudiante de Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín).
Correo electrónico: sansava06@yahoo.com



Resumen:

Este artículo revisa la teoría de la composición de E. A. Poe, a la luz del emblemático relato *El gato negro*. Para su consideración se vale principalmente de los elementos del análisis literario propuesto por los formalistas rusos, cuya presencia es notable en el escrito.

Palabras clave: Justificación, Motivación, Cuento, Análisis literario, Formalismo.

Abstract:

The paper reviews Edgar Allan Poe's philosophy of composition having as starting point his well-known tale *The Black Cat*. It takes into consideration the elements of literary analysis proposed by Russian Formalists which, according to our study, have a remarkable presence along Poe's tale.

Key words: Justification, Motivation, Tale, Literary Analysis, Formalism.



Edgar Allan Poe es el precursor de la literatura simbólica moderna y de una estética que, iniciándose en el simbolismo francés, sentaría las bases de una nueva concepción del fenómeno artístico que aún repercute en nuestra época. Su obra en prosa anticipa nuevas formas literarias como el cuento detectivesco y la ciencia ficción. La relevancia que ha tenido su obra *El gato negro* como uno de sus relatos más relevantes representa, según Boris Tomashesvski (1992), la justificación como unidad artística. En un primer orden porque permite la comprensión de la construcción ajustada como puente directo hacia la construcción literaria, por la forma extraordinaria del relato al introducirse en una historia que permite abordar la motivación (*justificación*) obteniendo como resultado la unidad artística; y en un segundo orden porque su obra plasma a la vez un carácter simbólico en toda su representación y significado que produce un impacto en el lector para lograr dicho efecto.

I

La composición de *El gato negro* se torna un elemento fundamental del relato corto y ocupa esa corriente de literatura de misterio, de literatura fantástica

donde la inclinación a lo mórbido y extraño se convierte en un principio estético como aspecto clave de lo narrado. Si bien el protagonista rompe con un orden racional, Propp (1995) sostiene esta interpretación fantástica como parte del cuento, donde lo sobrenatural aparece como manifestación de una percepción de la realidad más amplia y no limitada al realismo racional al que estamos acostumbrados. En el relato, el protagonista es víctima de sus circunstancias, es movido por fatalidades misteriosas y fuerzas profundas que escapan a la razón, y su vida está regida por un destino que acepta pasivamente, de donde surge a la vez una serie de sucesos extraordinarios: un crimen cometido por razones inexplicables donde el personaje es movido por impulsos que sobrepasan toda su comprensión, debatiéndose la condición humana de éste ante el acto cometido.

Lo fantástico no sólo implica la existencia de un acontecimiento extraño; debe concebir la *vacilación* en el lector, y al mismo tiempo, generar una integración del lector con el mundo de los personajes. En su *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov arguye lo siguiente: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. ¿Sueño o realidad? ¿Verdad o ilusión? La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico” (1994, p. 24). En *El gato negro*, lo fantástico rompe con un orden racional. El misterio que rige al personaje ocupa este terreno: el desconocimiento, la duda de la realidad, sentimientos y fuerzas profundas que escapan a lo racional, y el asombro ante lo extraordinario crea un efecto fantástico narrado dentro de una cotidianidad. Todorov lo define como: “la intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real, hombres normales que habitan el mundo real, pero que de pronto se encuentran ante lo inexplicable” (1994, p. 25). Es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como reales generando incertidumbre entre una explicación natural y sobrenatural de los acontecimientos evocados.

II

Es importante diferenciar dentro de la obra los procedimientos que justifican la introducción de los motivos, donde estos se concatenan desde tres aspectos: por composición, por motivación realista o por motivación artística que compone el relato, para establecer la unidad artística o totalización dentro de



la obra donde toman una alta significación. Un aspecto relevante en *El gato negro* se da a través de este primer procedimiento: *la motivación por composición*. Para Tomashevski, este se basa en la economía y en la utilidad de los motivos, ya sean introducidos en el campo visual (*accesorios*) o en los hechos de los personajes (*los episodios*), para que no se desmorone la obra (1992, p. 227).

En *los episodios* del personaje se puede detectar al inicio del relato cómo el protagonista deja en claro no estar loco, tratándose de un caso en el que los sentidos se niegan a aceptar su propio testimonio. Su historia la sitúa en acontecimientos domésticos que, por sus consecuencias, lo han aterrorizado, torturado y anonadado, relatando el recuerdo de su infancia donde se distinguió por la docilidad de su carácter y su pasión por los animales. Casándose joven su esposa comparte el mismo gusto por los domésticos y la preferencia por Plutón, su gato, al cual le tiene gran amor. Esta primera descripción va a generar en el relato una contracción, ya que más adelante el personaje se va tornando más irascible, taciturno, por lo cual sus favoritos sufren sus consecuencias inclusive su esposa por efectos del alcohol. La introducción del *motivo* de Plutón, su gato, su esposa y el alcohol es indispensable para el desenlace del suceso. En segunda instancia, los *accesorios* del campo visual connotarán un aspecto relevante dentro de la obra: la casa y el sótano tendrán un carácter significativo por *analogía psicológica* en el estado de ánimo del personaje; correspondencias que se reflejan analógicamente, donde los espacios y los sitios que se describen en la obra perciben una unidad: la casa y el sótano como esa parte oscura del ser, el día y la noche como causa y efecto de una acción, y el tiempo como una sucesión cíclica que se desata en el hecho, sin desperdiciar ni un solo accesorio en lo relatado.

