

LA FILOSOFÍA DE LA COMPOSICIÓN por Edgar Allan Poe

Charles Dickens, en una nota que tengo ante mí y en la que alude al análisis que en cierta ocasión realicé sobre el mecanismo de Barnaby Rudge, dice: “¿A propósito, se ha dado cuenta de que Godwin escribió su Caleb Williams de atrás hacia adelante? Primeramente enredó a su protagonista en una maraña de dificultades, que forman el segundo tomo, y después, para completar el primero, le lanzó a la búsqueda de cuanto pudiera servir de explicación a los que había hecho”.

Yo no creo que éste fuera el procedimiento exacto seguido por Godwin -y desde luego, su propio testimonio en nada coincide con la opinión de Dickens- sino que más bien el autor de Caleb Williams era un artista demasiado hábil como para no advertir las ventajas derivadas de un proceso cuando menos similar. Es más que evidente que todo argumento merecedor de tal nombre debe ser desarrollado hasta su mismo desenlace, previamente a cualquier intento de coger la pluma. Sólo con el denouement a la vista nos será posible dotar al argumento de la indispensable atmósfera de consecuencia, o causalidad, logrando así que cada uno de sus incidentes, y sobre todo el tono general, contribuyan al desarrollo de la intención.

Hay un error de raíz, pienso yo, en la manera en que habitualmente se estructura un relato. O bien la historia aporta una tesis -o ésta bien sugerida por algún incidente circunstancial- o todo lo más, el autor se aplica en combinar acontecimientos sorprendentes con el único fin de proporcionar una base a su narración, generalmente en la esperanza de que mediante descripciones, diálogos y comentarios personales podrá llenar todos los intersticios que de los hechos o la acción, página tras página, se ponen de manifiesto.

Por mi parte, prefiero comenzar tomando en consideración un efecto concreto. Teniendo en cuenta siempre la originalidad (puesto que se engaña a sí mismo quien se aventura a prescindir de una fuente de interés tan palpable y tan fácil de obtener), me digo a mí mismo, en primer lugar: “De entre los innumerables efectos o impresiones ante los que el corazón, el intelecto, o (más generalmente) el alma se muestran susceptibles, ¿cuál habré de elegir en las presentes circunstancias?. Tras haber escogido un efecto en primer lugar novedoso y, en segundo término, de fuerte intensidad, pasaré a analizar si conviene plasmarlo mediante los incidentes o a través del tono general -bien se trate de incidentes ordinarios y de un tono peculiar, o viceversa, o que ambos sean peculiares, el tono y el incidente- para seguidamente, mirando a mi alrededor (o mejor, dentro de mí), poder hallar la combinación de incidentes, o de tono, que mejor me facilite la combinación del efecto.

A menudo pienso lo interesante que podría ser leer un artículo en donde un autor describiera -es decir, si pudiera- paso a paso y detalladamente el proceso mediante el cual alguna de sus obras vio el acabado final. El por qué semejante artículo nunca se ha escrito es algo que escapa a mi

entendimiento, aunque es probable que dicha omisión tenga que ver más con la vanidad de los autores que con ninguna otra causa. La mayoría de los escritores -y, sobre todo, los poetas- prefieren dar a entender que componen en una especie de delicioso frenesí -o intuición estática- y en verdad se echarían a temblar si se dejase al lector escudriñar entre bastidores, quedando al descubierto la elaboración y las vacilaciones del pensamiento en bruto, los verdaderos propósitos logrados tan sólo en el último instante, los innumerables vislumbres de ideas que no acaban de madurar plenamente, las fantasías que pese a haber madurado son abandonadas por incontrolables en medio de la desesperación, las cautelosas selecciones o rechazos, las penosas tachaduras e interpolaciones y, en fin, los engranajes, los mecanismos de la tramoya para el cambio de decorado, las escalas y las trampillas, las plumas de gallo, el colorete y los lunares postizos, lo que, en el noventa y nueve por ciento de los casos, son los accesorios propios del histrión literario.

