

III. EL PRIMER CRÍTICO NORTEAMERICANO MODERNO: EDGAR ALLAN POE (EL JARDÍN ORNAMENTAL Y LA IRRUPCIÓN DE LO SAGRADO)

El Sentimiento Poético se puede desarrollar, por supuesto, de varios modos: en la Pintura, en la Escultura, en la Arquitectura, en la Danza, de modo especial en la Música y todavía más en un amplio campo, el de la composición del Jardín Ornamental.

The Poetic Principle, Edgar A. Poe

LA ORIGINALIDAD LITERARIA: UNA CRUZADA INTELECTUAL

Lo primero que habría que señalar es que Edgar Allan Poe se ganó la vida como articulista asalariado y que lo que más escribió no fueron cuentos de horror ni poesía sino *crítica profesional* para diferentes revistas literarias. Su meta era establecer altos principios artísticos que capacitaran a sus conciudadanos para juzgar por sí mismos un texto literario y a liberarse del “bombo” (“puffing”) crítico del *establishment* literario británico y estadounidense.¹ Su indoblegable labor de casi quince años le ha valido

¹ “Desde cuando se asoció al *Messenger* en 1835 hasta su muerte en 1849, Poe escribió como contribuyente en varias revistas en el Noreste cerca de mil ensa-

ser considerado el primer crítico norteamericano moderno.² Fundado en una estética antiimitativa, como los trascendentalistas de Nueva Inglaterra pero emplazado mentalmente en el Sur, promovió la independencia intelectual de su patria:

Las batallas literarias de Poe poseen un solo cometido: preparar el camino de los escritores de genuino talento y, por consiguiente, el de una literatura norteamericana respetable. En una época en la que Norteamérica no tenía nada que pudiera llamarse crítica nacional, Poe formuló los más altos principios críticos y presentó en sus propios ensayos y reseñas un modelo de crítica. En una época cuando los autores norteamericanos imitaban a los autores ingleses, él tuvo la franqueza de denunciar “el pecado colonial” y denunció que la imitación era una muestra de mediocridad. [...] En una época cuando los críticos y los escritores norteamericanos confundían propósito moralista con valor literario, Poe condenó el didacticismo como principio crítico y estético e insistió en la Belleza [...] En una época cuando los críticos juzgaban con normas provincianas y efímeras, Poe proclamó que los parámetros deberían ser universales y eternos.

zos, reseñas, artículos, columnas y notas críticas. [...] ¿Y qué logró con su actividad crítica? Mucho. Estableció parámetros nacionales para la crítica de libros. Desplegó intolerancia por ‘el bombo’ a libros norteamericanos de segunda clase por el sólo hecho ser norteamericanos. Produjo ideas incoadas acerca de la estética que posteriormente florecieron en ensayos críticos maduros y logró formular teorías originales sobre el arte. Fue guiado por una devoción implacable a la idea que a los norteamericanos se les debía enseñar a distinguir entre trabajos ordinarios o incluso encomiables y verdaderas obras maestras. Los altos parámetros que Poe erigió entraron frecuentemente en conflicto con el *establishment* literario. Por tal sinceridad llegó a pagar un alto precio”. James M. Hutchisson, *Poe*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 57.

² “Poe objetaba las vagas generalidades de los críticos así como la ignorancia de principios críticos [...] No solamente urgía hacer un análisis textual responsable, sino que él mismo se convirtió en el primer crítico norteamericano en erigirlo como su técnica característica”. Moss, Sidney P., *Poe's Literary Battles*, Durham, Duke University Press, 1963, p. 32.

Su lucha se daba en plena expansión internacional del mercado literario generador de las revistas literarias privadas del siglo xix,³ la mayoría de las cuales desde entonces se ha ido especializando hasta instalarse en el medio académico norteamericano, tal como lo conocemos hoy. Según dice Sidney P. Moss, sus agentes más influyentes frecuentemente fueron, son y seguirán siendo los mismos:

Y en una época que en el mejor caso en que la crítica era subjetiva y en el peor era amiguera, Poe insistió en una crítica analítica e imparcial. Aún más, y este es escasamente su menor logro, Poe se comprometió a denunciar y censurar aquellas circunstancias de publicación, reseña y mercado que militaban contra los escritores de talento en favor de los mediocres; fuerzas cuya posición ha sido desde entonces usurpada por argollas académicas, encomios pre-publicitarios tendenciosos, propaganda a gran escala y bombos televisivos, eso sí las argollas y sus acólitos permanecen aún entre nosotros.⁴

Una actitud tal hacia la literatura nacional sólo se explica si se tiene en cuenta que para Poe “la falta de originalidad fue siempre el gran enemigo del progreso del arte”;⁵ que “al hacerse un campeón de la originalidad también pretendía desacreditar a meros ‘imitadores’”,⁶ que “No hay mayor virtud literaria que la

³ El origen ilustre de las revistas literarias norteamericanas viene de mediados del siglo xviii. Una de las primeras historias de la literatura norteamericana traducida en España fue la del profesor José de Caso de la Universidad de Madrid. Allí indica que “Franklin fundó en Filadelfia, en 1741, *El 'Magazine' General y Crónica histórica para todas las provincias británicas de América*. Esta publicación, aunque sólo vio la luz seis meses, y contenía pocas cosas de valor literario, tiene interés por haber sido el primer ensayo de Revista literaria hecho en América”. Fred Lewis Pattee, *Historia de la literatura de los Estados Unidos*, trad. de José de Caso, Madrid, La España Moderna, [sin año], p. 42. Se trata de la obra de Fred Lewis Pattee, *The First Century of American Literature 1770-1870*, Nueva York, D. Appleton-Century Company Inc., 1935, p. 8.

⁴ Moss, Sidney P., *op. cit.*, p. IX.

⁵ Hutchisson, *op. cit.*, p.177.

⁶ *Ibid.*, p. 67.

originalidad verdadera”;⁷ que el “gran adversario de la Invención es la Imitación”;⁸ que “abogó por el *genio*, y por lo que inevitablemente es un producto del genio, la *originalidad*”;⁹ que “vio ‘poésis’ como ‘una respuesta [...] a una exigencia natural irreprimible de un producto estético que comprendía [...] estos elementos: lo *novedoso*, la *originalidad*, la *invención*, la *imaginación* o finalmente la *creación* de la Belleza’”;¹⁰ que “la literatura era una religión, y como su gran sacerdote, fustigó a los cambistas del templo con un látigo hecho de escorpiones”.¹¹ Y que los ácidos cargos de imitación que formuló contra Longfellow “no fueron ni aislados ni caprichosos, fueron la culminación de una fase significativa de la carrera de Poe en la cual dedicó parte de su vida al estudio de la originalidad, piedra angular de su estética”.¹² En una temprana fecha, 1836, al saber que una escritora sureña, Lydia H. Sigourney, había sido llamada la Hemans de Norteamérica, comparándosele a la poetisa británica Dorothea Felia Hemans, denunció el provincianismo crítico y la declaró “palpablemente convicta de imitación, el más mortal de los pecados literarios”.¹³ Su “poesía pura”, entonces, se le entiende mejor si se le ve no de modo abstracto, como *literatura pura en sí* desconectada de su contexto cultural, sino como una *reacción antimimética* norteamericana durante la primera mitad del siglo XIX hacia la *pura función poética*; es decir, no nacida ahistóricamente ni en términos absolutos, sino abriendose paso en fricción

⁷ Moss *op. cit.*, p. 133.

⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁹ *Ibid.*, p. 156. Los subrayados no son míos.

¹⁰ Hutchisson, *op. cit.*, pp. 86 y 87. Los subrayados no son míos.

¹¹ Moss, *op. cit.*, p. 122.

¹² *Ibid.*, p. 175. Que Poe consideraba la imitación y el plagio como la mayor injuria que se podía hacer a la literatura nativa queda formulada con filosidad de estilete en el párrafo siguiente: “[el] pecado del plagio supone la quintaesencia de la perversidad; y esta perversidad parece estar en razón directa a la cantidad de honor obtenida del robo. Un ladronezuelo se contenta con lo robado; el plagiario exige a la humanidad que lo aplauda, no por robar, sino por lo robado”. *Ibid.*, p. 166.

¹³ Hutchisson, *op. cit.*, pp. 64 y 65.

sublevada contra un medio literario concreto que él consideraba prostituido y obtuso. Es decir, Poe opera como un escritor subalterno en América tal como lo hacen Emerson y Martí, pero, en su caso específico, inicia una encarnizada reivindicación del escritor imponiendo por contrapeso la *función poética* sobre la *función referencial*, denotativa.¹⁴ Describamos el contexto de su *praxis* estética.