En segunda instancia, se adhiere *la motivación realista*, que genera una correspondencia con la realidad, y cada motivo se introduce como un motivo verosímil (Tomashevski, 1992, p. 230):

La tristeza de mi mal humor habitual se acrecentó hasta llegar a aborrecer todas las cosas y toda la humanidad, mientras que las repentinas, frecuentes e indomables explosiones de furor en las que me sumía hasta la ceguera, convertían a mi pobre mujer que no se quejaba jamás, en mi paño de lágrimas habitual y en la más paciente de mis víctimas (Poe, 1975, p. 176).

La obra detalla una atmosfera armoniosa que se va tornando pesada, oscura y perceptible a través de lo narrado. La condición humana del personaje

se debate ante las leyes morales y su conducta está más allá de toda explicación, pues el personaje es víctima de fuerzas inescrutables y su comportamiento no puede ser reducido a un sistema sociológico o leyes morales impuestas. Si bien la obra genera una “proximidad a la vida”, al mismo tiempo se percibe un rechazo a todo orden moral y sociológico porque su intención dentro de la *literariedad* es que no se convierta en un discurso moralizante, pero sí que esté dentro de una realidad cercana.

Por último, *la motivación artística* se cumple en la obra por el hecho mismo de referirse a la forma literaria; ésta es ya una confirmación de las leyes de la construcción artística (Tomashevski, 1992, p. 234). En *El gato negro*, cada *motivo* real queda incorporado a la construcción de la narración y está iluminado de un modo particular; la oposición de los personajes crea un *paralelismo* para crear el relato de forma *escalonada*, de modo que el material extraliterario está justificado por su novedad y la motivación artística se incorpora íntimamente a la narración, marcando su propio estilo como obra de arte.

III

Los elementos simbólicos en la obra toman un carácter significativo: desde Gadamer, “lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente; representa al significado” (1991, p. 90), no como mero signo, pues la significación no sólo estará relacionada con el tema o sentido del relato: lo simbólico también generará un efecto en el lector. En la obra no se habla de cualquier Gato: “Plutón” desde la mitología griega se determina por tener un carácter despiadado y temido por los hombres, inflexible, terrible: se le teme por su fealdad y por la dureza de sus rasgos. El narrador lo describe en la obra como un animal grande y hermoso, enteramente negro y de una sagacidad sorprendente (Poe, 1975, p. 170); su esposa por el contrario relaciona *los gatos negros como brujas metamorfoseadas*. Plutón ataría simbólicamente a la figura femenina como símbolo de muerte.

Para Cortázar, “un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites y va mucho más allá de la anécdota que cuenta. Esta significación parece residir en el carácter simbólico y metafórico del cuento” (Rosenblat, 1989, p. 41). *El gato negro* es una obra altamente imaginativa que esconde



tras su significado aparente otro sentido oculto, recreando el horror y la belleza como un juego de correspondencias en la obra: lo femenino (la pareja Plutón-Mujer), lo violento y explosivo (Plutón-Alcohol), el gato como representación y enfrentamiento del protagonista con su propia perversidad:

Mientras tanto, el gato curaba lentamente. La órbita del ojo perdido ofrecía, en verdad, un aspecto repulsivo, pero el animal parecía no darse cuenta de ello. Iba y venía por la casa según su costumbre, pero como era de esperar, huía preso de terror cuando yo me acercaba. Me quedaba aún lo bastante de mi antiguo corazón para sentir cierta pena por la evidente antipatía del animal que antaño tanto me había amado (Poe, 1975, p. 171).

En la obra el personaje se manifiesta respecto de lo que le rodea. Para Propp (1995), la *inversión* toma una forma fundamental que se transforma frecuentemente en su opuesto, ya que esta no sólo puede revelar y conllevar cosas armoniosas y bellas: también puede incluir otro tipo de sentimientos en los que exista la desmesura, la crueldad, lo negativo, lo feo.

Lo siniestro, como otra característica de la obra, ya se había plasmado desde la tragedia griega; más adelante se había reflejado en los mitos y leyendas de los pueblos, atravesando los cuentos del siglo XVIII. En el siglo XIX, lo grotesco y lo fantástico surgen como detonantes en el proceso de la literatura fantástica. Poe lo plasma como otro aspecto relevante en la obra, pese a que la estética moderna, que toma como paradigma los valores del arte griego, tenía como fin estudiar las reglas de lo bello ligado a la perfección: la proporción y la armonía características de la belleza ideal. La herencia griega se mantuvo con fuerza durante el Medioevo y hasta el Renacimiento, donde la belleza dependía de la integridad o perfección, considerando feo lo que estaba incompleto: lo bello era la justa proporción o consonancia, la claridad y la luz.

