

# EL ACTO DE CREACION EN EDGAR A. POE

Rocío Olivares

Facultad de Filosofía y Letras

Para mí, la poesía no ha sido  
un propósito, sino una pasión. . .  
E. A. Poe

## POLEMICA SOBRE LA CREACION

—Hypocrite lecteur —mon semblable —mon frère!  
Baudelaire

¿También puede ser hipócrita el poeta? De esto han acusado algunos a Poe después de la lectura de un ensayo redondo, definitivo, cuya presencia sola —por encima de todo lo que pueda suscitar— es inobjetable: *La filosofía de la composición*. Los cándidos adoradores de una imagen astral, heroica, pseudodivina del poeta, ven aquí el asalto de la razón —intrusa opaca, según ellos— al reino de la intuición. ¿Acaso es gratuita la obra de arte? ¿Choca a estos lectores la negación de una musa-vampiro que haya inspirado la obra de efectos sobrecogedores y febriles de Poe? Tal vez sea Poe, en una época artística en que precisamente se niega a la razón, el primer poeta que descubre a los demás el verdadero y arduo trabajo que implica el hacer poesía. La poesía —pese al “romanticismo” barato y exaltado— también es *res intellecti*.

Substituir la musa, la embriaguez, el transporte, por los cálculos aproximativos de la reflexión, transformar al inspirado pasivo, ciego y obediente en un ser activo, lúcido y dotado de voluntad, era derrumbar el dogma romántico de la cuasidivinidad del poeta, era reponer las obras de los hombres en el cuadro humano y restituir al arte todo entero sus orígenes exquisitamente intelectuales.<sup>1</sup>

Lejos de tratarse de un escrito para complacer a un público de “pioneers”, *La filosofía de la composición* es una burla suprema a los círculos de señoras aficionadas y de conatos de poetas que proclaman la sacrosanta inspiración, la iluminación mórbida que cubre de misterio a la poesía. Baudelaire, en ese sentimiento de hermandad que lo ligó a Poe, escribe:

Los fanáticos del *delirio* se rebelarán sin duda ante estas máximas cínicas; pero a cada cual le será dado tomar de ellas lo que bien le parezca. Siempre resultará útil mostrar cuánto beneficio puede, de la deliberación, conseguir el arte; y hacer notar a la gente mundana cuán intensa labor requiere este objeto de lujo que llamamos Poesía.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Emilié Noulet, *Etudes Littéraires*, Talleres Gráficos de la Editorial Cultura, Mexique, 1944, p. 79.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, prólogo a la *Philosophie de la Composition* de E. A. Poe, citado por Gómez de la Serna, *Poe, el genio de América*, p. 103.

Pero esta declaración de verdades tampoco significa que arte y ciencia se equiparen. Poe da la filosofía de su particular y exclusiva composición. La razón, en el reino del arte, está al servicio del arte y de la individualidad. El conjunto de preceptos de Poe no puede llegar a ser, por principio, igual al planteamiento de un teorema, válido aquí y en todas partes, ahora y siempre. El mismo, en el momento climático y final de su ensayo, habla de una "corriente subterránea de sentido", el pináculo de la obra de arte, aquello que no es accesible sino mediante la sensibilidad:

. . . cualquiera [que] sea la habilidad desplegada o el relieve que se de a una multitud de incidentes, siempre queda una cierta dureza, una desnudez que repugna al ojo de un artista. Hay dos cosas que se requieren invariablemente: primero, una cierta complejidad o, más exactamente, un cierto ajuste; segundo, algo de sugestivo, una corriente subterránea de sentido, por más indefinida que sea.<sup>3</sup>

El trabajo del poeta consiste en esa dicotomía de medios. La técnica, aunque base fundamental, tampoco lo es todo. Y esto prueba, una vez más, que no estamos en un terreno en que los términos opuestos se excluyan. Mallarmé, en una carta en la que habla sobre el ensayo de Poe, plantea esta dualidad ya no desde la razón hacia la sensibilidad, como Poe mismo, sino desde la cumbre de la obra artística hacia el sustento intelectual:

Lo pensado, pensado queda; y una idea prodigiosa se escapa de las páginas que, escritas con posterioridad (y sin fundamento anecdótico, eso es todo) no por ello dejan de ser congeniales de Poe, sinceras. Esto es que todo acaso debe ser proscrito de la obra moderna, sin que pueda sino fingírsele en ella; y que el aletazo eterno no excluye que la mirada lúcida escrute el espacio devorado por su vuelo.<sup>4</sup>

