

Sobre la influencia de «The Raven» de Poe en el «Nouturnio» de Curros Enríquez

FRANCISCO MANUEL MARIÑO
Universidad de Valladolid

0. Unos treinta y cinco años después de que Edgar A. Poe publicase su más famoso poema, *The Raven* (1845), un poeta gallego, hasta entonces desconocido, daba a la luz un poemario titulado *Aires d'a miña terra* (1880), que iba a hacer que su autor llegase a formar parte (junto con Rosalía de Castro y Eduardo Pondal) de la ya clásica tríada de literatos gallegos que, por sí solos, definen la época llamada de «renacimiento pleno»¹.

El libro pasó –además de varios y bien conocidos dictámenes eclesiásticos y judiciales– por notables correcciones y adiciones, hasta llegar a la definitiva tercera edición en 1886. En él figura un breve poema titulado *Nouturnio*, en el que aparecen curiosas similitudes con la citada obra de Poe; aunque no podamos hablar desde la «perspectiva del sujeto de la instancia receptora»² (reproducimos, en apéndice, ambos textos)³.

1. Es obvia, a primera vista, la diferencia sustancial en la extensión de los dos poemas. El poema de Poe consta de ciento ocho versos, como él mismo nos dice en su *Philosophy of Composition*, mientras que el de Curros únicamente tiene cuarenta y ocho. Sin embargo, Poe reconoce que «the narration, in what I have termed its first or obvious phase, has a natural termination...»⁴.

Esta «natural termination» tiene lugar en el verso cincuenta y cuatro, como Edward H. Davidson subraya:

1. R. CARBALLO CALERO, *Historia da literatura galega contemporánea (1808-1936)*, Galaxia, Vigo, 1981.

2. M. SCHMELING, *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Akademische Verlagsgesellschaft, Wiesbaden, 1981.

3. Para la obra de Poe, seguimos la edición de DAVID GALLOWAY, *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, Penguin, Harmondsworth, 1976. El texto de Curros lo tomamos de la edición facsímil de la «Biblioteca Gallega», La Coruña, 1978.

4. DAVID GALLOWAY (ed.), *op.cit.*, p. 491.

Poe boasted in «The Philosophy of Composition» that his poem was only 108 lines long; he was also mindful that action of the poem broke exactly at the end of line 54, wherein the mood of laughter and freakish humor turned into a quite different temper. The second half of the poem is action in disorder⁵.

El desorden psíquico del personaje, que alarga el final de *The Raven*, es menos notorio en el poema de Curros. Si tomamos en consideración *The Philosophy of Composition* y creemos que lo añadido a partir del verso cincuenta y cuatro busca sólo, «first, some amount of complexity, or more properly, adaptation; and, secondly, some amount of suggestiveness –some under-current, however indefinite, of meaning»⁶, entonces convendremos en que ambos poemas tienen una extensión –llamémosle «natural»– semejante.

Una de las cuestiones que más vivamente recalca Poe en su pretendido plan de composición de *The Raven* es el necesario uso de un estribillo. Precisamente debido a la universalidad que Poe destaca en él, no debe extrañarnos que aparezca también en el *Nouturnio*, pero una afinidad basada en la presencia de este recurso en ambos poemas sería meramente anecdótica.

Sin embargo, lo anecdótico pasa a ser más que curioso si tenemos en cuenta lo que Poe nos transmite a propósito del carácter de la palabra que debería constituirse en estribillo de su poema («Nevermore»):

The question now arose as to the *character* of the word. Having made up my mind to a *refrain*, the division of the poem into stanzas was, of course, a corollary; the *refrain* forming the close of each stanza.

That such a close, to have force, must be sonorous and susceptible of protracted emphasis, admitted no doubt: and these considerations inevitably led me to the long *o* as the most sonorous vowel, in connection with *r* as the most producible consonant⁷.