ANTE LOS MUROS DE LA CIUDAD LETRADA

Edgar Allan Poe vivió su carrera en un clima nacionalista contra Inglaterra, intensificado a partir de la guerra de 1812, que de alguna manera reflejaba también el intenso fervor de las luchas independentistas latinoamericanas libradas contra España a partir de 1810. Se trataba de responder a la cuestión de establecer las bases de una cultura propia y por lo tanto producir una literatura que pudiera ser identificada como singularmente norteamericana: “una literatura nativa consolidadora de la autonomía del país y que fuera capaz de acallar a sus críticos británicos y europeos”. En ese entonces, la literatura norteamericana era tenida como “bisoña” y torpe de hábitos, caracterizada desde Europa como “un chiquillo insubordinado y levantisco en plena infancia”. Como decía Sydney Smith en 1820 en la *Edinburgh Review*: “A lo ancho y largo de este mundo ¿quién lee un libro norteamericano, o asiste a una obra de teatro, o admira un cuadro o una estatua norteamericanos?”.¹⁵ Fueron los trascendentalistas de Nueva Inglaterra quienes organizaron más directamente el contraataque, especialmente Ralph Waldo Emerson con su conferencia en Harvard “The American Scholar” de 1837. Pero, además:

¹⁴ “Hemos presentado los seis factores comprometidos en la comunicación [emotivo, referencial, poético, fático, metalingüístico, conativo] excepto el del mensaje en sí. El factor centrado (*Einstellung*) en el MENSAJE como tal, enfocado en el mensaje por sí mismo, es la función POETICA del lenguaje”. Véase Jakobson, *op. cit.*, pp. 356-359.

¹⁵ Hutchisson, *op. cit.*, p. 58.

Tampoco parece ser un mero accidente que durante un periodo de tiempo relativamente corto, denominado usualmente el periodo romántico norteamericano o, menos frecuentemente, el Renacimiento norteamericano (término mucho más sugerente del esfuerzo norteamericano por coronar el logro de una literatura nacional y con seguridad más refractario a la imitación norteamericana de autores extranjeros), que Cooper –para citar uno de los multiples casos– introdujera en la ficción norteamericana la Guerra Revolucionaria, el indígena norteamericano, la pradera norteamericana; que Irving se aprovechara de la frontera y los temas del Oeste; que Hawthorne explotara la historia puritana, para no mencionar el experimento de la Brook Farm y la conciencia norteamericana en Europa; y que Whitman procurara cantar Norteamérica con lo que consideraba un idioma norteamericano.¹⁶

En esta misma dirección se dirigían los esfuerzos de revistas de Nueva York y Filadelfia (el *Literary World*, la *Democratic Review*, la *Knickerbocker Magazine*, el *New York Mirror*, el *New York Commercial Advertiser*, entre otras), cuyos editores y propietarios se les consideraba “inmensamente poderosos hombres de letras, críticos y antologistas de la literatura nativa”.¹⁷ Pero, fatalmente, casi cualquier propósito altruista se comercializa y, como consecuencia de este proceso institucionalizador general, dichas revistas terminaron propiciando una secuela de “bombo” indiscriminado de libros norteamericanos de segunda clase. De tal modo que “la principal característica de esta improvisada literatura nativa que tanto ofendió a Poe fue su simplista norteamericanidad”.¹⁸ Tomaba como una estafa que se enfocaran temas como el gran paisaje, la marcha hacia el oeste y el indígena norteamericano, con los moldes de Walter Scott y de Dickens, adoptados ya por Cooper o Irving:

¹⁶ Moss, *op. cit.*, pp. 19 y 20.

¹⁷ Hutchisson, *op. cit.*, pp. 58 y 59.

¹⁸ *Ibid.*, p. 59.

Tampoco puede considerarse que fuera una pura ocurrencia que Cooper e Irving, una vez que mostraron la riqueza de los recursos norteamericanos, se convirtieran en modelos para un sinnúmero de imitadores norteamericanos.

Además, las acusaciones de imitación y plagio, los más inmundos epítetos que se pudieran emplear contra una obra norteamericana, se hicieron lugar común en la crítica estadounidense. Los críticos de las revistas confrontaron las imitaciones norteamericanas de “efectistas y trasnochadas escuelas inglesas”, que llegaron a representar el “ignominioso vasallaje en literatura”.¹⁹

Por ello, Poe, en contraposición a la *Knickerbocker Magazine* y la *North American Review*, las dos revistas literarias más influyentes de Estados Unidos, precisó en 1840 el objetivo de su crítica literaria, “que lo llevó a atacar obras norteamericanas con el propósito de defender obras norteamericanas”:²⁰

Yo he de dirigir la instauración del precepto de una crítica absolutamente independiente; he de ejercer en la práctica ese derecho y demostrar, a la vez, las ventajas de una crítica autónoma, guiada solamente por las reglas más puras del Arte. Analizar, urgir y aplicar tales reglas y, al mismo tiempo, mantenerse distante de todo gusto personal sin temor de ninguna clase, excepto el de mellar dicho derecho. No ceder en lo más mínimo a la vanidad del autor, a los presupuestos de los viejos prejuicios, a las volutas y cánticos anónimos de las revistas literarias o a la arrogancia de aquellas *cámarillas* [*cliques*] organizadas que flotan como pesadillas sobre la literatura norteamericana y manufacturan al por mayor una opinión pseudopública, a cada gesto de cabeza de nuestros principales vendedores de libros.²¹

¹⁹ Moss, *op. cit.*, p. 20.

²⁰ *Ibid.*, p. 81.

²¹ *Ibid.*, p. 91. Si se tiene en cuenta la historia literaria latinoamericana, piénsese en “el bombo” publicitario del “boom” de los años sesenta que en su primer momento desatendió la obra óptima de Rulfo, Arguedas, Carpentier, Onetti y Borges, por citar algunos ejemplos prominentes.

Como sostiene James H. Hustchinson, en sus apreciaciones Poe no se andaba con circunloquios, pues “quería que la literatura norteamericana se respetara por tener la misma altura de la de Inglaterra o la de Europa”:²²

Anunciamos con címbalos y timbales la necesidad de alentar a los escritores nacionales de mérito y nos imaginamos ciegamente que podemos alcanzar esto con un “bombo” indiscriminado de lo bueno, lo malo y lo indiferente, sin esforzarnos en reparar que, del modo que generalmente se ofrece, lo que suponemos apoyo ha producido el efecto opuesto. En una palabra, lejos de avergonzarnos de los muchos desafortunados fracasos literarios a los cuales nuestra desbocada vanidad y el dislocado patriotismo ha dado origen últimamente, nos aferramos pertinazmente a [...] la cruda paradoja de admirar tanto más un libro estúpido porque, de seguro, su estupidez es norteamericana.²³

Pero para examinar las fuerzas que dieron forma a la carrera de Poe, además de considerar la búsqueda de una literatura propia, es necesario descender al contexto económico del fenómeno editorial. En los Estados Unidos de la época existía sólo una ley nacional de derechos de autor, no así una internacional. Esta última se instauró en 1891 con el llamado “International Copy Right” y posteriormente con el “Copyright Code” de 1909. Por lo tanto, en época de Poe, era más caro publicar a un autor nacional, a quien se le debía pagar derechos de autor por su manuscrito, que a un europeo a quien no se le debía compensar nada. En la práctica, resultaba más barato comprar un libro inglés en Nueva York que en Londres. La creatividad literaria en este lado del Atlántico quedaba entrampada, pues carecía de carriles de ingreso a un mercado copado por obras europeas:

²² Hutchisson, *op. cit.*, p. 64.

²³ *Ibid.*, p. 59.

En 1835 era todavía una idea novedosa concebir una literatura nacional, entendida como las obras escritas por norteamericanos, publicadas en Norteamérica y producida por escritores nativos con mercado e ingresos garantizados por sus escritos.²⁴

Los editores, además de no depender de los manuscritos nacionales por los que debían pagar, preferían publicar textos consagrados de antemano en Inglaterra por la crítica británica. Lo cual resulta crucial, pues si un autor nacional quería ingresar en el mercado debía tratar de establecer primero su reputación en Inglaterra.²⁵ Tal restricción económica daba lugar a que un autor "norteamericano" tratara de sobresalir imitando los cánones europeos y se adhiriera lo antes posible a una camarilla ("clique") o grupúsculo ("coterie") local, es decir, a un contubernio exclusivo y excluyente de asistencia mutua, integrado por autores, críticos y editores. La camarilla inflaba encomiásticamente un poema, un poemario, un cuento o una novela:

[...] este sistema era el "bombo", un proceso de publicar en periódicos y revistas reseñas altamente laudatorias, esencialmente acríticas, que favorecían las obras hechas en sus propias imprentas, cuyos autores generalmente colaboraban en la revista que publicitaba sus libros. Algunas veces esas reseñas eran escritas por amigos, el editor, un conocido del autor o el autor mismo. En ocasiones estos individuos— los editores, los amigos o el mismo autor —aplicaban una presión concertada para asegurar notas de prensa favorables por todo el país. [...] Este sistema, como sus impugnadores señalaban, no era sólo inmoral sino que en realidad militaba contra una literatura nacional.²⁶

²⁴ Moss, *op. cit.*, p. 4.

