



Crítica y teoría estética en Edgar Allan Poe: el ensayo “El propósito de la poesía”^{*}
Criticism and Aesthetic Theory in Edgar Allan Poe: The Essay “The Purpose of
Poetry”

Juan Manuel Díaz Leguizamón^{*}
Pontificia Universidad Javeriana - Colombia
DOI: <https://doi.org/10.33975/disuq.vol12n1.1173>

Φ

Resumen

En su faceta de ensayista Edgar Allan Poe desarrolló interesantes ideas que corresponden al campo de la estética. Sin embargo, estas no han sido muy difundidas, y menos en América Latina, al contrario de su labor poética –mejor conocida–, y de su narrativa en prosa –que suele hacer parte de los programas de enseñanza de la literatura universal–. El presente escrito se propone recuperar algunos de sus planteamientos analizando su ensayo teórico “El propósito de la poesía”, siguiendo el rastro de su crítica a una estética burguesa de masas y a una estética aristocrática tradicionalista. Con su lectura atenta rendimos un homenaje al autor, ahondando en su complejo perfil y siguiendo su exploración de temas tan variados como la crítica, el público, la recepción, la creación poética, la función del arte y la importancia social del poeta. Por último, su opinión sobre algunas figuras destacadas de la poesía mundial de su tiempo nos brinda un panorama muy rico del contexto cultural de la primera mitad del siglo XIX.

Palabras clave: creación poética, crítica literaria, Edgar Allan Poe, estética, estética de la recepción, teoría del arte.

± **Recibido:** diciembre 20 de 2022. **Aceptado:** marzo 5 de 2023.

* **Contacto:** polixetes@gmail.com

Abstract

In his facet as an essayist Edgar Allan Poe developed interesting ideas that correspond to the field of aesthetics. However, these have not been widely disseminated, and even less in Latin America, contrary to his poetic work –better known–, and his prose narrative –which is usually part of the school programs of universal literature–. The present writing intends to recover some of his approaches analyzing his theoretical essay "The Purpose of Poetry", following the trail of his criticism of a bourgeois and masses aesthetic and of an aristocratic and traditionalist aesthetic. With its careful reading we pay tribute to the author, delving into his complex profile, and following his exploration of topics as varied as criticism, the public, reception, poetic creation, the function of art and the poet's social importance. Lastly, his opinion on some outstanding figures of world poetry of his time provides us with a very rich overview of the cultural context of the first half of the 19th century.

Keywords: Poetic Creation, Literary criticism, Edgar Allan Poe, Aesthetics, Reception Aesthetics, Art Theory.

Cómo citar este artículo: Díaz Leguizamón, J. M. Crítica y teoría estética en Edgar Allan Poe: El ensayo "El propósito de la poesía". *Revista Disertaciones*, 12(1), 69–88. <https://doi.org/10.33975/disuq.vol12n1.1173>



Material publicado de acuerdo con los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0). Usted es libre de copiar o redistribuir el material en cualquier medio o formato, siempre y cuando dé los créditos apropiadamente, no lo haga con fines comerciales y no realice obras derivadas.

La delicadeza es el reino propio del poeta, su El Dorado.
E. A. Poe.

El contexto de aparición del ensayo y su interés

Edgar Allan Poe (1809-1849) contaba para 1831 con 22 años y ya tenía en su haber la publicación de dos libros de poemas. El primero, aparecido en 1827, *Tamerlán y otros poemas*; el segundo, aparecido dos años y medio más tarde, en 1829, *Al Aaraaf, Tamerlán y poemas menores*. Ambas obras pasaron por el filtro de la crítica sin pena ni gloria, contribuyendo a ese hecho las decisiones publicitarias del autor, pues su estrategia temprana consistió en rodear su identidad de vaguedad y hermetismo, esperando generar un efecto misterioso que atrajera más la atención de sus lectores. En el primer libro ocultó su nombre, pero eso llegaría a ser un error de cálculo: en vez del efecto de promoción esperado, consiguió al contrario sumirse en un anonimato del cual no se repondría con su segundo libro. Con ese panorama adverso hubiera resultado realmente optimista, vaticinarle una proyección como escritor de renombre. Incluso augurarle algo tan modesto como poder ganarse la vida siguiendo la profesión de escritor hubiera sido aventurado. Y siquiera fantasear con que llegaría a ocupar el lugar de privilegio que efectivamente ganó para siempre en el panteón de la literatura universal hubiera resultado un despropósito.

Esta difícil situación, que hubiera hundido los sueños y las esperanzas de muchos otros jóvenes escritores, no bastó para ahogar el impulso creativo de Poe: su pasión por las letras era inmensa y estaba atada a un compromiso que se imponía por encima de todo, tal como manifestó en el prefacio a *El cuervo y otros poemas*: “Para mí la poesía no ha sido un propósito, sino una pasión, y las pasiones merecen reverencia; no deben y no pueden ser excitadas a voluntad con vistas a las mezquinas compensaciones de la humanidad o a sus encomios, aún más mezquinos” (1956 293).

Lejos de desanimarse con el nuevo revés de la recepción de su último libro, Poe se aprestó a retomar su trabajo con rapidez, consiguiendo publicar poco después un tercer volumen, aparecido en 1831 bajo el nombre de *Poemas*. Y a manera de prólogo incluyó el curioso y breve ensayo “El propósito de la poesía”,¹ que anticipa y recoge en germen, tanto la justificación teórica de su profesión poética y escritural, como un esbozo de los rasgos de su tenacidad personal y existencial.