El onomatopéyico estribillo del *Nouturnio* de Curros («Cró, cró») consta de una *o*⁸ precedida de *r*; por tanto, cumple ese propósito de búsqueda de sonoridad y de énfasis que señalaba el poeta de Boston, pero sin eludir la monotonía, también por él pretendida. Sirve, además, de corolario de cada una de las cuatro partes en las que se divide el poema, formada por tres estrofas separadas tipográficamente por una pequeña raya⁹.

Por lo que se refiere al punto de vista (puesto que en ambos casos se trata de poemas fundamentalmente narrativos, empleamos la terminología propia del análisis de la narración), en *The Raven* se identifican focalización y voz, debido

5. EDWARD H. DAVIDSON, *Poe. A Critical Study*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London, 1976, p. 87.

6. D. GALLOWAY (ed.), *op. cit.*, p. 491.

7. *Ibidem*, p. 485.

8. Puesto que en las lenguas románicas no hay distinción de vocales largas y breves, no es pertinente hablar de cantidad en este caso.

9. Nos referimos a la edición citada; en otras, como la de la edición «Biblioteca Básica da Cultura Galega» (*Aires da Miña Terra e outros poemas*, Galaxia, Vigo, 1983 y 1985), no aparece separación tipográfica alguna, salvo blancos entre cada una de las estrofas. No obstante, es clara la división cuatripartita marcada por el estribillo.

a que un *yo-protagonista* narra los hechos de principio a fin¹⁰. En el *Nouturnio*, sin embargo, las cuatro partes a las que hemos aludido se configuran de la siguiente manera: la presentación y el desenlace (la primera parte y la última) se nos transmiten esencialmente por un narrador heterodiegético, mientras que en las dos partes centrales es un *yo-protagonista* quien, como en el caso del poema de Poe, hace que focalización y voz se identifiquen. Dos de las cuatro partes en las que se divide el poema siguen, por tanto, el punto de vista unitario en primera persona de *The Raven*. Las estrofas que contienen el estribillo (excepción hecha de la última, debida a un narrador externo) introducen un diálogo entre ambos lectores, que se estructura del modo siguiente: en los dos primeros versos ve y habla un *yo-protagonista*, en el tercero ve y habla un narrador heterodiegético, y en el cuarto este propio narrador introduce el estribillo por medio de un verbo ilocutivo («repuxo», «cantaba»).

Es importante señalar, en cuanto a este diálogo entre los actores (diálogo que podríamos calificar de «monologado», puesto que la respuesta de uno de ellos no es consciente y existe sólo en la mente de su «interlocutor»), que aparece seis veces prácticamente de la misma manera en *The Raven*; la diferencia estriba en la total ausencia del narrador heterodiegético y en que los verbos ilocutivos, también presentes («quoth», «said»), están introducidos por uno de los actores, que se erige en narrador del tipo *yo-protagonista*, exclusivo a lo largo de todo el poema. El diálogo entre ambos actores tiene, no obstante, el mismo cariz de monólogo que ya hemos destacado en el *Nouturnio*.

El espacio y la caracterización de los personajes encuentran su semejanza en los dos poemas debido, precisamente, a su carácter exactamente opuesto. Poe sitúa la acción de su obra en un espacio cerrado, en una habitación ricamente amueblada, mientras que Curros la sitúa al aire libre, en un ambiente rural. La explicación del porqué de ambos espacios viene dada por la propia caracterización de los personajes principales de ambos poemas¹¹: un estudiante joven y rico, y un campesino viejo y arruinado. Forzosamente el ambiente del primero ha de subrayar la riqueza y la cultura (los libros, el busto de Palas), mientras que el del segundo nos muestra el desahucio y la indigencia (su espacio tiene por todo mobiliario una piedra).

Esta oposición, lejos de suponer una diferencia, se constituye en afinidad, afinidad de los contrarios; mucho más si añadimos la presencia de los animales, ambos imbuidos de un componente mágico, pero más noble el primero (por su condición de volátil y por la aureola sapiencial que rodea al cuervo, ya desde la fabulística clásica) y mucho menos el segundo (ser subterráneo y repugnante). Un breve esquema sobre la configuración de los actores nos ayudará a ver más claramente esa afinidad fundamentada en la oposición:

10. Para los conceptos de focalización y voz, cf. GERARD GENETTE, *Figures III*, Du Seuil, Paris, 1972. Sobre el *yo-protagonista*, NORMAN FRIEDMAN, «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», *PMLA*, n. 70, 1955, pp. 1160-1184.