²⁵ Los dueños de las editoriales "no se decidían sobre el mérito de uno de sus autores hasta que éste hubiera sido ratificado en Inglaterra". *Ibid.*, p. 12.

²⁶ *Ibid.*, pp. 22 y 29.

Como se ve, la misma actitud, con sus más y sus menos, se ha transmitido hasta hoy. Reaparece en algunos oscuros rincones arribistas de la cultura oficial:

[...] Porque una vez que la camarilla quedaba establecida, se volvía más tribal y poderosa, favorecedora de sus protegidos y hostil a los excluidos en una liga de protección mutua. [...] Como consecuencia de dicho sectarismo la crítica de las revistas literarias estaba viciada con las predilecciones de esos grupúsculos (“coteries”).²⁷

Ya se ha señalado que no siempre había sido así. Fieles a su misión las revistas literarias del siglo XIX, al dar sus primeros pasos, habían logrado encauzar un impulso sano de animación cultural, pero a medida que se consolidaban se iban desvirtuando y terminaron explotándolo:

Inicialmente las obras literarias se juzgaban con parámetros que, por más que hoy nos parezcan rígidos y objetables, al menos tendían a ser imparciales e inmunes de ser afectados por grupos oportunistas. Luego las reseñas publicadas por los editores inmersos en este tráfico eran, en su mayoría, superficiales y, mucho peor, engañosas. Se aclamaba o se denunciaba la obra de un autor sin fundamento, en vista de si el autor estaba o no a favor de la argolla. Para aspirar al éxito, los autores tenían que congraciarse primero con los editores, un proceso que suponía servilismo [toadying] y embuste [quackery], nombres despectivos de la genuflexión y la charlatanería de parte del autor hacia el editor y del editor hacia el público.²⁸

²⁷ *Ibid.*, p. 30.

²⁸ *Loc. cit.*

UNA FLOR DESDE PARÍS PARA EL HERMANO MALDITO

Las consecuencias de actuar contra el *establishment literario* son casi siempre las mismas. Por ello no deja de ser ingenuo creer que el tribalismo que hoy impera en la crítica latinoamericana continental es cosa nueva, o fruto cuidadosamente elaborado de una superior lucidez lograda en el siglo xx. Por el contrario, es un añaño reflejo ya puesto en práctica hasta el extremo en época de Poe:

Los autores y editores que preferían mantenerse independientes e íntegros estaban, en su mayoría, condenados al fracaso. El raro escritor o editor que desafiaba las argollas quedaba prácticamente arruinado.²⁹

El siguiente informe no deja de servir de alerta a los críticos auténticamente dispuestos a hacer una contribución a su campo de estudios o ir más allá de la retórica escrituraria. Frente al adocenamiento, el oportunismo o la componenda de camarilla, siempre ha surgido la resistencia de la investigación y de la crítica independiente. El efecto más nocivo del “bombo” era imponerle al público no especializado una moda vacua, refractaria al impulso de afirmación cultural:

Otra injusticia del sistema que sus detractores señalaban afectaba al público desprevenido. Los editores, al preparar la recepción de ciertas obras, degradaban el gusto público pues no recomendaban las mejores obras sino sólo aquellas que favorecían casi siempre en términos inmoderados y acríticos. Las obras de los autores no favorecidos eran tratados con lo que Poe llamaba la “temible condenación del desprecio silencioso” [“dreadful damnation of silent contempt”], o eran reseñados de modo abusivo, de tal manera que el público o no conocía la existencia de tales libros o eran presentados de la peor forma. Así, el libro más publicitado se convertía,

²⁹ *Loc. cit.*

en efecto, en el más valioso de leer, truco todavía bien usado hoy por el moderno sistema editorial.³⁰

En los momentos encarnizados de la lucha, cuando sentía que se atentaba contra el joven arte nacional, Poe no daba un paso atrás y dejaba caer el rigor lógico que en sus cuentos se precipitaba como una guillotina:

El predominio del espíritu rimbombante es un tema que repugna. Su carácter es a la vez servil y dogmático. La descarada, infundada, irrestricta e inflada alabanza es un insulto cada vez mayor al sentido común de la comunidad. Por ser esencialmente trivial, se ha convertido en un instrumento del abuso más grosero. El encumbramiento de la imbecilidad es una injuria escarnecedora y arruina del modo más completo el verdadero mérito [...].³¹

Como se ve, Poe enfrentó el fuego con fuego. La lucha hacia el fin de su vida se volvió una verdadera batalla campal. Con Lewis Gaylord Clark, editor de la *Knickerbocker Magazine* de Nueva York,³² cabeza de una de las camarillas críticas más influyentes del país, casi se fueron a las manos. Después de su fallida presentación en el Liceo de Boston en 1845, con la reputación seriamente afectada, no era de extrañar que Poe fuera blanco de argumentos *ad hominem*. Poco después del evento, en un artículo publicado en la *Knickerbocker* (1846), Clark describe a Poe cuando vino a verlo en su oficina. Primero lo llama “miserable borracho” y luego se expande:

³⁰ *Ibid.*, pp. 30 y 31. Como se dijo, respecto al “boom” latinoamericano de los años sesenta, el caso de los menos promocionados editorialmente fue, principalmente, el de Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti y José María Arguedas, dotados intérpretes culturales de la Latinoamérica profunda.

³¹ *Ibid.*, p. 35.

³² El origen del nombre viene de la primera obra importante de Washington Irving *Historia de Nueva York de Knickerbocker* (1809). Irving presentó como autor de la historia a un personaje holandés para parodiar a los primeros habitantes holandeses fundadores de la ciudad.

Cuando un hombre se hunde al punto de ya no suscitar venganza, se convierte en el más mísero de los objetos miserables. Una pobre criatura de tal calaña nos vino a tocar la puerta hace unos días, en un estado de triste imbecilidad; cargaba en su maltratado cuerpo las muestras de una vida malsana y revelaba por su modo de hablar tal desvarío de sentido, que cualquier chispa de rencor hacia él quedaba extinguida; ni siquiera hubiera podido yo considerar un sentimiento de desprecio hacia una persona que había deshecho ya su reputación y estaba ahora consumando evidentemente un suicidio contra su cuerpo. ¡Qué infeliz! Apareció acompañado de una mujer mayor [su suegra María Clemm?] quien le había seguido los pasos en un agobiante recorrido por las calurosas calles para impedirle continuar bebiendo; pero él de algún modo había eludido su vigilancia y estaba completamente borracho. Después de escucharle con dolor sus procaces obscenidades, partió acompañado de su buen ángel, a quien le debía el servicio que estaba recibiendo.³³

Poe con su trabajo crítico y literario produjo grandes ganancias para libreros y dueños de revistas. En contraste con la suya, la vida de los dueños del aparato editorial norteamericano, era en general más bien fastuosa y propia de gente de mundo. En su caso, las entradas personales fueron mínimas y, como es sabido, murió en extrema pobreza. Según se ha investigado, las ganancias totales que obtuvo de su pluma en sus cuarenta años de vida, esto es, por toda su obra, solamente llegaron a los seis mil doscientos dólares.³⁴ De adulto Poe pasó épocas en que no logró ingresos en absoluto, pero si se distribuyera esa cantidad entre sus dieciocho y sus cuarenta años, cuando murió, hubiera recibido alrededor de unos setenta y siete céntavos al día. A mérito suyo, puesto que no vivía artificios sino principios, nunca claudicó. Su visceral desarraigo procedía de una protesta recóndita contra la grotesca deshumanización moderna que lo acechaba: el automatismo rampante, la férvida industrialización, el hipnótico prurito

³³ Moss, *op. cit.*, pp. 114 y 115.

