

# **LE MASQUE DE LA MORT ROUGE DE EDGAR POE, Y BAUDELAIRE: ESTRUCTURA, ESTÉTICA E INTERTEXTUALIDAD**

Annick BOILEVE-GUERLET  
Universidade de Santiago

Decía Edgar Poe que la composición de un cuento debe respetar unas reglas rigurosas, de las que tenemos un ejemplo especialmente conseguido en *The Masque of the Red Death*. De este cuento Charles Baudelaire hizo una magnífica traducción<sup>17</sup>, *Le Masque de la Mort Rouge*<sup>18</sup>, que dio a conocer a Poe tanto en Francia como en América, donde el autor era hasta entonces ignorado o menospreciado. Esta traducción francesa es la que voy a seguir aquí, por estar en general considerada como perfecta<sup>19</sup>. En sus “Notes nouvelles sur Edgar Poe” (1857), Baudelaire<sup>20</sup> subrayó cuáles eran las técnicas de composición del escritor americano: el artista primero concibe la impresión que quiere producir sobre el lector, y después combina todos los elementos que ayudan a crear esta impresión. La primera frase ya debe preparar el efecto final, y cada palabra del relato tiene que contribuir a este efecto que se quiere dar.

Poe pensaba además que la brevedad aumenta la intensidad de la sensación producida por la lectura. Cuando ésta se hace de un tirón, deja en la mente un recuerdo mucho más fuerte que si se interrumpe por razones externas a la

---

<sup>17</sup> Sobre Baudelaire traductor de Edgar Poe, véase HARNER (1990: 218-225).

<sup>18</sup> POE (1951: 404-410).

<sup>19</sup> QUINN (1967: 64): “One is almost tempted to go so far as to say that Baudelaire’s life work, his great achievement, was not so much *Les Fleurs du mal* as it was his Poe translations”. Quinn subraya el impacto que tuvo Poe en Francia, contrariamente a lo que ocurría en su propio país, y la admiración que tantos escritores sentían por él, desde Baudelaire, Mallarmé y todos los simbolistas hasta Valéry, Claudel, Gide o Bachelard.

<sup>20</sup> BAUDELAIRE, en POE (1951: 1069). Baudelaire sigue muy de cerca a Poe: véase POE (1967: 446): *Twice-Told Tales*.

obra<sup>21</sup>. En esta unidad de la impresión recibida reside para Poe la superioridad del cuento sobre la novela.

*The Mask of the Red Death* fue publicado en 1842. Hablando de sus fuentes directas de inspiración, Richard Cary<sup>22</sup> recuerda que Poe había tenido en 1831 la experiencia personal de una epidemia de cólera en la ciudad de Baltimore; por otra parte, ocho años después, había podido conocer la anécdota rusa de un baile de máscaras cuyo protagonista aparece al final como el cadáver enmascarado de un chino. De hecho el cuento sigue muy de cerca esta anécdota publicada en *The Expositor* en 1839, aunque Poe consigue dar a su relato la categoría de alegoría.

Al iniciar la lectura de *Le Masque de la Mort Rouge*, se entra de lleno en el universo de la peste: desde la primera línea, la muerte se descubre en su apogeo: “La Mort Rouge avait pendant longtemps dépeuplé la contrée”. La acción se centra en el encierro del príncipe Prospero y sus cortesanos, y en el intento de olvido de todos ellos a través del placer.

No hay ningún tipo de precisión sobre las circunstancias de la plaga: el lector sólo sabe que el país ha perdido la mitad de sus habitantes. El único obstáculo que encuentra la peste en su recorrido es la voluntad de resistencia del príncipe Prospero y su reclusión en una abadía fortificada. Allí se van a librar primero una lucha sorda entre la alegría de vivir (plasmada en el gozo ficticio de un baile de disfraces) y la angustia fugaz del tiempo (cada vez que suenan las campanadas del reloj), y más tarde un intento de combate abierto entre la Muerte Roja y el príncipe: blandiendo un puñal que se le escapa de la mano, Prospero cae fulminado por la simple visión de una máscara vacía, símbolo de la nada. Con él mueren todos sus cortesanos, en cada una de las siete salas donde estaban bailando. Estos hechos inexplicables son los signos que ponen al lector ante la evidencia de una alegoría.

