

# De Kleist a Poe: afinidades estructurales y temáticas entre “La mendiga de Locarno” y “The Masque of the Red Death”



Alejandro López Lizana

Universidad Complutense de Madrid, España  
alelopo2@ucm.es

Fecha de recepción: 31/5/2020.  
Fecha de aceptación: 31/10/2020.

## Resumen

El objetivo del presente artículo es el de abordar un estudio comparado de los relatos “La mendiga de Locarno”, de Heinrich von Kleist, y “The Masque of the Red Death”, de Edgar Allan Poe. Para ello se partirá de que ambos autores son considerados figuras fundamentales del proceso de consolidación de la narrativa breve en la primera mitad del siglo XIX en sus respectivas literaturas nacionales. Este hecho, unido al íntimo conocimiento que los dos tenían de la literatura de terror alemana y anglosajona de su tiempo, propicia una serie de coincidencias formales y temáticas en sus textos que los sitúan en una constelación literaria repleta de fuentes y admiradores comunes. No obstante, un análisis más exhaustivo de las obras propuestas revela una asombrosa afinidad en el modo en que tanto Kleist como Poe aprovechan los materiales textuales de los que parten: mediante la subversión de las expectativas genéricas, los dos proponen una concepción del terror en la que lo irresoluble del misterio sobrenatural cuestiona la existencia de un orden moral armónico y la capacidad humana de llegar a entender nuestro mundo.

Palabras clave: Poe; Kleist; fantasma; relato corto; literatura gótica.

## From Kleist to Poe: Structural and Thematic Affinities in “The Beggar Woman of Locarno” and “The Masque of the Red Death”

### Abstract

The main goal of this paper is to elaborate a comparative study between Heinrich von Kleist's short story “The Beggar Woman of Locarno” and Edgar Allan Poe's “The Masque of the Red Death”. In order to do so, we must take into account that both authors are considered fundamental for the consolidation process that underwent the short story during the first half of the 19th century within their respective national literatures. Taking also in consideration the deep knowledge of the horror fiction of their time that both had, this leads to a series of formal and thematic similarities in their texts that locates both of them in a literary constellation full of common sources and admirers. Nevertheless, a closer reading of the proposed works reveal an unexpected affinity in the way that Kleist and Poe manipulated generic conventions: by subverting generic expectations, the two of them propose a conception of horror in which our inability to solve the supernatural mystery questions the existence of a harmonic moral order and even human capability to understand the world we live in.

Keywords: Poe; Kleist; Ghost; Short Story; Gothic literature.

### 1. La conexión Kleist-Poe

Pese a que la obra de Heinrich von Kleist y la de Edgar Allan Poe son muy cercanas en el tiempo (el alemán murió en 1811, apenas dieciséis años antes de que Poe publicase su primer libro), no podemos saber si el segundo llegó siquiera a conocer el nombre del primero. Es preciso considerar que, en las dos décadas siguientes al suicidio de Kleist, las escasísimas referencias a su persona realizadas en Inglaterra o Estados Unidos tendían a girar en torno a los escabrosos detalles de su fallecimiento, prestando poca o ninguna atención a su valía como literato (Breuer, 2013, p. 444).<sup>1</sup> De hecho, no sería sino hasta 1844 (es decir, un lustro antes de la muerte del propio Poe) cuando John Oxenford y C. A. Feiling tradujeron los relatos “Michael Kohlhaas” y “Die heilige Cäcilie” para la colección *Tales from the German* (Hubbs, 1985, p. 144).<sup>2</sup>

Sin embargo, y aunque la mala acogida de Kleist en esta época hace que las posibilidades de que Poe leyese su obra sean prácticamente nulas, resulta apresurado

<sup>1</sup> Fred Bridgham achaca la perpetuación en suelo inglés de este retrato de Kleist a los comentarios negativos que Madame de Staël había vertido sobre él en *De l'Allemagne*, obra que fue traducida ya en 1813 y que durante décadas determinó la imagen que los ingleses tenían de la cultura alemana (Breuer, 2013, p. 444). En cualquier caso, la accidentada historia de la recepción de Kleist por parte de sus propios compatriotas habría supuesto en sí misma un obstáculo a tener en cuenta (cf. Breuer, 2013, pp. 410-13).

<sup>2</sup> De forma destacada, la reseña publicada en la revista londinense *The Athenaeum* (nº del 30 de noviembre de 1844) invita a los lectores a que les escriban sobre “Michael Kohlhaas”, una historia “casi desconocida” en Inglaterra (cit. en Sembdner, 1997, p. 594).

descartarlas por completo. La obra de Poe está repleta de citas y referencias a la literatura alemana desde Herder hasta Tieck, y es de suponer que este tuvo un manejo solvente de dicha lengua (Cobb, 1908, p. 20-30; González Miguel, 2000, p. 35-41).<sup>3</sup> Ni siquiera el hecho de que nunca mencionase a Kleist puede considerarse una prueba definitiva, pues lo mismo sucede con E.T.A. Hoffmann pese a que el alemán está considerado uno de los principales referentes de Poe.<sup>4</sup> En relación con este punto, tanto González Miguel (2000, p. 44) como Cobb (1908, p. 24) sugieren que la omisión del nombre de Hoffmann en los escritos de Poe se debió al deseo de no alimentar los rumores de quienes le acusaban de parecerse demasiado a él; a priori, por tanto, extrapolar esta preocupación al entonces desconocido Kleist solo tiene sentido si se incluye a este dentro de una corriente literaria encabezada por Hoffmann pero cultivada por otros escritores de menor renombre. En este sentido, el editor del diario en el que se publicó "Berenice", el *Southern Literary Messenger*, justificaba a sus lectores que "[w]hilst we confess we think there is too much German horror in his subject, there can be but one opinion as to his force and style" (cit. en Cobb, 1908, p. 4): es de este "German horror", y no de Hoffmann en particular, de quien Poe siente la necesidad de demarcarse cuando alude en sus *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840) a que el terror no es patrimonio alemán, sino del alma humana (cit. en Cobb, 1908, p. 4).

En todo caso, no es mi intención la de defender una conexión directa entre Kleist y Poe,<sup>5</sup> ni tampoco es esta necesaria para abordar el estudio comparado de los relatos que nos ocupan. En cambio, sí considero pertinente reivindicar el papel de Kleist dentro de esa incipiente literatura de terror decimonónica alemana, pues la familiaridad de Poe con la misma abre dos posibilidades igual de sugerentes: que Kleist pudiese inspirar a otros autores que, a su vez, inspirasen a Poe (estableciéndose así una suerte de recepción mediada o indirecta) o bien que ambos pudiesen emplear fuentes comunes. Respecto a la primera opción, una vez más es necesario remitirse a E.T.A. Hoffmann, ya que precisamente él fue uno de los principales valedores de Kleist entre sus contemporáneos (Breuer, 2013, p. 412). Que su admiración por este no desapareció ni siquiera tras el desprestigio mediático que le acarreo su suicidio queda claro sobre todo por las declaraciones del propio Hoffmann,<sup>6</sup> pero también por los notables nexos entre

3 Resulta significativo que el primer relato de Poe jamás publicado ("Metzengerstein", 1832) llevara originalmente el subtítulo "A Tale in Imitation of the German", una decisión que Meyers relaciona de manera directa con el éxito que Tieck y Hoffmann habían conseguido con una literatura caracterizada por "depicting pathological emotional states, subconscious criminal impulses and a poetic atmosphere that combined realistic and supernatural worlds" (2000, p. 64).