Soy consciente, por otro lado, de que no suele darse el caso de un escritor que se halle en condiciones de volver sobre sus pasos para mostrar cómo llegó a sus conclusiones. En general, las ideas acuden al espíritu de forma atropellada, y de igual modo se las persigue y son olvidadas.

En lo que a mí toca, ni comprendo la aversión antes mencionada, ni en momento alguno he tenido la menor dificultad en recapitular los sucesivos pasos de mis composiciones; y dado que el interés del análisis, o reconstrucción, que he señalado como un desideratum no depende en absoluto de cualquier otro interés real o imaginario por la obra analizada, espero no se me tome en cuenta si muestro aquí el *modus operandi* por el cual llevé a su conclusión uno de mis poemas. He elegido "El cuervo" por ser el más conocido de todos. Es mi intención llegar a constatar que ningún detalle de su composición puede asignarse al azar o la intuición, sino que la obra avanza sucesivamente, y paso a paso, hasta ser finalizada con la precisión y el rigor deductivo de un problema matemático.

Dejemos de lado, como irrelevante en cuanto al poema per se, las circunstancias -o la necesidad- que en un principio dieron lugar al intento de componer un poema que por igual hubiera de satisfacer tanto las demandas del crítico como las del gusto popular.

Tomemos, pues, dicha intención como punto de partida.

El primer planteamiento fue el de la extensión. Si una obra literaria resulta demasiado larga para ser leída de una sola vez, no habrá más remedio que resignarse a prescindir de un efecto de tan capital importancia como aquel que se deriva de la unidad de impresión; pues cuando la lectura exige ser hecha en dos sesiones, los asuntos mundanos interfieren, y cualquier impresión de totalidad queda al punto suprimida. Pero dado que, *ceteris paribus*, ningún poeta puede permitir que se le escape cosa alguna que haga avanzar sus planes, resta considerar si puede haber en la extensión alguna ventaja que compense la pérdida de unidad que ésta conlleva. A este respecto, doy por respuesta un no rotundo. De hecho, lo que entendemos por poema largo no es más que

una sucesión de poemas breves, es decir, de efectos poéticos breves. Ni que decirse tiene que un poema para serlo depende sólo de su capacidad para elevar el alma mediante una intensa emoción. Y toda gran emoción es, por pura necesidad física, breve. Por esta razón, al menos la mitad de El paraíso perdido es esencialmente prosa -una sucesión de arrebatos poéticos alternados, inevitablemente, con sus correspondientes depresiones -, quedando privado en su conjunto, debido a la enormidad de la extensión, de un elemento artístico tan de todo punto primordial como la totalidad, o unidad, de efecto.

Parece evidente, pues, que existe un límite preciso, en lo que concierne a la extensión, para toda obra literaria: el límite de una sola sesión de lectura; y que, si bien en ciertos tipos de prosa, tales como Robinson Crusoe -que no exige unidad-, dicho límite puede ser rebasado en beneficio de la obra, jamás sucederá lo mismo con un poema. Dentro de este límite, puede lograrse que la extensión de un poema guarde una relación matemática con sus méritos, es decir, con la elevación y emoción producidas, o, en otras palabras, con el grado de verdadero efecto poético que alcanza a inducir; pues resulta claro que la brevedad siempre guarda una relación directa respecto de la intensidad del efecto pretendido por la sola razón de que, inevitablemente, se requiere una cierta extensión para producir un mínimo de efecto.

A la vista de estas consideraciones, y manteniéndome fiel a ese grado de elevación que según mi estimación no rebasa el gusto popular pero tampoco resulta inferior al del crítico, pronto concluí en lo que imaginaba debía ser la extensión adecuada para el poema que me había propuesto: una extensión de unos cien versos. El poema llegó a tener ciento ocho.