La progresión del relato es lineal. Tiene como centros tres espacios sucesivos, cada vez más restringidos a medida que la acción se concentra y se acelera. El primero es este lugar impreciso, cuyo estado de contagio se analiza con una minuciosidad clínica. El segundo espacio es el de la abadía, que se presenta en sus preparativos de resistencia a la plaga, y se describe después como marco del baile, con una disposición interior barroca. El tercero y último es el punto extremo que representa la nada, es decir la aniquilación total de la concien-

<sup>21</sup> POE (1967: 482). *The Philosophy of Composition*: “If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression - for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed”.

<sup>22</sup> Véase CARY (1962: 76-78).

cia, o al contrario el retorno a la conciencia si se quiere ver en la alegoría la figuración de las obsesiones de un sueño.

El marco temporal se va cerrando de la misma manera que el espacio: al “*pendant longtemps*” –extensión sin límites de la plaga– se opone la rapidez del desarrollo de la enfermedad, “*L’invasion, le progrès, le résultat de la maladie, tout cela était l’affaire d’une demi-heure*”. En la abadía, la acción se inicia también de manera imprecisa: “*Ce fut vers la fin du cinquième ou sixième mois de sa retraite...*”. Se inscribe después en las pocas horas del baile, dentro de un tiempo ritmado por el pánico que produce en las máscaras el sonar de las horas. En el tercer momento, mientras que el espacio narrativo contenido en la última campanada de la medianoche se dilata, el espacio y el tiempo humanos se van reduciendo hasta su negación absoluta, simbolizada por el paro del reloj de ébano: “*et la vie de l’horloge d’ébène disparut avec celle du dernier de ces êtres joyeux*”.

La descripción de la plaga se limita al primer párrafo del cuento: presenta el terror físico y psíquico que la enfermedad provoca en el hombre. A este cuadro de muerte irremediable se contraponen la felicidad del príncipe Prospero, formulada con unas palabras concisas que expresan la vitalidad de un ser joven y fuerte: “*Mais le prince Prospero était heureux, et intrépide, et sagace*”. Estas tres cualidades del héroe se amplifican con la repetición de las coordinaciones y con la significación implícita que ofrece el nombre de Prospero. Como señalaba Baudelaire, la primera parte ya muestra por lo tanto el peso que va a cobrar cada una de las palabras en el plan de conjunto del relato, y prefigura en qué dirección se va a dramatizar la acción.

Se inicia el segundo momento con la decisión del príncipe de oponerse a la epidemia. El tiempo y el espacio han dejado de situarse en esta duración sin movimiento del principio. Al actuar, Prospero intenta romper la inercia temporal para dirigir su propio destino. Hasta la aparición de la extraña máscara que será su oponente, él es el único personaje, ya que sus cortesanos se presentan como sueños suyos, como reflejos de su propia fantasía<sup>23</sup>. El lector recibe datos precisos sobre la instalación y las condiciones de la reclusión; pero lo que importa sobre todo, son los indicios psicológicos: el refinamiento del marco (bufones, bailarines, músicos, belleza, vino, seguridad) revela la voluntad de huir de lo cotidiano, y las diversiones escogidas se dan como placeres fugaces.

---

<sup>23</sup> Para Richard Wilbur, el personaje de Prospero representa la mitad visionaria del ser humano. La otra mitad es la Muerte Roja, que significa para él la parte consciente del hombre angustiado por el tiempo (WILBUR: 1967, 119). Para Roppolo, esta máscara escarlata sin cuerpo tampoco es la muerte o la plaga, sino que simboliza la obsesión del hombre, destruido por su propio miedo. La sangre representa los principios de vida y de muerte que definen nuestra condición de seres humanos (ROPPOLO: 1967, 139-142) - (KENNEDY: 1987, 120).

