

res 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.

Permítaseme terminar con la recitación de otro poema breve, de muy distinto carácter de los que cité anteriormente. Su autor es Motherwel, y se titula *The Song of the Cavalier*. Con nuestras ideas modernas—y perfectamente racionales—sobre lo absurdo e impío de toda guerra, carecemos ya del estado de ánimo más apropiado para simpatizar con los sentimientos que expresa el poema. Y apreciar, por tanto, su excelencia. Para lograrlo, debemos permitir que la fantasía nos identifique con el alma del viejo caballero.

*Then mount! then mount, brave gallants, all
And don your helms amaine:
Death's couriers, Fame and Honour, call
Us to the field againe.*

*No shrewish tear's shall fill our eye,
When the sword-hilt's in our hand,—
Heart-whole well part, and no with sighe
For the fayrest of the land;
Let piping swaine, and craven wight
Thus weepe and puling crye,
Our business is like men to fight.
And hero-like to die!*¹³

¹³ ¡A caballo, a caballo, los bravos, / Calad con vigor vuestros yelmos! / Los correos de la muerte, Fama y Honor, / Nos llaman otra vez a la liza!

No habrá en nuestros ojos lágrimas de despecho / Cuando las manos empuñen las espadas... / Libre el corazón, partiremos sin un suspiro / Por las bellas de esta tierra; / Que el pastor en su caramillo, y el cobarde / Lloren y se lamenten; / ¡Nuestro oficio es el de luchar como hombres, / Y morir como héroes!

FILOSOFÍA DE LA COMPOSICIÓN

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 cretó 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 procedimiento mercedor de ese nombre que todo plan o argumento desentlace antes de comenzar a escribir en detalle. Sólo con el *déroulement* 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; y 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 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—preferen dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesi, una intuición extraña, y se estrémecerían 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 positivos que, en el novena y nueve por ciento de los casos, constituyen la utilidad del *histrion* 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 comparo la repugnancia a que he aludido antes, y jamás he tenido la menor dificultad en recordar los sucesivos pasos de cualquier obra 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 ajena 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.

Parámos, pues, de dicha intención.

Lo primero a considerar fué 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 interfiere 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 una razón psicológica hace que toda excitación intensa sea breve. De aquí que la mitad, por lo menos, del *Paraiso perdido* sea esencialmente prosa—una serie de excitaciones poéticas alternadas, *inevitabilmente*, 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 fué 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 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 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 inmediata que ninguno había sido empleado tan universalmente como el *estribillo*. Esta universalidad bastaba para asegurarme su valor intrínseco, eviándome 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 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, fué la primera que se me presentó.

El siguiente desideratum fué 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 fué 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."

Tenia 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 fué entonces cuando ví súbitamente la oportunidad de lograr el efecto con el cual contaba, vale decir el de la *variación de aplicación*. Ví 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 encontró el poema su principio: en el final, donde deberían principiar todas las obras de arte; pues fué 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 that berds 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".

("Profeta—dije—, ser maligno, pájaro o demonio, siempre profeta! / Por ese cielo que se cieme 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.")

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) fué 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 acatalcético, alternando con heptámetro catalectico repetido en el estribillo del quinto verso, y terminando con tetrametro catalectico. 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 sugerión 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 resis 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 seriedad (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 fué *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—

(No me hizo la menor reverencia, no se detuvo un solo instante / Sino que, con aires 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

noraven

Chastly 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 desgarrado 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 / Torvo 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 that placid bust spoke only, etc.

(Pero el cuervo, solitariamente posado en el placido 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, desgarrado, espectral, desvaído y ominoso pájaro de antaño", y siente que sus "ojos ígneos" 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 estudio que en parte se abstrae en el estudio de un libro y en parte sueña con su amada muerta. Al oír los alaridos del pájaro aquel, 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 requirieren invariablemente: primero, una cierta complejidad o, más exactamente, un cierto ajuste; segundo, algo de sugestivo, una corriente subterránea de sentido, por más indehinida 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 convertiría en la corriente superior y no subterránea del tema, es lo que trueca en prosa (y de la especie más chara) 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 puertita!" / 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 *Recuerdo fúnebre e impercedero*;

*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 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.)

