

INSTITUTO DE LA LENGUA ESPAÑOLA

ANEJOS DE REVISTA
DE LITERATURA

71

MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO
Y EMILIO FRECHILLA DÍAZ (EDS.)

TEORÍA/CRÍTICA
HOMENAJE
A LA PROFESORA
CARMEN BOBES NAVES

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO DE LA LENGUA ESPAÑOLA
MADRID, 2007

EDGAR A. POE (1809-1849): ENTRE LA CRÍTICA
JUDICIAL Y LA CRÍTICA ROMÁNTICA
NORTEAMERICANAS

Francisco Chico Rico
Universidad de Alicante

1. Entre los años 1800 y 1860, décadas en las que se gesta y desarrolla, al menos incipientemente, tanto la creación literaria como la expresión de la opinión teórico-crítica en los Estados Unidos (Saintsbury, 1902-1904: 631-632), pocas son las figuras que hay que destacar en el marco de la teoría literaria norteamericana, sobre todo si su número se pone en relación con el de las que llegaron a sobresalir después de la Guerra Civil (Rathbun, 1979: 7). A ello pudo haber contribuido, sin duda alguna, el hecho de que la sociedad norteamericana del momento estuviera más preocupada por los problemas políticos, sociales e ideológicos que afectaban a la nueva nación que por cuestiones culturales en general y literarias en particular (Wellek, 1965: 207-208; González de la Aleja Barberán, 2001).

Para la mayor parte de los estudiosos de la teoría literaria norteamericana de este período, es posible hablar de dos vertientes teórico-críticas fundamentales: una de tradición neoclásica —que caracterizaría las tres primeras décadas del período en el que nos situamos— y otra de orientación romántica —que predominaría entre 1830 y 1860— (Clark, 1955; Fogle, 1955; Stovall, 1955; Rathbun, 1979). Dado que las manifestaciones de ambas vertientes dependieron de diferentes sistemas de influencias, podemos distinguir, siguiendo la propuesta de clasificación de John W. Rathbun, cuatro tipos elementales de crítica literaria: la crítica retórica y la crítica judicial —de tradición neoclásica—, por una parte, y la crítica romántica y la crítica histórica —de orientación romántica—, por otra (Rathbun, 1979: 62-136). No hemos de pensar, sin embargo, que los límites entre estos tipos de crítica son absolutos y que nos vamos a encontrar con grupos de críticos claramente diferenciados: durante las seis décadas a las que nos referimos fue muy habitual que un mismo crítico evolucionara de una posición teórico-crítica a otra totalmente diferente sólo en función del paso del tiempo —pensemos, por ejemplo, en los casos de William C. Bryant, Alexander H. Everett, Washington Irving y William H. Prescott— o que un mismo crítico —como Edgar A. Poe— sintetizara una posición teórico-crítica y otra creando algo nuevo.

2. Ciertamente, es Edgar A. Poe (1809-1849) —junto a Ralph W. Emerson (1803-1882)— una de las pocas figuras centrales de este período, no tanto, como acabamos de decir, por manifestar la evolución de una posición teórico-crítica a otra totalmente diferente, sino, sobre todo, por sintetizar la tradición neoclásica y la orientación romántica creando algo nuevo.

En términos generales, Poe es quien mejor representa la persistencia en América de ciertas tendencias dieciochescas, pero en la mayor parte de las ocasiones las com-

bina con elementos wordsworthianos y coleridgeanos, así como con elementos kantianos y schlegelianos (Krutch, 1926; Wimsatt y Brooks, 1957: 477-480; Parks, 1964: 6-7, 8-9, 82, 94; Wellek, 1965: 213-214, 217-219, 223; Miguel Alfonso, 2001: 58 y ss.), dando lugar, cuando menos, a un pensamiento teórico-literario y crítico-literario personalísimo. Esta doble orientación del pensamiento teórico-crítico de Edgar A. Poe es la que explica que aquél se materialice de una manera diferenciada en dos tipos de escritos: por un lado, los dedicados a la crítica literaria de obras de arte verbal concretas y, por otro, los que contienen reflexiones teóricas y generales sobre algunos problemas fundamentales de la Literatura. Si aceptamos esta diferenciación, habría que decir que mientras que la crítica literaria de Poe es siempre invariable y sistemáticamente judicial —es decir, de tradición neoclásica—, en su teoría literaria predomina esencialmente el componente romántico (De Mille, 1931: 88-92, 97-100; Parks, 1964: 94).

2.1. La crítica llamada judicial se caracterizó en los Estados Unidos, fundamentalmente, por su tendencia a emitir juicios de valor sobre las obras literarias objeto de análisis, y a clasificarlas de acuerdo con principios o reglas críticas considerados como convencionales o universales, aunque dichos principios o reglas fueran a menudo el fruto de un partidismo y una subjetividad en gran medida velados por comentarios aparentemente racionales acerca de aquéllas (Clark, 1955: 52-53; Rathbun, 1979: 80).

