

Traducción de un cuento humorístico  
de Poe

Traducción comentada que presenta

Felipe Gómez Antúnez

para optar por el título de Licenciado en  
Lengua y Literatura Modernas Inglesas

Asesora: Emma Julieta Barreiro

Ciudad Universitaria, 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis papás y mi hermana.  
A Bianca.

## **Agradezco,**

A Bianca porque de no ser por ella y su amor este trabajo simple y sencillamente no existiría.

A mis papás por su apoyo incondicional, su inagotable e infinita paciencia, su excelsa educación y, sobre todo, por su amor.

A Jimena y Alejandro por su confianza y apoyo, por su carácter ejemplar y sus sonrisas.

A Mar por llegar.

A Miguel, Norma, Nadia y Carla por dejarme siempre trabajar en su casa y apoyarme.

A mis chompiras por estar siempre conmigo.

A los lenguaraces por sus permisos.

A Emma Julieta por no desistir.

A Colin White por haber sido el mejor maestro y dejarme claro que no titularse no es sólo una pendejada sino una grosería para el país.

A todos los que algún día me preguntaron: “¿Cómo vas con tu tesis?”.

## Índice

Objetivo de la traducción comentada.....	4
Estudio introductorio.....	5
Traducción.....	29
Comentarios a la traducción.....	53
Bibliografía.....	74

## Objetivo de la traducción comentada

El objetivo de este trabajo es presentar una nueva traducción de un cuento de Poe. ¿Por qué volver a traducirlo? Porque, como expresa Ricoeur en *Sobre la traducción*, una vez aceptada la *imposibilidad* de la traducción, todo ejercicio de traducción supone una ganancia. Es decir, toda nueva traducción nos presenta un nuevo enfoque del texto original que nos acerca –aunque, como en el caso de Aquiles y la tortuga, nunca vayamos a llegar– una pizca más a la ansiada interpretación definitiva de un texto, a la cabal comprensión hermenéutica de su significado. En este caso en específico lo que hice fue destacar un aspecto de la obra de Poe que hasta hace no muchos años seguía pasando desapercibido en el mundo académico y hoy en día sigue pasando desapercibido entre la gran mayoría de sus lectores: el humor. Pasar por alto dicho aspecto ha contribuido a que tengamos una idea sesgada de Poe y de su obra: la de un escritor maldito que produjo literatura sin relación con su época. También ha sido fundamental para que, dada la correspondencia de la traducción casi canónica de Cortázar con dicha imagen de Poe, hayamos de cierta forma renunciado a traducirlo de nuevo. En este trabajo analizo uno de sus cuentos claramente satíricos y lo traduzco bajo un enfoque práctico: me apoyé sobre todo en propuestas teóricas funcionalistas para poder concentrarme en la *intención* del texto y en un público lector específico al que me interesa llevar hacia Poe. Posteriormente, contrasté mi traducción con la de Cortázar.

Mi hipótesis es que leer la obra de Poe sin tomar en cuenta el contexto en el que se produjo y, por ende, pasar por alto las múltiples referencias a éste, ha reforzado la idea maniquea que tenemos de él y de su obra, construyendo así las múltiples posibles traducciones que ofrece su obra cuentística.

## Estudio introductorio

### HAY HUMOR EN LA OBRA DE POE

Edgar Allan Poe es, sin duda, uno de los autores más populares de la literatura universal. Su inclusión en casi cualquier antología de literatura universal o de Estados Unidos; de cuentos de terror o detectivescos; o de poesía, deja claro que su obra es considerada, tanto por académicos como por editores, representativa de un período cultural o como una manifestación estética que vale la pena leer. Es interesante que, a pesar de ser un autor tan popular, se lea solamente una muy pequeña parte de su obra: una docena de cuentos y un poema. Es aún más interesante que esa pequeña parte de su obra parezca ser un conjunto compacto de textos con una clara idea estética de trasfondo. Mi particular interés por el oficio de la edición me llevó a descubrir una serie de cuentos de Poe que, en un principio, pensé que no correspondían en nada con dicha estética y tampoco con la imagen del Poe trágico, *lunar*, melancólico y trastornado que yo solía tener antes y que, al parecer, la *masa lectora* compartía conmigo. Desde el comienzo noté en esos cuentos factores paratextuales<sup>1</sup> que me produjeron cierto extrañamiento. En “Loss of Breath”, el cuento paródico que originalmente había escogido traducir, aparece, a manera de subtítulo, el rótulo “A Tale a la Blackwood” (“Un cuento al estilo Blackwood”<sup>2</sup>). Tras encontrar a qué se refería con “Blackwood” entendí que se trata de un cuento humorístico en el que Poe parodia ciertos cuentos de corte *sensacionalista*, una especie de amarillismo literario, que se publicaban en la revista escocesa *Blackwood's Edinburgh Review*. Este aspecto llamó mucho mi atención y me produjo interés por revisar la obra cuentística de Poe. Me pregunté, entonces, si me encontraba frente a un único cuento de este corte en su obra o si había más de esto.

---

<sup>1</sup> Relaciones que “el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc; (...)” (Genette: 11).

<sup>2</sup> La traducción es mía. Cortázar, que se basó en la versión de 1846 en la que el rótulo lee “A Tale Neither In Nor Out of «Blackwood»” lo tradujo como “Cuento que nada tiene que ver con el *Blackwood*”.

