

## Traducir la poesía de Poe, el Proteo involuntario

Mario MURGIA

Universidad Nacional Autónoma de México

Este artículo explora las posibilidades de traducción de algunos poemas de Edgar Allan Poe, al castellano y desde México. El énfasis se coloca en las limitaciones (o posibles ventajas formales) que ofrecen al traductor las concepciones esquemáticas de Poe en cuanto a la composición de poesía, particularmente aquellas en la que el sentido se encuentra subordinado a las particularidades rítmicas y métricas del verso de escritor de Boston.

PALABRAS CLAVE: Poe, poesía, traducción, rima, versificación.

This essay explores the possibilities of translating a number of poems by Edgar Allan Poe into Spanish, in Mexico. Emphasis is placed on the limitations —or likely formal advantages— presented to the translator by Poe’s schematic ideas on poetic composition, particularly those in which sense is subordinated to the poet’s rhythmical and metrical peculiarities.

KEY WORDS: Poe; poetry, translation, rhyme, versification.

Hay, oh muy valeroso, quienes cuya forma ha sido cambiada una vez y ha permanecido en esta nueva figura; hay a quienes está permitido convertirse en más figuras, como a ti, Proteo, habitante del mar que abraza la tierra...

Ovidio, *Metamorfosis*

What is Poetry? —Poetry! — that Proteus-like idea,  
with as many appellations as the nine titled Corcyra!

Edgar Allan Poe, “Letter to B—”

La vida literaria de Poe y sobre todo —en uno de los más satíricos giros de la fama que en el universo de las letras occidentales pueda recordarse— la muerte de Poe (física, que no literaria) están marcadas por la amarga ironía de no ser lo que se ha querido y, en cambio, ser tal vez lo que nunca se previó. Es bien sabido que una de las pocas fantasías no monstruosas ni mórbidas de Poe era el ser recordado, ante todo, como poeta; después, como campeón de la crítica literaria estadounidense. Existen incluso datos que apuntan

a que las intenciones abyectas de la mayoría de sus ejercicios en la prosa estuvieron siempre al servicio de una visión más elevada de lo onírico, lo sensual y lo imposible en sus poemas. No obstante, Poe es para nosotros un prosista afamado o, quizá peor para él, un cuentista de popularidad inmensa. De no ser por su proverbialmente mecánico “El cuervo” o, en escala mucho menor, por el ripioso “Annabel Lee”, la poesía de Poe estaría condenada a ser un mero apéndice de su por sí breve obra.

Y “breve” resulta aquí una palabra clave. A menudo su popularidad nos hace olvidar que, en más de un sentido, Poe fue un escritor, un artista, breve: murió apenas a los cuarenta años y habiendo escrito sólo cincuenta y tantos poemas, una novela corta, dos *novellas*, alrededor de setenta cuentos y otros tantos ensayos. Claro, ya quisieran muchos escribir la mitad de eso al llegar a los cuarenta, pero aun así la falta de proporción entre el grueso de su obra y la inmensidad de su influencia (representada casi exclusivamente por los ecos que resuenan desde sus cuentos) debería resultar más notoria. Poe fue un escritor de vida breve y de poesía breve aunque de aspiraciones poéticas enormes, si bien, en el sentido del verso, sus alcances también sean sucintos. Es aquí, en esta tensión entre la literal “brevedad” de sus escritos y el gran prestigio de su nombre, donde reside uno de los visos de algo que podría calificarse como “carácter proteico” de Poe. Esta virtud, dada por él mismo a la verdadera poesía (como lo deja claro el epígrafe de este texto), parece extenderse al carácter y a las formas de sus versos mismos, sobre todo cuando éstos han de traducirse a lenguas y experiencias literarias diferentes a su acompasado y calamitoso inglés bostoniano. Porque, para traducir los versos Poe, la atención ha de centrarse primero en la forma y luego, a partir de las abigarradas exigencias de sentido de ésta, en sus contenidos recurrentes: la búsqueda, ya sea de la muerte, de lo ominoso, de la amada o de la ominosa muerte de la amada. El verso de Poe se transmuta constantemente de lo rítmico y lo bello propuesto en sus teorías a lo repetitivo y lo puramente lóbrego en su práctica. Por esto, el traductor de Poe requiere estar al tanto de las transformaciones que vive su poesía, en el breve espacio que ocupa, entre la *idea* que el escritor tiene de lo poético y el posible asimiento de tal abstracción en el *verso escrito*, lo cual presupone un proceso retórico, en este caso y como veremos más adelante, un tanto contradictorio en sus planteamientos y resultados.