En el ejercicio crítico-literario de Edgar A. Poe, que es el que ahora mismo nos interesa abordar, se observa claramente dicha tendencia. Efectivamente, Poe, en primer lugar, deja bien claro que la principal obligación del crítico es la de descubrir y analizar no los méritos de las obras de arte verbal concretas, sino los defectos en los que éstas incurren (Clark, 1955: 27). Es lo que trata de explicar en «El principio poético», de 1848, cuando afirma taxativamente que

«se comete un grosero error sobre los verdaderos límites del deber crítico. La excelencia, especialmente en un poema, puede considerarse a la luz de un axioma que, bien expresado, es tan claro como obvio: La excelencia *no es tal* si hace falta demostrar que lo es. Vale decir que al destacar con demasiado detalle los méritos de una obra de arte, se está admitiendo que no hay tales méritos» (Poe, 1848: 97).

Y, de una manera más extensa, es lo que explica en su ensayo crítico dedicado a Charles Dickens:

«los límites de la obligación crítica [escribe en él] son objeto de un malentendido general. Cabe considerar la *excelencia* como un axioma o un principio evidente por sí mismo en relación directa con la claridad y precisión con que se lo *formula*. Si cumple estos requisitos, no necesita otra demostración. Deja de ser excelencia si requiere que se la demuestre como tal. Señalar con demasiado detalle las bellezas de una obra equivale a admitir tácitamente que esas bellezas no son por completo admirables. Si consideramos la excelencia, pues, como aquello capaz de manifestarse por sí mismo, le queda al crítico mostrar cuándo, dónde y cómo no consigue hacerlo;

y al mostrarlo, será culpa del libro si lo que contiene la belleza no aparece por lo menos bajo la luz más favorable. En una palabra, y a pesar del mucho y lamentable *cani* que existe sobre esta materia, cabe suponer que al señalar con franqueza los errores de una obra, hacemos casi todo lo necesario, desde el punto de vista crítico, para poner en evidencia sus méritos. Para enseñar lo que es la perfección, ¿hay manera más racional que la de especificar lo que no es?» (Poe, 1836: 144-145).

En segundo lugar, Edgar A. Poe practica la crítica literaria emitiendo con rotundidad y sin titubeos —y frecuentemente con un estilo despiadado e implacable— juicios de valor perfectamente formados sobre las obras literarias y los autores que leyó, juicios de valor que se revelan no como el resultado de la apelación a la inspiración pura, a un gusto innato o a la intuición personal, tan gratos a los críticos puramente románticos, sino como conclusiones razonadas a partir de principios o reglas críticas, como decíamos antes, considerados como convencionales o universales (De Mille, 1931: 89). Así, por ejemplo, después de estudiar *Barnaby Rudge*, de Charles Dickens, Poe, haciendo hincapié, entre otras cosas, en el incumplimiento de la regla de las tres unidades dramáticas y del principio poético-retórico clásico y clasicista del *decorum*, concluye que

«Mr. Dickens fracasa especialmente en la narración *pura*. [...] El efecto del relato que nos ocupa podría haber sido mucho mayor si su acción no hubiera excedido los límites de Londres. *Notre Dame de Paris*, de Víctor Hugo, ofrece un hermoso ejemplo de la fuerza que puede alcanzarse mediante la concentración, o unidad de lugar. También la unidad de tiempo se descuida tristemente y sin propósito alguno en *Barnaby Rudge*. El hecho de que Rudge sienta tanto y tan profundamente el aguijón de la conciencia es incongruente con su brutalidad. En la página 15, el intervalo entre el asesinato y el retorno de Rudge se fija en veintidós, y otra vez en veinticuatro años. Cabe preguntar por qué los residentes de *The Warren* no escucharon la campana de alarma que Solomon Daisy oyó. La idea de persecución, mediante un acoso como de mastines, de un refugio a otro, se cuenta entre las favoritas de Mr. Dickens, y no puede negarse su eficacia. La mancha en la muñeca de Barnaby, causada por el terror experimentado por su madre en un período tan avanzado en la gestación que el alumbramiento ocurre al día siguiente, contradice toda la experiencia médica. Cuando Rudge, que ha escapado de la cárcel sin grilletes y con dinero a su disposición, se desespera porque su esposa se niega a incurrir en perjurio para asegurar su salvación, ¿no es extraño que no se le ocurra otro medio que quedarse donde está?» (Poe, 1836: 159-160).

Ciertamente, no hay que olvidar que, para Edgar A. Poe,

«Uno de los [proverbios populares] más deplorablemente falsos es el antiguo adagio, *De gustibus non est disputandum*, sobre gustos no se discute. La idea contenida en esta frase es que cualquiera tiene tanto derecho como otro de considerar que su propio gusto es *el verdadero*; que el gusto, en suma, es algo arbitrario, irreductible a una ley, imposible de medir mediante reglas fijas.

Preciso es confesar que la vaguedad y la ineficacia de los pocos tratados existentes al respecto tienen en gran parte la culpa de este error generalizado. Uno de los más importantes servicios que la humanidad deberá en el futuro a la *frenología* ha de ser quizá el análisis de los verdaderos principios del gusto y la formulación de las leyes resultantes. Estos principios pueden

ser trazados y sistematizadas sus leyes con la misma claridad y facilidad que en otros órdenes» (Poe, 1839: 111-112).

