LA BELLEZA EN EDGAR ALLAN POE

Por *Concha ZARDOYA*

1. *Los elementos de la Belleza*

POE afirmó y sostuvo siempre que el primer elemento de la Poesía es la sed por lo sobrenatural, por lo ideal, por la belleza. Los críticos americanos opinan que Edgar Allan sintió esto con más intensidad en la lírica que en el cuento, porque un buen poema debe producir un placer elevado.

El germen de esta idea sobre la belleza lo hallamos en las "Stanzas" (1827), donde, en plena exaltación espiritual, tiene conciencia de una momentánea iluminación en la cual los objetos familiares asumen una belleza y significación antes insospechadas.

Pero en el volumen de 1829, Poe empezó a trabajar desde el romántico ensueño de la infancia hasta las realidades actuales del hecho. En "Al Aaraaf" consideró el espíritu de la ciencia moderna en relación con la Poesía y manifestó creer en los sentimientos, particularmente en el de la belleza, en contra de las frías inducciones de la lógica. Este poema representa el primer esfuerzo de Poe en favor de la belleza, considerada objetivamente.

> Oh! nothing earthly save the ray
> (thrown back from flowers) of Beauty's eye. . .
>
> Now happiest, loveliest in yon lovely Earth,
> whence sprang the "Idea of Beauty" into birth. . .
>
> But when its glory swelled upon the sky,
> as glowing Beauty's bust beneath man's eye,
> we paused before the heritage of men,
> and thy star trembled— as doth Beauty then![1]

---

[1] Oh, nada terreno salvo el rayo/ (devuelto desde las flores) del ojo de la Belleza. . . Ahora más feliz, más deleitoso, allí en la

(Una estrella descubierta por Tycho Brahe —que apareció de pronto en el cielo, cuya luminosidad sobrepasó la de Júpiter en pocos días y que desapareció súbitamente sin volver a ser vista desde entonces— sugirió a Poe este largo poema). En "To the River", se ocupaba de los efectos causados por la belleza sobre el espectador y sugería que ella es una entidad que se manifiesta a sí misma a través de formas concretas.

Fair river! in thy bright, clear flow
of crystal, wandering water,
thou art an emblem of the glow
of beauty —the unhidden heart—
the playful maziness of art
in old Alberto's daughter.[2]

Poe ya empezaba a demostrar que era un creador de belleza. Lleno de fervor poético, protesta contra las intenciones de la ciencia. Sin llegar a mencionar la belleza directamente, concede la máxima categoría estética a la imaginación y al supremo placer de la hermosura. Acaso "Al Aaraaf" contenga y postule toda la teoría poeana de la belleza. Así opinan, por lo menos, Allerton y Craig.

En el prefacio a la edición de 1831, imprecó su obra más temprana y afirmó que la belleza es señora de todo y que el poeta es un elemento pasivo. Despierta de su pasado sueño y se pregunta: "¿Qué constituye la verdadera Poesía?".

En su "Letter to B..." ya había establecido cuán elevado arte era la Poesía y había apuntado también que su objeto inmediato era el placer. Esa belleza —como aseveró finalmente en su crítica a las baladas de Longfellow (1842)— significa que el poeta está capacitado para producir el placer: he aquí la idea central de la teoría de Poe. Puesto que las bellezas del mundo son superficiales, es función de la poesía despertar en nosotros el deseo de contemplar y apreciar la belleza sobrenatural. El

hermosa Tierra,/ desde donde emanaba el origen de la "Idea de la Belleza"... Mas cuando su gloria se dilataba por el cielo,/ como el resplandeciente pecho de la Belleza bajo la mirada del hombre,/ nos deteníamos ante la herencia de los humanos,/ y tu estrella temblaba —así, pues, Belleza, también tú bastas!

[2] ¡Hermoso río! Con tu luminosa y clara corriente/ de cristal, agua vagabunda,/ eres emblema del resplandor/ de la belleza —inoculto corazón—,/ el retozón laberinto del arte/ en la hija del viejo Alberto.

alma del poeta es inmortal; el poeta, a través de su percepción de la belleza ideal, nos da conciencia de nuestra naturaleza eterna, satisface el alma humana y, de este modo, logra el más elevado placer que es posible alcanzar en la vida presente.

Los psicólogos americanos han procurado explicar esta sed de Poe por la belleza. Su búsqueda de la hermosura puede haberse originado en su primera lucha por la paz emocional. Al fracasar, procuró consolarse, imaginando, en "Spirits of the Dead" y en "Bridal Ballad", una terrorífica región en donde la persona que le había injuriado era reducida a humildad y remordimiento. Pero como esto no le satisfacía, eventualmente encontró en la contemplación y en la creación artística de la belleza —en "Stanzas"— el solaz por el cual suspiraba. Pero tal goce o solaz, a causa de su apasionada porfía y desilusión, era menos satisfactorio que al principio. No es seguro que "Eldorado" o "For Annie" den el juicio final de Poe en esta materia. Sin embargo, a pesar de ser sus conclusiones diferentes, no eran contradictorias. "For Annie" es el lamento de un corazón que vive sólo para la belleza perfecta y el goce hallado sólo en la muerte, mientras que "Eldorado" es una filosofía de resignación algo melancólica: debemos dirigirnos audazmente hacia la muerte y aceptarla, para alcanzar la belleza.

La crítica de Poe es tan intensamente personal como su poesía o sus obras de ficción. La Belleza, según la define él, nada incluye, excepto la belleza misma. El valor primario de su crítica reside en que es una interpretación, no de la literatura en general, sino de sus propias obras. Tal autocrítica es la natural consecuencia de que, antes que nada, es un poeta. Un hombre cualquiera puede admitir, en la esfera moral o práctica, sus propias deficiencias y esforzarse en corregirlas por la experiencia que le suministran las de los demás. Pero no ocurre lo mismo en la esfera del gusto. Cuando un hombre de mentalidad sincera percibe o siente que cierta forma de belleza ejerce sobre él un efecto extraordinario, enorme, debe procurar probar algo: intentar probar que se trata de la forma más elevada.