Pronto me di cuenta que no me había topado con una feliz e interesante excepción, sino que había mucho más humor en toda la obra cuentística de Poe de lo que pensaba. Descubrí, en esta línea, a un Poe totalmente inmerso en su época, produciendo obras literarias abiertamente relacionadas con las condiciones socioeconómicas que experimentaban los habitantes, en general, y los integrantes del gremio editorial, en particular, en Estados Unidos desde finales del siglo XVIII y durante gran parte de la primera mitad del siglo XIX, así como con la tradición literaria en lengua inglesa. Señalo esto pues hasta mediados del siglo pasado se mantenía viva la idea del autor estadounidense como un escritor maldito que produjo una obra que no correspondía a su contexto histórico. Se trata de una idea sesgada cuyo origen se encuentra en la edición póstuma que Griswold, el albacea del autor, hizo con parte de la obra de Poe. Griswold, uno de los muchos autores con los que Poe sostuvo un ferviente debate e intercambio de difamaciones y reconciliaciones tanto literarias como personales, incluyó en dicha edición un retrato (“Memoir”) de Poe en la que difamaba su figura, tachándolo, entre muchas otras cosas de borracho, envidioso y racista (Hobson Quinn: 642-695). La edición de Griswold fue canónica por más de cien años. En ese mismo período nadie se interesó por estudiar seriamente la obra de Poe y, por lo tanto, cuestionar la imagen que Griswold había difundido. A este fenómeno se sumaron la pasión que los simbolistas franceses mostraron por su obra y la moda académica de hacer interpretaciones psicológicas de las obras literarias. Baudelaire, el traductor oficial al francés de Poe, se encargó de importar y nacionalizar a Poe argumentando que era un genio incomprendido en Estados Unidos. En respuesta a ello, los primeros académicos estadounidenses en volver a abordar su obra se encargaron, sin éxito, de tratar de demostrar que Poe era un escritor cuya obra era producto representativo del contexto cultural de Estados Unidos a principios del siglo XIX. El problema central de que se haya establecido esta imagen de Poe en la sociedad es que provocó que una interpretación parcial y

unívoca de su obra se estableciera y que todo lector abordara su obra con la expectativa de encontrar al genio del horror y fundador de la narrativa detectivesca. Poe, sin embargo, trabajó como asistente editorial, editor, crítico, reseñista y redactor durante gran parte de su vida, hecho que lo mantuvo en constante diálogo con su contexto histórico. Haber estado inmerso en el contexto editorial de su época dejó una huella esencial en la totalidad de su obra cuentística.

Los cuentos de Edgar Allan Poe se han categorizado, principalmente, en tres apartados: los de terror, los detectivescos y los *humorísticos*. Sobre los humorísticos se ha dicho e investigado mucho menos que sobre los de terror y los detectivescos: “The pathological, the hysterical, the phantasmagorical, the unspeakable have all been meticulously expounded and over-exposed, but the comic has been largely ignored.” (Mooney 1962: 433) Se ha discutido la existencia de humor en su obra y las formas que cobra en ella lo suficiente como para suscitar confusión y generar diálogo, pero no tanto como para poder establecer principios claros. El cuento “How to Write a Blackwood Article”, por ejemplo, se ha rotulado por distintos investigadores como *burlesque* (Fisher: 489 y Kennedy: 41), sátira (May: 29), engaño (Kennedy: 21), artículo, *sketch*. Es difícil hablar de cuentos como éste sin antes investigar el origen de algunos de los chistes, los dobles sentidos, las burlas burdas y comprender, por lo tanto, cómo operan en ellos la sátira y la parodia. Tras haber puesto atención a los cuentos humorísticos de Poe algunos investigadores notaron que lo cómico no era exclusivo de estos cuentos, sugiriendo, incluso, que una parte importante de su obra puede leerse como humorística: “Apart from the possibility that Poe was never serious, one suspects that almost half of the tales may be read legitimately as satire, farce, burlesque, or extravaganza. Many tales hitherto interpreted in the Light of «the tragic vision» should be reviewed.” (Mooney 1961: 432) Si leemos los cuentos

considerando su contexto, podemos ver que en casi todos Poe utilizó la parodia y la sátira como herramientas para tratar de tomar distancia y desmarcarse de las tendencias comerciales que comenzaban a inmiscuirse en la literatura estadounidense, así como liberarse de las constricciones que el medio editorial imponía en aquella época. En sus cuentos, Poe directa o metafóricamente se refirió satíricamente a alguien –otro escritor o escritora o algún político, por ejemplo– o algo –un estilo literario, por ejemplo–, incluso muchas veces a sí mismo y su propio método de escritura (Davidson: 144). Sin embargo, más allá de que podamos encontrar momentos humorísticos en muchos de sus cuentos, podemos decir que varios de ellos pueden claramente leerse como puramente cómicos. Es interesante, como señala Davidson (136-155), que aunque hay humor en toda la obra de Poe la mayor concentración se encuentra en sus primeros cuentos. La primera colección de cuentos que tiene en mente es *The Tales of the Folio Club* que reúne los textos de un supuesto taller literario integrado por un grupo ficticio de escritores que se reúne los sábados por la noche. Sin embargo, conforme avanzamos cronológicamente a lo largo de toda su obra vamos encontrando menos y menos cuentos claramente humorísticos. Davidson señala como un parteaguas el cuento que traduzco en este trabajo: “Poe’s production of these tales of the grotesque<sup>3</sup> steadily declined after 1838, with «How to Write a Blackwood Article» and «A Predicament», and 1839, with «The Devil in the Belfry.»” (149). Me interesa destacar que son precisamente estos cuentos claramente humorísticos los que ya no se leen y los que por mucho tiempo se han considerado de menor calidad literaria. Esto se debe, en gran medida, a que la lectura contextual de su obra no ha salido del ámbito académico y penetrado en el mundo editorial para llegar finalmente hasta sus lectores comunes. Es común fichar el humor en Poe como *no logrado*; sin embargo, esto se ha

---

<sup>3</sup> Thompson explica que el término *grotesque* que originalmente hacía referencia a algo discordante o desentonado llegó a adquirir en el siglo XVIII un significado cómico de manera que se volvió un término para definir la incómoda combinación de humor con horror. (Poe 2004: 78)

hecho la gran mayoría de las veces sin realmente tener claras las referencias y el contexto. Los últimos sesenta años no han bastado para que los pocos investigadores que han mostrado interés por disecar su obra en búsqueda de referencias, tanto humorísticas como de cualquier otro tipo, hayan podido dar por terminado su trabajo y con ello comenzar una discusión mejor argumentada sobre el humor en Poe, entre otras cosas. El estudio de “How to Write a Blackwood Article” dejará claro que es la lectura fuera de contexto la que ha relegado los cuentos humorísticos de Poe a las ediciones críticas, excluyéndolos de las ediciones populares que reimprimen una y otra vez la misma docena de cuentos y perpetúan ideas maniqueas de la obra de Poe y de su vida.

