MIFLC Review
Journal of the Mountain Interstate Forum on Languages and Cultures

Los cuervos poéticos de Unamuno: una adaptación española de "The Raven" de Poe

Ángel Otero Blanco
University of Richmond

El interés de Miguel de Unamuno en la obra literaria de Edgar Allan Poe se remonta, por lo menos, a 1900. Ese año publica una reseña en la que compara el estilo narrativo de Pío Baroja en *Vidas sombrías* (1900) con el de Poe. Con respecto al cuento de Baroja titulado "Médium," Unamuno comenta que "su mayor belleza estriba en no ofrecer apenas sentido" y que por ese motivo dicho relato le recuerda a Poe ("*Vidas sombrías*" 1076). Cinco años después, en 1905, escribe un ensayo crítico sobre el americanismo literario titulado "Algunas consideraciones sobre la literatura hispano-americana. A propósito de un libro peruano."[1] En él incluye reflexiones críticas sobre la originalidad artística en la literatura de Estados Unidos, entre otros países. Para ello elabora una nómina de autores que, a su juicio, impulsan las letras estadounidenses hacia una distinguida autonomía cultural con respecto a Gran Bretaña. Poe preside la lista de Unamuno, por delante de Henry W. Longfellow, Henry D. Thoreau y Walt Whitman. De él dice que sobresale por su independencia de estilo, las características regionales de su inglés literario y la popularidad internacional de sus obras, especialmente a partir de las traducciones al francés de Charles Baudelaire ("Algunas consideraciones" 915, 919). Es decir, sitúa en lo más alto del podio a un escritor (Poe) que, en su opinión, destaca por cultivar una literatura desviada de la lógica estándar. En otras palabras, admira al escritor norteamericano por ir a contracorriente y distanciarse de tendencias estéticas y modas artísticas.[2]

Unamuno muestra su afinidad creativa con el estilo independiente de Poe no solo como crítico sino también como poeta. En su biblioteca personal (Casa-Museo Unamuno, Universidad de Salamanca) se conserva una copia de *The Poems of Edgar Allan Poe, with a Selection of Essays* (1927). Unamuno leyó el libro de Poe a conciencia. Así lo indican sus

[1] El "libro peruano" es *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905). Se trata de la tesis para Bachillerato en Letras de José de la Riva-Agüero y Osma.

[2] La independencia de estilo de Poe puede verse en su idiosincrásica concepción del trascendentalismo norteamericano. Creó su propia línea trascendentalista separándose de la tendencia optimista y paisajística, enfocada en la naturaleza, de Ralph Waldo Emerson. El de Poe es un trascendentalismo del lenguaje que aspira a expresar la incapacidad humana de acceder racionalmente a lo metafísico. Al mismo tiempo, era muy crítico con la retórica excesivamente opaca e idealista que, en su opinión, caracterizaba al trascendentalismo estándar (Ayala Calderón 119-23, Herndon 118).

anotaciones y subrayados en los márgenes y en la guarda final del volumen. En particular, el concepto de "originalidad" constituye uno de los hilos conductores que guían su lectura de los ensayos de Poe. Un ejemplo es el pasaje que marca y anota en "The Philosophy of Composition" (1846), y que dice así: "Originality … is by no means a matter … of impulse or intuition. In general, to be found, it must be elaborately sought" ("Philosophy" 172). Según estas palabras de Poe, alcanzar la singularidad artística es resultado de un detenido trabajo de búsqueda y preparación, no de inspiración intuitiva o divina. Dicho de otro modo, en la cita de "The Philosophy of Composition" señalada por Unamuno, el ideal de la originalidad literaria se define más como el producto de una labor intencional y prolija (como un acto deliberado) que como una invención *ex nihilo*. De forma similar, para Unamuno la excelencia creativa no nace de la nada, sino que se hace y se desarrolla en contextos intelectuales concretos. A propósito del ingenio poético, sostiene que "la personalidad de otro, al ponerse … en contacto y aun más bien en choque con la nuestra, nos exalta ésta … Una fuerte personalidad ajena … me ayuda a descubrir mi propia personalidad" ("Aprender haciendo conversación" 858–59). Según se verá en este trabajo, la "personalidad" literaria de Unamuno, su "propia" voz como crítico y poeta, se manifiesta en la interpretación filológica que hace de "The Raven" (1845). Su original lectura, basada en la noción de la palabra poética como un acto de habla, no es fruto de la intuición ("by no means a matter of intuition," como diría Poe) sino que emerge, como el mismo Unamuno sugiere, "al ponerse en contacto" con un entorno cultural específico: la recepción canonizada de carácter biográfico que dicho poema tiene en España a comienzos del siglo XX.

Hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX la obra literaria de Poe es mayoritariamente leída y recreada en España desde dos perspectivas: la positivista-racionalista y la psicológico-romántica (Gurpegui 108–11). Con respecto a "The Raven," en la época de Unamuno las corrientes de recepción más comunes se centran por lo general en el significado temático y simbólico del poema desde el punto de vista de la subjetividad. Para Juan Ramón Jiménez, sobre todo en *La soledad sonora* (1908) y *Laberinto* (1913), "The Raven" constituye una fuente de imágenes líricas y motivos literarios, "such as decadence, the figure of the poète maudit, and death associated with a young woman" (Rodríguez Guerrero-Strachan 38). Por su parte, Antonio Machado encuentra en el poema de Poe "la mejor expresión para una de sus preocupaciones más acuciantes, la irreversibilidad del tiempo" (Flores Moreno 94). Asimismo, John E. Englekirk ha demostrado que tanto en la poesía de Emilio Carrere como en la de Francisco Villaespesa se pueden detectar influencias directas e indirectas de tópicos asociados no solo a "The Raven" sino también a la vida y obra de Poe, como el tema de la alienación social, la estética macabra y el ocultismo (76, 418–55). En cuanto a Unamuno, Englekirk menciona que el uso de la paradoja como estrategia narrativa y filosófica constituye el nexo artístico que hay entre la literatura unamuniana y la de Poe (464). El comentario de Englekirk es revelador porque en última instancia supone considerar a Unamuno como un lector independiente situado al margen de la intelectualidad finisecular española. Éste no lee la obra literaria de Poe desde un ángulo biográfico ni psicológico; tampoco lo hace desde una perspectiva empírico-positivista. Su lectura es, ante todo, textual, ya que se fundamenta en los juegos de palabras con que Poe, sutilmente, introduce el pensamiento paradójico en su literatura como una dimensión básica de la racionalidad y existencia humanas.