Al panorama interior se opone la realidad exterior, expresada de manera impresionante con una frase breve y sin verbo: “Au dehors, la Mort Rouge”. Estos dos espacios parecen totalmente aislados; y sin embargo, dentro de la abadía, la apariencia de felicidad ya se enturbia con la perspectiva de la claustrofobia –otro indicio lanzado por el autor: “Ils résolurent de se barricader contre les impulsions soudaines du désespoir extérieur et de fermer toute issue aux frénésies du dedans”.

La tercera parte –la más extensa en cuanto al texto– se centra en las pocas horas del baile y en el espacio de las siete salas donde tiene lugar la fiesta. Las actitudes de las máscaras oscilan entre la despreocupación y la angustia, según los latidos del reloj de ébano: alegría, orgía, fantasía, ensueño y movimiento dan paso de repente al desconcierto, al escalofrío y a la parálisis; entonces se detiene la música, y la felicidad se transforma en ansiedad creciente. Los pulmones y el corazón, que miden el pulso vital del cuerpo humano, están representados en el cuento por el reloj y el ritmo frenético de la fiesta: por un lado, la máquina monótona, cuya respiración enérgica tiene la dureza del metal y anuncia el dominio progresivo del tiempo sobre el hombre en cada una de sus campanadas:

*Il s'élevait des poumons d'airain de la machine un son clair, éclatant, profondément et excessivement musical, mais d'une note si particulière et d'une énergie telle, que, d'heure en heure, les musiciens de l'orchestre étaient contraints d'interrompre un instant les accords pour écouter la musique de l'heure...*

Por otro lado, el afán de gozo, la pasión tensa e intermitente que intenta oponerse a la insensibilidad de la máquina:

*Quant à ces pièces-là, elles fourmillaient de monde, et le coeur de la vie y battait fièvreusement.*

La aceleración de la acción está marcada también en el texto por un cambio del pasado narrativo al presente y el empleo de numerosos giros temporales o aumentativos: “de temps en temps on entend l'horloge d'ébène” - “aucun masque n'ose maintenant s'aventurer; car la nuit avance” - “une lumière plus rouge afflue” - “l'horloge d'ébène envoie un carillon plus lourd, plus solennellement énergique”. Tanto estos datos textuales como las descripciones del reloj y del baile sugieren el crecimiento del miedo. El espacio temporal se va reduciendo a lo ínfimo, enteramente contenido al final en la última campanada de la medianoche: “avant que les derniers échos du dernier coup fussent noyés dans le silence”; pero la intensidad de la acción crece en sentido contrario, y la acumulación verbal marca bien el movimiento de pánico intenso que se produce en la fiesta.

Se centra entonces toda la atención sobre la descripción física de una nueva máscara, “el intruso” que aparece en la sala del este: un cuerpo esquelético y sin

forma palpable, con el disfraz y la cara salpicados de sangre. Siguiendo sus pasos, el príncipe va atravesando por última vez de este a oeste todas las salas del baile, impulsado por la audacia que lo había dominado hasta ahora. Pero el miedo y la rabia ante la horrible máscara provocan en él unas reacciones de escalofrío y de rubor: estas reacciones son la exacta transcripción psíquica de los síntomas de la peste que se describían al principio del cuento:

*...on le vit d'abord convulsé par un violent frisson de terreur ou de dégoût; mais une seconde après, son front s'empourpra de rage.*

Se puede ver por lo tanto que Edgar Poe ha reunido los dos polos del relato a través del simbolismo de los últimos impulsos de su héroe: se aprecia hasta qué punto la estructura del cuento es simétrica, coherente y pensada. Todo el peso dramático está centrado en el instante que abarca la visión del intruso y su materialización en el rocío de sangre que inunda todas las salas; pero se ha ido preparando, en cada uno de los momentos de la acción, por las múltiples referencias al tiempo y a la muerte, y por todas aquellas descripciones que llevan paulatinamente al paroxismo final. Las dos fuerzas del tiempo y de la muerte que abrían el cuento son también las que lo cierran, reunidas en el negro del reloj de ébano y el escarlata de la Muerte Roja. El ritmo creciente de la última frase expresa con mucha fuerza la dilatación del espacio de la muerte, que corresponde al aniquilamiento del espacio humano:

*Et les Ténèbres, et la Ruine, et la Mort Rouge, établirent sur toutes choses leur empire illimité.*

El relato no se inscribe en ningún contexto preciso, pero a través de las descripciones y de los símbolos, se pueden observar ciertas afinidades literarias, estéticas e ideológicas. Numerosos críticos han estudiado los elementos alegóricos que aparecen en *Le Masque de la Mort Rouge*<sup>24</sup>. El primero es evidentemente ese miedo a la peste que caracterizó la Edad Media. Al leer el cuento, lo que viene inmediatamente a la mente, es la epidemia de Florencia del año 1348, descrita con un realismo impresionante en la introducción del *Decamerón* de Boccaccio. La situación es semejante en ambas obras y las reacciones oscilan de la misma manera entre la impotencia física, el rechazo de todo sentimiento humanitario y el olvido a través del placer. Pero la “villa” florentina del *Decamerón* se transforma aquí en abadía fortificada, que podría simbolizar nuestro fuero interno, además de mostrar el interés de la época romántica por lo medieval y lo gótico. La descripción del marco y las reacciones del príncipe Prospero reflejan tres facetas del carácter de Edgar Poe: su odio por el materialismo de la sociedad del siglo XIX, su búsqueda de un estetismo puro contra la vulgari-

<sup>24</sup> Véase VANDERBILT (1968: 379-389).

dad cotidiana, y su interés por nuevas sensaciones como lo extraño y lo grotesco: *Le Masque de la Mort Rouge* abarca estas tres tendencias. La obra forma parte de un período fecundo –llamado “arabesco”– de la narrativa de Poe, en el cual domina la alegoría<sup>25</sup>. En esa época, los cuentos trascienden el nivel de la ficción para alcanzar una significación al mismo tiempo estética y metafísica, como se puede ver aquí en la lucha entre los instintos de vida y de muerte, o entre la belleza artificial y la destrucción natural.

El príncipe Prospero huye de la realidad para refugiarse en la creación artística. Este nombre de Prospero remite también al héroe shakespeariano de *The Tempest*, exiliado en una isla cuya naturaleza hostil intenta transformar en una obra de arte que representa el paraíso en la tierra (Acto IV, 1). Patrick Cheney<sup>26</sup> ve en el cuento de Edgar Poe una antítesis de la significación metafísica que tienen tanto el drama de Shakespeare como la Biblia; para él, la experiencia del anti-héroe Prospero de Poe representa el reverso de la creencia cristiana en el triunfo de la vida a través de la sangre de Cristo. De la misma manera las siete salas, orientadas de este a oeste en un orden significativo de colores, que van desde el azul del amanecer o de la juventud al negro de la noche o la muerte, sugieren, como han visto todos los críticos, las siete edades del hombre presentes en la obra de Shakespeare *As you like it* (Acto II, 7); pero indican también otra inversión, la del Número Siete simbólico de la Biblia, que expresa la plenitud de la unidad con Dios. Cheney encuentra muchas otras semejanzas con la Biblia, entre otras la estructura de ciertas frases del cuento, como la última, que tiene claras resonancias apocalípticas.

Poe cita más directamente otra obra literaria, el drama *Hernani* de Victor Hugo. Este es el único elemento textual que sitúa el relato dentro de un contexto cronológico y estético cercano, el romanticismo de los años 1830:

*...c' était son goût personnel qui avait commandé le style des travestissements. A coup sûr, c' étaient des conceptions grotesques. C' était éblouissant, étincelant; il y avait du piquant et du fantastique, –beaucoup de ce qu' on a vu dans Hernani.*

Quizá se pudiera ver aquí una intención del autor de actualizar la alegoría a través de una similitud de situación y de ambiente con la obra de Victor Hugo: el acto V de *Hernani* se abre con un baile de disfraces que presenta también un lujo barroco y una alegría ficticia interrumpida por murmullos de alarma. Pero

<sup>25</sup> Sobre las tres etapas –grotesca, arabesca y racionadora– de los cuentos de Poe, que corresponden a la evolución del autor desde la crítica (sátira) a la especulación (alegoría) y al análisis (documentación), véase HOWARTH (1971: 6-22).