#### ¿DE DÓNDE PROVIENE EL HUMOR EN LA OBRA DE POE?: EL MUNDO EDITORIAL EN ESTADOS UNIDOS A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

La situación de la industria editorial en Estados Unidos a principios del siglo XIX era poco alentadora para el desarrollo de una naciente literatura nacional. Por un lado, como señala Whalen (383), existía una creciente necesidad de información: los comerciantes necesitaban tener a la mano y con prontitud los reportes mercantiles de todo el mundo para saber cómo y qué comerciar. Esta necesidad llevó a que la industria editorial creciera sustancialmente pues fue por medio de los primeros periódicos que dicha información se dio a conocer; algunos comparativos históricos la señalan como la industria que más creció en Estados Unidos en la primera mitad del siglo XIX (Whalen: 388). Por el otro lado, la falta de una ley de derechos de autor hizo que la gran mayoría de los editores, tanto de publicaciones periódicas como de libros, optaran por imprimir ediciones pirata de las novelas que se publicaban en Inglaterra y Escocia dado que debían invertir solamente en la producción pudiendo, por lo tanto, vender ediciones sumamente baratas. En ese sentido, el panorama editorial resultaba adverso para los

escritores nacionales pues a pesar de que el número de publicaciones crecía notablemente año con año, tenían pocas oportunidades y mal remuneradas para difundir sus textos y ganarse la vida. En uno de sus artículos críticos, “Some Secrets of the Magazine Prison House”, podemos leer a un Poe claramente inconforme quejándose de los pagos bajos e impuntuales y la carencia notable de una ley internacional de derechos de autor (Poe 1984 (2): 1036-1038). Eso, como consecuencia, dejaba a la aún no establecida literatura estadounidense con escasas posibilidades de desarrollo pues las casas editoriales casi no daban salida a libros escritos por autores nacionales. La salida posible, como mencionaba antes y reiteraré más adelante, eran las publicaciones periódicas. Por ello, el grueso de la obra de Poe apareció por primera vez en revistas. A pesar de que el autor no considerara que esa fuera la mejor forma de dar a conocer sus textos (Poe 1984 (2): 1036), sabía que era quizás la única posible. Fue por esto que desde su posición como editor, crítico, redactor y reseñista confeccionó una obra cuentística consciente de su contexto editorial, atento al gusto de la *masa lectora*, en busca del suficiente éxito comercial que le permitiera ganarse la vida. El gusto literario, en ese sentido, lo dictaban las tendencias inglesas presentes en las obras pirata que los editores reproducían. Las novedades inglesas podían tardar hasta menos de un mes en publicarse en Estados Unidos.

Quienes escribían sabían que eran escasas, si no es que nulas, las posibilidades de ganarse la vida dedicándose a ello. Esto generó un clima hostil en lo que respecta a la crítica literaria. Una de las prácticas comunes que Poe criticó, pero en la que incluso él ocasionalmente cayó, fue la de publicar reseñas adulatorias para que un libro o revista se vendiera mejor; a veces se publicaban este tipo de reseñas incluso antes de que el libro apareciera (Winfield Parks). Ante el constreñido mercado literario de aquella época, tanto escritores como editores buscaron hacerse famosos de distintas formas. Poe, siempre lastimado económicamente, se sentía en clara desventaja antes aquellos escritores con un

puesto político o con una herencia familiar que les permitía no sólo no depender de la literatura como *modus vivendi* sino también entrar en los círculos culturales donde también se practicaba la adulación (*lionizing*). En aquella época en Estados Unidos muchos de los escritores y escritoras pertenecían a un estrato social con un nivel socioeconómico alto. Se trataba muchas veces de comerciantes, políticos o amas de casa que escribían textos en busca de reconocimiento público. Son pocos los casos de escritores que no tienen un respaldo de ingresos fuera del medio editorial (Hayes: 38). Varios comerciantes con pretensiones literarias fundan y financian sus propias revistas. Poe trabajó en por lo menos dos publicaciones periódicas de este tipo; en ambos casos terminó en pleito con sus directores tras haber criticado su poco tino editorial, mal gusto literario y avaricia. Una parte importante de su obra crítica la destina a dismantelar los textos de aquellos escritores que consideraba oportunistas y demostrar su poco mérito literario señalando sus errores gramaticales.