³⁴ Hutchisson, *op. cit.*, p. 186.

adquisitivo y el adormecimiento espiritual del ciudadano. En una palabra, la implantación inexorable de la economía de mercado que propagada desde el Norte se extendía sin remisión hacia el Sur y el Oeste de Estados Unidos. En el fondo, Poe se rebelaba contra las ideas de *progreso* y de *democracia*. Uno de sus más notables traductores, Charles Baudelaire, consignó con indignación la hostilidad social antiintelectualista que lo destruyó. Comprendió que en Norteamérica imperaban:

[...] compiladores a profusión, acribadores, plagiarios de plagios y críticos de críticos. En ese hervidero de medianías, en ese mundo apasionado por los perfeccionamientos materiales –escándalo de nuevo género que hace comprender la grandeza de los pueblos holgazanes–, en esa sociedad ávida de asombros, enamorada de la vida, pero sobre todo de una vida llena de excitaciones, ha aparecido un hombre grande, no solamente por su sutileza metafísica, por la belleza siniestra o arrobadora de sus concepciones, por el rigor de su análisis, sino grande también, y no menos grande, como caricatura. [...] Del seno de un mundo glotón, hambriento de materialidad, Poe se lanzó a los sueños. Sofocado por la atmósfera norteamericana, escribió en su Eureka: “¡Ofrezco este libro a los que han puesto su fe en los sueños considerados como únicas realidades!” Fue, pues, una admirable protesta, Poe. Lo fue y la hizo a su manera, *in his own way*. El autor que en Coloquio entre Monos y Una, suelta a torrentes su desprecio y repugnancia por la democracia, el progreso y la civilización [...].³⁵

El supremo esfuerzo de Poe se aprecia mejor si se considera que fue uno de los hijos más tipificadores y representativos de su tiempo; para hacer eficaz su protesta tuvo que untar los engranajes críticos en óleos modernos y decorar sus horrores claustrofóbicos con góticos brocados:

³⁵ “Edgar Allan Poe por Charles Baudelaire”, “Prólogo” a *Obras selectas, Edgar Allan Poe*, Barcelona, Ediciones 29, 1968, pp. 13 y 14.

[...] ese autor es el mismo que, para obtener la credulidad, para arrobar la necia curiosidad de los suyos, ha situado más enérgicamente la soberanía humana y ha fabricado más ingeniosamente los bulos más halagadores para el orgullo del hombre moderno. Visto bajo esa luz, Poe se me presenta como un ilota que quiere avergonzar a su dueño.³⁶

Literariamente Poe vivió la paradoja de ser profundamente norteamericano y profundamente antifénicio. Reaccionó contra las fuerzas económicas que inhibían la creatividad con más fuerza que contra la esclavitud porque, a su ver, el capitalismo presuponía, además de la idea irreversible del progreso, la de la bondad intrínseca del ser humano. Para un poeta convencido de la perversidad, torpeza y depravación natural del hombre, carecía de sentido enfocarse sólo en un aspecto de la época, la esclavitud. Lo veía como una confabulación *hipócrita* de Nueva Inglaterra. Por ello su denuncia apuntaba hacia una metafísica negativa vista desde una experiencia de desengaño crudamente sentida. Adelantándose al existencialismo del siglo xx, apunta Baudelaire:

Pero he aquí algo más importante: notaremos que ese autor, producto de un siglo infatulado de sí mismo, hijo de una nación más infatuada de sí misma que ninguna otra, vio claramente, afirmó imperturbablemente la maldad innata del hombre. Hay en el hombre, dijo, una fuerza misteriosa que la filosofía moderna no quiere tener en cuenta; y no obstante, sin esa fuerza innominada, sin esa inclinación primordial, una multitud de acciones humanas permanecerán inexplicadas e inexplicables. Esas acciones no tienen atractivo sino porque son malas, peligrosas; poseen la atracción del abismo. Esa fuerza primitiva, irresistible, es la Perversidad natural que hace que el hombre sea al mismo tiempo sin cesar homicida y suicida, asesino y verdugo; porque añade, con una sutileza notablemente satánica, la imposibilidad de encontrar un motivo razonable suficiente para ciertas acciones malas y peligrosas podría conducirnos

³⁶ *Ibid.*, p. 14.

a considerarlas como el resultado de las sugerencias del Diablo, si la experiencia y la historia no nos enseñasen que Dios obtiene con ellas, a menudo, el restablecimiento del orden y el castigo de los bribones; ¡después de haberse servido de los mismos bribones como cómplices!, eso es lo que se insinúa, lo confieso en mi espíritu, de una manera tácita tan pérflida como inevitable. [...] [.] todos hemos nacido señalados para el mal!³⁷

El 27 de setiembre de 1849 Poe dejó Richmond y viajó hacia el norte. Llegó a Baltimore y, según indica Peter Ocroyd, “Seis días después lo encontraron desfondado en una taberna de Baltimore. [...] Poe estaba predestinado a morir en la ignominia; a morir delirando”.³⁸

EL SACROSANTO JARDÍN ORNAMENTAL

Desde este lado del Atlántico se puede ver que las notas más agudas de la rebeldía de Poe le impidieron hacer distingos. Plenamente entregado a la lucha por refinar el gusto de sus connacionales y provisto de una sensibilidad templada con orgullo sureño se sublevó contra todo que representara la cultura del Norte;³⁹ especialmente el didactismo académico liberal abolicion-

³⁷ *Ibid.*, pp. 15 y 16.

³⁸ Véase Peter Acroyd, *Poe, una vida truncada*, Barcelona, Editorial Edhasa, 2009, pp. 176 y 178.

³⁹ Aunque nacido en Boston, Poe enjuicia sistemáticamente los postulados de la intelectualidad de Nueva Inglaterra y de Concord, hogar de Emerson, en “El principio poético” (*The Poetic Principle*), conferencia pronunciada en 1848, un año antes de su muerte y publicada póstumamente en 1850. Véase de Edgar Allan Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, 17, Nueva York, Thomas Y. Crowell and Company, 1902, t. 14, pp. 271-272. *The Poetic Principle* resulta ser una propuesta estético-epistemológica contraria a la del poeta-profeta proclamada por Emerson en su ensayo “The Poet” (1842). La parodia más completa de Nueva Inglaterra, a la cual culpaba del retraso del Sur, la ofrece su relato “Pequeña discusión con una momia”: una momia egipcia vuelta a la vida en pleno siglo XIX es interrogada por los profesores y académicos más sobresalientes de Nueva Inglaterra, los cuales la tratan de deslumbrar con sus adelantos

nista, propio del optimismo filosófico de los trascendentalistas. Con "los bostonianos" en la mira formuló *The Poetic Principle*, una fuga ideal hacia la Belleza hecha arma de combate punzante:

intelectuales y técnicos modernos: "Yo pregunté entonces al conde [la momia egipcia] lo que pensaba de nuestros ferrocarriles. —Nada particular, dijo. Son algo débiles, bastante mal concebidos y groseramente ensamblados. No pueden, pues, compararse con las vastas calzadas de ranuras de hierro, horizontales y directas, por las que los egipcios transportaban templos enteros y obeliscos macizos de ciento cincuenta pies de altura. Entonces, le hablé de nuestras gigantescas fuerzas mecánicas. Convino en que sabíamos hacer algo en ese género pero me preguntó cómo nos las habríamos compuesto para erigir las impostas sobre los dinteles del más pequeño palacio de Carnac. Juzgué oportuno no escuchar esa pregunta y le pregunté si tenía alguna idea de los pozos artesianos; pero él arqueó simplemente las cejas, mientras el señor Glidon [otro colega profesor] me hacía un guiño muy pronunciado y me decía en voz baja que los ingenieros encargados de horadar el terreno para encontrar el agua del Gran Oásis, habían descubierto uno recientemente. Entonces cité nuestros aceros; pero el extranjero [la momia] levantó la nariz y me preguntó si nuestro acero hubiera jamás podido ejecutar las esculturas tan vivas y tan netas que decoran los obeliscos, las cuales habían sido enteramente labradas con utensilios de cobre. Eso nos desconcertó tanto que juzgamos oportuno desviarnos hacia la metafísica. Enviamos a buscar un ejemplar de una obra que se llama el *Dial* [revista de los trascendentalistas], y leímos de ella un capítulo o dos acerca de un asunto que no es muy claro pero que la gente de Boston define: el Gran Movimiento y Progreso. El conde dijo simplemente que en su tiempo los grandes movimientos eran cosas terriblemente comunes y que en cuanto al Progreso, en cierta época fue una verdadera calamidad, pero no progresó nunca. Hablamos entonces de la gran belleza y de la gran importancia de la Democracia, y tuvimos muchas dificultades para hacer comprender bien al conde la naturaleza positiva de las ventajas de que gozábamos viviendo en un país donde el sufragio era *ad libitum*, y en donde no había rey. Nos escuchó con marcado interés y en suma pareció, efectivamente, divertirse. Cuando terminamos, nos dijo que hacía ya mucho tiempo había sucedido allí algo parecido. Trece provincias egipcias resolvieron de un golpe ser libres y dar así un magnífico ejemplo al resto de la humanidad. Reunieron a sus sabios y compusieron la más ingeniosa constitución que es posible imaginar. Durante algún tiempo todo fue como en el mejor de los mundos; sólo que había allí el hábito de presumir de modo prodigioso. La cosa, de todos modos, terminó así: los trece Estados con quince o veinte más, se consolidaron en el más odioso y el más insoportable despotismo de que se haya oído nunca hablar en la superficie del globo. Pregunté cuál era el nombre del tirano usurpador. Por lo que el conde podía recordar, aquel tirano se llamaba: *La Canalla* [*La Mafia*]".