El cuerpo de su doctrina contiene ciertos elementos de la verdad —como hemos indicado en la primera parte de este ensayo—, corroborados por Joseph W. Krutch:[3] "The definition of Beauty does at least describe very clearly a kind of Beauty,

[3] JOSEPH W. KRUTCH: "Poe's Idea of Beauty". *Nation*, CXX (March 17, 1926), p. 286.

and this while the doctrines may not have the universality claimed for them, they do succeed in doing all that any set of principles has ever done; that is, not to lay down the laws which govern all art but to define, as accurately as possible, a style. This definition was not merely a description of the effect which Poe was endeavoring to produce, and since his art was the result of an unrecognized need, it must follow that the criticism is, like the thing criticed, the product not of abstract reason of which Poe was so proud but of the forces which led him into a system of rationalization which became ever more complex". A pesar de su carácter personal, la crítica de Poe no destruye su valor —establecen los mencionados psicólogos—, porque la relación entre psicología y estética es bastante plausible. Sin conexión con las principales tendencias nacionales —según afirman estos teóricos—, sus doctrinas no eran una interpretación de la vida sino una huída de ella.

Otro crítico —M. Darnell— considera que este espíritu de desasosiego es una característica de la mente americana, cuya raza es irreverente con el pasado porque sus ojos se vuelven hacia el futuro con el deseo de alcanzar algo aunque no sabe qué es.[4]

Poe, ciertamente, poseía algo que, para lo real, era una especie de símbolo del impulso americano para transfigurar mundos dentro de sí en un mundo más real. (Impulso no más ni menos romántico que el de Goethe). Sin embargo, Poe carecía de fuerza suficiente para llegar a establecer esta realidad desde su mundo. Así opina Waldo Frank.[5]

Este despliegue de Poe hacia otro mundo ha sido corrientemente interpretado como una característica romántica. Mientras que la filosofía de Poe se asemejaba en su complejidad al movimiento europeo, él no era todavía un romántico: era un hombre "inteligente", un filósofo. Como muchos románticos, Poe no se volvía hacia lo imaginario desde una simple incapacidad para captar lo real; más bien, poseía una concepción de la realidad que debería existir pero que sólo aparece insinuada en este mundo, entrevista o sugerida. La indiferencia que sentía Poe por la sociedad de su tiempo, no era, como creen los psicó-

---

[4] M. DARNELL: "The Americanism of Edgar Allan Poe", *English Journal,* XVI (March, 1927), p. 191.

[5] WALDO FRANK. "Poe at last", *New Republic,* XLV (December 30, 1925), p. 164.

logos, algo anormal, sino, de acuerdo con estas últimas opiniones, bastante normal.

En su crítica de las baladas de Longfellow, Poe estableció que el segundo elemento de la Poesía es el intento que procura satisfacer la sed de belleza. Después de 1831, paralelamente a su crecimiento intelectual, Poe concibió que el poeta, como creador de belleza, era un artista que trabajaba conscientemente para producir un efecto que es el placentero sentido de la belleza. Al final de "The Poetic Principle" (1850), Poe catalogó unos de los pocos "elementos que producen en el Poeta mismo el verdadero efecto poético". Estos elementos pueden clasificarse en tres tipos: 1) concretos, percibidos a través de los sentidos y a través de la belleza de los sentimientos humanos; 2) bellezas éticas; 3) belleza de la mujer. Repetir simplemente estos elementos —decía Poe— es la obra de un realista experimentado, no la de un poeta. La tarea de descubrir lo ideal no es una simple apreciación de las cosas que nos rodean, sino un deseo de alcanzar la belleza, como en "Israfel". Es crear una especie de belleza intermedia entre la belleza inferior de lo ordinario y la superior de lo eterno. Puesto que tal visión ha sido negada por las formas de la tierra, el poeta debe combinar o recombinar estas formas. "We thus clearly deduce the *novelty*, the *originality*, the *invention*, or lastly the *creation* of BEAUTY".[6] Poe se refiere aquí no sólo al artista que descarta la tradición y construye de nuevo, sino también al artista clásico que se esfuerza en trasmitir y hacer trascender los talentos del pasado. Encontramos la misma idea en su "Review of Horne's 'Orion'" (1844), en donde dice de los lectores: "they will decide... that Poetry itself is the imperfect effort to quench this inmortal thirst by novel combinations of beautiful forms... physical or spiritual...". La poesía es un imperfecto esfuerzo para moderar esta sed inmortal por medio de nuevas combinaciones de formas nuevas, bien sean físicas o espirituales.

Los críticos de Poe, en general, sólo están completamente de acuerdo en una sola cosa: en la originalidad del poeta. Killis Campbell,[7] por ejemplo, opina que su originalidad consiste más en la combinación y adaptación que en ejercicios inventivos de la fantasía. Hibbard cree que la originalidad era la cualidad que

---

[6] "Review of Longfellow's Ballads". *Works*, XI, p. 73.

[7] KILLIS CAMPBELL. "Poe", *Cambridge History of English Literature*, III, p. 69.

más estimaba Poe en un escritor: inventar situaciones no semejantes a nada.

En sus ensayos, Poe considera por su parte que la facultad del Poeta para crear belleza es la "facultad de la Idealidad" (*faculty of Ideality*), uno de los varios términos y frases claves de su terminología crítica. Poe es dueño, felizmente, de la cualidad —bastante rara en los artistas creadores que escriben acerca de su propio arte— que se resume en el talento de quitar una frase o utilizar una palabra para llegar al desarrollo completo de una idea. Esta facultad es, para él, el "sentimiento de la Poesía", un sentido de lo bello. Tal sentido es una parte importante de la naturaleza del hombre, una sed ardiente que es incapaz de satisfacer y que es índice de vida perenne. Un aspecto de la facultad creativa del poeta es, según Poe, la Imaginación, porque es el instrumento mediante el cual puede hacer esas nuevas y armoniosamente bellas imaginaciones. Al distinguir entre Imaginación y Fantasía, en su crítica sobre "The Culprit Fay" de Drake (1836), Poe reconocía que la Poesía no se desprende de una simple comparación, que aun deja los objetos separados y distintos, sino de ese proceso imaginativo que funde sus cualidades en una creación nueva. Es decir, estaba afirmando la superioridad de la Metáfora. La idea que se implica de su Idealidad, podría haberse derivado de Coleridge.

En su exaltación espiritual de 1827, Poe evidentemente significaba que los poetas están dotados de una sensibilidad no otorgada al hombre ordinario. Para éste, la belleza es un sésamo de la verdad y una protección contra las pasiones que de otro modo le destruirían. Poe creía ser, precisamente, uno de los pocos seres a quienes les son dadas las revelaciones de la Belleza.