Metodológicamente, en el presente ensayo se sigue el enfoque verbal propuesto por Englekirk con la finalidad de revalidarlo

y ampliarlo. La perspectiva textual que él emplea para estudiar conjuntamente la prosa de Poe y Unamuno se puede extender también a la lírica de ambos autores, especialmente en el contexto de "The Raven." Para ello, en este trabajo se retoma y continúa el legado crítico de Manuel García Blanco en torno a la conexión literaria entre Poe y Unamuno. Igual que Englekirk, también García Blanco ha contribuido a sentar las bases filológicas del estudio comparado de la poesía compuesta por los dos escritores, aunque hasta ahora dicha fundación metodológica ha permanecido sin desarrollar. A propósito de Unamuno y la literatura anglosajona, García Blanco comenta lo siguiente: "Todos sabíamos que la poesía en lengua inglesa es una de las vetas más acusadas de la del propio Unamuno. En ella corresponde una no escasa parcela a dos poetas norteamericanos: Poe y Whitman. Más éste … que el primero" (406). Lo que García Blanco hace es explorar la influencia de Whitman en Unamuno, pero no la de Poe. En cambio, sí se refiere a posibles lazos transatlánticos entre Unamuno y Sidney Lanier, otro poeta estadounidense. Según García Blanco, a Unamuno pudo interesarle la poesía de Lanier por "lo melodioso de sus medios expresivos," no tanto desde el punto de vista métrico (ritmo, rima, acentuación) sino desde la perspectiva de "la música … de la palabra, a cuya magia, aunque más desde el ángulo del filólogo, [Unamuno] nunca fue ajeno" (408–09). En efecto, para Unamuno la armonía poética brota de manera natural de las palabras mismas y sus posibilidades combinatorias, esto es, de su fonética, etimología y morfología. Lo dice claramente en *Cancionero. Diario poético* (1928–1936): "Amor a la palabra creadora, / filología" ("Amor" 1238). Esa misma musicalidad filológica que García Blanco sugiere como presumible vínculo poético entre Lanier y Unamuno nos sirve aquí de puente directo para conectar a éste con Poe.

Otro marco teórico que se ha tenido en cuenta para la elaboración de este ensayo es el método de *transformación selectiva* elaborado por Thomas R. Franz para examinar los puntos de contacto entre Poe, Paul Valéry y Unamuno (48). Franz sitúa su modelo de análisis en el ámbito de una metaliteratura comparada más intertextual que contextual, es decir, más "textual" (como él dice) y menos biográfica o histórica (48). De su estudio se concluye que Unamuno seleccionó (identificó) el razonamiento inductivo del personaje de Auguste Dupin como el rasgo más sobresaliente de los relatos detectivescos de Poe y lo transformó en su propia versión de metaficción autorreflexiva. Sin embargo, Franz se centra sobre todo en la prosa unamuniana, no tanto en la poesía. Reconoce que hay "strong allusions" a títulos de Poe en la poesía de Unamuno, pero no entra en detalles (49). Es más, cuando se refiere a la lírica de éste lo hace a partir de supuestas influencias indirectas de Poe a través de Valéry (54). Como el mismo Franz sugiere, "additional aspects of this protacted legacy are worthy of future exploration" (54). Por eso, en el presente trabajo se desarrolla la metodología de Franz aplicándola en detalle a la escritura poética de Unamuno. Es decir, el método de transformación selectiva de Franz no solo se puede emplear para estudiar la influencia de la literatura de detectives de Poe en la metaficción unamuniana, sino que también se puede usar para analizar el impacto técnico o formal que "The Raven" ha tenido en la lírica de Unamuno.

Consecuentemente, en este artículo se demuestra que Unamuno selecciona el poder creador de la palabra hablada (que él llama "verbo") como patrón poético de "The Raven." Su objetivo es doble: transferir el modelo del cuervo verbal de Poe a la cultura española y transformarlo en metapoesía sobre la oralidad y en poesía de crítica social. En concreto, se comprobará que Unamuno compone su propia lírica de cuervos adaptando a la cultura popular española

(redondilla, refranero, habla onomatopéyica) la significación técnica y estructural que para él tiene la comunicación oral en "The Raven."[3] En última instancia, la poesía de cuervos de Unamuno ilustra una visión de la originalidad poética basada en la transferencia o reinvención contextual de modelos formales del pasado (por ejemplo, la oralidad en "The Raven"), y no solamente como una reproducción cuasimimética de motivos artísticos que han sido heredados desde la tradición literaria.

Una "filosofía del verbo" en clave metapoética

Tal como se acaba de explicar, Unamuno se enfoca en la autosuficiencia literaria del lenguaje oral como principal criterio de lectura para reinterpretar "The Raven." De este modo, se distancia de las corrientes de recepción de tendencia semántica que intentan fijar el significado del poema y que lo leen como representación de una realidad exterior o interior. En general, la aproximación de Unamuno a la obra de Poe se orienta hacia cuestiones de dicción (el habla) en lugar de consideraciones temáticas o históricas. Por eso, como poeta elige recrear "The Raven" a partir de la centralidad lírica de la voz y la elocución. Además, escoge la metapoesía como forma de expresión artística precisamente para entablar una conversación crítica con modos de interpretación diferentes al suyo. Arturo Casas incluye esta lírica autorreferencial de carácter dialéctico dentro del campo teórico de la *metapoesía performativa* y, de hecho, la ha reclamado como objeto de estudio prioritario: "It is … urgent to reconsider … the metapoetic … as the simulation of an open dialogue with a dialectical rival … in order to achieve greater conceptual or argumentative detail in the matter which one desires to elucidate." Parafraseando a Casas, en *Cancionero* de Unamuno las canciones metapoéticas en torno a la obra de Poe ponen en escena un debate o "diálogo" intelectual entre dos "rivales dialécticos": por un lado, el racionalismo positivista (musicalidad abstracta, empirismo biográfico) y, por otro lado, el enfoque filológico-verbal (la prosodia como origen de sentido) que Unamuno privilegia.

La canción "1430" ("Victor Hugo tocó el bombo") es una de las composiciones de *Cancionero* que contiene alusiones textuales a "The Raven." En realidad, se trata de un poema sobre dos poemas: el de Poe y uno de Victor Hugo titulado "Les raisons du Momotombo" (1859).[4] El metapoema de Unamuno desarrolla una comparación crítica entre la poesía de Poe, que se valora positivamente por su musicalidad metafísica, y la de Hugo, que se compara con un espectáculo superficial de efectos sonoros. Además de proponer una reflexión metapoética de estilo comparado (Poe y Hugo), esta canción plantea una teoría de la creación literaria a partir de la oralidad lírica. Según una "Nota del Autor" que Unamuno adjunta a dicha canción, la palabra "nevermore" en "The Raven" funciona, a su juicio, como fuente oral de creatividad poética. Específicamente, su comentario dice así: "El poder de Poe era verbal. El *nevermore* de su cuervo" ("Victor Hugo tocó el bombo" 1325). La anotación de Unamuno sugiere que en su opinión "nevermore" constituye el origen sonoro del juego de rimas que inventa el yo poético de "The Raven" para calmar su dolor interior. Como ya se ha mencionado, Unamuno leyó "The Philosophy of Composition" de Poe, donde se explica que

[3] Los cuatro poemas de Unamuno que se analizan en este trabajo son: "Victor Hugo tocó el bombo" (canción "1430", que contiene referencias a "The Raven"), "Edgar Poe, aquel tu cuervo" (canción "1434 a"), "Par de huevos, tragó el cuervo" (canción "951") y "Te Deum." Las transcripciones de los poemas se incluyen al final de este ensayo.