Es difícil establecer qué opinión tenía Poe del panorama de las publicaciones periódicas. A pesar de que hay un estudio bastante extenso al respecto, *Poe and the British Magazine Tradition* (Allen 1969), no podemos más que notar que a pesar de su postura paradójica, Poe consideraba que una buena revista literaria podía dar pie al nacimiento de una verdadera literatura nacional desmarcada del gusto inglés prevaleciente. También, como podemos leer en el trabajo de Allen, es un hecho que la actitud de Poe respecto a las publicaciones periódicas resultó productiva: criticó, como acostumbraba hacerlo, sin ataduras de ningún tipo (se le conocía como el “*tomahawk man*”), a las revistas estadounidenses y su contenido; las calificó, no sólo de baja calidad sino también, reitero, como espacios para la escritura muy mal pagados; pero por otra parte sabía, pues los primeros editores a los que solicitó la publicación de su primer libro de cuentos se lo dijeron, que lo más conveniente para un escritor que buscaba ganarse la vida escribiendo era publicar en las revistas, puesto que cada

colaboración era pagada: mal pagada y a destiempo, pero pagada finalmente; y hay que tomar en cuenta que eran tiempos de crisis económica; por los libros, en cambio, dada la piratería de libros ingleses, muchas veces ni siquiera se le pagaba al autor y él mismo tenía que financiar su publicación y renunciar a las posibles ganancias; eran pocos los autores que recibían adelantos por sus novelas. El conocimiento que adquirió como escritor y editor de revistas lo llevó a tomar una posición que para los escritores, críticos y editores de la época resultaba ambigua: despotricaba contra las revistas por su mala calidad y bajos salarios, pero creía, como ya notamos, que el futuro de la literatura estadounidense, su posible independencia respecto a la literatura inglesa, la gestación de una literatura nacional, sólo sería posible creando una revista literaria de impecable calidad. Cabe destacar que no se trataba sólo de una idea: era un proyecto acabado, llamado originalmente *The Penn Magazine*, y después *The Stylus*. Poe sabía qué papel quería usar, qué tipo de ilustraciones y, sobre todo, qué criterio editorial debía prevalecer (1984 (2): 1024 y 1033). Proponía un espacio en el que las mejores plumas nacionales podrían escribir sin limitaciones temáticas, de estilo o extensión; se trataba de un proyecto de gran libertad considerando el contexto social estadounidense. Las demás revistas ofrecían muy pocas hojas para contenidos meramente literarios; esto llevaba a que las colaboraciones que aceptaban fueran en su mayoría breves. Poe, en sus críticas, contrastaba las revistas estadounidenses con las británicas —en particular con la escocesa *Blackwood's*—, en las que aparecían, por mencionar un ejemplo, cuentos o conversaciones literarias de hasta más de diez páginas. El trabajo de Michael Allen antes citado también discute la posición ambigua que tomó Poe en sus críticas a *Blackwood's*, por un lado usándola como ejemplo de una gran revista en la que había libertad editorial y se favorecía no sólo la difusión de conocimiento sino el ejercicio de la literatura sin limitantes temáticas y de estilo; y por el otro, criticando la forma preestablecida de algunos de sus artículos (Allen 129). A este respecto podemos apelar a la lectura del cuento que traduzco

en este trabajo en el que satiriza y parodia el método de composición de cierto tipo de relatos sensacionalistas que aparecían en dicha publicación. Ridiculiza la fórmula para escribirlos, pero esa misma fórmula contiene de forma bastante clara algunos de los principios para la escritura de cuentos que propuso y que él mismo usó.

Es importante que tengamos en claro que el humor en Poe tiene dos claras intenciones y que ambas tienen que ver con el contexto editorial. Por una parte encontramos la sátira con la que buscó criticar la situación literaria estadounidense exponiendo los excesos de pretensión y falsa fama de la mayoría de los escritores y por la otra encontramos la parodia con la que buscó desmarcarse de las tendencias y el gusto inglés imitando sus obras de manera que pudiera competir comercialmente sin sentirse ahorcado y sin posibilidad de elaborar su estética.

El análisis de la forma en que Poe publicó su obra es relevante en el caso del cuento que aquí nos ocupa pues el humor está muchas veces íntimamente ligado al momento histórico en que se produce: tiene una engañosa fecha de caducidad. Poe, como he insistido, escribió casi todos sus cuentos consciente de que aparecerían publicados en las revistas y periódicos de la época. Hay que destacar que son varios los cuentos que aparecieron varias veces en distintas publicaciones y que dada la flexibilidad de estas, algunos de los cambios significativos de las versiones responden al humor temporal y temperamental de Poe: desde borrar un ataque a alguien con el que Poe se había reconciliado hasta, caso contrario, incluir una burla a alguien que considerara lo hubiera agraviado en alguna reseña. Por ejemplo: en la primera versión de “How to Write a Blackwood Article” encontramos que un sonido le recuerda a la narradora a “las sermonarias peroratas del “Dr. Ollapod”; gracias a Pollin (1970: 80-82) sabemos que se refiere al personaje de una obra popular de la época de Poe: un boticario charlatán que William E. Burton, quien sería jefe de Poe en *Gentleman's Magazine*, representó muchas veces; en la segunda versión del cuento, publicada mientras Poe trabajaba ya con Burton, decidió cambiar

la referencia a “Dr. Morphine” para evitar, posiblemente, entorpecer la relación laboral con cualquier mala interpretación; finalmente, en la versión de 1845, varios años después de haber dejado *Gentleman’s Magazine* debido a una relación ríspida y llena de discusiones intensas con Burton, Poe regresa la referencia a “Dr. Ollapod”. Este tipo de relación contextual hace que sean los cuentos cómicos los que requieran una lectura más profunda en lo que respecta al contexto que la que hacemos de los detectivescos y terroríficos. Dentith, en lo que respecta a la parodia, señala:

One of the features of parody is that it depends for its effect upon the recognition of the parodied original, or at least, upon some knowledge of the style or discourse to which allusion is being made. The greater the historical distance which divides us from parodic literature, the harder it becomes to reconstruct with any confidence the discursive dispositions, or even the specific targets, from which parody emerges and towards which it is aimed. (Dentith: 39)

