

## Edgar Allan Poe: Ensayos y “El Cuervo”

### *El principio poético*<sup>1</sup>

Al referirme al *principio poético* no me propongo nada completo ni profundo. Al discutir, sin plan preconcebido, lo esencial de lo que denominamos Poesía, mi propósito principal consistirá en llamar la atención sobre algunos de esos poemas menores, ingleses o norteamericanos, que mejor se adaptan a mi gusto o que han impresionado más hondamente mi imaginación. Por supuesto que, al decir “poemas menores”, aludo a poemas de corta extensión. Y aquí, desde el comienzo, permítaseme decir dos palabras sobre un principio un tanto peculiar que, con razón o sin ella, ha influido siempre en mi estimación crítica de un poema. Sostengo que no existe poema extenso. Afirmo que la expresión “poema extenso” no es más que una contradicción de términos.

Apenas necesito hacer notar que un poema merece esta denominación en la medida en que estimula y eleva el alma. El valor del poema se halla en relación con el estímulo sublime que produce. Pero todas las excitaciones son, por necesidad psíquica, efímeras. El grado de excitación que hace a un poema merecedor de este nombre no puede ser mantenido a lo largo de una composición extensa. Pasada media hora como máximo, flaquea y cae; se produce una reacción, y el poema deja de ser tal en sus efectos y en su realidad.

Muchos, sin duda, se habrán visto en dificultades para conciliar la sentencia crítica de que el *Paraíso perdido* debe ser admirado en su conjunto, con la absoluta imposibilidad de mantener durante la lectura la suma de entusiasmo que dicha sentencia crítica demanda. En realidad, esta gran obra sólo debe ser considerada poética cuando, dejando de lado el requisito vital de todas las obras de arte: la Unidad, la contemplamos como una serie de poemas menores. Si a fin de preservar su unidad (su totalidad de efecto o impresión) la leemos de una sola vez como sería necesario, su resultado será una continua alternancia de excitación y depresión. Después de un pasaje en el que reconocemos la verdadera poesía, sigue inevitablemente otro lleno de insipidez que ningún prejuicio crítico podrá forzarnos a admirar; pero si, terminada la obra, la leemos de nuevo, omitiendo el libro primero para entrar directamente en el segundo, nos sorprenderá encontrar admirable lo que anteriormente condenábamos, y condenable lo que previamente habíamos admirado tanto. De esto se sigue que el efecto final y acumulado, el efecto absoluto de la mejor epopeya jamás publicada, equivale a cero; y de esto precisamente se trata.

Con respecto a la *Ilíada*, a falta de pruebas positivas tenemos muy buenas razones para creer que consistía en una serie de poemas líricos; de todos modos, aceptando su intención épica, sólo puedo decir que la obra se basa en un sentido imperfecto del arte. La epopeya moderna no es más que una irreflexiva y ofuscada imitación de un dudoso modelo antiguo. Pero el tiempo de esas anomalías artísticas ha pasado. Si en ciertas épocas algunos poemas muy extensos fueron realmente populares —cosa que dudo—, por lo menos resulta evidente que ningún poema largo volverá a serlo jamás.

Que la extensión de una obra poética sea, *ceteris paribus*, la medida de su mérito, parece una afirmación hartamente absurda apenas la enunciamos; sin embargo, se la debemos a las revistas trimestrales. Nada puede haber en el mero *tamaño*, considerado abstractamente, y nada en el mero *bulto*, si se refiere a un volumen; sin embargo, he ahí lo que provoca de continuo la admiración de esas saturninas publicaciones. Una montaña nos comunica la sensación de lo sublime por el mero sentimiento de magnitud física que provoca; pero nadie reacciona en esa forma frente al tamaño material de la *Columbiada*. Ni siquiera las revistas trimestrales nos han enseñado a dejarnos impresionar por ella. Nos han insistido, *hasta ahora*, en que juzguemos a Lamartine por pies cúbicos o a Pollock por libras; pero, ¿qué debemos *inferir* de su continua parlería sobre “el sostenido esfuerzo”? Si cualquier buen señor ha completado una epopeya mediante “un sostenido esfuerzo”,

---

<sup>1</sup> Original: Edgar Allan Poe, "The Poetic Principle", *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, vol. III, 1850, pp. 1-20. Traducción de Julio Cortázar en Edgar Allan Poe. *Ensayos y críticas*. Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 81-110.

## Literatura Norteamericana

encomiámoslo francamente por dicho esfuerzo —si, en realidad, se trata de algo encomiable—, pero no alabemos una epopeya a cuenta de tales esfuerzos. Es de esperar que, en tiempos venideros, el sentido común preferirá pronunciarse sobre una obra de arte por la impresión que causa, por el efecto que logra, y no por el tiempo que requiere para imprimir ese efecto o por el monto del “sostenido esfuerzo” necesario para obtener esa impresión. La cuestión está en que la perseverancia es una cosa y el genio otra muy distinta; todas las revistas trimestrales de la cristiandad no lograrían confundirlos. Poco a poco esta afirmación, junto con otras que acabo de hacer, se volverán evidentes. Por el momento, su verdad no sufrirá esencialmente por el hecho de que en general se las condene como falsas.

Por otra parte resulta claro que un poema puede ser inapropiadamente breve. La brevedad indebida degenera en lo epigramático. Un poema *muy* corto puede producir a veces un efecto brillante y vivido, pero jamás profundo o duradero.

(...)

Mientras la manía épica —la idea de que la prolijidad es indispensable al mérito poético— se ha ido borrando gradualmente de la opinión pública por el solo hecho de ser absurda, la vemos reemplazada por una herejía demasiado falsa para que se la tolere largo tiempo, aunque en el breve período que lleva de actividad ha hecho más por la corrupción de nuestra literatura poética que todos sus otros enemigos combinados. Aludo a la herejía de lo *Didáctico*. Se ha supuesto, tácita y confesadamente, en forma directa e indirecta, que la finalidad de toda Poesía es la Verdad. Cada poema, se afirma, debería inculcar una moraleja, y el mérito poético de la obra habrá de juzgarse conforme a aquélla. Nosotros, los norteamericanos, hemos patrocinado tan feliz idea, y los bostonianos, muy en especial, la hemos llevado a su completo desarrollo. Nos hemos metido en la cabeza que escribir un poema simplemente por el poema mismo, y reconocer que esa era nuestra intención, significa confesar una falta total de dignidad poética y de fuerza. Pero la verdad es que, si nos atreviéramos a mirar en el fondo de nuestro espíritu, descubriríamos inmediatamente que bajo el sol no hay ni *puede* haber una obra más digna ni de más suprema nobleza que ese poema, ese poema *per se*, ese poema que es un poema y nada más, ese poema escrito solamente por el poema en sí.

Con una reverencia por la Verdad tan profunda como la que puede sentir cualquier corazón humano, quisiera sin embargo limitar en alguna medida sus modos de inculcación. Quisiera limitarlos a fin de darles más fuerza. No quisiera debilitarlos por prodigalidad. Las exigencias de la Verdad son severas. No tiene ninguna simpatía por los mirtos. Todo lo indispensable a la Poesía es precisamente aquello con lo cual la Verdad nada tiene que ver. Adornarla con gemas y con flores es hacer de ella una ostentosa paradoja. Para reforzar una verdad, necesitamos un lenguaje severo antes que florido. Debemos ser sencillos, precisos, sucintos. Debemos ser fríos, serenos, desapasionados. En una palabra, debemos hallarnos en ese estado de ánimo que representa, de manera casi absoluta, el reverso del estado poético. Ciego tiene que estar aquel que no perciba las radicales y abisales diferencias entre los modos de inculcación de la verdad y la poesía. Tiene que estar incurablemente atacado de la manía teórica aquel que, a pesar de tales diferencias, persista en la tentativa de reconciliar esos contrarios, el agua y el aceite de la Poesía y la Verdad.

Si dividimos el mundo del espíritu en sus tres distinciones más inmediatamente evidentes, hallamos el Intelecto Puro, el Gusto y el Sentido Moral. Coloco el Gusto en el medio, pues es la posición que ocupa en el espíritu. Mantiene íntimas relaciones con ambos extremos; pero la diferencia que lo separa del Sentido Moral es tan leve, que Aristóteles no vaciló en incluir algunas de sus operaciones entre las virtudes mismas. No obstante, encontraremos que las *funciones* de ese trío aparecen suficientemente separadas. Así como el Intelecto se ocupa de la Verdad, así el Gusto nos informa sobre lo Bello, mientras el Sentido Moral se preocupa del Deber. Con respecto a este último, la Conciencia nos enseña su obligación, y la Razón su conveniencia, mientras el Gusto se contenta con manifestar sus encantos, librando batalla al Vicio tan sólo porque es deforme, desproporcionado

## Literatura Norteamericana

y porque está en contra de lo digno, de lo apropiado, de lo armonioso — en una palabra, de la Belleza.