Aunque los temas y las reflexiones examinados en este escrito temprano se encuentran simplemente al nivel de la sugerencia, y no exhiben mucho desarrollo por tratarse de un texto breve y fragmentario, y aunque a ratos su tratamiento es humorístico y hasta ligero, oculta una densidad que vale la pena rescatar. Como el mismo Poe advertía, esta puede pasar desapercibida, pues la sabiduría, creía él, se encuentra más en la superficialidad del camino y en lo efímero de la búsqueda que en las quietas profundidades de la verdad revelada. Este análisis se propone demostrar que este experimento juvenil es pertinente no sólo por su coherencia con el resto de su obra y por contribuir a la comprensión de su compleja personalidad, sino por poseer un valor intrínseco. Valor, por un lado, histórico, pues ayuda a comprender el contexto literario de su tiempo de puño y boca de uno de sus participantes; y en segundo lugar, filosófico, porque su genio toca algunos puntos que siguen siendo relevantes en muchas discusiones actuales, inscritas dentro del terreno de la “estética”: reflexión teórica acerca de la creación, la práctica y la recepción artística, en este caso de la poesía en particular y de la literatura en general, aunque, como veremos, sus ideas se extiendan incluso a las demás artes.

Hay que añadir que cualquier estudio sobre “El propósito de la poesía” se reviste también de otro valor, el de lo novedoso, por ser un texto que ha sido bastante descuidado por los comentaristas. Esto ha hecho que esta pequeña obra se mantenga casi ausente del corpus ensayístico y teórico de Poe, siendo bastante ignorada dentro de la bibliografía que existe sobre el maestro de Baltimore, incluso en su lengua original, excepto un par de valiosas excepciones. ¿Qué explica este descuido? Aparte de las normales circunstancias muchas veces triviales y azarosas que determinan que ciertos textos valiosos vayan siendo relegados al olvido, sospecho que este texto ha sufrido una

¹ Las traducciones son propias.

indeseable devaluación debido a que se ha incorporado oficialmente al corpus de su obra bajo el título de “Carta a B”, dando la apariencia de ser un simple documento secundario, de interés meramente personal y biográfico.² Se oculta así que el texto, que al parecer llevaba originalmente el título “El propósito de la poesía”,³ no sólo tenía la forma de ensayo –con el valor y la riqueza teórica que implica este género de escritura–, sino que movilizaba aspiraciones más altas que las de una simple comunicación privada entre particulares.

Una prueba más del valor teórico de un texto que aparentemente no tendría mayores pretensiones reside en las declaraciones de Julio Cortázar, quien goza de autoridad en tanto fue uno de los principales conocedores de la obra de Poe, por haberlo estudiado atentamente y por haberse consagrado con paciencia a su traducción al español. Cortázar destaca que este concibió la crítica literaria como una obra de arte en sí misma, y el texto que nos ocupa está inscrito en buena parte dentro de ese género. Al considerar cualquier pequeño escrito suyo como una potencial obra de arte, Poe no dejaba de aprovechar para desarrollar allí ideas de gran envergadura. De una simple reseña creía que “debe dar al lector un análisis y un juicio sobre el tema de que se ocupa, «y alguna cosa que vaya más allá»”. Como dice Cortázar en “El poeta, el narrador y el crítico”, Poe tomaba cada ocasión, por mínima que fuera, para “insinuar o proponer principios literarios, enfoques del problema de la creación poética o narrativa, crítica de ideas y de principios” (En Poe 1956 53).

² Así lo ha hecho la *Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, que se precia de reunir una información exhaustiva acerca de todo lo que tiene que ver con el autor y su obra, así como la más importante recopilación temprana de su obra en español (Poe 1956 Vol 2 285-292).

³ Excepcionalmente, un par de publicaciones han tenido la sensibilidad de conservar ese título, como la edición de poemas completos (Untermeyer en Poe 1943 51-56); la de obras completas (Richardson en Poe 2009 Vol. 1 153-163); y la edición portátil (Kennedy en Poe 2006 537-542). Cabe anotar que en este último aparece, curiosamente, bajo el título cambiado de “El objeto de la poesía”.

Algunos elementos formales y de estilo

Untermeyer, comentarista y editor de la obra de Poe, tuvo mucha razón al calificar el tono del ensayo de “en parte auto-apologético, en parte altanero” (En Poe 1943 50). Resulta oportuno de su parte anotar cómo esto corresponde a que en el momento de su aparición Poe se hallaba predispuesto y a la defensiva, no sólo por la situación de su indefinidamente postergado éxito como poeta, y por la alta competencia profesional del momento, sino también porque pesaba sobre él el sentimiento de haber malogrado sus múltiples intentos de cumplir a cabalidad las distintas responsabilidades de su vida personal. Ciertamente, hasta ese momento el joven Edgar Allan había dejado mucho que desear en sus facetas de estudiante, jugador, soldado e incluso de hijo.⁴

Un lector incauto podría tomar como signo de madurez el convencimiento y la osadía con los que Poe expone ahí sus argumentos; la manera altisonante con que despliega su erudición; la seguridad con que arremete contra sus enemigos y la claridad con que toma posición, no sólo frente al arte sino frente a la vida misma. Sin embargo, sin negar la potencia del genio precoz que exhibía ya a sus 22 años y lo interesante de sus propuestas, es difícil que no quede el sabor de que esto se debe a un ímpetu juvenil que no se ruborizaba por echar mano de cierto narcisismo asumido con descaro, y que hasta toma tintes infantiles, como cuando al burlarse de Wordsworth se permite incluir sus risotadas *in crescendo*.