El tipo de textos que se imprimían en las publicaciones periódicas tenía, en general, la característica común de apelar a la nueva masa lectora de Estados Unidos, aquella formada por los textos provenientes de la isla. Nos encontramos frente a obras que se escribían en su mayoría explícitamente por encargo o, por lo menos, altamente determinadas por la respuesta de la masa lectora; los lectores, además, leían los textos encontrando relaciones entre lo que se publicaba en diversos números de varias revistas (Kennedy: 77). Cabe señalar que las publicaciones periódicas casi nunca carecen, ni carecían entonces, de editorial, de “buzón del lector” u otros espacios en donde la referencia al contexto actual en el que se inscribe la escritura es poco más que obvia. Por ello existen referencias que se han difuminado y, por lo tanto, bromas que difícilmente denotan el humor existente (Davidson: 139). Un claro ejemplo

de ello son muchos de los sarcasmos que Poe dirige a otros escritores de su época, pues la gran mayoría de ellos han quedado en el olvido y requieren, por lo tanto, de una nota que especifique de quién se trata para poder apreciar la intención cómica. Las publicaciones periódicas establecen diálogos: una reseña provocaba, como respuesta, la publicación de otras reseñas o cartas dirigidas al editor en la misma u otras publicaciones. Uno de los casos más famosos fue la serie de intercambios críticos entre Poe y hasta cuatro revistas del norte respecto a una lectura poética que Poe realizó en Boston. Leer los cuentos de Poe sin entender este contexto de comunicación ha vaciado sus *cuentos serios* de humor y ha devaluado el humor de sus *cuentos menores*. Terence Whalen sitúa atinadamente la escritura de Poe en el contexto de la época:

All of these changes in the publishing industry had profound cultural consequences, the most obvious being the emergence of Poe as a magazinist or commercial writer. In many literary studies, it is conventional to view economic forces as belated, external influences over writing. But as we have seen, Poe was intimately familiar with both the antebellum American economy and the specific conditions in the American publishing industry *before* he dedicated himself to a literary career. Partly in jest, he once observed that “the horrid laws of political economy cannot be evaded even by the inspired” (*ER*, 211).<sup>4</sup> With greater seriousness, he claimed that many of his works had been written to “run” or to “supply a particular demand” (*L*, I: 287, 271). Such claims undermine the assumption the (sic) Poe was somehow “forced from dreams into the real world.” Instead, all of the available evidence suggests that the Poe we know today was summoned into existence by the horrid laws of political economy. (Kennedy: 77)

---

<sup>4</sup> En el caso de este trabajo la referencia sería: Poe, 1984 (2), p. 211

Poe declaró en una carta de 1844 haber sido, esencialmente, un *magazínist* (Hobson Quinn: 425). Respondió a las exigencias del mercado y produjo la obra tan particular que leemos ahora a más doscientos años de su nacimiento. Su obra es, en gran medida, el resultado genial de las imposiciones, limitantes y ataduras bajo las que pudo producirla. Poe parece querer liberarse y librarse del contexto desfavorable que rodeaba a cierta idea de lo que debiera ser la literatura. Poe parece valerse de la sátira y la parodia como desahogo ante esta situación. El humor en Poe es la distancia con la que busca desmarcarse de las tendencias literarias de la época, fingir y autoconvencerse de que él no forma parte de la horda de escritores estadounidenses que imitan el gótico europeo. Es importante señalar esto porque esta reacción ante el contexto editorial lo lleva a la parodia y ésta, a su vez, es la que prefigura el estilo de sus cuentos más logrados y que deriva, finalmente, en dos de los logros más importantes y acabados de la historia literaria universal: el cuento moderno y el cuento detectivesco. Davidson señala que:

[...] Poe's burlesques, or "grotesques" as he afterward termed them, served him far better than bringing him twenty-five or thirty dollars for each submission or the pleasure of ridiculing what so many Readers took with gasping seriousness: Poe placed the sedulous ape in reverse. By imitating the tricks and devices of the popular tales in *Blackwoods* and other English and American magazines of the day, Poe learned how to write the short story. (137)

Es posible así encontrar en algunos de sus cuentos humorísticos frases que se transformarían y dejarían de habitar sus ficciones para después conformar lo que ahora leemos como su teoría del cuento. Notemos, por ejemplo, la gran similitud en las ideas que sugieren los siguientes fragmentos que aparecieron con menos de cuatro años de diferencia. El primero

pertenece a su famosa segunda reseña crítica de *Twice Told Tales* de Nathaniel Hawthorne, texto en el que aparecen por primera vez de manera contundente sus ideas respecto a la escritura de cuentos; y la segunda es parte de la instrucción que el señor Blackwood le da a Psyche Zenobia para la composición de los artículos denominados *intensities* en “How to Write a Blackwood Article” y *sensation tales* en el medio editorial de lengua inglesa del siglo XIX:

The writer of the prose tale, in short, may bring to his theme a vast variety of modes or inflections of thought and expression –(the ratiocinative, for example, the sarcastic or the humorous)...(Poe 1984 (2): 573)

Having determined upon your subject, you must next consider the tone, or manner, of your narration. There is the tone didactic, the tone enthusiastic, the tone natural –all commonplace enough. (Poe 2004: 177)

Vemos que lo que en el cuento aparece como sátira es propuesto seriamente en su reseña de los cuentos de Hawthorne. Ante las exigencias del contexto editorial de su época en la que resultaba crítico responder al gusto de la creciente *masa lectora* que prefería, tanto por economía como por cierto dejo *malinchista*, leer lo que llegaba de Inglaterra, Poe pareciera haber encontrado en la parodia la única escapatoria para desarrollar una literatura personal. Los cuentos humorísticos de Poe fueron una suerte de ejercicios por medio de los que pretendía liberar su escritura de lo que creía eran imposiciones comerciales; Poe parece criticar los modelos estilísticos predominantes y aceptados por los lectores desde su propia escritura introduciendo elementos satíricos que permiten leerla como paródica. Poe, de cierta manera, escapa de la forma desde la forma misma y por ello da la apariencia de estar inaugurando un

género. La parodia siempre juega este papel de falsa división política: nunca escapa del todo, aunque parece estar en constante fuga (Dentith: 189).

