

# **DEBATE SOBRE EL CANON**

## **UN EJEMPLO: LA POLÉMICA SITUACIÓN CANÓNICA DE EDGAR ALLAN POE**

No podría comenzar este trabajo sobre la posición de la obra de Poe en el interno del sistema canónico, sin antes asomarme a las bases sobre las que se asienta la actual discusión a cerca del canon que recientemente tiene lugar en el ámbito de la crítica literaria. Yo mismo me he iniciado en esta discusión a lo largo de este curso y he necesitado establecer los parámetros en los que se mueve. Para ello he contado con la inestimable ayuda del texto de José María Pozuelo Yvancos y Rosa María Aranda Sánchez *Teoría del canon y literatura española*, el cual, junto con algunos de sus textos satélites, constituye la base sólida de mi digresión inicial.

El debate en torno al canon se articula, como ocurre en todo debate, en torno a dos posiciones enfrentadas. Como toda dialéctica en la que el objeto de estudio no es empíricamente medible en los términos de la ciencia exacta, la base de esta oposición es ideológica y enfrenta, por necesidad, las dos eternas facciones en las que el espíritu humano se ha debatido históricamente: la conservadora y la progresista (diremos, por utilizar términos muy familiares en el lenguaje radiofónico de hoy en día). No quiero que se mal interprete esta división entre progresista y conservadurismo, como una traslación simplista del sistema político español, ni siquiera internacional, ni dar a entender que estas palabras remiten al uso que de ellas hace la propaganda ideológica de los medios afines con cada partido político. En un documental titulado con su propio apellido, Slavoj Žižek [Astra Taylor 2005] define la ideología como un lugar íntimo y privado del ser humano al que es difícil acceder mediante el lenguaje. Se trata de una región recóndita, determinada por lo más íntimo de nuestro ámbito familiar, en la que no podemos evitar tener un repertorio de conductas respetuosas con una especie de orden superior predeterminado y, por supuesto, su reverso siniestro y violador. Según Žižek nadie escapa a este lugar de su psique, ya que se instala precisamente en la creación individual de los tres estratos de la conciencia: el ego, el super-ego, y el ello. Pero, como veremos, la *consideración no fugible* de la ideología ya sanciona ideológicamente el discurso desde el que se emite, pues se trata de un concepto que

vertebra la misma polaridad ideológica. Evidentemente la conservaduría se asocia con parámetros como lo estático, lo tradicional, lo absoluto, lo religioso, lo cerrado... mientras que la progresía lo hace con lo dinámico, lo vanguardista, lo variable, lo aconfesional, lo abierto... Pero con todo ello, la consideración de *la ideología como inseparable de todo lenguaje* se revela un parámetro mucho más apto para determinar el carácter conservador o progresista de cualquier discurso que cualquier otro. Y gracias a él podremos discernir entre el matiz ideológico en el que se inscribe un discurso dado, más allá de si sus postulados concluyen en una postura comúnmente considerada propia del discurso conservador o progresista. Consideraré pues, como rasgo intrínseco y definitorio del discurso progresista la problematización, el diálogo, con su propia posición ideológica y por tanto la insatisfacción constante de sus enunciados con respecto a la “verdad natural”, mientras que entenderé como rasgo primordial del conservadurismo la negación de su posición ideológica y por tanto la identificación de sus conclusiones con el “orden natural de las cosas”.

Atiéndase a que esta distinción no tiene mucho que ver con las posturas políticas comúnmente identificadas con la progresía y la conservaduría, a saber, la izquierda y la derecha. Obsérvese, por ejemplo, cómo el régimen cubano, adscrito al menos nominalmente al bando izquierdista, sanciona toda oposición al poder como “subversiva” para condenarlo, es decir, “que trastorna o modifica el orden (sobre todo) moral de las cosas”<sup>1</sup>. Ésta es la clase de actitud conservadora a la que nos referimos.

En el debate del canon podemos ver cómo la preocupación por la ideología frente a su negación vertebra la polaridad de los discursos, más allá de la coincidencia o no de sus conclusiones. Esta polaridad aplicada al debate del canon ha sido nombrada en ocasiones como la oposición entre la “hermenéutica de la fe” frente a la de “la sospecha” [Pozuelo, 2000: 57], que a su vez hace referencia a la oposición de dos propuestas de canon fácilmente identificables como la de la “estética” frente a la de la “ideológica” [2000: 42].

---

<sup>1</sup> RAE.

## **El discurso conservador.**

En el lado de la conservaduría, o de la fe, tenemos por supuesto la concepción canónica más ancestral relacionada con la biblia. Pero en el panorama actual encontramos no pocas manifestaciones de esta posición. La primera de ellas que he tenido oportunidad de conocer es el artículo de T. S. Eliot que se nos presentó durante el debate de la asignatura, *Qué es un clásico* [1992: 55-74]. En él, es perfectamente plausible el “tono” con el que Eliot invoca la presencia de autores como Shakespeare o Virgilio en el parnaso del canon, como si su presencia allí fuera una cuestión de ley.

Pero esta posición conservadora tiene sus resonancias en fechas mucho más actuales y vuelve a editarse en autores importantes del panorama crítico actual, sobre todo en el ámbito norteamericano. Un ejemplo de esta postura es el informe encargado por la *Fundación Rockefeller* y editado por la Universidad de Berkeley en 1980 *The Humanities in the American Life*, citado por Pozuelo. En él se preconizaba una vuelta a los “Grandes Textos de la Literatura” para ahuyentar la creciente pérdida del consenso y objetivos educativos del ciudadano [2000: 25].

En este mismo sentido se endereza la posición de Harlod Bloom quien escribe en 1994 *El canon Occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Bloom es un actante fundamental en la teoría que identifica el canon con lo estético, con la gran construcción artística individual. Bloom atribuye al clásico la cualidad de la originalidad, pero no con respecto a los contextos sociales y artísticos en los que el texto nace, sino en el interno del dominio puramente literario, en un sentido dialéctico en el que cada autor se enfrenta a sus predecesores en lo que él denomina “la angustia de la influencia” [Pozuelo, 2000: 34]. Por supuesto la concepción canónica de Bloom pasa por la necesidad de establecer un consenso firme en el repertorio canónico. Este repertorio se ve materializado en una lista que el propio Bloom elabora con los veintiséis autores fundamentales de la Historia de la Literatura. Huelga decir que este tipo de lista cumple devotamente las características que antes señalábamos como conservadoras: estática, tradicional, absoluta y cerrada. Pero no es esta conclusión, a modo de lista cerrada, la que inscribe el discurso de Bloom en el orden de la conservaduría. El hecho que realmente polariza su discurso en uno de los dos estadios de la cuestión es su rechazo radical a considerar la ideología como conformadora de su lista monolítica de los veintiséis. Bloom sanciona lo ideológico como accesorio, como sujeto a una finalidad

social. Para él “ningún movimiento originado en el interior de la tradición puede ser ideológico ni ponerse al servicio de ningún objetivo social, por moralmente admirable que sea éste” [1995: 39]. La tradición por tanto no está sujeta, según esta perspectiva, a ningún interés social, es la que hay por algún tipo de designio trascendente, como si constituyera una faceta más de la naturaleza del planeta que gira y gira inexorable, como si (en palabras ya decididamente capciosas) estuviera inscrita en el destino inapelable programado por Dios para los hombres. Lo paradójico de esta percepción del canon es que podría concluirse que la obra canónica (o una muy parecida dada su necesidad existencial) estaba ya escrita antes de que el autor apoyara su pluma en el papel, contradiciendo así las cualidades de individualidad y originalidad, tan apreciadas por Bloom en su rigurosa selección de escritores.