[4] El poema "Les raisons du Momotombo" está incluido en *La légende des siècles* de Hugo (1859), concretamente en la "Sección X," titulada "L'Inquisition."

inicialmente la voz lírica en "The Raven" se serena creando su propio lenguaje rimado al hilo de "nevermore" (171, 175–76). Es decir, la sonoridad de dicha palabra funciona para el sujeto lírico como principio de invención lúdica.

Asimismo, en esa misma canción "1430" en que se compara la poesía de Hugo y Poe, se dice que "The Raven" plantea una "filosofía … del verbo y … del cuervo" y que por esa razón es líricamente superior a "Les raisons du Momotombo" ("Victor Hugo tocó el bombo" 1325). En este sentido, conviene señalar que en la obra de Unamuno el término "verbo" aparece frecuentemente asociado al concepto de oralidad creadora o *Logos* primigenio, especialmente a raíz del libro del Génesis o el Evangelio de San Juan en la Biblia, donde se establece un estrecho vínculo entre las nociones de creación y palabra hablada (*Sagrada Biblia* 3–4; 1343).[5] Así pues, tanto el estilo metapoético de la canción "1430" como la mencionada glosa paratextual indican que, para Unamuno, la palabra "nevermore" trasciende el texto original ("The Raven") para convertirse en "verbo" creador, esto es, en fuente de inspiración de otros actos de "filosofía" crítica y artística ("filosofía del verbo"), como sucede, por ejemplo, con su propia lírica de cuervos.[6]

De hecho, se inspira por segunda vez en el estribillo "nevermore" para componer otra canción metaliteraria sobre el potencial poético del habla. Se trata de "Edgar Poe, aquel tu cuervo," incluida en *Cancionero* con el número "1434 a" y dedicada por completo a la obra y vida del escritor norteamericano. Cabe señalar que "14 de enero, 1930" es la fecha que Unamuno registra al pie de esta composición, esto es, solamente tres días después de la canción "1430" ("11 de enero, 1930"). La proximidad de ambas fechas subraya la idea de que el poder crítico de la palabra como acto de habla constituye para Unamuno una herramienta literaria de primer orden a la hora de leer y reinterpretar "The Raven."

En la canción "1434 a" Unamuno toma la palabra "nevermore" como el principio activo de la creación lírica para reclamar el valor poético de la lengua hablada. La canción da comienzo con un jeroglífico verbal mediante el cual se propone una reinvención filológica del modelo estadounidense:

> Edgar Poe, aquel tu cuervo
> *nevermore* —todo un loro—
> Edgar Poe, todo tu oro
> —escarabajo— es el verbo.
> ("Edgar Poe" 1326)

El encabalgamiento bilingüe "aquel tu cuervo / *nevermore*" significa textualmente *nunca más aquel tu cuervo*. Por tanto, desde la primera estrofa se descentra la figura del célebre cuervo como patrón convencional de lectura mediante un efecto sonoro. Esta convergencia entre contenido y prosodia ocupa un lugar central en la concepción poética que Unamuno presenta en *Cancionero*, donde se afirma que "el sonido es sentido" ("La figura es hondura" 1412). Además, decir del personaje titular que es

[5] Unamuno se refiere a la identificación de "verbo" con oralidad y vida en *La agonía del cristianismo* (1925), donde señala que "el espíritu, que es palabra, que es verbo, que es tradición oral, vivifica" (*La agonía* 318). También alude a la idea de "verbo" como sonido creador en la canción "1674" de *Cancionero*, titulada "Logos": "El Verbo fue en el comienzo … / '¡Hágase!' dijo, y al lienzo / llenó de formas el son" ("Logos" 1398). En general, la simulación de oralidad en la escritura constituye uno de sus ideales artísticos. Para él la calidad de un texto lo determina, en gran medida, su mayor o menor afiliación con la lengua hablada (Unamuno, "La lengua escrita" 832-34; Unamuno, "Orfebrería literaria" 847).

[6] En su prólogo a *Cancionero* Unamuno menciona precisamente la cercanía intelectual que para él existe entre filosofía y poesía ("Prólogo del autor" 941). Un ejemplo de dicha correspondencia es la misma canción "1430", fundamentalmente porque incluye poesía filosófica (significado existencial de "nevermore") y filosofía poética (Hugo *vis-à-vis* Poe).

"todo un loro" implica renombrar cómicamente "The Raven" como "The Parrot".[7] Dicho de otro modo, Unamuno declara con ironía o humor crítico que le encuentra más significación poética a la palabra que se dice ("nevermore") que a quien supuestamente la dice (un cuervo).

Dolores Romero López ha comparado el enfoque verbal de Unamuno con la perspectiva simbolista de otros poetas que, según ella, ven en el cuervo un emblema esotérico del Más Allá, como Carrere, Villaespesa, Machado o Jiménez (212–17). A propósito de la canción que aquí nos ocupa, Romero López comenta que "el *collage* de palabras sacadas de contexto … no permite que se hable de símbolo. Este cuervo es un motivo paródico convertido ahora en 'loro' debido a su locuacidad" (218). A sus observaciones cabe añadir que en realidad la propuesta unamuniana consiste en focalizar líricamente la palabra "nevermore," no solo al cuervo. Es "nevermore," y no tanto el pájaro, el origen de la poeticidad oral en que se fundamenta el enfoque metaliterario de toda la canción.