En este momento, hemos decidido enunciar el verso de Poe y no su “poesía” o la naturaleza poética del lenguaje utilizado en sus textos. Esta opción tiene que ver con el objetivo de Poe en cuanto a erigirse como el poeta de la belleza verdadera a partir, en primera instancia, de una conformación propia como “hacedor de metros” esencialmente original. Hablando de “El cuervo”, Poe apunta en “The Philosophy of Composition”:

Y aquí podría bien decir algunas palabras sobre versificación. Mi primer objetivo (como de costumbre) era la originalidad. El punto hasta el que ésta se ha visto descuidada, en la versificación, es una de las cosas más inexplicables del mundo. Aun si se acepta que hay pocas posibilidades de variedad del mero *ritmo*, queda claro que las posibles variedades en cuanto a metro y estrofa son en definitiva

infinitas; y aun así, *durante siglos, nadie, en verso, ha hecho o parece jamás haber pensado en hacer algo original*. El hecho es que la originalidad (excepto en mentes de muy inusual vigor) no es de ninguna manera, y como algunos suponen, asunto de impulso o intuición. En general, para encontrarla, debe buscarse con ahínco y, aunque definitivamente sea mérito del más elevado nivel, requiere para su alcance menos inventiva que negación (Thompson, 2004: 681).

Queda claro que para Poe la originalidad es un recurso artificioso, práctico y practicable, más que una virtud poética. Se trata de la práctica de lo inusual, de componer lo inusitado, lo que Poe entiende como originalidad; para alcanzarla, el versificador ha de regresar al “origen”, es decir, a métricas muy socorridas que deben sorprender por sus improbables combinaciones en un texto particular. La poesía de Poe parte de la atención concentrada en la forma y en los carices que ésta adquiere cuando el hacedor de versos persigue la musicalidad a ultranza que Poe identifica con la práctica de una serie de alternancias y repeticiones, las cuales darán como resultado una estudiada originalidad formal y no necesariamente, insisto, poética. Unos renglones más adelante en su ensayo (y con una breve aunque técnicísima explicación sobre heptámetros y tetrámetros catalécticos y acatalécticos), Poe niega la originalidad intrínseca de los versos de “El cuervo”, aunque la reafirma en la combinación métrica de los mismos. Y todo esto para concluir que la complejidad del asunto se traduce, de forma literal, en riqueza a través diversos niveles de “sugestividad” (por falta de un mejor término en castellano para el afectado *suggestiveness* del original).

La *sugestividad*, para Poe, es inherente al poema de cierta extensión, medida en “una sentada”, idea que matiza con su insistencia en las ventajas de contención de composiciones cortas. Así, con excepción de “Al Araaf” y, hasta cierto punto, de “Tamerlane” y “El cuervo” —tal vez, y de manera paradójica, sus composiciones más populares—, la mayoría de sus poemas son significativamente cortos (de cierto, mucho más cortos de lo que duraría cualquier “sentada” que tal pudiese considerarse) y cumplen con los defectos que él mismo atribuye a la poesía de *innecesaria* brevedad en sus teorías. En “The Poetic Principle”, de 1850, sostiene lo siguiente:

[... ] resulta claro que un poema puede ser inapropiadamente breve. La brevedad indebida degenera en simple epigrama. A pesar de que un poema *muy* breve produce de vez en cuando un efecto brillante o vivido, jamás rinde nada profundo o duradero. Debe haber una presión constante del sello sobre la cera. De Béranger ha forjado innumerables cosas, penetrantes y estimulantes del espíritu; pero, en general, tan poco ponderosas son que no se graban profundamente en la atención del público; y por lo tanto, como tantas plumas de la imaginación, se han levantado por los aires sólo para que el viento las empuje de nuevo al suelo (Thompson, 2004: 700).