La lectura de estas defensas a ultranza de la presencia “por derecho” de algunos autores reconocidos por la tradición en el canon institucional (autores entre los que, curiosamente, siempre se encuentra Shakespeare pero no siempre Petrarca), deja un cierto regusto a egotismo, como si sus valedores encontraran cierta satisfacción en defender la autoridad de sus propios gustos personales. Esta sensación se ve agravada por el estilo adulator y plagado de retóricas alabanzas que estos autores suelen emplear en la defensa de sus autores más queridos, como podrá comprobarse en este ejemplo de Eliot:

no podemos decir que algún poeta inglés haya llegado a ser en el curso de su vida un hombre más maduro que Shakespeare; ni siquiera podemos decir que algún poeta haya hecho tanto por convertir al inglés en una lengua capaz de expresar el pensamiento más sutil o los matices más refinados de sentimiento” [1992: 58].

### **El discurso progresista**

W. Mignolo, autor que situaríamos ya del otro lado de la balanza, se da perfecta cuenta de la posición subjetivamente valorativa de muchos críticos y escritores, y señala un problema semántico que sobrevuela toda la polémica en torno al canon.

Mignolo reconoce dos usos distintos del concepto de canon que se entremezclan todo el tiempo en este debate: el canon *vocacional* y el *epistémico*. El canon vocacional es aquel que un sujeto cree, al que aspira o en el que se educa [2000: 43], mientras que el

epistémico no debe regirse por tales principios subjetivos. No se trata de elegir entre uno u otro. Ambos existen y se interrelacionan de manera complementaria, influyendo no solo en la constitución del canon institucional que practican los intelectuales dotados de prestigio académico, sino también, en los creadores que a lo largo de la historia han mantenido un diálogo de aceptación y ruptura con él. Desde esta perspectiva se resquebraja completamente la preconizada unidad del canon. No solo habrá muchos cánones, uno para cada época y comunidad, sino que si pretendemos interrogar la relación que cada autor establece con la literatura de su tiempo, no podremos dejar de reconstruir, en la medida de nuestras posibilidades, el canon vocacional que cada autor se figura internamente. Por supuesto, se trata de una perspectiva mucho más compleja ya que requiere de una hermenéutica que sepa adaptarse a cada espacio y a cada época con una metodología abierta al mismo tiempo que específica.

El problema, dice Mignolo, es confundir uno con otro, haciendo así valer por epistémico lo que en realidad es vocacional, “pensar que aquel valor que un sujeto cree es el valor de una cultura” [2000: 43]. Ésta, en su opinión, ha sido la tónica dominante en uno de los lados del debate a lo largo de toda su historia.

En un intento de esquivar los prejuicios hermenéuticos occidentales, Mignolo prefiere centrar su análisis en un corpus externo como es el de las literaturas amerindias. Su estudio desvela cómo la formación del canon sirve a cada comunidad local para definir y legitimar su propio territorio, “creando y reforzando o cambiando una tradición”. Compárese esta conclusión con aquella de Harold Bloom por la cual “ningún movimiento originado en el interior de la tradición puede ser ideológico”, para observar la posición que estos autores ocupan en ambos platos de la balanza.

Esta otra orilla de la cuestión, que hemos dado en llamar progresista, se encuentra, como es natural, en el terreno de las teorías comprometidas con el progresismo ideológico, en muchos casos de raíz sesentaiochista. No es necesario insistir en que su cautela a la hora de aceptar la existencia de un canon monolítico elaborado de forma natural por la tradición bebe del modelo de análisis deconstructivista derrideano y su cruzada lingüística contra el falogocentrismo; o que su incesante revisión de los procesos institucionales para la canonización, con su política de inclusión-exclusión, tiene que ver con las *redes de poder* en las que Foucault se propone señalar los verdaderos beneficiarios. Pero, además de esta base común, la teoría progresista del

canon se adecua perfectamente a todas las demás propuestas teóricas herederas de aquella corriente post-estructuralista. La noción de un canon abierto se aviene perfectamente con la apertura a múltiples sistemas, idiomas, recepciones subalternas y formatos que se preconiza desde la Literatura Comparada, y por motivos del mismo tenor ideológico, también lo hace con la nueva ola de los *Cultural Studies* en Norte América.

En esta misma corriente de pensamiento se inscribe W. Harris, para quien, al hilo de la motivación ideológicamente condicionada por la institución en la construcción del canon “estético” (o conservador), establece las principales funciones que los procesos de canonización literarios cumplen. Así mismo, elabora una enumeración muy representativa de las que llama *funciones de los cánones selectivos*. Un canon cumple simultáneamente diferentes funciones en una cultura dada: *a)* provee de modelos morales e ideales de inspiración, *b)* transmite una cierta herencia del pensamiento, *c)* crea marcos de referencia comunes a una sociedad y cultura, *d)* permite analizar en su constitución los intercambios de favores entre grupos que se apoyan y programan su pervivencia, *e)* legitima una teoría, como el caso de las selecciones de obras que el *New Criticism* o la deconstrucción hacen para apoyo de sus posiciones teóricas, *f)* ofrece una perspectiva de las cambiantes visiones del mundo en diferentes épocas históricas según la consagración de determinados textos y *g)* alcanzan a representar opciones pluralistas en el reconocimiento de diferentes tradiciones [2000: 45]. Finalmente concluye con un apunte fundamental para el desarrollo de la teoría del canon. Según Harris el asunto del canon concierne mucho más a la crítica literaria que a los textos en sí. Lo que hace variar, evolucionar al canon, no son tanto los textos si no la lectura que se hace de estos textos.

Es evidente el diálogo que esta última idea establece, por situar su punto de mira en el receptor, con la estética de la recepción. Pero permítaseme aquí asombrarme ante la absoluta vigencia cobrada bajo este prisma por el relato “Pierre Menard: autor del Quijote” escrito por Borges allá por los años cuarenta. Parece como si Borges fuera, ya en aquella época, perfectamente consciente de esta operación mediante la cual la crítica suele dotar de nuevos significados a las obras canónicas para justificar su cabida en el nuevo horizonte de la modernidad. Ni que decir tiene que en muchos casos la grandeza de estas obras reside precisamente en su maleabilidad y su capacidad para recibir nuevas lecturas y producir nuevos significados, pero también es hora de advertir que en

algunas ocasiones la acumulación de significados interesados alcanza tintes irrisorios, especialmente cuando se postulan lecturas diametralmente contradictorias con los propósitos primeros del autor al escribir su obra. El crítico desquiciado descrito por Borges en su relato ha llegado a tal profundidad en el ejercicio de resignificación del *Quijote*, que podría escribirlo de nuevo, palabra por palabra, y afirmar que en rigor es una obra nueva. Lo que no sabemos es quién está más loco, si el pobre Menard con su fatigosa asimilación de la poética y cotidianidad del Siglo de Oro, o el absurdo y petulante crítico que escribe su reseña, y en el que las palabras de Menard (idénticas aunque diferentes a las de Cervantes) cobran semejante trascendencia teórica y literaria.

La postura de Kermode se instala en esta misma corriente que entiende el canon y su proceso de selección como un constructo que altera la interpretación de las obras que sufren el proceso de selección. Para él, el canon responde a las necesidades cambiantes de cada época, pero eso no le impide reorientar la lectura de las obras canónicas tradicionales para que tengan cabida en su nueva reestructuración.