Ibid., pp. 52-54.

La manía épica⁴⁰ ha ido desapareciendo en los últimos años [...] ésta ha sido seguida de una herejía que no se le puede aceptar por mucho tiempo por ser falsa, pero que en el poco tiempo que se le ha tolerado, se dice que ha contribuido a corromper más la Literatura Poética que todos sus enemigos juntos. Me refiero a la herejía de *La Didáctica*. Se ha asumido tácita y explícitamente, directa o indirectamente, que el último objeto de la poesía es la Verdad. Todo poema se dice debe inculcar una ética; y por esa ética se debe juzgar al texto. Nosotros los norteamericanos hemos patrocinado esta feliz idea; y nosotros los bostonianos, la hemos llevado a su culmen.

Luego describe de lleno su propósito que entra en dialéctica precisamente con polo opuesto:

A nosotros se nos ha metido en la cabeza escribir un poema por sí mismo y reconocer que tal ha sido nuestro designio; profesar y reclamar la verdadera dignidad y fuerza Poéticas; en efecto, el simple hecho es que si se nos permitiera mirar dentro de nuestra propia alma, allí instantáneamente descubriríamos que no existe nada bajo el sol ni *puede* existir ninguna labor más digna, más supremamente noble que este mismo poema, este poema *per se*, este poema que es poema y nada más, este poema solo, por ser un poema en sí.⁴¹

Más adelante entra directamente en materia. Hace una reflexión cuyo vuelo especulativo no podría llamársele de otro modo que metapoético. Plantea premisas epistemológicas que no rompen enteramente el lazo con la poética de Aristóteles, pero cuyo

⁴⁰ Por sus lecturas emersonianas Martí reflexionó sobre la centralidad del sujeto poético en la poesía moderna. Hace referencia al mismo tema: "Ni líricos ni épicos pueden ser hoy con naturalidad y sosiego los poetas; ni cabe más lírica que la que saca cada uno de sí, como si fuera su propio ser el asunto único de cuya existencia no tuviera dudas, o como si el problema de la vida humana hubiera sido con tal valentía acometido y con tal ansia investigado, —que no cabe motivo mejor, ni más estimulante, ni más ocasionado a profundidad y grandeza que el estudio de sí mismo". "El poema del Niágara", t. VII, p. 225. Véase *Autonomía*, pp. 109 y 110.

⁴¹ Edgar Allan Poe, t, XIV, pp. 271 y 272. Los subrayados son de Poe.

objetivo es dacantar campos. Poe formula un verdadero credo artístico moderno:

Si dividiéramos el mundo de la mente en sus tres distinciones inmediatas más obvias, el Intelecto Puro, el Sentido Moral y el Gusto, yo colocaría este último en el medio, porque ése es el lugar que ocupa en la mente. Se mantiene en relación íntima con los dos extremos, pero se separa del Sentimiento Moral por una diferencia tan tenue que Aristóteles no dudó en ubicar algunas de sus operaciones entre las mismas virtudes. Sin embargo, concebimos los *oficios* de este trío delimitados con suficiente claridad. Así como el Intelecto se ocupa de la Verdad, el Gusto nos informa de lo Bello, mientras que el Sentido Moral se relaciona con el Deber. Respecto al Deber, mientras que la conciencia nos enseña la obligación y la Razón la expedición, el Gusto se contenta con desplegar su esplendor; entra en guerra contra el Vicio sólo en cuanto a su deformidad, su desproporción, su animosidad contra lo cabal, lo apropiado, lo armonioso, en una palabra, contra la Belleza.⁴²

“La aspiración humana a la Belleza Supranatural” se expresa como “*una elevada excitación del Alma*” —subraya Poe—, un voluptuoso enardecimiento que lleva al rapto sublime y avisora la inmortalidad:

Aquel que simplemente canta con cualquier resplandor entusiasmo o con cualquier vívida verdad descriptiva los paisajes, los sonidos, los olores, los colores y sentimientos que *le salen a su encuentro* al unísono con toda la humanidad —tal, yo digo, aún no acierta en probar la divinidad de su título. Queda algo lejano que todavía no ha logrado captar. Todavía nos abrasa una sed insaciable por aliviar; no nos ha conducido a las fuentes cristalinas. Una sed tal pertenece a la inmortalidad del Hombre; es consecuencia y a la vez señal de su existencia perenne; es la atracción de la polilla hacia la estrella. No es meramente el aprecio de la Belleza que irrumpie ante nuestros ojos sino un salvaje esfuerzo por acceder a la Belleza superior.⁴³

⁴² *Ibid.*, pp. 272 y 273. El subrayado es de Poe.

⁴³ *Ibid.*, p. 173. El subrayado es de Poe.

Y aquí ocurre algo central. El vuelo intelectual de Poe culmina cristalizándose ideográficamente en una imagen icónica válida para todas las artes, la cual comprime su estética en un ideograma explícitamente topográfico. Como en cualquier gran artista, un Velázquez (1599-1660) en "Las Meninas" o un Vermeer (1632-1675) en "El estudio del artista", la creación obliga al proceso epistemológico a hacerse fórmula pictórica. Entonces vemos al poeta, en su insuperada versión moderna, frente al paisaje artístico del *hortus conclusus*:

El Sentimiento Poético se puede desarrollar, por supuesto, de varios modos: en la Pintura, en la Escultura, en la Arquitectura, en la Danza, de modo especial en la Música y todavía mucho más en un amplio campo, el de la composición del Jardín Ornamental.⁴⁴

En este contexto espacial botánico enarbola su canto herméticamente antimercantil, cuyas aristas formales sonoras salvaguardan el incontaminado reino melódico. Sintetiza:

Yo definiría brevemente la Poesía hecha de palabras como La *Creación Rítmica de Belleza* [*The Rhytmical Creation of Beauty*]. Su único árbitro es el Gusto. Sólo sostiene relaciones colaterales con el Intelecto o la Conciencia, nada tiene que ver con el Deber ni con la Verdad.⁴⁵

⁴⁴ *Ibid.*, p. 274.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 275. El subrayado es de Poe.

EL HÁLITO AGRARIO DEL SUR

Larzer Ziff en su libro *Literary Democracy, The Declaration of Cultural Independence in America* ha descrito con precisión el proceso mental que lleva a Poe a reelaborar el espacio literario adecuándolo a una visión plenamente fiel a sí mismo. Emerson y Poe critican la alienación del hombre moderno, pero denotan ante ella posturas opuestas. Mientras Emerson busca recuperar al hombre mediante un encuentro con la naturaleza, Poe, antitéticamente, lo esencializa trasladándolo a un centro de gravedad imaginativo contigo:

La naturaleza que era para Emerson correspondiente al alma, era para Poe un paisaje del cual el hombre se encuentra perpetuamente alienado y, por lo tanto, en vez de integrarse a ella tal como existe, uno debería rediseñarla habitando en ella imaginativamente.

Antes que en Europa y de modo mucho más ríspido que los posrománticos, Poe, receptor de una maldición ancestral, instauró en el teatro universal la figura del *poeta maldito*. En efecto, su buceo vertiginoso en pos de un orbe sepultado en la propia mente rompe con las leyes tradicionales intercontinentales de la polinización intelectual. Edifica frente a los ancestros literarios europeos un inubicable no-lugar:

Para el huérfano y desarraigado Poe, ser norteamericano significaba estar enclaustrado en sí mismo, y ser un artista norteamericano significaba arrojarse hacia la pura energía imaginativa aún con mayor energía que los artistas de otras sociedades poseedoras al menos de algún grupo o clase de parámetros refinados con los cuales poder relacionarse y de algún paisaje que reflejara el orden de la imaginación.

En efecto, su deseo de originalidad es tal, que considera toda ebullición intelectual norteamericana raigalmente desvirtuada. Por ello, huye de ella como de una infección. A contracorriente

de Nueva Inglaterra, él se apresta a navegar solo para lograr asirse a la isla del intocado reino interior:

Como escritor profesional, Poe afirmó la necesidad de proteger la literatura nativa y de reafirmarla desafiando a Inglaterra, pero ridiculizaba la creencia que una literatura tal pudiera surgir de planteamientos teóricos provenientes de la escuela de Emerson, o de los temas morales tales como los que deploraba en Hawthorne, a quien por otra parte admiraba, o de las celebraciones chauvinistas que plagaban las revistas. Norteamérica no ofrecía ninguna condición para el arte sino la del aislamiento, y la respuesta artística norteamericana habría de ser el abordar dicha exclusión y escrutar el alma solitaria, arena verdadera del drama del yo.