Un instinto inmortal, profundamente arraigado en el espíritu del hombre: tal es, claramente, el sentido de lo Bello. Es él quien contribuye a deleitarlo en las múltiples formas, sonidos, perfumes y sentimientos en medio de los cuales vive. Y así como el lirio se refleja en el lago, o los ojos de Amarilis en el espejo, así la mera repetición oral o escrita de esas formas, sonidos, colores, perfumes y sentimientos constituye una duplicada fuente de deleite. Pero esta mera repetición no es poesía. Aquel que se limite a cantar los suspiros, sonidos, perfumes, colores y sentimientos que lo acogen al igual que a todos los hombres, no alcanzará con ello a probar que merece tan divino título, por más ardiente que sea su entusiasmo o vivida y verdadera su descripción. Hay algo a la distancia que aún no le ha sido posible alcanzar. No nos ha mostrado todavía las cristalinas fuentes donde podremos saciar nuestra sed inextinguible. Esta sed es propia de la inmortalidad del hombre. Es a la vez consecuencia e indicación de su existencia perenne. Es el ansia de la falena por la estrella. No se trata de la mera apreciación de la Belleza que nos rodea, sino un anhelante esfuerzo por alcanzar la Belleza que nos trasciende. Inspirados por una extática presciencia de las glorias de ultratumba, luchamos mediante multiformes combinaciones de las cosas y los pensamientos temporales para alcanzar una partes de esa Hermosura cuyos elementos, quizá, pertenecen tan sólo a la eternidad. Y así cuando gracias a la Poesía o a la Música —el más arrebatador de los modos poéticos— cedemos al influjo de las lágrimas, no lloramos, como supone el abate Gravina, por exceso de placer, sino por esa petulante e impaciente tristeza de no poder alcanzar *ahora*, completamente, aquí en la tierra, de una vez y para siempre, esas divinas y arrebatadoras alegrías de las cuales alcanzamos visiones tan breves como imprecisas *a través* del poema o *a través* de la música.

La lucha para aprehender la Hermosura celestial librada por aquellas almas preparadas para semejante lucha, ha dado al mundo todo lo que era capaz de comprender y *sentir* a la vez como poético.

El Sentimiento Poético puede, como es natural, desarrollarse en diversas modalidades: Pintura, Escultura, Arquitectura, Danza, muy especialmente en Música, y, de manera muy peculiar y con mucha amplitud, en la composición de Jardines Decorativos o de Paisajes. Nuestro tema, sin embargo, consiste solamente en sus manifestaciones verbales. Aquí se me permitirá referirme brevemente al ritmo. Contentándome con la certidumbre de que la Música —en sus diversos aspectos: metro, ritmo y rima— tiene tanta importancia en la Poesía, que no sería sensato rechazarla, y que su ayuda es tan vitalmente importante que sólo un tonto la declinaría, no me detendré a afirmar su absoluta esencialidad. Quizá sea en la Música donde el alma alcanza de más cerca el alto fin por el cual lucha cuando el Sentimiento Poético la inspira: la creación de Belleza celestial. *Puede ser* que tan sublime fin sea *realmente* alcanzado por ella alguna que otra vez. Con frecuencia nos ocurre sentir con estremecedor deleite que de un arpa terrenal surgen notas que *no pueden ser* extrañas a los ángeles. No cabe duda, pues, de que en la unión de Poesía y Música, en su sentido popular, encontraremos el más vasto campo para el desarrollo poético. Los antiguos bardos, los *Minnesingers*, poseían ventajas que hoy nos faltan, y cuando Thomas Moore cantaba sus propias canciones, las perfeccionaba como poemas de la manera más legítima.

Resumamos. Brevemente, definiría la Poesía verbal como *la Creación Rítmica de Belleza*. El Gusto es su único árbitro. Con el Intelecto o con la Conciencia, sólo guarda relaciones colaterales. Como no sea incidentalmente, no tiene nada que ver con el Deber ni con la Verdad. Expliquémonos en pocas palabras. Sostengo que ese placer, a la vez el más puro, el más exaltante y el más intenso, se deriva de la contemplación de lo Bello. Sólo en la contemplación de lo Bello podemos alcanzar esa grata elevación o excitación del alma que reconocemos como el Sentimiento Poético, y que tan fácilmente se distingue de la Verdad, que es la satisfacción de la Razón, o de la Pasión, que es la excitación del corazón. Considero por tanto la Belleza —incluyendo en el término lo sublime— como el dominio del poema, simplemente porque una obvia regla del Arte indica que los efectos deben derivarse lo más directamente posible de sus causas, y nadie hasta hoy ha sido tan tonto como para negar que la peculiar elevación que nos ocupa se logra

## Literatura Norteamericana

—por lo menos más pronto— en el poema. Esto no significa, empero, que los alicientes de la Pasión, o los preceptos del Deber, o incluso las lecciones de la Verdad, no puedan ser introducidos ventajosamente en un poema, ya que son capaces de servir incidentalmente y de diversas maneras a los propósitos generales de la obra; pero el verdadero artista buscará siempre amortiguar su tono en adecuada sujeción a esa Belleza que constituye la atmósfera y la esencia real del poema.

(...)

Aunque de manera muy breve e imperfecta, he tratado así de comunicaros mi concepción del Principio Poético. Era mi propósito sugerir que mientras este principio es en sí, estricta y simplemente, la aspiración humana hacia la Belleza celestial, la manifestación del mismo es siempre una *excitación exaltadora del alma*, por completo independiente de esa Pasión que es la embriaguez del corazón, o de esa Verdad que es la satisfacción de la razón. Pues, por lo que respecta a la Pasión, su tendencia, ¡ay!, es la de degradar antes que elevar el alma. El amor, en cambio, Amor, el verdadero, el divino Eros, la Venus Urania, distinta de la Venus Dionea, es incuestionablemente el tema poético más puro y más auténtico. Y, en cuanto a la Verdad, si es cierto que al alcanzarla llegamos a percibir una armonía donde antes no distinguíamos ninguna, y de inmediato experimentarnos el auténtico efecto poético, dicho efecto, empero, se refiere solamente a la armonía, y para nada a la verdad, que tan sólo ha servido para hacer manifiesta esa armonía.

Alcanzaremos de inmediato una concepción más precisa de lo que es la verdadera Poesía, refiriéndonos a algunos de los simples elementos que producen en el poeta mismo el auténtico efecto poético. El poeta reconoce la ambrosía que nutre su alma en los brillantes astros que lucen en el cielo, en las volutas de las flores, en la densidad de los sotos, en el ondular de los trigales, en los altos e inclinados árboles orientales, en las distantes montañas azuladas, en los concilios de nubes, en el destello de los arroyos a medias escondidos, en el resplandor de ríos argentados, en el reposo de lagos escondidos, en la profundidad de fuentes solitarias donde se reflejan las estrellas. La percibe en el canto de los pájaros, en el arpa eólica, en el suspirar de la brisa nocturna, en la voz quejumbrosa de la floresta, en la ola que cuenta sus quejas a la playa, en el aliento fresco de los bosques, en el olor de la violeta, en el voluptuoso perfume del jacinto, en la sugestiva fragancia que al atardecer le llega desde remotas islas desconocidas, por sobre sombríos océanos, inexplorados y sin límites. La reconoce en todos los pensamientos nobles, en los motivos desinteresados, en los impulsos sagrados, en todos los actos caballerescos, generosos y abnegados. La siente en la belleza de la mujer, en la gracia de su andar, en el brillo de sus ojos, en la melodía de su voz, en su suave reír, en sus suspiros, en el armonioso susurro de sus ropas. La siente más hondamente en su encantadora ternura, en sus ardientes entusiasmos, en sus dulces caridades, en su humilde y piadosa paciencia. Pero, sobre todo, ¡ah, sobre todo!, se postra ante esa revelación, la adora en la fe, en la pureza, en la fuerza, en la divina majestad de su *amor*.

### *Nathaniel Hawthorne*<sup>2</sup>

(...)

Suele decirse irreflexivamente que los escritores muy originales no llegan a ser populares, que son demasiado originales para alcanzar la comprensión de la masa. Los términos que se usan son siempre: “demasiado originales”, “demasiado idiosincrásicos”. Y, sin embargo, la excitable, indisciplinada y pueril mentalidad popular es la que más agudamente siente la originalidad.

(...) Claro resulta que el elemento de la originalidad consiste en la novedad. El elemento de que dispone el lector para apreciarlo es su sentido de lo nuevo. Todo lo que le da una emoción

---

<sup>2</sup> Original: Edgar Allan Poe, "Nathaniel Hawthorne," *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, 1850, 3:188-202. Traducción de Julio Cortázar en Edgar Allan Poe. *Ensayos y críticas*. Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 125-141.

## Literatura Norteamericana

tan novedosa como agradable le parece original, y aquel capaz de proporcionársela será para él un escritor original. En una palabra, la suma de esas emociones lo lleva a pronunciarse sobre la originalidad del autor. Me permito observar aquí, dejar de ser fuente de legítima originalidad si juzgamos a esta última como es debido por el efecto que pretende; ese caso se produce cuando *lo novedoso deja de ser nuevo*; el artista, *para preservar su originalidad*, incurre en el lugar común. (...)

Por cierto que yo podría coincidir con la vaga opinión de que ser original equivale a ser impopular siempre que mi concepto de la originalidad fuera el que, para mi sorpresa, poseen muchos con derecho a ser considerados críticos. El amor a las meras palabras los ha llevado a limitar la originalidad literaria a la metafísica. Sólo consideran originales en las letras las combinaciones absolutamente nuevas de pensamiento, de incidentes, etc. Claro resulta, sin embargo, que lo único merecedor de consideración es la novedad del *efecto*, y que ese efecto se logra *mejor* a los fines de toda obra de ficción —o sea, el placer—, evitando antes que buscando la novedad absoluta de la combinación. La originalidad como la entienden aquéllos agobia y sobresalta el intelecto, poniendo indebidamente en acción las facultades que en la buena literatura deberíamos emplear en menor grado. Y así entendida, no puede dejar de ser impopular para las masas que, buscando entretenimiento en la literatura, se sienten marcadamente molestas por toda instrucción. Pero la auténtica originalidad —auténtica con relación a sus propósitos— es aquella que, al hacer surgir las fantasías humanas, a medias formadas, vacilantes e inexpresadas; al excitar los latidos más delicados de las pasiones del corazón, o al dar a luz algún sentimiento universal, algún instinto en embrión, combina con el placentero efecto de una novedad *aparente* un verdadero deleite egotístico. En el primero de los casos supuestos (el de la novedad absoluta) el lector está excitado, pero al mismo tiempo se siente perturbado, confundido, y en cierto modo le duele su propia falta de percepción, su tontería al no haber dado él mismo con la idea. En el segundo caso su placer es doble. Lo invade un deleite intrínseco y extrínseco. Siente y goza intensamente la aparente novedad del pensamiento; lo goza como realmente nuevo, como absolutamente original para el autor... y para sí mismo. Se imagina que, entre todos los hombres, sólo el autor y él han pensado eso. Entre ambos, juntos, lo han creado. Y por eso nace un lazo de simpatía entre los dos, simpatía que irradia de todas las páginas siguientes del libro.