⁴ Aunque exhibió grandes talentos y aptitudes académicas, y fue un estudiante aplicado, respetado por profesores y compañeros, nunca terminó sus estudios: debió dejarlos por problemas económicos que fue incapaz de resolver (Cf. The Raven Society 2021). Trató de hacerlo apostando, pero al no gozar de mucha suerte ni talento para el juego, terminó metiéndose en peores deudas y problemas. Mintiendo sobre su edad, se enlistó al ejército de los Estados Unidos en 1827 y hasta 1829, pero nunca se adaptó. La publicación de su primer libro, que coincide con ese periodo, se hizo realidad gracias al aporte económico de sus compañeros del ejército. Al menos con ellos parece habérsela llevado bien, pero eso no bastó para poder terminar su proceso militar satisfactoriamente, siendo expulsado por indisciplina. Si bien con su madre se llevó muy bien, la relación con su padrastro John Allan fue especialmente difícil, y los biógrafos se dividen respecto a su figura. Algunos recalcan que hasta cierto punto lo acogió como un hijo, pues le dio su nombre, le brindó una excelente educación y lo ayudó a salir de deudas y problemas; pero otros resaltan que nunca lo adoptó formalmente y al parecer no mostró interés por sus actividades literarias, terminando además por desheredarlo.

En lo relativo a sus aspectos formales, el ensayo se inscribe dentro del subgénero epistolar, y está dirigido a un misterioso corresponsal llamado “B”, a secas.⁵ Se trataría de un disfraz que pretende hacer que el escrito pase de agache, cobijado bajo la aparente inocencia de una comunicación privada. Poe escribe detrás de la barrera para dar curso a varias de sus preocupaciones más acuciantes con la finalidad real de dirigirse a la opinión pública de su medio. Su intención última era difundir sus ideas respecto de la creación poética, sentar sus críticas concernientes a importantes figuras literarias de reconocimiento, manifestarse frente al manejo del prestigio y la divulgación de los nuevos escritores, señalar antagonistas y quizás ganar aliados para su causa.

Siguiendo un esquema intrínseco de amigo/enemigo, una división “nosotros” y “ellos”, el texto se apoya en algunas ideas de Samuel Coleridge, a quien Poe respetaba hasta cierto punto; en la figura máxima y sin tacha de William Shakespeare; en un reconocimiento a John Milton; y en algunos clásicos como Aristóteles, aunque lo trae a cuento para discutir de manera indirecta con su autoridad –Platón no es mencionado pero es inevitable verlo de trasfondo–. Por otro lado, destila ironía contra el afamado doctor Samuel Johnson, y no ahorra en invectivas contra la llamada “Escuela del lago”, atacando sin misericordia a William Wordsworth y ambiguamente, a Robert Southey y hasta al mismo Coleridge. Hechas estas aclaraciones formales y estilísticas podemos lanzarnos de lleno a considerar en qué consiste lo planteado en ese escrito y a reconstruir y ampliar algunos de sus principales argumentos.

Contra una estética burguesa y de masas, y contra una estética aristocrática y tradicionalista: la crítica como arte y el arte como vivencia

Poe comienza dirigiendo sus dardos a los críticos, que no habían sido muy simpáticos con él hasta ese momento. Examinando la opinión común de que para escribir una buena crítica es necesario no ser poeta, la encuentra esencialmente falsa por una razón: si el

⁵ Untermeyer cree que su identidad puede corresponder a su editor Elam Bliss (En Poe 1943 50).

crítico no es él mismo a la vez poeta, no cabe esperar de su parte un juicio justo acerca de la creación.

Como vimos, para Poe la poesía era una pasión, un llamado inevitable frente al cual no cabía resistirse. Muchos han señalado cómo esa idea del arte se expresa en la tragedia vital de su existencia, tan conocida, y que es retomada una y otra vez en las indagaciones acerca de su biografía, principalmente en aquellas de enfoque psicológico y psicoanalítico. Pero más allá del aspecto posiblemente patológico de su fijación con la poesía, que tomó visos autodestructivos, se trataba de un compromiso existencial que generaba un vínculo estrecho e ineludible. Por ello sostiene que los críticos que no son poetas, por más profesionales que sean, no viven a cabalidad la poesía, en la medida en que no la practican como creadores, algo que para él era determinante. Al no tener una familiaridad real con el objeto de sus aseveraciones, por no contar con vivencias concretas y sostenidas en relación con dicho objeto, el crítico carecería de la verdadera maestría necesaria para juzgar. En palabras suyas: “Entre menos poético el crítico, menos lo es la crítica y viceversa” (1943 51). A esto volveremos más adelante.

También revela una desconfianza hacia la opinión, ya no de los críticos profesionales, sino hacia la opinión común respecto de las cualidades de la buena poesía y por lo tanto de quienes son destacados en ese arte. Esto se debe a la misma razón: que la gran mayoría no tiene problema en suscribir juicios acerca de una materia que no conoce, pues no la vive, y por lo tanto no puede interiorizarla. El examen de esta materia deja traslucir en él dos vertientes que atraviesan su postura de manera omnipresente y que llamaré: a) una desconfianza hacia una estética de corte o rasgos burgueses y de masas; y b) una desconfianza hacia una estética de corte o rasgos aristocráticos y tradicionalistas.