En otro sentido, el énfasis general puesto por Poe en la racionalidad, la forma y la unidad no lo desliga del siglo XVIII, y la exigencia constante e invariablemente manifestada de que las obras de arte verbal han de ser construidas sobre la base de la unidad simétrica, la armonía y el diseño mecánico del universo tal y como fue interpretado por los racionalistas Newton y Laplace —y por él mismo en su *Eureka* (Poe, 1847)— es especialmente neoclásica (Alterton, 1925; Clark, 1955: 27-28; Parks, 1964: 41-43; Wellek, 1965: 219-221). No obstante, necesario es adelantar que la aceptación por su parte de que «el placer es *único*, en la justa acepción del término», de que «el entendimiento se aplica sin dificultad a la contemplación del cuadro *en su conjunto*» y de que «su efecto dependerá en gran medida de la perfección de su acabado, la fina adaptación de sus partes integrantes y, sobre todo, de lo que justamente llama Schlegel *la unidad o totalidad de interés*» (Poe, 1839: 118-119) es un aspecto que conecta enriquecedoramente la vertiente neoclásica de Edgar A. Poe con su afección romántica, de la que más adelante hablaremos, sobre la base del concepto de «unidad o totalidad de interés» (Wimsatt y Brooks, 1957: 197-198, 434-435).

Como es bien sabido, Poe, en su «Filosofía de la composición», de 1846, queriendo mostrar cómo escribió el poema «The Raven» («El cuervo»), dio fe del alcance que los puntos de vista mecanicistas y racionalistas, deudores en gran medida del pensamiento filosófico de John Locke y de la filosofía escocesa del «Common Sense» (Charvat, 1936: 27-58; Clark, 1955: 67-68), experimentaron a lo largo de la primera mitad del siglo XIX (Clark, 1955: 70). Ciertamente, para él,

«La mayoría de los escritores —y los poetas en especial— prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían a la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre en bambalinas, a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo a último momento, a los innumerables vislumbres de ideas que no llegan a manifestarse, a las fantasías plenamente maduras que hay que descartar con desesperación por ingobernables, a las cautelosas selecciones y rechazos, a las penosas correcciones e interpolaciones; en una palabra, a los engranajes, a la maquinaria para los cambios de decorado, las escalas y las trampas, las plumas de gallo, el bermellón y los lunares postizos que, en el 99 por 100 de los casos, constituyen la utilería del *histrión literario*» (Poe, 1846: 66-67).

Todo ello parece manifestar el hecho de que los puntos de vista mecanicistas y racionalistas condujeron a una dedicación crítico-literaria altamente consciente y absolutamente necesaria en una época como ésta, en la que las preocupaciones políticas, sociales e ideológicas tendían a hacer a los autores indiferentes con relación a la técnica y a la forma (Charvat, 1936: 6; Clark, 1955: 70; Parks, 1964: 94-95). Podríamos decir, en este sentido, que en Edgar A. Poe encontramos el principal antecedente de la crítica formal o estructural norteamericana, que alcanzará su mayor apogeo, casi un siglo después, con el «New Criticism». Efectivamente, Poe se acer-

ca a las obras literarias concretas con la finalidad de entrar en ellas y averiguar hasta qué punto sus partes constitutivas se adaptan al todo; de una manera impersonal, disecciona las obras de arte verbal que analiza y valora con la convicción de que sus partes constitutivas podrían ser modificadas o reagrupadas para dar lugar a una unidad u orden más efectivo, en contraste con las asunciones esencialmente fatalistas del organicismo puramente romántico (De Mille, 1931: 90-92, 100-102; Clark, 1955: 70-71; Fogle, 1955: 100; Parks, 1964: 2-3; Wellek, 1965: 222-223).

En este contexto, fue Edgar A. Poe quien, representando la ideología sureña, lanzó los más duros reproches contra la crítica literaria norteamericana del momento y, especialmente, contra la difundida por la *North American Review* (Poe, 1842: 126-127, 141; 1848: 93, 96; 1849: 265-266). También desde esta perspectiva su crítica literaria tenía que ser judicial, exigiendo limitar la crítica al arte y no a ideas moralistas, impresionistas o patrióticas y, por tanto, promoviendo un acercamiento claramente inmanentista a la Literatura en una época en la que él pensaba que el moralismo, el impresionismo y el patriotismo distraían a los críticos de lo que debía ser su verdadero fin: llamar la atención sobre los errores formales o estructurales de las obras de arte verbal concretas (Clark, 1955: 45; Parks, 1964: 20-21, 94-95). En este sentido, junto a Poe hemos de citar a Edward S. Gould, uno de los críticos más duramente judiciales de la época. Gould, en 1836, censuró que la crítica literaria norteamericana fuera «*superficial in every particular*», proporcionando raras veces el más necesitado «*analysis of merit and demerit, in detail*» (Clark, 1955: 45).

