

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 a 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.

1) Muchas veces he pensado cuán 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 crucezas del pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo a último momento, a los innumera-

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 positizos 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.

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 desenvolvió 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. Si 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

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

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 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 alcanzables 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 predomi-

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 breve-

dad de la frase. Y esto 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 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 incuestionable 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 anhela 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!
By that heaven 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.»*

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 expreso, a fin de que no interfirieran con el aumento progresivo del efecto.

* «¡Profeta—dije—, ser maligno, pájaro o demonio, siempre profeta! / Por ese cielo que se cierra 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.»

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 acataléctico repetido en el estribillo del quinto verso, y terminando con tetrámetro 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 reforzado 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 absolutamen-

te 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 que 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.

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 a moment stopped or stayed he
But with mien of lord or lady, perched above my chamber door.**

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 crow»
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 bear 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».***

Preparado así el efecto del desenlace, abandoné inmediatamente el tono fantástico por la más profunda se-

* 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.

** 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.»

riedad; ese tono comienza en la estrofa siguiente a la última citada, con el verso

*But the Raven, sitting lonely on that placid bust spoke only, 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 fínicos» lo quemán 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 «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

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

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!» **

Se observará que las palabras «de mi corazón» encierran la primera expresión metafórica del poema. Las

* «¡Aleja tu pico de mi corazón, aleja tu forma de mi puerta!» / Dijo el cuervo: «¡Nunca más!».

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 lamplight 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 Pallas / 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 alumbra proyecta su sombra en el piso; / Y mi alma de esa sombra que flota en el piso / No se levantará... nunca más.