En ella Unamuno también eleva la palabra "escarabajo" a la categoría de "verbo" hacedor de oralidad poética. La alusión al cuento "El escarabajo de oro" de Poe ("The Gold Bug," 1843) en los versos unamunianos "Edgar Poe, todo tu oro / —escarabajo— es el verbo" da como resultado un juego de palabras fonético con el que en realidad se está diciendo "todo tu oro, es cara abajo, es el verbo." De este modo, el foco creativo se dirige hacia el fondo acústico de la canción ("cara abajo") y no solo hacia la superficie textual de la escritura. Este truco verbal ilustra la prioridad literaria que Unamuno le daba a la lengua hablada. Como él mismo dice en un ensayo crítico que dejó grabado con su propia voz, "lo que es menester es que la gente aprenda a leer con los oídos, no con los ojos" (Unamuno, *El poder de la palabra* 00:27–34). En este sentido, la coexistencia sonora del sustantivo "escarabajo" y la oración "es cara abajo" constituye un ejemplo de la noción de "nonmaterial meanings" propuesta por M. H. Abrams para definir las simultaneidades semánticas de raíz fónica que se manifiestan en el momento de una recitación poética (2). Abrams sostiene que la entonación y la acentuación de un poema pueden contribuir a poner de relieve significados implícitos que discurren por debajo de la morfología convencional de las palabras: "The oral actions that body forth the words of a poem, even when they remain below the level of awareness, may serve, in intricate and diverse ways, to interact with, confirm, and enhance the meanings and feelings that the words convey" (3). El método de lectura acústica de Abrams se puede aplicar no solamente a la primera estrofa de "Edgar Poe, aquel tu cuervo" sino también a la segunda. De hecho, es en ésta donde se subraya el significado metapoético de la canción desde la perspectiva del habla como principal instrumento de composición lírica. Concretamente, Unamuno se vale del poema de Poe titulado "Ulalume" (1847) para ampliar su reflexión metaliteraria sobre las cualidades sonoras de la creatividad verbal:

> Edgar Poe, tu Ulalume,
> telaraña de palabras
> en negra entraña te labras,
> blanca sed que te consume.
> ("Edgar Poe" 1326)

"Ulalume" es el nombre de la mujer ausente que se evoca en el poema de Poe. Sin embargo, en la canción unamuniana dicha palabra no tiene valor temático sino acústico. Para empezar, se sabe que Poe compuso el poema con objetivos musicales y elocutivos

[7] El mismo Poe comenta en "The Philosophy of Composition" que inicialmente imaginó un loro, no un cuervo, para entonar el estribillo "nevermore": "The next *desideratum* was a pretext for the continuous use of the word 'nevermore' … Here, then, immediately arose the idea of a *non*-reasoning creature capable of speech; and, very naturally, a parrot, in the first instance, suggested itself" (170).

(Pollin 17–18). Unamuno lo escoge como inspiración de su propia poesía porque, como "The Raven," su formato es claramente oral. Asimismo, el término "Ulalume" es una invención lingüística de Poe que se puede relacionar etimológicamente con el latín clásico, en particular con *ululare*, que es un verbo de sonido (White 7). Es más, en el contexto metaliterario de la canción de Unamuno, la sonoridad lírica de "Ulalume" se asocia textualmente a cuestiones de autorreflexividad poética.

En concreto, al comparar el poema de Poe con una "telaraña de palabras," en realidad Unamuno también se está retratando a sí mismo como poeta. De la yuxtaposición de "telaraña" y "te labras" se obtiene la duplicación fonética de la palabra "tela" y de ésta, a su vez, emerge el concepto crítico de obra literaria como tejido de textos o de fragmentos de textos, que Unamuno ilustra aquí a partir de los títulos de Poe. Con ellos crea, como si él mismo fuera una araña tejedora, una tela nueva, esto es, un nuevo objeto de arte verbal.[8] La duplicación sonora de la palabra "tela" en "telaraña" y "te labras" ilustra el concepto de "aural reading" o "phonemic reading" que Garrett Stewart ha sugerido para analizar la oralidad literaria (2–3). Para Stewart, el estudio del lenguaje poético incluye poner atención a enunciados homófonos que pueden surgir fonéticamente durante la lectura de una composición lírica o un texto narrativo: "Such cross-lexical homophony dislodges 'segmental' demarcation, producing in this way a sounding that … redistributes the graphic void (the lexical interspace) as a signifying function" (4). La canción "Edgar Poe, aquel tu cuervo" encaja en la perspectiva filológica de Stewart porque contiene juegos fonológicos que trascienden los lindes habituales entre palabras y de este modo realzan el mensaje metaliterario de Unamuno. Asimismo, el epicentro metapoético de la canción se halla en la fuerte rima consonante entre "palabras" y "te labras," puesto que toda la composición se articula, precisamente, en torno a la noción de "labrar palabras" o de "labrar con palabras" como *raison d'être* de la literatura, particularmente de la poesía.[9]

Por todo ello, en la canción de Unamuno la presunta sed de alcohol crónica de Poe se reimagina en clave de sed de palabras, no patológicamente ("telaraña de palabras / … te labras, / blanca sed que te consume"). No en vano, el poema concluye con un nuevo juego de conceptos bilingüe que cuestiona el uso de la supuesta biografía o psicología de Poe como principal método de recepción: "*Never, nevermore,* alcohol / no rescata a escarabajo" ("Edgar Poe" 1326; la cursiva es del texto original). Es decir, Unamuno concibe la obra artística de Poe no como una fuente de temas decadentistas sino como un archivo de palabras que usa acústicamente ("nevermore", "escarabajo") para componer y desarrollar su propia metapoesía.

La autonomía artística del lenguaje hablado tiene que ver también con el interés de Unamuno en el componente oral de la cultura popular. En su opinión, la literatura "se refresca … acudiendo de continuo al siempre inexhausto manantial de cantos, cuentos, consejos, dicharachos, relatos,

[8] En su ensayo "Sobre el fragmentarismo," (1912) Unamuno comenta que se puede ser original usando fragmentos de otras obras como pretextos creativos. En concreto, argumenta que se pueden crear composiciones "muy personales … a partir de un verso o de varios versos ajenos" ("Sobre el fragmentarismo" 839). En el caso de la conexión Unamuno/Poe, los fragmentos "ajenos" que impulsan creativamente a Unamuno son "nevermore", "Ulalume" y "El escarabajo de oro". En este sentido, su visión de "verbo" como palabra hablada y fuente de originalidad artística constituye un ejemplo de dicho fragmentarismo literario.