2.2. La crítica romántica, por su parte, se caracterizó en los Estados Unidos, fundamentalmente, por su rotunda oposición a los principios básicos de la crítica de tradición neoclásica, reemplazando el juicio por la razón intuitiva y la imaginación activa o creativa como fuentes esenciales del valor estético de las obras literarias (Bowra, 1950; Clark, 1955: 28-35). Sus defensores y practicantes, estimulados por el espíritu nacionalista más exacerbado y, sobre todo, por el idealismo romántico importado del continente europeo, íntimamente unido al cosmopolitismo cultural que les llevó no sólo hasta Inglaterra, sino también hasta Italia, Francia y Alemania (Adams, 1952; Wellek, 1965: 208-209; Rathbun, 1979: 18-19, 20-22, 37-61), rechazaban la objetividad especulativa y defendían el más profundo subjetivismo, y, por tanto, toda la fuerza de la mente creadora. Algunos de los más importantes representantes del pensamiento teórico-crítico romántico fueron Bronson Alcott, William C. Bryant, William E. Channing, Nathaniel Hawthorne, Henry W. Longfellow y, claro está, Ralph W. Emerson, quizá el más importante de los trascendentalistas norteamericanos, entre los que también hay que destacar a Margaret Fuller, Henry D. Thoreau y Jones Very (Saintsbury, 1902-1904: 633-634; Brooks, 1927a; Foerster, 1928: 52-110; Charvat, 1936: 200-204; Matthiessen, 1941: 1-175; Clark, 1955: 28-40; Fogle, 1955: 100-102; Jacobson, 1965: 2-6; Wellek, 1965: 224-248; Aullón de Haro, 1994: 93-94).

Todos ellos reflexionaron, de uno o de otro modo, sobre los grandes conceptos de la teoría literaria romántica, pero fue seguramente Ralph W. Emerson quien, en

el conjunto de su obra ensayística, desarrolló la más completa teoría de la imaginación y la belleza desde el punto de vista complejo del idealismo romántico y la filosofía trascendentalista, teoría muy próxima, por otra parte, a la que desde una perspectiva fundamentalmente mecanicista desarrolló también Edgar A. Poe en el conjunto de su obra teórico-literaria, en la que, como ya hemos dicho, predomina esencialmente el componente romántico.

Como es bien sabido, Emerson, en su *Nature*, de 1836, declaraba que la imaginación puede ser entendida como el uso que la razón hace del mundo material (Emerson, 1836: 26), esto es, de la Naturaleza, siendo ésta la sombra del hombre (Emerson, 1837: 45) y un sistema de símbolos. La imaginación, en este contexto, «es un modo de ver muy elevado, que no viene por medio del estudio, sino estando el intelecto donde pueda ver, identificándose con lo que ve, compartiendo el camino o el circuito de las cosas a través de las formas y haciéndolas así translúcidas a los demás» (Emerson, 1844: 365) por medio del símbolo, que constituiría el objeto material transformado por la capacidad visionaria de la imaginación del poeta, es decir, la realización objetiva del poder del poeta para hermanarse con las cosas y las formas de la Naturaleza (Hopkins, 1951: 121). Lo que Ralph W. Emerson demanda al verdadero poeta es, por tanto, perspicacia o agudeza interior —«insight into to-day» (Emerson, 1837: 53)— para acceder a los mundos pasados y futuros, y no simple imitación o representación, «perspicacia [o agudeza] interior [...] que se expresa a sí misma por medio de lo que llamamos imaginación» (Emerson, 1844: 365). Para Emerson, el verdadero poeta debe sucumbir a la imaginación y apuntar a las verdades idealistas de una ética transcendental guiado por la inspiración creadora, que, como para Wordsworth, Coleridge y Shelley, está basada en la fusión del alma del artista con lo divino (Foerster, 1926: 115-117, 117-120; Hopkins, 1951: 17-25; Wellek, 1965: 233-234). En este sentido, puesto que el artista es «un contemplador de ideas y un pregonero de lo causal y necesario» (Emerson, 1844: 349), el verdadero poeta tiene como principal finalidad la belleza, ya que «La belleza descansa sobre los cimientos de lo necesario» (Emerson, 1844: 353), concepción ésta que responde claramente a la definición otorgada al concepto de «belleza» por Goethe (Hopkins, 1948; 1951: 72; Wellek, 1965: 232-233, 239-240, 240-241).

Poe manifestó, a grandes rasgos, una opinión parecida acerca de la imaginación. Ciertamente, para él, el deseo fervoroso de aprehender la belleza suprema forma parte de la esencia inmortal de la naturaleza del hombre, y el verdadero poeta, más sensitivo que el resto de los seres humanos, está llamado a la poesía para alcanzar ese fin. La imaginación, en este contexto, es una *conditio sine qua non* para que el intento no resulte fallido. Hacia 1836, bajo la influencia de la frenología, Edgar A. Poe consideraba la imaginación como un grado menor de la potencia creadora de Dios, esto es, como el alma de la «Idealidad» o el «Sentimiento Poético» (Poe, 1848: 89), términos que Poe utilizaba alternativamente para describir y explicar el sentido de lo bello, lo sublime y lo místico; la imaginación servía para horadar la superficialidad de lo fáctico y hacer del arte una feliz modificación de la Naturaleza (Rathbun,

1979: 140-141). No obstante, Edgar A. Poe fue, en algún sentido, más allá que Ralph W. Emerson al reconocer, en relación con la originalidad, que

«La pura imaginación sólo elige, tanto de la Belleza como de la Fealdad, las cosas más combinables y que no han sido combinadas hasta el momento; en general, el compuesto resultante participa de la belleza o la sublimidad en razón de la respectiva belleza o sublimidad de las cosas combinadas —las cuales deben ser consideradas a su vez como atómicas, es decir, como combinaciones previas— [...]. Así, el ámbito de la Imaginación resulta ilimitado. Sus materiales se extienden por todo el universo. Incluso de la fealdad, de la deformidad, logra esa Belleza que es al mismo tiempo su único objeto y su inevitable prueba» (Poe, 1849: 255).