Todo esto nos lleva a preguntarnos: ¿La Idealidad de Poe se debía al difuso idealismo romántico de la época? ¿La frenología, la ciencia por entonces recientemente descubierta, jugaba, sin embargo, un importante papel en la construcción de su teoría, como opina Foerster? ¿Suministró —al invadir la frenología la crítica literaria, lo mismo que la psicología— algunas de sus ideas y algunos términos nuevos al autor de "El cuervo"? Poe señalaba que poseemos ciertas facultades grabadas en nuestro interior, los mismos sentimientos primitivos que los frenólogos denominan *veneración*. Una, el sentido poético de lo bello, como la *veneración*, es un instinto inmortal inherente a cada individuo y que es dado a los poetas en el más alto grado. Los

términos Idealidad y Causalidad —fuerza que equilibraba la razón y la imaginación— le fueron también suministrados.

Los contemporáneos de Poe advirtieron que éste había adoptado un credo totalmente estético. El arte era, para él, belleza y gusto. Aunque éstos podían a menudo oscurecer las dos provincias adyacentes del intelecto y la moral, la belleza dominaba; la ética o didáctica quedaba subordinada o era simplemente incidental. Aquí, Poe difería de los trascendentalistas Emerson y Thoreau, y de todos los demás "herejes de la Belleza", cuyo primer propósito era desarrollar la mente y los caracteres. Su posición —el arte por el arte— llegó a ser una doctrina con muchos seguidores.

La totalidad del credo artístico de Poe se sustenta sobre la base estética de que todo arte es una búsqueda de la belleza. Pocos artistas no sectarios niegan hoy la belleza, pero pocos están de acuerdo al definirla. La definición de Poe, antes que nada, ha de considerarse ilógica. Veamos por qué. En "The Philosophy of Composition" presentaba una exposición lógica de su estética que se ha aceptado, por lo general, como una válida racionalización de su creencia. En dicho ensayo, Poe establecía: "That pleasure which is at once the most intense, the most elevating and the most pure is, I believe, found in the contemplation of the beautiful". Deducía que la belleza es una entidad, porque ella es algo que conviene con la oscura aserción, en "The Poetic Principle", de que la belleza es esencia y no percepción de la verdad ideal: "an immortal instinct... deep within the spirit of man... is a sense of the Beautiful... It is not appreciation of the Beauty before us —but a wild effort to reach the Beauty above". Después —en el mismo ensayo—, acepta la noción de la belleza como un efecto: "When, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect..." Cuando llega a decir que la Belleza es "el resorte del poema", podía haber significado que ella es, indistintamente, sujeto y efecto. Pero cuando continúa "effects should be made to spring from direct causes", la belleza es, a la vez, sujeto y efecto. Poe había confundido y fundido el sujeto o tema de un poema con el efecto (la experiencia estética) creado por el tratamiento de tal sujeto o tema por el poeta.

Cuando estableció más tarde que "la Belleza incita a las lágrimas", volvía a la idea de la Belleza como sujeto o tema, la cual podía ser de varias clases; el efecto que crea es siempre

el mismo, sin embargo; a despecho de la clara afirmación de que la Belleza es "una intensa y pura elevación del alma", el argumento resultante parece depender del supuesto de que es una entidad o un aspecto del sujeto o tema de inspiración.

Yvor Winters advierte que Poe se manifiesta firmemente equivocado e ilógico al referirse siempre a la Belleza como sujeto de inspiración, como contenido del poema, en vez de referirla al estilo. "He implies that the proper subject-matter of poetry is Beauty, but since true Beauty exists only in eternity, the poet cannot experience it and is deprived of his subject-matter; by manipulating the materials of our present life, we may suggest the existence of Beauty, and this is the best we can do. . .".[8] El intento de Poe para alcanzar la belleza por medio de nuevas combinaciones de elementos bellos es una irremediable inhabilidad para separar el tema (el fondo) de la manera (la forma), o al poeta de su inspiración. El ensayo de Poe "The Philosophy of Composition" parece ser un documento chocante, porque intenta establecer la regla para una especie de encantamiento, de arte mágico; la regla por la cual mediante el manejo de ciertas substancias en cierto modo arbitrario, es posible invocar, más o menos accidentalmente, algo que parece ser más o menos una emanación divina.

Poe excluía apasionadamente los tipos usuales de inspiración. Tal "sectarismo" poético se revela muy bien en su "Review of 'Orion'", en donde se muestra que el poeta carecía de una concepción de la sublimidad moral. Se aproxima a ésta, no obstante, en sus notas sobre "Oenone", en el mismo ensayo; pero retrotraen a lo trivial, porque la exaltación no es una exaltación moral, sino la consecuencia del error. Tal cree Winters, al afirmar de un modo rotundo: "Poe's obscuranticism has ceased to be merely an accident of inadecuate understanding, which growing out of the uncertainty regarding the nature of moral truth in general and its identity in particular situations which produced such writers as Hawthorne and James, was later to result through the exploitation of special techniques in the violent aberrations of the Experimental School of the twentieth century, culminating in the catastrophe of Hart Crane".[9]

---

[8] WINTERS. "Edgar Allan Poe: A Crisis in the History of American Obscuranticism", *American Literature*. VIII (January, 1937). p. 387.

[9] *Ibid.*, p. 389.

Muchos críticos, por otra parte, creen que la definición de Poe acerca del arte no significa prácticamente nada. Y he aquí que empieza la batalla por los credos artísticos. John Burroughs, E. C. Stedman, George Woodberry, Caroline Sheldon,[10] Campbell y el mismo Winters le atacan desde diversos puntos: por su desdén hacia la vida real, hacia los grandes temas humanos (la épica) y los pensamientos que conmueven a toda la humanidad. Campbell, resumiendo la opinión contemporánea, clama por la realidad y la experiencia humana: "It is a Beauty divorced from mind and heart, concerned only with the sould, and not even clear to Poe".[11] El, en verdad, nos dió una idea de algunas de las formas de experiencia humana que él creía que se prestaban a sus reglas de procedimiento; pero, si las admitía como temas legítimos de inspiración, era porque el poeta no puede escribir sin escribir acerca de algo; y las que admitía era porque parecían involucrar el mínimo de complejidad. Su principio racional llegó a hacerse cómplice de sus sentidos, capacitándole para producir sólo un rango inferior de armonías. (Opinión que sustenta Aldous Huxley). Sin embargo, la realidad era, en el concepto de Poe, algo inaplicable. Su visión acerca del mundo oscilaba no entre lo terreno y lo celeste, sino entre lo infernal y lo arcádico. Poe era un espíritu aristócrata o aristocraticista tal vez por reacción al ambiente: en un mundo que juzgaba que la democracia debería ser eventualmente el estado natural del hombre, Poe rechazó de un modo deliberado la opinión popular y clamó por el privilegio de unos pocos individuos, bien dotados o superdotados, a imponer sus juicios, a decidir qué era lo bello y cuál no lo era. Se separaba culturalmente de los intereses de la humanidad común, y abrazaba la teoría platónica de la *élite,* de "los mejores". ¿Tal separación no era y no es un factor decadente?