Que el mérito principal de un cuadro sea su *verdad* nos parece una afirmación deplorablemente errónea. Aun en la pintura, que, más esencialmente que la poesía, es un arte mimético, no se puede defender esa aserción. La verdad no es ni siquiera la *finalidad* de la obra. Hasta resulta curioso observar cuán poco de verdad se requiere para contentar el espíritu, que se muestra satisfecho a pesar de la ausencia de numerosos elementos esenciales en la cosa pintada. Con frecuencia una silueta commueve más agradablemente el sentimiento que una pintura muy elaborada. Basta solamente pensar en las composiciones de Flaxman o de Retzsch.* Todos los detalles son aquí omitidos; nada puede estar más lejos de la *verdad*. Aun prescindiendo del color se alcanzan los efectos más electrizantes. En las estatuas, *la falta de ojos* produce más agrado que disgusto. El caballo de la Venus de Médicis era *dorado*. ¡*Vaya verdad!* Las uras de Zeuxis, así como los cortinados de Parrasio, eran consideradas como prueba indiscutible de la habilidad de aquellos artistas para reproducir algo verdadero.... pero jamás fueron *incluidos entre sus pinturas*. Si la verdad es la máxima finalidad de la pintura o de la poesía, entonces Jan Steen era un artista más grande que Miguel Ángel y Crabbe un poeta más noble que Milton.

Pero no hemos citado la observación de Mr. Langtree a fin de negar su validez filosófica; queríamos mostrar simplemente que ha comprendido mal al poeta. *Excelsior* no tiene la menor intención que corresponda a la interpretación que ha hecho de él el crítico. Pinta *el profundo impulso ascendente del alma*, impulso que ni siquiera la muerte puede subyugar. A pesar del peligro, a pesar del placer, el joven que lleva el estandarte, donde se lee "¡*Excelsior!*" ("¡más arriba!"), lucha contra todas las dificultades hasta llegar a una vertiginosa altura. Cuando se le advierte que se contente con la elevación alcanzada, su grito sigue siendo: "¡*Excelsior!*", y aun al caer muerto en el supremo pináculo su grito es: "¡*Excelsior!*" Queda todavía por alcanzar una altura inmortal: el ascenso a la Eternidad. El poeta sostiene la idea de un *avance* jamás interrumpido. Si no ha sido comprendido es por culpa de Mr. Langtree más que de Mr. Longfellow. Hay un viejo adagio que habla de lo difícil que resulta dar al auditor un tema a comprender y el seso necesario para que lo comprenda

H A W T H O R N E

La reputación del autor de *Twice-Told Tale* ("Cuentos contados otra vez") ha estado limitada hasta hace muy poco a los círculos literarios; quizá no me equivocué al citarlo como *el ejemplo par excellence*, en nuestro país, del hombre de genio a quien se admira privadamente y a quien el público en general desconoce. Es verdad que en estos últimos dos años uno que otro crítico se ha sentido impulsado por una honrada indignación a expresar su más cálido elogio. Mr. Webber, por ejemplo, a quien nadie supera en el fino gusto por ese tipo de literatura que Mr. Hawthorne ilustra en primer término, publicó en un reciente número de *The American Review* un cordial y amplísimo tributo a su talento; desde la aparición de *Mosses from an Old Manse* ("Musgos de una vieja morada") no han faltado críticas de tono parecido en nuestros periódicos más importantes. Pocas reseñas de obras de Hawthorne puedo recordar *antes de Mosses*. Citaré una en *Arcturus* (dirigido por Matthews y Duyckinck) de mayo de 1841; otra en *The American Monthly* (cuyos directores eran Hoffman y Herbert) de marzo de 1838; una tercera, en el número 96 de la *North American Review*. Estas críticas, sin embargo, no parecieron influir gran cosa en el gusto popular—por lo menos si nuestra idea de dicho gusto debe fundarse en la forma en que lo expresan los diarios o en la venta de los libros de nuestro autor—. Hasta hace poco, nunca se estiló hablar de él al mencionar a nuestros mejores escritores.