Pensemos en el breve “Alone”, por ejemplo, en el que encontramos versos como: “From Childhood’s hour I have not been / As others were—I have not seen / As others saw...” (y que Argel Corpus traduce con fluida literalidad como “Desde mi infancia no

he sido / como otros fueron; no he visto / como otros vieron... ”) (Poe, 2009: 28-29). Es éste un poema de juventud, cercano a los ritmos y el desencanto del mundo que tipifican algunos de los poemas cortos de Byron, a quien Poe imitó profusamente, como casi todo poeta joven decimonónico con anhelos heroicos. Si bien la noción de la niñez peculiar, en soledad genial, resulta de momento evocativa y hasta conmovedora, la rima en participio, los paralelismos sintácticos y, al final, la consabida referencia al misterio y lo demoniaco (“[...] a cloud that took the form [...] / Of a demon in my view”; “[...] la nube que tomó la forma [...] de un demonio en mi paisaje”, según Corpus) tumban los apenas veintidós versos de Poe por los suelos de lo mecánico, lo predecible y lo “imponderous”, para hacer eco a “The Poetic Principle”. Su tendencia al tetrámetro (verso de cuatro acentos contundentes utilizado en canciones y baladas para sostener una suerte de ritmo encantatorio) zozobra al dar paso a versos más cortos que, cuando desembocan en un par de encabalgamientos, tropiezan con profusos guiones que emulan silencios o pausas abruptas, más que sugerentes.

La diferencia entre los carices de Poe el teórico de la poesía y Poe el hacedor de versos es notable, en particular porque, como resultado de su obsesión con los efectos del verso —hacia sus últimos poemas aunque sensiblemente también desde sus composiciones de juventud—, se entrega a repeticiones fónicas y sintácticas que, por más que encandilen con las cadencias de alguna fórmula mágica o hechizo encantador, terminan conformando estribillos notorios por su facilidad y hasta su inocencia. La lucidez de los comentarios de Poe en cuanto a la naturaleza de la imaginación (o “fancy” en el más romántico de los sentidos) en el pasaje que ya hemos citado de “The Poetic Principle” da paso a efectos que terminan en efectismo, al punto que, sin afán de morbidez, podría incluso afirmarse que entre las varias adicciones de Poe se encontraba desafortunadamente aquélla a la reiteración y a la sentencia rítmica, siempre en detrimento de la belleza absoluta y la originalidad que con tanto afán persiguió.

Esto queda claro en el primer poema que traduje para la antología *El cuervo y otros poemas*, editada por Samsara. He aquí “Song” en su totalidad:

I saw thee on thy bridal day—  
 When a burning blush came o’er thee,  
 Though happiness around thee lay,  
 The world all love before thee:

And in thine eye a kindling light  
 (Whatever it might be)  
 Was all on Earth my aching sight  
 Of Loveliness could see.

That blush, perhaps, was maiden shame—  
 As such it well may pass—  
 Though its glow hath raised a fiercer flame  
 In the breast of him, alas!

Who saw thee on that bridal day,  
 When that deep blush *would* come o'er thee.  
 Though happiness around thee lay;  
 The world all love before thee.