(...)

Poco puede aducirse en defensa de la alegoría, sea cual fuere su objeto o su forma. La alegoría apela, sobre todo, a la fantasía, es decir, a nuestra aptitud para adaptar lo real a lo irreal —para adaptar, en suma, elementos inadecuados—; la conexión así establecida es menos inteligible que la de “algo” con “nada”, y tiene menos afinidad efectiva de la que pueden tener la sustancia y la sombra. La emoción más profunda que nos produce la más feliz de las alegorías, *en cuanto* alegoría, es sólo una vaga, muy vaga satisfacción ante el ingenio del escritor que ha superado una dificultad que a nuestro parecer hubiese sido preferible no tratar de superar. La falacia de la idea de que la alegoría, en cualquiera de sus modos, puede reforzar una verdad —que la metáfora, por ejemplo, ilustra tanto como embellece un argumento— puede ser prontamente demostrada; con muy poco trabajo puede probarse que la verdad es justamente lo contrario, pero estos temas son ajenos a mi actual propósito. Una cosa es clara: si alguna vez una alegoría obtiene algún resultado lo obtiene a costa del desarrollo de la ficción, a la que trastrueca y perturba. Allí donde el sentido alusivo corre a través del sentido obvio en una corriente subterránea *muy* profunda, de manera de no interferir jamás con la superficial a menos que así lo queramos, y de no mostrarse a menos que la *llamemos* a la superficie, sólo allí y entonces puede ser consentida para el uso adecuado de la narrativa de ficción. En las mejores circunstancias, siempre interferirá con esa unidad de efecto que, para el artista, vale por todas las alegorías del mundo. Pero lo que ofende de manera más vital es ese punto de máxima importancia en la ficción: la seriedad o verosimilitud. (...)

(...)

Opino que en el dominio de la mera prosa, el cuento propiamente dicho ofrece el mejor campo para el ejercicio del más alto talento. Si se me preguntara cuál es la mejor manera de que el más excelso genio despliegue sus posibilidades, me inclinaría sin vacilar por la composición de un poema

## Literatura Norteamericana

rimado cuya duración no exceda de una hora de lectura. Sólo dentro de este límite puede alcanzarse la más alta poesía. Señalaré al respecto que en casi todas las composiciones, el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión. Esta unidad no puede preservarse adecuadamente en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse en una sola vez. Dada la naturaleza de la prosa, podemos continuar la lectura de una composición durante mucho mayor tiempo del que resulta posible en un poema. Si este último cumple de verdad las exigencias del sentimiento poético, producirá una exaltación del alma que no puede sostenerse durante mucho tiempo. Toda gran excitación es necesariamente efímera. Así, un poema extenso constituye una paradoja. Y sin unidad de impresión no se pueden lograr los efectos más profundos. Las epopeyas fueron producto de un sentido imperfecto del arte, y su reino ha terminado. Un poema *demasiado* breve podrá lograr una impresión vivida, pero jamás intensa o duradera. El alma no se emociona profundamente sin cierta continuidad de esfuerzo, sin cierta duración en la reiteración del propósito. Hace falta la gota de, agua sobre la roca. (...) La brevedad extremada degenera en lo epigramático; el pecado de la longitud excesiva es aún más imperdonable. *In medio tutissimus ibis*.

Si se me pidiera que designara la clase de composición que, después del poema tal como lo he sugerido, llene mejor las demandas del genio, y le ofrezca el campo de acción más ventajoso, me produciría sin vacilar por el cuento en prosa (...). Aludo a la breve narración cuya lectura insume entre media hora y dos. Dada su longitud, la novela ordinaria es objetable por las razones ya señaladas en sustancia. Como no puede ser leída de una sola vez, se ve privada de la inmensa fuerza que se deriva de la *totalidad*. Los sucesos del mundo exterior que intervienen en las pausas de la lectura, modifican, anulan o contrarrestan en mayor o menor grado las impresiones del libro. Basta interrumpir la lectura para destruir la auténtica unidad. El cuento breve, en cambio, permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere. Durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél. Y no actúan influencias externas o intrínsecas, resultantes del cansancio o la interrupción.

Un hábil artista literario ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto *efecto* único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido. Y con esos medios, con ese cuidado y habilidad, se logra por fin una pintura que deja en la mente del contemplador un sentimiento de plena satisfacción. La idea del cuento ha sido presentada sin mácula, pues no ha sufrido ninguna perturbación; y es algo que la novela no puede conseguir jamás. La brevedad indebida es aquí tan recusable como en la novela, pero aún más debe evitarse la excesiva longitud.

Ya hemos dicho que el cuento posee cierta superioridad, incluso sobre el poema. Mientras el *ritmo* de este último constituye ayuda esencial para el desarrollo de la más alta idea del poema— la idea de lo Bello—, las artificialidades del ritmo forman una barrera insuperable para el desarrollo de todas las formas del pensamiento y expresión que se basan en la *Verdad*. Pero con frecuencia y en alto grado el objetivo del cuento es la verdad. Algunos de los mejores cuentos son cuentos fundados en el razonamiento. Y por eso estas composiciones, aunque no ocupen un lugar tan elevado en la montaña del espíritu, tienen un campo mucho más amplio que el dominio del mero poema. Sus productos no son nunca tan ricos, pero sí infinitamente más numerosos y apreciados por el grueso de la humanidad. En resumen, el escritor de cuentos en prosa puede incorporar a su tema una variadísima serie de modos o inflexiones del pensamiento y la expresión (el razonante, por ejemplo, el sarcástico, el humorístico), que no sólo son antagónicos a la naturaleza del poema sino que están vedados por uno de sus más peculiares e indispensables elementos: aludimos, claro está, al ritmo. Podría agregarse aquí, entre paréntesis, que el autor que en un cuento en prosa apunta a lo puramente bello, se verá en manifiesta desventaja, pues la Belleza puede ser mejor tratada en el poema. No ocurre esto con el terror, la pasión, el horror o multitud de otros elementos. (...) El crítico auténtico se limitará a

## Literatura Norteamericana

demandar que el designio del autor se cumpla en toda su extensión, por los medios más ventajosamente aplicables.

### *La filosofía de la composición*<sup>3</sup>

Charles Dickens, en una carta que tengo a la vista y que alude al análisis que alguna vez hice del mecanismo de *Barnaby Rudge*, dice: “¿Sabía usted, de paso, que Godwin escribió su *Caleb Williams* de atrás para adelante? Primero metió a su héroe en un mar de dificultades, que forman el segundo tomo; luego, para llenar el primero, buscó por todas partes alguna manera de explicar lo que ya había hecho”. No puedo creer que éste haya sido *precisamente* el método de Godwin —cuyo testimonio no coincide para nada con la noción de Mr. Dickens—, pero el autor de *Caleb Williams* era un artista demasiado fino para no percibir las ventajas derivables de un proceso por lo menos parecido. Resulta clarísimo que todo plan o argumento merecedor de ese 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.

Pienso que en la manera habitual de estructurar un relato se comete un error radical. O bien la historia provee una tesis o ésta es sugerida por algún incidente del momento; a lo sumo, el autor se pone a combinar acontecimientos sorprendentes que constituyen la base de su narración, y se promete llenar con descripciones, diálogos o comentarios personales todos los huecos que a cada página puedan aparecer en los hechos o la acción.

Por mi parte, prefiero comenzar con el análisis de un *efecto*. Teniendo *siempre* a la vista la originalidad (pues se traiciona a sí mismo aquel que prescinde de una fuente de interés tan evidente y fácilmente obtenible), me digo en primer lugar: “De entre los innumerables efectos o impresiones de que son susceptibles el corazón, el intelecto o (más generalmente) el alma, ¿cuál elegiré en esta ocasión?” Luego de escoger un efecto que, en primer término, sea novedoso y además penetrante, me pregunto si podré lograrlo mediante los incidentes o por el tono general —ya sean incidentes ordinarios y tono peculiar o viceversa, o bien por una doble peculiaridad de los incidentes y del tono—; entonces miro en torno (o más bien dentro) de mí, en procura de la combinación de sucesos o de tono que mejor me ayuden en la producción del efecto.

Muchas veces he pensado cuan interesante sería un artículo de revista donde un autor quisiera— o, mejor dicho, pudiera— detallar paso a paso el proceso por el cual una de sus composiciones llegó a completarse. Me es imposible decir por qué no se ha escrito nunca un artículo semejante, pero quizá la vanidad de los autores sea más responsable de esa omisión que cualquier otra cosa. La mayoría de los escritores —y los poetas en especial— prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían a la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre en bambalinas, a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo a último momento, a los innumerables vislumbres de ideas que no llegan a manifestarse, a las fantasías plenamente maduras que hay que descartar con desesperación por ingobernables, a las cautelosas selecciones y rechazos, a las penosas correcciones e interpolaciones; en una palabra, a los engranajes, a la maquinaria para los cambios de decorado, las escalas y las trampas, las plumas de gallo, el bermellón y los lunares postizos que, en el noventa y nueve por ciento de los casos, constituyen la utilería del *histrión* literario.