En ocasiones tales nuestros críticos cotidianos dicen: "¿No tenemos a Irving, Cooper, Bryant, Paulding y... Smith?" o bien

"¿No tenemos a Halleck y Dana, a Longfellow, a... Thompson?" o: "¿No podemos señalar triunfalmente a nuestros Sprague, Willis, Channing, Bancroft, Prescott y... Jenkins?"; pero estas preguntas, a las que no se puede contestar, jamás fueron cerradas con el nombre de Hawthorne.

No cabe duda de que esta falta de apreciación por parte del público nace principalmente de las dos causas que he señalado—del hecho de que Mr. Hawthorne no es ni un hombre rico ni un charlatán—; pero resultan insuficientes para explicar todo. No poca parte debe atribuirse a la muy especial idiosincrasia del mismo Mr. Hawthorne. En cierto sentido y en gran medida, detacarse como hombre singular representa una originalidad, y no hay virtud literaria más alta que la originalidad. Pero ésta, tan auténtica como recomendable, no implica una peculiaridad uniforme, sino continua; una peculiaridad que nazca de un vigor de la fantasía siempre en acción, y aún mejor si nace de esa fuerza imaginativa, siempre presente, que da su propio matiz y su propio carácter a todo lo que toca, y especialmente que *siente el impulso de tocarlo todo*.

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, disciplinada y pueril mentalidad popular es la que más agudamente siente la originalidad.

En cambio, la crítica de los conservadores, los trillados, los cultivados viejos clérigos de la *North American Review* es, precisamente, la única crítica que condena la originalidad. "No sienta a un alto escritor—dice Lord Coke—tener un espíritu ígneo y pa-recido a la salamandra." Como su conciencia no les permite con-mover ni mover nada, estos dignatarios tienen un horror sagrado a ser conmovidos y movidos. "¡Dadnos *quietud*!", encarecen. Abriendo la boca con las debidas precauciones, suspiran la palabra: "Resposo". Y, por cierto, es lo único que debería permitírseles go-zar, aunque más no fuera siguiendo el principio cristiano de toma y daca.

La verdad es que si Mr. Hawthorne fuese realmente original, no dejaría de llegar a la sensibilidad del público. Pero ocurre que

no es en modo alguno original. Los que así lo califican quieren decir solamente que difiere en tono y manera, y en la elección de temas, de cualquiera de sus autores conocidos—siendo evidente que este conocimiento no se extiende hasta el alemán Tieck, *algunas* de cuyas obras tienen un tono absolutamente idéntico al que es *habitual* en Hawthorne—. 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 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, sin embargo, que se da el caso en que hasta lo novedoso puede 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. Me parece que nadie ha advertido que, por descuidar este aspecto, Moore fracasó relativamente en su *Lalla Rookh*. Pocos lectores, y ciertamente pocos críticos, han elogiado este poema por su originalidad, pues de hecho no es la originalidad el efecto que produce; y, sin embargo, ninguna obra de igual volumen abunda en tan felices originalidades, individualmente consideradas. Tan excesivas son que, al final, ahogan en el lector toda capacidad de apreciación de las mismas.

Una vez bien entendidos estos puntos será posible justificar al crítico que, no conocedor de Tieck, lee un solo cuento o ensayo de Hawthorne y califica a su autor de original; pero el tono, la manera o la elección del tema que provoca en este crítico la sensación de lo nuevo no dejará de provocarle, a la lectura de un segundo cuento, o de un tercero y los siguientes, una impresión absolutamente antagónica. Al terminar un volumen, y más especialmente al terminar todos los volúmenes del autor, el crítico abandonará su primera intención de calificarlo de "original" y se contentará con llamarlo "peculiar".