Este poema, de 1827, presenta una tensión entre la idea de inocencia que rodea a la novia a punto de casarse y la certeza de la pérdida, tanto del candor núbil de la muchacha como de la cercanía física con ella, por parte del amante (no necesariamente en el sentido sexual). El paso de un estado a otro, sean éstos físicos, mentales o sentimentales, se hace manifiesto aquí también mediante la tirantez de un triángulo en cuyos vértices resuenan la pasión insatisfecha, la inocencia etérea y el compromiso ineludible. Poe intenta reproducir tal tensión en la pieza a través de versos que tienden al tetrámetro yámbico con variaciones en trímetros como “As such it well may pass”. Además, los versos, densamente rimados juegan con la idea de un subrepticio y aliterado “burning blush” en una ocasión que presta su gravedad ceremonial a un par de estribillos que se antojan excesivos en un poema tan breve: el primer verso de la primera cuarteta, así como el tercero y el cuarto, se repiten con ligeras variaciones en la última estrofa. La rimas, como por ejemplo “lay/day” o las francas repeticiones de “thee” (presentes por necesidad, dado el estribillo, en la primera y la última cuarteta) son de suma facilidad, al grado de que los juegos combinatorios de la canción, como afirma Anthony Caputi en su ensayo “Refrain in Poe’s Poetry”, “ejemplifica[n] la puerilidad retórica que con frecuencia envía sus efectos más interesantes” (1953: 172).

Si en traducción hay que hacerle alguna justicia a los “efectos interesantes” de los que habla Caputi, no queda más remedio que traer al español las repeticiones y rípios en que por desgracia desemboca la inicial sugerencia de tensión sexual que Poe buscaba explorar. No obstante, el énfasis en la forma permite al traductor algún grado de manipulación semántica de los contenidos, como se muestra en mi versión en castellano:

#### Canción

Contemplábate el día de tu boda,  
 y tu rostro se tomó rubicundo  
 aunque la dicha rodeábate toda,  
 ante tu faz de amor entero el mundo.

En tus ojos una luz reluciente  
 (sin conocer de cierto qué sería)  
 es lo único que mi vista doliente  
 del Encanto en este mundo veía.

El rubor quizá era pudor de dama—  
 de esta guisa bien podría pasar—  
 aunque su brillo una ardorosa flama  
 en pecho de hombre pudiese avivar.

Quién te veía el día de tu boda,  
cuando tu rostro era ya rubicundo  
aunque la dicha rodeábate toda,  
ante tu faz de amor entero el mundo.

La rima entre “day” y “lay” del estribillo se ha sustituido con la igualmente fácil (aunque en bislabos) “boda” y “toda”, mientras que se ha aprovechado el equivalente de “burning blush”, el cuatrísílabo “rubicundo”, para rimar con “mundo”, que, en un hipébaton constitutivo del cierre de la primera cuarteta y de la canción entera, sustituye el insistente “thee”. En una serie de endecasílabos, con una rima tan consonante como la del original (y que recurre incluso a los nunca bien ponderados infinitivos), se pretende reproducir, por una parte, el intento de contención —sugerido por la constancia de la forma— de un atormentado amante que contempla impotente el matrimonio de su joven amada con un tercero, y por la otra, la vacuidad de esquemáticas rimas como la que hay entre “pass” y “alas!”

En su afán musical, la calculadora mente matemática de Poe se convierte en la razón de algún impensado científico de la rima que muda al poeta sediento de belleza, aquél concebido originalmente en su imaginario artístico. Tan insospechada mutación encuentra anotaciones por demás irónicas (dada su involuntaria ejemplificación inversa en los propios versos de Poe) en documentos como “Letter to B—”: “Un poema, en mi opinión, se opone a la obra científica al tener, como objetivo inmediato, el placer, no la verdad; [...] la poesía [presenta imágenes perceptibles] con sensaciones *indefinidas*, para cuyo fin la música es esencial, dado que la comprensión del sonido dulce es nuestra concepción más indefinida. La música, al combinarse con una idea placentera, es poesía...” (Thompson, 2004: 593-594).

