

“Edgar Allan Poe y su modelo de producción literaria”

Gabriel Matelo¹

Introducción

Ya en el siglo XIX, Edgar Allan Poe puede ser considerado el primer escritor estadounidense globalizado; sin embargo su obra no porta la ideología de su nación, sino los formatos literarios que satisfacen las diversas demandas de la Modernidad. Poe es el escritor estadounidense más universalizado y posiblemente, el escritor histórica y estadísticamente más leído, hasta el punto de ser incluido en el canon de lecturas escolares de otras naciones, como puntualmente ocurre en la Argentina.

Las ideas acerca del campo de lo literario desarrolladas en su obra crítica y teórica constituyen un modelo de análisis y de prescripción que es el antecedente directo y más coherente de al menos tres aspectos fundamentales en la historia del campo literario occidental durante la Modernidad: las teorías de la autonomía estética de la Literatura y el Arte, el rigor categorial y argumentativo en la crítica y la teoría literarias, y la producción en las artes y espectáculos masivos.

Desde comienzos de la década de 1830 hasta el año de su muerte, a través de su crítica y sus ensayos teóricos, Poe hace un análisis serio y objetivo de la situación de la literatura en una economía de mercado capitalista y un sistema político democrático y produce una lectura tan lúcida como la de Tocqueville en su *Democracia en América*. Debido a que el mundo que él analiza está al comienzo mismo de la conformación de una sociedad de consumo masivo, lo propuesto por Poe se adapta ajustadamente a la producción en la Modernidad, tanto en la zona del Arte y la Literatura Altos, como en la de la cultura masiva. No sólo literaturas de género, sino también las artes y espectáculos posteriores a su época, como el cine, la televisión, y la publicidad, adoptan tácita o expresamente ese modelo. Asimismo, a través de Paul Valéry, Poe se constituye en el antecedente más coherente en la exigencia de rigor formal y categorial por parte de los formalismos y estructuralismos europeos y americano durante el S XX.

Su modelo separa netamente el aspecto formal de la obra de su contenido ideológico y de la evaluación cualitativa; lo cual le confiere una alta adecuación prescriptiva y explicativa tanto a los productos de la industria masiva más comercial como a las obras que logran imponer su calidad artística por sobre las pautas comerciales del mercado.

El contexto

En lo estructural, el mundo en que Poe intenta mantenerse con su literatura y su crítica se ubica en la etapa de consolidación del capitalismo liberal. El Norte estadounidense se está industrializando y debido al surgimiento de una demanda de información que alimente el sistema comienza el desarrollo de tecnologías en comunicación masiva, una revolución en los transportes y una incipiente cultura de masas. Tanto la información útil como la literatura se vuelven mercancías y surgen una industria y un mercado masivos que lleva a una estandarización de la producción y el consumo de lo literario, a la diversidad en los contenidos y a la homogeneización de los formatos².

Durante ese período toda la producción literaria estadounidense circula en el mercado literario de las publicaciones periódicas, por tanto, en el discurso de la crítica literaria el registro periodístico reemplaza al de la retórica académica europea.

La falta de una ley internacional de derechos intelectuales, que permite bajar costos de publicación casi al nivel de los de impresión, y el aumento del lectorado promedio por la alfabetización familiar y escolar, producen un incremento en el número y tipo de publicaciones. En estas condiciones, el superávit en la producción literaria y periodística incide proporcionalmente en la competencia entre escritores.

Literatura Norteamericana

En 1837 se produce una caída financiera que continuará su pánico hasta casi mediados de la década siguiente: la literatura, que previamente pudiera haber sido relativamente independiente termina siendo abarcada por el mercado, al mismo tiempo que surge una literatura producida exclusivamente para el mismo.

En ese contexto, un escritor sin capital propio, como Poe y tantos otros, tiene que trabajar para las revistas, no sólo vendiendo cuentos, sino también trabajando como reseñador o editor; trabajos arduos y muy mal pagos, en un mundo todavía muy lejos de la protección sindical. Es así que el intelectual se transforma en escritor profesional; la creación literaria, en mercancía textual; y la evaluación pasa del sistema de medición cualitativo (aunque impreciso) que ejercía la crítica literaria intelectual del momento, a un sistema cuantitativo que mide el valor de la obra en su contribución a la circulación y venta de la revista que la ha comprado.