#### CUENTO SATÍRICO CON PARODIA INCLUIDA

“How to Write a Blackwood Article” es un cuento satírico en el que se parodian los cuentos sensacionalistas (*sensation tales*) que aparecían en la revista escocesa del siglo XIX *Blackwood's Edinburgh Magazine*. Es satírico en tanto que caricaturiza críticamente referentes extratextuales y es paródico en tanto que contiene una imitación estilística de una forma o modelo preexistente.

Psyche Zenobia, personaje principal y narradora, es la secretaria corresponsal de una asociación dedicada a la producción y publicación de textos literarios. En la primera parte, “How to Write a Blackwood Article”, la señora Zenobia se presenta y nos cuenta el episodio en el que visita al señor Blackwood, director de una famosa y reconocida revista escocesa, para pedirle que la enseñe el método de composición de cierto tipo de cuentos que tienen mucho éxito entre los lectores. El señor Blackwood amablemente le señala algunos de los aspectos básicos para componer el tipo de narraciones que publica en su revista. En la segunda parte, “A Predicament”, Psyche narra la manera en que pone en práctica dichos conceptos.

Antes de analizar el cuento quiero abordar algunos aspectos de la historia de su publicación y de su forma para aclarar por qué decidí traducir un par de textos hasta ahora tomados como dos cuentos separados como una sola unidad narrativa. El texto que en este trabajo analizo y traduzco apareció publicado por primera vez en *The American Museum of Science, Literature, and Arts*, una revista de Baltimore, en noviembre de 1838, como dos cuentos aparentemente independientes: “The Psyche Zenobia” y “The Scythe of Time”. En dicho número, aparecieron uno inmediatamente después del otro; el primero acababa en la misma página en donde empezaba el segundo: a saber, la página 310. La segunda vez que apareció este

par de textos fue en el primer volumen de la famosa primera edición de sus cuentos: *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, de diciembre de 1839. En el índice de esta edición podemos constatar que una vez más aparecen publicados uno después de otro: “The Signora Zenobia” empieza en la página 213 y termina en la página 227 y “The Scythe of Time” empieza en la página 229 y termina en la 243. La última vez que este par de textos apareció impreso en vida de Poe fue en otra publicación periódica, el *Broadway Journal* (vol. 2, no. 1, 12 de julio de 1845). Poe fue coeditor y editor de esta publicación entre 1845 y 1846. Estos dos textos aparecen ahí publicados uno detrás del otro y bajo los títulos con los que los conocemos ahora: “How to Write a Blackwood Article” y “A Predicament”.

A la fecha nadie se ha ocupado de proponer bajo qué criterio editorial podemos clasificar a este singular par de textos de manera que decidamos cómo abordarlos, analizarlos o traducirlos, entre otras cosas. Parece haber un acuerdo implícito de leerlos como un solo cuento en dos partes o con dos unidades claras pero interdependientes en lo que respecta a una intención; el caso más explícito es el de G. R. Thompson que en el texto introductorio a “How to Write a Blackwood Article” de la edición crítica de la editorial Norton menciona que, como ya señalé antes: “It was first published in the Baltimore *American Museum* (November 1838) as «The Signora Psyche Zenobia» with a companion tale,<sup>5</sup> «The Scythe of Time» and its companion tale “A Predicament”. La intención de Poe, a mi parecer y acorde con su perfil de editor y escritor satírico, fue que se leyeran en conjunto como una sola sátira.

“How to Write a Blackwood Article” es un cuento cuyas dos partes producen una narrativa compleja. Además del hecho de que siempre aparecieran publicados consecutivamente, comparten narrador y perspectiva. Los sucesos descritos en la primera parte tienen un desarrollo o son retomados en la segunda. Finalmente, la primera parte, la sátira a

---

<sup>5</sup> Estas cursivas son mías.

Blackwood's, finaliza dando pie a la segunda, la parodia: "An important event then happened, of which the following Blackwood article, in the tone heterogeneous is the substance and result" (Poe 2004: 183). Es cierto que, como nota Eakin en su artículo sobre los finales de Poe, muchos han señalado que no es extraño que las narrativas de Poe finalicen aparentemente en abrupto; sin embargo, este no es el caso. Aquí no hay un final abrupto sino uno en el que explícitamente se introduce algo más. Psyche Zenobia nos presentará aquello que produjo tras seguir los consejos del señor Blackwood. Tenemos ante nosotros una primera narrativa de la que se deriva una historia. El relato que conforma la segunda parte, el predicamento en el que acaba *sin querer queriendo* metiéndose Zenobia, se deriva de una provocación en la trama de la primera narrativa. Se trata de una historia dentro de otra historia, en la que, como veremos más adelante, se hace recurrentemente referencia a la narración en la que está inserta. El que la introducción a la parodia se encuentre dentro de la primera parte del texto hace que resulte imposible no leer los dos textos en conjunto. Creo que esto se debe a que, a pesar de que nadie se haya ocupado de esclarecer la relación entre ambos, todos los investigadores los analicen y se refieran a estos como una unidad.