La segunda cuestión en que reparé fue en la elección de aquel efecto, o impresión, que el poema debía transmitir; y también podría aquí señalar que, a lo largo de su composición, me atuve en todo momento al esquema de que la obra resultara universalmente apreciable. Me exigiría desviarme en exceso de mis actuales propósitos el ponerme a considerar ahora un punto sobre el que he insistido repetidamente y que, en lo que al factor poético se refiere, no ofrece la más mínima duda: el de que la Belleza es el único y legítimo ámbito del poema. Sólo añadiré unas palabras, no obstante, a fin de aclarar lo que realmente con ello intento decir, y que algunos de mis amigos se muestran proclives a malinterpretar. Ese placer que a la vez es el más intenso, elevado y puro de todos, se halla a mi parecer en la contemplación de lo bello. Cuando los hombres hablan de la Belleza, no se están realmente refiriendo, tal como suponen, a una cualidad, sino a un efecto; se refieren, en suma, a esa elevación pura e intensa del alma -no del intelecto, o del corazón- sobre la cual ya he hablado, y que se experimenta a través de la contemplación de "lo bello". Otorgo a la Belleza, por tanto, el dominio del poema, nada más por el hecho de que es una norma evidente de todo arte la recomendación de que los efectos surjan del modo más directo posible de sus causas originales; y nadie ha habido hasta el momento tan obtuso como para no reconocer que esta peculiar elevación de la que hablamos, cuando menos, se consigue más pronto a través de un poema. No obstante, el propósito de Verdad, como satisfacción del intelecto, y el

propósito de Pasión, como excitación del corazón, si bien hasta cierto punto alcanzables en poesía, lo son, desde luego, mucho más fácilmente en prosa. Sucede que la Verdad exige una precisión, y la Pasión una familiaridad (los verdaderamente apasionados saben a lo que me refiero) por completo antagónicas respecto de esa Belleza que, como digo, consiste en la excitación o ascenso placentero del alma. Lo que no es cortapisa, sin embargo, para que la Pasión, o incluso la Verdad, puedan tener cabida en un poema, con gran provecho del mismo -ya que pueden servir para aclarar o reforzar el efecto general, tal como las disonancias en música, por contraste- aunque el verdadero artista mostrará inclinación antes que nada a restringir su uso de modo acorde a su función de eficaces auxiliares del plan predominante de la obra y, en segundo término, a envolverlas lo más posible en esa Belleza que constituye la atmósfera y la esencia del poema.

Considerada la Belleza, pues, como mi dominio, la siguiente cuestión tenía que ver con el tono en su más alta manifestación; y la experiencia siempre me ha demostrado que dicho tono es el de la tristeza. La Belleza de cualquier índole, en su forma más elevada, de modo invariable mueve al alma sensible al llanto. La melancolía se erige, pues, en el más legítimo de los tonos poéticos.

Una vez determinados la extensión, el dominio y el tono, me entregué a la inducción ordinaria a fin de dar con alguna suerte de aderezo artístico que me sirviera de clave para la construcción del poema; un pivote en torno al cual girase toda la estructura. Haciendo un calculado repaso de los efectos artísticos usuales -o más propiamente recursos, en sentido teatral- hallé de inmediato que ninguno había recibido un uso tan universal como el del estribillo. La universalidad de su empleo me bastó como garantía de su valor intrínseco, ahorrándome la necesidad de cualquier análisis. Sopesé, sin embargo, si era susceptible de algún perfeccionamiento, y pronto di en apreciar que su condición era primitiva. En el uso común, el estribillo, no sólo queda circunscrito al poema lírico sino que la clave de su efecto reside en la monotonía, tanto de sonido como de pensamiento. El placer únicamente es producto de la sensación de identidad, de repetición. Resolví diversificar, y así acrecentar, su efecto, siendo fiel por lo general a la monotonía del sonido, pero variando de continuo la referida al pensamiento; es decir, decidí que continuamente produciría nuevos efectos variando la aplicación del estribillo, mientras éste permanecía en su mayor parte, invariable.