Poe sostiene la oposición radical entre Arte alto y cultura masiva, pero puede simultáneamente ver, analizar y producir³ la clase de entretenimiento que el mercado masivo demanda⁴. Poe pertenece a la clase de intelectual que puede separar nítidamente tres instancias: la evaluación cualitativa de la obra; el análisis propiamente intelectual de la misma, y la manera en que la realidad cotidiana del autor ha influido en su producción. Su ideal era la poesía pura, pero la realidad desplazó su trabajo del poema al cuento y a la crítica literaria. En todos los géneros aplicó un *modus operandi* similar, adaptando los materiales utilizados en cada caso, ya sea poema, cuento o ensayo, al propósito concebido y al lector al cual se lo destinaba. Escribió poemas y ensayos literarios que se volvieron referencia para los escritores del Alto Modernismo francés e inglés; pero también cuentos para producir escándalo, como “Berenice”, o engaños masivos, como “The Balloon Hoax”, con el objeto de aumentar las ventas de los diarios; ventas que, lamentablemente, no mejoraron en nada su denigrante situación económica, casi toda su vida por debajo del nivel de pobreza.

Ante el mundo que Poe analizó, que es básicamente el mundo moderno que encontrarán ya desarrollado y en plena expansión escritores como Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry, o Eliot, y una infinidad de otros, surgen dos actitudes básicas: la resistencia o el acomodamiento. La resistencia llevará al Alto Modernismo y al hostigado poeta moderno. El acomodamiento llevará a la cultura masiva y el escritor profesionalizado. Y sin embargo, el modelo de Poe es aplicable a ambos campos.

El modelo

El modelo analítico de Poe pone énfasis en tres aspectos: la obra, el lectorado y las condiciones de producción y recepción en el campo literario.

A través del rechazo de lo alegórico y referencial que supone la *herejía de lo didáctico*, Poe borra completamente la conexión de la obra con el mundo. La obra literaria no es referencial ni representativa; es creadora de mundos separados de lo real cotidiano.

Poe borra también la conexión de la obra con el Artista. No es su expresión, no habla de él, ni lo representa en tanto estilo. Sólo queda en la obra una marca de su intención de producir con ella una determinada impresión sobre el lector. Eso, que es el propósito o designio del autor, debe quedar plenamente ejecutado en el diseño compositivo de la obra.

En su realidad material la obra de arte para Poe es una máquina que se pone en funcionamiento en la praxis de la lectura; un pequeño dispositivo diseñado por composición para producir una determinada impresión sobre la mente del lector, tenerlo atrapado durante una sesión de lectura y dejarlo con ganas de volver al autor por más.

Lamentablemente, en la época de Poe, para llamar la atención de las masas y ser leído por primera vez, el escritor sin capital debió recurrir a la construcción de un sujeto escandaloso, de un *histrión literario*, como él lo llamó, un sujeto públicos y mediático que terminaba por robarle la

Literatura Norteamericana

biografía. Ese sujeto, leído por Baudelaire, dará nacimiento a la imagen del poeta maldito moderno, en constante rechazo y lucha con la sociedad.

Al enfocar su análisis en los lectores reales a los que debía dirigirse la literatura en los EE.UU. comercial y democrático, Poe analiza cuestiones del orden de la psicología y la sociología de la literatura. Al considerar al lector promedio inmerso en su vida cotidiana, se interesa por cuestiones que hacen, por un lado, a la fisiología de la mente promedio (como por ejemplo, la relación inversamente proporcional entre el estímulo mental y lapso hasta la fatiga), y, por el otro, a la economía del ocio en una sociedad burguesa y pragmatista para la cual las actividades serias del hombre son la producción, el trabajo, la política y la religión, y relega el arte, considerado inútil, a la función de diversión y entretenimiento. La observación inductiva de esas realidades es lo que lleva a Poe a prescribir los formatos breves: el poema lírico y el cuento.

Poe niega la opinión generalizada de que el gusto es personal e idiosincrásico⁵. El Gusto popular es social y puede ser manipulado. Sus principios y leyes son analizables y se encuentran expresados a través de los periódicos y revistas literarias que la gente mayoritariamente consume⁶.

Para Poe, la manera más conveniente de captar la atención de ese lectorado real es la novedad producida por la originalidad compositiva de la obra.