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 mí 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 mercedor 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 aquellos agobia y sobreesalta 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.

Hay un tipo de composiciones que, con alguna dificultad, cabe admitir como un grado inferior de lo que he denominado auténticamente original. Al leer estas obras no nos decimos: "¡Cuán original es!", ni: "He aquí una idea que sólo al autor y a mí se nos ha ocurrido"; sino que decimos: "¡Vaya una fantasía tan evdente y tan encantadora!", y también: "He aquí un pensamiento que no sé si se me ha ocurrido alguna vez, pero que, sin duda, se

le ha ocurrido a todo el resto de la humanidad." Este tipo de composición (que pertenece todavía a un orden elevado) suele calificarse de "natural". Tiene poco parecido exterior, pero grandes afinidades internas con lo auténticamente original, a menos que sea, como ya lo he sugerido, un grado inferior de este último. Entre los escritores de lengua inglesa, sus mejores ejemplos los hallamos en Addison, Irving y Hawthorne. La "naturalidad", que suele describirse como su rasgo distintivo, ha sido considerada por algunos como solo aparentemente fácil, aunque en realidad de muy difícil obtención. Este criterio debe ser recibido, sin embargo, con cierta reserva. El estilo natural sólo es difícil para aquellos que jamás deberían intentarlo, es decir, para aquellos que no son naturales. Nace de escribir con la conciencia o con el instinto de que el tono de la composición debe ser aquel que, en cualquier punto o en cualquier tema, sería siempre el tono de la gran mayoría de la humanidad. El autor que, a la manera de los americanos del Norte, se limita a mostrarse *tranquilo* en todo momento, no es, en la mayoría de los casos sino tonto o estúpido, y tiene tanto derecho a considerarse "simple" o "natural" como el que podría tener un *dandy* de arrabal o la bella durmiente del museo de cera.

La "peculiaridad", uniformidad o monotonía de Hawthorne bastarían con su simple carácter de "peculiaridad" (sin referencia a lo que ésta sea) para privarlo de toda estimación pública. Pero ya no podemos asombrarnos de su fracaso en este terreno cuando lo vemos incurrir en monotonía en el peor de los puntos posibles, en ese punto que por ser el más alejado de la naturaleza se halla más lejos del intelecto popular, de su sentimiento y de su gusto. Aludo a la corriente alegórica que sumerge por completo la mayoría de sus temas y que, en cierta medida, interfiere en el desarrollo directo de todos ellos.

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 trastruca 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. Que *The Pilgrim's Progress* sea un libro ridículamente sobrestimado, que debe su aparente popularidad a esos accidentes de la literatura crítica que los críticos bien pensantes estarán de acuerdo; pero todos los placeres derivados de su lectura estarán en relación directa con la capacidad del lector para dejar de lado su verdadero propósito, en relación directa con su capacidad para quitarse de encima la alegoría—o con su incapacidad para comprenderla. *Undine*, la obra de De la Motte Fouqué, es el mejor y más notable ejemplo de alegoría bien manejada, juiciosamente sometida, y que sólo se advierte como una sombra, en visiones sugestivas, acercándose a la verdad en una *aposisición* nada importante y por tanto no desagradable.

No obstante, las evidentes razones que han impedido la *popularidad* de Mr. Hawthorne no bastan para condenarlo a ojos de los pocos que pertenecen propiamente a los libros, y a los cuales los libros, quizá, no pertenecen tan propiamente. Esos pocos estiman a un autor no a la manera del público, fundándose tan sólo en lo que aquél hace, sino en gran medida—incluso en la más grande—por la capacidad de hacer que evidencia. Desde este punto

de vista, Hawthorne ocupa entre los literatos de Norteamérica una posición muy parecida a la de Coleridge en Inglaterra. Esos pocos a que aludo, además, sufren de cierta deformación del gusto que el largo estudio de los libros como méos libros no deja jamás de producir, y no se hallan en condiciones de encerrar los errores de un literato docto. En todo momento esos caballeros se muestran propensos a pensar que el público está equivocado antes de suponer que un autor educado lo esté. Pero la simple verdad es que todo escritor que se propone impresionar al público está *siempre* equivocado si no consigue obligar al público a que sufra esa impresión. Naturalmente, no me toca a mí decidir en qué medida Mr. Hawthorne se ha dirigido al público; sus libros proporcionan una marcada evidencia interna de haber sido escritos para el propio autor y para sus amigos.