Por otra parte, tengo plena conciencia de que no es frecuente que el escritor esté en condiciones de volver sobre sus pasos y mostrar cómo llegó a sus conclusiones. En general, las sugerencias se presentan confusamente al espíritu, y en la misma forma se las sigue y se las olvida.

---

<sup>3</sup> Original: Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition", *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, 1850, 2:259-270. Traducción de Julio Cortázar en Edgar Allan Poe. *Ensayos y críticas*. Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 65-80.

## Literatura Norteamericana

Por mi parte, no comparto la repugnancia a que he aludido antes, y jamás he tenido la menor dificultad en rememorar los sucesivos pasos de cualquiera de mis obras; y puesto que el interés del análisis o la reconstrucción que he señalado como un *desideratum* es por completo independiente de cualquier interés real o supuesto por la obra analizada, no creo faltar a las conveniencias si muestro el *modus operandi* por el cual llevé a cabo uno de mis poemas. He elegido *El cuervo* por ser el más generalmente conocido. Es mi intención mostrar que ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o una intuición, sino que la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático.

Dejemos del lado, como ajeno al poema *per se*, la circunstancia —o la necesidad— que en primer término hizo nacer la intención de escribir un poema que se adecuara a la vez al gusto popular y al crítico.

Partamos, pues, de dicha intención.

Lo primero a considerar fue la extensión. Sí una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión, ya que si la lectura se hace en dos veces, las actividades mundanas interfieren destruyendo al punto toda totalidad. Pero dado que, *ceteris paribus*, ningún poeta puede permitirse perder nada que sirva para apoyar su designio, queda por ver si en la extensión hay alguna ventaja que compense la pérdida de unidad que le es intrínseca. Mi respuesta inmediata es negativa. Lo que llamamos poema extenso es, en realidad, una mera sucesión de poemas breves, vale decir de breves efectos poéticos. No hay necesidad de demostrar que un poema sólo es tal en la medida en que excita intensamente el alma al elevarla, y un razón psicológica hace que toda excitación intensa sea breve. De aquí que la mitad, por lo menos, del *Paraíso perdido* sea esencialmente prosa —una serie de excitaciones poéticas alternadas, *inevitablemente*, con depresiones correspondientes—, y el total se ve privado, por su gran extensión, de ese importantísimo elemento artístico que es la totalidad o unidad de efecto.

Parece evidente, pues, que en toda obra literaria se impone un límite preciso en lo que concierne a su extensión: el límite de una sola sesión de lectura; y que si bien en ciertas obras en prosa, como *Robinson Crusoe* —que no exige unidad—, dicho límite puede ser ventajosamente sobrepasado, jamás debe serlo en un poema. Dentro de este límite puede establecerse una relación matemática entre la extensión de un poema y su mérito, o sea, la excitación o elevación que produce, o, en otras palabras, el grado de auténtico efecto poético que es capaz de lograr; pues resulta claro que la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado, y esto último con una sola condición: la de que cierto grado de duración es requisito indispensable para conseguir un efecto cualquiera.

Atento a estas consideraciones, así como a un grado de excitación que no me parecía superior al gusto popular ni inferior al crítico, calculé inmediatamente la *longitud* adecuada para el poema que me había propuesto, longitud que alcanzaría a unos cien versos. El poema llegó a tener 108.

Mi segunda preocupación fue la de elegir la impresión o el efecto que el poema produciría; desde ahora puedo señalar que, en todo momento de su composición, no descuidé un instante la intención de hacerlo *universalmente* apreciable. Me alejaría demasiado de mi tema inmediato si quisiera demostrar algo sobre lo cual mucho he insistido y que, para las naturalezas poéticas, no necesita demostración alguna. Aludo a que la Belleza constituye el único dominio legítimo del poema. Digamos, no obstante, unas palabras para aclarar mi verdadero pensamiento, que ha sido un tanto mal interpretado por algunos de mis amigos. ¡Creo que el placer más intenso, más exaltante y más puro a la vez reside en la contemplación de lo bello. Cuando los hombres hablan de la Belleza no entienden una cualidad, como se supone, sino un efecto; se refieren, en suma, a esa intensa y pura elevación del *alma* —no del intelecto o del corazón— sobre la cual ya he hablado, y que se experimenta como resultado de la contemplación de “lo bello”. Si señalo la Belleza como el dominio del poema es sólo a causa de esa regla evidente del arte según la cual los efectos deben ser obtenidos de sus causas directas, y los propósitos alcanzados por los



## Literatura Norteamericana

medios que mejor se adapten a ello; nadie ha sido hasta ahora lo bastante insensato para negar que esa peculiar elevación a que aludimos se logra *más fácilmente* en el poema que en parte alguna. Ahora bien, el propósito Verdad, o satisfacción del intelecto, y el propósito Pasión, o excitación del corazón, aunque alcanzarles hasta cierto punto en poesía, lo son mucho más fácilmente en prosa. La Verdad, en efecto, reclama una precisión, y la Pasión una *familiaridad* (los verdaderamente apasionados me comprenderán) que se hallan en total antagonismo con esa Belleza que, lo sostengo, es la excitación o elevación placentera del alma. De lo antedicho no debe deducirse en modo alguno que la pasión, y aun la verdad, no pueden ser introducidas, incluso con ventaja, en un poema, ya que pueden servir para aclarar o reforzar el efecto general como lo hacen las disonancias en la música, por contraste; pero el auténtico artista se esforzará siempre por rebajar su tono hasta someterlas adecuadamente a la finalidad predominante y cubrirlas, en la medida de lo posible, con ese velo de la Belleza que constituye la atmósfera y la esencia del poema.

Considerando, pues, la Belleza como mi dominio, la cuestión siguiente se refería al *tono* de su más alta manifestación; ahora bien, la experiencia ha mostrado que este tono es el de la *tristeza*. Cualquier género de belleza, en su manifestación suprema, provoca invariablemente las lágrimas en un alma sensitiva. La melancolía es, pues, el más legítimo de los tonos poéticos.

Determinados así la extensión, el dominio y el tono, me confié a la inducción ordinaria con el fin de hallar algún estímulo artístico que me sirviera de clave para la construcción del poema, un pivote sobre el cual pudiera girar toda la estructura. Pensando detalladamente en los efectos artísticos usuales —los *recursos*, en sentido teatral—, advertí de inmediato que ninguno había sido empleado tan universalmente como el *estribillo*. Esta universalidad bastaba para asegurarme su valor intrínseco, evitándome toda necesidad de análisis. Procedí, sin embargo, a analizarlo desde el punto de vista de sus posibles perfeccionamientos, y pronto advertí que se hallaba en su fase primitiva. Tal como se lo usa habitualmente, el estribillo o refrán no sólo está limitado al poema lírico, sino que todo su efecto se basa en la monotonía, tanto de sonido como de pensamiento. El placer nace solamente de la sensación de identidad, de repetición. Resolví diversificar y acrecentar este efecto, manteniendo, en general, la monotonía de sonido, a la vez que alteraba continuamente el pensamiento; vale decir que decidí producir de continuo nuevos efectos, variando *la aplicación* del estribillo, sin que éste sufriera mayores cambios.

Fijados estos puntos, me ocupé de *la naturaleza* de mi estribillo. Puesto que su aplicación iba a variar continuamente, resultaba claro que debía ser breve, ya que cualquier frase extensa hubiera presentado dificultades insuperables de aplicación variada. La facilidad de la variación sería naturalmente proporcionada a la brevedad de la frase. Y este me condujo a emplear una sola palabra como estribillo.

Presentábase ahora la cuestión del *carácter* de la palabra. Decidido el uso de un estribillo, su corolario era la división del poema en estrofas, cuyo final sería dado por aquél. No cabía duda de que el final, para tener fuerza, debía ser sonoro y posible de énfasis; estas consideraciones me llevaron inevitablemente a pensar en la *o* como vocal más sonora, asociada con la *r* como la consonante que mejor prolonga el sonido.

Determinado así el sonido del estribillo, era necesario seleccionar una palabra que lo incluyera y que al mismo tiempo guardara la mayor relación posible con esa melancolía predeterminada como tono para el poema. En semejante búsqueda hubiera sido absolutamente imposible pasar por alto la palabra “Nevermore” (nunca más). En verdad, fue la primera que se me presentó.

El siguiente *desideratum* fue un pretexto para el uso continuo de la palabra “nevermore”. Al notar la dificultad que se me planteaba de inmediato para dar con una razón plausible que justificara su continua repetición, reparé en que dicha dificultad nacía tan sólo de la suposición de que la palabra tenía que ser continua o monótonamente repetida por un ser *humano*. Reparé, en suma, que la dificultad estribaba en la conciliación de esa monotonía con el ejercicio de la razón por parte del ser que repitiera la palabra. Inmediatamente surgió en mí la idea de un ser incapaz de razonar, pero

## Literatura Norteamericana

no de hablar. Es natural que como primera posibilidad se me ocurriera un loro, que fue al punto reemplazado por un cuervo, igualmente capaz de hablar, pero infinitamente más de acuerdo con el *tono* elegido.