Nos interesa la propuesta de Kermode porque instalándose en la corriente ideológica progresista llega a unas conclusiones cercanas a las que plantean los conservadores en cuanto a la valoración positiva de un canon establecido por la tradición institucional. Esto demuestra, como comentábamos al principio, que las diferencias ideológicas entre los dos polos de la discusión no las encontraremos en sus postulados, en sus actitudes ni en sus conclusiones, sino en la consideración de la cultura heredada de la tradición como “natural”, inmanente al ser humano o, por el contrario, un proceso más o menos consciente de selección en el que intervienen intereses ideológicos. El ejemplo de Kermode demuestra que lo progresista no está necesariamente ligado a un rechazo sistemático de la tradición en una suerte de modernólatra huída hacia delante. Precisamente lo progresista suele dejar de serlo cuando se ve ligado necesaria y sistemáticamente a cualquier posición de manera irrevocable.

La actitud de Kermode respecto al canon es totalmente pragmática. Recupera una intuición que, en mi opinión, todos experimentamos cuando nos adentramos en la cuestión del canon y que, desde luego, está muy presente en los autores conservadores: puede que una obra sea más o menos buena, pero de lo que no cabe duda es de que para defender una interpretación positiva o negativa de una obra debemos realizarla “sobre la

base de de un corpus de conocimiento tácito compartido” [2000: 52]. Se trata de una cuestión puramente instrumental, una necesidad comunicativa como la de compartir el código o conocer el contexto en una conversación.

Kermode no ignora *El control institucional de la Interpretación*. Éste es el nombre, sin ir más lejos, de uno de sus artículos más influyentes. Como Harris, quien se ve claramente influido por las teorías de Kermode, considera el canon “ligado al comentario, a la crítica y no a las propiedades del texto en sí” [2000: 49]. De este modo cuestiona tanto el “valor permanente” de la obra canónica como su “omnisignificación”, de cuyos peligros constituye una buena advertencia el ejemplo llevado al paroxismo en el cuento de Borges. Sus argumentaciones insisten en la ausencia de un punto de vista privilegiado, en la validez de toda conversación crítica toda vez que aliente nuevas formas de atención, y por supuesto siempre cuidándose de las inhibiciones o facilidades impuestas por las organizaciones institucionales.

Pero aun así, Kermode encuentra utilidad en la existencia de un canon reconocible y claramente vinculado con una determinada institución. El caso es que es ridículo cerrar los ojos a la existencia de un canon más o menos común y reconocible por las autoridades intelectuales en cada ámbito de la creatividad, si no por justicia y rigor, sí al menos de *facto*. Pongamos por ejemplo que quiero estudiar los cómics de *Lobo* publicados por *D.C.* en los años noventa. Se trata de una publicación muy específica con un público tan restringido como fiel. Al margen de su popularidad podríamos situar estos cómics en una posición marginal dentro del canon clásico del comic de superhéroe para adolescentes, ya sea por su lenguaje plagado de giros propios de la jerga juvenil, por sus constantes apelaciones a la realidad actual, su carácter paródico con el medio, su diálogo humorístico con el resto del mundo del cómic... Bien. Si quisiera analizar *Lobo*, me sería de gran ayuda conocer el contexto del mundo del cómic en el que se mueve, no solo para mejor entender el propio cómic, sino para hacerme entender entre los que lo desconozcan y los no iniciados en el mundo del cómic, pudiendo remitirlos a una base comúnmente compartida de la cultura.

— *¿Quién demonios es Simon Bisley?*

— *Es un dibujante que trabajó en “Juez Dred” y ha hecho algunas de las portadas más famosas para “Conan”.*



Este apunte acompañado de la portada del volumen I de la reedición de *La espada salvaje de Conan*, tan divulgada en los quioscos y escaparates daría unas pistas bastante claras de quién es Simon Bisley y qué tipo de dibujo practica.

Es a este tipo de pragmatismo al que alude Kermode en su teoría. Pero Kermode no solo observa un valor instrumental en este canon selectivo y dirigido, aunque consensuado, sino que va más allá y lo considera abiertamente positivo. De hecho se muestra preocupado por la posible ruptura del consenso derivada de los ataques a la propia idea de canon. Según él, la estabilidad de la comunidad crítica literaria depende del conocimiento tácito de sus miembros de un determinado corpus común, lo cual no debe coartar la libertad interpretativa o de cuestionamiento constante de ese corpus. Textualmente considera que la aceptación (no completa, por supuesto) del canon que establece la institución, en tanto que reflejo de nuestra sociedad, es un “precio que hay que pagar, pero el beneficio logrado es incalculable” [Kermode, en Pozuelo-Arada 2000: 54].

### **Breve mención a Iuri Lotman.**

Finalmente me gustaría terminar, como hace Pozuelo en su libro, con una mención al tratamiento que desde Europa se dio al asunto del canon, concretamente desde el caso del investigador ruso Iuri Lotman por la síntesis inteligente y productiva que realiza de la riquísima tradición formalista y de autores como Sklovski y Tynianov, así como de gran parte de las teorías más arriba comentadas.

Contemporáneo a la Rusia soviética, porque su vida coincidió con aquella cronológicamente casi de manera exacta, Iuri Lotman fue el gran pensador que agrupó en la Universidad de Tartú-Moscú a la disidencia intelectual que desde los años sesenta fraguaba la desarticulación del régimen en Rusia. Su subversión no era directamente política, pero la modernidad de sus análisis, su cuestionamiento de las asunciones tradicionales, interrogaba hasta un punto el valor del *significado* que se convertía en un peligroso agente capaz de sacar a la luz lo carente de sentido y presagiar los cataclismos venideros [[Kristeva](#), 2007].

Esta continua autocrítica y revisión conceptual sitúan a Lotman en una corriente ideológica bien definida. Aquí nos van a interesar dos aspectos fundamentales y

novedosos hasta ahora de su concepción del canon, que servirán de gozne ideal para abordar la cuestión concreta del caso Poe en el interior del sistema canónico. Por un lado, la relación interior-exterior que establece todo canon en el conjunto global de obras y, por otro, la reflexión a cerca de la naturaleza cognoscitiva de la crítica, diferente a la de la literatura y por tanto el requerimiento de un tratamiento diferenciado entre ambas.

Para Lotman la frontera del canon así como lo externo a él son elementos tan constitutivos del propio canon como el interior. No solo en la medida en que el exterior de la cultura define a ésta por oposición, no solo porque toda afirmación permite deducir automáticamente lo que niega, sino, y lo que es más importante, porque la cultura, en su dinamismo y mutabilidad se nutre constantemente del “caos” externo mediante el trasvase hacia el interior de los elementos marginales. La permeabilidad entre los dos estratos es tan frenética e inesperada que nunca seremos capaces de “fotografiar” en una imagen fija el estado real del canon en una época determinada o en un autor. A veces un autor (Poe, por ejemplo) se nutre de lecturas que se encuentran al margen de lo que entendemos por canónico, desde la actualidad y probablemente también desde su propia época. Nótese que se trata de una idea muy cercana al canon vocacional del que hablaba Mignolo. En un principio estas referencias excéntricas relegarán probablemente su obra al margen, pero si se da el caso de que el canon acabe aceptando en su seno a dicho autor, no podemos olvidar que sus referencias marginales así como su particular ideal poético, estarán interviniendo de manera indirecta en el nuevo canon, aunque en la mayoría de casos estas influencias serán del todo invisibles (no debemos olvidar que el canon representa la memoria del pasado en la misma medida que su olvido; añadir un determinado elemento al canon equivale a silenciar y olvidar el resto).