La convicción filosófica que verdad, bondad y belleza son esferas autónomas e independientes queda ilustrada en él con pasión. Simbólicamente es como si su cuerpo autodestruido dramatizara el desgaste implacable de la lucha obsesiva por anunciar ante un mundo insensible, sordo e impávido, la presencia de la belleza en su estado más proteico. Para él, por su inmediatez, la contemplación estética del jardín interior es en sí mucho menos ficticia que la del paisaje exterior:

El abismo interpuesto entre él y la mónada de la naturaleza es insuperable. En vez de embarcarse en el intento vano de recrear un paraíso que no existe, el artista debe erigir otro espacio humano análogo a éste con los fragmentos disponibles a la imaginación. Por lo tanto él mismo se encargaría de apagar una sed de belleza imposible de saciar con sólo imitar el mundo exterior que lo ignoraba. Dada la radical alienación del hombre de la naturaleza, el intento de lograr una imitación así daría como resultado una ficción aún mayor que la resultante de aceptar esa fractura y la consecuente creación de un paraíso análogo producido por el ensueño de la mente.

Entonces, la contribución de Poe a la literatura universal ha sido y sigue siendo manifestar que el progreso produce desechos. Y que en un mundo práctico y utilitario las necesidades más profundas del espíritu humano quedan monumentalmente desatendidas. Así, el renegado es por definición un ser contra-institucional:

La desquiciada postura foránea de Poe en una sociedad igualitarista y democrática lo adecuaron a una vida de miseria y a una carrera póstuma como el primer pionero en un paisaje a explorarse por medio de la imaginación. Para Poe no era tanto una cuestión del arte por el arte, sino del arte de aquellos procesos de otro modo ignorados, negados o atrofiados por las instituciones democráticas burguesas.⁴⁶

Es decir, contra los estereotipos preciosistas, su poesía no se abstrae de la época que le sirve de contexto; por el contrario, preserva fresco el inconfundible sustrato cultural sureño que nutre su identidad. Por ello su universo melódico no se aposenta en la estratosfera griega clásica y mucho menos en las sonatinas de las fiestas galantes o los jardines versallescos de Europa. Poe se retrotrae poéticamente del mundo moderno norteamericano con el goticismo arquitectónico de Moldavia (casa sureña de su niñez) y, más precisamente, con el inconfundible hábito agrario de su tierra adoptiva:

Vale la pena mencionar también la técnica de Poe. Muchos de sus poemas, especialmente “Annabel Lee” y la ferocidad quietista de “For Annie” siguen la forma de la *stanza* lírica o balada. Este era un melodioso modo de expresión poético popular en el siglo XIX norteamericano que debía mucho a los *spirituals* y cantos de labor afroamericanos del Sur. Tanto “Annabel Lee” como “For Annie” deben considerarse influidos por este tipo de canciones, lo mismo que “El

⁴⁶ Larzer Ziff, *Literary Democracy, The Declaration of Cultural Independence in America*, Nueva York, The Viking Press, 1981, pp. 68, 71, 69 y 80.

cuervo" con su regulado y cambiante ritornello para sugerir un cambio de sentimiento en el hablante. Como los poemas de Poe, los *spirituals* también usaban la repetición coral como recurso cadencioso. Estos poemas, a semejanza de las canciones de los esclavos, también aluden al poder redentor y protector del agua, una idea no frecuentemente presente en sus obras de ficción.

En efecto, su inmersión cultural en el Sur no recibe bibliógenamente, por ósmosis grafolátrica, sonoridades y modulaciones verbales. Es resultado de haber hollado con los propios pies el recóndito espacio ritual del símbolo y el mito:

De joven en Richmond [Virginia], Poe debe haber sido fuertemente expuesto a las formas de arte afroamericanas. Tal vez su ruptura con la religión prescrita estuviera fermentando en su adolescencia y juventud, e incluso debe haber llegado a reconocer que existía otro universo religioso fuera de los límites de la piadosa Monument Episcopal Church de la clase media. Este otro mundo religioso empezaba en los coros campestres y los cánticos religiosos de los campesinos negros –los *revivals* a la luz de las antorchas que eran jalones por dolorosos lamentos y tristes odas fúnebres, coronadas de irreprimido éxtasis, como las modulaciones alternas y exclamaciones de paz en el propio "Ulalume" de Poe. Los *spirituals* eran la expresión en arte de lo inarticulado, lo marginalizado y lo desolado del que se siente separado y perdido, la condición exacta de Poe cuando John Allan [su padrastro] lo mandó de vuelta [de la universidad] a Richmond, y cuando Poe tuvo que partir para el norte.⁴⁷

LOS "SPOS LAGUNEROS" SON FLAGELADOS ANTE DICKENS

La poética de Poe reniega de la urbe y se vuelve sobre sí para dar forma a un orbe sonoro propio. Por tal actitud estética y por haber encarnado el disloque de una época el legado de Poe sigue vigente hoy. En la práctica, su reacción contra la "herejía de lo didáctico" no era sólo una postura teórica como artista profesional

⁴⁷ Hutchisson, *op. cit.*, p. 210 y 211.

sino una lucha encarnizadamente personal, de cuerpo a cuerpo. Para decirlo brevemente, su disposición artística no tuvo nada de galante ni elegante. Así, pues, embistió frontalmente contra la cabeza intelectual de Estados Unidos, la Universidad de Harvard, ciudadela letrada por excelencia: “Poe asoció Boston con los trascendentalistas (los ‘sapos laguneros’ [‘Frogpondians’] como los llamaba despectivamente), Emerson, Thoreau, Alcott y demás”.⁴⁸ “Sapos laguneros” era un mote que él inventó para zaherir burlonamente el chauvinismo provincial novoinglés, es decir, “el clan literario que él más despreciaba, los *Frogpondians*, o intelectuales de Nueva Inglaterra”.⁴⁹

El desencuentro ideológico entre Poe y Emerson se comprende mejor si se considera brevemente el ambiente literario del momento. En 1842, en pleno auge de su fama, Charles Dickens había decidido visitar los Estados Unidos. Además de familiarizarse con el país quería promover la creación de la ley internacional de los derechos de autor. Gozaba de un incuestionado prestigio y autoridad cuando llegó a Boston el 22 de enero, pero por alguna razón Emerson no pudo participar en su sonada recepción. Por esos mismos días Poe publicó en la *Graham's Magazine* el siguiente esbozo de Emerson a vista de todo el mundo:

El señor Ralph Waldo Emerson es de la clase de caballero por la que no poseo paciencia de ninguna especie, la de los místicos por el misticismo en sí. Quintiliano menciona un pedante que enseñaba

⁴⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁹ *Ibid.*, 236. Posteriormente, cuando se desató un escándalo por presentarse bebiendo a dar una charla poética en el Liceo de Boston en 1845, Poe explotó: “El hecho es que estamos perfectamente preparados para aceptar cualquier cosa; pero ¿qué tiene que ver el degollar a una abuela con nuestro poema o con la estupidez *frogpondiana*? [...] En conclusión: sería mejor que los *frogpondianos* se ahorraran sus escarnios hacia nosotros. Si nos importara un pepino su furia no los hubiéramos insultado primero en la cara [en Boston] y después hubiéramos sometido a su santa benevolencia un volumen de nuestros poemas: eso creo que queda suficientemente claro. La realidad es que los despreciamos y los desafiamos (a los vagabundos trascendentales!) y que todos juntos se vayan al infierno”. Poe, t. XIII, pp. 8 y 9.

la oscuridad y una vez le dijo a un pupilo “esto es excelente, puesto que yo mismo no lo entiendo”. ¡Cómo se hubiera sonreído ante Emerson! Su *rôle* actual parece ser el de sobrepasar a Carlyle. *Lycophron tenebrosus* es un tonto para él. La mejor respuesta a esta chapuza es ¿cui bono? [...] ¿quién se beneficia con ello? Si no es el señor Emerson personalmente seguramente ningún ser viviente.

Su amor por lo oscuro no le impide, sin embargo, componer ocasionalmente poemas en los que la belleza trasciende a chispazos [flashes]. Varias de sus efusiones han aparecido en el “Western Messenger”, más en el “Dial” [1840] del cual él es el alma—o el sol—o la sombra—. Tenemos en mente “La esfinge”, “El Problema”, “La tormenta de nieve” y algunos buenos versos titulados “Oh bella y apuesta doncella cuya mirada”.