Por un lado, la originalidad es una exigencia institucionalizada por el Romanticismo y heredada por la Modernidad. Por el otro, surge como una necesidad ante la competencia y las estrategias empleadas por los otros artistas y escritores que pretenden captar la misma audiencia o el mismo lectorado.

Para Poe, la originalidad absoluta en la composición apunta a satisfacer el gusto literario de escritores y críticos expertos, pero las masas le rehúyen. No es en la literatura a donde van a buscar instrucción, sólo diversión (*amusement*) es lo que esperan de ella. Por tanto, el escritor, según a qué público se dirija, deberá adecuar sus procedimientos. El talento no puede pretender ser genio, y el genio, no sólo que no debe, sino que falla en su ejecución, si pretende satisfacer a la masas. Para éstas, Poe recomienda una originalidad de composición que produzca un extrañamiento en la percepción natural del lector.

Tanto para la Literatura Alta como para el entretenimiento, Poe declara la autonomía formal y estética de la obra literaria; así como también reclama la soberanía del campo de la producción y la crítica literarias, que en la realidad del mercado será muy difícil de lograr. Para Poe, la función del arte, sea alto o masivo, sólo es producir placer; ya sea en forma de elevado gozo estético para los pocos preparados para ello, o de entretenimiento y diversión para los más; pero sólo placer.

En varios artículos críticos pero fundamentalmente en “El principio poético”, “Hawthorne” y “La filosofía de la composición”, Poe desarrolla sus teorías del diseño formal autónomo del poema y el cuento, sus dominios, su taxonomía y la jerarquía entre ellos. El requisito fundamental de la Unidad es definida como una totalidad de efecto o impresión producido en el lector en un lapso medido psicológica y socialmente. La ecuación que arma Poe entre efecto e impresión, no debe entenderse sólo como una impresión efectista. Un efecto es cualquier impresión causada en la mente del lector por la obra de arte y materialmente diseñado en la composición de la misma.

En cuanto a la taxonomía, la cúspide de la escala cualitativa está el Poema lírico, por lo sublime y la belleza preternatural a la que aspira producir como efecto. Y luego, como un campo ideal para ejercitar el talento, está el Cuento.

Psicológica y sociológicamente, Poe define el cuento como una narrativa corta en prosa que requiere de una a dos horas de lectura, para no cansar al lector y permitirle completar la lectura en su rato de ocio. Utilizando la irrenunciable ventaja de la totalidad, el cuento breve permite el desarrollo del efecto sin interrupción y su meta es producir un verosímil que haga que el lector

Literatura Norteamericana

suspenda sus desconfianzas y tome el mundo del relato por posible, sin importar cuán lejano de lo real cotidiano sea su tema.

Además, el cuento tiene una ventaja estratégica en el mercado. Su dominio es más amplio que el del poema y sus productos son más variados y más consumidos por el lectorado masivo. El enigma, la aventura extraña, el terror, el humor o lo sarcástico, la pasión, entre otros, son efectos más apropiadamente desarrollados en el cuento. Y cada uno de estos términos definirá un futuro género editorial masivo: el policial, la ciencia ficción, el relato romántico, etc.

Con esta diferenciación entre un producto de arte puro, el poema lírico, y un producto adecuado para el mercado masivo, el cuento, Poe es posiblemente el primer teórico literario de lo que Andrea Huyssen denomina el discurso moderno de la Gran Divisoria entre literatura alta y cultura masiva⁷.

En el arte puro de la poesía, el poema no es bello, no porta ni transmite Belleza, no constituye la expresión de la Facultad Poética del autor ni un espejo de su genialidad, sino que resulta un dispositivo de impresión de Belleza (de lo ideal o lo sublime) en el Sentimiento Poético del lector⁸. La 'calidad' de la obra está garantizada por la funcionalidad de lo formal. La forma perfecta produce la impresión perfecta. Y en este planteo, Poe está al comienzo del rechazo que demostrará el Arte Moderno por relacionar la obra con los aspectos ideológicos del mundo real. La obra de arte moderna toma una distancia programática respecto de lo político, lo económico y los intereses sociales.