El otro aspecto que nos interesa es el de la diferencia entre literatura científica y creativa. La primera requiere de un cierto nivel de autoconciencia. La cultura institucional se expresa mediante una literatura que pertenece a este modelo científico, por tanto unifica, esquematiza y da unidad estructural a la realidad externa que carece de todo esto. Esta literatura puede llegar a influir de manera determinante en la cultura de la realidad, pero nunca la describirá rigurosamente, ni podemos pretender que se identifique con ella. El problema, según Lotman, es que la crítica literaria ha acostumbrado a asimilar los escritos autointerpretativos de la cultura con la cultura

misma y a estudiarlos en la misma serie que comprende la actividad de los escritores creativos [2000: 98]. De nuevo, resuenan aquí las reflexiones de autores progresistas como Harris que planteaba la naturaleza crítica del discurso sobre el canon que en tantas ocasiones concernía más a la ciencia literaria que a la literatura en sí, o de nuevo Mignolo en su advertencia de que no debemos “pensar que aquel valor que un sujeto cree es el valor de una cultura”.

Se pretende que tal o cual autor ocupe su lugar correspondiente en la cadena de acontecimientos histórica que ha dado lugar a un determinado canon, pero se olvida que en ocasiones los impulsos casuales de creatividad individual son los que han motivado el desarrollo de los acontecimientos, obligando a la crítica a la creación del código necesario para su interpretación. Entonces, antes de la generación del código apto para su interpretación ¿en qué código estaban escritos? Pozuelo, remitiéndonos a Jorge Guillén, concluye que estos textos “no están en ninguna lengua”.

Lo casual, nos dice Lotman, en relación con el futuro actúa como punto de partida de una cadena regular de consecuencias, pero visto en retrospectiva se interpreta como inevitable, providencial, utilizando una expresión que ya ha aparecido en este trabajo, como si el libro ya estuviera escrito de antemano. Debemos tratar de evitar hacer este tipo de relaciones y saber distinguir lo casual en la creatividad literaria, del descubrimiento, más propio de la introspección crítica.

El ejemplo de Poe nos proporcionará un rico escenario sobre el que practicar todas estas matizaciones.

## **EL EJEMPLO DE POE.**

El caso Poe evidencia la problemática del canon por ser un autor de difícil catalogación en una de las corrientes literarias históricas. Las décadas de los treinta y los cuarenta del siglo diecinueve representan el agotamiento y la decadencia en las formas del romanticismo, pero a la vez, un auge cada vez mayor de la revolución del concepto “arte” que el romanticismo había inaugurado. Su situación en una época de transición lo convierte en un autor incómodo para la *ciencia* literaria, la cual gusta de las categorías cerradas y bien delimitadas, de los números enteros y de las operaciones de lógica causalidad. Si el proyecto poético de Edgar Allan Poe hubiera coincidido con alguna de las corrientes en las que la crítica institucional ha dado en dividir la historia de la literatura, sin duda su figura ocuparía un lugar mucho más preponderante en el canon literario, sobre todo, en el que se relaciona con la docencia básica de literatura. Si hubiera convenido un personaje *Poe* al relato oficial que explica la evolución de la literatura universal, ahora, tanto sus creaciones en prosa y en poesía, como su fecunda actividad meta-literaria, ocuparían una posición nuclear en las historias de la literatura ya que así lo merece su lucidez y su influencia en otros autores. Pero el esquema unificador de carácter científico al que aludía Lotman, del que se sirve la crítica institucional, pasa por un movimiento fundamental que se llama romanticismo y que es diferente del sucesivo simbolismo que a su vez tiene que ser distinto del denominado modernismo, y Poe, quizás más por una cuestión cronológica que poética, aparece colgado entre periodos, con unas ideas demasiado personales, o bien demasiado avanzadas para poder justificar su presencia en cualquiera de ellos.

### **Poe en mis planes de estudio**

Buena prueba de esta situación es la consideración que el canon docente, en el caso concreto español que es el que mejor conozco, tiene de la figura de Poe. Hay que advertir que el canon que se establece para la docencia en un territorio determinado, y

sobre todo en los estudios más básicos de literatura, suele ser de la especie menos rigurosa, ya que en su formación toman parte poderosos intereses de orden público así como personas ajenas a la institución literaria. También cabe advertir que estos repertorios canónicos destinados al estudio literario en la educación primaria y secundaria responden en gran medida a unas necesidades pedagógicas, a veces de iniciación a la lectura, lo que condiciona no poco la elección de textos y su ubicación cronológica en las diferentes corrientes literarias. Es en esta tensión entre interés pedagógico y de formación moral nacionalista que se conforma el canon en los planes docentes. Se trata de un canon que no debería interesar demasiado a la institución culta literaria, pero que no obstante ejerce gran influencia en la percepción generalizada de la literatura por su privilegiada difusión. Por eso nos parece interesante indagar la posición que ocupa Poe en este canon para demostrar su situación problemática.

Al menos en España, la institución escolar nos presenta a Poe prácticamente como un autor de literatura infantil. En mi colegio, nos dieron a leer *El escarabajo de oro y otros cuentos* en la edición de Anaya colección *Tus Libros*, con una introducción de Juan José Millás a la literatura policiaca. Yo venía leyendo libros de lectura obligatoria, como uno de elige tu propia aventura titulado *El club de la mano negra* cuyo autor no recuerdo o las abundantes aventuras de *Los cinco* de Enid Blyton. En este contexto, Poe se presenta como el paso natural hacia una literatura más madura pero con temáticas todavía atractivas para los jóvenes, en la línea de un Julio Verne o de un Robert Louis Stevenson. No sé a quién se le ocurrió que las desmembraciones de mujeres y los procesos de putrefacción de sus cadáveres que se narran entre los *otros cuentos* de *El escarabajo de oro* es una temática apta para un niño. Pero no me molestaría tanto si no estuviera convencido de que se le ocurrió a alguien que al mismo tiempo estaba abominando de los videojuegos y de los dibujos japoneses por su violencia explícita.

Éste es el tipo de contradicciones que provoca un autor *incómodo* como Poe. Un autor que no puede dejar de leerse por su presencia constante en los sucesivos genios de la literatura, pero que tampoco encaja en la relación pretendidamente causal y de orden lógico en la que pretenden convertir la historia de la literatura.

Yo no me quejo de que me dieran a leer Poe a tan temprana edad. Al contrario, el contacto en la intimidad de mi cuarto a través de ese lenguaje críptico para mi mente infantil, con aquellos acontecimientos sórdidos cuya visión me estaba vetada

normalmente, me hizo ver en los libros una ventana secreta a la que asomarme, sin que nadie supiera lo que estaba mirando, a mis más oscuras fantasías, y además, con el beneplácito de los mayores. Sin duda, Poe representó para mí uno de los pilares fundamentales en los que se asentó mi pasión por la literatura y por los que me decidí a recorrer la carrera humanística, (cabría valorar quizás la felicidad de esta consecuencia) pero en contrapartida, su lectura precoz y por tanto superficial, genera, como hemos dicho, la impresión generalizada de que Poe es un autor menor o cuanto menos propio de un público juvenil. Yo mismo tuve que redescubrirlo, ya en la edad adulta, para darme cuenta de la rotunda seriedad de su propuesta poética, de su profundísima influencia en el desarrollo de la historia de la literatura y, en definitiva, para indignarme terriblemente por haber recibido de la propia institución escolar una visión tan mermada de la verdadera magnitud de su obra.