La vida no era un sueño para Poe, sino una pesadilla en donde raras veces era el actor, ya que obraba más bien por impulso, sensibilidad, orgullo y morbosa melancolía. Carecía de conciencia vital, de instinto de conservación.

Si hay realismo en Poe, acaso debiéramos fijarlo en los términos del romántico. No podemos esperar un realismo en

---

[10] CAROLINE SHELDON. "Some Causes of 'The American Rejection of Poe'", *Dial,* XXVI (Febr. 16, 1899), p. 110.

[11] KILLIS CAMPBELL. "Contemporary Opinion of Poe" (1933), p. 68.

el sentido ordinario y estricto de la palabra, pues ninguno de sus contemporáneos románticos poseyó ese tipo de realismo. De hecho, Poe era más realista que muchos de ellos, puesto que intentó aproximar el naturalismo a la suelta y libre forma del Romanticismo. Su evasión de los hechos ordinarios de la vida es la consecuencia de su sublimidad pero también de su actitud —marcada por el destino— con respecto al pueblo americano que, creyéndose verdadero demócrata, aborrece la grandeza y la sublimidad. Así opina Smith.[12] Mas no se puede llamarle no-americano o anti-americano a causa de su falta de realismo, pues, si fué un genio, los americanos no tienen derecho a esperar que él pensase del mismo modo que Whitman, Twain, Longfellow u otros. Sus temas reclaman y reivindican una universalidad, puesto que su americanismo, al ser menos convencional, era más discutible y más constructivo por tanto. "Su base no era tan amplia, pero su cima era más alta. Poe era esencialmente un hombre fronterizo, Lowell un habitante del más afincado interior".[13]

En realidad, Poe fué un perfeccionista. Su sistema era básicamente estético. Su lucha era la de los más selectos espíritus: el esfuerzo de la débil humanidad para reconciliar la experiencia práctica con el sueño o ensueño de lo ideal.

Desde luego, ha ejercido mayor influencia como poeta que como filósofo. Su fervor para sus propias doctrinas fué lo que le confirió fuerza. Predicaba una religión más que un sistema de estética, y, de la misma manera que se propaga una religión, su evangelio conquistó una importante parte del mundo. A través de su vida, buscó una filosofía de la belleza que debería ser también una filosofía de la existencia. No la halló, y la inacabada naturaleza de su búsqueda es en sí misma suficiente para explicar su vitalidad actual, su vigor presente.

En "Al Aaraaf" Poe representó dos clases de belleza: la terrible y la simplemente bella. La belleza en su forma terrible fué un tema repetido en muchos de sus poemas: la idea de lo bello se intensificaba hasta llegar a la muerte, como un último solaz para el dolor. Esta asociación de la muerte y la belleza es el rasgo más característico de la poesía de Poe.

---

[12] C. ALPHONSE SMITH. *Edgar Allan Poe. How to know him* (1921), p. 50.

[13] KILLIS CAMPBELL. "Review of Pope-Hennessy", *American Literature*, VII (May, 1935), pp. 221-222.

2.—La Belleza y la Melancolía

El concepto de Poe acerca de la belleza estética no era común. El tipo que él consideró más satisfactorio se relacionaba con la melancolía y la soledad. Primeramente, Poe subrayó la estrecha relación de la belleza con el dolor que proporcionaba al lector una "tristeza placentera" (*"a pleasurable sadness"*). En "The Philosophy of Composition" Poe estableció —refiriéndose al tono que debía tener la más alta manifestación de la Belleza— que "all experience has shown that this tone is one of *sadness*. Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all poetical tones". Era una especie de melancolía suprema en relación "con las más altas manifestaciones de la belleza". Examinemos esta manifestación. Parece algo confusa, a primera vista. Al decir que existe un tono poético y que éste es un temblor de tristeza, se implica que hay otros tonos de belleza menos legítimos, pero legítimos sin embargo. Ello significa que la experiencia estética puede ser otra que la simple experiencia que el mismo Poe, de acuerdo con el mundo de los estetas, ha designado así: "La Belleza. . . excita invariablemente el alma sensitiva a las lágrimas". De un modo inconsciente está hablando de varios posibles temas de inspiración poética.

Decir que la melancolía es un "tono poético", es afirmar (por tercera vez) que la experiencia estética ha de ser triste, ha de relacionarse con la tristeza; más aún, es confundir el efecto con el sujeto, la forma con el fondo. Para Poe el escalón más próximo era hallar un tema melancólico. "Of all melancholy topics —preguntaba Poe—, what, according to the *universal* understanding of mankind, is the most melancholy?" Vemos que la palabra *topic* es usada para designar una cualidad del tema, significando al propio tiempo "tone" y "effect", "tono" y "efecto" (realización, expresión). Poe identificaba, pues, la inspiración con la realización, el fondo con la forma, menospreciando la esencia de la poesía: *"the treatment"*, el procedimiento; es decir, el estilo.

Por último, Poe respondió a su propia pregunta de cuál era el tema más melancólico: "Death", la muerte. No se daba cuenta de que todo tema es esencialmente poético en sí mismo y que su realización, su *"treatment"*, es lograda por la Poesía. Su

propia respuesta era: "When it most closely allies itself to Beauty". La consecuencia era que se volvía inconscientemente vacía de sentido, porque ya había argüido que la Belleza y la Poesía eran idénticas. Las unía, añadiendo que "la muerte de una mujer hermosa es, indiscutiblemente, el tema más poético del mundo": así convertía la belleza como experiencia en belleza en cuanto mujer. De acuerdo con este razonamiento suyo, un tema melancólico se hace poético al unirse con la belleza. En realidad, nos hallamos ante un círculo vicioso, puesto que en otras palabras diríamos: un tema melancólico (ignorando por el momento que tal tema empezaba como "tono") es poético cuando es poético.

Wolcutt no recusó la solidez de la conclusión poeana de que la muerte de una mujer bella es un tema que incita a la melancolía. El psicólogo Krutch, en cambio, comenta que tal reverente culto a la feminidad era suscitado por la tisis del poeta, no por las hormonas.[14] Si sus apreciaciones no fueran anormales, entonces representarían ciertamente una interpretación demasiado literal de las relaciones con la belleza. Tal asociación con la melancolía reside esencialmente en el espectador de lo bello y no en el objeto en sí mismo. Del mismo modo que Poe concebía la Belleza como tema e inspiración en lugar de referirla al estilo, así también concebía la Melancolía como sujeto inspirador en vez de ser ella el efecto consiguiente. Foerster opina por su parte: "If 'beautiful woman' means as in Poe it seems to mean, a woman of extreme physical charm, Poe's conclusion is palpably unsound. Incomparably more melancholy is the death of a Hamlet, or Lear, because it is man's nature to give the highest place in life to moral grandeur".[15] El ensayo del crítico que acabamos de mencionar, sugiere la revocación del motivo: puesto que la belleza incita a las lágrimas, si empezamos a llorar en cualquier momento, podemos creer que hemos sido conmovidos momentáneamente por la belleza. No sólo, pues, se ha discutido la lógica de esta asociación, sino también la verdad o justicia de la idea.