[9] Esta imagen de la poesía como terreno fértil donde labrar con palabras es un tropo recurrente en *Cancionero*, especialmente con respecto a la palabra literaria en su dimensión oral, sonora o acústica. Véanse, por ejemplo, las siguientes canciones: "Le dernier cri" (canción "973"), "La palabra" (canción "1631"), "Problemas de mi nieto" (canción "1698") y "Ay, quisiera asirte" (canción "1741").

refranes y leyendas que guarda y lega el pueblo" ("Discurso" 62). Las tres redondillas que conforman la canción "1434 a" son parte del "inexhausto manantial de cantos" populares a los que Unamuno se está refiriendo aquí. La novedad métrica que incorpora para "refrescar" (como él dice) este tipo de estrofa tradicional consiste en componer versos octosilábicos castellanizando ocasionalmente la pronunciación original del inglés. En lugar de la versión inglesa /ˈuːlɐlˌuːm /, se emplea /ˌu-la-lˈu-me/ como variación castellana para rimar con "consume"; igualmente, se observan alternancias silábicas entre /pˈo-e/ en español y /poʊ/ en inglés, o entre /nˈe-bˈeɾ-mˈo-ɾɾˈe / (fonética española) y /ˈnɛvəˈmɔː/ (fonética inglesa).[10] Como se puede ver, trata de mantener la métrica tradicional de la redondilla octosilábica experimentando con el habla en dos lenguas simultáneamente. Además, traslada al contenido de la estrofa ese mismo equilibrio técnico entre innovación y tradición. Por lo general, la redondilla se emplea en poemas narrativos de asunto amoroso o cómico y puede usarse también para diálogos líricos (Domínguez Caparrós 300). Lo que Unamuno hace es adaptar dicha estrofa a la crítica metaliteraria (innovación) y al mismo tiempo conserva dos temas tradicionalmente asociados a ella: intencionalidad cómica (el cuervo como un loro) y tono dialógico (la voz poética se dirige tres veces a "Edgar Poe," como si estuviera invocándolo en voz alta).

Ciriaco Morón Ayorro ha definido la filosofía poética de Unamuno como un "taller de lengua" donde las herramientas predominantes son las palabras y estrofas "populares, con rimas y sonidos tradicionalmente considerados como poco aptos para el poema" (297–98). La canción sobre Poe demuestra esta voluntad experimental que tenía Unamuno con la cultura oral de origen tradicional. Por consiguiente, el poema contribuye a ampliar la función de "renovación" lingüística y estilística que Luis Álvarez Castro atribuye al habla popular en la obra unamuniana (186). Es más, según se verá a continuación, a la hora de emplear a Poe como patrón literario, Unamuno se vale también del folclore castellano para actualizar o reinventar en clave de comentario social el significado crítico de la filosofía verbal que él ve en "The Raven." Es decir, la cultura popular le sirve no solo para tratar de regenerar el panorama poético español sino también para renovar, mediante un imaginativo proceso de adaptación cultural, el legado literario del mismo Poe.

La "filosofía del verbo" como crítica socioeconómica

En lugar de imitar "The Raven" reproduciendo posibles afinidades con él, Unamuno usa dicho poema como punto de partida para componer su propia poesía de cuervos. Para ello se inspira sobre todo en la agudeza verbal de refranes castellanos donde dichas aves aparecen retratadas como agentes de depredación y rapiña. En última instancia, los cuervos españoles terminan teniendo más peso lírico que el estadounidense. Ciertamente, el de Poe le da a Unamuno la idea retórica (el habla del cuervo), pero con los del folclore español articula poéticamente su propia disidencia sociopolítica en tiempos de Alfonso XIII y Miguel Primo de Rivera.

Uno de los poemas sobre cuervos de Unamuno lleva por título "Te Deum" y se publicó en la revista *España* de Madrid. "Te Deum" ilustra la noción de la vida como ardua peregrinación tematizando sonidos como los vientos de un huracán y los lamentos de una cruz cristiana. Por medio de una prosopopeya que Unamuno extiende a todo el poema, la cruz termina cediendo, se cae, se calla y muere al mismo tiempo que la

[10] Las transcripciones fonéticas están basadas en *Handbook of the International Phonetic Association: A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet* (ix; 3-26).

lluvia y la nieve amainan. Se crea así un efecto de silencio que parece traer consuelo, puesto que indica el final de una agonía, la conclusión de un padecimiento. Sin embargo, se trata de un simple alivio efímero para quienes leen o escuchan el poema, ya que el último cuarteto dice así:

> Y al recogerse el huracán ahíto
> sobre la tumba de la cruz posaron
> coro de cuervos, que en un solo grito
> *Te Deum laudamus* con fervor
> graznaron.
> ("Te Deum" 921)

Este ominoso coro de cuervos no entona ni recrea filosóficamente el famoso adverbio "nevermore" de "The Raven" sino que grazna fervorosamente otra célebre melodía, la del "Te Deum" religioso. De esta manera, en la coda gótica del poema se pueden escuchar los ecos del refrán anticlerical que dice "Clérigos y cuervos, huélganse con los muertos," que aparece inventariado en *Refranero general ideológico español* (Martínez Kleiser 653). Mediante una popular analogía entre cuervos y curas, Unamuno le da un giro hacia la heterodoxia cristiana al mensaje filosófico-metafísico del cuervo de Poe. Más que reproducir la temática espiritual o sobrenatural de "The Raven," lo que hace es adaptar a la tradición popular española la innovación técnica de Poe (un cuervo que parece imitar sonidos humanos) para sugerir una crítica religiosa dentro del contexto político que le es propio.

Unamuno compone su poema en enero de 1924, el mismo mes en que muestra abiertamente su desacuerdo con el adoctrinamiento religioso de la enseñanza y denuncia públicamente la censura de la dictadura de Miguel Primo de Rivera y la monarquía de Alfonso XIII. Sucede en un discurso que lee en El Sitio de Bilbao, donde pronuncia las siguientes palabras para referirse al mencionado *statu quo*: "Ya se ve revoloteando a los cuervos para caer sobre su carroña" (Rabaté y Rebaté 448).[11] Así pues, "Te Deum" subraya el oportunismo de sectores religioso-políticos que, como pájaros carroñeros, hacen del sufrimiento y la muerte un negocio, en lugar de un acto de consuelo o fe verdadera.

Unamuno tira del hilo creativo del refranero hispánico para hacer denuncia social convirtiendo al conocido cuervo parlante que habla inglés en un grupo de cuervos cantores que saben latín, tal y como exigía la liturgia católica por aquellos tiempos.[12] Asimismo, en vez de crear un estribillo basado en una sola palabra, como es el caso de "nevermore," compone todo un epílogo coral inspirado en "Te Deum laudamus" de la ortodoxia cristiana. Así pues, con la sabiduría o filosofía popular como telón de fondo, Unamuno trasplanta el romántico cuervo de Poe en un contexto español y lo transforma en crítica ideológica.

Cinco años más tarde, en 1929, vuelve a emplear esa misma estrategia literaria con la imagen de otro cuervo lírico. Lo hace con una canción incluida en *Cancionero* (canción "951") y cuyo primer verso dice "Par de huevos, tragó el cuervo" (1929). Los huevos que el cuervo devora son en realidad los ojos de un "pobre siervo" que, como la cruz de "Te Deum," cae a tierra muerto ("Par de huevos" 507). Se ignora qué le ha pasado exactamente a este hombre; en la canción solamente se indica que, cuando expira, el "mundo de que murió" queda reflejado en las pupilas de sus ojos como una enfermedad

[11] El 20 de febrero de 1924 Unamuno recibe en Salamanca la noticia de su expulsión de la España peninsular. Se trata de una orden de destierro inmediato emitida por el gobierno bicéfalo del dictador Primo de Rivera y el rey Alfonso XIII. Un periodista le pregunta cuál cree que podría ser la causa de dicho destierro, a lo cual don Miguel responde que probablemente se deba al discurso que dio el 5 de enero de ese mismo año en El Sitio, la sede de una asociación cultural de tendencia liberal en la ciudad de Bilbao (Rabaté y Rebaté 447-453).