4 Esta afinidad ya había sido documentada en el siglo XIX, como prueba el prefacio de la edición de sus obras completas por R. H. Stoddard: "If Hawthorne's master was Tieck, as Poe declared, the master of Poe, so far as he had one, was Hoffmann" (Poe, 1884, p. xiv. Cit. en Cobb, 1908, p. 10). Sin embargo, como recuerda Gruener (1904, p. 2), esta teoría fue acogida con mucha más presteza por parte de la crítica francesa y alemana que de la americana, que se mantuvo dividida al respecto. En todo caso, la influencia de E. T. A. Hoffmann sobre Poe ha sido un tema de estudio recurrente desde los albores del siglo XX (cf. Gruener, 1904; Cobb, 1908), y continúa siendo abordada en nuestros días por autores como González Miguel, que la considera fuera de toda duda (2000, pp. 215 y 217).

5 Esta misma postura es la defendida por Paul Wächtler, uno de los primeros autores (si no el primero) en hacer notar las semejanzas entre ciertos aspectos de la obra de Poe y la de Kleist (2012, p. 63). En concreto, y ciñéndonos a la producción narrativa del alemán, Wächtler señala como hilo conductor entre ambos la tendencia de personajes como Michael Kohlhaas a moverse por una idea fija u obsesiva, como sucede también en los relatos de Hoffmann y otros románticos (2012, pp. 62-63).

6 Cf. por ejemplo las cartas que le envió a Julius E. Hitzig, coeditor junto a Kleist del periódico *Berliner*

su obra y la kleistiana<sup>7</sup>. El ejemplo más relevante para el caso que nos ocupa es el discurso con el que Lothar, uno de los personajes de la antología *Los hermanos de San Serapio* (*Die Serapionsbrüder*, 1819-21), destaca “La mendiga de Locarno” como paradigma del cuento de terror. “Lo espantoso a menudo se basa más en el concepto que en la apariencia”, explica Lothar, y he ahí la genialidad de un Kleist que “[n]o necesitó hacer levantar de la tumba a ningún vampiro, le bastó con una vieja mendiga”<sup>8</sup> (Sembdner, 1997, p. 586). De forma significativa, *Los hermanos de San Serapio* es, de toda la obra de Hoffmann, uno de los candidatos más firmes a haber formado parte de las lecturas de Poe: como señala Gruener (1904, p. 11-12), el parecido entre esta organización y el *Folio Club* ideado por Poe obliga a descartar una genealogía alternativa que conduzca a otras narraciones con marco como las de Tieck o Boccaccio. Si Poe leyó esta recopilación o solo supo de ella por medio de fuentes secundarias es, no obstante, imposible de determinar, pero el primer caso implicaría que conoció el nombre de Kleist y hasta un resumen del argumento de “La mendiga de Locarno”.

Más fructífero aún resulta el rastreo de fuentes comunes a Poe y Kleist. Entre estas, una cuyas huellas pueden distinguirse con claridad en los dos textos objeto de este análisis es la obra de Shakespeare, pues *La tempestad* y *Hamlet* son citadas de manera directa en “The Masque of the Red Death” y “La mendiga de Locarno”,<sup>9</sup> respectivamente. Sin embargo, la importancia de dichas citas va más allá de la mera curiosidad filológica. Por un lado, el príncipe Prospero de Poe (que recibe su nombre del protagonista de *La tempestad*) organiza la mascarada que da título al relato en clara referencia al episodio del baile de máscaras de la obra de Shakespeare;<sup>10</sup> por otro lado, Bianca Theisen (1999, p. 97) ha sugerido que el escepticismo de Kleist y su rechazo a aceptar una interpretación unívoca de la verdad no sería sino una radicalización de las estrategias literarias del propio dramaturgo inglés. Si, como sugiere Botonaki (2007, p. 83), Shakespeare fue un *desenmascarador* que aprovecha la imagen del baile para manifestar la vacuidad de un espectáculo armónico solo en apariencia, podemos en efecto considerar que Kleist hace de esta crítica el punto de partida desde el que organiza su visión

*Abendblätter* (Sembdner, 1997, pp. 35, 573).

7 Tal vez el paralelismo temático entre ambos más conocido sea el del motivo del embarazo inconsciente que Hoffmann emplea en “El Voto” (“Das Gelübde”, 1817) siguiendo la estela de “La marquesa de O...” (“Die Marquise von O...”, 1811) (Breuer, 2013, p. 112; cf. también Garrido Miñambres 2008 para un resumen del uso de este motivo en la literatura en lengua alemana del siglo XIX). En cuanto a “La mendiga de Locarno”, Monika Schmitz-Emans ha relacionado con el relato “El Mayorazgo” (“Das Majorat”, 1817) el uso paródico de una idea de justicia alcanzada mediante la irrupción de lo sobrenatural. Nótese que precisamente “El Mayorazgo” es uno de los relatos más señalados por los críticos que defienden la conexión entre Hoffmann y Poe con motivo de sus parecidos con “La caída de la casa Usher” (“The Fall of the House Usher”, 1839), algo que Gruener ha achacado a la lectura del artículo sobre Hoffmann que Walter Scott había escrito para el número de julio de la revista *Foreign Quarterly Review* (Gruener, 1904, pp. 12 y ss.).

8 Traducción propia. En adelante, y salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son del autor de este trabajo.

9 Oberlin (2006, pp. 114-15) y Rölleke (2002, p. 76) han propuesto que la única línea de diálogo del relato de Kleist (el “¿quién está ahí?” que el marqués dirige al fantasma) es una referencia directa al comienzo de *Hamlet*. En favor de esta teoría hablan el papel fundamental que los fantasmas desempeñan en esta obra y la manifiesta admiración del alemán hacia Shakespeare, así como el uso de esta misma cita en otros textos de Kleist (cf. López Lizana, 2019, p. 119).

10 Sobre el baile de máscaras durante el reinado de Jaime I y su papel en *La tempestad*, cf. Botonaki (2007).

del mundo (algo que determina, como se abordará más adelante, las posibles interpretaciones de “La mendiga de Locarno”).

Desde el punto de vista de la adscripción genérica de estos textos, el tránsito del siglo XVIII al XIX estuvo caracterizado por un fructífero intercambio literario entre Alemania e Inglaterra ejemplificado por la influencia mutua entre Kleist y Matthew Lewis: en el prefacio de sus *Romantic Tales* (1808), Lewis confesaba haber tomado el argumento de una tragedia alemana que resultó ser *La familia Schroffenstein* de Kleist (1803), cuyo primer borrador (titulado *Die Familie Ghonorez*) presentaba a su vez evidentes paralelismos con otra obra de Lewis, *The Monk* (1795-96), incluyendo el nombre de todos los protagonistas (Breuer, 2013, p. 133 y 444; Bridgham, 2000, pp. 75-77).<sup>11</sup> Por otro lado, y aunque Kleist no nos ha dejado por escrito demasiadas pistas sobre sus lecturas, sí sabemos a ciencia cierta que, como mínimo, conocía la corriente de los Poetas de cementerio a través de Edward Young (Kleist, 1990, p. 543). Estos indicios permiten deducir su familiaridad con el mismo sustrato literario del que posteriormente se nutriría Poe, algo que cobra sentido si se considera que la estrategia de creación de Kleist consistía en “combinar y radicalizar modelos y tradiciones ya existentes” (Breuer, 2013, p. 94). En esta misma línea, Patrick Bridgwater ha citado el breve ensayo “Ein Satz aus der höheren Kritik” (1811)<sup>12</sup> como prueba de que Kleist habría aprovechado de manera sistemática obras ajenas al canon literario alemán de su época para crear sus textos (2013, pp. 243-44). Sin embargo, Bridgwater va más allá al sugerir que la presencia en su obra de tantos motivos góticos, en combinación con “the darkness of his visión, the structural complexity of his work, and the opportunities for missinterpretation that it affords the reader”, hacen de él un autor gótico de pleno derecho: “[i]f Gothic is indeed a code for the exploration of the deep structures of the self, then Kleist is arguably not merely a Gothic writer, but, with Hoffmann, one of the most important German Gothic writers” (2013, p. 274).