Han habido cuatro teorías muy diferentes acerca del origen del concepto sustentado por Poe con respecto a la belleza que incita a la melancolía. La teoría psico-médica opina que el dolor de Poe era una imagen verdadera de los pesares y preocupacio-

---

[14] KRUTCH. *Edgar Allan Poe*, p. 290.
[15] FOERSTER, *op. cit.*, p. 329.

nes de su juventud. Poe escribió del modo que lo hizo, no de acuerdo con la moda impuesta por el melodrama, sino porque no podía escribir de otra manera, aun cuando se daba cuenta que no llegaría a expresarse del todo. Superaba la creencia de la escuela romántica de que todo el mundo se interesa por las agonías del poeta, al pensar que la simple expresión de ellas era bastante. Extraía sus materiales melancólicos de su propia experiencia y observación. De esta guisa, en la obra de ningún otro poeta americano, excepto Whitman posiblemente, el elemento autobiográfico es tan vasto, sobre todo en sus primeros versos. Los psicólogos apuntan que son las consecuencias directas de su trágica infancia. Era natural que Poe desarrollara una teoría estética que diera énfasis y sobrestimara la melancolía en la percepción de la belleza física. Tal teoría, en vez de corregir la inclinación de su naturaleza, la confirmaba.

Otra teoría asegura que este concepto es otra fase de su filosofía romántica. Es visible su deuda a Byron, a causa de este rasgo, por ser el más fuerte, pero es de dudosa propiedad. Los críticos más antiguos —Stedman, Woodberry y Stoddard— creyeron que, en el volumen de 1827, Poe se hallaba completamente bajo la influencia de Byron. En realidad, hay algo efectivo en tal opinión, pues Poe se sentía burlado por el Hado. Pero es imposible establecer hasta qué punto Poe se hallaba en deuda con Byron, aunque es razonable aceptar que tal influencia se dejó sentir de algún modo. Ese mismo año escribió cinco poemas breves a la manera byroniana, pero reflejando emociones personales.

También, de 1829 a 1831, aun es perceptible el préstamo de temas byronianos y, en menos ejemplos, la apropiación de lenguaje. En algunos casos, esta influencia es, como respecto a Coleridge, vaga e impalpable; pero en otros, es más sustancial y fácilmente reconocible. Tal es la opinión de Campbell, que podemos corroborar sin miedo a error.

Más tarde, su melancolía asumió una forma más elevada. La tristeza de los románticos invariablemente se relacionaba con las más altas manifestaciones de la belleza. Sus más dulces cantos se referían siempre a pensamientos tristes, a causa de la transitoriedad de las cosas bellas. Este aspecto transitorio de la belleza, que pasaba de mano en mano con dolor y muerte, era una idea completamente romántica, y aun lo es por cierto. Ese tipo de nostalgia romántica —vestigio de la Edad Media—,

como la de Schlegel, se acomodaba muy bien a la moda de la época. La muerte, la decadencia, la separación, no son los temas de Poe. Representan sólo las ocasiones en que el alma siente que la belleza en huída es lo más bello, cuando el amor, buscándonos por última vez, convierte el nuestro en adoración. *"Never more"* no es sólo una palabra que aparece como terrible y amenazadora en el pensamiento de Poe: era una sentencia de muerte para la belleza y el amor en este mundo. Como a los románticos, pues, estos resplandores de divina hermosura, esta "luz que nunca existió sobre el mar y la tierra", dieron profundidad a la percepción que Poe tenía acerca de la fragilidad y muerte de las cosas. Así, difícilmente podía escribir un poema alegre. Sus versos son patria de la desesperación, de la melancolía y del remordimiento, en donde la Belleza avanza con la Muerte en sus brazos.

Su particularísimo tipo de nostalgia representaba una transición con respecto a la literatura necrológica, puesto que su término *"pleasurable sadness"* —placentera tristeza— era un sinónimo del sentimentalismo del cual su belleza —como era de temer— se halla con frecuencia impregnada. En "El principio poético", manifestaba su admiración por "June", un poema de este tipo. Es bien notorio que Poe entraba en estas formas no con una "depresión sentimental del alma", sino con una "fluctuante delicia en la tristeza". No sólo se permitía el placer de los sueños, sino el placer de la melancolía.

La tercera teoría se basa en que la tristeza de Poe era típica de la época escéptica en que vivió. Poe representaba muchas ideas escépticas y su genio tenía una misión peculiar y significativa en relación con su época. A este respecto dice Sarah Whitman: "Then sadder, and lonelier, and more unbelieving than any of these, Edgar Poe came to sound the depths of the abyss. The unrest and faithlessness of the age culminated in him. Nothing so solitary, nothing so hopeless, nothing so desolate as his spirit in its darker moods has been instanced in the literary history of the Nineteenth Century".[16] Nada más solitario, nada más desesperanzado, nada más desolado que su espíritu, en la historia literaria del siglo XIX. Aunque Mrs. Whitman analiza magistralmente el desarrollo del escepticismo en la literatura inglesa y americana, va demasiado lejos al establecer que Poe

[16] SARAH WHITMAN. *Edgar Allan Poe and his Critics.* 1860, p. 691.

era el "climax" y cumbre de este sentimiento. Sin embargo, quizá nadie ha comprendido el reino espiritual de Poe mejor que ella. Y podemos sostenerlo, además, por esta afirmación posterior: "In his fiction and poetry the pioneering spirit of the America of his day showed clearly in that restlessness which led him to dream 'dreams no mortal everdared to dream before', to test the outer limits of the human soul, and to attack even the citadel of the spirit's integrity and he relations of God and his Universe".[17]

La idea de Poe acerca de la vida de ultratumba expresada en sus poemas, abarca desde una nebulosa concepción de la muerte como sueño hasta una completa conciencia y certeza de una activa inmortalidad. Nunca descendió lo bastante a los abismos que la muerte termina, excepto en "Al Aaraaf", en donde parte de una idea de belleza y llega a una idea de la muerte, a la cual concibe como el último solaz para el dolor. El sueño tranquilo —de "For Annie"— no era la única ventaja de la muerte, porque podía soñar la verdad. Pero no siempre quedaba satisfecho de tan pasiva idea acerca de la inmortalidad. En "Lenore" expresaba la total convicción de que el alma pasa a otro plano de existencia. En "The Raven" deseaba una unión consciente de las almas allí, porque *"Nevermore"* ("nunca más") no era una expresión descreída sino una palabra pronunciada en el juicio final de un alma que, en cierto modo, se había hecho indigna de tal felicidad. En "Dreamland" y en "Spirits of the Dead" incitaba a una concordancia y ajuste del alma.