¿Qué idea placentera habrá, por ejemplo, en el parentético y superfluo verso (“Whatever it may be”), que a todas luces ocupa espacio sólo para completar la cuarteta y rimar con “Of Loveliness could see”? Tan esquemática musicalidad sólo puede reproducirse de manera igualmente esquemática, con una rima (¿por qué no?) entre “sería” y “veía”. Al intentar seguir a Keats y su contundente noción de que la belleza es verdad y la verdad, belleza,<sup>1</sup> Poe se ha convertido en su odiadísimo Wordsworth, a quien acusa de poseer “poca evidencia de fuego poético” por su tendencia a “poetizar” utilizando juicios “demasiado correctos”. ¿Y qué ha pasado entonces con las formas de Poe? Tal vez podamos preguntar de él mismo lo que preguntara él a su vez sobre el esquemático Wordsworth: “¿Podrán las grandes mentes descender a tales absurdos?”<sup>2</sup> La búsqueda de extrema corrección musical hace que, en muchos casos, los versos de Poe sean, al menos en términos de sus anheladas eufonía y belleza, punto menos que incorrectos.

Y hablando de mentes y formas mutables en sus propósitos, Poe no puede ni debe escapar a las tentaciones del soneto. Si, como afirma G. R. Thompson, “Poe fue un

<sup>1</sup> Véase “Ode on a Grecian Urn” (1820) de John Keats.

<sup>2</sup> En cuanto a éstas y otras opiniones sobre diversos poetas, como Shakespeare y Milton, por ejemplo, véase también “Letter to B—” (Thompson, 2004).

gran defensor de una versión del ideal romántico de la totalidad orgánica del arte” (2004: xv), una forma poética tan condensada, socorrida y duradera como ha demostrado ser el soneto a lo largo de los siglos le sirve para abordar temas relativos tanto a los inquietantes avances de su tiempo como a la perdurabilidad de la exaltada belleza sobrenatural, tan común en la poesía, si no romántica, sí romantizante.

“To Science” es un soneto en el que ambas cuestiones convergen en un reclamo a la ciencia por su inoportuna inclinación a dar al traste con las fantasías poéticas de antaño para dar paso a verdades que, si bien necesarias e inevitables, matan las posibilidades imaginativas del artista en general y del poeta en particular. La condensación de imágenes celestiales y míticas del soneto (Dianas, hamadriades, náyades y elfos pueblan casi cada verso en contraposición con las frías garras de la ciencia-buitre), así como la posibilidad de respetar la forma equivalente en español, hacen la traducción de este texto un ejercicio de traslado muy tentador. La apretada brevedad de la forma y las restricciones espaciales que implica su versificación, además de su unidad temática, complican el intercambio de sonetos entre lenguas porque, generalmente, poner atención a uno de sus aspectos provoca el descuido de los otros: el traductor de sonetos es el maestro de ceremonias en un circo de múltiples pistas. No obstante, habrá que confesar que las obsesiones efectistas de Poe presuponen ciertas ventajas, quizá involuntarias, de las que el traductor poco escrupuloso pero interesado él mismo en la conversión de formas puede bien aprovecharse.

“To Science” fue publicado en 1829 y sirvió de introducción a la antología *Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems*. Como estandarte de la pervivencia de la imaginación poética sobre los datos duros de la ciencia, el soneto es la materialización verbal del deseo creador, inagotable, representado por figuras fantásticas que, aunque privadas momentáneamente de accesibilidad para la mente poeta, se ven dotadas de posibilidades de trascendencia dada la retórica, desdénosa y retardora a un tiempo, de las preguntas que ocupan doce versos del soneto:

Science! true daughter of Old Time thou art!  
 Who alterest all things with thy peering eyes.  
 Why preyest thou thus upon the poet's heart,  
 Vulture, whose wings are dull realities?  
 How should he love thee? or how deem thee wise,  
 Who wouldst not leave him in his wandering  
 To seek for treasure in the jewelled skies,  
 Albeit he soared with an undaunted wing?  
 Hast thou not dragged Diana from her car?  
 And driven the Hamadryad from the wood  
 To seek a shelter in some happier star?  
 Hast thou not torn the Naiad from her flood,  
 The Elfin from the green grass, and from me  
 The summer dream beneath the tamarind tree?