2.2.1. A la luz de un análisis contrastivo más profundo de las ideas de Poe y de Emerson que acabamos de exponer, aquél, que se hallaba fuera del área de influencia cultural e intelectual de Nueva Inglaterra y, por tanto, de la filosofía trascendentalista, pensaba que la imaginación es la que estimula el sentimiento poético para acceder a la belleza suprema, y es siempre preeminentemente matemática; desde esta perspectiva, el verdadero poeta es en esencia una persona exquisitamente sugerente cuyo poder radica en la capacidad de aprehender mundos situados más allá del nuestro (Clark, 1955: 33; Parks, 1964: 3, 6-7, 8 y ss., 13-14, 22, 58, 83; Wellek, 1965: 219; Rathbun, 1979: 141; Asensi Pérez, 1998: 415-418; Viñas Piquer, 2002: 322-327). Para Ralph W. Emerson, en cambio, la imaginación alcanza su más alta unidad en el sentimiento moral que perfuma el aire, crece en el grano e impregna las aguas del mundo (Emerson, 1836: 21), sentimiento moral que el hombre capta y se hunde en su alma (Emerson, 1836: 21), dado que todas las cosas y las formas de la Naturaleza son morales, y en sus cambios ilimitados hacen una incesante referencia a la naturaleza espiritual del hombre (Emerson, 1836: 20). Efectivamente, como reconoce Reginald L. Cook, la crítica emersoniana siempre nos habla de la conciencia moral del hombre, de las verdades idealistas de una ética transcendental, puesto que Emerson fue un moralista especulativo que basó sus ideas en la naturaleza moral del hombre (Cook, 1968: vi. Vid. también De Mille, 1931: 119; Hopkins, 1951: 12; Asensi Pérez, 1998: 413-415; Miguel Alfonso, 2001: 65 y ss.). En cambio, Edgar A. Poe, como indica Harry H. Clark, centró su crítica no en la bondad ética con finalidad didáctico-moralizante, ni en la correspondencia con las cosas y las formas de la Naturaleza, sino en lo que podemos llamar la estructura interna de las obras de arte verbal, entendida en términos de relaciones lógicas entre sus partes constitutivas o en términos de armonía métrica (Clark, 1955: 33-34).

Esta constatación nos permite caracterizar y enfrentar el concepto de «imaginación» y, por extensión, el pensamiento teórico-literario y crítico-literario de Emerson y de Poe a partir de la concepción y el desarrollo de un romanticismo trascendentalista por parte del primero, opuesto al rígido racionalismo y a la filosofía empirista del siglo XVIII —para la que todo conocimiento se basa en la experiencia—, así como a la conformidad social, al comercialismo y al materialismo crecientes en la vida norteamericana (Abrams, 1941: 216; Matthiessen, 1941: 31), y de un romanticismo

mecanicista por parte del segundo, que manifiesta la síntesis de una posición teórico-crítica basada en el nuevo idealismo romántico y de otra ligada al viejo racionalismo neoclásico.

2.2.2. A pesar de las diferencias observadas entre uno y otro, tanto Ralph W. Emerson como Edgar A. Poe consideraron la belleza como un principio esencial del arte, y la entendieron más como un efecto psicológico o «una clase de experiencia a costa de otras» (Bowra, 1950: 302) que como una característica propiamente textual o un atributo (Stovall, 1963: 177-178; Rathbun, 1979: 143), al igual que la mayor parte de los románticos, que la reconocían «cuando dominaba sus sentidos y los exaltaba hacia una visión del más allá» (Bowra, 1950: 302-303). Ciertamente, Emerson reconocía que

«Lo mejor de la belleza es un delicado encanto, y no la destreza en las superficies, en los contornos o lo que jamás enseñarán las reglas de arte; es decir, una irradiación que parte de la obra de arte, de carácter humano, una expresión maravillosa, mediante la piedra, o el lienzo, o el sonido musical, de los atributos más sencillos y profundos de nuestra naturaleza; y, por tanto, más inteligibles al fin a aquellas almas que tienen estos atributos» (Emerson, 1841: 331).

Por su parte, Poe mantenía que

«Cuando los hombres hablan de la Belleza no entienden una cualidad, como se supone, sino un efecto; se refieren, en suma, a esa intensa y pura elevación del *alma* —no del intelecto o del corazón— [...] que se experimenta como resultado de la contemplación de «lo bello»» (Poe, 1846: 69).