Gómez de la Serna dirá que "no se puede discutir sobre el motivo del poema. Es gana de jugar al estúpido ajedrez de la hipocresía".<sup>5</sup> No, Poe no es hipócrita. Jamás se sale de los términos que él mismo, en su individualidad creadora, se ha impuesto. Transformar la realidad en algo etéreo y mágico exige los nada mágicos ni etéreos sudores del artífice. Pero estos esfuerzos se encaminan hacia un fin particular. Mallarmé ya apuntó, tal vez sin profundizar mucho en ello, que el acaso se *finge* en la obra moderna. Lo que Poe persigue es el presentar lo etéreo sin que se adviertan los hilos que lo sostienen. El mismo habla, tanto en *La filosofía de la composición* como en *La filosofía del mobiliario*, del efecto que el artista, o el decorador, debe dar. En este último ensayo excluye del salón ideal todas las clavijas y dispositivos que sostengan los cortinajes; los cuadros deben quedar adosados a la pared como si le fueran congénitos, aun a costa del sacrificio de apreciarlos mejor. Los cordones de los anaqueles y la cadena de la lámpara, prácticamente imposibles de ocultar, quedan embellecidos por ser de materiales exquisitos. Valéry también escribirá sobre esta dualidad puesta al descubierto por Poe:

El demonio de la lucidez, el genio del análisis y el inventor de las combinaciones más novedosas y seductoras de la lógica con la imaginación, del misticismo con el cálculo, el psicólogo de la excepción, el ingeniero literario que profundiza y utiliza todos los recursos del arte.<sup>6</sup>

En fin, el que a primera vista nos indigne saber que la belleza extraña y aérea requiere de tales preocupaciones, significa, nada menos, que nos hemos "dejado engañar" por el arte del poeta. Poe logra sumergirnos en su mundo para que sintamos el arte como arte, nada más.

<sup>3</sup> E. A. Poe, *Filosofía de la composición*, en *Ensayos y críticas*, Alianza Editorial, Madrid, 1973, p. 78.

<sup>4</sup> Stéphane Mallarmé, extractos de cartas publicadas en un libro de Emilie Noulet, *L'Oeuvre Poétique de Stéphane Mallarmé* (París, Droz, 1940).

<sup>5</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Poe, el genio de América*, Losada, Buenos Aires, 1953, p. 101.

<sup>6</sup> Paul Valéry, "Situation de Baudelaire" (*Variété II*), p. 119.



Detrás del arabesco se distingue, a media luz, toda la filosofía, la vegetación vive, el hombre se patentiza, únese a lo finito determinada combinación de infinito, y el alma humana, ante una obra en que lo imposible se une a lo verdadero, tiembla poseída de oscurísima y suprema emoción.

Víctor Hugo

El mundo como espejo del yo. Este es el motivo de la transformación poética de Poe. La realidad debe ser transmutada según las pautas de la propia conciencia (o subconciencia), y esas pautas están dadas por el impulso, por la aspiración a la belleza pura:

Esta sed inextinguible es propia de la inmortalidad del hombre. Es a la vez consecuencia e indicación de su existencia perenne. Es el ansia de la falena por la estrella. No se trata de la mera apreciación de la Belleza que nos rodea, sino de un anhelante esfuerzo por alcanzar la Belleza que nos trasciende. Inspirados por una extática preciencia de las glorias de ultratumba, luchamos, mediante multiformes combinaciones de las cosas y los pensamientos temporales, para alcanzar una parte de esa Hermosura, cuyos elementos quizá, pertenecen no sólo a la eternidad.<sup>7</sup>

Así, su *Filosofía del mobiliario* expone, a través de la crítica a la decoración de los Estados Unidos de su época, las formas ideales que son encarnación, para Poe, de la más exquisita belleza. Esa misma transmutación se advierte en su obra literaria. El mundo real no puede permanecer tal y como es. Y el mundo de la realidad, como él lo ve, es lo grotesco en su forma más burda. El medio en que vive adolece de la falta de armonía, del mal gusto y de la vulgaridad. Mientras la sociedad en que vive pugna por el esplendor de oropel que brinda el dinero, Poe no se sujeta más que a la estricta nobleza de las formas. En tanto el brillo ofensivo es el *sumum* de la belleza para sus contemporáneos, él aspira sólo al reposo, a la magia, a la serenidad. Y este ideal sólo es asequible en el reino de la forma pura. “La abominación de flores, o las representaciones de objetos conocidos de cualquier clase, no debería ser tolerada dentro de los límites de la cristiandad.”<sup>8</sup> Las formas deben ser arabescos, “vívidas figuras circulares o ciloidales, *sin significación alguna*”.<sup>9</sup> Gómez de la Serna, muy acertadamente, dirá:

El gran éxito de la obra de Poe oscila entre lo arabesco y lo grotesco, y por eso hay que definir bien lo que encierran esos conceptos. (. . .) Lo grotesco es como se manifiesta en realidad el mundo por soberbio o presuntuoso que sea, y lo arabesco es lo que decora en el sentimiento estilizador del artista lo que es el mundo. (. . .) Lo grotesco no encubierto por lo arabesco es espantoso y es como un cuadro de anatomía en que se muestra al ser humano sin piel.<sup>10</sup>

De este modo, ante lo grotesco de las habitaciones amuebladas con el puro afán de la ostentación y en las que las líneas se repiten con chocante regularidad en dibujos y espejos, Poe imprime un efecto de magia a la habitación ideal: arabescos, la lámpara de luz astral, curvas breves e irregulares, espejos que hacen las veces de cortinas tejidas de plata y que, por tanto, no reflejan lo humano, ni lo orgánico ni lo real.

A esta fantasía pura, fina y caprichosa, se opone la “fantasía” casera del pueblo norteamericano. Poe corroe con su crítica los bastos hilos de esas alfombras multicolores de grandes dibujos:

<sup>7</sup> E. A. Poe, citado por Julio Cortázar, prólogo a *Ensayos y críticas* de E. A. Poe, Alianza Editorial, Madrid, 1973, p. 26.

<sup>8</sup> E. A. Poe, *Filosofía del mobiliario*, en *Ibid.*, p. 217.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Gómez de la Serna, *loc. cit.*, p. 69, 70.

... perversa invención de una raza de esclavos de su tiempo, de amantes del dinero, hijos de Baal y adoradores de Mammón, especies de Banthams que para ahorrar pensamientos y economizar fantasía empezaron por inventar despiadadamente el calidoscopio y establecieron luego compañías de acciones para hacerlo girar al vapor.<sup>11</sup>

Es el espectáculo monstruoso de la pintura “psicodélica” en los coches, en las ropas, en las casas. Es el boato escandaloso del peor cine y de la televisión norteamericana. Una fantasía barata, de burdel, sin más fin que el exhibir los muchos dólares que en ella se invierten.

Sin embargo, esto no significa que aquello que Poe preconiza como lo representativo del buen gusto en decoración lo sea en efecto. Por momentos, la habitación para él ideal desborda los límites de lo concebible en un lugar que ha de ser habitado. Poe no es decorador, sino poeta. Las ventanas con vidrios carmesí, al igual que las cortinas, la alfombra y los muebles —plateados, dorados y rojo carmesí como carácter general del boudoir— darían la impresión, en una casa real, de un transplante de *La máscara de la muerte roja* en el mundo cotidiano. Bien dice Cortázar, en su nota al ensayo de Poe, que no hay que prestar atención tanto a los gustos de estética decorativa en sí que Poe propone, sino a su “tono polémico” frente a lo grotesco de la realidad. No se trata de vivir en la casa de los Usher, sino de transformar la mediocridad del mundo real. Es muy significativa la supresión de todo aquello que recuerde el mundo de la realidad. El espejo del boudoir ideal “no es muy grande. Casi circular, cuelga de manera que no se refleje en él nadie que se encuentre ubicado en los sitios donde hay asientos”.<sup>12</sup> Este aspecto nos recuerda vivamente aquella descripción de Baudelaire, hermano espiritual de Poe, en su pequeño poema en prosa *La estancia doble*:

Una estancia parecida a una divagación, una estancia verdaderamente *espiritual*, de atmósfera quieta y teñida levemente de rosa y azul.

Toma en ella el alma un baño de pereza aromado de pesar y de deseo. Es algo crepuscular, azulado, róseo; un ensueño del placer durante un eclipse.

Tienen los muebles formas alargadas, postradas, languidecentes. Tienen los muebles aire de soñar; creeríaselos dotados de vida sonambulesca, como vegetales y minerales. Hablan las telas una lengua muda, como las flores, como los cielos, como las puestas de Sol.