Sin ánimo de profundizar en el debate terminológico que sugieren las palabras de Bridgwater, basta con señalar que para cuando Poe continúa y revitaliza la tradición gótica de Walpole, Radcliffe y el propio Lewis (Meyers, 2000, pp. 64 y 77), hacía ya décadas que esta había enriquecido el *Schauerroman* germánico y marcado en el proceso la trayectoria literaria de Kleist. Dado que, como Lewis antes que él, Poe se inspiró en esa corriente que él mismo denominó *German Horror*, nos encontramos ante una constelación literaria en la que las cadenas de recepción convencionales no pueden plantearse de manera lineal.

11 En su análisis del intercambio Kleist-Lewis, Jansen (1984) concluye que el impacto de *The Monk* sobre el alemán fue más allá de *La familia Schroffenstein*, siendo extrapolable también a los relatos “El terremoto de Chile” (“Das Erdbeben von Chili”, 1806) y “El expósito” (“Der Findling”, 1810-11).

12 Cf. Kleist (1990, pp. 564-65). Aquí el alemán expresa la teoría de que textos de dudosa fama y calidad literaria han servido para inspirar las obras de arte más excelsas (incluyendo, y cita textualmente, “la mayoría de las de Shakespeare”). En su opinión, sacar provecho de estas piezas dice más del juicio crítico de una persona que limitarse a apreciar a Schiller o Goethe.

## 2. De la *Novelle* a la *short story*

La reflexión anterior entronca con una discusión más amplia en torno al desarrollo de la narrativa breve a principios del siglo XIX, un proceso en el que tanto Kleist como Poe son comúnmente citados como figuras centrales en sus respectivos sistemas literarios nacionales. En el caso de Poe, esta distinción no solo se debe a su destreza como autor, sino sobre todo al carácter fundacional de sus aportaciones al marco teórico de la *short story*:<sup>13</sup> como indica Erik van Achter (2012, pp. 77-78), sus observaciones se mantuvieron indisputadas hasta la década de 1970, e incluso entonces siguieron determinando la dirección de las discusiones académicas al respecto.<sup>14</sup> Sobre si fue o no el pionero de este campo de estudio, M. H. Abrams recoge que en ocasiones se le achaca a Poe la creación de la *short story* “como género establecido”, pero en todo caso se limita a declararlo su primer teórico de peso (2015, p. 364); Bendixen, por otro lado, le concede el mérito de haber convertido el cuento de terror “en una forma literaria seria” y de haber creado el relato de detectives<sup>15</sup> (2010, p. 10), aunque declara a Washington Irving el padre de la *short story*. Para él, las dos obras de Irving que inauguran la *short story* hacen de ella “an American invention, and arguably the most important genre to have emerged in the United States” (2010, p. 3). Sin embargo, Cuddon afirma que es erróneo (aunque ciertamente habitual) considerar a Poe el iniciador del género, y cita a Kleist y Hoffmann como exponentes de peso del mismo (1999, pp. 816-17). El enfoque de Cuddon, cuya amplitud descartaría de inmediato la génesis estadounidense del relato corto, puede complementarse con la distinción que Abrams hace de aquellas *short stories* cuya extensión es superior a lo habitual pero sin llegar a la de una novela:

[these works' status] is sometimes indicated by the name *novelette*, or *novella*. This form has been especially exploited in Germany (where it is called the *Novelle*) after it was introduced by Goethe in 1795 and carried on by Heinrich von Kleist and many other writers; it has been the subject of special critical attention by German theorists (2015, p. 365).

No obstante, el riesgo de asumir la extensión de un texto como criterio único para distinguir entre la *Novelle* y la *short story* es que muchos de los títulos que conforman el canon de la primera en Alemania no son más largos que un relato corto promedio. Para ilustrar la dificultad de separar ambos géneros, Bennett (1974, p. 244) cita precisamente “El terremoto de Chile” de Kleist como ejemplo

13 Nótese que ninguno de los tres ensayos que contienen las principales aportaciones de Poe a este marco teórico (“Review of Hawthorne’s Twice-Told Tales”, “The Philosophy of Composition” y “The Poetic Principle”) fue concebido en realidad con la intención de abordar el estudio de la *short story* y que, de hecho, el término ni siquiera aparece mencionado en ellos (pues su uso solo comenzó a consolidarse tras la publicación de obras como *The Philosophy of the Short-Story*, de Brander Matthews [1901]) (van Achter 2012, p. 82). Así, en la “Review of Hawthorne’s Twice-Told Tales” Poe se refiere a estas composiciones como “tales”, “brief tales” o “short prose narrative” (Poe, 1842).

14 Cf. también Fisher (2010).

15 En la consolidación por parte de Poe del relato de detectives como género (cuyo inicio se atribuye comúnmente a “The Murders in the Rue Morgue”) se observan también numerosos puntos de contacto con “La señorita de Scuderi” (“Das Fräulein von Scuderi”, 1819), de E. T. A. Hoffmann, y “El duelo” (“Der Zweikampf”, 1811), de Kleist (cf. López Lizana 2019, pp. 247-65). En conjunto, la constelación Kleist-Hoffmann-Poe ofrece una panorámica privilegiada del desarrollo de la narrativa breve en Europa y EE.UU. durante la primera mitad del siglo XIX.

de una *Novelle* célebre que sería calificada como *short story* por cualquier lector anglosajón: en este sentido, el caso de “La mendiga de Locarno”, relato de apenas dos páginas, supone un reto aún mayor.

En cualquier caso, es cierto que la obra de Kleist es tratada en la práctica totalidad de los estudios modernos sobre la *Novelle*, pero la falta de consenso respecto a los límites del género provoca que su estatus como desarrollador de la forma narrativa alemana por excelencia varíe enormemente: existen autores que lo consideran el iniciador del género, otros para los que sus textos suponen la madurez del mismo, e incluso quienes, como Bennett (1974, p. 37), sugieren que estos “violan” sus reglas. Aunque la historia de esta discusión académica es demasiado extensa para resumirse en el presente artículo,<sup>16</sup> en lo que concierne a la adscripción genérica de las *Erzählungen* de Kleist en general es preciso tener en cuenta dos factores adicionales: el caos terminológico que existía a principios del siglo XIX en torno a las formas narrativas breves (con numerosas denominaciones y etiquetas que a menudo se solapaban unas con otras o se aplicaban sin una metodología constante<sup>17</sup>) y el hecho de que, a diferencia de Poe, Kleist jamás se preocupó por elaborar ni defender una teoría respecto a las mismas (López Lizana, 2019, pp. 186-87). Teniendo en cuenta las particularidades en cuanto a extensión y temática del relato que nos ocupa, no es de extrañar por tanto que un contemporáneo suyo como Ludwig Tieck se manifestara incapaz de clasificar “La mendiga de Locarno”, limitándose a descartar que fuese “ni relato de fantasmas, ni cuento, ni *Novelle*” (Kleist, 1990, p. 857).