La primera parte del cuento, como ya he indicado, es una sátira. Al tratarse de una sátira, debemos encontrar y señalar los objetivos humorísticos de la misma. Se trata de una crítica recurrente en Poe a las pretensiones de fama que muchos de los grupos de escritores y clubes sociales de la época tenían. No es el primer cuento en el que Poe se burla de los aires de grandeza y grandilocuencia de los escritores de la época; están también "Lionizing" y "The Literary Life of Thingum Bob, Esq." por mencionar dos claros ejemplos. Lo podemos notar en la actitud pomposa con la que Psyche Zenobia se presenta, presuponiendo que seguramente hemos escuchado hablar de ella, y en la actitud presuntuosa que tiene frente a la revista *Blackwood*: la declara como modelo de su asociación, pero no reconoce personalmente que la

mejor escritura se encuentra entre sus páginas, dice que eso se lo han asegurado *otros*; también dice que desde que por instrucción suya siguen el modelo de Blackwood les ha empezado a ir mejor, pero aclara que, de cualquier forma, no es tan difícil escribir artículos como los de Blackwood, siempre que se siga la receta. La segunda parte, la narración dentro de la narración, el artículo al supuesto estilo de *Blackwood*, es una parodia. Al respecto de ambos subgéneros, sátira y parodia, combinados en un texto, me parece útil la distinción que hace Margaret A. Rose:

[...] one major factor which distinguishes the parody from the satire is, as already noted, the parody's use of the preformed material of its "target" as a constituent part of its own structure. Satire, on the other hand, need not be restricted to the imitation, distortion, or quotation of other literary texts or preformed artistic materials, and when it does deal with such preformed material, need not make itself as dependent upon it for its own character as does the parody, but may simply make fun of it as a target external to itself[...] While parody is in general a much more ambivalent form than satire, in that it makes its "target" a part of its own work, when parody has been used in satire it has usually given the latter some of the ambivalence characteristic of parody, and helped to make new and multi-layered works of art from the process of satiric reduction. (Rose: 81)

En la primera parte de este cuento, la protagonista y narradora, la señora Psyche Zenobia, se caracteriza y personifica a sí misma. Desde las primeras líneas se pinta como un personaje extravagante por su vestimenta e idiota por su comportamiento y reacciones ante la burla de sus "enemigos". Quiero destacar que también en el primer párrafo, inmediatamente después de darnos su nombre, el personaje establece, sin causa aparente, su apodo, y a continuación

hace una defensa infantil de su origen: primero negándolo casi a manera de berrinche y luego recurriendo caprichosamente a supuestas fuentes históricas y al honor de su padre, a quien sin querer tacha de borracho. Desde este punto en la narración podemos notar cierta tendencia a usar un aire de falsa erudición; no es que las fuentes a las que alude sean falsas o estén equivocadas, pero sí rastrea o pretende investigar el origen de una palabra hasta que satisfaga o justifique el significado que a ella le conviene dar. Así, desde un principio nos encontramos con un narrador sin pretensiones de confianza y verosimilitud. Proseguimos la lectura con cierto morbo de humor, queremos leer las ridiculeces que su narración nos puede ofrecer. Es importante notar, desde la introducción del cuento, la manera en que Psyche Zenobia se dirige al lector, pues no se dirige a un lector en específico sino a lo que antes hemos llamado la “masa lectora”: ese público creciente en Estados Unidos en tiempos de Poe. Este tipo de lector meta es característico de las publicaciones periódicas que van dirigidas a un número importante de lectores. Psyche Zenobia se cree una mujer famosa, conocida por todos los lectores. Esto nos presenta ese esnobismo del que ella misma reniega. Tras presentarse nos introduce al tema central de la historia: ella pertenece a una asociación dirigida por el Doctor Moneypenny cuyo acrónimo es ridículamente extenso y absurdo, P.R.E.T.T.Y.B.L.U.E.B.A.T.C.H., que literalmente es *Asociación Universal Experimental Bibliográfica Ordinaria de Cambio Total de Té de Escritura Fina Joven de Filadelfia para Civilizar a la Humanidad*. En dicha asociación los miembros piensan y escriben artículos que se leen los sábados por la noche. Gracias a una de las notas al pie de la edición crítica de G. R. Thompson sabemos que con el largo y absurdo acrónimo –no es común que un acrónimo genere tres palabras seguidas que puedan tener sentido– Poe caricaturiza a la señora Zenobia y se burla de las pretensiones de la asociación y entendemos por qué escogió como personaje principal a una mujer:

3. A bluestocking, i.e., a person regarded as pedantic and excessively artsy, suggesting literary and artistic affectation and snobbery. The name comes from a predominately female intellectual and social club of 18<sup>th</sup>-century London; it was given the name The Blue Stocking Society in derision, with a reference to the blue worsted stockings worn by some of its members. (Poe 2004: 130)

Psyche Zenobia presume que desde que fue nombrada secretaria corresponsal los escritos de la asociación han mejorado notablemente y contrasta la mala calidad de los textos de la sociedad antes de su llegada con el texto mismo que está narrando y estamos leyendo. Esta referencia a la escritura misma le da fuerza a la ficcionalización del narrador-personaje puesto que quien nos cuenta la historia está ahí dentro del texto y el texto mismo no es más que la escritura. Antes de que comience propiamente la acción en el relato, Psyche nos da algo de información respecto a la forma de escritura de los artículos de política de *Blackwood's* que supone, más que una técnica de escritura, el saber recortar y pegar pedazos de información de varias publicaciones, lo que hoy en día conocemos como *copy-paste*. Esta información elimina desde el principio cualquier expectativa de seriedad que pudiéramos tener de la reunión que sostendrá con el señor Blackwood con el objetivo de aprender el método de composición de lo que el Dr. Money Penny llama *bizarrerías*, y los demás, la masa lectora, llaman *intensities*. Recordemos aquí que los cuentos de este tipo se conocían un poco despectivamente como *sensation tales*, por lo que rotularlos en el cuento de otra manera incrementa la intensidad de la burla. Los cuentos sensacionalistas que aparecían en *Blackwood's Edinburgh Review* no se diferencian mucho de los que Poe parodia en este cuento satírico. Se trata de narraciones en primera persona que describen la manera en que un personaje se mete en un aprieto y da cuenta de las sensaciones que experimenta. Muchos de ellos, irónica e inverosímilmente, terminan con el narrador en primera persona narrando después de haber muerto, como si lo