Durante largo tiempo ha habido un infundado y fatal prejuicio literario que nuestra época tendrá a su cargo aniquilar: la idea de que el mero volumen de una obra debe pesar considerablemente en nuestra estimación de sus méritos. El más mentecato de los autores de reseñas de las revistas trimestrales no lo será al punto de sostener que en el tamaño o el volumen de un libro, abstractamente considerados, haya nada que pueda despertar especialmente nuestra admiración. Es cierto que una montaña, a través de la sensación de magnitud física que provoca, nos afecta con un sentimiento de sublimidad, pero no podemos admitir influencia semejante en la contemplación de un libro, ni aunque se trate de *La Columbiada*. Las mismas revistas trimestrales no lo admitirán; sin embargo, ¿qué debemos entender en su continuo parloteo sobre “el esfuerzo sostenido”? Admitiendo que tan sostenido esfuerzo haya creado una epopeya, admiremos el esfuerzo (si es cosa de admirar), pero no la epopeya a cuenta de aquél. En tiempos venideros el buen sentido insistirá probablemente en medir una obra de arte por la finalidad que llena, por la impresión que provoca, antes que por el tiempo que le llevó llenar la finalidad o por la extensión del “sostenido esfuerzo” necesario para producir la impresión. La verdad es que la perseverancia es una cosa y el genio otra muy distinta; y todo el trascendentalismo pagano no podrá confundirlos.

Los trozos incluidos en el volumen llamado *Cuentos contados*

otra vez se hallan en su tercera publicación, y, naturalmente, son cuentos contados tres veces. Además, no todos son cuentos, tanto en el sentido ordinario como en el más lato del término. Muchos son ensayos; por ejemplo: *Sights from a Sleigh* ("Vistas desde un campanario"), *Sunday at Home* ("Domingo en casa"), *Little Annie's Rambles* ("El paseo de Anita"), *A Rill from the Town Pump* ("Un arroyuelo de la bomba comunal"), *The Toll-Gatherer's Day* ("La jornada del portazguero"), *The Haunted Mind* ("La mente acosada"), *The Sister Years* ("Los años fraternos"), *Snow-Flakes* ("Copos de nieve"), *Night Sketches* ("Apuntes nocturnos") y *Foot-Prints on the Sea-Shore* ("Huellas en la playa"). Menciono estos detalles, sobre todo, por su discrepancia con la señalada precisión y acabado que distingue el cuerpo de la obra.

De los ensayos que acabo de citar no diré mucho. Todos y cada uno son hermosos, sin caracterizarse por el pulimento y el ajuste tan visibles en los cuentos propiamente dichos. Un pintor advertiría en seguida su rasgo principal, predominante, y lo calificaría de *reposo*. No se busca allí ningún efecto. Todo es tranquilo, pensativo, amortiguado. Y, sin embargo, este reposo puede darse simultáneamente con una alta originalidad de pensamiento; Mr. Hawthorne lo ha demostrado. A cada momento encontramos nuevas combinaciones, aunque jamás sobrepasan los límites de la calma. Nos tranquilizamos al leer, y al mismo tiempo nos asombra que ideas tan aparentemente obvias no se nos hayan ocurrido o no nos hayan sido comunicadas con anterioridad. En esto nuestro autor difiere esencialmente de Lamb, Hunt o Hazlitt, quienes, a pesar de la vívida originalidad de sus modalidades y expresión, poseen un pensamiento menos novedoso de lo que suele suponerse, y cuya originalidad, en el mejor de los casos, revela una rareza tan chillona como penosa, colmada de efectos sorprendivos sin fundamento natural, y que induce a reflexiones de insatisfactorio resultado. Los ensayos de Hawthorne tienen mucho del carácter de Irving, con mayor originalidad y menor acabado, mientras que superan ampliamente y en todo sentido a los del *Spectator*. Los tres tienen en común esa modalidad tranquila y amortiguada que he operado por denominar *reposo*, pero que en el caso del *Spectator* y de Mr. Irving se logra, sobre todo, por la ausencia de combinaciones nuevas y de originalidad, por ser la expresión tranquila, se-