Lo cierto es que durante la confección de este trabajo he tenido ocasión de comprobar cómo mi relación íntima con la obra de Poe era compartida por muchos escritores, quienes sentían una empatía prístina con este autor. “Hay en nosotros una presencia oscura de Poe, una latencia de Poe”, dice Cortázar. “Todos, en algún sector de nuestra persona, somos él, y él fue uno de los grandes portavoces del hombre, el que anuncia su tiempo por la noche” [1973: 14]. En mi opinión, el profundo conocimiento de las oscuras contradicciones de la razón humana y la capacidad para expresarlas provocando un impacto certero en la sensibilidad, son las cualidades incuestionables que mantienen la obra de Poe en el imaginario colectivo, más allá de toda corriente o escuela literaria.

### **Poe y Bécquer: románticos de su tiempo.**

La dificultad de incluir la obra de Poe en una de las corrientes literarias en las que se ha dado en dividir la historia de la literatura, sitúa a Poe en la posición de esos autores de los que hablaba Pozuelo en relación con la noción de creatividad de Lotman, para quienes la crítica carecía de un código apto para su interpretación. Poe escribe un poco, como decía Jorge Guillén, en “ninguna lengua”. Su entorno cultural es el del romanticismo, sus influencias eran Byron y las novelas góticas alemanas e inglesas y la poesía nocturna francesa. El tono de su discurso, su temática y sus atmósferas remiten a la tradición estética del romanticismo. Incluso sus preocupaciones meta-literarias tienen sentido como continuación del cuestionamiento crítico de la noción “arte” en que

consistió verdaderamente el fenómeno romántico, y que inauguró la crisis epistemológica que hasta día de hoy caracteriza de manera constante la modernidad. Pero al mismo tiempo, una obsesiva precisión compositiva, un interés declarado por los entresijos y las bambalinas de la profesión poética, por los mecanismos técnicos que simulan la espontaneidad detrás de la sangre fría y la deliberación matemática, alejan a Poe de la imagen arrebatada del poeta romántico. Poe concedía una importancia extraordinaria a la rima y la métrica, contradiciendo los primeros preceptos anti-neoclásicos, favorables al verso blanco, que se le atribuyen al romanticismo.

Encuentro en este punto un gran paralelismo entre la figura poética de Poe y la de un español coetáneo suyo, también erróneamente considerado romántico: Gustavo Adolfo Bécquer. En el estudio que Carlos Bousoño dedica a *Los conjuntos paralelísticos de Bécquer*, en su libro, escrito en colaboración con Dámaso Alonso, *Seis calas en la expresión literaria española*, el académico de la lengua desgrana la poesía del poeta sevillano, evidenciando la complejísima elaboración estructural a la que se sometía en la composición de sus rimas. El recurso del paralelismo sintáctico se repite abundantemente en este tipo de poesías que parece desnuda de toda complicación. Bousoño se pasma ante la “frecuencia de un procedimiento tan matemático en un poeta esencialmente emotivo”, en el que “de las setenta y seis rimas, nada menos que veinticinco utilizan el sistema de los paralelismos” [1970: 188]. Para Bousoño la abundancia de este recurso sustrae la poesía de Bécquer del romanticismo inmediatamente anterior, incluso lo califica como reacción u oposición al desorden romántico. Al final de su estudio subraya la influencia que este recurso formal tuvo en la primera época del poeta español modernista por excelencia Juan Ramón Jiménez, sugiriendo la posición evidentemente decantada de Bécquer hacia éste movimiento literario.

Creo que la situación de Poe y de Bécquer aparece como excéntrica debido a un problema de nomenclatura, precisamente por esa restricción a la realidad que impone la necesidad de acotar unos límites al flujo continuo de la literatura por parte de la ciencia literaria. Pero lo cierto es que, si nos fijamos bien, sus características supuestamente extraordinarias tienen mucho que ver con la crisis conceptual y funcional que atravesaba todo el arte en este periodo. La nueva sociedad burguesa y mercantilista que ya terminaba de arrasar con la sociedad estamental basada en la superioridad aristocrática, dejaba el arte en una posición incierta, ya que tradicionalmente había sido patrocinado y

justificado precisamente por el estamento que ahora agonizaba. La situación era más acuciante en los Estados Unidos, y en toda América en general, por la ausencia allá de una verdadera casta aristocrática. El arte pierde la mayoría de sus funciones tradicionales, así como ve alterada la naturaleza de su destinatario. El problema del artista pasa a ser en la práctica un problema de índole profesional. ¿En qué consiste ahora su profesión? ¿A qué responde ahora exactamente su necesaria retribución? ¿Cuál debe ser esa retribución y quién se va a hacer cargo de ella a partir de ahora? ¿Qué papel tienen en la lógica mercantilista de la sociedad burguesa las obras de arte? Este tipo de cuestiones son las razones, digamos, materialistas, que motivan desde la base la crisis inaugurada por el romanticismo y que llegará al límite de sus consecuencias con la transgresión vanguardista, aunque su planteamiento sigue vigente aún en nuestros días. Después de la reafirmación inicial necesaria (que constituyó el romanticismo) por la que se afianza la idea de que el arte es una necesidad, un impulso irrefrenable de la subjetividad humana, se requiere un distanciamiento y una reflexión sobre la precisa forma de actuar del artista en el interno de su sociedad. Tanto Poe como Bécquer se dan cuenta de que el artista, si quiere sobrevivir a la sociedad mercantil tiene que saber cuál es su producto y cuál es su activo. De hecho, de no haber tenido que ganarse el sustento con trabajos periodísticos, necesariamente en prosa si habían de venderse, probablemente Edgar Poe se hubiera consagrado a la poesía [1973: 24]. El dominio de la técnica artística representará, por tanto, la fuerza de trabajo del artista con la que competir en el mercado. La aceptación de esta situación es más clara en el caso de Poe ya que él sí que insiste en la naturaleza metódica del trabajo artístico y su ocupación a él con oficio dedicación.

Todo esto nos lleva a la tan preconizada característica del modernismo por la cual se le restituye al arte su significado ancestral de “artesanía”. Podemos encontrar buenos ejemplos de ello en la arquitectura, en la escultura, incluso en la joyería o la moda. Pero en literatura, difícilmente encontraremos un autor que explicita con mayor acierto y clarividencia esta situación que Rubén Darío, quien de forma totalmente autoconsciente, plantea el estado de la cuestión al mismo tiempo que produce obras de auténtica relojería artesanal.

En un relato de su primera obra reconocida: *Azul...* de 1888, “El rey burgués”, Darío, que es un reconocido admirador de la obra de Poe, narra la historia de un poeta que se



topa de pleno con la asimétrica relación entre su potencial poético y la sociedad mercantilista en la que tiene que trabajar. El pobre poeta se queja:

Los ritmos se prostituyen, se cantan los lunares de las mujeres, y se fabrican jarabes poéticos. Además, señor, el zapatero critica mis endecasílabos, y el señor profesor de farmacia pone puntos y comas a mi inspiración. Señor, ¡y vos lo autorizáis todo esto!... El ideal, el ideal...

A lo que el rey responde pidiendo la opinión de un filósofo:

Y un filósofo al uso:

-Si lo permitís, señor, puede ganarse la comida con una caja de música; podemos colocarle en el jardín, cerca de los cisnes, para cuando os paseéis [Darío 2000: 160].