Irónicamente, las características de “La mendiga de Locarno” sí encajan con los dos rasgos fundamentales que, según las ideas de Poe, debía reunir una buena *tale*: la primacía del “efecto” que el autor desea crear (una decisión deliberada a la que se subordina la construcción de la historia en sí) y brevedad (el lector debe ser capaz de leer el relato de una sentada para evitar que dicho efecto se disperse con el tiempo) (van Achter 2012, pp. 82-83). Aquí, tanto la supeditación de la forma narrativa al efecto del relato como el juego de expectativas derivado de la mezcla de géneros que propone Kleist (cuya subversión impide a Tieck elegir una categoría de forma satisfactoria) juegan a favor de esa superioridad del contenido que Hoffmann alababa en *Los hermanos de San Serapio*.

Sin embargo, tratar de argumentar qué autor fue el primer exponente de una forma literaria cuyos márgenes serían difusos incluso renunciando a adoptar una perspectiva supranacional de la misma (pues ni la *Novelle* ni la *short story* gozan de consenso teórico en Alemania y EE.UU., respectivamente) resulta de dudosa utilidad. Más provechoso aún se antoja señalar los paralelismos en el proceso de reivindicación de la narrativa breve acometido por Poe y Kleist, sobre todo desde la consideración de que los dos desempeñaron un papel fundacional en sus respectivos sistemas literarios nacionales. Así, es de destacar que ni uno ni

<sup>16</sup> Sobre la evolución de la misma y el papel desempeñado por Kleist en este proceso, cf. López Lizana (2019, pp. 184-98).

<sup>17</sup> Cf. Meyer (1987, pp. 106-107).

otro planeaban dedicarse a la narrativa al comienzo de su carrera como escritor: en el caso de Poe, no fue sino hasta haber publicado (sin éxito alguno) tres libros de poemas (en 1827, 1829 y 1831) cuando decidió presentarse a un concurso de relatos organizado por el *Saturday Courier* (Fischer, 2010, pp. 20-22); Kleist, por su parte, solo dio el salto desde el drama tras constatar la incompreensión con la que el público recibió sus producciones teatrales. No debió de ser una decisión fácil para ninguno: Poe siempre consideró que la poesía era la forma literaria superior (van Achter, 2012, p. 84), aunque más adelante admitió que la narrativa breve podía “en ocasiones” ser superior al poema (cit. en Fischer, 2010, p. 27). En cuanto a Kleist, Clemens Brentano menciona la terrible decepción causada por haber tenido que abandonar el drama en favor de sus más exitosas *Erzählungen* como uno de los condicionantes del desánimo que lo condujo al suicidio (Sembdner, 1997, p. 433).<sup>18</sup>

Los dos, por tanto, fueron muy conscientes de estar dedicándose a un género más rentable desde el punto de vista económico, pero también peor valorado por la crítica. Dicho esto, nada tiene que ver esta certeza con la opinión que pudieran tener de sus propios textos. Como apunta Breuer, el empeño de Kleist por variar y subvertir los modelos literarios “inferiores” de los que partía revela justamente un intento casi programático por afianzar el estatus de la narrativa breve. Poe, crítico feroz además de artista, tampoco se contentó con producir relatos en masa con fines comerciales. Son ese salto de calidad con respecto a la tradición precedente y su capacidad de innovación lo que le ha valido el reconocimiento póstumo, pues de lo contrario su nombre habría quedado sepultado bajo otros cientos: en este sentido, Howard Mumford Jones afirma que sus historias “ya habían sido anticipadas en casi todos los aspectos por la ficción publicada en revistas británicas y americanas”, y que su propósito no fue otro que el de “to master a market” (cit. en Fisher, 2010, p. 21); en la misma línea, Robert E. Spiller declara que su contribución más importante fue la de llevar los elementos góticos “a un nivel de madurez estética” (cit. en Fisher, 2010, p. 21). Llegados a este punto, un análisis más detallado del modo en que Poe y Kleist manipulan esos materiales literarios heredados de la tradición gótica y el *Schauerroman* permite apreciar las diferentes estrategias de revalorización genérica que operan en sus relatos.

### 3. Paralelismos temáticos entre “La mendiga de Locarno” y “The Masque of the Red Death”

De todos los relatos de Kleist, “La mendiga de Locarno” es el único que suele citarse en el contexto de la literatura gótica y de terror de la época. En un reciente estudio titulado *The Aesthetics of Fear in German Romanticism*, Paola Mayer opta en el capítulo dedicado a Kleist por limitarse a abordar este título y “Santa Cecilia o el poder de la música” (“Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik”, 1811) aludiendo a que son los únicos en los que los elementos sobrenaturales

<sup>18</sup> Cf. López Lizana (2019, pp. 188-89).

(fantasmas en el primero, supuestas intervenciones divinas en el segundo) perturban el orden establecido en lugar de reafirmar la justicia cósmica (2020, pp. 213-14). Frente a esta postura, es lícito argumentar que precisamente la incapacidad humana de comprender dicho orden (y la irritación, cuando no el terror, que eso conlleva) es un tema central en obras como “El duelo” o “El terremoto de Chile”,<sup>19</sup> algo que ya de entrada nos alerta sobre su instrumentalización de lo espectral en “La mendiga de Locarno”.

Con todo, lo cierto es que solo en “La mendiga...” se combina esa agonía metafísica con las convenciones y arquetipos de la *Schauerliteratur*. El relato comienza nada menos que en un castillo del que en la actualidad, informa el narrador, no quedan sino las ruinas. Un día, una mendiga enferma que acudió pidiendo limosna fue acogida por el ama de llaves, pero al regresar el marqués y ver a la mujer echada en la estancia donde solía dejar sus fusiles de caza, el señor le ordenó levantarse. La anciana resbaló y falleció por el golpe al caer detrás de la estufa. Años después, el marqués, que atravesaba una mala situación económica, decide vender el castillo. El problema llega cuando uno de los posibles compradores, que pasa la noche justo en la estancia en la que murió la mendiga, se marcha a toda prisa asegurando haber escuchado quejidos y pasos inexplicables. Desesperados ante la idea de que los rumores de fantasmas impidan la venta, los marqueses realizan varias pruebas y confirman con horror que cada noche a las doce en punto se repite el mismo fenómeno. Finalmente, y tras experimentar que incluso el perro reacciona a los siniestros ruidos, la marquesa huye despavorida y el marqués, al no recibir respuesta alguna del ente invisible, deja caer una vela que hace arder la habitación y el castillo entero. Los habitantes del lugar recogen más tarde sus huesos, que son enterrados en el punto exacto en el que tiempo atrás había ordenado a la mendiga que se levantase.

También “The Masque of the Red Death” comienza en un castillo, aunque no uno en ruinas. Quiriendo protegerse de una terrible epidemia de la llamada “Muerte roja”, que ya había acabado con la mitad de sus súbditos, el príncipe Prospero decide llamar a los caballeros y damas de su corte para aislarse del exterior en una fortaleza inexpugnable diseñada por él mismo. Transcurridos ya seis meses, el príncipe organiza una suntuosa mascarada que tendría lugar en siete de los aposentos del palacio, cada uno decorado con colores distintos y siguiendo los extravagantes gustos del señor. Todo marcha según sus designios hasta que, al llegar las doce, los asistentes comienzan a reparar en una misteriosa figura que, contraviniendo toda etiqueta, aparece vestida con los colores y atributos propios de un afectado por la Muerte roja. El príncipe ordena que el extraño sea detenido y despojado de su máscara, pero ninguno de los presentes se atreve a tocarlo mientras este camina con paso firme hacia el interior del castillo. Reponiéndose de la humillación, Prospero persigue al intruso hasta la última estancia, la negra, pero cae muerto al confrontarlo. Cuando el resto de los asistentes se decide por fin a detenerlo, descubren con horror que no hay nada bajo la máscara, y todos ellos fallecen a manos de la Muerte roja.