Edgar A. Poe, de esta manera, volvía a distanciarse de Ralph W. Emerson, porque para aquél «la Belleza constituye el único dominio legítimo del poema» (Poe, 1846: 69) y muestra relaciones tan sólo «colaterales» (Poe, 1848: 90) con la verdad y con la bondad, abogando así por la autonomía de la creación artística —y, en gran medida, por la doctrina del arte por el arte— y destruyendo la síntesis orgánica de arte y de vida —de belleza, de verdad y de bondad— (De Mille, 1931: 111; Bowra, 1950: 193-216; Fogle, 1955: 97-100; Parks, 1964: 2, 6-7, 57-58, 59-60, 64-65, 95; Wellek, 1965: 212-217; Cortázar, 1973: 24-32; Rathbun, 1979: 144; Aullón de Haro, 1994: 98-99). Podríamos decir, a este respecto, que Poe opone la poesía —o el verso— al cuento —o la prosa— sobre la base de la belleza, que es propia de aquélla, y de la verdad, que es el objetivo de éste, siendo belleza y verdad causas finales irreconciliables por el ritmo, que «constituye ayuda esencial para el desarrollo de la más alta idea del poema —la idea de lo Bello—» (Poe, 1842: 136) y forma «una barrera insuperable para el desarrollo de todas las formas del pensamiento y expresión que se basan en la *Verdad*» (Poe, 1842: 136). Efectivamente, refiriéndose al «mundo del espíritu en sus tres distinciones más inmediatamente evidentes» (Poe, 1848: 87), el Intelecto Puro, el Gusto y el Sentido Moral,

«Así como el Intelecto se ocupa de la Verdad, así el Gusto nos informa sobre lo Bello, mientras el Sentido Moral se preocupa del Deber. Con respecto a este último, la Conciencia nos enseña su obligación, y la Razón su conveniencia, mientras el Gusto se contenta con manifestar sus encantos, librando batalla al Vicio tan sólo porque es deforme, desproporcionado y porque está en contra de lo digno, de lo apropiado, de lo armonioso —en una palabra, de la Belleza» (Poe, 1848: 88).

Por ello,

«el propósito Verdad, o satisfacción del intelecto, y el propósito Pasión, o excitación del corazón, aunque alcanzables hasta cierto punto en poesía, lo son mucho más fácilmente en prosa. La Verdad, en efecto, reclama una precisión, y la Pasión una *familiaridad* (los verdaderamente apasionados me comprenderán) que se hallan en total antagonismo con esa Belleza que, lo sostengo, es la excitación o elevación placentera del alma. De lo antedicho no debe deducirse en modo alguno que la pasión, y aun la verdad, no pueden ser introducidas, incluso con ventaja, en un poema, ya que pueden servir para aclarar o reforzar el efecto general como lo hacen las disonancias en la música, por contraste; pero el auténtico artista se esforzará siempre por rebajar su tono hasta someterlas adecuadamente a la finalidad predominante y cubrirlas, en la medida de lo posible, con ese velo de la Belleza que constituye la atmósfera y la esencia del poema» (Poe, 1846: 69-70).

Para Edgar A. Poe, esa belleza —o, como también dirá en «El principio poético», de 1848, ese «Sentimiento Poético» (Poe, 1848: 89)— se deriva de la contemplación de «lo bello» (Poe, 1846: 69; 1848: 90) y es el resultado no de «la mera apreciación de la Belleza que nos rodea» (Poe, 1848: 88) —como seguramente diría Emerson—, sino de «un anhelante esfuerzo por alcanzar la Belleza que nos trasciende» (Poe, 1848: 88), pudiendo, «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» (Poe, 1848: 89).

Tal hincapié en la importancia que la música tiene para la poesía justifica el hecho, ya mencionado, de que el ritmo —junto con el metro y la rima (Poe, 1839: 116; 1849: 247-250)— constituya el fundamento esencial de la belleza (Parks, 1964: 83-86). Como el mismo Poe escribe,

«Quizá sea en la Música donde el alma alcanza de más cerca el alto fin por el cual lucha cuando el Sentimiento Poético la inspira: la creación de Belleza celestial. [...] Con frecuencia nos ocurre sentir con estremecedor deleite que de un arpa terrenal surgen notas que *no pueden ser extrañas* a los ángeles. No cabe duda, pues, de que en la unión de Poesía y Música, en su sentido popular, encontraremos el más vasto campo para el desarrollo poético» (Poe, 1848: 89).

Recapitulando, con el fin de poner de manifiesto el predominio de un componente romántico-mecanicista —no exento de una orientación claramente neoplatónica (Wellek, 1965: 214)— en el conjunto de la obra teórico-literaria de Edgar A. Poe, la poesía es para él

«una respuesta —insatisfactoria, en verdad, pero siempre respuesta— a una demanda natural e incontenible. Siendo el hombre quien es, jamás existió un tiempo desprovisto de poesía. Su primer elemento es la sed de una BELLEZA suprema, una belleza que ninguna combinación existente de formas terrenales puede proporcionar al alma, una belleza que quizá *ninguna combinación posible* de esas formas alcanzaría a producir plenamente. Su segundo elemento es la tentativa de satisfacer esa sed mediante *nuevas* combinaciones de las formas de belleza ya existentes, o por nuevas combinaciones *de aquellas que nuestros predecesores, esforzándose por cazar el mismo fantasma, han realizado ya*. Deducimos así claramente que *la novedad, la originalidad, la invención, la imaginación, o, en suma, la creación de BELLEZA* (pues los términos, según se los emplea aquí, son sinónimos), constituyen la esencia de toda poesía. [...] Nos contentamos con el sentido general del término *Belleza*, limitándonos tan sólo a sugerir que el mismo, tal como lo entendemos, abarca también lo *sublime*» (Poe, 1839: 115-117).