Muchos críticos, al no encontrar en sus obras nada profundamente cristiano, citan el frecuente uso por parte de Poe de términos no cristianos, para demostrar que no era religioso en absoluto. Para comprender estas alusiones, debemos familiarizarnos con el método de expresión adoptado por Poe. El autor de "Annabel Lee" usaba términos paganos porque la huella que dejaban en la mente del lector era tan leve que sólo generaban una impresión indefinida, aunque eran ricos en significaciones y sugerencias indirectas. Por lo demás, el simple sonido de tales términos es con frecuencia extremadamente bello y musical. Poe no era, seguramente, muy cristiano en el estricto sentido de la palabra, en el uso de las Escrituras principalmente. Poe, en realidad, se situaba al margen de las religiones; las respetaba, sin

[17] *Ibid.*, p. 695.

embargo, porque todas ellas contenían elementos poéticos. Tal actitud podemos comprobarla en muchos ejemplos. Bástenos citar su poema "Israfel", que comienza con una cita del Korán, y su "Catholic Hymn", prueba ambos de su *tolerancia* en tales materias.

Indudablemente, Poe creía en Dios, Ser que, oyendo y respondiendo a la oración, debe ser imaginado como personal. Y tan vagamente define el poeta ese "personalismo" que el lector llega a un estado de certeza y de confianza. También creía Poe en la sobrevivencia del alma después de la muerte del cuerpo, pero la expresión de tal creencia es a menudo no menos vaga que su creencia en Dios. Bailey juzga que "his ideas are dangerously near being repulsive, and often they are an expression, not so much of hope, as of despair".[18] Nosotros no las consideramos repulsivas en absoluto, sino "humanas" simplemente. Pero, en cambio, coincidimos con Bailey en que tales ideas "son expresión no tanto de esperanza como de desesperación". Tal desesperación afirma nuevamente el romanticismo de Poe y también un rasgo de contemporaneidad con nuestra época, es decir, con el siglo XX, en que abundan los poetas y filósofos de la angustia y de la nada, los existencialistas y los desengañados de políticas y religiones. También Poe sentía ese "sentimiento trágico de la vida", y el existir agónico, el vivir desviviéndose. Es este aspecto, justamente, lo que "nos" lo acerca a nuestra alma y a nuestra sensibilidad hispánica. Esta tangencia nos hace comprenderle mejor, quizá, que sus propios compatriotas. Y decimos esto, apoyándonos en otra frase de Bailey: "In other words, the spiritual belief of the most musical of American poets, say the best we can, was poverty-stricken". Se reconoce su musicalidad pero se le niega toda otra cualidad afirmativa: es descreído, es demoníaco, es decadente, es... Se basan, por ejemplo, para el primer dictado, en su poema "Eureka", pues en éste el alma se halla perdida en medio del mundo, olvidando que toda su obra está llena de confianza en el poder de Dios. Es decir, los críticos le analizan desde el punto de vista de las religiones y no desde la Poesía, que intenta explicarse a Dios o establece las relaciones entre el Poeta —¡el hombre!— y esa Primera Causa creadora, se llame Dios o Naturaleza, Primer Motor o Señor de todo lo creado. Miopía y ortodoxia

[18] ELMER J. BAILEY. *Religious Thought in the Greater American Poets.* 1922, p. 45.

fanática de cuáqueros y puritanos, de metodistas y católicos. ¿Es que el Poeta ha de ser necesariamente presbiteriano, baptista o luterano? ¿Es que la filosofía ha de serlo también? Un enjuiciamiento así es tan obvio que no merece discusión.

Pero examinemos la opinión de otro crítico. C. Alphonse Smith cree que Poe emergió del escepticismo de una época en que la ciencia parecía estar debilitando los cimientos de las creencias cristianas. Así llega a encontrar en los poemas menos conocidos de Poe una verdadera aversión contra el escepticismo y, en cambio, una auténtica fe en el sentido literal y en las predicciones de la Biblia. En cuanto a "Eureka", opina que es una defensa final de la soberanía de Dios y de la Biblia.[19] Y añade que este mismo poema revela que "sobre la duda, la oscuridad y desengaño que parecían iluminar poemas y cuentos anteriores, lucía al fin la clara luz de una convicción permanente".[20] Smith, aunque desde un ángulo opuesto, volvía a enfocar a Poe con la lente de lo religioso. Con respecto a las ideas de Poe sobre la melancolía, Smith piensa que no eran un incentivo de la duda y la desesperación sino un grito desaforado contra ellas. Y además, Poe no gustaba de la muerte sino que la aborrecía; la suya era una protesta espiritual de la cual salió vencedor y sin ser su víctima.

Ignoro si algún crítico americano ha observado el siguiente aspecto de Poe: su gran condescendencia para la auto-piedad era muy pequeña para los dolores del mundo. En esto, procedía Poe como muchos otros románticos.

En síntesis, concluiremos que la limitación de la Belleza a la Tristeza ha sido siempre un punto de ataque hallado por los críticos en contra de Poe, al considerar que tal relación era muy extraña. Pero casi ninguno ha podido negar que el "tono poético" de Poe es la melancolía: la conciencia de su propia incapacidad para alcanzar el modelo perfecto, la Belleza Suprema.

Tal concepción de la Melancolía no era corriente en absoluto, sino, más bien, de un carácter superior, casi celeste, y habría que tenerla en cuenta siempre para medir sobre sus bases, el éxito o el fracaso de Edgar Allan Poe.

---

[19] *Op. cit.*, pp. 59, 61.
[20] *Op. cit.*, p. 66.

3.—*La Belleza y la Poesía*

LA teoría croceana acerca de la crítica, aceptada hoy casi de un modo general, muestra la necesidad de comprensión de lo que un escritor está intentando realizar antes de pasar al enjuiciamiento de lo que ha hecho. Poe es uno de los pocos escritores de quien se han preterido sus importantes escritos críticos que describían claramente sus propios propósitos en la composición artística y, sobre todo, poética. Sus ensayos críticos son, en realidad, mucho más que una introducción a sus obras: poseen un valor histórico, pues son exponentes de la literatura americana de su época, al mismo tiempo que el primer cuerpo de la teoría estética de uno de los más grandes escritores que ha producido América.