11. En el *Nouturnio* hay también motivaciones lingüísticas en la ubicación de la fábula, puesto que no hemos de olvidar que la lengua gallega, que la generación de Curros trata de impulsar, pervivía en esta época casi únicamente en el medio rural.

The Raven

- A) - joven
- rico
- culto
- B) - animal volátil
- animal noble
- ave de mal agüero

Nouturnio

- viejo
- pobre
- carente de indicios culturales
- animal subterráneo
- animal repugnante
- ser relacionado con ritos mágicos

La última característica de los actores B no supone una oposición, sino una coincidencia plena.

Volviendo al tratamiento del espacio, hemos de tener en cuenta las siguientes palabras de Ramón Otero Pedrayo:

Nun concepto moderno de Paisaxe collen, ademáis da arquitectura e forma das terras, da tona vital, da dinámica da erosión, das obras dos homes, moitos aspectos, entre eles os fenómenos da atmósfera. Por fuxitivos e leviáns que eles semellen non deixan de prestar a súa característica das síntesis da Paisaxe. A meteoroloxía vóltase fisiognomía, vitalízase no amplo sentido do vivir cósmico. Nubens, choivas, neves, o orballo das mañáns, compoñen na complexidade dos horizontes¹².

Según esto, hay que añadir, a las características espaciales señaladas, dos más, presentes en ambos poemas: la noche y la tormenta (la primera, no en cuanto a su componente cronológico computable, sino en cuanto a su condición de configuradora de la atmósfera espacial).

The Raven comienza en una medianoche («a midnight dreary»). Esta referencia temporal actúa únicamente de marco de la acción, puesto que, salvo la alusión desiderativa a la llegada de la aurora («Eagerly I wished the morrow»), en la segunda estrofa, no hay constancia alguna del paso del tiempo. En el *Nouturnio*, el propio título, dejando a un lado las connotaciones musicales que pueda tener, parece ya indicarnos que la acción va a desarrollarse también durante la noche. El segundo verso corrobora esta apreciación. «Detrás d'os petoutos vay pónδος'o sol». Hay, por tanto, coincidencia con *The Raven* en el marco nocturno de los acontecimientos, pero hay, también, una leve diferencia. En *The Raven*, como ya se ha dicho, el tiempo no es computable, no hay constancia explícita de que transcurra; mientras que en el *Nouturnio*, ya al comienzo, se nos dice que anochece, por lo tanto, el tiempo no es estático, sino dinámico, no se alude a un tiempo puntual (la medianoche, en *The Raven*), sino a su proceso de cambio. En la última parte del poema de Curros, tenemos una segunda alusión temporal que complementa a la anterior:

A noite cerraba, y-o rayo d'a lua
N'as lívidas cumes comenza á brilar

12. R. OTERO PEDRAYO, «O estilo da paisaxe», en *Obras selectas. Ensaos*, Galaxia, Vigo, 1983, p. 109.

Así, pues, si el poema comenzaba con la puesta del sol, concluye ahora con la noche y el brillo de la luna. Noche plena en *The Raven* y noche que se acerca y que por fin es plena en el *Nouturnio*; la diferencia es sólo de grado.

Otro tanto sucede con la segunda característica señalada, la tormenta. En el poema de Poe, la tormenta se sitúa junto a la medianoche para configurar el escenario de la fábula ya desde la segunda estrofa. En el *Nouturnio*, está también presente, pero no al comienzo, sino desde el momento en que es ya noche; así, a los dos versos que acabamos de citar y que nos transmiten la llegada de la noche y el brillo de la luna, siguen estos otros, que nos dan cuenta del comienzo de la tormenta:

Curisco que tolle n'os álbores brua
Y- escóitase ó lexos o lobo ouvear.

La diferencia vuelve a ser de grado con respecto a *The Raven*: presencia plena en un poema y parcial en el otro.