[12] Véanse, por ejemplo, dos cartas apostólicas de Pío XI: "Officiorum Omnium" (1922) y "Unigenitus Dei Filius" (1924).

fatal ("Par de huevos" 507). La imagen atroz de este cuervo engullendo con avidez los ojos de un cadáver humano remite a un conocido refrán que alude a las nociones de desagradecimiento y deslealtad: "Cría cuervos, y te sacarán los ojos."[13] Igual que el cuervo de Poe y los de "Te Deum," el de esta canción también emite un sonido, aunque sus habilidades fonéticas no consisten en graznar "nevermore" ni en entonar otro adverbio equivalente en español; su "poder verbal" tampoco radica en cantar "Te Deum laudamus" ni nada tan sofisticado. Muy al contrario, es un cuervo retratado mediante una palabra sencilla y popular de origen sonoro: "gluglú," concretamente el "gluglú con que engullía" los ojos del moribundo ("Par de huevos" 507).

El efecto onomatopéyico de "gluglú" pone en primer plano la voracidad carnívora del ave en cuestión, que se traga los ojos del hombre caído sin trocearlos con el pico, creando así una imagen crítica de rapacidad. De este modo, la ingratitud del refrán adquiere las dimensiones de una epidemia de injusticia social que acaba con la vida del "pobre siervo" (el "mundo de que murió"). El cuervo y el cadáver del hombre funcionan como respectivos emblemas poéticos del pecado capital de la gula y los consecuentes efectos dramáticos de la corrupción moral del liderazgo sociopolítico. Esta lectura de la canción en clave económica coincide con los "siervos" de otro poema de Unamuno titulado "¡Bienaventurados los pobres!" (1913), donde también hay cuervos esperando a que caigan al suelo, muertas, las víctimas del caciquismo, la especulación agraria, la emigración desesperada y la explotación laboral ("Bienaventurados" 905).[14]

"Par de huevos, tragó el cuervo" admite también una lectura filosófica en clave de ironía trágica. Su desenlace sugiere que este cuervo darwiniano terminará siendo devorado por otro superior a él; a saber, el colosal cuervo cósmico de la muerte, que todo lo engulle, incluido ese gran ojo/huevo del firmamento que es el sol. Popularmente la onomatopeya "gluglú" recrea el sonido gutural que se produce cuando se traga saliva ante una amenaza inminente. En este sentido, en la canción de Unamuno dicho sonido funciona como expresión del miedo que siente el cuervo cuando adquiere conciencia de su propia mortalidad.[15] Así pues, "gluglú" asigna sentimentalidad o emotividad agónica al cuervo de Unamuno; por el contrario, el de Poe permanece férreamente instalado en el estribillo "nevermore" como símbolo de una indiferencia empírico-positivista que niega el Más Allá.

En suma, Unamuno amplía el valor filosófico de la oralidad en "The Raven" dando una variedad de significados adicionales a los sonidos que emiten sus cuervos poéticos: crítica ideológica en "Te Deum" y comentario socioeconómico de implicaciones existenciales en "Par de huevos, tragó el cuervo." Para ello, recontextualiza en la tradición oral española el modelo retórico del cuervo verbal que se popularizó internacionalmente a partir de la publicación del poema de Poe. Esta estrategia creativa de Unamuno es un

[13] El refrán tiene siglos de antigüedad y está recogido por escrito desde, al menos, el siglo XVI, concretamente en *Refranes que dizen las viejas tras el fuego* (López de Mendoza 83) y *Diálogo de la lengua* (Valdés 154).

[14] La onomatopeya "gluglú" es el elemento lírico que distingue a este cuervo de otras dos aves carroñeras en la poesía de Unamuno: "El buitre de Prometeo" (1907) y "A mi buitre" (1911). Ambos buitres permanecen en silencio y funcionan como una alegoría filosófica del sentido de la vida. En cambio, el cuervo de la canción "951" de *Cancionero* está asociado a las connotaciones socioeconómicas del sonido "gluglú" en el contexto trágico del "pobre siervo".

[15] Unamuno no solo recrea el motivo clásico *memento mori* sino también el tópico medieval del poder igualatorio de la muerte, que borra todas las disparidades sociales. En el poema se advierte alegóricamente que quienes lideran administraciones abusivas y corruptas (el cuervo carroñero) también acabarán contemplando, con desengaño y pena, la verdad última de su inevitable caducidad.

ejemplo de su posición teórica con respecto a la cuestión de la invención literaria. En su libro *Alrededor del estilo* (1924), explica que para él la imitación artística es un punto inicial de aprendizaje poético, no un punto de llegada ni un fin en sí misma. Para él, el destino final no es hacer un trabajo mimético sino una recreación o lectura idiosincrásica del modelo original. De hecho, afirma que toda originalidad es "derivada" y que, de no ser así, lo único que se logra es la inmovilidad o rigidez de la literatura (*Alrededor* 891–92). Este concepto de derivación creadora subyace en las transformaciones filosóficas y críticas de "The Raven" en la lírica de Unamuno, quien en última instancia rinde homenaje a Poe reinventando el famoso poema en clave metaliteraria y sociopolítica en lugar de hacerlo a partir del convencional enfoque romántico-bohemio que era predominante a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Conclusión: "La moralidad artística" de Poe según Unamuno

En un ensayo sobre la influencia de la obra de Poe en las letras latinoamericanas y españolas, Pedro Salinas comenta que el intercambio entre literaturas es imprescindible para "autoafirmar la personalidad propia" (para crear un estilo lírico propio) y "renovar el lenguaje poético" (1330). Unamuno coincide con Salinas en esta visión dialógica de la literatura como origen de autenticidad artística. "The Raven" le sirve de incentivo para autoafirmar su "personalidad" literaria haciendo hincapié en la importancia que él suele dar a la simulación del lenguaje hablado en la escritura.