Ninguna abominación artística en las paredes. En relación con el sueño puro, con la impresión no analizada, el arte definido, el arte positivo es blasfemia. Aquí todo tiene la suficiente claridad, la deliciosa oscuridad de la armonía.<sup>13</sup>

No obstante, en Poe no hay un dominio absoluto ni una transmutación total del medio. El mismo explica cómo, para dar un punto de contraste y fuerza a su poema *El cuervo*, introduce una sensación de ridículo ante el avechucho que penetra a la exquisita y evocativa habitación del joven. Lo grotesco —o, al menos, parte de lo grotesco— se niega a ser transmutado. El cuervo no es en *todo momento* un profeta demoníaco, sino también un elemento discordante, arraigado a su condición real de feo pajarraco:

Poe se quedó temblequeando frente a los dos polos, vio lo “cómico grotesco”, que para él fue como la aparición de lo cómico absoluto, en contraste con lo “cómico comprensible” que es la comicidad y grotesquería que le es fácil comprender al vulgo.<sup>14</sup>

También en su boudoir carmesí y arabesco “hay cuatro grandes y espléndidos vasos de Sèvres, de donde asoma una profusión de hermosas y brillantes flores [que] ocupan los ángulos ligeramente redondeados de la estancia”.<sup>15</sup> Bien hemos visto cómo desprecia Poe

<sup>11</sup> Poe, p. cit.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>13</sup> Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, Austral, Buenos Aires, 1964, p. 17.

<sup>14</sup> Gómez de la Serna, *op. cit.*



todo lo que signifique o presencia del mundo real (dibujos de flores en las alfombras) o brillo en los colores. Sin embargo, aquí aparecen, como elementos de la totalidad, las flores y sus colores brillantes (las flores, aunque *hermosas* para Poe, no dejan de poseer esa cualidad de grotescas como parte de la otredad rechazada). En un momento dado, Poe no es capaz de desterrar por completo lo real de su mundo imaginario. Davidson, otro crítico de la obra de Poe, explica así este fenómeno:

Poe nunca pudo escapar a las implicaciones de este dilema: o la imaginación es real y representa la realidad en palabras reales que tienen significado duradero, o hay un mundo de hechos que, aunque las palabras no son "reales", siempre resiste cualquier medio de vinculación entre sí mismo y la mente humana.<sup>16</sup>

Volvemos a la dualidad en la creación de Poe, lo grotesco-real y lo arabesco-imaginario; no toda la realidad se somete a la muerte, transfiguración y renacimiento en la mente del poeta. La búsqueda del equilibrio entre estos términos resume lo que es el acto de creación en la obra de Poe.

Lo terriblemente artístico, lo que enloquece y atormenta al verdadero artista, es la dosificación al mixturar los dos elementos, lo grotesco descarnado y lo arabesco adornístico, para que en esa mixturación pierda su protervia lo grotesco y su adornismo orientalista lo arabesco.<sup>17</sup>

## EL FILOSOFASTRO GENIAL

Finalmente, vemos como Poe es un filósofo fallido de *la* composición y un sincero expositor de lo que es su propia composición en y sólo en el mundo artístico que él mismo se ha formado.

En su *Filosofía de la composición*, las formas de expresión que elige como de "más alta manifestación" no lo son más que dentro de las inclinaciones de su propia individualidad. Así, dice que la tristeza es el tono más legítimo de la poesía y desecha tácitamente otros tonos con los que también se han hecho valiosos poemas. Cortázar hace notar esta contradicción de Poe:

Pero por más que tergiversara la verdad, alterando la interpretación de su propia poesía y la ajena con "principios" extraídos deductivamente, el conjunto general de esos principios coincide, como vamos a ver, con el tono auténtico de sus poemas. Por más que a veces nade contra la corriente, Poe no puede salir del río de su propia poesía. Su poética es como una tentativa de negar el tronco del árbol y afirmar a la vez sus ramas y su follaje; de negar la irrupción vehemente de la sustancia poética, pero aceptar sus modalidades secundarias.<sup>18</sup>

Así es Poe. Melancólico alquimista de la realidad. Un arduo trabajador del efecto, de la sugestión. Sugestión que logra con la oposición y concierto de lo fantástico-puro y lo diverso de esa fantasía. Se ha dicho que no hay mejor filosofía de la poesía que la poesía misma. Este es el verdadero precepto de Poe: la transfiguración impresionista del mundo hacia el efecto de lo increado.

<sup>15</sup> Poe, *op. cit.*

<sup>16</sup> Edward H. Davidson, *Poe, a Critical Study*, Harvard University Press, Cambridge, 1957, p. 65.

<sup>17</sup> Gómez de la Serna, *loc. cit.*, p. 71.

<sup>18</sup> Julio Cortázar, prólogo a *Ensayos y críticas* de E. A. Poe, *loc. cit.*, p. 25.

## BIBLIOGRAFIA

- CORTAZAR, Julio. Prólogo a *Ensayos y críticas*, de E. A. Poe, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- DAVIDSON, Edward H. *Poe, a Critical Study*, Cambridge, Harvard University Press, 1957.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Poe, el genio de América*, Buenos Aires, Losada, 1953.
- NOULET, Emilie. *Etudes littéraires*, Mexique, Talleres Gráficos de la Editorial Cultura, 1944.
- POE, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