Había avanzado ya hasta la concepción de un cuervo, ave de mal agüero, repitiendo monótonamente la palabra “nunca más” al final de cada estrofa, dentro de un poema de tono melancólico y de unos cien versos de extensión. Ahora bien, sin perder jamás de vista mi finalidad, o sea lo *supremo*, la perfección en todos los puntos, me pregunté: “De todos los temas melancólicos, ¿cuál lo es más por consenso *universal*?” La respuesta obvia era: la muerte. “¿Y cuándo —me pregunté— este tema, el más melancólico, es el más poético?” Después de lo que ya he explicado con algún detalle, la respuesta era igualmente obvia: “Cuando está más estrechamente aliado a la *Belleza*; la muerte, pues, de una hermosa mujer es incuestionablemente el tema más poético del mundo; e igualmente está fuera de toda duda que los labios más adecuados para expresar ese tema son los del amante que ha perdido a su amada.”

Tenía que combinar la idea del enamorado que deplora la muerte de su amante, y la de un cuervo que continuamente repite la palabra “nunca más”. Había que combinarlas teniendo presente mi intención de variar cada vez la *aplicación* de la palabra repetida; pero la única manera inteligible de hacerlo consistía en imaginar al cuervo respondiendo con esa palabra a las preguntas del enamorado. Y fue entonces cuando vi súbitamente la oportunidad de lograr el efecto con el cual contaba, vale decir el de la *variación de aplicación*. Vi que podía hacer de la primera pregunta formulada por el amante, pregunta a la cual el cuervo respondería “Nunca más”, una interrogación trivial; la segunda lo sería un poco menos, y menos aún la tercera, de modo que llegaría un momento en que el amante, arrancado de su *nonchalance* primitiva por el carácter melancólico de la palabra, por su frecuente repetición y porque pensaría en la siniestra reputación del ave que la pronuncia, se entregaría finalmente a una exaltación supersticiosa y propondría preguntas de carácter muy diferente, preguntas cuya respuesta anhelaría profundamente; las haría mitad por superstición, mitad por esa desesperanza que se complace en torturarse a sí misma: y no las haría porque cree totalmente en el carácter profético o demoníaco del pájaro (puesto que la razón le dice que está repitiendo una lección aprendida de memoria), sino porque experimenta un frenético placer en formular las preguntas de manera tal de recibir de ese *esperado* “nunca más” la tristeza más deliciosa, por ser la más intolerable. Al advertir la oportunidad que se me presentaba —o, más estrictamente, que se me imponía en el desarrollo de la construcción—, establecí mentalmente en primer término el punto culminante, o sea la última pregunta, esa pregunta para la cual “nunca más” sería la contestación final, esa pregunta en cuya respuesta la palabra “nunca más” abarcaría la máxima cantidad concebible de angustia y desesperación.

Puede decirse que aquí encontré el poema su principio: en el final, donde deberían principiar todas las obras de arte; pues fue aquí, en este punto de mis consideraciones preliminares, donde por primera vez tomé la pluma para componer la estrofa:

*"Prophet!" said I, "thing of evil! — prophet still, if bird or devil! —  
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,  
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted —  
On this home by Horror haunted — tell me truly, I implore —  
Is there — is there balm in Gilead? — tell me — tell me, I implore!"  
Quoth the raven, "Nevermore."*

[“¡Profeta—dije—, ser maligno, pájaro o demonio, siempre profeta! / Por ese cielo que se cierne sobre nosotros, por ese Dios que ambos adoramos, / Di a mi alma cargada de angustia, si en el distante Edén / Podrá abrazar a una doncella bienaventurada que los ángeles llaman Lenore, / Si podrá abrazar a una preciosa y radiante doncella que los ángeles llaman Lenore.” / Dijo el cuervo: “Nunca más.”]

## Literatura Norteamericana

Compuse la estrofa en ese momento, a fin de que, establecido ya el punto culminante, pudiera variar y graduar mejor, en lo que se refiere a su seriedad e importancia, las preguntas precedentes del enamorado; y, en segundo término, para fijar definitivamente el ritmo, el metro, la longitud y disposición general de la estrofa, y graduar las estrofas que deberían preceder a la ya escrita, de manera que ninguna de ellas la sobrepasara en su efecto rítmico. Si en el subsiguiente trabajo de composición hubiera llegado a construir estrofas más vigorosas, las habría debilitado *ex profeso*, a fin de que no interfirieran con el aumento progresivo del efecto.

Aquí he de decir unas pocas palabras sobre la versificación. Mi primer propósito (como siempre) fue lograr una originalidad. La forma en que ésta ha sido descuidada en la versificación es una de las cosas más inexplicables de este mundo. Admitiendo que en el mero *ritmo* hay pocas posibilidades de variedad, de todos modos las variedades posibles de metro y de estrofa son infinitas; y, sin embargo, *durante siglos, ningún poeta ha intentado y ni siquiera ha pensado en intentar algo original*. El hecho reside en que la originalidad (salvo en inteligencias de extraordinario relieve) no es en absoluto una cuestión de impulso o intuición, como suponen algunos. En general, no se la consigue sin buscarla laboriosamente, y aunque constituye uno de los méritos positivos más elevados, ¡exige menos invención que negación.

Por supuesto que no pretendo la menor originalidad en el ritmo o el metro de *El Cuervo*. El primero es trocaico, y el segundo octámetro acataléctico, alternando con heptámetro cataléctico repetido en el estribillo del quinto verso, y terminando con tetrametro cataléctico. Con menos pedantería, los pies empleados a lo largo de todo el poema (troqueos) consisten en una sílaba larga seguida de una corta; el primer verso de la estrofa contiene ocho de estos pies, el segundo siete y medio (dos tercios en su efecto), el tercero ocho, el cuarto siete y medio, el quinto siete y medio y el sexto tres y medio. Ahora bien, tomados separadamente, cada uno de esos versos ya ha sido empleado con anterioridad, y lo que *El Cuervo* tiene de original lo debe a su *combinación en la estrofa*, pues jamás se había intentado nada que se pareciera ni remotamente a esta combinación. Su efecto se ve reforzarlo por otros efectos insólitos, algunos de ellos por completo novedosos, y que derivan de una explicación más extensa de los principios de la rima y la aliteración.

El siguiente punto a considerar era la manera de reunir al enamorado y al cuervo, y había que decidir en primer término *el lugar*. Para esto, la sugestión más natural parecía ser un bosque, o el campo; pero siempre he pensado que una estrecha *limitación espacial* es absolutamente necesaria para el efecto del incidente por ella aislado, pues le confiere la fuerza que da el marco a una pintura. Posee un indiscutible poder psicológico de concentrar la atención, aunque, claro está, no debe confundírsela con la mera unidad de lugar.

Decidí, pues, situar al enamorado en su habitación, aposento santificado para él por los recuerdos de aquélla que lo había frecuentado. Describí una habitación ricamente amueblada, de conformidad con las ideas ya explicadas sobre la Belleza como única tesis verdadera de la poesía.

Determinado el *lugar*, quedaba por introducir el pájaro, y era inevitable pensar que entraría por la ventana. La idea de hacer que el enamorado se imaginara en el primer momento que el aletear del pájaro contra la persiana es el ruido de alguien que llama suavemente a la puerta, nació del deseo de aumentar la curiosidad del lector por mera prolongación de la expectativa, y también para admitir el efecto incidental resultante de que el enamorado abre la puerta sin ver a nadie, y se imagina en su fantasía que quien llamaba era el espíritu de su amada.

Hice la noche tempestuosa, primero para explicar qué el cuervo busque abrigo, y segundo por el efecto de contraste con la serenidad (material) del aposento.

Hice que el pájaro se posara sobre el busto de Palas, buscando igualmente el contraste entre el mármol y el plumaje -quedando entendido que el busto fue *sugerido* únicamente por el pájaro-; elegí el busto de Palas porque se adecuaba, en primer lugar, a la cultura del amante, y luego, por la sonoridad de su nombre.

## Literatura Norteamericana

Hacia la mitad del poema, además, me valí de la fuerza del contraste, a fin de hacer más profunda la impresión final. Por ejemplo, di a la entrada del cuervo un aire fantástico, que se aproxima en la medida de lo posible a lo ridículo. El pájaro entra “con toda clase de aleteos y revoloteos”.

*Not the least obeisance made he; not an instant stopped or stayed he;  
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door —*

[No me hizo la menor reverencia, no se detuvo un solo instante/Sino que, con aire de señor o de dama, se posó sobre la puerta de mi aposento.]

En las dos estrofas siguientes esta intención se precisa todavía más:

*Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,  
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,  
"Though thy crest be shorn and shaven, thou," I said, "art sure no craven,  
Ghastly grim and ancient raven wandering from the Nightly shore —  
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"  
                                                Quoth the raven, "Nevermore."  
Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,  
Though its answer little meaning — little relevancy bore;  
For we cannot help agreeing that no living human being  
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door —  
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,  
                                                With such name as "Nevermore."*

[Entonces, como el pájaro de ébano inducía a sonreír a mi triste fantasía / Por la grave y severa solemnidad de su figura, / Le dije: “Aunque te falta la cresta, no eres por cierto un cobarde, / Torvo, espectral, antiguo cuervo que errando llegas desde las orillas de la noche... / Dime, ¿cuál es tu nombre señorial en las orillas plutonianas de la noche?"/Dijo el cuervo: “Nunca más.”

Mucho me maravillé al oír que tan desgarbado volátil se expresaba llanamente, / Aunque su respuesta no tuviese mayor sentido, ni fuera pertinente; / Mas no se dejará de reconocer que jamás ser humano viviente / Tuvo la suerte de ver un pájaro sobre la puerta de su aposento, / Pájaro o animal sobre el busto en lo alto de la puerta de su aposento, / Que ostentará el nombre “Nunca más.”]