<sup>26</sup> CHENEY (1983: 31-39).

sobre todo describe la misma inquietud provocada por la intrusión de una máscara que anuncia la muerte:

*Avez-vous remarqué, Messieurs, parmi les fleurs,  
Les femmes, les habits de toutes les couleurs,  
Ce spectre, qui, debout contre une balustrade,  
De son domino noir tachait la mascarade?*

(...)

*Baste! Ce qui fait peur ailleurs, au bal fait rire.  
Quelque mauvais plaisant!*

*-Ou si c'est Lucifer*

*Qui vient nous voir danser, en attendant l'enfer,  
Dansons!*

*-C'est à coup sûr quelque bouffonnerie.*

Al evocar el símbolo de la plaga, no se puede dejar de pensar en la significación muy distinta que le da Albert Camus en *La Peste*: el problema existencial no se define para él en términos estéticos; las implicaciones que tiene son sociológicas y morales. Lo que analiza Camus, son las reacciones provocadas por una misma angustia según las distintas categorías humanas. La conclusión de ambos autores parece estar igualmente cerrada a la esperanza de un más allá; pero para Camus, la plaga permite poner de manifiesto la generosidad y la solidaridad humana, e incluso el heroísmo, mientras que para Poe, no hace más que subrayar el total aislamiento del individuo. Pueden entenderse estas perspectivas contrarias de la condición humana no sólo como fruto de personalidades opuestas, sino también como reflejo de dos épocas culturalmente distintas.

Baudelaire evocaba en 1856 la actitud aristocrática de Edgar Poe, su soledad de intelectual dentro de una sociedad materialista que lo rechazaba y su intento de afirmarse a través de la evasión estética:

*... les Etats-Unis ne furent pour Poe qu'une vaste prison qu'il parcourait avec l'agitation fiévreuse d'un être fait pour respirer dans un monde plus aromal (...) et sa vie intérieure, spirituelle de poète ou même d'ivrogne, n'était qu'un effort perpétuel pour échapper à l'influence de cette atmosphère antipathique. Impitoyable dictature que celle de l'opinion dans les sociétés démocratiques; n'implorerez d'elles ni charité ni indulgence, ni élasticité quelconque dans l'application de ses lois aux cas multiples et complexes de la vie morale.<sup>27</sup>*

La actitud de Camus está muy lejos de la de Poe: tanto en *La Peste* como en *L'Homme révolté*, el escritor comprometido de los años 1940-1950 concibe el arte como actividad altruista. En *L'Homme révolté*, plantea también el problema del artista enfrentado con la realidad, pero no lo resuelve a la manera de Poe:

<sup>27</sup> BAUDELAIRE, *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres*. En POE (1951: 1043).

*L'artiste, qu'il le veuille ou non, ne peut plus être un solitaire, sinon dans le triomphe mélancolique qu'il doit à tous ses pairs. L'art révolté aussi finit par révéler le "Nous sommes", et avec lui le chemin d'une farouche humilité.*<sup>28</sup>

El concepto estético de Edgar Poe se expresa en un ensayo sobre Longfellow, escrito poco tiempo antes que su cuento y recogido más tarde en *Poetic Principle* (1850). Habla de la aspiración del artista a una belleza sobrenatural, que define como "excitación noble del alma"<sup>29</sup>. Contrariamente a Camus, piensa que el artista se guía más por su gusto estético y su instinto de la belleza que por el puro intelecto o el sentido moral<sup>30</sup>.