Por esta razón, Poe criticó reiteradamente a Henry W. Longfellow —«El didacticismo [escribe con relación a él] es el *tono* dominante de su poesía. Su invención, sus imágenes, todos sus recursos están sometidos a la elucidación de algún punto o puntos (pero por lo general uno solo) que el poeta considera una *verdad*» (Poe, 1839: 114)— y denunció con énfasis la llamada «herejía de lo *Didáctico*» (Poe, 1848: 86), que, en su opinión, «ha hecho más por la corrupción de nuestra literatura poética que todos sus otros enemigos combinados» (Poe, 1848: 86).

2.2.3. Ésta es, básicamente, su concepción del «Principio Poético» (Poe, 1848: 107-108), que «es en sí, estricta y simplemente, la aspiración humana hacia la Belleza celestial» (Poe, 1848: 108), y «la manifestación del mismo es siempre *una excitación exaltadora del alma*, por completo independiente de esa Pasión que es la embriaguez del corazón, o de esa Verdad que es la satisfacción de la razón» (Poe, 1848: 108). Frente a lo definido de la verdad, pues, Edgar A. Poe defenderá lo indefinido de la belleza (Bowra, 1950: 193-216) y, por esta vía, la poesía de Alfred Tennyson:

«Lo llamo y lo *pienso* [escribe con relación a él] el más noble de los poetas, *no* porque las impresiones que produzca sean, *en todo momento*, las más profundas, y *no* porque la excitación poética que logra sea, *en todo momento*, la más intensa, sino porque esa excitación *es, en todo momento*, la más etérea —en otras palabras, la más exaltante y la más pura—» (Poe, 1848: 107).

De ahí que Poe sitúe el valor estético de un poema en la conmoción emotiva causada por él. «El valor del poema [escribe en este sentido] se halla en relación con el estímulo sublime que produce» (Poe, 1848: 81). Como «todas las excitaciones son, por necesidad psíquica, efímeras» (Poe, 1848: 81), Edgar A. Poe impugnará el poema largo y defenderá el cuento corto, dominado por un solo estado de ánimo y orientado hacia la consecución de un solo efecto o impresión (Parks, 1964: 4, 18-19, 41-43, 49, 54-55, 55-56, 62, 65-66, 67-68, 89-91; Wellek, 1965: 221-222), ya que la unidad de efecto o impresión, «lo que justamente llama Schlegel *la unidad o totalidad de interés*» (Poe, 1839: 119), es «el punto de mayor importancia» (Poe, 1842:

134) en casi todas las composiciones. Por ello no dudará en afirmar que «no existe poema extenso» (Poe, 1848: 81) y que «la expresión «poema extenso» no es más que una contradicción de términos» (Poe, 1848: 81).

Si Emerson se convirtió en el representante más importante del simbolismo romántico en el mundo anglosajón (De Mille, 1931: 127-128; Wellek, 1965: 241), Poe influyó tanto en los posteriores teóricos de la novela corta y el cuento —al subrayar el predominio en ellos de un solo estado de ánimo y su orientación hacia la consecución de un solo efecto o impresión— (De Mille, 1931: 108-109; Wellek, 1965: 222) como en Charles Baudelaire y los simbolistas franceses —especialmente en Stéphane Mallarmé y Paul Valéry—, así como en Théophile Gautier y los parnasianos con los dos planos esenciales de su teoría literaria —la de lo oculto y místico y la de lo planeado y calculado—, proporcionándoles dos tipos de materiales temáticos importantes: «la música, con su fuerza sugestiva e indefinible, y la artesanía consciente» (Wellek, 1965: 224. Vid. también Bowra, 1950: 193-216; Quinn, 1954; Wimsatt y Brooks, 1957: 480-484, 588-593; Parks, 1964: 5).