A esta opinión se acerca Charles Baudelaire, uno de los primeros traductores de la obra de Poe al francés y quien, para muchos, se encuentra entre quienes mejor pudo comprenderlo, debido a las afinidades de su personalidad y a su manera vital de concebir la creación estética. En un pasaje de su ensayo “Edgar Allan Poe: su vida y sus obras” lo describe como incómodamente situado entre dos aguas:

Un célebre escritor de nuestro tiempo ha escrito un libro para demostrar que el poeta no podía encontrar buen acomodo ni en una sociedad democrática ni en una

aristocrática, no más en una república que en una monarquía [...] Implacable dictadura la de la opinión de las sociedades democráticas; no imploréis de ellas ni caridad ni indulgencia, ni flexibilidad alguna en la aplicación de sus leyes a los casos múltiples y complejos de la vida moral (En Poe 2005 23-24).

Para caracterizar la que he denominado una crítica a la manera burguesa de considerar el arte literario hay que tener en cuenta que Poe fue un pensador temprano no sólo de la modernidad en general, sino que además anticipó su avatar como cultura de masas.⁶ Por eso al calificativo de “estética burguesa” conviene añadir el de “estética burguesa de masas”.

Sin embargo, hay que decir que dicha valoración que Poe efectuó de la modernidad fue un tanto ambigua. Si bien tomó la realidad de los arrabales y zonas oscuras de las ciudades para hacerlas objeto de su creación literaria, exaltando la belleza que se encuentra en el fango, no puede decirse que caiga en una simple romantización ingenua. La alquimia por la cual transfiguró el mal, la fealdad y lo efímero en belleza eterna –labor heroica que según Baudelaire debía ser asumida por el pintor de la vida moderna–, no le impidió llamar a las cosas por su nombre y denunciar problemas de la civilización y del progreso, algunos de los cuales él vivió en carne propia. Testimonio del interés que suscitó en Poe esta nueva característica de las sociedades modernas, resultado de la revolución industrial, es su relato “El hombre de la multitud”, así como su influencia sobre Baudelaire, quien se constituiría también como uno de los grandes poetas de la modernidad y de la ciudad, de aquella mezcla ambigua entre decadencia, banalidad y belleza presente en ellas, inspirando su importante obra *El pintor de la vida moderna* (2021).

Otro de los argumentos de Poe nos retrotrae al tema de la crítica, pero ahora en relación con la sociedad de masas, en lo que respecta a su posición frente a la opinión mayoritaria. En pocos razonamientos evidencia inconformismo respecto a la “opinión del mundo”, equiparable a esa tiranía de las masas que ha sido señalada como uno de los mayores riesgos del sistema democrático y una de las enfermedades de la sociedad

⁶ La obra colectiva editada por Félix Duque (2009) explora cuestiones relacionadas con la modernidad en la obra de Poe.

moderna. Refiriéndose a la acogida de su propia obra, dice a su interlocutor B que contar con la aprobación del gran público y de la buena opinión mundana sería para él motivo de vergüenza, mientras que contar con el visto bueno de B, su amigo, sería motivo de orgullo. La razón es que la opinión del gran público es prestada, robada o adquirida de forma artificial, por lo cual el valor de la opinión generalizada resulta notablemente dudoso. Para el remitente la opinión de su excelente destinatario, a quien concibe como una individualidad única e irrepetible, resulta por ello más valiosa y auténtica.

Frente a la tendencia al aplanamiento y a la homogenización del juicio de la sociedad de masas, Poe exalta el valor de la singularidad y del juicio individual. Con ello se anticipa a la opinión de autores como José Ortega y Gasset, quien en una línea aristocratizante y anti-burguesa exploraría el tema a fondo, tanto en su aspecto sociológico como estético, con la ventaja de que el fenómeno social de masas se hallaba ya en un punto de desarrollo mucho más avanzado.

En el terreno sociológico, denuncia Ortega (2014) cómo un grupo humano mayoritario e informe, al acceder al poder, siente el derecho de promover su modo de vida como modelo social dominante. El representante típico de esta masa sería el hombre promedio, que se deja llevar por pasiones básicas y que no se preocupa por el auto-cultivo. En oposición a él, el individuo responsable, de élite, se caracterizaría por una aristocracia espiritual; practicaría un constante auto-examen con vistas al mejoramiento, lo cual le permitiría disponer de mayor libertad. Traspasando esto al terreno estético, denuncia el filósofo español (2009) cómo la masa reacciona de forma irritada negando al arte nuevo y vanguardista todo valor, e incluso el mismo estatus de arte. El arte nuevo sería para Ortega impopular por esencia, o sea anti-popular, y sufriría necesariamente del rechazo del gran público, en esencia conservador e incapaz de comprender un lenguaje artístico y una sensibilidad creadora que ha renunciado al facilismo de las coordenadas convencionales de la tradición. Podríamos atrevernos a decir que también para Poe ese rechazo no sería más que una confirmación de que el artista, en esta caso el poeta y a su vez el crítico, estaría siendo fiel a su parte más valiosa: a su individualidad bien asumida.

Volviendo al argumento de Poe, introducirá luego una auto-objeción, lo que pareciera ser un descargo a favor de la opinión mayoritaria, que pone en boca de su destinatario y que se podría esquematizar en la forma del siguiente silogismo:

Premisa 1: el público en general considera que Shakespeare es un gran poeta.