Preparado así el efecto del desenlace, abandoné inmediatamente el tono fantástico por la más profunda seriedad; ese tono comienza en la estrofa siguiente a la última citada, con el verso

*But the raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only*

[Pero el cuervo, solitariamente posado en el plácido busto, sólo habló, etc.]

Desde este momento, el enamorado ya no bromea, y en la actitud del cuervo no ve nada de fantástico. Habla de él como de un “torvo, desgarbado, espectral, desvaído y ominoso pájaro de antaño”, y siente que sus “ojos ígneos” lo queman hasta “el fondo del pecho”. Esta alteración de las ideas o de la fantasía del amante tiende a provocar otra similar en el lector, creando en él un estado de ánimo adecuado para el desenlace, que se precipita ahora de la manera más rápida y *directa* posible.

Con el *dénouement* propiamente dicho, con la réplica del cuervo: “Nunca más”, a la última pregunta del enamorado que quiere saber si se reunirá con su amante en otro mundo, puede decirse que el poema alcanza su culminación en su fase más evidente, la de un simple relato. Hasta entonces, todo se halla dentro de los límites de lo explicable, de lo real. Un cuervo que sabe de memoria la sola palabra

## Literatura Norteamericana

“Nevermore”, y que ha escapado a la vigilancia de su dueño, se ve llevado por la violencia de una tempestad nocturna a golpear en una ventana donde brilla todavía una luz, la ventana de un estudioso que en parte se abstrae en el estudio de un libro y en parte sueña con su amada muerta. Al oír los aletazos del pájaro, abre de par en par la ventana y el cuervo vuela a posarse en el lugar más adecuado y fuera del alcance inmediato del hombre que, divertido por el incidente y la extraña apariencia de su visitante, le pregunta en broma y sin esperar respuesta cómo se llama. Así interrogado, el cuervo replica con su palabra habitual, “Nevermore”, que halla inmediato eco en el melancólico corazón del enamorado. Como éste expresa en alta voz los pensamientos que le sugiere lo ocurrido, vuelve a sorprenderlo la repetición del “Nevermore” por parte del pájaro. El hombre comprende la verdad, pero, como ya expliqué antes, se ve impelido por el deseo humano de torturarse a sí mismo, y también por superstición, a hacer al pájaro esas preguntas que le valdrán toda la voluptuosidad del dolor a través de la anticipada respuesta: “Nunca más”. Con la entrega total a la pasión de atormentarse, la narración llega a su término natural en lo que he llamado su fase primera o evidente, y hasta ahora no se han traspasado los límites de lo real.

Pero en temas así tratados, cualquiera sea la habilidad desplegada o el relieve que se da a una multitud de incidentes, siempre queda una cierta dureza, una desnudez que repugna al ojo de un artista. Hay dos cosas que se requieren invariablemente: primero, una cierta complejidad o, más exactamente, un cierto ajuste; segundo, algo de sugestivo, una corriente subterránea de sentido, por más indefinida que sea. Esta última es la que imparte en especial a una obra artística mucha de esa *riqueza* (para usar un término coloquial muy expresivo) que tendemos demasiado a confundir con *el ideal*. El *exceso* en esta sugestión de un sentido, vale decir convertirla en la corriente superior y no subterránea del tema, es lo que trueca en prosa (y de la especie más chata) la así llamada poesía de los así llamados trascendentalistas.

Teniendo en cuenta todo esto, agregué las dos estrofas finales del poema, a fin de que su fuerza sugestiva se comunicara a todo el relato que las antecede. La corriente subterránea de sentido aparece por primera vez en los versos:

*Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!"*  
*Quoth the raven, "Nevermore."*

[“¡Aleja tu pico de mi corazón, aleja tu forma de mi puerta! / Dijo el cuervo: “¡Nunca más!”]

Se observará que las palabras “de mi corazón” encierran la primera expresión metafórica del poema. Las mismas, junto con la respuesta “nunca más”, preparan el espíritu a buscar un sentido moral en todo lo narrado previamente. El lector empieza a mirar ahora al cuervo como algo emblemático; pero sólo en el último verso de la última estrofa se deja ver con claridad la intención de mostrarlo como el emblema del fúnebre e imperecedero recuerdo:

*And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting*  
*On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;*  
*And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,*  
*And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;*  
*And my soul from out that shadow that lies floating on the floor*  
*Shall be lifted — nevermore!*

[“Y el cuervo, sin aletear, sigue posado, sigue posado / Sobre el pálido busto de Palas / en lo alto de la puerta de mi aposento; / Y sus ojos se parecen a los de un demonio que sueña, / Y la lámpara que sobre él alumbrá proyecta su sombra en el piso; / Y mi alma *de esa sombra* que flota en el piso / No se levantará... nunca más.”]

## The Raven

Original: Edgar Allan Poe, "The Raven", *The Raven and Other Poems*, 1845, pp. 1-5

### THE RAVEN.

ONCE upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,  
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,  
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,  
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.  
" 'Tis some visiter," I muttered, "tapping at my chamber door —  
Only this, and nothing more."

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,  
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.  
Eagerly I wished the morrow; — vainly I had sought to borrow  
From my books surcease of sorrow — sorrow for the lost Lenore —  
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore —  
Nameless here for evermore.

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain  
Thrilled me — filled me with fantastic terrors never felt before;  
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating  
" 'Tis some visiter entreating entrance at my chamber door —  
Some late visiter entreating entrance at my chamber door; —  
This it is, and nothing more."

[page 2:]

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,  
"Sir," said I, "or Madam, truly your forgiveness I implore;  
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,  
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,  
That I scarce was sure I heard you" — here I opened wide the door; —  
Darkness there, and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,  
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;  
But the silence was unbroken, and the darkness gave no token,  
And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore!"  
This I whispered, and an echo murmured back the word, "Lenore!"  
Merely this, and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,  
Soon I heard again a tapping somewhat louder than before.  
"Surely," said I, "surely that is something at my window lattice;  
Let me see, then, what thence is, and this mystery explore —  
Let my heart be still a moment and this mystery explore;—  
'Tis the wind and nothing more!"

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,  
In there stepped a stately raven of the saintly days of yore;  
Not the least obeisance made he; not an instant stopped or stayed he;  
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door —  
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door —

## Literatura Norteamericana

Perched, and sat, and nothing more.

[page 3:]

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,  
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,  
"Though thy crest be shorn and shaven, thou," I said, "art sure no craven,  
Ghastly grim and ancient raven wandering from the Nightly shore —  
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"  
Quoth the raven, "Nevermore."

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,  
Though its answer little meaning — little relevancy bore;  
For we cannot help agreeing that no living human being  
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door —  
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,  
With such name as "Nevermore."

But the raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only  
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.  
Nothing farther then he uttered — not a feather then he fluttered —  
Till I scarcely more than muttered "Other friends have flown before —  
On the morrow *he* will leave me, as my hopes have flown before."  
Then the bird said "Nevermore."

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,  
"Doubtless," said I, "what it utters is its only stock and store  
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster  
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore —  
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore  
Of "Never — nevermore."

[page 4:]

But the raven still beguiling all my sad soul into smiling,  
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door;  
Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking  
Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore —  
What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore  
Meant in croaking "Nevermore."

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing  
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core;  
This and more I sat divining, with my head at ease reclining  
On the cushion's velvet lining that the lamplight gloated o'er,  
But whose velvet violet lining with the lamplight gloating o'er,  
*She* shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer  
Swung by angels whose faint foot-falls tinkled on the tufted floor.  
"Wretch," I cried, "thy God hath lent thee — by these angels he hath sent thee  
Respite — respite and nepenthe from thy memories of Lenore!  
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!"  
Quoth the raven, "Nevermore."

"Prophet!" said I, "thing of evil! — prophet still, if bird or devil! —  
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,  
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted —

## Literatura Norteamericana

On this home by Horror haunted — tell me truly, I implore —  
Is there — *is* there balm in Gilead? — tell me — tell me, I implore!"  
Quoth the raven, "Nevermore."

[page 5:]

"Prophet!" said I, "thing of evil — prophet still, if bird or devil!  
By that Heaven that bends above us — by that God we both adore —  
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,  
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore —  
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore."  
Quoth the raven, "Nevermore."

"Be that word our sign of parting, bird or fiend!" I shrieked, upstarting —  
"Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!  
Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!  
Leave my loneliness unbroken! — quit the bust above my door!  
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!"  
Quoth the raven, "Nevermore."

And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting  
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;  
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,  
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;  
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor  
Shall be lifted — nevermore!