Poe fué un crítico tanto como un poeta y narrador de cuentos. Un crítico de libros, en cuyas notas y artículos encontramos sus ideas críticas, sus teorías estéticas. "Marginalia" es, acaso, la mejor muestra de su labor como tal. Y, justamente, por reflejar en sus críticas sus teorías estéticas, atacando en consecuencia a quienes diferían de ellas, encontró tan grande como inmerecida repulsa después de su muerte. Así los críticos han empleado en contra o en favor suyo, adjetivos de variados grados de intensidad para describir la actitud de Poe: "temerario, cáustico, franco, imparcial, justo, severo, deslenguado, burlesco, obsesivamente cruel, insolente, etc. En los días en que vivió, tal actitud era más bien una atracción y quizá el secreto de su boga de entonces. El público ama siempre la controversia y lo espectacular. Todo eso suscitaba la actitud crítica de Poe.

Hemos tratado de explicarnos tal rigurosa posición crítica de Poe, y hemos llegado a pensar que tal vez se debiera a una delicada sensibilidad para las imperfecciones artísticas. Pero también, en otros momentos, hemos creído que su actitud era severa precisamente porque la literatura que condenaba era mala. Sin embargo, no estamos en condiciones de afirmar con exactitud y conocimiento de causa, por ahora, que fuera mala del todo.

No obstante, es lógico explicarse el prejuicio de los críticos en contra de sus ideas, puesto que éstas no siempre eran constructivas; muchas veces, en rigor, eran lo contrario. En cambio, otros críticos contemporáneos suyos no fueron menos severos que él al comentar la literatura de la época.

En la colección completa de las obras de Poe, los escritos críticos constituyen la mitad por lo menos de la totalidad. A los comentarios críticos se mezclan ensayos sobre teorías críticas y estéticas. En todos ellos nadan unas cuantas ideas —verdaderas teorías— perfectamente definidas: el concepto de la verdad, el concepto de la belleza y su relación con la melancolía y la soledad, el concepto de la indefinitud del placer y el concepto de la unidad y la brevedad. Estas ideas críticas se basan en dos tipos de creaciones: el cuento y el poema.

Lo más esencial de la estética poética de Poe se encierra en tres ensayos o, tal vez, cuatro: "La filosofía de la composición" —donde expone su metodología poética, aplicándola a "El cuervo", su poema-tipo—, "El principio poético", "La esencia del verso" y "¿Qué es Poesía?". Todos ellos constituyen, según la denominación de René Lalou, "la charte de la poésie pure". En esa carta, Poe señalaba reiteradamente, con expresiones enfáticas, la superioridad de la poesía sobre las otras formas del pensamiento. El poema perfecto es el que sólo es esto: poema. Su valor no reside ni en la verdad moral, ni en su apasionamiento elocuente, sino en una armonía que desborda la significación objetiva de las palabras. La Poesía es, pues, un todo armónico, un conjunto de combinaciones, unas rítmicas y métricas, otras en relación con la imagen, las últimas en concordancia con la arquitectura general del poema, con su efecto sobre el lector, el cual ha de recibir una impresión de belleza, *reaccionando* también desde su sensibilidad. Ya hemos examinado las relaciones de la Verdad con la Belleza y la Poesía, desde el punto de vista de Poe. Ahora bien, ese proceso de síntesis inmediata que realiza el poema *puro,* procede más de la intuición que de la inteligencia, de esa facultad indefinible que alienta en el poeta verdadero. El principio poético por excelencia es, para Poe, la Belleza Suprema, inmaterial, más cerca del más allá que de esta vida. Es el mismo principio que ciertos filósofos llaman "el principio de trascendencia". Poe había descubierto al verdadero poeta, que no es, como creen algunos, un soñador inútil, un distraído, un aficionado a las sensaciones pasivas y enervantes, un juglar de rimas y ritmos superficiales. Poe sobrestimaba quizá la musicalidad del verso, pero tendía a sobrepasar estos límites materiales de las palabras hasta descubrir un trasmundo de belleza perenne, esencial, sin fin. Poe había descubierto que el poeta es un *predestinado,* portador de un mensaje inefable y

cuya misión es revelar al mundo cuanto hay en él de esencial y trascendente. De ahí que los poemas de Poe tengan un sentido metafísico y simbólico. Sin embargo, son "estados líricos" al margen de sus cuentos, confesiones personales, veladas alegorías, en su lucha por alcanzar la Poesía, la Belleza que él llama suprema, pero que nosotros podemos denominar *trascendente.* De ahí su éxito entre los parnasianos —Baudelaire, su traductor al francés, se refiere constantemente a él con el nombre de "le poète" o "nôtre poète" y encuentra poesía no sólo en sus poemas sino en sus cuentos—, entre los simbolistas —Mallarmé también le llama "le Poète", pero emplea la p mayúscula, traduce sus poemas en versión inolvidable (en prosa) y la encabeza con un poema-prólogo: "Le tombeau d'Edgar Poe"—, entre los decadentes y aun consigue la estimación de Moreàs, de Régnier, de Verhaeren, de Mauclair, de Valéry, etc.

Poe imaginaba la Poesía como una vía ascendente que evoluciona desde los grados inferiores donde aflora lo real y, a través de las apariencias de las cosas, asciende hasta las manifestaciones más altas penetrando más y más profundamente el misterio de la vida y de lo eterno. Considerada a la luz de esta interpretación, la poesía de Poe deja de ser un arte de minorías y gana la universalidad que merece, a la vez que *temporalidad.* Esa misma perfección métrica y tan alabada musicalidad de sus versos son prueba evidente de ese valor *temporal.* Las palabras de Juan de Mairena —nuestro Antonio Machado— nos vienen como anillo al dedo para fundamentar mejor nuestro aserto: "Todos los medios de que se vale el poeta: cantidad, medida, acentuación, pausas, rimas, las imágenes mismas, por su enunciación en serie, son elementos temporales. La temporalidad necesaria para que una estrofa tenga acusada la intención poética está al alcance de todo el mundo; se aprende en las más elementales Preceptivas. Pero una intensa y profunda impresión del tiempo sólo nos la dan muy contados poetas. En España, por ejemplo, la encontramos en don Jorge Manrique, en el Romancero, en Bécquer, rara vez en nuestros poetas del siglo de oro". Poe —justamente como nuestro Manrique, aunque de un modo distinto, es decir con otra filosofía— se siente constantemente preocupado por la fugacidad y brevedad de las cosas —de la Belleza terrena—, y por un anhelo de unidad. El estudio de cada uno de estos conceptos exigiría otros detallados ensayos parciales. Pero todos ellos vendrían a afirmar esta cualidad de

su poesía, ignorada por los críticos americanos: su *temporalidad.* Y esto quiere decir que, pretendiendo intemporalizar el tiempo, ha conseguido eternizarlo. A esta luz, su Poesía no es sólo expresión de la Belleza Ideal, sino "materialización sonora del fluir temporal". La Poesía viene a ser "palabra en el tiempo".