Las peculiaridades de este soneto saltan a la vista desde el primer verso. Si bien no es poco usual que un soneto empiece con un exabrupto (y quizá aquí es el texto, oh paradoja, víctima inconsciente de la influencia de Wordsworth), sí lo es quizá comenzar, en inglés, con uno de los pies favoritos de Poe: el trocaico de “science”. Aunque la aparente irregularidad métrica del primer verso pronto se encauza en los tradicionales pentámetros yámbicos, el intento de contención métrica de Poe lo obliga a obviedades que, al servicio de los números, se agolpan para favorecer un efecto de incertidumbre optimista, si se compara el tono con la zozobra fatalista de “Al Aaraaf” en cuanto al tema de la supervivencia de la belleza ante el embate de la crudeza del mundo material. Cuando las rimas predecibles como aquella entre “art” y “heart” o “wandering” y “wing” se le agotan a Poe, éste echa mano de un recurso comprensible en una lengua con tan limitado número de rimas consonantes como la inglesa, la famosa *eye rhyme*, ejemplificada aquí con pares como “eyes” y “realities” o “wood” y “flood”. No obstante, no es tanto la banalidad de algunas de las rimas del soneto lo que se opone a la seriedad de su tema, sino la combinación con ella de lugares comunes como el indefenso corazón del poeta, la caracterización de la amenaza representada por la ciencia como buitre o bien la presencia abigarrada de figuras mitológicas tan disonantes en contexto como las náyades y los elfos (sin olvidarse del sueño tropical del tamarindo, por supuesto).

El traductor de una pieza así puede optar por la traducción “fidel” de sus contenidos, lo cual daría como resultado versos densos por causa de las fantásticas y oscuras imágenes, pero descuidados en cuanto al respeto hacia la forma con la que Poe, a todas luces, se esfuerza por cumplir. Si, por otro lado, la fidelidad en castellano se profesa a los endecasílabos, las imágenes tendrán que aligerarse dada la tendencia polisilábica de nuestro vocabulario. En la traducción que a continuación se presenta, hemos optado por procurar una suerte de punto medio entre ambas posibilidades:

A la ciencia  
 ¡Ciencia! ¡Del tiempo la verdadera hija!  
 Cambia todo con atenta mirada.  
 ¿Por qué sus garras en el bardo fija,  
 arpía, de fea verdad alada?  
 ¿Cómo ha de amarte o bien sabía pensarte  
 si nunca le permites aventuras  
 en el cielo, diamantino estandarte,  
 donde, absorto, remonta las honduras?  
 ¿Del carro no tiraste a Diana bella  
 ni del bosque a Hamadriade sacaste  
 a hallar abrigo en venturosa estrella?  
 ¿A Náyade del río no apartaste  
 y al Elfo del verdor, o bien a mí  
 que un sueño so el tamarindo viví?

Para mantener las casi obligadas rimas consonantes, sin tener que recurrir todo el tiempo a las eses de la segunda persona del singular por medio de la colocación de verbos al final de los versos iniciales (trampa a la cual la facilidad de las rimas originales permite acceder en algún momento, tal vez sin remedio), se pasa de la tercera persona del singular en la primera cuarteta a la segunda persona, a partir del quinto verso. De igual manera, para preservar la idea de violencia del ave rapaz (evidente en “peering eyes” o en el verbo “prey”), la arpía del soneto en español fija tanto su mirada como sus garras en el poeta, atacado así por una verdad privada de belleza. La riqueza del firmamento de la fantasía creativa, idealizada en “treasure in the jewelled skies”, se convierte en un “diamantino estandarte” que, a pesar de su frugalidad visual, evoca la preciada brillantez de un estado superior al que el poeta, “absorto” (es decir, arrobado en su empresa), accede al remontar las honduras del mundo físico, en un intento por compensar las decididas alas (“undaunted wings”) con las que el poeta del original emprende el vuelo. Las figuras míticas, claro está, no admiten compensación alguna, la cual daría al traste con el legado poético al que Poe debe reverencia absoluta y el que, por ende, por no mancillar los anhelos del poeta, el traductor tendría que respetar y conservar con variaciones mínimas. El pareado final, tan característico del soneto “inglés”, se ha conservado en un afán de reproducir el efecto (melo)dramático de la inclusión del hablante que bien puede identificarse con la voz de Poe y que, presente en el “me” del penúltimo verso, contribuye con un cierre violento cuyo tradicional tono epigramático se diluye, sin embargo, debido al planteamiento de una cuestión retórica extendida desde el duodécimo verso y a la obvia rima con “tree”.