<sup>19</sup> Para un resumen de las principales líneas de investigación en torno a estos relatos, cf. Breuer (2013, pp. 114-20 y 142-49).

Como puede observarse, ambos relatos comparten varias características que los relacionan con la literatura gótica,<sup>20</sup> entre ellas la hora a la que acontece el fenómeno paranormal: las doce, que además de situar la acción por la noche (satisfaciendo así la predilección por las ambientaciones oscuras y misteriosas) posee un simbolismo intrínseco como límite entre un día y el siguiente (momento, pues, propicio para la aparición de espectros, seres que residen en el límite entre esta vida y la del más allá).<sup>21</sup> Coincide también la escena en la que el protagonista de la obra confronta al espíritu, con la única salvedad de que el de Poe es menos parco en palabras que el de Kleist (algo razonable, teniendo en cuenta el minimalismo de “La mendiga de Locarno”) y acompaña su advertencia de una serie de órdenes a sus caballeros que acentúan la amenaza al intruso: “Who dares’ he demanded hoarsely of the courtiers who stood near him — ‘who dares insult us with this blasphemous mockery? Seize him and unmask him — that we may know whom we have to hang, at sunrise, from the battlements!” (Poe, 2003, p. 328). El anónimo marqués de Kleist, por su parte, condensa su intervención en un escueto “wer da?” (“¿quién anda ahí?”) (Kleist, 1990, p. 263), pero el pasaje en sí cumple una función idéntica al de Poe: ambas preguntas se formulan en el último acto de sus respectivos relatos y suponen el único diálogo escrito en estilo directo de toda la obra. Esta decisión rompe con la narración en tercera persona imperante hasta el momento para lograr un efecto dramático aún mayor, pues ninguno de los protagonistas recibe jamás respuesta por parte del espíritu.

Otra convención que se cumple es la de enmarcar los acontecimientos en una época remota, siendo la Edad Media una elección habitual por favorecer este momento histórico la creencia en la superstición (Mayer, 2020, p. 216). Este punto es especialmente notorio en “La mendiga de Locarno”, pues ya en la frase que abre el relato se nos indica que el castillo se encuentra en ruinas en la época de Kleist (1990, p. 261); en cambio, “The Masque of the Red Death” es más ambiguo en este sentido, pero contiene al menos dos pistas que alejan la acción del momento en que se publicó el relato: la celebración de la mascarada (que, como se ha expuesto con anterioridad, puede leerse como referencia a *La Tempestad* de Shakespeare y establecería el límite temporal en los siglos XVI-XVII) y el desenlace mismo, pues la desolación generalizada que se describe<sup>22</sup> no puede en ningún caso ser contemporánea a la época de Poe. Estas estrategias de caracterización temporal son puestas en práctica de manera idéntica con los marcadores locales. Kleist sitúa la acción de forma explícita en Locarno, ciudad que, por su situación política y geográfica (al estar ubicada junto a los Alpes y vinculada culturalmente tanto a Italia como al mundo germanoparlante), aleja los acontecimientos pero sin exotizarlos.<sup>23</sup> Poe, por su parte, nunca menciona la región exacta donde transcurre su relato (es simplemente “the country”<sup>24</sup>), pero el nombre de Prospero lo

20 Para una breve caracterización del género, cf. Mayer (2020, pp. 44-49 y 215-17).

21 Cf. Ehlers (2007, pp. 66-67).

22 “And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all” (Poe, 2003, pp. 329-30).

23 Sobre las implicaciones de la referencia a Locarno y de la posible ubicación del castillo, cf. Ehlers (2007, pp. 44-45, 54).

24 Poe (2003, p. 322).

vincula tanto a sus raíces latinas como a la tradición anglosajona a través de Shakespeare. En los dos casos, se trata de alcanzar un equilibrio entre el pasado y el presente, entre lo foráneo y lo local, entre la fascinación por lo extraño y el temor ante la cercanía de la amenaza.

Dejando a un lado la ambientación en sí, y fijándonos en cómo se expresa el tiempo en la narrativa breve de Poe, Margarita Rigal Aragón caracteriza "The Masque of the Red Death" como una acronía extranarrativa (1998, pp. 199-200), y señala la preocupación por el fluir del tiempo como uno de los temas centrales del relato: de los catorce párrafos que lo componen, seis están dedicados a caracterizar el paso de los meses, horas o segundos (1998, pp. 435-36). Esta idea aparece fuertemente conceptualizada por medio del reloj de ébano (que anuncia la llegada del extraño y, al detenerse, confirma el triunfo de la muerte sobre los habitantes del castillo), pero también se representa de manera más sutil a través de la imagen del fuego: si bien el narrador asegura que en ninguna de las habitaciones había "light of any kind emanating from lamp or candle" (contribuyendo así a crear la atmósfera oscura y lúgubre que exigen las convenciones genéricas), todos los pasillos albergaban unos trípodes cuyas llamas se apagan con la muerte de Prospero y el cese del reloj (Poe, 2003, p. 330). La imagen del fuego como símbolo de vida tiene su eco en la estufa junto a la que busca cobijo la anciana de "La mendiga de Locarno", aunque Kleist funde enseguida dicho simbolismo con la faceta más destructora de las llamas: primero, ubica tras la estufa el punto donde la mendiga tiene su fatal accidente (Kleist, 1990, p. 261), y después emplea un incendio como causa de la destrucción tanto del castillo como del propio marqués (Kleist, 1990, p. 263). Poe, en cambio, no explicita esa naturaleza mortal del fuego, pero su caracterización del mismo dista de ser inofensiva: las llamas de los trípodes proyectaban sus rayos a través de los vidrios tintados de las alcobas, lo que producía "a multitude of gaudy and fantastic appearances" (Poe, 2003, p. 324) que a su vez desempeñan un importante papel en la atmósfera delirante y enrarecida del castillo. Por lo demás, y aunque la "Red death" debe su nombre a la sangre (y no a las llamas), tanto el inexorable avance de la muerte roja como la rápida e imparable expansión del incendio (ante el que los habitantes de Locarno son incapaces de actuar) convierten el desenlace de las dos historias en un violento acto de consunción marcado cromáticamente por el color rojo.

Varias de las ideas apuntadas hasta el momento confluyen en uno de los paradigmas por antonomasia de la literatura gótica: el castillo con el que comienzan los dos relatos.<sup>25</sup> Como marcador temporal, el castillo cumple con el requisito de distanciamiento por su inmediata asociación con la Edad Media; visualmente,

25 Ya en "Metzengerstein" se emplean varios de los elementos góticos característicos de la producción narrativa de Poe, incluida la imaginería asociada al castillo (Meyers, 2000, p. 64). Mucho más conocida es la reelaboración de este tópico en "The Fall of the House Usher", que Hutchisson (2005, p. 38) ha considerado una suerte de "sucesor" de aquel; Gruener, por su parte, ya había apuntado a la deuda de ambos relatos con "El Mayorazgo" de Hoffmann (1904, pp. 16-17), aunque Cobb (1908, pp. 9-10) ha relativizado la conexión Hoffmann-Poe en este caso concreto por juzgar que las afinidades entre "Metzengerstein" y "El Mayorazgo" se reducen a que ambos beben del mismo material romántico. Sin embargo, resulta pertinente citar "Metzengerstein" en el contexto del estudio comparado con "La mendiga de Locarno" atendiendo al incendio que reduce a cenizas el castillo en las dos historias: si el espíritu de la anciana se sugiere como el motivo de que el marqués del texto de Kleist sea consumido por las llamas, también el alma del conde Berlioz causa la perdición del barón Metzengerstein haciendo que su caballo lo dirija hacia el fuego.