Para Edgar Allan Poe, la poesía era una actividad específica, una forma de pensamiento con leyes propias y que en ningún caso puede servir de parodia o disfraz a la lógica o al sentimiento. La creación —el trabajo que hace nacer la forma— se ejerce en frío. Es esa "raison ardente" en la cual cree Pierre Emmanuel. Poe nos ha dado el ejemplo máximo y límite de esa creación en su análisis casi matemático de su poema "El cuervo" ("The Raven"), que fascinaba a Baudelaire. Henos ante un problema de geometría. ¿Cómo? ¿Por qué? Fiel a su ideal platónico de la Belleza —ya explicado en la primera parte de este doble ensayo—, Poe determina metódicamente, mediante un juego de preguntas y respuestas, los elementos que son necesarios para producir ese "efecto" mágico, esa realización que eleva y transporta el alma a un mundo superior. Parte del apoyo material más simple: el estribillo, *"the refrain"*. Y de él se eleva al tema espiritual que compone la atmósfera de la obra. Lo más notable es que ésta surge y se crea por medio de una cadena de demostraciones intermediarias. Aquí, en "la filosofía de la composición", hallamos un magnífico paradigma de análisis socrático: "Of all melancholy topics, what, according to the *universal* understanding of mankind, is the *most* melancholy? Death —was the obvious reply. And when, I said, is this most melancholy of topics most poetical? From what I have already explained at some length, the answer, here also, is obvious when it most closely allies itself to *Beauty*: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world —and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover". Pero es posible poner un reparo a esta demostración tan perfecta: sin duda, justifica en apariencia toda la composición de "El cuervo"; sin embargo, nunca sabremos si el poema fué compuesto exactamente del modo que explica su autor. Si el poema nació justamente así, entregado por completo a ese proceso de realización gradual, debió perder una de las dimensiones más preciosas: la sugerencia indefinida, que es el producto natural de esa repetición, del estribillo, del *"refrain"*. Si Poe cometió seme-

jante error, debió ser ofuscado por su espíritu matemático o, más aún, por un espíritu sistemático cuyas raíces han de buscarse en la profundidad psíquica. "Ou bien voulut-il se donner le luxe de cacher, sous une explication rationnellement adéquate, la véritable cheminement de son oeuvre?" —se pregunta Emmanuel. Más nos inclinamos a creer en un examen crítico realizado "a posteriori" por el poeta.

Poe reconocía la Belleza —la Poesía— no a través del intelecto o del corazón, sino del alma, pues sólo sobre ella puede el efecto poético actuar intensamente. El alma es, entonces, el receptáculo de la Poesía: es lo que, en el hombre, aspira a la armonía eterna o, todavía más, la parte del hombre que se sumerge en la vida universal, siendo la amante del "verdadero Eros divino", según palabras de Poe.

Volviendo a la génesis de "El cuervo" con esta nueva luz en la mano, podremos decir que el estribillo *"Nevermore"* (nunca más), sobre el cual se ha construído toda la demostración del poema, le fué impuesto por su temperamento poético, por su peculiar manera de ponerse en contacto con la vida, y no por su raciocinio matemático-geométrico. El sentido de lo irremediable, suministrado por las desgracias de su propia vida, es lo que le impulsa a estampar esa palabra *"nevermore"*: todo el pasado de Poe se emblema en ella, trascendiendo después a un plano de universalidad, a lo irremediable. La referencia personal se desvanece y conforma una realidad metafísica: se ha creado un espacio ficticio infinitamente más profundo que lo real. El término *"nevermore"* reúne en sí los símbolos accesorios: el cuervo, la noche de tormenta, el amante inconsolable, la muerta Lenore. . . Esta combinación reposaba latente en el *alma* de Edgar Allan Poe; toda su vida subterránea afloraba a través de ella, aunque él se esforzaba en ocultarla reduciendo su creación a unas exactas proporciones estéticas.

Toda la poesía poeana es una mezcla de fría reflexión intelectual y de confidencias patéticas en huída. Pero de ella se desprende que la Poesía existe *en sí,* porque nace del alma, principio de naturaleza diferente al espíritu y al corazón. "Tout vrai poème est développement d'une énergie dans une forme qu'elle crée de son expansion même: quand l'énergie remplit exactement la forme, sans dépression ni excès de pression, le poème est achevé" —dice Emmanuel en su *Raison Ardente.* Sus palabras nos sirven para cerrar el concepto de la Poesía en Poe,

cuyos ensayos mencionados son todavía muy necesarios al poeta o artista que quiere conocerse bien y a todos aquellos que buscan la clave del lenguaje poético. La afirmación poeana valedera para todos, será la siguiente: la Poesía puede ser, quizá, una manera de conocimiento que hasta ahora permanece sin método y sin ley. A pesar de ese método poético que Edgar Allan Poe quiso presentar en su "Filosofía de la composición", analizando los estadios creativos de "El cuervo", símbolo de la Melancolía y de la Muerte, pájaro espectral, lúgubre y antiguo. ¿Pájaro? ¿Profeta? ¿Ser de la desgracia? ¿Demonio fatídico, simplemente?

Si para muchos críticos americanos Poe no enseña nada, no significa nada y su melodía es el resultado de "trucos" métricos, para nosotros es un ejemplo clásico de poeta *puro*, empleando el adjetivo *puro* como sinónimo de *auténtico*. Y sólo por serlo, sus cuentos son verdaderos poemas en prosa. Sus hombres y mujeres se reducen a dos o tres tipos convencionales que no son más que representaciones ideológicas o poemáticas, soportes de hipótesis, pretextos, marionetas en suma, movidas por un creador constantemente dueño de su creación: su existencia es ficticia y dan sólo una ilusión momentánea de lo real. Pero flotan en una atmósfera de poesía plena, arrebatados por un profundo instinto de inmortalidad: por una belleza lúgubre, a veces, pero belleza al fin.