Premisa 2: en verdad Shakespeare es el más grande de todos los poetas,

Conclusión: la opinión del gran público es portadora de verdad.⁷

Empero, concluirá rebatiendo su propia argumentación provisional, proponiendo una idea casi contraria: que la opinión común es impostora y tiene poco de común. Por otro lado, el número de seguidores no sería garantía de talento, algo que demostraría la multitud de seguidores de los poetas metafísicos como Wordsworth. Y casi al final del ensayo recurre a una fuerte imagen que evidenciaría esto con sarcasmo: “Ningún príncipe de la India tiene, yendo a su palacio, más seguidores que los que tiene un ladrón que va a la horca”.⁸ En realidad, la opinión común sería la emanación de la opinión de unos cuantos individuos especialmente dotados, los cuales generan juicios que ulteriormente son usurpados, en escala descendente, por hombres incultos que admiran su superioridad intelectual. Al no entender opiniones superiores, o al menos fuera de su alcance, creerán en ellas, asumiéndolas de manera irracional.

Poe contra-argumenta buscando sepultar completamente la anterior argumentación: en efecto, un tonto puede sostener que Shakespeare es un gran poeta sin haberlo leído jamás. Y como de hecho sabemos que Shakespeare es un gran poeta, podría decirse que la creencia u opinión expresada por dicho tonto es verdadera; sin embargo, lo que se pone en duda es la verdadera posesión de dicho sujeto de la opinión que sostiene.⁹ Como

⁷ ¿Acaso una versión enmascarada del motivo *vox populi vox Dei est, ergo verum est*?

⁸ Curiosa ironía para nuestros tiempos, dominados por la dictadura de los *likes, fans* y seguidores.

⁹ Incluso podría negarse que quien sostiene esa opinión en realidad esté sosteniendo una verdad, si se entiende esta como expresión de un conocimiento. Tal es la postura de Sócrates en el *Teeteto* (Cf. Platón 2019), cuando rebate la definición de conocimiento como opinión verdadera. Sostiene Sócrates que no pasa de ser una mera opinión en tanto no se sea capaz de dar cuenta de las razones que probarían su verdad. Esto introducirá la tercera definición de conocimiento en el diálogo, que corresponde a que conocimiento es opinión o creencia verdadera más juicio verdadero o justificación racional. Recordemos

ya se dijo, en realidad dicha opinión ha emanado de ciertos individuos especialmente dotados y por eso dirá Poe que únicamente puede aducirse que pertenezca a otros diferentes a ellos como se dice de un libro que es de aquel que lo ha comprado, y que dice “es mío” sin tener el mérito de haberlo escrito o haberle dedicado el tiempo que exige entenderlo. La relación se reduce en ese caso a la exterioridad y la adquisición material, imagen de transacción económica que me sugirió denominar esta parte de los argumentos de Poe como una crítica contra una estética de corte burguesa, pues es el consumismo el que define la lógica de su experiencia.

En contraste con la anterior crítica a una manera burguesa de considerar el arte literario, continúa Poe con una crítica a una manera aristocrática y tradicionalista de hacerlo. Con razones sustentadas en su propia historia, se queja de que el escritor americano tuviera que enfrentarse a tremendos obstáculos. Para ser leído –lo cual ya era aspirar a mucho– debía contar con el asentimiento de la crítica y del establecimiento internacional.¹⁰

A la manera de las leyes o de los imperios, en los que se establece un paralelo entre tener un “buen nombre” y el derecho o el mérito a la tenencia de bienes o la posesión de un trono, habría en la literatura un paralelo: bastaría con darle fama a un nombre para dar por sentado que hay detrás suyo una calidad que justifica dicho prestigio.¹¹ Además, señala cómo los anticuarios habrían abandonado la valoración de las obras según la duración y cantidad de tiempo –bajo la idea de que un clásico resiste al paso de los años, y conserva su interés para distintas generaciones–, para reemplazarla por las obras en relación la distancia o cantidad de espacio.¹² Resulta tremendamente

que Poe fue un buen lector de los clásicos y un estudioso de las lenguas antiguas, por lo cual no es improbable que conociera este famoso diálogo y replicara aquí parte de su argumento sin citarlo.

¹⁰ Baudelaire califica la relación de los Estados Unidos y Poe en términos de “cárcel” y “atmósfera antipática y asfixiante” (Cf. en Poe 2005 22-23 y en Poe 2008 4). Declara que “No debe [...] sorprendernos que los escritores americanos, aun reconociéndole una fuerza singular como poeta y como narrador, hayan pretendido siempre quitarle valor como crítico”. (En Poe 2008 15).

¹¹ Este es un argumento de gran actualidad en tiempos en los que, gracias a las redes sociales, los medios masivos de comunicación y las maquinarias de marketing y publicidad, se impulsa muchos autores a la fama y se garantiza el éxito de sus obras, sin que estas exhiban calidad alguna.

¹² En este sentido, comenta en “El principio poético” que “la desgracia de Pinkney consistió en haber nacido demasiado al Sur. Si hubiera pertenecido a New England, probablemente hubiese sido considerado el primero de los poetas líricos norteamericanos por la magnánima camarilla que durante

irónica la afirmación de Poe de que los libros, así como sus autores, mejoran y se enriquecen con el viaje, sobre todo si este es interoceánico; como si la simple presencia del libro en diferentes países fuera de por sí una gran distinción. Sumado entonces a la fama del autor, los nombres de Londres, París y Ginebra en la edición de sus libros tendría el cariz de “caracteres místicos”, los cuales actuarían como cartas de recomendación, más allá del verdadero talento, cuando quiera que lo hubiese.