por otro lado, se trata de un escenario cuya “parafernalia de pasadizos secretos y mazmorras, monasterios [...], criptas y cementerios, bosques y cuevas” (Mayer 2020: 216) determina el tono lúgubre de la historia. Ahondando en este punto, el castillo se revela en ambas historias como un espacio hostil que sella el destino de aquellos a los que debía proteger, quedando pervertida su función original de proporcionar defensa y cobijo (un punto especialmente notorio en “The Masque of the Red Death” debido a la plena confianza de Prospero en la seguridad de la fortaleza). Esta corrupción del espacio puede leerse además desde un punto de vista económico: los protagonistas, como es habitual en la literatura gótica, pertenecen a la nobleza (Rigal Aragón, 1998, p. 185), pero su estatus solo les proporciona una ilusión de control que se desvanece cuando el marqués se arruina (lo que le obliga a vender el castillo) y cuando el intruso burla las defensas de Prospero, demostrando que ricos y pobres sucumben a la enfermedad por igual (Rigal Aragón, 1998, p. 244).

La hostilidad del castillo lo es también en clave metaficcional en *La mendiga de Locarno*, pues el lector, como la anciana, nunca llega a avanzar más allá de la habitación de la estufa. En “The Masque of the Red Death”, por su parte, esa sensación de extrañamiento (en todos los sentidos del término) la produce más bien la asfixiante descripción que Poe hace de un lugar marcadamente “bizarre” (Poe, 2003, p. 323); en especial al llegar a la última estancia, que era “ghastly in the extreme, and produced so wild a look upon the countenances of those who entered, that there were few of the company bold enough to set foot within its precincts at all” (Poe, 2003, p. 324).<sup>26</sup> Sin embargo, el castillo de Poe puede ser abordado asimismo desde una perspectiva metatextual. En su análisis de otro de los relatos más comentados de Poe, “The Fall of the House of Usher” (1849), Monika Ehlers señala la asociación entre el derrumbe físico del edificio y el estado mental de su propietario (un simbolismo extrapolable a la fortificación de Prospero,<sup>27</sup> que se aísla sin pensar en lo que está ocurriendo en sus tierras o quizá precisamente para no pensar en ello<sup>28</sup>), pero destaca ante todo el uso paródico de las referencias a la *gothic novel* y el Romanticismo alemán (2007, p. 207). Esta inversión genérica puede complementarse con la propuesta de Ehlers de interpretar el castillo de “The Oval Portrait” (1842) como una cita o “lugar textual” (2007, p. 172); al referenciar de manera directa la tradición gótica consagrada por Ann Radcliffe con *The Mysteries of Udolpho*, Poe (y Kleist antes que él) no solo están declarándose continuadores de dicha tradición, sino que al hacerlo están condicionando las expectativas del lector y dándose la oportunidad de subvertirlas.

26 Monika Ehlers ha comparado la descripción del castillo en “The Fall of the House of Usher” con la tarea del lector que, como un arqueólogo, se adentra en el texto con la misma disposición de quien explora cámaras en ruinas (2007, p. 213). En este trabajo de exploración, el lector queda en manos del narrador que le sirve de guía, lo que a su vez puede relacionarse con la negativa de Kleist a permitir un solo paso más dentro de la fortaleza del marqués.

27 En efecto, Timmerman sugiere que el uso por parte de Poe de estos “mental landscapes” no se limita a “The Fall of the House Usher”, sino que en relatos como “Ligeia” o “The Masque of the Red Death” se encuentran en “the descriptions of the ornate and convoluted furnishings of a room [...] that mirror the mind of the narrator” (2009, p. 163).

28 “With such precautions the courtiers might bid defiance to contagion. The external world could take care of itself. In the meantime it was folly to grieve, or to think. The prince had provided all the appliances of pleasure” (Poe, 2003, pp. 322-23).

Que los lectores contemporáneos de “La mendiga de Locarno” fueron víctimas de dicha subversión lo atestigua la perplejidad con la que Tieck se declaró incapaz de adscribir genéricamente el texto (Kleist, 1990, p. 857). Desde el punto de vista formal, el lenguaje directo de Kleist, la brevedad del texto y el medio en que fue publicado (el periódico *Berliner Abendblätter*) lo acercan al género periodístico pese a su evidente vocación literaria, pero esta dificultad no habría tenido mayor relevancia de no haber sido por el tratamiento de lo sobrenatural que se hace en el relato. Como indica Mayer (2020, p. 216), lo habitual en este tipo de obras era que los elementos sobrenaturales se revelasen como el resultado de un equívoco, de un complot o de una imaginación desbocada, lo que a la larga no hacía sino confirmar una visión racionalista del mundo; incluso en los casos en que estos fenómenos resultaban ser genuinos, los espíritus solo aparecen para restituir el *statu quo* o resolver una injusticia. Sin embargo, esta norma de aclarar la existencia del supuesto fantasma no se cumple en “La mendiga de Locarno”: pese a que, como indica Selbmann (2013, p. 85), el marqués lleva a cabo una serie de pruebas de corte positivista para cerciorarse de ello (lo que en última instancia le convence de la presencia de un fantasma y provoca el incendio que acaba con su vida), en la práctica la mendiga jamás se deja ver u oír, más allá de unos ruidos que podrían tener otra explicación racional. Es más: incluso cuando el marqués se convence de que allí está sucediendo algo sobrenatural, en ningún momento pasa por su cabeza que el hecho pueda tener relación con la muerte de la anciana acontecida años antes, sino que es el narrador quien se encarga de trazar ese paralelismo. Este cierre insatisfactorio tiene importantes connotaciones epistemológicas en la medida en que, como sugiere Dutoit, el relato conceptualiza la problemática de cómo es posible “superar la brecha entre la esfera de lo sensorial y la de lo inteligible” (cit. en Breuer 2013, p. 130). Para sintetizar las implicaciones de esta decisión, Mayer resume el objetivo del texto en tres puntos principales:

by thematizing a confrontation with something absolutely inexplicable, the text aims (1) to create cognitive disorientation; (2) to reveal the shortcomings of a world view based on the belief that empirical investigation and rational thought can explain everything; and (3) to raise doubt as to the goodness and justice of the cosmic order (2020, p. 218).

Sin embargo, existe también un componente paródico que cobra fuerza al recordar el desdén de Kleist por la moda de literatura medievalizante: en una carta a Wilhelmine von Zenge del año 1800, el autor se lamenta de no encontrar en una biblioteca más que “libros de caballería [...] a la derecha, libros de caballería con fantasmas; a la izquierda, sin fantasmas, según el gusto” (cit. en Breuer 2013, p. 189). Kleist planea así un relato que no es ni de fantasmas ni lo contrario, o quizá ambas cosas, según el gusto.