## El cuervo – Versiones en español

[Traducción más literal de Arturo Sánchez en edición de Libros Río Nuevo, Barcelona, 3ª ed. 1976]

*Una vez, en una taciturna medianoche, mientras meditaba débil y fatigado,  
sobre un curioso y extraño volumen de sabiduría antigua,  
mientras cabeceaba, soñoliento, de repente algo sonó,  
como el rumor de alguien llamando suavemente a la puerta de mi habitación.  
“Es alguien que viene a visitarme – murmuré y llama a la puerta de mi habitación.  
Sólo eso, nada más.”*

*Ah, recuerdo claramente que era en el negro Diciembre.  
Y que cada brasa moribunda forjaba en el suelo su espectro.  
Ardientemente deseaba la aurora; vagamente me proponía extraer  
de mis libros una distracción para mi tristeza, para mi tristeza para mi Leonor perdida,  
la rara y radiante joven a quien los ángeles llamaban Leonor,  
para quien, aquí, no habrá nombre nunca más.*

*Y el incierto y triste crujir de la seda de cada cortinaje de púrpura  
me estremecía, me llenaba de fantásticos temores nunca sentidos,  
por lo que, a fin de calmar los latidos de mi corazón, me embelesaba repitiendo:  
“Será un visitante que quiere entrar y llama a la puerta de mi habitación.  
Algún visitante retrasado que quiere entrar y llama a la puerta de mi habitación.  
Eso debe ser, y nada más”.*

*De repente, mi alma, se revistió de fuerza; y sin dudar más  
dije: “Señor, o señora, les pido en verdad perdón;  
pero lo cierto es que me adormecí y habéis llamado tan suavemente  
y tan débilmente habéis llamado a la puerta de mi habitación  
que no estaba seguro de haberos oído”. Abrí la puerta.  
Oscuridad y nada más.*

*Mirando a través de la sombra, estuve mucho rato maravillado,  
extrañado dudando, soñando más sueños que ningún mortal se habría atrevido a soñar,  
pero el silencio se rompió y la quietud no hizo ninguna señal,  
y la única palabra allí hablada fue la palabra dicha en un susurro” ¡Leonor!”.  
Esto dije susurrando, y el eco respondió en un murmullo la palabra” ¡Leonor!”.  
Simplemente esto y nada más.*

*Al entrar de nuevo en mi habitación, toda mi alma abrasándose,  
muy pronto de nuevo, oí una llamada más fuerte que antes.  
“Seguramente -dije-, seguramente es alguien en la persiana de mi ventana.  
Déjame ver, entonces, lo que es, y resolver este misterio;  
que mi corazón se calme un momento y averigüe este misterio.  
¡Es el viento y nada más!”*

*Empujé la ventana hacia afuera, cuando, con una gran agitación y movimientos de alas  
irrumpió un majestuoso cuervo de los santos días de antaño.  
No hizo ninguna reverencia; no se paró ni dudó un momento;  
pero, con una actitud de Lord o de Lady, trepó sobre la puerta de mi habitación,  
encima de un busto de Palas, encima de la puerta de mi habitación.*

## Literatura Norteamericana

*Se posó y nada más.*

*Entonces aquel pájaro de ébano, induciendo a sonreír mi triste ilusión  
a causa de la grave y severa solemnidad de su aspecto.*

*“Aunque tu cresta sea lisa y rasa -le dije-, tú no eres un cobarde”.*

*Un torvo espectral y antiguo cuervo, que errando llegas de la orilla de la noche.*

*Dime:” ¿Cual es tu nombre señorial en las orillas plutónicas de la noche?*

*El cuervo dijo:”Nunca más”.*

*Me maravillé al escuchar esa ave desgarbada expresarse tan claramente,  
aunque su respuesta tuviera poco sentido y poca oportunidad;*

*porque hay que reconocer que ningún humano o viviente*

*nunca se hubiera preciado de ver un pájaro encima de la puerta de su habitación.*

*Un pájaro u otra bestia sobre el busto esculpido encima de la puerta de mi habitación*

*Con un nombre como “Nunca más”.*

*Pero el cuervo, sentado en solitario en el plácido busto, sólo dijo  
con aquellas palabras, como si con ellas desparramara su alma.*

*No dijo entonces nada más, no movió entonces ni una sola pluma.*

*Hasta que yo murmuré:”Otros amigos han volado ya antes ”.*

*En la madrugada me abandonará, como antes mis esperanzas han volado.*

*Entonces el pájaro dijo:”Nunca más”.*

*Estremecido por la calma, rota por una réplica tan bien dada,*

*dije:”Sin duda”. Esto que ha dicho es todo su fondo y su bagaje,*

*tomado de cualquier infeliz maestro al que el impío Desastre*

*siguió rápido y siguió más rápido hasta que sus acciones fueron un refrán único.*

*Hasta que los cánticos fúnebres de su esperanza, llevaran la melancólica carga  
de “nunca - nunca más”.*

*Pero el cuervo, induciendo todavía mi ilusión a sonreír,*

*me impulsó a empujar de súbito un sillón delante del pájaro, del busto y la puerta;*

*entonces, sumergido en el terciopelo, empecé yo mismo a encadenar*

*ilusión tras ilusión, pensando en lo que aquel siniestro pájaro de antaño*

*en lo que aquel torvo, desgarbado, espantoso, descarnado y siniestro pájaro de antaño  
quería decir al gemir “Nunca más”.*

*Me senté, ocupado en averiguarlo, pero sin pronunciar una sílaba*

*frente al ave cuyos fieros ojos, ahora, quemaban lo más profundo de mi pecho;  
esto y más conjeturaba, sentado con la cabeza reclinada cómodamente.*

*Tendido entre almohadones de terciopelo que reflejaban la luz de la lámpara.*

*Pero en cuyo terciopelo violeta, reflejando la luz de la lámpara,*

*ella no se sentará, sin embargo ¡ah, nunca más!*

*Entonces, creo, el aire se volvió más denso, perfumado por un invisible incienso  
brindado por serafines cuyas pisadas sonaban en el alfombrado.*

*“Miserable -grité-. Tu dios te ha permitido, a través de estos ángeles te ha dado un  
descanso.*

*Descanso y olvido de las memorias de Leonor.*

*Bebe, oh bebe este buen filtro, y olvida esa Leonor perdida.*

*El cuervo dijo: “Nunca más”.*

## Literatura Norteamericana

*“Profeta -dije- ser maligno, pájaro o demonio, siempre profeta, si el tentador te ha enviado, o la tempestad te ha empujado hacia estas costas, desolado, aunque intrépido, hacia esta desierta tierra encantada, hacia esta casa tan frecuentada por el honor. Dime la verdad, te lo imploro. ¿Hay, hay bálsamo en Galaad? ¡Dime, dime, te lo ruego!”.  
El cuervo dijo: “Nunca más”.*

*“Profeta -dije-, ser maligno, pájaro o demonio, siempre profeta, por ese cielo que se cierne sobre nosotros, por ese dios que ambos adoramos, dile a esta pobre alma cargada de angustia, si en el lejano Edén podré abrazar a una joven santificada a quien los ángeles llaman Leonor, abrazar a una preciosa y radiante doncella a quien los ángeles llaman Leonor”.  
El cuervo dijo: “Nunca más”.*

*“Que esta palabra sea la señal de nuestra separación, pájaro o demonio – grité incorporándome.*

*¡Vuelve a la tempestad y la ribera plutoniana de la noche!  
No dejes ni una pluma negra como prenda de la mentira que ha dicho tu alma.  
¡Deja intacta mi soledad! ¡Abandona el busto de mi puerta!  
¡Aparta tu pico de mi corazón, aleja tu forma de mi puerta!”.  
El cuervo dijo: “Nunca más”.*

*Y el cuervo sin revolotear, todavía está posado, todavía está posado,  
en el pálido busto de Palas encima de la puerta de mi habitación,  
sus ojos teniendo todo el parecido de un demonio que está soñando,  
y la luz de la lámpara que le cae encima, proyecta en el suelo su sombra.  
Y mi alma, de esa sombra que yace flotando en el suelo  
ya no se levantará... ¡Nunca más!*

## Literatura Norteamericana

[Traducción de Efraim Otero Ruiz que trata de recuperar la música del original]

*De una media noche al filo, yendo débil, intranquilo,  
sobre infolios olvidados de leyenda popular,  
de repente, adormilado, sentí así como un llamado,  
como de alguien que, porfiado, repicase en mi portal.  
Es, me dije, un visitante que a mi alcoba quiere entrar.  
Eso es todo, y nada más.*

*Ah, recuerdo vivamente, fue un Diciembre deprimente.  
Cada brasa dehiscente se arrastraba fantasmal.  
Yo anhelaba el nuevo día me trajese la alegría  
que buscado en vano había por los libros, sin cesar  
mi tristeza por Leonora, que el Señor mandó a llamar,  
ya sin nombre aquí, jamás!*

*Y la incierta, purpurina vibración de la cortina  
me llenaba de terrores que jamás llegué a albergar.  
Mis latidos conteniendo, me detuve, repitiendo:  
Es sólo alguien que, insistiendo, por mi puerta quiere entrar.  
Un tardío visitante que a mi alcoba quiere entrar.  
Eso es todo y nada más.*

*Con el ánimo más fuerte, sin pensar ya de otra suerte,  
"Caballero, o dama" dije, "vos me habréis de perdonar;  
pero el hecho es que dormía y llamásteis, a fe mía,  
con tan suave cortesía que no puedo asegurar  
si escuché vuestras llamadas". Abro aquí de par en par:  
Todo oscuro y nada más!*

*Frente al cerco tenebroso quedé absorto allí, miedoso,  
figurando dudas, sueños que no osó ningún mortal.  
Y, el silencio sin quebrarse, la quietud sin inmutarse,  
sólo allí pudo escucharse "Lëonora", un murmurar  
de mis labios y "Leonora!" volvió el eco a reflejar.  
Sólo el eco y nada más.*

*Vuelto hasta mi alcoba luego, mi alma en mí como entre fuego,  
pronto oí un golpear de nuevo, más sonoro y más audaz.  
"Debe haber algo turbado mi ventana o mi enrejado"  
-dije entonces- "con cuidado voy la duda a disipar.  
Voy, calmado ya mi pecho, tal misterio a descifrar.  
Será el viento y nada más!"*

*Abro aquí la celosía cuando, en gran algarabía,  
se entra un Cuervo a mi aposento, Cuervo antiguo y espectral.  
Sin respeto ni obediencia posa su hórrida presencia  
con humana reticencia justo encima de mi umbral,  
sobre el busto de Atenea que decora mi portal,  
ahí posado y nada más.*