Decido esto, me entretuve en considerar cuál había de ser la naturaleza de mi estribillo. Puesto que su aplicación iba a variar continuamente, era evidente que en sí mismo tenía que ser breve, ya que la dificultad podía resultar abrumadora al tener que arreglármelas con una frase larga. En proporción a la brevedad de la frase estaría, claro está, la facilidad en la variación, lo que sin más dilación me indujo a pensar en una sola palabra como el mejor de los estribillos.

La siguiente cuestión a dirimir sería el carácter de esta palabra. Teniendo ya en mente el uso de un estribillo, la división del poema en estrofas no sería más que un simple trámite: el estribillo cerraría cada una de estas estrofas. Que para ser contundente, dicho cierre debía resultar sonoro a la par que enfático, era algo que no ofrecía duda: tales consideraciones me llevaron

inevitablemente a reparar en la o larga como la vocal más sonora, asociada a la r como la consonante que mejor se adecuaba a tal efecto.

Establecido de este modo el sonido del estribillo, se imponía la necesidad de seleccionar una palabra que portara dicho sonido, y que al mismo tiempo guardara un equilibrio con este tono melancólico que se había determinado para el poema. Metido en tales pesquisas, hubiera sido del todo imposible pasar por alto la palabra “Nevermore”. De hecho, fue la primera que se me presentó.

El siguiente desideratum consistía en un pretexto para la continua utilización de la palabra “Nevermore”. Reparando en los problemas que pronto tuve que afrontar al inventarme una razón lo suficientemente plausible de cara a su continua repetición, no tarde en advertir que tales problemas surgían solamente de la suposición de que la palabra tenía que ser continua o monótonamente repetida por un ser humano. Advertí, en suma, que la dificultad radicaba en hacer reconciliable esta monotonía con el uso de la razón por parte de la criatura que repitiera la palabra. Enseguida acudió a mi mente la idea de un ser irracional, capaz, sin embargo, de hablar; lo que naturalmente me llevo a pensar, antes de nada, en un loro, para a continuación sustituirlo por un cuervo, igualmente capacitado para hablar, pero infinitamente más en concordancia con el tono elegido.

Había llegado pues hasta la concepción de un cuervo, pájaro de mal agüero, repitiendo monótonamente la palabra “nevermore” al final de cada estrofa, en un poema de tono triste y de unos cien versos de extensión. Ahora, sin perder jamás de vista mi propósito de, en todo punto, alcanzar lo supremo, es decir, la perfección, llegado había el momento de preguntarme: “De todos los temas melancólicos, ¿cuál lo es en mayor grado, según el universal entendimiento humano?”. La respuesta obvia era la muerte. “Y cuando -me pregunté- dicho tema, el más melancólico, resulta más poético?”. Teniendo en cuenta lo que ya he explicado con cierto rigor, la respuesta, también ahora, estaba clara: “Cuando se halla más estrechamente ligado a la Belleza: la muerte, por tanto, de una mujer hermosa es, sin ningún género de dudas, el tema más poético del mundo; y del mismo modo tampoco cabe dudar que los labios más aptos para expresar este tema son los de un amante despojado de su amada”.

Ahora tenía que combinar las dos ideas, la del enamorado que sufre por la muerte de su amante y la de un cuervo que no cesa de repetir “nunca más”. Tenía que fusionarlas, teniendo en cuenta mi intención de ir variando a cada vez la aplicación de la palabra repetida; pero el único modo inteligible de hacer esto consistía en imaginar que las palabras del cuervo servían de respuesta a las preguntas que se hacía el amante. Y en esto fue donde atisbé de golpe la oportunidad que me brindaba aquel efecto del que tanto esperaba, es decir, el de la variación de aplicación. Vi que la primera pregunta que se hace el enamorado -la primera también a la que el cuervo habrá de responder “nunca más”- podría tener un carácter trivial; la segunda un poco menos, aún menos la