Consecuentemente, las canciones unamunianas sobre "The Raven" y su propia lírica de cuervos se pueden leer como una extensión poética de un artículo suyo sobre Poe publicado en el periódico *La Nación* de Buenos Aires en 1923 y que lleva por título "La moralidad artística." En él reclama "la independencia de la literatura" y propone leer la obra de Poe en términos de la "sanidad estética" y "lucidez lógica de sus producciones," es decir, a partir de la autonomía formal de su lenguaje artístico ("Moralidad" 1165–66).[16] Desde su punto de vista, la genialidad poética del escritor norteamericano tiene que ver con su sentido de independencia personal. Para Unamuno, quienes destacan por su "excelencia," "superioridad" y "exquisitez" literarias lo hacen porque "no … se rinden" al sentido común, esto es, a la moralidad convencional, y por consiguiente "no buscan la popularidad fácil" ("Moralidad" 1168). En el caso de Poe, continúa Unamuno, el puritanismo era uno de los pilares ideológicos en que se asentaban los hábitos sociales del sentido común y la oficialidad política ("Moralidad" 1167–68). Por lo tanto, y de acuerdo con Unamuno, Poe no buscaba una "popularidad fácil" al componer "The Raven," sobre todo porque el estribillo "nevermore" introduce el concepto de duda religiosa en una sociedad que, según "La moralidad artística," era de costumbres predominantemente puritanas.

A la luz de la propuesta formalista de Unamuno, "nevermore" como motivo poético determina la interpretación crítica del contexto social en el que Poe escribió "The Raven", concretamente el cuestionamiento de una normatividad puritana. El mismo Unamuno se desvía del *statu quo* español durante la década de los 1920. Su disidencia política con respecto a la dictadura de Primo de Rivera y la monarquía de Alfonso XIII provocaron su destierro en la isla de Fuerteventura y su auto-exilio en la

[16] Según M. Thomas Inge, en "La moralidad artística" Unamuno defiende a Poe "against the psychiatric scrutiny of early psychological critics" (201). Como se puede ver, la posición crítica de Unamuno como ensayista coincide con la que presenta como poeta en la canción "1434 a" de *Cancionero*, donde precisamente reclama leer las obras de Poe desde una perspectiva más textual que biográfica.

frontera francoespañola. Desde esta perspectiva, "La moralidad artística" sugiere que Unamuno se identifica intelectualmente con la experiencia de alienación social que él atribuye a Poe. Cabe argumentar entonces que dicha afinidad intelectual se manifiesta en su adaptación metaliteraria e ideológico-económica del concepto del cuervo parlante con la finalidad de reclamar abiertamente los recursos artísticos de la lengua hablada y el ingenio crítico de la cultura popular.

En definitiva, la contribución de Unamuno a la recepción española de la obra literaria de Poe radica en su compromiso poético con lo que podríamos denominar *filología del habla*, alejándose así del enfoque sociológico e histórico que predomina en las primeras décadas del siglo XX. En general, la poesía interior de las palabras (es decir, el potencial musical de la fonética y la morfología) constituye para Unamuno el origen formal y técnico de la función artística del lenguaje. Como lector, aplica ese mismo principio a "The Raven" y, al hacerlo, desarrolla su propia poesía de cuervos desde la autorreflexividad literaria y la intelectualidad crítica. Todo ello sugiere que Unamuno lee y recrea "The Raven" en el marco de una filología poética que se fundamenta en la lírica metaliteraria y en el folclore castellano de raíz verbal.

Transcripciones de los poemas

"1430" (*Cancionero*)
Víctor Hugo tocó el bombo
con el volcán Momotombo;
gran mago de los sonidos
nos regaló los oídos
con milagrosa armonía;
toda su filosofía
nada menos la del verbo,
la misma que la del cuervo
de Edgar Poe; poesía.

11 de enero, 1930.

Nota del Autor: "Hay que buscar en Víctor Hugo la poesía en que hace rimar Momotombo. El poder de Poe era verbal. El *nevermore* de su cuervo".

"1434 a" (*Cancionero*)
Edgar Poe, aquel tu cuervo
nevermore —todo un loro—
Edgar Poe, todo tu oro
—escarabajo— es el verbo,

Edgar Poe, tu Ulalume,
telaraña de palabras
en negra entraña te labras,
blanca sed que te consume.

Edgar Poe, qué trabajo
tener que vivir al sol,
never, nevermore, alcohol
no rescata a escarabajo.

14 de enero, 1930.

***"TE DEUM"* (*Poesías sueltas*)**
Herida como un arpa por los vientos
del huracán, en la pelada cumbre
canta la cruz henchida de lamentos,
al abismo del cielo, su quejumbre.

Vino al suelo embozado al cabo en nieve
y al caer despidió manso sollozo
que, copo de sonora nieve, leve
se fue rodando al valle como a un pozo.

Y se calló la cruz y blanca manta
que el negro cielo vomitó sañudo
la tapó al fin sobre la cumbre santa,
y luego el cielo se quedó desnudo.
Y al recogerse el huracán ahito
sobre la tumba de la cruz posaron
coro de cuervos, que en un solo grito
Te Deum laudamus con fervor graznaron.

Enero, 1924.

"951" (*Cancionero*)
Par de huevos, tragó el cuervo
los ojos del pobre siervo,
al fin en tierra cayó,
y en las niñas, tal dos yemas
las imágenes, emblemas
del mundo de que murió.

Y al cielo volvió sus ojos
prieto —tornasoles rojos—
el negro cuervo y se oyó
el gluglú con que engullía
los ojos; el sol moría
y el picacho lo engulló.

25 de marzo, 1929.

Obras citadas

Abrams, M. H. *The Fourth Dimension of the Poem and Other Essays*. W. W. Norton & Co., 2012.

Álvarez Castro, Luis. *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Ediciones U de Salamanca, 2005.

Ayala Calderón, Javier. "El orden del caos: naturaleza, orden y regularidad del mundo según Edgar Allan Poe." *Estudios: Filosofía, Historia, Letras*, XIX, no. 136, 2021, pp. 117–32.

Casas, Arturo. "About Metapoetry and Performativity." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, no. 5, 2011, https://doi.org/10.7771/1481-4374.1904.

De la Riva-Agüero y Osma, José. *Carácter de la literatura del Perú independiente*. 1905. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962.

Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de métrica española*. Alianza Editorial, 2016.

Englekirk, John Eugene. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1934.

Flores Moreno, Cristina. "¡Ayer es Nunca Jamás!: Recepción e influencia de la poesía de Edgar Allan Poe en Antonio Machado." *Odisea: Revista de Estudios Ingleses*, vol. 10, 2009, pp. 83–96, https://doi.org/https://doi.org/10.25115/odisea.v0i10.251.

Franz, Thomas R. "Unamuno and the Poe/Valéry Legacy." *Revista Hispánica Moderna*, vol. 50, no. 1, 1997, pp. 48–56.

García Blanco, Manuel. *América y Unamuno*. Gredos, 1964.

Gurpegui, José Antonio. "Poe in Spain." *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*, U of Iowa P, 1999, pp. 108–14.