Entendiendo entonces como feo al fenómeno adverso de lo bello, este concepto representa más que una simple oposición en la obra. El relato adquiere un valor estético de significado y significante, donde la fealdad (lo siniestro) ha adquirido un valor estético logrando un impacto más profundo, mucho más que el que produce la *belleza*, constituyéndose en una experiencia única para cada sujeto. Si bien cada sistema filosófico tuvo sus propios lineamientos con respecto a lo que significaba *lo bello*, sobre todo en contraposición de *lo feo*, lo siniestro estuvo muy alejado de ser en algún momento un valor estético. Se deduce entonces que los motivos dentro de la obra están

en armonía en la dinámica del relato como unidad totalizante. Shklovski (1995) considera que “este procedimiento consiste en que el escritor fija y subraya en el cuadro algún detalle y, de esta manera, cambia las proporciones habituales” (p. 128); esa inclinación a lo malo, horroroso y feo sigue siendo bella. Si lo feo es considerado como antiestético, grotesco, repugnante y opaco, y lo bello como hermoso, lo que resplandece, seduce y atrae, se podría decir que lo siniestro dentro del relato da un viraje en su concepto tradicional, generando un asombro estético que se redescubre en lo contemplado. En 1919, Freud publica un artículo titulado *Lo siniestro*, en el que plantea que debemos pensar este término como aquello que se ha encontrado oculto y sale a la luz; o en otro de los casos, como algo que es familiar pero que en un determinado momento se nos torna como extraño (Freud, 1981, p. 94). Palpable en el transcurso del relato, su construcción es caracterizada por su coherencia interna y la palabra en toda su representatividad y significado.

Los procedimientos que ha generado la motivación (o justificación) han dado como resultado una unidad artística, aplicable al relato: mezcla de descripciones bien definidas, imágenes, metáforas, métrica y ritmo en el cual se aprecia un rigor estético, de modo que su contenido y forma desembocan en una perfección por el estilo y la argumentación, donde el efecto que genera el relato a través de su brevedad establece una rigurosa estructuración: “Para Poe (...) la verdadera originalidad literaria se mide por ese efecto o impresión que la obra llega a crear en el lector, más que por la elaboración de una trama novedosa o por la expresión de ideas originales” (Díez, 2009). Efecto que se deriva de una unidad de impresión generada por el límite de una sola sección de lectura. Lo que Cortázar describe como *efecto* entendido como experiencia de tipo racional: “durante la hora de la lectura el lector está sometido a la voluntad de aquel; como forma de someter al lector de una forma espiritual e imaginativa” (Rosenblat, 1989, p. 36). En la obra quedan plasmados todos estos elementos; sus motivos (*justificados*) en determinado lugar de la trama dan como resultado una verdadera obra de arte. La obra no se limita a una simple transcripción técnica. La experiencia subjetiva seduce, fascina, atrae al lector y lo desvía de su propia realidad (*en la hora de lectura*), volviéndonos participantes del cuento desde su propia dinámica.

Tomashevski, Shklovski y Propp han sentado las bases en lo que respecta al relato y a la transformación de lo fantástico; su material literario ha contribuido al perfeccionamiento en lo que concierne a las grandes obras literarias. Este caso es aplicable a *El gato negro*, cuyos motivos están lo suficientemente



ajustados como para generar la unidad artística, apreciándose en el relato esa justa medida para que no exista desborde en la obra. De allí se destaca la preferencia de Poe por el cuento como género narrativo, fundamentando en la brevedad la condición esencial para el efecto en la obra literaria. El escritor debe crear en su obra desde la primera línea hasta la última línea esa *unidad de efecto*, entendida como experiencia emocional que repercute en el lector, que seduce y atrae a través de lo narrado. Esa búsqueda de unidad de efecto se ve reflejada en relato, donde todos los elementos están en función de un objetivo último, no sólo de un crimen: el gato negro, como representación simbólica tras su significado aparente, da otro sentido oculto, críptico; puente entre el escritor y el lector sostenido en el transcurso de lo narrado.

Referencias

- Díez, M. (2009). *El cuento literario o la concentrada intensidad narrativa*. Recuperado de: www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/diez02.htm (30 de febrero 2012).
- Freud, S. (1981). Lo Ominoso. *Obras completas*, Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Poe, E. A. (1975). *Historias extraordinarias*. Barcelona: Bruguera.
- Propp, V. (1995). Las transformaciones de los cuentos fantásticos. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Vol. 2. (E. Volek, Ed). Madrid: Fundamentos, 177-198.
- Rosenblat, M. L. (1989). *Poe y Cortázar lo fantástico como nostalgia*. Carácas: Monte Avila.
- Shklovski, V. (1995). La construcción del relato y de la novela. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Vol. 2. (E. Volek, Ed). Madrid: Fundamentos, 121-136.
- Todorov, T. (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán.
- Tomashevski, B. (1992). La motivación. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Vol. 1. (E. Volek, Ed). Madrid: Fundamentos, 227-238.