tercera, y así hasta que finalmente el amante, perturbada su apatía inicial ante el lastre melancólico de la propia palabra, por su constante repetición, y considerando también la fama siniestra que detenta el ave que la pronuncia, se entregara sin reservas a la superstición, formulando interrogantes de índole bien distinta, interrogantes cuya solución alberga apasionadamente en su corazón, y que plantea por superstición y llevado por ese tipo de desesperación que se deleita en la propia tortura: formulándolas no tanto porque esté convencido de que el pájaro posea un carácter profético o demoníaco (pues la razón le dice que simplemente está repitiendo algo que sabe de memoria) sino porque experimenta un placer frenético al plantear sus preguntas de tal manera que el ya previsto “nunca más” le aporta una tristeza tanto más deliciosa cuanto más intolerable. Consciente de la oportunidad que se me brindaba -o, para ser más exactos, se me imponía según progresaba en la construcción del poema- fijé mentalmente, en primer término, lo que sería el clímax, o pregunta culminante -esa pregunta para la cual el “nunca más” supondría una respuesta definitiva- y para la que como réplica, dichas palabras aglutinarían en sí la máxima cantidad concebible de tristeza y desesperación.

Bien puede decirse que el poema tuvo aquí sus inicios: en su final, donde toda obra artística debe comenzarse; pues fue aquí en donde, siguiendo mis consideraciones preliminares, tomé papel y pluma para componer la siguiente estrofa:

“¡Profeta!” exclamé “¡trasgo infernal, ave o demonio mas profeta al fin!
Por el cielo que se cierne sobre ambos, por ese Dios al que adoramos,
dile a esta alma angustiada si allá en el Edén lejano
podrá abrazar a esa doncella santa, a quien los ángeles llaman Leonor,
a esa joven tierna y resplandeciente, a quien los ángeles llaman Leonor.”
.....Dijo el cuervo: “Nunca más”,

Compuse la estrofa en aquel momento de modo que, primeramente, al tener ya establecido el punto culminante me sería más fácil después ir variando de forma gradual, en importancia y seriedad, las preguntas previas que el amante formulase y, en segundo lugar, porque ello me permitía fijar definitivamente el ritmo, el metro, la extensión y la estructura general de la estrofa y asimismo graduar las estrofas precedentes de manera que ninguna la sobrepasara en su efecto rítmico. De haberme sido posible, al componer los versos subsiguientes, construir estrofas dotadas de un mayor vigor, no habría tenido escrúpulo alguno en debilitarlas de forma premeditada a fin de que no interfiriesen con el efecto del punto culminante.

Y debo decir aquí unas pocas palabras en lo tocante a la versificación. Mi primer propósito (como siempre) se centraba en la originalidad. Hasta que extremo se ha descuidado esta cuestión, en la versificación, es de todo punto inconcebible. Admitiendo que las posibilidades de variación en cuanto al ritmo son escasas, sigue estando claro que las posibles variantes de metro y estrofa son absolutamente infinitas; y sin embargo, durante siglos, no ha habido nadie que en el verso haya

hecho jamás, o diese muestras de querer hacer, algo original. El hecho es que, la originalidad (excepto cuando se trata de mentes dotadas de una fuerza inusual) no tiene nada que ver, tal como se supone, con el impulso y la intuición. Lo que de común sucede es que exija una laboriosa indagación, y que pese a constituir un mérito innegable del más alto rango, su consecución implique menos invención que negación.

Por supuesto que no pretendo alardear de originalidad alguna en el ritmo o en el metro de “El cuervo”. En lo primero es trocaico, y lo segundo un octámetro acataléctico, alternando con el heptómetro cataléptico repetido en el estribillo del quinto verso, y terminando con un tetrámetro cataléptico. Dicho con menos pedantería, los pies utilizados (troqueos) a lo largo de todo el poema se forman a partir de una sílaba larga seguida de otra corta; el primer verso de esta estrofa está formado con ocho de estos pies, el segundo con siete y medio (en realidad dos tercios de pie), el tercero con ocho, el cuarto con siete y medio, el quinto lo mismo, y el sexto tres y medio. Ahora bien, cada uno de estos versos, tomados por separado, ya habían sido utilizados, con lo que la originalidad de “El cuervo” estriba en su combinación en la estrofa, puesto que jamás antes se había intentado nada que se pareciera ni remotamente a esta combinación. Además, su efecto se ve reforzado por otros efectos insólitos o completamente novedosos, fruto de una aplicación de mayor alcance de los principios que rigen la rima y la aliteración.