rena y modesta de pensamientos comunes, formulados en una lengua castiza y libre de toda adulteración. En estos ensayos se ha logrado, mediante un gran esfuerzo, darnos la impresión de la ausencia del mismo. En los ensayos de Hawthorne la ausencia de todo esfuerzo es demasiado evidente como para no sentirla, y una marcada corriente subterránea de *sugestión* corre de continuo bajo la capa superior de la tranquilidad tesis. En síntesis, las efusiones de Mr. Hawthorne son producto de un intelecto auténticamente imaginativo, restringido y en cierto modo reprimido por la exquisitez del gusto, por una melancolía constitucional y por la indolencia. Pero de sus cuentos deseo hablar en especial. 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 desplegue sus posibilidades, me inclinaría sin vacilar por la composición de un poema 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 alcance 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 productos de un sentido imperfecto del arte, y su reino ha terminado. Un poema *demasiado* breve podrá lograr una impresión vívida, 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. De Béranger ha creado brillantes composiciones, punzantes y conmovedoras, pero como a todos los cuerpos carentes de peso, les falta impulso de movimiento y no alcanzan a satisfacer el sentimiento poético. Chispean y excitan, pero por falta de continuidad no llegan a impresionar profundamente.

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 tal como lo practica aquí Mr. Hawthorne. Aludo a la breve narración cuya lectura insueme entre media hora y dos. Dada su longitud, la novela ordinaria es objeable por las razones ya señaladas en sustrancia. 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 *rithmo* 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. Se verá aquí cuán prejuzgada se muestra la habitual animadversión hacia los *cuentos efémeros*, de los cuales muchos excelentes ejemplos aparecieron en los primeros números del *Blackwood*. Las impresiones logradas por ellos habían sido elaboradas dentro de una legítima esfera de acción, y tenían, por tanto, un interés igualmente legítimo, aunque a veces exagerado. Los hombres de talento gustaban de ellos, aunque no faltaron otros igualmente talentosos que los condenaron sin justas razones. El crítico auténtico se limitará a demandar que el designio del autor se cumpla en toda su extensión, por los medios más ventajosamente aplicables.

Poseemos pocos cuentos norteamericanos de verdadero mérito, y hasta diríamos que ninguno, a excepción de *The Tales of a Traveller* ("Relatos de un viajero"), de Washington Irving, y estos *Twice-Told Tales*, de Mr. Hawthorne. Algunas de las composiciones de Mr. John Neal abundan en vigor y originalidad, pero en general sus relatos son excesivamente difusos, extravagantes y revelan un sentimiento artístico imperfecto. Aquí y allá, al azar, se encuentran en nuestros periódicos trozos que podrían compararse

ventajosamente a las mejores producciones de las revistas británicas; pero en general estamos muy atrás de nuestros progentiores en este campo de la literatura.

Diremos enfáticamente de los cuentos de Mr. Hawthorne que pertenecen a la más alta esfera del arte, esa esfera que sólo se somete al genio en su expresión más cumplida. Habíamos supuesto—con buenas razones—que el autor había llegado a su situación actual por obra de una de esas decaradas *chiques* que acosan a nuestra literatura, y cuyas pretensiones habremos de denunciar en otra oportunidad; pero, afortunadamente, nos engañábamos. Muy pocas obras conocemos que un crítico pueda elogiar con mayor honradez que *Twice-Told Tales*. Como norteamericanos, nos sentimos orgullosos de este libro.