Herndon, Jerry A. "Poe's 'Ligeia': Debts to Irving and Emerson." *Poe and His Times: The Artist and His Milieu*, The Edgar Allan Poe Society, 1990, pp. 113–29.

Hugo, Victor. "Les raisons du Momotombo." *La légende des siècles*, Hetzel, 1859, pp. 125–30.

Inge, M. Thomas. "Miguel de Unamuno's *Canciones* on American Literature." *Perspectives on American Culture: Essays on Humor, Literature, and the Popular Arts*, Locust Hill, 1994, pp. 197–208.

International Phonetic Association. *Handbook of the International Phonetic Association: A Guide to the Use of the International Phonetic Alphabet*. Cambridge UP, 1999.

López de Mendoza, Íñigo (Marqués de Santillana), y Hugo O. Bizzarri. *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*. Edition Reichenberger, 1995.

Martínez Kleiser, Luis. *Refranero general ideológico español*. Editorial Hernando, 1978.

Morón Arroyo, Ciriaco. "Unamuno: poesía y filosofía." *La poesía de Miguel de Unamuno*, U de Deusto, 1987, pp. 291–304.

Pius XI. "Officiorum Omnium." *Litterae Apostolicae*, Sancta Sedes, 1922, vatican.va/content/pius-xi/la/apost_letters/documents/hf_p-xi_apl_19220801_officiorum-omnium.html. Accessed 26 Aug. 2025.

Pius XI. "Unigenitus Dei Filius." *Litterae Apostolicae*, Sancta Sedes, 1924, vatican.va/content/pius-

xi/la/apost_letters/documents/hf_p-xi_apl_19240319_unigenitus-dei.html. Accessed 26 Aug. 2025.

Poe, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition." *The Poems of Edgar Allan Poe, with a Selection of Essays*, J. M. Dent & Sons, 1927, pp. 163–77.

---. "The Raven." *The Poems of Edgar Allan Poe, with a Selection of Essays*, J. M. Dent & Sons, 1927, pp. 1–7.

---. "Ulalume." *The Poems of Edgar Allan Poe, with a Selection of Essays*, J. M. Dent & Sons, 1927, pp. 86-88.

Pollin, Burton R. "Poe's 'Ulalume': Its Likely Source and Sound." *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, vol. 1, no. 1, 1988, pp. 17–19, https://doi.org/https://doi.org/10.1080/19403364.1988.11755122.

Rabaté, Colette, y Jean-Claude Rabaté. *Miguel de Unamuno. Biografía.* Taurus, 2009.

Rodríguez Guerrero-Strachan, Santiago. "Juan Ramón Jiménez's Reading of Edgar Allan Poe as a Source for a Cosmopolitan *Modernismo*." *The Edgar Allan Poe Review*, vol. 23, no. 1, 2022, pp. 37–54.

Romero López, Dolores. "El transfondo ocultista del cuervo: desde su simbolismo poético a los 'topoi' modernistas." *'Ilu. Revista de Ciencias de Las Religiones*, vol. 18, 2013, pp. 201–18, https://doi.org/https://doi.org/10.5209/rev_ILUR.2013.v18.43048.

Sagrada Biblia. Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O. P. Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.

Salinas, Pedro. "Poe en España e Hispanoamérica." *Obras completas de Pedro Salinas*, II, Ediciones Cátedra, 2007, pp. 1326–31.

Stewart, Garrett. *Reading Voices: Literature and the Phonotex*. U of California P, 1990.

Unamuno, Miguel de. "*La agonía del cristianismo*." *Obras completas*, VII, Escelicer, 1966, pp. 303–64.

---. "Algunas consideraciones sobre la literatura hispano-americana. A propósito de un libro peruano." *Obras completas*, III, Escelicer, 1966, pp. 900–24.

---. "*Alrededor del estilo*." *Obras completas*, VII, Escelicer, 1966, pp. 883–947.

---. "A mi buitre." *Obras completas*, VI, Escelicer, 1966, p. 385.

---. "Amor a la palabra creadora." *Obras completas*, VI, Escelicer, 1966, p. 1238.

---. "Aprender haciendo conversación." *Obras completas*, VII, Escelicer, 1966, pp. 856–61.

---. "Ay, quisiera asirte." *Obras completas*, VI, Escelicer, 1966, p. 1419.

---. "¡Bienaventurados los pobres!" *Obras completas*, VI, Escelicer, 1966, pp. 904–05.

---. "El buitre de Prometeo". *Obras completas*, VI, Escelicer, 1966, pp. 234–39.

---. "Le dernier cri." *Obras completas*, VI, Escelicer, 1966, p. 1222.

---. "Discurso leído en la solemne apertura del curso académico de 1900 a 1901, en la Universidad de Salamanca." *Obras completas*, IX, Escelicer, 1966, pp. 60–7.

---. "Edgar Poe, aquel tu cuervo." *Obras completas*, VI, Escelicer, 1966, p. 1326.

---. "La figura es hondura." *Obras completas*, VI, Escelicer, 1966, p. 1412.

---. "La lengua escrita y la hablada." *Obras completas*, VII, Escelicer, 1966, pp. 832–34.

---. "La moralidad artística." *Obras completas*, VIII, Afrodisio Aguado, 1960, pp. 1165–69.

---. "La palabra." *Obras completas*, VI, Escelicer, 1966, p. 1386.

---. *El poder de la palabra: parte I [y] II*. Centro de Estudios Históricos. Archivo de la Palabra, 1931, https://bnedigital.bne.es/bd/es/card?id=13227533-181d-4c4f-bfa8-4723263dd4d7.

---. "Logos." *Obras completas*, VI, Escelicer, 1966, p. 1398.

---. "Orfebrería literaria." *Obras completas*, VII, Escelicer, 1966, pp. 846–49.

---. "Par de huevos, tragó el cuervo." *Obras completas*, V, Biblioteca Castro, 2002, p. 507.
---. "Problemas de mi nieto." *Obras completas*, VI, Escelicer, 1966, p. 1405.
---. "Prólogo del autor." *Obras completas*, VI, Escelicer, 1966, pp. 931–48.
---. "Sobre el fragmentarismo." *Obras completas*, VII, Escelicer, 1966, pp. 838–41.
---. "Te Deum." *Obras completas*, VI, Escelicer, 1966, p. 921.
---. "Victor Hugo tocó el bombo." *Obras completas*, VI, Escelicer, 1966, p. 1325.
---. "*Vidas sombrías*." *Obras completas*, III, Escelicer, 1966, pp. 1076–77.
Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Ediciones Cátedra, 1990.
White, Patrick. "The Thing Needed: Hope and Despair in 'Ulalume.'" *Masques, Mysteries, and Mastodons: A Poe Miscellany*. Edgar Allan Poe Society, 2006, pp. 1–16.