El siguiente punto a considerar era la manera de reunir al enamorado y al cuervo, empezando por determinar un lugar. Para ello, lo más natural parecía ser un bosque, o el campo, sólo que siempre tuve la impresión de que una concisa limitación espacial resulta ineludible cuando se busca el efecto de un incidente aislado: lo resulta igual que el marco a una pintura. Tiene la indudable virtud de mantener la atención concentrada, aunque, claro está, no se la debe confundir con la mera unidad de lugar.

Decidí, por tanto, ubicar al enamorado en su habitación, un recinto para él sagrado por los recuerdos de aquella que lo había frecuentado. Presenté la habitación ricamente amueblada, a tenor de las ideas que ya comenté sobre la Belleza, como la única tesis válida en poesía.

Una vez determinado el lugar, tocaba ahora introducir al pájaro, y la ocurrencia de hacerle entrar por la ventana resultaba inevitable. La idea de hacer que el enamorado imaginase, en un primer momento, que el aletear del ave contra el postigo de la ventana era una “llamada” suave a su puerta, tenía su origen en el deseo de acrecentar – por dilación- la curiosidad del lector, dando pábulo también al efecto incidental que se desprende cuando el enamorado abre de par en par su puerta y sólo halla oscuridad, con lo que medio imagina que era el espíritu de su amante quien tocaba.

Hice que la noche fuera tempestuosa, primero, para justificar que el cuervo pidiera entrar, y segundo, por el efecto de contraste con la serenidad (material) del interior de la estancia.

Hice que el pájaro se posara sobre el busto de Palas, buscando también el efecto causado por el contraste entre el mármol y el plumaje -una vez dejado claro que el busto aparece sólo por indicación del pájaro- y habiendo escogido el busto de Palas, en primer lugar, por adecuarse al talante erudito del amante, y luego, por la propia sonoridad del nombre.

Hacia la mitad del poema volví a hacer uso de la fuerza del contraste, con la intención de hacer más profunda la intención final. Así, por ejemplo, un aire fantasmagórico -rayano en lo esperpéntico hasta donde las circunstancias lo permitían- preside la entrada del cuervo, el cual "alborotado revoloteaba, sin hacer siquiera una reverencia".

Mas con aire señorial en lo alto de la puerta se posó
sobre un busto de Palas, en la puerta de mi habitación.

En las dos estrofas siguientes, este plan adquiere una mayor concreción:

Mas el pájaro de ébano trocó en sonrisa mi triste fantasía,
dado el porte severo y adusto que su semblante adoptaba:
!Aun con ser tu cresta lisa y rala -dije- un cobarde no pareces,
sino cuervo antiguo y errante, surgido de las orillas de la noche.
¿Conocer quisiera tu nombre en la orilla plutoniana de la noche!
.....Dijo el cuervo: "Nunca más".

Pasmado escuché tan rotundas palabras salir de aquel pajarraco,
pese a hallar en su respuesta escaso juicio y poca significancia
pues justo es admitir que no haya humano o viviente que por ventura
un ave viera posarse sobre la puerta de su alcoba,
ni bestia otra ninguna, sobre el busto de su alcoba,
.....Atendiendo al nombre de "Nunca más".

Dispuesto así el efecto del desenlace, troqué de inmediato el tono fantasmagórico por otro de la más profunda seriedad; dicho tono da comienzo en la estrofa siguiente a la ya citada, con el verso:

Pero el cuervo, sentado en solitario sobre aquel plácido busto, etc.

Desde este momento el enamorado deja de bromear, no viendo ya nada fantástico en la conducta del cuervo. Se refiere a él como un "espantajo de mal agüero, surgido de una edad lejana", y siente que "su mirada de fuego" le quema "las entrañas". Este giro total de ideas y sentimientos por parte del enamorado, pretende inducir a otro similar por parte del lector, situándole en el

marco anímico más apropiado al desenlace, cuyo fin se precipita ahora de la manera más rápida y directa posible.