Así es como Darío, con cierta nostalgia del pasado glorioso y trascendental de la poesía, representa la nueva función del arte en la lógica mercantil de la burguesía. Puede confundirse la voz de Darío con la de su juglar y parecer que en realidad, el ideal al que este último aspira es el ideal perseguido en su producción poética por el escritor. Pero la realidad es que su minuciosidad compositiva, su perfecta conciencia de artesano, igual que a Poe, es lo que le permite presentar su trabajo al mercado, y es el activo que avala, tanto ante la clientela como ante el orgullo, su firme condición de artista.

### **Relación entre Poe y la crítica estadounidense de su tiempo.**

En Estados Unidos durante la primera mitad del siglo diecinueve, no solo había que buscar una función de la literatura y los literatos, sino que estaban por definir las coordenadas mismas culturales, la identidad literaria, su tradición... y Poe no avanzaba en ningún caso al ritmo de su nación. Su cultura era muy superior a la media estadounidense, tenía nociones de francés, latín, griego, italiano y español, e incluso pretendía dominar el hebreo y el alemán. Además, siempre se esforzó por reforzar, mediante referencias del tipo más rebuscado, la idea de su vasta cultura. No obstante, la revisión de sus citas con sus repeticiones y sus contradicciones, evidencian lagunas mucho más grandes de lo que pretendía aparentar. Una cultura vasta pero irregular, repleta de lagunas y promontorios constituye el horizonte cultural de nuestro autor. A ello tuvo que contribuir, sin duda, la personalidad solitaria de Poe y asocial, lo que termina de configurarlo como un personaje particular. Esta condición determinará en él un singular “canon vocacional”, distinto en esencia al canon oficial que difundía y

promocionaba la institución cultural americana. Si a estas asimetrías en cuanto a vocaciones y epígonos, le sumamos el estilo de vida de Poe, marcado por la euforia y la depresión, el alcohol y los naipes, y una solvencia siempre al límite de la bancarrota, se comprenderá por qué la incipiente crítica literaria norteamericana, que no solo estaba alumbrando su tradición poética sino que también se tenía que labrar una reputación moral, denostara y devaluara la obra de Poe, aunque fuera a través de la censura de sus hábitos.

Un autor que sí se adecuaba a las “necesidades” del discurso crítico preconcebido norteamericano es, como demuestra la enorme popularidad en su tiempo, el poeta y profesor en la Universidad de Harvard Henry Wadsworth Longfellow. Se trata de uno de los poetas del grupo conocido como *Fireside poets* (poetas hogareños). Su poesía, sancionada en muchas ocasiones como excesivamente sentimental, está basada en temas cotidianos y sencillos, con un léxico simple y claro, además de un lenguaje fluido<sup>2</sup>. No solo la sencillez de su poesía se adecuaba a la escasa cultura media del pueblo norteamericano, además, su tono moralizante y casi mojigato, se avenía a la perfección con esa necesidad imperiosa de este país por contrarrestar la imagen asilvestrada, despiadada y libertina que se había granjeado en su violenta conquista del *Far West*. En cambio, Poe, en su lectura de Longfellow, denuesta todo lo que la crítica aprecia de su poesía, y cuando esta crítica objeta algún aspecto de su poética, éste coincide con lo único que Poe parece apreciar del *best-seller* de su tiempo. Precisamente el peor error que achaca a la producción de Longfellow es su concepción de las finalidades de la poesía. Para Poe su “didáctica” está totalmente fuera de lugar [1973: 113]. Para Poe el didactismo moral en poesía es, sencillamente, un procedimiento hipócrita. Sirve para ganarse la aceptación del público masivo que, según él, se arrastra por el mundo acogiendo “con gangosos hurras toda figura que tenga la apariencia de la verdad, aunque esa figura, un simple maniquí, se encuentre tan fuera de lugar como una toga en la estatua de Washington, o tan fuera de estación como los conejos en la canícula...” [1973: 114]. Poe, quien piensa que la poesía debe avanzar hacia su fin con la precisión y la rigurosa lógica de un problema matemático [1988: 108], entiende que la VERDAD no puede ser el objeto de la poesía, sino la BELLEZA. Toda definición de la poesía pasa por aludir en algún momento a la necesidad de belleza que tiene el ser humano desde que existe, y a la consecución de este objetivo se encaminan los procedimientos técnicos

---

<sup>2</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Henry\\_Wadsworth\\_Longfellow](http://es.wikipedia.org/wiki/Henry_Wadsworth_Longfellow)

que, mediante la concienzuda utilización de los recursos felizmente hallados por los predecesores, permiten la creación de nuevas formas de la invención. Fingir, ficcionar, inventar... son palabras que resuenan constantemente en el ideario poético de Poe, y que, como veremos, serán recogidas y exprimidas por otros autores y otras corrientes literarias muy posteriores a las de su tiempo. En cambio, cuando un crítico de su época como Mr. Langtree, editor del *Georgetown Metropolitan* y posteriormente de la *Democratic Review* ambos periódicos dirigidos por él con reconocido prestigio [Poe,1998], sanciona de manera negativa la tendencia de Longfellow a incluir tan solo “una idea” en cada poema, Poe pone el grito en el cielo, asegurando que ése es, precisamente, uno de sus méritos característicos. Difícilmente encontraremos, por tanto, un escritor que se avenga menos al canon institucional propio de su época. Pero si a estas particulares nociones literarias les sumamos su desbaratada biografía plagada de escándalos y de un comportamiento decididamente autodestructivo, entonces podremos hacernos una idea de la marginación a la que la comunidad política y literaria estadounidense (responsable en gran medida de la construcción del canon institucional) someterá a nuestro autor tanto en vida, como después de su sórdida e indecorosa muerte. Lo lamentable de este rechazo inicial de la figura de Poe por motivos de corrección política es que no podemos descartar que esté en la base de su posterior desconocimiento, de su posterior transmisión sesgada, como hemos visto, en los cánones escolares de gran parte del mundo.

Pero aún así, aún con todos los escollos que hayan podido entorpecer su canonización, Poe llega hasta nuestros días con una presencia contundente en el imaginario colectivo de los “mitos” literarios. La razón habrá que buscarla en esa capacidad que señalábamos más arriba de alcanzar la sensibilidad íntima de sus lectores, convirtiéndose por un momento en el portavoz del hombre, en todos los hombres, en aquel que comprende y comparte nuestros temores, nuestras contradicciones, nuestras maldades. Si algo ha salvado de la sombra del canon, aquella que su inmensa presencia proyecta condenando al olvido a lo que no lo constituye, la obra de Poe, esto ha sido la lectura individual de otros genios escritores. Se pone así de manifiesto el argumento de Harris, Mignolo y Lotman según el cual en la formación del canon tiene más importancia la lectura que se haga de los textos que los textos en sí mismos. Cortázar, en su artículo introductorio a la compilación de textos críticos de Poe titulada *Edgar Allan Poe: ensayos y críticas*, se muestra totalmente consciente de ello. Cortázar entiende que cuando Aldous Huxley

borda pulcras variaciones sobre el mal gusto de Poe, ejemplificándolo con pasajes de sus poemas más famosos, cabe preguntarse por qué esos poemas están presentes en su memoria y su irritación cuando tantos otros de impecable factura duermen olvidados por él y por nosotros. Según él, si “Joseph Wood Krutch se expide teminadamente sobre la inepticia, inanidad y vesania de *Eureka*, no está de más preguntarse por qué la lectura de ese curioso texto ocupó las horas de un Paul Valéry, y puede devolvernos algo del temblor de maravilla que las noches estrelladas traían a nuestra infancia” [1973: 14]. En definitiva, un impacto nunca indiferente en su recepción, es lo que ha mantenido siempre su figura en la memoria de los escritores, asegurándole su presencia, aunque a veces simplificada y devaluada, en todas las “listas” que pretenden abarcar la producción literaria universal.