2. De acuerdo con lo manifestado por Poe, el tono pretendido en su poema era el de tristeza y melancolía, como reflejo más fiel de la belleza poética:

Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the *tone* of its highest manifestation –and all experience has shown that this tone is one of *sadness*. Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones¹³.

Este tono se muestra, en la fábula de *The Raven*, en la añoranza de un amante por su amada muerta, por su bella amada muerta, puesto que «the death [...] of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world –and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover»¹⁴.

Es evidente que el tono del *Nouturnio* es también de tristeza y melancolía, aunque no parece que Curros buscase únicamente satisfacer sus ansias de belleza (hay motivaciones de tipo social y político más que palpables)¹⁵. El viejo mendigo de su poema no añora exclusivamente la falta de su mujer, cuyo grado de hermosura no nos es dado a conocer, pero sus propias palabras nos transmiten esa pérdida, así como la de todo su mundo, bastante más humilde que el del estudiante de Poe:

¡As ánemas tocan!...Tal noite com'esta
Queimousem'a casa, morréum'a muller;
Ardéum'a xugada n'a corte y-a besta,
N'a terra a semente botóus'a perder.

13. D. GALLOWAY (ed.), *op. cit.*, p. 484.

14. *Ibidem*, p. 486.

15. Sobre el mensaje de la poesía de Curros, véase FRANCISCO RODRIGUEZ, *A evolución ideolóxica de Manuel Curros Enríquez*, Galaxia, Vigo, 1973.

En realidad, ambos poemas nos muestran, por medio de ese desorden psíquico al que ya hemos aludido, y que podríamos calificar de monólogo interior¹⁶, la vida desesperanzada de sus personajes. El joven estudiante de *The Raven*, a partir de la segunda parte (a partir del verso 54), no dialoga ya con el cuervo, como parece, sino que las respuestas de éste son las suyas propias; como nos dice E. H. Davidson, «from this point onward, both the questions which the student asks and the one-word answer he receives are not "real" at all, that is, they are not voiced; they are elements in an interior psychic debate going forward in the young man's said»¹⁷.

Otro tanto sucede con el viejo mendigo del *Nouturnio*: se habla a sí mismo, se lamenta para sí, aunque lo haga en voz alta, y no es consciente de la respuesta del sapo (en realidad, sólo en la primera parte del poema, el verbo ilocutivo que introduce el estribillo es «responder», en el resto de los casos es «cantar»). Es curioso el hecho de que el sonido onomatopéyico del sapo se nos muestra como una aseveración o confirmación de las palabras del mendigo¹⁸, mientras que el cuervo, en el poema de Poe, se nos manifiesta negando las palabras del estudiante. De nuevo nos encontramos con una afinidad de los contrarios, que se convierte en afinidad plena si tenemos en cuenta que ambos animales cumplen la misma función de este aspecto: reiterar la falta de sentido de la vida de sus supuestos interlocutores, que éstos mismos reconocen, reafirmar su desesperanza.

Los actores principales de ambos poemas muestran su profunda soledad al tratar de comunicar sus penas a seres incapacitados para la comunicación humana. El pretendido diálogo se convierte así en un monólogo que muestra que el mundo real efectivo sólo puede ser tolerado con la presencia del mundo deseado y, por lo tanto, irreal, que está muy cerca de coincidir en ambos personajes (el deseo de encontrarse de nuevo, en la muerte, con su amada, en el primer caso; y el deseo de hallar una muerte liberadora, en el segundo)¹⁹.

Hay que señalar, a este respecto, que estudiante y mendigo dudan de que tales mundos deseados puedan llegar a ser reales y, puesto que éstos están relacionados con la vida ultraterrena, los protagonistas muestran una peculiar ortodoxia religiosa. Una vez decepcionadas sus esperanzas —una vez que el mundo deseado ha sido eliminado por el real efectivo—, sus creencias se manifiestan de otro modo. Veámoslo en los textos.