En este punto introduce Poe otra creencia común, la de que un poeta no puede hacer una estimación correcta de sus propios escritos, para rebatirla triunfante: si la justicia de una crítica es directamente proporcional al talento poético de su autor, el poeta será el crítico más autorizado de su propia obra. Podría objetarse que un poeta que se juzgue a sí mismo no será imparcial y fácilmente se tratará a sí mismo con benevolencia. Pero esta posibilidad queda descartada de plano: es posible pensar que el amor propio le juegue una mala pasada al poeta, pero compensa con creces su íntimo conocimiento de la materia que se ha propuesto crear. La razón de que haya tantas malas auto-críticas no se debería a que las auto-críticas sean malas en sí, sino a que pululan los malos poetas y de ellos sólo puede esperarse una reflexión injusta o mala. Serían ellos quienes, por esa condición, sí serían propensos a ceder por completo al amor propio.¹³ Cabría pensar siguiendo esta línea de argumentación que los buenos poetas son, al contrario, exigentes y poco concesivos consigo mismos, y que es de hecho esta disposición una de las causas de que hayan desarrollado la excelencia en su arte. En el caso de Poe, sabemos que sometía sus escritos a quisquillosas y reiteradas relecturas, revisiones y correcciones, antes de publicarlos e incluso después de publicados.

Buscará Poe nuevos proyectiles en su carcaj para enfilarlos a la que denomina la “más singular herejía de la historia moderna” de la poesía, la “tontamente llamada Escuela del Lago” (1943 52) y sus más denodados representantes: Wordsworth,

tanto tiempo controló los destinos de las letras nacionales a través de esa triste publicación llamada *The North American Review*” (2017 70).

¹³ Este argumento se reviste de actualidad en un momento en que la crítica juega un papel tan importante en el destino de muchos artistas. Nos lleva a cuestionarnos sobre el verdadero porqué de la reticencia de muchos de ellos a hablar de su obra, escudándose a veces en el lugar común de que la obra debe hablar por sí misma. ¿Habrá en esto algo de incapacidad o incompetencia en el pensamiento?

Coleridge y Southey. Su ataque a estos románticos irá de la mano de su desprecio hacia el enfoque “metafísico” de la poesía, cuyo desatino vendría desde Aristóteles, a quien se le habrían ido las luces al considerar a la poesía “el más filosófico de los géneros de escritura” (Id. 53). Poe ve una contradicción en el hecho de que el Filósofo considere que el fin de la poesía debe ser la instrucción –en “El principio poético” llamará a esto “la herejía de lo didáctico” (2017 56)–, teniendo en cuenta la premisa que está a la base de la propia filosofía moral del estagirita: que el fin de la existencia es la felicidad. Poe hilvana su razonamiento de la siguiente manera: si el fin de la existencia es la felicidad –axioma que está dispuesto a aceptar– el fin de todo aquello conectado con la existencia también debe serlo. En sus palabras: “el fin de cada parte separada de la existencia debe seguir siendo la felicidad” (1943 52). Así, también el fin de la instrucción debería ser la felicidad, o el placer, “otro nombre para la felicidad”. Si esto es así, la poesía sería mejor que la instrucción, pues llevaría más directamente a la felicidad sin necesidad de su intermediación. Francamente esto puede considerarse una peligrosa finta y quizá un punto de quiebre en el argumento, que además sabemos va en contra de la renuencia de Aristóteles y en general de la ética griega clásica a ubicar la felicidad en el modo de vida hedonista, conectándola primariamente con el placer.

No obstante, las conclusiones que extrae Poe de la anterior discusión son muy interesantes, y contrarias a las ideas dominantes en la filosofía griega clásica, no sólo respecto a la vertiente aristotélica sino también respecto a la platónica. Para Aristóteles la instrucción sólo sería un medio para otro fin: el de la felicidad. Y si la felicidad es el valor más excelente, por aquel que vale la pena vivir, podría deducir Poe que los poetas, por otorgar placer a los demás, serían más importantes y más útiles para la sociedad que los instructores,¹⁴ cuyo cometido final también será la felicidad, sólo que, como dijimos, de manera mediada y por lo tanto retardada. Pero este razonamiento sería válido sólo si aceptamos la cuestionable ecuación entre felicidad y placer que propone Poe; aunque también cabe pensar, siguiendo lo defendido por él en otras partes, que el placer que proporciona la poesía sería el placer celestial de la belleza, un placer más especial y sutil, más espiritual, que aquel del corazón o la Pasión –embriaguez emocional y

¹⁴ Esto va en contra del argumento de Platón, quien se declara enemigo de la utilidad de los poetas y advierte sobre su peligro para el bienestar de la comunidad (Cf. *Ión* y *La república* 2019).

corporal– y que aquel del intelecto o la Verdad –satisfacción de la razón y de la contemplación reflexiva–.¹⁵