Su *ms* [estilo], es malo, disperso, ilegible e irregular suficientemente intrépido. Este último rasgo debe ser, y sin duda lo es, solo una muestra de su general afectación.⁵⁰

Inmediatamente después Poe acudió a ver a Dickens en Filadelfia (5-9 de marzo) y no desaprovechó la oportunidad para presentarse como crítico literario. Sus otros dos objetivos eran lograr que Dickens difundiera su obra en Inglaterra y descolocar al mayor de los “frogpondianos”:

En “dos largas entrevistas”, según Poe, los dos discutieron el anacrónico estado de la poesía norteamericana y Poe le leyó el poema de Emerson “The Humble Bee” como un ejemplo del estado embrionario [“amateur”] de las letras norteamericanas. Cuando Dickens se despidió, Poe le pidió que le consiguiera un editor inglés. Dickens aparentemente lo intentó pero sin éxito y más tarde le escribió que el editor con el que había hablado creía que “ninguna colección de poemas aislados de autor desconocido” podría venderse en Londres. Dickens terminaba su carta con palabras amables acerca del simpático encuentro sostenido y le deseaba éxitos en su carrera.⁵¹

⁵⁰ *Ibid.*, t. XV, p. 260.

⁵¹ Hutchisson, *op. cit.*, pp. 126 y 127.

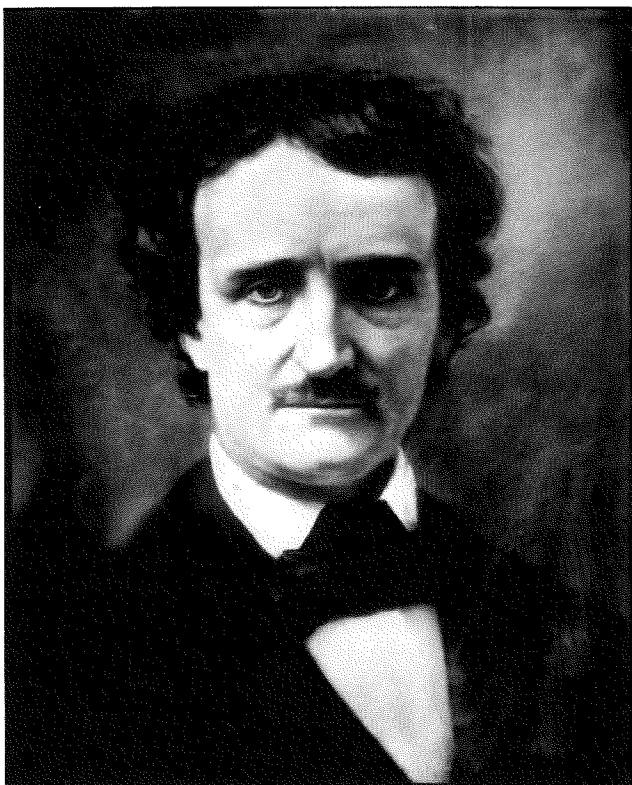
Respecto a Emerson, Dickens permaneció cauteloso, pues Carlyle le había hablado elogiosamente de él. La única referencia directamente personal de Emerson a Poe que se conozca data de 1860. En una conversación con James Russell Lowell, Emerson le preguntó si había leído la poesía de Channing.⁵² Lowell le contestó que no, que sólo había leído la crítica que le había hecho Poe. A lo cual Emerson respondió secamente "Ah, 'el jingle man'".⁵³ La expresión puede traducirse como "el cascabelero", "el sonajero", "el del sonsonete", "el campanillero", "el coplero", "el letrillero" o todavía, mejor, "el tintinero". Todas esas acepciones se refieren al abuso de la rima que notaron en Poe tanto Emerson como Whitman. A Emerson probablemente se le ocurrió el apodo después de haber leído las críticas a la fracasada presentación de Poe en el Liceo de Boston en 1845. El 18 de octubre de ese año el *Boston Daily Courier*, a diferencia de la mayoría de los periódicos de Boston, presentó una crítica respetuosa de la alocución de Poe. Pedía que, antes de criticarse, se revisara el texto escrito del poema recitado en el Liceo pues "a menudo escuchamos a una persona que repite cien o doscientos de indiferentes versos pareados, con rimas cascabeleras ['jingling rhymes'] y rancios acertijos, con apenas una escasa línea de *poesía* en todo el poema... si hemos de oír un poema, ¿por qué no tener una 'cosa real', que sea reconocida como tal?".⁵⁴ Sea como fuere, el omnipresente retintín a que alude el apodo de "jingle man" halla su sustento textual en el poema "The Bells", cuyo comienzo es el siguiente:

- ⁵² William Ellery Channing (1780-1842), poeta trascendentalista y uno de los predicadores Unitarios más sobresalientes de Estados Unidos. El mismo año que Bello publicó la *Biblioteca Americana* él en su ensayo *On National Literature* (1823) proclamó: "Mejor sería no tener literatura que abandonarse sin resistencia a una extranjera". Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias...*, p. 219.
- ⁵³ Joel Paul Hermann *The Poetics of Emerson and Poe: A Reappraisal*, M.A. Thesis, Ohio State University, 1973, pp. 2 y 3.
- ⁵⁴ Moss, *op. cit.*, p. 196. Poe se burló después de la intelectualidad de Boston diciendo que no le importaba que criticaran el poema leído, pues no había sido un poema preparado para la ocasión sino compuesto a los doce años de edad.

Hear the sledges with the bells-
Silver bells!
What a world of merriment their melody foretells!
How they tinkle, tinkle, tinkle,
In the icy air of night!
While the stars that oversprinkle
All the heavens, seem to twinkle
With a crystalline delight;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the tintinnabulation that so musically wells
From the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells -
From the jingling and the tinkling of the bells.⁵⁵

La disposición estética de Emerson es diametralmente opuesta al regodeo formal sonoro de Poe, que parece obligado a hacer profesión de fe en cada sílaba. Pero aunque no irrumpie como reacción a ningún texto específico, tampoco puede entendérsela sustraída a la mayor contienda ideológica de la época entre artepuruismo y profecía social. El desacuerdo de Emerson con Poe es epistemológico y vital pues se asienta en una visión proteica del poeta como agente reformador, tal como venía reflexionando programáticamente al menos desde 1836. En *Nature* había dedicado la sección “IV. Lenguaje” al poder simbólico de la palabra para hacer resonar sin trabas la voz americana. Su reflexión culminaba en “The Poet”, donde desarrolló la poética *hipérica* restauradora del sujeto sugerida en “El intelectual Norteamericano” (1837) y en la “Alocución en la Facultad de Teología” (1838). Significativamente, “The Poet” fue pronunciado por primera vez el 5 de marzo de 1842 en Nueva York, en los días que Poe visitaba a Dickens en Filadelfia y fue publicado dos años después formando parte de *Essays, Second Series*.

⁵⁵ Poe, *Poems*, t. VII, p. 119.



Edgar Allan Poe

POE Y EMERSON: UNA CONVERGENCIA RAPSÓDICA

A pesar de sus grandes discrepancias, la crítica norteamericana ha establecido que tanto Poe como Emerson coinciden plenamente en los aspectos centrales del oficio del escritor en el Nuevo Mundo. Emplazados en áreas culturales polares, el Norte y el Sur de los Estados Unidos antes de la Guerra Civil, ambos promueven la consolidación de la literatura nacional frente a Inglaterra reaccionando contra la imitación, el despotismo del mer-

cado moderno y la mecanización de la inteligencia. Y, aunque Poe había fustigado el eticismo, en el más didáctico de los sentidos cree que “el deber del crítico es el de ser un árbitro del gusto y un campeón de la calidad para proteger al público de la literatura mediocre”.⁵⁶ Pero además, como Emerson, presupone el carácter óptico, *hipérico*, de la escritura pues “la única diferencia significativa entre el verdadero poeta y el verdadero crítico es que uno proyecta la visión y el otro entiende y siente su carácter genuino”.⁵⁷ Consecuentemente, los estudiosos de la literatura norteamericana de este período resumen el tema tratado de la siguiente manera:

Siempre leal al Sur, con cuyos escritores de comienzos del siglo xix innegablemente comparte cierta inspiración byroniana, Edgar Allan Poe está, sin embargo, mucho más profundamente relacionado con el renacimiento del idealismo que ningún otro escritor norteamericano que tuviera la suerte de comenzar su carrera literaria antes del ensayo *Naturaleza* de Emerson. En efecto, el problema de la equivocación de la mayoría de los que lo han estudiado es ya asunto antiguo: Emerson, que explícitamente lo rechazó calificándolo como “coplero”, probablemente quiso desacreditarlo todavía más en “El Poeta”, simplemente como uno más de aquellos “hombres de talento que cantan”; y Poe, que diezmó a los escritores de *The Dial*, y que jamás se cansó de acusar al grupo de Nueva Inglaterra de “la herejía de lo didáctico”, nunca cayó tampoco en la cuenta de que él y Emerson eran en realidad “hijos del (mismo) fuego”.⁵⁸ A diferencia de Emerson, Poe fue algo así como un “esteta”. Es decir, mientras Emerson trabajaba sobre la verdad y especialmente la bondad, Poe despertó el apetito por la belleza hasta convertirla en primacía transcendental; cuando Emerson rivalizaba con Milton, aunque sólo fuera en la intimidad de sus diarios (17 de setiembre de 1833), por un amor absoluto de la “perfección moral”, Poe luchó, como nadie lo había hecho antes, por llegar a establecer el reino del “gusto”.