Cuando el estudiante pregunta al cuervo por la posibilidad de convertir el mundo deseado en real, lo hace identificándose en un plano religioso con el animal:

«...By that Heaven that bends above us —by that we both adore—...»

16. Empleamos el término en su significado de autoanálisis del personaje, aunque tal vez habría que seguir a Gérard Genette y sustituirlo por el de *discurso inmediato*, «puisque l'essentiel, comme il n'a pas échappé à Joyce, n'est pas qu'il soit intérieur, mais qu'il soit d'emblée [...] émancipé de tout patronage narratif...» (G. GENETTE, *op. cit.*, p. 193).

17. E. H. DAVIDSON, *op. cit.*, p. 87 y ss.

18. No podría descartarse tampoco la posibilidad de que, por medio del estribillo, se pretenda resaltar la indiferencia de la Naturaleza ante los sufrimientos del mendigo; al mismo tiempo, se desprende un cierto carácter bufo que acentúa el sentido crítico del poema.

19. Sobre la organización de mundos en los textos literarios, véase TOMAS ALBADALEJO MAYORDOMO, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, 1986.

Una vez que la «respuesta» no ha servido para mitigar el dolor del protagonista, sino para acrecentarlo, la identificación positiva entre ambos actores se deshace²⁰:

«...Leave my loneliness unbroken! –quit the bust my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!...»

Sucede algo parecido en el *Nouturnio*. Mientras el mendigo enumera sus penas, se identifica con el sapo («Tí y-eu ¡somos dous!...», «Soliños estamos an-trambos n'a terra...»), y, al acabar su relación, lo invita a rezar con él (la identificación es, por tanto, también religiosa), aunque con un cierto grado de escepticismo:

Xa tocan... Recemos
Que dicen q'hay Dios!...

De nuevo la respuesta, que ahora no es el del actor secundario (la inminencia de una tormenta sobre sus cuerpos desprotegidos), trae como consecuencia una actitud airada, así como una separación de los actores:

Viróu par'os ceos o puño pechado
E car'ós touzáles rosmando marchóu...

E. H. Davidson define el sentido del poema de Poe del siguiente modo: «the poem is a symbolic destruction of the mind by the impact of reality upon it»²¹. Para definir el sentido del *Nouturnio* podríamos emplear estas mismas palabras haciendo extensiva, tal vez, la destrucción de la mente, a que se alude, al cuerpo, y poniendo ciertos reparos solamente al adjetivo «symbolic».

3. Nada sabemos sobre el conocimiento o desconocimiento de Poe por parte de Curros Enríquez. No es improbable que lo hubiese leído, si tenemos en cuenta que el poeta gallego tuvo acceso a las corrientes literarias de entonces (y entonces, Poe se había popularizado en Europa gracias a los artículos y a las traducciones²² de Baudelaire en los años cincuenta y principios de los sesenta), desde su estancia real en Madrid y supuesta en Londres –al parecer exiliado por causas políticas desconocidas– antes de dar a la luz la primera edición de sus *Aires d'a miña terra* en 1880. Lo hubiera hecho o no, creemos que no puede dudarse de la influencia que *The Raven* ha ejercido en su *Nouturnio*, partiendo de la definición que del término «influencia» nos da Ihab H. Hassan:

When we say that A has influenced B, we mean that after literary or aesthetic analysis we can discern a number of significant similarities between the works of A and B...²³

20. Otro tipo de identificación, inevitable, aunque no deseada por el protagonista, marca el final del poema.

21. E. H. DAVIDSON, *op. cit.*, p. 90.

22. Entre esas traducciones, se encontraba la de *The Raven*, publicada en la *Revue française* el 20 de abril de 1859.

23. IHAB H. HASSAN, «The Problem of Influences in Literary History: Notes Towards a Definition», *American Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 14, 1955, p. 68.

No es nuestra intención tentar el terreno de la «reflexión estético-receptiva», que en el caso de Curros, y debido fundamentalmente a la oscuridad que rodea gran parte de su biografía, sería tarea extremadamente ardua. Hemos presentado sólo algunas pruebas que podrían motivar una investigación en ese sentido, «only this and nothing more».