Para que el poema, en su constitución de soneto, pueda acceder a la autosuficiencia, ha tenido que despojarse de la forma determinada por la naturaleza de su propia lengua para adquirir una nueva, equivalente, que le permita la enunciación cabal de contenidos que, no obstante, se avienen a los límites de un cuerpo prosódico y métrico al menos pertinente. La traducción de los versos de Poe, de esta manera, comparte necesariamente con la poesía misma ese carácter proteico que Poe mismo concibió para explicarse la inmanencia de la belleza en las innumerables posibilidades de composición y de escritura de la poesía.

Si la belleza formal del poema, como Poe la imaginó, es suficiente en sí misma, la traducción de sus versos ha de encontrar esa misma suficiencia al menos en sus reformulaciones métricas y prosódicas. Yves Bonnefoy, traductor de Shakespeare y Yeats al francés, sostiene que “en cuanto a ser *self-sufficient*, la traducción está obligada a serlo, en todos los casos, porque es la condición necesaria de su génesis, la cual es poema e implica entonces la presencia de un ser, el que escribe ese poema, con toda su libertad” (2002: 96). Poe, en tanto que poeta, decidió ejercer la autosuficiencia del verso a través de la musicalidad inherente a él, aunque el paso entre su teoría y su práctica implique discrepancias sustanciales entre su génesis idealizada en el placer puro, ajeno a la verdad factual, y el resultado estético de la repetición, el conteo silábico-acental y la reiteración melancólica de imágenes mórbidas.

Así, Poe se inviste, inadvertida aunque inevitablemente, de las limitaciones que, a su entender, implica una mente matemática y que luego se esforzará en mudar impostando la voz de un poeta asumido en la grandeza pero condenado a las minucias del versificador. Su traductor, por necesidad, ha de estar consciente de estos fascinantes, si bien patéticos, devenires. Posiblemente esté aquí el Proteo involuntario que resulta ser, en el ejercicio de la poesía, Edgar Allan Poe, quien decidió soslayar lo que John Milton —presente siempre en las reflexiones poéticas del bostoniano, como lo revelan con dramática ironía sus plumíferas alusiones en “The Poetic Principle”— apuntara dos siglos antes en cuanto a la persecución a ultranza de lo bello:

... Beauty stands  
 In the admiration only of weak minds  
 Led captive; cease to admire, and all her Plumes  
 Fall flat and shrink into a trivial toy...  
 (*Paradise Regained* II: 220-223).

### *Obras citadas*

- BONNEFOY, Yves. 2002. *La traducción de la poesía*. Trad. Arturo CARRERA. Valencia: Pre-textos.
- CAPUTI, Anthony. 1953. “Refrain in Poe’s Poetry”. *American Literature* 24, núm. 2, mayo. Duke University Press. Pp. 169-178.
- KENNEDY, J. Gerald. 1996. “The Violence of Melancholy: Poe Against Himself”. *American Literary History* 8, núm. 3, otoño. Oxford Journals, Oxford University Press. Pp. 533-551.
- MILTON, John. 1997. *The Complete Shorter Poems*. 2a. ed. Ed. John CAREY. Edimburgo: Longman.
- POE, Edgar. 2009. “*El cuervo*” y otros poemas. Trad. HELBARDOT. México: Stonehenge Books.
- STEELE, Timothy. 1999. *All the Funs in How You Say a Thing*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Thompson, G. R., ed. 2004. *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Nueva York: Norton & Norton and Company.
- \_\_\_\_\_, ed. 1970. *Great Short Works of Edgar Allan Poe*. Nueva York: Harper & Row.