Hoy existe una literatura producida en serie de acuerdo con los cánones y modelos de la industria cultural, y el mercado es el destino de casi toda producción literaria y artística, ya sea la que opta por inscribirse en ese campo, o la que lo rechaza. Lo desarrollado por Poe en sus ideas sobre el campo de la producción literaria constituye un modelo de producción y de análisis del mercado literario moderno y la industria cultural.

Su prescriptiva de composición posee su máxima capacidad descriptiva al menos en dos zonas: 1) la producción de literatura baja (*lowbrow*)⁹ y media (*middlebrow*)¹⁰ como un trabajo profesionalizado en el negocio editorial, y 2) el diseño en general del espectáculo y el entretenimiento masivo moderno.

Si en lo literario, el modelo de Poe permite explicar el funcionamiento de la obra de arte puro y cómo debe ser analizada, criticada y evaluada. En lo masivo, es una teoría 'consciente' de que el *best-seller* es un producto propio de la realidad moderna, y que más de un siglo después, Leslie Fiedler¹¹ consideraría, sin ironía, como el genuino aporte de la cultura estadounidense a la historia de la literatura mundial. En el amplio espectro de la calidad literaria, la literatura sólo como entretenimiento del individuo en masa de un mercado democratizado. Escritores como Ray Bradbury o Stephen King, e innumerables otros que aparecen todas las semanas en el *New York Times Best Seller List*, son ejemplos de ese tipo de escritor profesional previsto por Poe: talentoso, ordenado y sistemático en su trabajo, de rendimiento sostenido, pero necesariamente fuera del Canon de lo *Literario* que se construye desde otro campo de instituciones, desde otro imaginario de política cultural.

La crítica inmanente

Para Poe, la crítica literaria debe basarse en un único valor: la excelencia formal en el diseño de la obra. En esta lógica, la perfección se logra cuando se ha desarrollado en grado pleno el efecto propuesto. La obra debe ser compuesta con la intención tácita de lograr esa excelencia y eso

Literatura Norteamericana

significa cumplir con el propósito en grado sumo. Esta producción, por tanto, es perfectible mediante la manipulación guiada por el intelecto y ejecutada mediante el trabajo invertido en ella. Si la obra no alcanza el estado de perfección de diseño es por la ejecución defectuosa de su autor, ya sea por su falta de talento o por una insuficiente inversión de trabajo y tiempo en ella. Factores ambos que, en tiempos de Poe, determinaron la producción real en muchos casos.

Es el lector crítico el que tiene la capacidad analítica de captar el ‘diseño’ del autor en el ‘diseño’ de la obra y poder ubicar qué partes de la obra no llevan a cabo su función con excelencia. El crítico intuye la lógica de lo programado y por tanto puede imaginar, y espera, el desarrollo perfecto. El lector común puede no notar un mecanismo defectuoso y ser atrapado igual, pero al lector crítico de Poe, como a Dupin, los detalles no se les escapan. Como consecuencia, el objeto de estudio de la crítica literaria sólo debe ser la obra como artefacto discursivo¹². El crítico no analiza la persona real del autor a través de la obra, o las circunstancias de su producción, sino la autoría (*authorship*), es decir, la praxis de ese autor, el talento y el trabajo que ha invertido en ella.

Conclusiones

Las ideas y categorías de Poe se transformaron entonces en el modelo de la Literatura Alta Moderna, el arco que va de Baudelaire a Eliot.

Pero esas mismas ideas configuraron también el arte y el entretenimiento masivos. Su “Filosofía de la composición” puede ser vista como una tecnología de la producción literaria. Más que una poética, un mecanismo, un dispositivo, un algoritmo¹³ de producción textual altamente formalizado y de gran alcance en su instrumentación. Una máquina adaptada a las necesidades del mercado literario, a la producción en serie de textos para un lectorado *target* y los parámetros adecuados para satisfacerlo.

La pragmática compositiva que Poe expone en sus textos ensayísticos resulta ella misma un dispositivo utilizable para la producción de literatura masiva¹⁴. Un *modus operandi* reflexivo y autoconsciente¹⁵ que se ubica, no en el orden de la inasible categoría romántica de la *Inspiración*, sino en los órdenes del Trabajo¹⁶ y el Talento¹⁷ y que puede generar series de textos clasificables según etiquetas editoriales (policial, ciencia ficción, terror, aventuras, etc.). Como se sabe, la obra de Poe es generadora de géneros. Describe, explica, comparte, y hasta prescribe como conveniencia, una manera de producir que se adecua a la realidad del campo de la literatura en el mercado editorial masivo. Lo propuesto por Poe, entonces, funciona como una prescriptiva de la producción¹⁸ adaptada a un mercado de progresiva democratización en el uso de lo literario.