Por lo anterior rechaza que poetas metafísicos como Wordsworth y Coleridge se empeñaran en cultivar la contemplación y el intelecto, como si estas facultades fueran suficientes y adecuadas para la creación poética. Wordsworth en particular se convierte en víctima de su sátira debido a que habría dedicado su infancia y juventud a la contemplación, en vistas a un futuro en el que la creación emanara fácilmente de la madurez conquistada. El problema es que ni la razón ni el intelecto, y menos aún la contemplación, tendrían que ver directamente con la labor creativa, que correspondería más bien a la imaginación y las pasiones. Para Poe no tendría sentido sacrificar la vida para la poesía: al contrario, la condición de posibilidad de la poesía es que esta sea vivida. Y esta vivencia se hallaría en la superficie, no en las profundidades. Por eso la poesía sería palpable y alcanzable más con la simplicidad de un niño que con los viajes de los metafísicos a la profundidad o a las alturas. En esto habría estado de acuerdo con el poeta Paul Valéry, quien declaró que “lo más profundo que hay en el hombre es la piel” y que “puede que haya profundidades *accessibles* (pero lo que hallaremos no merece la pena del descenso) y profundidades *insondables*... Incluso si nos pudiéramos arriesgar y percibiéramos algo, no comprenderíamos nada de lo que hallaríamos” (1988 39-40).

Ahora bien, si la poesía está en la vida, tampoco residiría esta simplemente en su aspecto luminoso. Haría falta una personalidad como la de Poe para hacer comprender esta intuición en todas sus implicaciones, pues nunca temió la exploración de los recovecos más oscuros de la condición humana. De ahí que la imagen que usa para apartarse definitivamente de los poetas metafísicos resulte conmovedora, dados sus conocidos problemas con el alcohol:

¹⁵ Estas ideas las desarrolla en sus ensayos “Filosofía de la composición” (2017 34) y en “El principio poético” (2017 86), donde hablará de la belleza como armonía de Venus Urania, acudiendo a la clásica distinción establecida por Platón en *El banquete* entre dos manifestaciones de Afrodita: Urania –espiritual y contemplativa– y Pandemos –terrenal y sexual–.

los Góticos de Alemania lo comprendieron bien, los cuales solían debatir los problemas importantes a su estado dos veces, una vez estando borrachos, y otra vez sobrios: sobrios para no sufrir deficiencias de formalismo, borrachos para no estar desprovistos de vigor (1943 54).

Con respecto a la idea romántica y aristocrática del genio, Poe se muestra igualmente prevenido. Por un lado, resulta esclarecedor que no tiene problema en deshacer el aura de misticismo altisonante y solemne en el que se quieren envolver algunos poetas, que buscan ser admirados mostrándose como inspirados o afortunados, y dicen encontrar en el azar o en la intuición la resolución a los problemas que enfrentan sus procesos creativos. De esta postura da testimonio su ensayo “La filosofía de la composición o método de composición”. Precisamente, la palabra “método” remite a un camino para llegar a un resultado, una ruta explicitable y replicable, un trazado que, de conocerse, cualquiera podría recorrer sin temor a perderse. Baudelaire, más fiel a una visión romántica del genio, cree que esta posición de Poe es pura ironía y falsa modestia, y no se da cuenta de que es un ejercicio de desacralización y normalización al que somete a su propia obra y a sí mismo como autor. El vocabulario que atraviesa este ensayo es en eso elocuente, siendo más científico que artístico: contrariando la idea del artista como poseedor de un don especial e inexplicable, misterioso e irracional, habla del trabajo de redacción sometido a mecanismos y problemas casi matemáticos, a fórmulas y fases progresivas, como parte de un sistema que responde a relaciones de causalidad.¹⁶ Es este un rasgo que supo captar bien Rubén Darío, quien en esbozando una serie de personajes *Raros*, recoge en el perfil dedicado a Poe lo que llama la “matemática de su cerebración” (1994 62) y la “condición algebraica de su fantasía” (Id. 63).

¹⁶ En “Filosofía de la composición” atribuye el efecto causado por su poema “El cuervo” a una serie de factores a los que habría llegado paso a paso, mediante un ejercicio deductivo. Su brevedad y unicidad garantizarían la intensidad de la experiencia. La selección de recursos y temas responderían a la pregunta de cuál sería el sentimiento más bello, siendo la tristeza la más alta manifestación de la Belleza y su tono el melancólico. En términos de métrica y rima el recurso adecuado sería la monotonía del estribillo, por su aceptación universal. Y para justificar la falta de razón en la repetición debía ponerlo en boca de un ser no racional, un animal revestido además de reputación agorera. El tema más melancólico sería la muerte de una mujer bella y amada. Y en los labios de un amante desolado esta adquiriría la mayor fuerza poética (Cf 2017 31-38).

Si el propósito de los metafísicos es instruir –como ellos mismos se ufanaban de declarar– para Poe resulta incoherente que apelen a un estilo incomprensible, hermético y de minorías, apto sólo para unos pocos. Se supone que a quien deberían procurar llegar es a los muchos, al gran público, pues es este el que necesita ser instruido pero, lejos de eso, no hacen más que granjearse su antipatía.¹⁷ En esto la obra del propio Poe es ejemplar y podríamos decir que superior ya que, sin proponérselo como tarea moral, fue capaz de desarrollar temas de un asombroso nivel filosófico y científico que podrían considerarse instructivos, pero que se presentan antes que nada de una manera entretenida y accesible, al punto de que ha sido muy bien recibido entre el gran público sin que esto signifique un desmedro de su calidad literaria.¹⁸ Para ilustrar su punto, Poe acude aquí de manera burlona a la figura del demonio de Melmoth, haciendo referencia al clásico de la literatura gótica de 1820 de Charles Maturin. Lo que hacen los poetas metafísicos se asemeja a la inutilidad con que dicho demonio despliega sofisticadas tretas con el fin de hacer perder un par de almas –algo que se narra en tres extensos volúmenes– mientras que demonios comunes y corrientes podrían demoler mil o dos mil almas con éxito y sin necesidad de tanto enredo.