El príncipe Prospero responde bien a esta definición del artista según Poe: su gusto es grandioso y extraño; quiere sustituir la naturaleza por la belleza y concibe la creación estética al mismo tiempo como infinito, provocación individual y rechazo de la realidad<sup>31</sup>. Por ello reorganiza esta realidad según los esquemas de su imaginación: la irregularidad en la disposición de las salas, el barroquismo de la decoración, la extrañeza de la luz, la magnificencia insólita del baile expresan un desafío a lo que Poe llama el "decoro de la moda", es decir a lo humano. Como subraya Richard Wilburg<sup>32</sup>, el mundo de los relatos de Poe es una construcción mental irracional que opone la fantasía artística y la libertad del ensueño a la exigencia de simetría y de claridad que predomina en la conciencia racional.

Edgar Poe define el arte como "reproducción de lo que los sentidos perciben en la naturaleza a través del velo del alma"<sup>33</sup>. Dentro del cuento, describe la creación artística del héroe como huida hacia un mundo imaginario que abarca tanto la belleza absoluta como los confines de lo horrible:

<sup>28</sup> CAMUS (1965: 678): *L'Homme révolté*. A este respecto, Raymond Gay-Crosier comenta: "...Camus ne proposera pas non plus la fiction comme substitut de la réalité. Pour l'artiste philosophe, l'art en général et les oeuvres romanesques en particulier ont simplement l'avantage de configurer l'absurde et la révolte sur un plan à la fois ambigu et englobant". GAY-CROSIER (1985: 126).

<sup>29</sup> (POE (1967: 511). *The Poetic Principle*: "It has been my purpose to suggest that, while its Principle itself is, strictly and simply, the Human Aspiration for Supernal Beauty, the manifestation of the Principle is always found in an elevating excitement of the Soul..."

<sup>30</sup> (POE (1967: 504-506). *The Poetic Principle*: "...while Conscience teaches the obligation, and Reason the expediency, Taste contents herself with displaying the charms: - waging war upon Vice solely on the ground of her deformity - her disproportion - her animosity to the fitting, to the appropriate, to the harmonious - in a word, to Beauty. (...) I would define, in brief, the Poetry of words as *The Rhythmical Creation of Beauty*. Its sole arbiter is Taste. With the Intellect or with the Conscience, it has only collateral relations".

<sup>31</sup> (POE (1967: 505). *The Poetic Principle*: "...we struggle, by multiform combinations among the things and thoughts of Time, to attain a portion of that Loveliness whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone".

<sup>32</sup> WILBURG (1967: 98-120). El crítico concluye su análisis de la obra de Poe diciendo que el concepto estético del autor le parece malsano y empobrecedor porque reduce la función del arte a la de poesía pura, aunque reconoce que Poe ha abierto nuevas vías artísticas.

<sup>33</sup> POE (1967: 498): *The Veil of the Soul*.

*Il y avait des figures vraiment arabesques, absurdement équipées, incongrûment bâties; des fantaisies monstrueuses comme la folie; il y avait du beau, du licencieux, du bizarre en quantité, tant soit peu de terrible, et du dégoûtant à foison.*

Habló Baudelaire en varias ocasiones de la experiencia que Poe tenía de los alucinógenos<sup>34</sup>: que estuviera provocada por la droga o por el alcohol, es posible que esta visión tensa y dislocada del arte tuviera raíces en aquellos “paraísos artificiales” que eran comunes a ambos escritores:

*Edgar Poe dit, je ne sais plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent, s'enfonce dans un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées?*<sup>35</sup>

Baudelaire oponía la misma resistencia que Poe a todo lo natural: “La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable” - “Le commerce est naturel, donc il est infâme”<sup>36</sup>; hacía la misma dicotomía entre el arte y la naturaleza: “Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature?”<sup>37</sup>. Se entiende bien qué afinidades pudieron empujarlo a ser traductor y admirador incondicional de Edgar Poe, hasta el punto de pedir a su recuerdo un apoyo moral<sup>38</sup>. Los dos escritores intentaban neutralizar su angustia existencial en la misma embriaguez de los sentidos, cualquiera que fuera la forma escogida para evadirse de la realidad:

*Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau de Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.*

*Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous.*<sup>39</sup>

<sup>34</sup> BAUDELAIRE (1954: 463). *Les Paradis artificiels*, “Le Poème du haschisch”: “...en combien de merveilleux passages Edgar Poe, ce poète incomparable, ce philosophe non réfuté, qu'il faut toujours citer à propos des maladies nerveuses de l'esprit, ne décrit-il pas les sombres et attachantes splendeurs de l'opium?”.