Debido a la importancia de estas recepciones individuales de la obra de Poe para su perdurabilidad, queremos fijarnos en unas pocas de estas lecturas más significativas. Al mismo tiempo, mediante su contraste, tendremos ocasión de comprobar cómo las diferentes épocas y los diferentes entornos culturales valoran y omiten distintamente y de manera interesada los rasgos de un mismo autor, en beneficio de sus propias convicciones poéticas. Esto reforzará la postura, adoptada entre otros por Kermode, que entiende el canon y su proceso de selección, como un constructo que altera la interpretación de las obras. A través de la lectura que hacen autores como Baudelaire, Borges o Cortázar de Poe, observaremos cómo su consideración responde a las necesidades cambiantes de cada época.

### **El Poe de Charles Baudelaire.**

Para ilustrar la visión que Charles Baudelaire tenía de Edgar Allan Poe me baso en la compilación de estudios críticos sobre él que publica la editorial Visor en su colección *La balsa de la Medusa* en la sección denominada *El arte romántico*. El mismo nombre de esta sección nos da una idea clara de cuál es la corriente literaria en la que Baudelaire inscribe la figura de Poe. No debe extrañarnos, ya que la mayoría de esos escritos están firmados apenas una década después de la muerte de Poe, cuando el término “romántico” no estaba tan manoseado por la crítica y cuando todavía contenía algo de la frescura y la originalidad con que nació. El concepto que tiene Baudelaire del romanticismo es mucho más abierto (y de paso mucho más coherente con la verdad) del

que la crítica escolar ha pretendido en nuestros tiempos. Aún así, podemos ver cómo, ya en 1850, una figura estereotipada del poeta romántico y sus ideales, planea bien reconocible sobre la lectura que arroja Baudelaire a los textos de nuestro autor.

En cuanto a su noción abierta del romanticismo, nos va a resultar muy interesante señalar la nota preliminar que escribe para la *Aventura sin par de un tal Hans Pfaall*. En ella Baudelaire, al margen de advertirnos sobre la redacción temprana (tan solo veintidós años) de este relato y la consiguiente falta de madurez en su confección, se deshace en elogios al efecto de verosimilitud conseguido por Poe. Nótese que no es este un rasgo típicamente propio del romanticismo. Pero en 1850, cuando todavía estaba por estallar, por así decirlo, el *boom* de la novela realista, incluso para un escritor simbolista, la búsqueda de ese efecto de veracidad era recibida con entusiasmo, aunque fuera por reacción a las ya excesivas narraciones saturadas de efectismos improbables. Lo cierto es que en este minucioso “esfuerzo hacia la probabilidad”, que le permite indagar en las técnicas de la causalidad, se encuentra el germen de sus posteriores relatos analíticos, de la inteligencia pura que constituye su célebre personaje Auguste Dupin. Pero ya veremos cómo desde lecturas posteriores al realismo, este trabajo de la verosimilitud dejará de ser apreciado.

Continuando con los rasgos que hoy día consideraríamos anti-románticos, pero que para Baudelaire no son más que elementos nacidos de la libertad y la originalidad, encontramos la escasa atención que Poe concede a las pasiones humanas. Poe habla del terror, de la contradicción entre la razón y la brutalidad, de la angustia y la maldad... pero lo hace inspirando estos sentimientos en el lector, más que incluyéndolos en las palabras de su relato. Para Baudelaire, los relatos de Poe son “arabescos” (como en su libro *Grotesque and the Arabesques*) porque los ornamentos grotescos y los arabescos rehúyen la figura humana. Para Baudelaire los relatos de Poe son supra humanos. En efecto muy pocas veces encontraremos el amor, los celos, el fervor idealista u otras pasiones del alma tan explotadas por los románticos. Los relatos de Poe se encaminan más bien a la construcción minuciosa de artefactos que hacen estallar la estabilidad nerviosa del lector. Pero todo esto no impide a Baudelaire definir y describir la figura de Poe como la de un perfecto romántico.

De hecho se regodea refiriéndose a Poe como un “nuevo santo al martirologio (...) demasiado rico en poesía y en pasión que ha venido, luego de tantos otros, a realizar en

este bajo mundo el rudo aprendizaje del genio entre las almas inferiores” [1988: 46]. Parece, incluso, que obtiene una oscura satisfacción en relatar su muerte con una morbosa intensificación de su brusquedad “¡desenlace terrible cuyo horror incrementa la trivialidad!” nos dice entre apasionados signos de exclamación. Incluso atribuye su nacimiento, como si de un ser mitológico se tratara, a la pasión y la aventura, dadas las circunstancias extraordinarias en las que se conocieron y se enamoraron sus padres. Cuando se tiene que referir a su temprana biografía Baudelaire se deja llevar por el entusiasmo y lo sitúa en la guerra de Grecia contra los turcos que acabó con la vida de Lord Byron. En este punto del retrato que nos pinta de Edgar Poe se complace en generar ese halo de misterio que tanto conviene al pasado de un espíritu romántico: “¿Qué fue de él en Oriente? ¿Qué hizo? ¿Estudió las orillas clásicas del Mediterráneo? ¿Por qué lo encontramos en San Petersburgo, sin pasaporte, comprometido, y en qué clase de asunto?” [1988: 52]. También en su descripción física aprovecha la imaginaria romántica, como demuestra esta cita más larga, que creo que merece ser leída con integridad:

tenía grandes ojos, sombríos y luminosos a un tiempo, de un color indeciso y tenebroso, tirando a violeta, la nariz noble y sólida, la boca fina y triste, aunque ligeramente sonriente, el tinte castaño claro, la cara generalmente pálida, la fisonomía algo distraída e imperceptiblemente maquillada por una habitual melancolía [1988: 52].

Lo que más me llama la atención de esta descripción, y lo que para mí más desautoriza su verosimilitud y demuestra su naturaleza convencional, es precisamente la minuciosidad y el detalle con el que se atreve a dibujar la fisonomía de un hombre al que nunca había visto en persona. Por supuesto, en esta construcción preconcebida del artista romántico caben también los excesos y la personalidad conflictiva propia de un ser amoral que disfruta del vicio del juego y del alcohol. Aún así, a sabiendas de que en todas estas ocurrencias tienen más que ver con el mito romántico que con la realidad, Baudelaire consigue conjugar muy acertadamente la descripción de la inclinación a la bebida de Poe con el carácter de sus narraciones:

En la embriaguez no solamente existen encadenamientos de sueños, sino de series de razonamientos que necesitan para reproducirse, del medio que les ha dado origen (...) la embriaguez de Poe era un medio mnemónico, un método de trabajo, método enérgico y mortal, pero adecuado a su naturaleza apasionada. El poeta había aprendido a beber, lo mismo que un literato cuidadoso se aplica a hacer cuadernos de notas. No podía resistir al deseo de recuperar las visiones maravillosas o aterradoras, las sutiles concepciones que había hallado en una

tempestad anterior; se trataba de antiguos conocidos que le atraían imperativamente, y, por reanudar con ellos, tomaba el camino más peligroso, también el más directo [1988: 52].

La defensa apasionada que hace Baudelaire de Poe fue imprescindible para alcanzar prestigio en Europa y, finalmente, dada la repercusión del poeta francés y de la escuela simbolista, hubo de reconocérsele también su importancia en los Estados Unidos.