Resultaría también necia aquella idea de Wordsworth de que el genio es quien hace bien aquello que es valioso hacer y que además nadie ha hecho antes. Poe no lo dice directamente pero, al burlarse de él, por un lado rescata indirectamente el lugar de la tradición en la poesía y, por el otro, se niega a reducir de manera absurda el campo de la poesía al negarse a instaurar unos motivos que serían auténticamente poéticos, por ser geniales, y otros que no lo serían, por ser ordinarios.

Con esto además evade definir la poesía. Nos cuenta que una vez al preguntar a cierto profesor *¿qué es poesía?*, este responde con la definición del libro del Dr. Johnson. Esto le hace caer en cuenta que resulta inadecuado definirla, por su naturaleza

¹⁷ Este punto relativiza la posición de Baudelaire, quien quiere definir a Poe como un aristócrata del espíritu y defensor de ese tipo de forma social, minoritaria y por lo tanto excluyente.

¹⁸ En esto Poe se alinea con los grandes autores de todos los tiempos como Shakespeare y Cervantes quienes, según defiende René Girard (1985), han conquistado un doble nivel de interpretación: uno convencional para el gran público, atractivo y divertido, y uno sutil para la *happy few*, exigente y revelador de verdades profundas de la condición humana, particularmente de sus mecanismos del deseo (Cf. Maurel 2002 22).

proteica, que se transmuta constantemente y por ello escapa a toda determinación. Esa idea queda clara en su enumeración casi borgiana de una lista de obras ¡qué obras! de Shakespeare, en las cuales, por más de que no se defina qué es la poesía, no tenemos más que consultarlas para encontrarla allí viva y en plena actividad. Lo cierto, nos dice, es que la poesía no es ciencia, en tanto su objeto inmediato no es la verdad sino el placer y no cualquiera, sino un placer y unas sensaciones indefinidas; a diferencia de la prosa, que presenta imágenes perceptibles con definición. Su idea de la poesía como una pintura que no aparece clara ante la primera mirada y cuyas tintas se confunden, pero que ante la mirada penetrante del conocedor surge compacta y clara, anticipa bellamente la pintura impresionista. La siguiente construcción, que aparece hacia el final del ensayo y que nos aproxima a nosotros al final de este análisis, muestra a un Poe muy arriesgado en sus ideas, concibiendo la posibilidad de transgredir el campo cerrado de las artes, géneros y lenguajes artísticos, acercando la poesía ya no a la pintura, como hizo antes, sino a la música:

La música, combinada con una idea placentera, es poesía: la música, sin esa idea, es simplemente música: la idea, sin la música, es prosa desde todo su carácter definido (1943 56).

Esta idea de un movimiento que parece trascender los límites de la poesía hacia otras artes la encontraremos de nuevo en ensayos posteriores donde nos dirá Poe que, si bien él se puede limitar el examen del sentimiento poético a sus manifestaciones verbales, este “puede, como es natural, desarrollarse en diversas modalidades: Pintura, Escultura, Arquitectura, Danza, muy especialmente en Música, y, de manera muy peculiar y con mucha amplitud, en la composición de Jardines Decorativos o de Paisajes” (2017 59).

Referencias

Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza, 2005.

Baudelaire, Charles. "Edgar A. Poe. Su vida y sus obras" en Poe, Edgar. *El hombre de la multitud*. Bogotá: UNAL, 2005.

Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Alianza, 2021.

Baudelaire, Charles. "Nuevas notas sobre Edgar Allan Poe" en Poe, Edgar. *Ensayos y críticas*. Caracas: El perro y la rana, 2008.

Darío, Rubén. *Los Raros*. Buenos Aires: Losada, 1994.

Duque, Félix (Ed.) *Poe. La mala conciencia de la modernidad*. Madrid: Círculo de bellas artes, 2009.

Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama, 1985.

Edgar Allan Poe Society of Baltimore. Sitio Web: <http://www.eapoe.org/works/info/peltb.htm>

Maurel, Olivier. *Essais sur le mimetisme. Sept oeuvres littéraires et un film revisités à la lumière de la théorie de René Girard*. Paris: L'Harmattan, 2002.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Castalia, 2009.

Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Alianza, 2014.

Ospina, William. "Edgar Allan Poe. El explorador de tinieblas". *Un álgebra embrujada*. Bogotá: Random House, 2012. 37-40.

Platón. *Diálogos*. Barcelona: Gredos, 2019.

Poe, Edgar Allan. *Complete Poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Heritage Press, 1943.

Poe, Edgar Allan. *El hombre de la multitud*. Bogotá: UNAL, 2005.

Poe, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Caracas: El perro y la rana, 2017.

Poe, Edgar Allan. *Obras en prosa*. San Juan: Universidad de Puerto Rico. 2 Vols. 1956.

Poe, Edgar Allan. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. 2 Vols. New York: Cosimo, 2009.

Poe, Edgar Allan. *The Portable Edgar Allan Poe*. New York: Penguin, 2006.

“Poe as a Student. Edgar Allan Poe at the University” en *The Raven Society*. Sitio Web: <https://aig.alumni.virginia.edu/raven/poe-resources/poe-as-a-student/> 2021.

Valéry, Paul. *La idea fija*. Madrid: Visor, 1988.