Lo prescriptivo de su teoría reside en la importancia conferida al trabajo de composición de la obra. La construcción de una impresión en el texto es un procedimiento que termina siendo de dominio público. De eso es consciente Poe y tácitamente parece así ofrecerlo. Más allá del alarde de su capacidad analítica a *la Dupin*, es importante destacar que en ese juego analítico prescriptivo Poe descubre y entrega a sus lectores los mejores trucos de producción que conoce y utiliza. Los entrega como tales: trucos, sin ver en eso ningún detrimento del estatuto de autor literario ni de la calidad del producto; aunque él, personalmente, aspirara a que fuera alta. Y los entrega como universales, ya que son producto del análisis sobre la naturaleza de la materia literaria y su funcionamiento social.

Finalmente, la vastedad y diversidad del lectorado y de la influencia alcanzados por la obra de Poe desde que fuera producida en la primera mitad del S. XIX es cabal demostración de la versatilidad de su modelo y de su éxito práctico.

¹ Conferencia presentada en el Coloquio *Edgar Allan Poe: Bicentenario de un Nacimiento, Vigilia e Incertidumbre de la Modernidad*. Viña del Mar, Chile, Octubre de 2009. Posgrado en Filosofía y Educación de la Pontificia Universidad de Valparaíso

² Poe mismo usa categorías económicas: “mercaderías literarias”, “empresas literarias”, “literatura vendible”, “mercado para mercancías”

³ “the higher order of poetry is, and always will be, in this country, unsaleable” (Carta de 1842)

⁴ A partir de ciertas quejas de lectores y críticos acerca del ‘mal gusto’ de “Berenice”, Poe respondió al propietario de *Southern Literary Messenger*, Thomas White, en carta a Abril 1835: “The history of all magazines shows plainly that those which have attained celebrity were indebted for it to articles *similar in nature to Berenice*—although, I grant you, far superior in style and execution. ... But whether the articles of which I speak are, or are not in bad taste is little to the point. To be appreciated you must be *read*. ... I propose to furnish you every month with a Tale of the nature which I have alluded to. The effect—if any—will be estimated better by the circulation of the Magazine than by any comments upon its contents.”

⁵ “de gustibus non est disputandum”

⁶ Ver Edgar Allan Poe, "Henry Cockton", *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, 1850, 3:460-463 www.eapoe.org/works/criticism/cocktonb.htm

“To the uneducated, to those who read little, to the obtuse in intellect (and these three classes constitute the mass) these books are not only acceptable, but are the only ones which can be called so. We here make two divisions -- that of the men who *can* think but who dislike thinking; and that of the men who either have not been presented with the materials for thought, or who have no brains with which to "work up" the material. With these classes of people "Stanley Thorn" is a favorite. It not only demands no reflection, but repels it, or dissipates it -- much as a silver rattle the wrath of a child. It is not in the least degree *suggestive*. Its readers arise from its perusal with the identical ideas in possession at sitting down. Yet, *during* perusal, there has been a tingling physico-mental exhilaration, somewhat like that induced by a cold bath, or a flesh-brush, or a gallop on horseback -- a very delightful and very healthful matter in its way. But these things are not *letters*. "Valentine Vox" and "Charles O'Malley" are no more "*literature*" than cat-gut is music. The visible and tangible tricks of a baboon belong not less to the *belles-lettres* than does "Harry Lorrequer." (...)