De manera destacada, tampoco en “The Masque of the Red Death” llegamos a tener pruebas de la existencia de ente sobrenatural alguno. Si bien es posible leer de manera literal la escena en la que Prospero confronta al intruso para descubrir con horror que no hay nada bajo sus ropas (igual que es posible leer de manera literal que exista causalidad entre la muerte del marqués y la de la

mendiga en el texto de Kleist), a lo largo del presente trabajo ya se han ofrecido indicios de una línea de interpretación alegórica como es la popularizada por Roppolo, para quien la obra trataría sobre los fútiles intentos de un hombre por evitar la muerte (1967, p. 137). Esta es también la lectura más probable para Fisher:

The abbey [...] very much resembles the interior of a human head, and, given the reiterated allusions to blood and time, what symbolizes the plague raging without may in reality be normal attributes of human life, which cannot be eluded, even by the inhabitants of Prince Prospero's dream world – delusive though that world is – and who themselves are dreams. If the "Red Death" mummer is so frightening to them, he is so because they fear realities of time and death, symbolized by blood, which, as concerns ordinary life, is temporal (Fischer, 2004, p. 88).

Si anteriormente se ha apuntado a la posibilidad de establecer un paralelismo entre las dependencias del castillo y la mente de Prospero,<sup>29</sup> su arquitecto y señor, una radicalización de esta idea implicaría negar la existencia misma de la fortaleza salvo como ilusión de una psique trastornada.<sup>30</sup> La relación entre lo (aparentemente) sobrenatural y la incapacidad del protagonista del relato para asumir o incluso comprender la realidad tiene su eco en "La mendiga de Locarno", al menos según la propuesta de Christian Moser: para él, la actitud del marqués hacia la anciana está condicionada por una "lógica primitiva de lo visible" característica de la aristocracia de su época (Breuer, 2013, p. 131). Que el fantasma no aparezca hasta años después del accidente, justo cuando los marqueses se disponen a vender el castillo, sería entonces un reflejo de la incapacidad del marqués de abandonar su antiguo sistema de valores (basado en las posesiones tangibles como marca de estatus e identidad) y de adoptar un modelo burgués basado en el capital:<sup>31</sup> tan fuerte es el vínculo que, al incendiarse el castillo, el protagonista no lucha siquiera por su vida y sucumbe junto al edificio (Breuer, 2013, p. 132).

Desde este punto de vista, el desenlace del relato no está exento de ironía: como resultado de su inmovilidad, el cuerpo del marqués termina en el sitio exacto donde lo hizo la mendiga, que a su vez es dignificada por parte del narrador al referirse a ella como "von" Locarno (fórmula que en alemán indica procedencia geográfica, pero también es propia de los títulos nobiliarios) (Breuer, 2013, p. 132).<sup>32</sup> Este intercambio de posiciones vendría a resolver la falta de empatía que dio pie al accidente de la anciana, lo que de algún modo sugeriría una restitución del orden moral que conecta con la idea de retribución de las historias de fantasmas. Sin embargo, numerosos críticos han cuestionado la pertinencia de reducir la historia a una sobre "culpa y expiación" (Selbmann 2013: 291) aludiendo a lo desproporcionado del castigo que recibe el marqués: nótese que la orden de

29 Sobre la simbología de los colores de las diferentes estancias, cf. Roppolo (1967) y Fisher (2004, p. 88). A efectos del presente estudio es suficiente con retomar la idea del color rojo como símbolo dual que representa tanto la vida como la muerte, lo que de nuevo nos conduce a la imagen del fuego en "La mendiga de Locarno".

30 La crítica ha abordado con mayor detalle las implicaciones para la narración de la enfermedad mental del protagonista en el caso de "The Fall of the House of Usher" (Ehlers, 2007, p. 219).

31 Ehlers ha propuesto que el caballero florentino interesado en comprar el castillo funciona como símbolo de esta transición económica, pues en Florencia se unen tanto el mundo medieval de fuertes raíces cristianas como las transformaciones en la ciencia y el comercio que originaron la modernidad (2007, pp. 43-44).

32 Cf. también Ehlers (2007, pp. 43-44).

levantarse que dirige a la anciana es “unwillig” (“involuntaria”, o “a disgusto”) (Kleist, 1990, p. 261), que este no se encuentra allí para presenciar el accidente ni socorrer a la mendiga, que entre una muerte y la otra transcurren años y que el espíritu (si este existe) jamás verbaliza las razones de su supuesta venganza de ultratumba.<sup>33</sup> Por otro lado, la pérdida del castillo y de su marido perjudica también a la marquesa (Mayer, 2020, p. 225), que es inocente salvo que se pretenda hacerla representante de la desigualdad intrínseca a toda la clase social a la que ambos pertenecen (Mayer, 2020, p. 223). Pero incluso esta última opción es poco satisfactoria, pues el castigo “is being visited on a comparatively harmless member of that class rather than on a perpetrator of deliberate evil” (Mayer, 2020, p. 224); para Mayer, en definitiva, es más probable que Kleist buscase explorar el desasosiego causado por lo inexplicable del fenómeno, y no el consuelo por una retribución moral esperable en términos genéricos pero jamás concretada en el texto.

En cuanto a “The Masque of the Red Death”, el rechazo de Poe a la aristocracia (Rigal Aragón, 1998, p. 398) y la convención de la novela gótica de presentar personajes nobles intrínsecamente malvados (Mayer, 2020, p. 216) invitarían a esperar que este relato sí cumpliera con el argumento de la venganza de ultratumba. Al mismo tiempo, no obstante, Poe fue un firme opositor al didacticismo literario (Bendixen, 2010, p. 12; Roppolo, 1967, p. 134), por lo que la única manera de salvaguardar una supuesta moral en la historia sería que esta no fuese explícita. Partiendo de ahí, un análisis detallado del relato vuelve a revelar asombrosos paralelismos con “La mendiga de Locarno”: como en aquel, donde el aspecto de la anciana provoca el desdén del marqués, los enfermos de muerte roja llevan en su cuerpo marcas que les deniegan toda “ayuda o simpatía por parte de sus congéneres” (Poe, 2003, p. 322). Destaca en este sentido la falta de empatía del príncipe Prospero, hombre “feliz” que rechaza la posibilidad de desanimarse o hasta de pensar en toda la gente que abandona a su suerte cuando se encierra con una corte de caballeros y damas “sanos y alegres” para entretenerse (p. 322). El problema de interpretar la entrada en el castillo de la muerte roja como un castigo al egoísmo de Prospero es que él no es el único afectado, pues la enfermedad, la oscuridad y la putrefacción dominan por completo el país al final de la obra. De hecho, los primeros en sufrir (y los más castigados por la epidemia) son precisamente los inocentes, que sucumben cuando a la corte de Prospero aún le aguardan varios meses de diversión tras los muros de la fortaleza; además, y mientras que la muerte de los primeros no llegaba hasta pasada media hora de haber contraído la enfermedad (debiendo sufrir una serie de síntomas que incluían dolor agudo, mareos y sangrado abundante [p. 322]), el príncipe fallece “inmediatamente después” de confrontar al intruso, lo que implica una muerte rápida e indolora (p. 329).

En vista de lo anterior, parece más apropiado decantarse por una lectura deliberadamente ambigua del relato que obliga al lector a cuestionarse sus expectativas

<sup>33</sup> Sobre los diferentes argumentos tanto a favor como en contra de esta lectura del relato, cf. Mayer (2020, pp. 222-225).

de orden. Como sentencia Bendixen (2010, p. 11), “[u]ltimately, the source of terror in Poe’s greatest stories stems from the inability of their narrators to understand the world they inhabit and the reasons for their own actions”; así, Poe culmina la revalorización del género gótico siguiendo la estela de Kleist, que cuatro décadas antes ya había aprovechado sus recursos y convenciones para plantear la imposibilidad humana de racionalizar el mundo.