Referencias bibliográficas

- ABRAMS, M. H. (1941), *A Glossary of Literary Terms*, Fort Worth, Harcourt Brace College Publishers, 1993.
- ADAMS, Richard P. (1952), «Romanticism and the American Renaissance», en *American Literature*, 23, pp. 419-432.
- ALTERTON, Margaret (1925), *The Origins of Poe's Critical Theory*, Iowa City, University of Iowa Press.
- ASENSI PÉREZ, Manuel (1998), *Historia de la Teoría de la Literatura. (Desde los inicios hasta el siglo XIX)*, Valencia, Tirant lo Blanc.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1994), «La construcción de la Teoría crítico-literaria moderna en el marco del pensamiento estético y poético», en AULLÓN DE HARO (ed.) (1994), pp. 27-113.
- (ed.) (1994), *Teoría de la Crítica literaria*, Madrid, Trotta.
- BOWRA, Maurice (1950), *La imaginación romántica*, Madrid, Taurus, 1972.
- BROOKS, Van Wyck (1927), *Emerson and Others*, New York, Octagon Books, 1980.
- (1927a), «Emerson: Six Episodes», en BROOKS (1927), pp. 1-105.
- CHARVAT, William (1936), *The Origins of American Critical Thought, 1810-1835*, New York, A. S. Barnes and Company, Inc., 1961.
- CLARK, Harry H. (1955), «Changing Attitudes in Early American Literary Criticism: 1800-1840», en STOVALL (ed.) (1955), pp. 15-73.
- COOK, Reginald L. (1968), «Introduction», en EMERSON (1950), pp. v-xiv.
- CORTÁZAR, Julio (1973), «El poeta, el narrador y el crítico», en POE (1973), pp. 13-61.
- DE MILLE, George E. (1931), *Literary Criticism in America. A Preliminary Survey*, New York, Russell & Russell, 1967.
- EMERSON, Ralph W. (1836), *Nature*, en EMERSON (1950), pp. 3-38.
- (1837), *The American Scholar*, en EMERSON (1950), pp. 39-55.

- (1841), «El arte», en EMERSON (1962), pp. 324-340.
- (1844), «El poeta», en EMERSON (1962), pp. 343-380.
- (1950), *Selected Prose and Poetry*, Edited with an Introduction by Reginald L. Cook, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1969.
- (1962), *Ensayos*, traducción de Luis Echevarría, Madrid, Aguilar.
- FOERSTER, Norman (1926), «Emerson on the Organic Principle in Art», en KONVITZ, Milton y WHICHER, Stephen E. (eds.), *Emerson. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, Inc., 1962, pp. 108-120.
- (1928), *American Criticism. A Study in Literary Theory from Poe to the Present*, New York, Russell & Russell, 1962.
- FOGLE, Richard H. (1955), «Organic Form in American Criticism: 1840-1870», en STOVALL (ed.) (1955), pp. 75-111.
- González de la Aleja Barberán, Manuel (2001), «El despertar de la conciencia teórico-literaria desde el Puritanismo hasta la era de la Independencia», en Miguel Alfonso (ed.) (2001), pp. 11-52.
- HOPKINS, Vivian C. (1948), «The Influence of Goethe on Emerson's Aesthetic Theory», en *Philological Quarterly*, XXVII, 4, pp. 325-344.
- (1951), *Spires of Form. A Study of Emerson's Aesthetic Theory*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- JACOBSON, Richard J. (1965), *Hawthorne's Conception of the Creative Process*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1969.
- KRUTCH, Joseph W. (1926), «The Philosophy of Composition», en REGAN (ed.) (1967), pp. 15-30.
- MATTHIESSEN, F. O. (1941), *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York, Oxford University Press, 1968.
- MIGUEL ALFONSO, Ricardo (2001), «La teoría y crítica literarias durante el período romántico», en Miguel Alfonso (ed.) (2001), pp. 53-92.
- MIGUEL ALFONSO, Ricardo (ed.) (2001), *Historia de la teoría y la crítica literarias en Estados Unidos*, Madrid, Verbum.
- PARKS, Edd W. (1964), *Edgar Allan Poe as Literary Critic*, Athens, Georgia, The University of Georgia Press.
- POE, Edgar A. (1836), «Charles Dickens», en POE (1973), pp. 142-164.
- (1839), «Longfellow», en POE (1973), pp. 111-124.
- (1842), «Hawthorne», en POE (1973), pp. 125-141.
- (1846), «Filosofía de la composición», en POE (1973), pp. 65-79.
- (1847), *Eureka*, prólogo y traducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1986.
- (1848), «El principio poético», en POE (1973), pp. 81-110.
- (1849), «Marginalia», en POE (1973), pp. 238-311.
- (1973), *Ensayos y críticas*, traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1987.
- QUINN, Patrick F. (1954), «The French Response to Poe», en REGAN (ed.) (1967), pp. 64-78.
- RATHBUN, John W. (1979), *American Literary Criticism, 1800-1860*, vol. I, Boston, Twayne Publishers.
- REGAN, Robert (ed.) (1967), *Poe. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, Inc.

- SAINTSBURY, George E. B. (1902-1904), *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day, III. Modern Criticism*, Genève, Slatkine Reprints, 1971.
- STOVALL, Floyd (1955), «Introduction», en STOVALL (ed.) (1955), pp. 3-13.
- (1963), «The Conscious Art of Edgar Allan Poe», en REGAN (ed.) (1967), pp. 172-178.
- (ed.) (1955), *The Development of American Literary Criticism*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1980.
- VIÑAS PIQUER, David (2002), *Historia de la Crítica literaria*, Barcelona, Ariel.
- WELLEK, René (1965), *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Los años de transición*, tomo III, Madrid, Gredos, 1972.
- WIMSATT, William K. y BROOKS, Cleanth (1957), *Literary Criticism. A Short History*, 2 vols., Chicago, The University of Chicago Press, 1983.