*Ante el ébano de esta ave se sonrió mi cara grave,*

## Literatura Norteamericana

*de mirar su compostura, su estirada seriedad.  
"Por las plumas de tu cresta", dije al fin, "ave funesta,  
fantasmal ave que infesta desde el antro nocturnal,  
díme, te han dado algún nombre por el ámbito infernal?"  
Dijo el Cuervo : "Nunca más".*

*La respuesta tan sencilla me cayó de maravilla  
aun diciéndome: "Bien poco que querrá significar!".  
Pues se sabe fácilmente que muy raro ser viviente  
visto habrá un ave, pendiente justo encima de su umbral,  
bestia o ave, sobre el busto que decora su portal  
con tal nombre : "Nunca más".*

*Mas el Cuervo, allí posado sobre el busto, sólo ha hablado  
dos palabras, cual si en ellas fuera su alma a derramar,  
sin hablar otro lenguaje ni moverse su plumaje.  
"Otros se han ido de viaje", dije luego, "así el se irá  
como otrora mi Esperanza me ha sabido abandonar.  
Dijo el Cuervo : "Nunca más".*

*Sorprendido al oír una réplica tan oportuna  
"Sin embargo", dije, "es éste sólo un vano repicar  
que algún amo le ha enseñado, algún amo que, acosado  
por desastre despiadado se quedara en su cantar  
con el réquiem melancólico de su gran desesperar,  
con el "nunca, nunca más" ?"*

*Mi semblante duro, acerbo, rió de nuevo ante ese Cuervo.  
Frente a él corrí un asiento, frente al busto y el umbral.  
Reclinado en el asiento dediqué mi pensamiento  
a ver, con detenimiento, por qué un pájaro ancestral  
como esta ave cruel, siniestra y ominosa y espectral  
graznó tanto "Nunca más!".*

*Quedé un rato meditando, ni una sílaba expresando  
frente al ave, cuyos ojos me quemaban sin cesar.  
Mucho más pensé en desvelo, mi cabeza en el consuelo  
del morado terciopelo que la luz hacía brillar,  
terciopelo opalescente que Ella ya no oprimirá  
con sus manos, nunca más!*

*Luego el aire se hizo denso, cual si perfumado incienso  
melodiosos serafines me viniesen a ofrendar.  
"Dios" -grité- "te ha destinado. Por los ángeles, te ha enviado  
con un néctar anhelado con que olvide mi añorar  
de Leonora y que, al beberlo, se disipe mi pesar".  
Dijo el Cuervo : "Nunca más!".*

*"Agorera ave de Averno" -le grité- "sea que el Infierno  
te haya enviado, o que provengas de la oscura tempestad,  
yerma imagen desolada de la tierra aquí encantada,  
del horror de mi morada, dime, dime, por piedad,*

## Literatura Norteamericana

*habrá paz en Otro Mundo? Díme, díme, por piedad!"  
Dijo el Cuervo : "Nunca más!"*

*"Agorera ave de Averno", repétile, "ave de Infierno!"  
Por el Dios y por el Cielo que debemos adorar,  
díle a mi alma adolorida si en la tierra prometida  
mi Leonora está acogida como santa, si el cantar  
de los ángeles 'Leonora!' ya repite sin cesar".  
Dijo el Cuervo : Nunca más.*

*"Tal hablar tu adiós se entiende" -lo reté- "pájaro o duende!  
Vuelve pronto a las tormentas de tu infierno nocturnal!  
Ni un plumón haya quedado del engaño que has forjado!  
Nó te quedes ahí posado! Véte de mi soledad!  
Quita el pico de mi entraña, tu figura de mi umbral!"  
Dijo el Cuervo : "Nunca más!"*

*Y este Cuervo no aspavienta y aún se asienta y aún se asienta  
sobre el busto de Atenea que decora mi portal!  
Y sus ojos, imitando los de un diablo, están soñando!  
Y la luz, sobre él brillando, su silueta hace notar.  
Y mi alma, de esa sombra que en el suelo va a flotar,  
ya no se alza, nunca más!*

## Charles Baudelaire – “Génesis de un poema”<sup>4</sup>”

[Preámbulo]

La poética, nos decían, se compone y se modela según los poemas. Ahí tenemos a un poeta que pretende que su poema se ha realizado de acuerdo con su sistema poético. Ciertamente que poseía un genio superior y una inspiración mayor que cualquiera que sea, si se entiende por inspiración la energía, el entusiasmo intelectual y la facultad de mantener despiertas las facultades. Pero también amaba el trabajo más que nadie; no vacilaba en repetir, él, tan absolutamente original, que la originalidad es algo que se aprende, lo cual no significa que sea algo transmisible a través de la enseñanza. El azar y lo incomprendible eran sus dos mayores enemigos. ¿Hizo acaso de sí mismo, debido a una vanidad extraña y divertida, a alguien mucho menos inspirado de lo que por naturaleza hubiera sido? ¿Redujo acaso la facultad que poseía gratuitamente para darle la parte del león a la voluntad? No estoy lejos de creerlo; aunque por otra parte no debe olvidarse que su genio, por ágil y ardiente que fuera, estaba apasionadamente enlazado al análisis, las combinaciones y los cálculos. Uno de sus axiomas favoritos era éste: “Todo, en un poema igual que en una novela, en un soneto igual que en un relato, debe converger en el desenlace. Un buen escritor tiene ya presente su última línea cuando escribe la primera”. Gracias a este método admirable el compositor puede empezar su obra por el final, y trabajar a voluntad sobre cualquiera de sus partes. Quizá los amantes del *delirio* sentirán náuseas ante esas máximas *cínicas*; pero que cada cual se lo tome como quiera. Siempre será útil mostrarles qué beneficios puede obtener el arte de la deliberación, y hacer que la gente de mundo vea cuánto trabajo exige ese objeto de lujo llamado Poesía.

Después de todo, un poco de charlatanería siempre se le puede admitir al genio; incluso no le sienta del todo mal. Igual que el maquillaje en los pómulos de una mujer naturalmente hermosa, es un condimento nuevo para el espíritu.

El más singular de los poemas. Rueda sobre una palabra misteriosa y profunda, terrible como el infinito, que millares de labios crispados han ido repitiendo desde el comienzo de los tiempos y que, con un hábito trivial de la desesperación, más de un soñador ha escrito en un rincón de su mesa para probar su pluma: ¡*Nunca más!*<sup>5</sup> La inmensidad, fecundada por la des trucción, está de arriba abajo impregnada de esa idea, y la humanidad no embrutecida no vacila en aceptar el Infierno para escapar de la desesperación irremediable contenida en esta palabra.

En la aplicación a la poesía del molde de la prosa hay necesariamente una espantosa imperfección; pero el daño sería todavía mayor en el caso de una gesticulación rimada. El lector se hará cargo de que no me es posible darle una idea exacta de la sonoridad profunda y lúgubre, de la poderosa monotonía de esos versos cuyas rimas amplias y triplicadas suenan como un tañido melancólico. Este es el poema del insomnio de la desesperación; nada le falta: ni fiebre en las ideas, ni violencia en los colores, ni un razonar morboso, ni un terror que desatina, ni siquiera esa extraña animación del dolor que lo hace aún más terrible. Escuchad en vuestra memoria el canto de las estrofas más tristes de Lamartine, de los más magníficos y complicados ritmos de Víctor Hugo; mezcladlos con el recuerdo de los tercetos más sutiles y comprensivos de Théophile Gautier —en *Tinieblas*, por ejemplo, ese rosario de terribles *concetti* sobre la muerte y la nada, en los que tan bien se adapta la rima triplicada a la melancolía obsesionan te—, y quizá obtendréis una idea aproximada del talento de Poe como versificador, ya que es superfluo, me imagino, hablar de su imaginación.

---

<sup>4</sup> Preámbulo y nota de *Génesis de un poema*, que comprendía, aparte del propio preámbulo, la traducción por Baudelaire de *El cuervo* y de un artículo de Poe sobre su propio poema. Publicado en la *Revue Française* el 20 de abril de 1859, e incluido en el volumen de traducciones de Poe *Historias grotescas y serias*, editado por Michel Lévy hnos. en 1865.

<sup>5</sup> Parte del estribillo de *El cuervo* de Poe.

## Literatura Norteamericana

Pero oigo al lector murmurar como Alceste: “¡Ya lo veremos!”<sup>6</sup> Ahí va pues el poema<sup>7</sup>.

[*El Cuervo* de Poe]

[Nota]

Veamos ahora la tramoya, el taller, el laboratorio <el mecanismo interior, según como quiera usted calificar al *Método de composición*<sup>8</sup>.

[Método de composición, de Poe]

### *Índice*

|                                                         |           |
|---------------------------------------------------------|-----------|
| <b>EDGAR ALLAN POE: ENSAYOS Y “EL CUERVO”</b> .....     | <b>1</b>  |
| EL PRINCIPIO POÉTICO.....                               | 1         |
| NATHANIEL HAWTHORNE.....                                | 4         |
| LA FILOSOFÍA DE LA COMPOSICIÓN .....                    | 7         |
| <b>THE RAVEN</b> .....                                  | <b>14</b> |
| <b>EL CUERVO – VERSIONES EN ESPAÑOL</b> .....           | <b>17</b> |
| <b>CHARLES BAUDELAIRE – “GÉNESIS DE UN POEMA”</b> ..... | <b>23</b> |
| ÍNDICE .....                                            | 24        |

---

<sup>6</sup> En *El misántropo* de Moliere. I, 2.

<sup>7</sup> Todo este preámbulo está escrito por el traductor. (*N. de Baudelaire.*)

<sup>8</sup> Estas líneas son una interpolación del traductor. (*N. de Baudelaire.*)