<sup>35</sup> BAUDELAIRE (1954: 709): *Curiosités esthétiques*, “Exposition universelle de 1855”.

<sup>36</sup> BAUDELAIRE (1954: 1207 y 1229): *Mon Coeur mis à nu*.

<sup>37</sup> BAUDELAIRE (1954: 914): I “Le Peintre de la vie moderne”.

<sup>38</sup> BAUDELAIRE (1954: 1237). *Mon Coeur mis à nu*: “Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe, comme intercesseurs; les prier de me communiquer la force nécessaire pour accomplir tous mes devoirs...”.

<sup>39</sup> BAUDELAIRE (1954: 338): *Le Spleen de Paris*.

Los críticos han dado todo tipo de explicaciones sobre la significación de *Le Masque de la Mort Rouge*: morales, psicológicas, metafísicas, fantásticas, estéticas, alegóricas, freudianas<sup>40</sup>... La multiplicidad de estas interpretaciones muestra la polivalencia de los signos y de los símbolos en el cuento de Poe.

En su alegoría, se puede ver el discurrir de una vida, de un simple día o incluso de una noche de pesadillas: estas salas de líneas quebradas parecen formar una especie de túnel tortuoso cerrado al mundo exterior, donde evolucionan unas máscaras que son nuestras obsesiones, liberadas durante el sueño; somos entonces al mismo tiempo todos los personajes con los que estamos soñando. Nuestras obsesiones son máscaras ya que, despiertos, no podemos reconocer los impulsos del inconsciente; en cuanto a la parte consciente de nuestro ser, intenta reprimir durante el día este “frenesí de dentro” que se manifiesta en los sueños, tal como lo describe Poe. El “yo” del narrador<sup>41</sup>, que se menciona tres veces en el cuento como testigo de la fiesta y que no desaparece al final con los personajes, podría representar la conciencia despierta; Prospero sería entonces la manifestación del inconsciente del narrador. Así se explicaría una frase sorprendente que cierra el penúltimo párrafo: “Et tous les convives tombèrent un à un dans les salles de l’orgie inondées d’une rosée sanglante...”. El rocío siempre es un signo de fecundidad, mientras que, a lo largo del cuento, la sangre ha representado la muerte. Parece que el signo se invierte ahora para abarcar el conjunto de la vida psíquica. La conciencia se enriquece con el afloramiento del inconsciente en los sueños nocturnos: este “frenesí de dentro”, del que hablaba Poe al principio del cuento, no puede abrirse paso hacia fuera durante el día; y cuanto más reprimido está, más intensa es su transposición en forma de sueños durante la noche. Al final del relato, el símbolo de la sangre ha cambiado de valor y Poe parece entonces sacar partido del carácter de reversibilidad que tienen siempre los símbolos. Se puede considerar que su alegoría es una especie de premonición de lo que van a ser los análisis freudianos. Constituye un eslabón que une por una parte la tradición judeocristiana sobre la importancia de los sueños, y por otra las teorías psicoanalíticas sobre el inconsciente.

<sup>40</sup> Véase ROPPOLO (1967: 134-139). Para una interpretación freudiana de Poe, véase BONAPARTE (1958).

<sup>41</sup> Sobre la importancia de los narradores en la obra de Poe, véase GARGANO (1986<sup>2</sup>: 56-62).

<sup>42</sup> POE (1967: 491). *The Philosophy of Composition*: “Two things are invariably required - first, some amount of complexity, or more properly, adaptation; and, secondly, some amount of suggestiveness - some under-current, however indefinite, of meaning. It is this latter, in especial, which imparts to a work of art so much of that *richness* (...) which we are too fond of confounding with the *ideal*”.