⁵⁶ Hutchisson, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁷ Moss, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁸ Cita del ensayo “The Poet” que se verá en el siguiente capítulo.

Aún más, la crítica señala que tanto para Poe como para Emerson no es la tradición literaria europea sino la realidad exterior circundante la que actúa como *liber mundi* pues:

[...] el universo sólo queda satisfactoriamente comprendido como poema, el cual es la más veraz indicación que tiene el hombre de la “existencia perenne” de ese “instinto inmortal” por la perfección armoniosa que denominamos “sentido de lo bello”.

Lo cual conlleva a inferir una sutil genealogía kantiana común:

Sería ir más allá de lo que es posible afirmar en el estado actual de la investigación el que “con seguridad”, la estética del gusto de Poe le debe tanto a la tercera *Critica* de Kant, como le deben la epistemología y la teoría moral de Emerson a la primera y a la segunda de las críticas kantianas. Sin embargo, es suficientemente evidente que tanto Emerson como Poe hicieron depender la salvación del espíritu del hombre de un sentido similar a las implicaciones metafísicas de las capacidades *a priori* de su mente. Y, no obstante, es posible concluir que el texto de Hawthorne de 1844 “El artista de lo Bello” [“Artist of the Beautiful”] reconoce en Poe a un platónico más grande que el propio Emerson y que el temible apocalipsis de su “Marca de nacimiento” [“Birth-Mark”] (1843) implica una disposición idealista común de ambos.⁵⁹

En efecto, eludiendo a los ancestros filosóficos de la tradición europea, es el mismo Poe el encargado de adentrarnos efectivamente en el subsuelo americano donde ebulle el propio impulso creativo, el de su crítica literaria, su poesía y especialmente el del asfixiante terror que gobierna sus relatos. En el prefacio de “Cuentos de lo grotesco y arabesco” revela la consanguineidad indisoluble que lo hermana telúricamente con Emerson, su antagonista literario de Nueva Inglaterra. Allí consigna una oriunda autonomía intelectual:

⁵⁹ *Columbia Literary History of the United States*, Nueva York, Columbia University Press, 1988, p. 214.

Si el terror ha sido la tesis de buena parte de mis obras, yo mantengo que ese terror no proviene de Alemania sino de mi alma—que he deducido ese terror únicamente desde sus fuentes legítimas, y lo he urgido sólo a sus legítimos resultados.⁶⁰

Metalingüísticamente la confluencia y divergencia de estas dos visiones literarias contrahegemónicas se aprecia mejor comparando los finales climáticos de *El principio poético* de Poe y el de “El Poeta” de Emerson, pues en ambos ensayos se genera un salto intelectivo desde el nivel ideológico al rapsódico. Poe primero guía al lector desde el “jardín ornamental” (*hortus conclusus* moderno) hacia un recorrido exterior, donde el encuentro con el paisaje abierto está jalónado por cadencias iterativas frases que anticipan las célebres “enumeraciones caóticas” de Whitman. El fin del ensayo es paradojal debido a que la enunciación, presionada desde dentro por la absorción del espacio exterior, no se condensa en discurso autorreferencial. Al decir de Jakobson “la función predominante”, la “poética”, “enfocada en el mensaje por sí mismo”⁶¹ queda redirigida hacia las elevadas realizaciones de la ética. Más precisamente aún, es en el fuero interno del poeta donde la fruición *hipérica* se transmuta cadenciosamente en el “impulso sacroso” de “la hazaña”:

[El Poeta] Reconoce la ambrosía que le alimenta el alma en los orbes brillantes que brillan en el Cielo—en las volutas de la flor—en los manojos de jóvenes arbustos—en el ondular de los campos de trigo—en los reclinados altos árboles del Este—en la distancia azul de las montañas—en las congregaciones de las nubes—en el centelleo de semifurtivos arroyos—en el esplendor de los ríos de plata—

⁶⁰ “If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul, —that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results”. Citado por Marie Bonaparte, en *The Life and Works of Edgar Allan Poe. A Psycho-Analitic Interpretation*, Foreword by Sigmund Freud, Londres, Imago Publishing Co. Ltd., 1949, p. 96.

⁶¹ Jakobson, *op. cit.*, pp. 353 y 356.

en el reposo de los lagos secuestrados—en los reflejos estelares de las hoyadas de las fuentes solitarias. La percibe en la canción de los pájaros—en el arpa de Eolo—en el suspiro del viento nocturno—en la fermentante voz del bosque—en la marea que se queja en la arena—en el fresco aliento de la espesura—en el aroma de la violeta—en el voluptuoso perfume del jacinto—en la sugerente fragancia que le llega, en desigual marea, de distantes islas ignotas, desde vagos océanos ilimitados jamás surcados. La posee en todo pensamiento noble—en todo motivo no mundano—en todo impulso sacrosanto—en toda caballerosa, generosa y abnegada hazaña.

Luego nuestro guía, inmerso en la naturaleza silvestre, pone los ojos petrarquistas en el espacio literario abierto, donde la mujer, hecha ideal, ocupa todo el campo visual:

La siente en la belleza de la mujer, en la gracia de su andar, en el brillo de su mirar—en la melodía de su voz—en la suave sonrisa—en su suspiro—en el armonioso roce de sus vestidos. La siente profundamente en sus quejumbrosos cariños—en sus incandescentes entusiasmos—en sus mansas y devotas persistencias—pero sobre todo—ah, muy por sobre todo—y se postra ante ello—la adora en la fe, en la pureza, en la fuerza, en la completamente divina majestad de su *amor*.⁶²

⁶² Considérese, por ejemplo, el conocido soneto de Petrarca a Laura:

Lieti fiori e felici, e ben nate erbe,
che madonna, pensando, premer sòle,
piaggia ch'ascolti sue dolci parole,
e del bel piede alcun vestigio serbe,

schietti arboscelli e verdi frondi acerbe,
amorosette e pallide viole,
ombrose selve, ove percote il sole,
che vi fa co' suoi raggi alte e superbe,

o soave contrada, o puro fiume,
che bagni il suo bel viso e gli occhi chiari,
e prendi qualità dal vivo lume,

Finalmente corona el ensayo con una guirnalda hidalga haciendo suyos los versos de “La canción del caballero” de Motherwell.⁶³ En vez de convocar al *dandy* moderno, Poe conjura ante nosotros al enjaezado héroe romántico con quien, después de ser armados caballeros⁶⁴ ingresamos al corazón de la batalla:

Montad, entonces, montad, todos gallardos, todos,
Y enjaezad los yelmos,
Los emisarios de la Muerte, la Fama y el Honor,
De nuevo al campo nos convocan.

¡Nuestro oficio de hombres es luchar,
Y cual héroes morir!

Luego de este breve acercamiento al caudal creativo de Poe, se puede apreciar mejor su confluencia con la obra de Emerson. Ambos impulsan el movimiento *autonómico* de afirmación cultural continental pues representan, a contrapelo de la época, el verso y el anverso de la figura moderna del poeta civil. En efecto, robustecen y *modernizan* la tradición de *desacato*: mientras Poe, fiel a su *contemptus mundi*, abandona la urbe moderna y vuelve los ojos al pasado feudal caballeresco, Emerson, con entusiasmo visual futurista, ausculta la ciudad-mercado sumida en la grandiosa naturaleza hemisférica. Por ello, en 1900 José Enrique Rodó con toda razón dirá en su *Ariel* sobre la vanguardia de la originalidad literaria continental: “El arte verdadero sólo ha podido existir en tal ambiente [el norteamericano], a título de rebe-

quanto v'invidio gli atti onesti e cari!
Non fia in voi scoglio omai che per costume
d'arder co la mia fiamma non impari.

Soneto 162 en *An Anthology of Italian Poems*, 13th-19th Century, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1922, p. 84.

⁶³ William Motherwell (1797-1835), poeta, periodista y anticuario escocés que actuó como “arbitro del gusto” alrededor de 1820.

⁶⁴ Como se verá, Emerson también alude al rito de armarse de caballero al final de “The Poet”.

lión individual. Emerson, Poe, son allí como los ejemplares de una fauna expulsada de su verdadero medio por el rigor de una catástrofe geológica".⁶⁵ Del poeta como profeta social norteamericano en el siglo XIX se ocupa el siguiente capítulo.

⁶⁵ José Enrique Rodó, en *Ariel*, en "Ariel", *Liberalismo...*, p. 43.