“We do not mean to *find fault* with the class of performances of which "Stanley Thorn" is one. Whatever tends to the amusement of man tends to his benefit. Aristotle, with singular assurance, has declared poetry the most philosophical of all writing, (*spoudiotaton kai philosophikotaton genos*) defending it principally upon that score. He seems to think, -- and many following him, have thought -- that the end of all literature should be instruction -- a favorite dogma of the school of Wordsworth. But it is a truism that the end of our existence is happiness. If so, the end of every separate aim of our existence -- of every thing connected with our existence, should be still -- happiness. Therefore, the end of instruction should be happiness -- and happiness, [page 462:] what is it but the extent or duration of pleasure? -- therefore, the end of instruction should be pleasure. But the cant of the Lakists would establish the exact converse, and make the end of all pleasure instruction. In fact, *ceteris paribus*, he who pleases is of more importance to his fellow man than he who instructs, since the *dulce* is alone the *utile*, and pleasure is the end already attained, which instruction is merely the means of attaining. It will be said that Wordsworth, with Aristotle, has reference to instruction with eternity in view; but either such cannot be the tendency of his argument, or he is laboring at a sad disadvantage; for his works -- or at least those of his school are professedly to be understood by the few, and it is the many who stand in need of salvation. Thus the moralist's parade of measures would be as completely thrown away as are those of the devil in "Melmoth," who plots and counterplots through three octavo volumes for the entrapment of one or two souls, while any common devil would have demolished one or two thousand.

“When, therefore, we assert that these practical-joke publications are not "literature," because not "thoughtful" in any degree, we must not be understood as objecting to the thing in itself, but to its claim upon our attention as critic. Dr. what is his name? -- strings together a number of facts or fancies which, when printed, answer the laudable purpose of amusing a very large, if not a very respectable number of people. To this proceeding upon the part of the Doctor -- or on the part of his imitator, Mr. Jeremy Stockton, the author of "Valentine Vox," we *can* have no objection whatever. His *books* do not please *us*. We will not read them. Still less shall we speak of them seriously as *books*. Being in no respect works of art, they neither deserve, nor are amenable to criticism.”

⁷ Edgar Allan Poe, Review of *Guy Fawkes*, *Graham's Magazine*, November 1841, pp. 248-249: “The design of Mr. Ainsworth has been to fill, for a certain sum of money, a stipulated number of pages. There existed a necessity of *engaging* the readers whom especially he now addresses — that is to say the lowest order of the lettered mob — a necessity of enticing them into the commencement of a perusal. For this end the title "Guy Fawkes or The Gunpowder Plot" was all sufficient, at least within the regions of Cockaigne. As for fulfilling any reasonable expectations, derived either from the *ad captandum* title, or from his own notoriety (we dare not say reputation) as a novelist — as for exerting himself for the permanent or continuous amusement of the poor flies whom he had inveigled into his trap — all this, [column 2:] with him, has been a consideration of no moment. He had a *task* to perform, and not a duty.”

Ver también la reseña (vista arriba) de Henry Cockton.

⁸ “The Culprit Fay, and other Poems”

⁹ Pulp Fiction, por ejemplo.

¹⁰ Policial, Ciencia Ficción, etc.

¹¹ Fiedler, Leslie. “The Dream of the New” In: Madden, David. (ed.) *American Dreams, American Nightmares*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1970, pp. 19-27.

¹² En el Prospecto que Poe escribió para promocionar su Penn Magazine y conseguir capitalistas que la financiaran, dice: “a criticism self-sustained; guiding itself only by the purest rules of Art; analyzing and urging these rules as it applies them; holding itself aloof from all personal bias; acknowledging no fear save that of outraging the right; yielding no point either to the vanity of the author, or to the assumptions of antique prejudice, or to the involution and anonymous cant of the Quarterlies, or to the arrogance of those organized *cliques* which, hanging like nightmares upon American literature, manufacture, at the nod of our principle booksellers, a pseudo-public-opinion by wholesale. These are objects of which no man need be ashamed.”

¹³ Estas son las características fundamentales de todo algoritmo (nombre latinizado del matemático árabe Mohamed Ibn Moussa Al Kow Rizmi): 1) neutralidad de material; un algoritmo puede ser realizado en papel y lápiz, en la pizarra, con compuertas hidráulicas o puertas electrónicas (transistores), etc.; pues su naturaleza es eminentemente lógica y no importa el medio en que resulte encarnado; 2) comportamiento ciego o mecánico; aunque su invención por una mente humana sea un ejemplo de creatividad, una vez obtenido, su aplicación no requiere inteligencia, sino simplemente la ejecución exacta de los pasos prescritos; 3) garantía de éxito; si se cumplen con entera fidelidad los pasos que definen el algoritmo, hay completa seguridad de obtener el resultado buscado; por ejemplo, si multiplicamos dos números de varias cifras de acuerdo con la regla de la multiplicación, obtendremos con toda seguridad el número que constituye el producto de esos dos factores.