Los rasgos distintivos de Mr. Hawthorne son la invención, la creación, la imaginación y la originalidad—rasgos que, en la literatura de ficción, valen acennudamente más que todo el resto. Pero la naturaleza de la originalidad, por lo menos en lo referente a su manifestación en las letras, suele ser mal entendida. La inteligencia inventiva u original se manifiesta tanto en la novedad del *tema* como en la del *tema*. Mr. Hawthorne es original en *todos* los sentidos.

Resultaría un tanto difícil señalar el mejor de estos cuentos; repetimos que son bellos sin excepción. *Wakefield* nos parece notable por la habilidad con que una antigua idea—un episodio har-to conocido—ha sido elaborada o debatida. Un individuo har-dizo decide abandonar a su esposa y residir de incógnito, durante veinte años, en su vecindad inmediata. Un episodio de este género aconteció en Londres. La fuerza del cuento de Mr. Hawthorne reside en el análisis de los motivos que impelieron o pudieron impeler al marido a semejante locura, y las posibles causas de que perseverara en ella. El autor ha trazado sobre esta tesis un cuadro de fuerza singular. *The Wedding Knell* ("Doblan a bodas") está lleno de audacísima imaginación—que el buen gusto gobierna plenamente—. El crítico más quisquilloso no encontraría una sola falta en este relato. *The Minister's Black Veil* ("El velo negro del ministro") es una composición maestra, cuyo único defecto reside en que para el vulgo su exquisita habilidad será tan desagradable como el caviar para sus gustos. Parecerá que el sentido *evidente*

HAWTHORNE

del relato ahoga el que se insinúa. La *moralaja* puesta en boca del ministro moribundo será considerada como el mensaje *verdadera-mente* importante de la narración; y el hecho de que se haya cometido un tembroso crimen (que se vincula con la "joven señora") es cosa que sólo las mentes añas a la del autor habrán de percibir. *Mr. Higginbotham's Catastrophe* ("La catástrofe de Mr. Higginbotham") es muy original y ha sido construido con máxima habilidad. *Dr. Heidegger's Experiment* ("El experimento del Dr. Heidegger") nace de una excelente concepción, ejecutada con notable destreza. Se siente respirar al artista en cada frase. *The White Old Maid* ("La solterona blanca") es más objetable por lo que respecta a su misticismo que *The Minister's Black Veil*. Incluso las mentes reflexivas y analíticas hallarán grandes dificultades para aprehender su total significación.

The Hollow of the Three Hills ("El valle de las tres colinas") merecería ser citado en detalle, si tuviéramos espacio; no porque revele mayor talento que cualquiera de los otros trozos, sino porque ofrece un excelente ejemplo de la especial capacidad del autor. El tema es vulgar. Una bruja somete la Distancia y el Pasado a la contemplación de un doliente. En casos así, es costumbre describir un espejo donde aparecen las imágenes de los ausentes, o bien se ven sus imágenes recorriéndose en una columna de humo. Mr. Hawthorne ha acrecentado maravillosamente su efecto utilizando el oído y no la vista como medio de evocación fantástica. La cabeza del doliente queda envuelta por el manto de la bruja, y de sus márgenes pliegues brotan sonidos cuya comprensión es suficiente. También en este cuento se advierte la presencia conspicua del artista, tanto en sus méritos positivos como en los negativos. No sólo se ha hecho allí todo lo que debía hacerse, sino que (y esto es quizá aún más difícil) no se ha hecho nada que no debiera hacerse. Cada palabra *expresa*, y no hay ninguna que no lo haga.