Con el dénouement propiamente dicho, con la réplica del cuervo, “Nunca más”, y después con la última pregunta del enamorado sobre si encontrará a su amante en el otro mundo, puede decirse que el poema llega a conclusión en su fase más evidente, la de simple relato. Hasta aquí, todo encaja en los límites de lo creíble, de lo real. Un cuervo que de memoria repite sólo dos palabras, “Nunca más”, y que ha escapado de su dueño, es arrastrado a medianoche, por la furia de la tormenta, a pedir asilo en una ventana en la que aún puede verse luz; la ventana del cuarto de un estudioso que tan pronto cae absorto en la lectura como se pone a soñar con su anhelada amante fallecida hace poco. La ventana es abierta de par en par ante el alboroto que arma el pájaro, el cual vuela a posarse justo allí donde el estudioso no le puede alcanzar y que, tomando a diversión el incidente y la extraña conducta del visitante, se le ocurre preguntar, en son de broma y sin esperar una respuesta, por su nombre. A lo que el cuervo contestará con las consabidas palabras de “Nunca más”, palabras que hallarán eco inmediato en el atribulado corazón del estudioso, el cual, mientras articula en voz alta ciertos pensamientos que la ocasión le procura, sufre un nuevo sobresalto al repetir el ave las palabras “Nunca más”. El estudioso reconoce ahora la naturaleza del caso, pero se ve impelido, como ya expliqué antes, mitad por simple superstición, mitad por el humano deseo de torturarse a sí mismo, a formular al pájaro preguntas que le acarrearán a él, el enamorado, toda la voluptuosidad del dolor, mediante la consabida respuesta de “Nunca más”. Con esta complacencia, extrema, en el propio sufrimiento, la narración, en lo que ya determiné como su fase más evidente, llega a su término natural, sin haber sobrepasado hasta el momento los límites de lo real.

Pero en los temas así elaborados, sucede que por mucha destreza que se emplee, o por vívidos que resulten los incidentes relatados, se aprecia siempre como una aspereza o desnudez que repugna al ojo del artista. Hay dos cosas que de modo invariable se requieren: una, cierto grado de complejidad, o más propiamente, de adaptación; y otra, cierto elemento sugestivo, alguna corriente subterránea de sentido, por difusa que sea. Es esto último, sobre todo, lo que otorga a la obra artística buena parte de esa riqueza (por tomar del habla llana un término contundente) a la que con demasiada afición confundimos con el ideal. Es el abuso del significado sugerido - haciendo de éste la corriente superior en vez de la corriente subterránea del tema- lo que convierte en prosa (y del género más vulgar) a la así llamada poesía de los llamados trascendentalistas.

Ateniéndome a estas opiniones, añadí las dos estrofas finales del poema, de modo que su poder sugestivo impregnase todo lo relatado anteriormente. La corriente de sentido subterráneo aparece por vez primera en los versos:

“Sácame el pico del corazón, y aleja tu semblante de mi puerta”.

.....Dijo el cuervo: "Nunca más".

Es de notar que las palabras "del corazón" constituyen la primera expresión metafórica del poema. Junto con la respuesta "Nunca más", disponen al espíritu hacia la búsqueda de un sentido moral en lo previamente narrado. El lector comienza ahora a ver en el cuervo un emblema, pero hasta llegar al último verso de la última estrofa no se hará patente la intención de mostrarlo como un emblema del fúnebre e imperecedero recuerdo:

Y el cuervo seguía estático, sin moverse, allí posado,
sobre el pálido busto de Palas, sobre la puerta de mi habitación.
Sus ojos son la imagen de un demonio que acaso soñase,
y el farol que le alumbra, su sombra proyecta en mitad de la estancia,
y mi alma, de esa sombra que en el suelo flota engañosa
.....¡No se levantará... nunca más!