#### 4. Conclusiones

En su repaso de la trayectoria vital de Poe, Margarita Rigal Aragón se refiere de manera directa al suicidio de Kleist junto al lago Wannsee para caracterizar el clima romántico europeo al que Poe habría aspirado a pertenecer (1998, p. 20). Desde la consideración de que los detalles de la muerte de Kleist han lastrado la recepción literaria de sus textos durante más de un siglo, y por tentador que pueda resultar trazar un paralelismo entre su(s) crisis vital(es) y el “halo de tristeza” (Rigal Aragón, 1998, p. 20) que siempre rodeó a Poe, el objetivo del presente trabajo ha sido centrarse en los aspectos puramente literarios que permiten trazar un puente entre ambos. En resumen, se aprecian una serie de afinidades estructurales y temáticas achacables al manejo de fuentes comunes durante el proceso de desarrollo y dignificación de la narrativa breve que ambos llevaron a cabo (un proceso que permite incluso especular con una posible recepción mediada entre ellos). Sin embargo, y al margen de que tanto uno como otro revelan una continuidad con los géneros de la *Gothic novel* anglosajona y la *Schauerliteratur* germánica, es de destacar el modo en que Kleist y Poe experimentan con las convenciones genéricas para transmitir horror a través del reconocimiento de la incapacidad humana para racionalizar el mundo. En este sentido, su hábil manejo de la parodia y la deliberada ambigüedad con la que se resuelve la irrupción de lo sobrenatural en “La mendiga de Locarno” y “The Masque of the Red Death” son muestra de una evolución análoga de los recursos de la literatura de terror decimonónica por parte de dos de sus más destacados renovadores.

## Bibliografía

- » Abrams, M. H. y Harpham, G. (2015). *A Glossary of Literary Terms*. Stamford: Cengage.
- » van Achter, E. (2012). Poe's Legacy in the Short Story Criticism. En Patea, V. (ed.), *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective* (pp. 75-88). Amsterdam y Nueva York: Rodopi.
- » Bendixen, A. (2010). The emergence and Development of the American Short Story. En Bendixen, A. y J. Nagel (eds.), *A Companion to the American Short Story* (pp. 3-19). Oxford: Wiley-Blackwell.
- » Bennett, E. K. (1974). *A History of the German Novelle. Second edition revised and continued by H. M. Waidson*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Botonaki, E. (2007). The Audience of the Jacobean Masque, with a Reference to *The Tempest*. En *Gramma: Journal of Theory and Criticism*, 15, 67-86.
- » Breuer, I. (ed.). (2013). *Kleist Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler.
- » Bridgham, F. (2000). Kleist's *Familie Schroffenstein* and "Monk" Lewis Mistrust: Give and Take. En Stark, S. (ed.), *The Novel in Anglo-German Context. Cultural Cross-Currents and Affinities* (pp. 75-102). Amsterdam y Atlanta: Rodopi.
- » Bridgwater, P. (2013). *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi.
- » Cobb, P. (1908). *The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*. Chapel Hill: University Press.
- » Cuddon, J. A. (1999). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Revisado por C. E. Preston. Londres: Penguin Books.
- » Ehlers, M. (2007). *Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist – Stifter – Poe*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- » Fischer, B. F. (2004). Poe and the Gothic tradition. En Hayes, K. J. (ed.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe* (pp. 72-91). Cambridge: Cambridge University Press.
- » Fischer, B. F. (2010). Poe and the American Short Story. En Bendixen, A. y J. Nagel (eds.), *A Companion to the American Short Story* (pp. 20-34). Oxford: Wiley-Blackwell.
- » Garrido Miñambres, G. (2008). El motivo del embarazo inconsciente en la literatura alemana. Un caso de recepción cervantina. En *Cartaphilus*, (3), 63-71.
- » González Miguel, M. A. (2000). *E. T. A. Hoffmann y E. A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- » Gruener, G. (1904). Notes on the Influence of E. T. A. Hoffmann upon Edgar Allan Poe. En *PMLA*, 19(1), 1-25.
- » Hubbs, V. C. (1985). Heinrich von Kleist in America. A History of his Reception (with a Bibliography). En Kreutzer, H. J. (ed.), *Kleist Jahrbuch 1985* (pp. 143-165). Berlín: Erich Schmidt.
- » Hutchisson, J. M. (2005). *Poe*. Jackson: University Press of Mississippi.
- » Jansen, P. K. (1984). "Monk" Lewis und Heinrich von Kleist. En Kreutzer, H. J. (ed.), *Kleist Jahrbuch 1984* (pp. 25-54). Berlín: Erich Schmidt.
- » Kleist, H. V. (1990). *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Band III: Erzählungen*,

- Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Ed. Barth, I. M.; K. Müller-Salget, S. Ormanns, y H. C. Seeba. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag.
- » López Lizana, A. (2019). *La narrativa de Heinrich von Kleist como referente para el estudio de la Literatura Mundial. Un análisis comparado*. (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- » Mayer, P. (2020). *The Aesthetics of Fear in German Romanticism*. Montreal - Londres - Chicago: McGill-Queen's University Press.
- » Meyer, R. (1987). *Novelle und Journal, Erster Band. Titel und Normen: Untersuchungen zur Terminologie der Journalprosa, zu ihren Tendenzen, Verhältnissen und Bedingungen*. Stuttgart: Steiner Verlag Wiesbaden.
- » Meyers, J. (2000 [1992]). *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*. Nueva York: Cooper Square Press.
- » Oberlin, G. (2006). Der Erzähler als Amateur. Fingiertes Erzählen und Surrealität in Kleists "Bettelweib von Locarno". En Blumberger, G. et al. (eds.), *Kleist Jahrbuch 2006* (pp. 100-119). Stuttgart: J. B. Metzler.
- » Poe, E. A. (1842). Review of Twice-Told Tales. En *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, May 1842, 298-300.
- » Poe, E. A. (1884). *The Works of E. A. Poe*. Ed. R. H. Stoddard. Nueva York: A. C. Armstrong.
- » Poe, E. A. (2003). *Tales of Mystery and Imagination*. Londres: Collector's Library.
- » Rigal Aragón, M. (1998). *Aspectos estructurales y temáticos recurrentes en la narrativa breve de Edgar Allan Poe*. (Tesis Doctoral). Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha.
- » Rölleke, H. (2002). Der Hund und das "Gespenst" in Kleists Novelle "Das Bettelweib von Locarno" und anderwärts. En Sader, J. y A. Wörner (eds.), *Überschreitungen. Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst* (pp. 75-79). Würzburg, Königshausen und Neumann.
- » Roppolo, J. P. (1967). Meaning and "The Masque of the Red Death". En Regan, R. (ed.), *Poe: A Collection of Critical Essays* (pp. 134-44). Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- » Selbmann, R. (2013). "Das Bettelweib von Locarno". Schuld und Sühne?. En Blumberger, G. et al. (eds.), *Kleist Jahrbuch 2013* (pp. 280-91). Stuttgart: J. B. Metzler.
- » Sembdner, H. (ed.). (1997). *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- » Theisen, B. (1999). Der Bewunderer des Shakespeare. Kleists Skeptizismus. En Blumberger, G.; S. Doering y K. Müller-Salget (eds.), *Kleist Jahrbuch 1999* (pp. 87-108). Stuttgart: J. B. Metzler.
- » Timmerman, J. H. (2009). House of Mirrors: Edgar Allan Poe's "The Fall of the House of Usher". En Bloom, H. (ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretations. Edgar Allan Poe's "The Tell-Tale Heart" and Other Stories* (pp. 159-72). Nueva York: Bloom's Literary Criticism.
- » Wächtler, P. (2012 [1911]). *Edgar Allan Poe und die Deutsche Romantik*. Bremen: Unikum Verlag.