En *Howe's Masquerade* ("La máscara de Howe") notamos algo que se asemeja a un plagio, pero que *puede ser* una halagadora coincidencia de pensamiento. Citemos el pasaje en cuestión:

"Con el semblante *arrebatao de furor*, el general *desenvainó la espada y enfrenó* a la figura *embozada* antes de que esta última hubiera dado un solo paso. 'Miserable, descmascárate—gritó—, o no seguirás adelante!' Sin recular un solo milímetro frente a la

espada que le apuntaba al pecho, el desconocido hizo una solemne pausa y bajó el embozo de su capa, aunque no lo bastante como para que los espectadores pudieran ver su semblante. Pero, evidentemente, Sir William Howe alcanzó a ver lo suficiente. La seriedad de su rostro dió paso a una mirada de extraña estupefacción, si no de horror, y, retrocediendo varios pasos, dejó caer su espada al suelo." (Véase vol. II, pág. 20.)

La idea del cuento consiste en que la figura embozada es el fantasma o el doble de Sir William Howe; ahora bien, en un relato titulado "William Wilson", que figura en *Cuentos de lo Grotesco y Terrible*, no sólo hemos empleado la misma idea, sino que esa idea aparece de idéntica manera en varios aspectos. Citamos lo que sigue, para que nuestros lectores puedan comparar con lo que antecede. Hemos destacado en bastardilla las semejanzas particulares más inmediatas:

"El breve instante en que había apartado mis ojos parecía haber bastado para producir un cambio material en la disposición de aquel ángulo del aposento. Donde antes no había nada, alzábase ahora lo que tomé por un gran espejo. Y cuando avanzaba hacia él en el colmo del terror, mi propia imagen, pero con las facciones pálidas y bañadas en sangre, avanzó con pasos inciertos y tambaleantes a mi encuentro. Digo que así parecía, pero no era mi imagen; era Wilson, de pie ante mí y agonizante. No había un solo rasgo en las marcadas y singulares facciones de aquel rostro que no fueran exactamente los míos. Su máscara y su capa yacían donde los había arrojado, sobre el piso" (vol. II, pág. 57).

Se observará que no solamente las dos concepciones son idénticas, sino que hay varios detalles similares. En los dos casos la figura vista es el espectro o doble del que la ve. En los dos casos la escena ocurre en el curso de una mascarada. En los dos casos la figura está embozada. En los dos casos se produce una querrela. Es decir, que los dos personajes intercambian agrrias palabras. En los dos casos el contemplador se enfurece. En los dos casos la capa y la espada caen al suelo. La frase: "¡Miserable, desmáscárate!", de Mr. H., tiene un paralelo preciso en la página 56 de *William Wilson*.

Me apresuro a terminar este artículo con un resumen de los méritos y deméritos de Mr. Hawthorne.

Nuestro autor es peculiar y no original, salvo en esas circunstan-
cancias fantasias y pensamientos aislados que su falta de originalidad general no permitirá apreciar como lo merecen, impidiéndoles alcanzar jamás el conocimiento del público. Mr. Hawthorne ama excesivamente la alegoría, y mientras persista en ella no puede esperar ninguna popularidad. Pero no habrá de persistir, pues la alegoría se halla en contradicción con su naturaleza, que nunca se explaya mejor que cuando deja de lado los misticismos de sus *Goodman Browns* y sus *Solteronas Blancas*, para entregarse al sano, jocundo, aunque atemperado clima de sus *Wahfields* y de los *Parsons de Amia*. En verdad, su tendencia a la "locura" metafórica ha sido bebida inequívocamente en la atmósfera de falange y de falansterio donde durante tanto tiempo ha luchado por respirar una bocanada de aire puro. Todo lo que ya tiene de universal, le falta todavía de personal, de exclusivo. Posee el estilo más puro, el gusto más fino, erudición, humor delicado, dramatismo commovedor, imaginación radiante y el más consumado ingenio; con todas esas buenas cualidades, se ha mostrado un buen místico. Pero, ¿acaso alguna de esas cualidades puede impedirle ser doblemente bueno dentro de un mundo de cosas sencillas, honestas, sensatas, tangibles y comprensibles? Que Mr. Hawthorne emiende su pluma, se procure una botella de tinta visible, abandone su Vieja Morada, rompa con Mr. Alcott, etcétera (si es posible) al director de *The Dial*, y tire a los cerdos todos los números que tenga de *The North American Review*.