¹⁴ Una máquina (el procedimiento de composición) que produce a su vez máquinas (las obras) productoras de efectos.

¹⁵ “(...) It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referrible either to accident or intuition — that the work proceeded step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.” (*PhC*, ed. cit.)

¹⁶ Poe desdeña la Inspiración de la teoría romántica entendida como la facultad interviniente en la ‘creación’ de la obra; facultad que, por supuesto, hacía desaparecer la idea de trabajo y tiempo en la producción material. Confróntense las siguientes citas:

“(…) Most writers — poets in especial — prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy — an ecstatic intuition — and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought — at the true purposes seized only at the last moment — at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view — at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable — at the cautious selections and rejections — at the painful erasures and interpolations — (…).” (*Philosophy of Composition*, ed. cit.)

“Men of genius are far more abundant than is supposed. In fact, to appreciate thoroughly the work of what we call genius, is to possess all the genius by which the work was produced. But the person appreciating may be utterly incompetent to reproduce the work, or any thing similar, and this solely through lack of what may be termed the constructive ability--a matter quite independent of what we agree to understand in the term “genius” itself. This ability is based, to be sure, in great part, upon the faculty of analysis, enabling the artist to get full view of the machinery of his proposed effect, and thus work it and regulate it at will; but a great deal depends also upon properties strictly moral--for example, upon patience, upon concentrativeness, or the power of holding the attention steadily to the one purpose, upon self-dependence and contempt for all opinion which is opinion and no more--in especial, upon energy or industry. So vitally important is this last, that it may well be doubted if any thing to which we have been accustomed to give the title of a “work of genius” was ever accomplished without it; and it is chiefly because this quality and genius are nearly incompatible, that “works of genius” are few, while mere men of genius are, as I say, abundant. The Romans, who excelled us in acuteness of *observation*, while falling below us in induction from facts observed, seem to have been so fully aware of the inseparable connection between industry and a “work of genius,” as to have adopted the error that industry, in great measure, was genius itself. The highest compliment is intended by a Roman, when, of an epic, or any thing similar, he says that it is written *industriâ mirabili* or *incredibili industriâ*. [“Marginalia,” *Godey's Lady's Book*, August 1845]

“‘The artist belongs to his work, not the work to the artist.’ — *Novalis*.

In nine cases out of ten it is pure waste of time to attempt extorting sense from a German apothegm; — or, rather, any sense and every sense may be extorted from all of them. If, in the sentence above quoted, the intention is to assert that the artist is the slave of his theme, and must conform it to his thoughts, I have no faith in the idea, which appears to me that of an essentially prosaic intellect. In the hands of the *true* artist the theme, or “work,” is but a mass of clay, of which anything (within the compass of the mass and quality of the clay) may be fashioned at will, or according

to the skill of the workman. The clay is, in fact, the slave of the artist. It belongs to him. His genius, to be sure, is manifested, very distinctively, in *the choice* of the clay. It should be neither fine nor coarse, abstractly — but just so fine or so coarse — just so plastic or so rigid — as may best serve the purposes of the thing to be wrought — of the idea to be made out, or, more exactly, of the impression to be conveyed. There *are* artists, however, who fancy only the *finest* material, and who, consequently, produce only the *finest* ware. It is generally very transparent and excessively brittle. [“Marginalia,” *Democratic Review*, April 1846]

¹⁷ “*Is it, or is it not a fact, that the air of a Democracy agrees better with mere Talent than with Genius?*” [Marginalia,” *Southern Literary Messenger*, May 1849.] (El énfasis es de Poe).

¹⁸ Y como tal perteneciente, no sólo al orden de lo instrumental (poder explicativo de la teoría), sino de lo pragmático (la producción de literatura). En su ensayo sobre Charles Dickens [*Barnaby Rudge*, *Graham's Magazine*, February 1842, pp. xx-xx. y “Dickens”, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, vol. III, 1850, pp. 464-482], Poe plantea: “(...) theory and practice are in so much *one*, (...) the former implies or includes the latter. A theory is only good as such, in proportion to its reducibility to practice. If the practice fail, it is because the theory is imperfect. To say what they are in the daily habit of saying — that such or such a matter may be good in theory but is false in practice, — is to perpetrate a bull — to commit a paradox — to state a contradiction in terms (...)”