En *The Philosophy of Composition*, Edgar Poe decía que la riqueza de una obra de arte se define por un cierto grado de complejidad, y sobre todo consiste “en el flujo de una corriente subyacente de sentido indefinido”<sup>42</sup>. Quizás este criterio de Poe y la diversidad de las interpretaciones sobre *Le Masque de la Mort Rouge*, siempre renovadas según las generaciones que van analizando el cuento, me permitan concluir que lo más interesante de esta obra es precisamente el poder sugestivo que tiene sobre el lector, cualquiera que sea el elemento que estimule su interés o despierte su imaginación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles (1954). *Oeuvres complètes*, Y. G. Le Dantec (ed). Paris: Gallimard, Col. La Pléiade.
- BONAPARTE, Marie (1958). *Edgar Poe, sa vie, son œuvre*. Paris: P.U.F.
- CAMUS, Albert (1965). *Essais*, Robert Quilliot y Louis Faucon (ed). Paris: Gallimard, Col. La Pléiade.
- CARY, Richard (1962). "The Masque of the Red Death again". *Nineteenth Century Fiction*, Vol. XVII, 1, 76-78.
- CASSUTO, Leonard (1988). "The Coy Reaper: Unmasque-ing the Red Death". *Studies in Short Fiction*, Vol. XXV, 3, 317-320.
- CHENEY, Patrick (1983). "Poe's Use of *The Tempest* an the Bible in "The masque of the Red Death"". *English Language Notes*, Vol. XX, 3/4, 31-39.
- GARGANO, James W. (1986<sup>2</sup>). "The Question of Poe's Narrators". En *Critics on Poe*, 56-62. Miami: University of Miami Press.
- GAY-CROSIER, Raymond (1985). "La révolte génératrice et régénératrice". En *Albert Camus, œuvre fermée, œuvre ouverte?* (Colloque de Cerisy-la-Salle, 1982), Raymond Gay-Crosier y Jacqueline Lévi-Valensi (ed), 113-134. Paris: Gallimard, Cahiers Albert Camus 5.
- HARNER, Gary Wayne (1990). "Edgar Allan Poe in France: Baudelaire's Labor of Love". En *Poe and his Time, the Artist and his Milieu*, Benjamin Franklin Fisher IV (ed), 218-225. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society, Inc.
- HOWARTH, William L. (1971). "Introduction". En *Twentieth Century Interpretations of Poe's Tales*, William L. Howarth (ed), 1-23. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall Inc.
- KENNEDY, J. G. (1987). "Phantasms of Death in Poe's Fiction" En *Modern Interpretations of the Tales of Poe*, Harold Bloom (ed), 111-133. New York-Philadelphia: Chelsea House Publ.
- KRUTCH, Joseph W. (1967). "The Philosophy of Composition". En *Poe, A Collection of Critical Essays*, Twentieth Century Views, Robert Regan (ed), 15-30. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall Inc.
- POE, Edgar Allan (1938). *The Complete Tales and Poems*. New York: The Modern Library.

- POE, Edgar Allan (1951). *Œuvres en prose traduites par Charles Baudelaire*, Y. G. Le Dantec (ed). Paris: Gallimard.
- POE, Edgar Allan (1967). *Selected Writings*, David Galloway (ed). Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- QUINN, Patrick F. (1967). "The French Response to Poe". En *Poe, A Collection of Critical Essays*, Twentieth Century Views, Robert Regan (ed), 64-78. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall Inc.
- ROPPOLO, Joseph P. (1967). "Meaning and "The Masque of the Red Death"". En *Poe, A Collection of Critical Essays*, Twentieth Century Views, Robert Regan (ed), 134-144. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall Inc.
- STOVAL, Floyd (1986<sup>2</sup>). "The Achievement of Poe". En *Critics on Poe*, 79-84. Miami: University of Miami Press.
- VANDERBILT, Kermit (1968). "Art and Nature in "The Masque of the Red Death"". *Nineteenth Century Fiction*, Vol. XXII, 4, 379-389.
- WILBUR, Richard (1967). "The House of Poe". En *Poe, A Collection of Critical Essays*, Twentieth Century Views, Robert Regan (ed), 98-120. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall Inc.