### **El Poe de Borges.**

Pero veamos ahora una lectura más actual, ya en pleno siglo XX, que también ha prestigiado la obra de nuestro autor, multiplicando su significación y ampliando su legado en el tiempo, sin la necesidad de más apoyo institucional. Nos referimos a la reseña que hace Jorge Luis Borges de la única novela de Edgar Allan Poe, *Narración de Arthur Gordon Pym*, en un artículo publicado por primera vez en 1932 en el volumen de ensayos *Discusión*, con el título “El arte narrativo y la magia”.

En él, Borges, contemporáneo de Cesar Vallejo, relee a Poe (quizás debiéramos decir “reescribe”) desde la problemática literaria de la causalidad. En efecto, el tema que tiene obsesionado a Borges, como a toda la vanguardia literaria de la primera mitad del siglo XX, es el de la causalidad en la novela. Después del éxito de los realismos y los naturalismos, con sus minuciosas construcciones de universos probables, los escritores del siglo XX sienten agotarse este recurso, por el cual la literatura consigue confundirse con la experiencia de la realidad, como se agota un viejo tropo manido. El arte siempre pide renovación en sus recursos, y así como muchos vanguardistas combatieron el tedio realista atacando toda forma de trama y desterrando de sus escritos cualquier atisbo de argumento, Borges, que era en el fondo un enamorado de las historias, de la fábula y los avatares, reaccionó contra el realismo problematizando el procedimiento de la causalidad:

Rectamente se induce de lo anterior que el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real [1996: 230].

No es esta variedad a la que aquí hace referencia del género novelístico la que interesa a Borges. Por ello retrocede a un autor anterior a Fiódor Dostoievski, y para quien el

procedimiento de la causalidad es todavía objeto de análisis y de problematización. De hecho, Poe es maestro y referencia para cualquiera que pretenda instruirse en los procedimientos técnicos de la causalidad. Su reiterado consejo de acometer la narración desde “atrás hacia delante”, concibiendo primero el desenlace de la historia para construir después los acontecimientos que lo propician, constituye precisamente una lección del método compositivo de la causalidad. Escuchemos alguna de sus lecciones:

Resulta clarísimo que todo plan o argumento merecedor de este nombre debe ser desarrollado hasta su desenlace antes de comenzar a escribir en detalle. Sólo con el *dénouement* a la vista podremos dar al argumento su indispensable atmósfera de consecuencia, de causalidad, haciendo que los incidentes, y sobre todo el tono general tiendan a vigorizar la intención [1973: 75].

Pero no es el dominio de la técnica narrativa de la causalidad lo que desagrade a Borges, es la finalidad con que se utilice este recurso lo que para él determina su licitud. Éste es el punto importante de contacto con la teoría poética de Poe, ya que, para ambos autores, la finalidad de la literatura no puede ser en ningún caso la relación de la VERDAD. Borges, como Poe, se resiste a creer que ése pueda ser el objetivo de aquello que se define desde sus orígenes como el arte de la “ficción”. Lo que no obsta para que el recurso de la verosimilitud sea válido si lo que pretendemos es provocar mediante él otros efectos, entre los que se destaca, por supuesto, el de la BELLEZA. El problema de la novela realista (la morosa novela de caracteres), que Borges aborrece, es que pretende mantener constantemente el engaño de que aquello que narra “le podría haber pasado a usted”, hasta el punto de convertir esta máxima en medida de su calidad. Para Borges, la ley que debe regir la causalidad de la novela es distinta a la de la “credibilidad”, o más bien, para alcanzar esa credibilidad la novela no necesita subordinarse a los imperativos científicos o de la experiencia. La causalidad que debe regir en la literatura es de una naturaleza, nos dice Borges, similar a la que se verifica en los extraordinarios mecanismos de la MAGIA. Creo necesario ilustrar aquí esta reflexión con palabras del propio Borges:

Ese procedimiento o ambición de los antiguos hombre [la magia] ha sido sujetado por Frazer a una conveniente ley general, la de la simpatía, que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes (...) Los pieles rojas de Nebraska revestían cueros crujientes de bison con la cornamenta y la crin y machacaban día y noche sobre el desierto un baile tormentoso, para que los bisontes llegaran. Los hechiceros de la Australia Central se infieren una herida en el antebrazo que hace correr la sangre, para que el cielo imitativo o coherente se desangre en lluvia también. Los malayos de la Península suelen atormentar o denigrar una imagen de cera, para que



perezca su original (...) El catálogo entero de esos atroces o irrisorios ejemplos es de enumeración imposible; creo, sin embargo, haber alegado bastantes para demostrar que la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción (...) Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera o la ruptura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles. Esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también [1996: 231].

Borges rescata en su alegato al Poe más fantasioso, al escritor de novelas de aventuras que inspirarán a sus venerados Kipling, Stevenson o Melville. Concretamente hace referencia a los pasajes finales de la *Narración* de Poe, en los que el terrible temor al color blanco de los hombres de una oscura tribu parece conducirnos al secreto argumento de la novela: “el temor y la vilificación de lo blanco”.

Nótese que Borges no menciona aquí nada acerca del Poe analítico, del inventor sagaz del embaucador relato policiaco. Nada se menciona aquí del escritor de la *Aventura sin par de un tal Hans Pfaall*, ni de la subordinación al efecto de verosimilitud que tanto alababa en este relato Charles Baudelaire.

A este tipo de olvidos y de énfasis nos referíamos antes como los auténticos responsables de la existencia de un canon en literatura.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Baudelaire, Charles, (1988) *Edgar Allan Poe*. (Trad. Carmen Santos) Editorial Visor, Madrid.
- Bloom, Harold, (1995) *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama,
- Borges, Jorge Luis, (1996) *Obras completas vol. I* Emecé Editores, Buenos Aires.
- Bousoño, Carlos y Alonso, (1970) *Dámaso Seis calas en la expresión literaria española* editorial Gredos, Madrid.
- Cortazar, Julio, (1973) *Edgar Allan Poe: Ensayos y críticas* Alianza Editorial, Madrid.
- Eliot, T. S. (1992) *Sobre poesía y poetas*, trad. Marcelo Cohen, Icaria, Barcelona.
- Kristeva Julia, (2007) *Acerca de Iuri Lotman* [en línea] Revista *Entretextos* nº 10, Granada. Recuperado el 21 de febrero de 2008 en:  
<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre10/pdf/kristeva.pdf>
- Poe, Edgar Allan, (1973) *Longfellow*, en *Edgar Allan Poe: Ensayos y críticas* Alianza Editorial, Madrid.
- Poe, Edgar Allan, (1973) *Filosofía de la composición*, en *Edgar Allan Poe: Ensayos y críticas* Alianza Editorial, Madrid.
- Poe, Edgar Allan, (1981) *El escarabajo de oro y otros cuentos* /Trad. Julio Gómez de la Serna) Editorial Anaya, Madrid.
- Poe Edgar Allan, (Última subida 1998)"A Chapter on Autography (Part II), (1841) " *Graham's Magazine*". Recuperado el 21 de febrero de 2008 en:  
<http://www.eapoe.org/works/MISC/autogc2.htm>
- Pozuelo J. M. y Aradra Sánchez, R.M. 2000*Teoría del canon y literatura española*, Cátedra, Madrid.

- Astra Taylor (2005) *Zizek!(The Elvis cultural theory)* Zeitgeist Films.
- Darío, Rubén (2000) *Azul... Cantos de vida y esperanza* Ediciones Cátedra, Madrid.