hiciera desde algún espacio metafísico. En la oficina del señor Blackwood nos enteramos, a través del monólogo aleccionador del editor, de las maneras particulares de composición de estos cuentos sensacionalistas. Poe aprovecha la credulidad y pocos conocimientos de su narrador en primera persona –un personaje femenino que se presenta enfáticamente a sí mismo vestido de una manera ridículamente extravagante– para incluir, en el monólogo del señor Blackwood, críticas a la obra de escritores famosos de la época; sugiere, por ejemplo, que una de las obras de De Quincey la escribió su mascota, un babuino. El grueso de la primera parte del cuento transcurre ahí con la señora Psyche Zenobia recibiendo cátedra de composición por parte del señor Blackwood. Lo que le enseña, en realidad, es a saber de dónde tomar los recursos necesarios que le den un aire de veracidad y grandilocuencia a un relato sensacionalista; entre ellos, la premisa básica de que lo ideal es haber vivido aquello de lo que se escribirá, tener la experiencia de primera mano: para ello, es necesario meterse en un aprieto y escribir los sucesos mientras ocurren. La segunda cuestión importante es escoger, de entre una variopinta gama, un tono. Hay que destacar que aquí, de alguna manera, están prefigurados algunos de los principios básicos de la teoría cuentística de Poe, y que, como Davidson señala, en una especie de proceso a la inversa, sus cuentos memorables están escritos con mucha de lo que inicialmente fue materia de burla, tanto estilística como temáticamente (Davidson: 142). May, por su parte, nos sugiere una lectura más atenta a la sátira de Poe:

Although the examples Mr. Blackwood gives Zenobia of the so-called intensities typical of *Blackwood* magazine are absurd parodies, when he lays out the basic rules or conventions of the form they are recognizable as important constituents of the German *novella* that forms the basis of Poe's own serious short fiction. First of all, the *Blackwood* story requires that the focus be on an extreme situation, something that breaks up the reality of the routinized everyday. Second, the story requires a careful

attention to detail to convince the reader of the truth of the matter, for, as Mr. Blackwood says, “«Truth is strange», you know, «stranger than fiction» –besides being more to the purpose” –that is, more to the purpose of authenticating the event with verisimilitude in spite of the extremity of the situation. Since the short story usually focuses on some breakup of ordinary everyday activity, and since the application of eighteenth-century verisimilitude to such spiritual or ironic breakups constitutes much of Poe’s contribution to its development, these are more serious matters than Poe’s satiric tone suggests. (May: 29)

Antes de analizar la segunda parte del cuento, quisiera destacar otra más de las burlas a la industria editorial de la época: la manera mercantilista en que el señor Blackwood le ofrece de antemano diez guineas por cada página con la escritura de sus sensaciones mientras se encuentra en un enredo. También hacia el final le ofrece cincuenta guineas por página de la posible historia que pudiera escribir al estilo *Blackwood*. La señora Zenobia desprecia la cantidad y decide guardar su escrito para su propia sociedad. Este par de situaciones reflejan claramente dos aspectos antes tratados: la inconformidad de Poe ante los pagos míseros por la escritura y el funcionamiento *por encargo* y con base en fórmulas preestablecidas, a partir del gusto del creciente público lector. Como ya hemos notado antes, son precisamente estas fórmulas las que Poe satirizó y parodió, y a partir de las cuales él mismo generó la suya que, *grasso modo*, se concentraría en el principio de composición del cuento moderno.

En la segunda parte, el narrador permanece, hecho que nos ayuda a distinguir claramente la manera en que Psyche usa los recursos que el señor Blackwood le ha sugerido antes en el marco narrativo de la historia en la que nos encontramos ahora. Estamos ya inmersos en el supuesto artículo a la *Blackwood* que Psyche Zenobia escribe tras haber dejado la oficina del señor Blackwood. En éste, la señora Zenobia nos cuenta la historia de su paseo en

búsqueda de algún predicamento que, como acaba de recomendarle el señor Blackwood, le dé materia de relato. Lo que sigue, el resto del cuento, es un ejemplo de cómo escribir una narración sensacionalista a la manera *Blackwood's*, pero parodiándola. En el caso del artículo que Psyche escribe, ella escoge los tonos que más enfatizó el señor Blackwood en sus instrucciones, aunque resalta el *heterogéneo*. Este tono, a mi parecer, es el más apropiado para parodiar pues se reúne, a manera de collage, todos los otros tonos; es un pastiche que da cabida a todas las notas que Psyche Zenobia pudo haber tomado en la oficina del señor Blackwood. La broma más recurrente es la que hace Psyche del estilo trascendentalista que busca un significado profundo a todas las experiencias que le ocurren durante el relato. Esta sátira se debe a la explícita animadversión que tenía Poe por los escritores de la escuela del Trascendentalismo. En el texto hay una burla directa a este grupo literario cuando el señor Blackwood le sugiere, para aprender a usar dicho estilo, que lea el *Dial* que es precisamente la revista de Emerson, Channing y los demás escritores de esa corriente. Tanto Thompson y Levine señalan que algunos como Pollin y McNeal han identificado a Psyche Zenobia como el personaje con el que Poe satiriza a Margaret Fuller, fundadora y primera editora del *Dial*. Esto no me parece descabellado, aunque no hay evidencia clara para asegurarlo. Como Levine mismo señala en su texto introductorio al apartado de “Literary Satires” en el que incluye ambos textos: “The objects of Poe’s satires were often unclear, not only to his reader’s, but to his editors and colleagues as well, some of whom advised him that he was being too subtle or obscure.” (Poe 1976: 351) Esto se debe a que, como en el caso de su opinión sobre las revistas norteamericanas, Poe criticó, retó, pero también reconoció los méritos literarios de Fuller. Conuerdo con Thompson en que, más allá de identificar a Fuller con Zenobia, Poe está satirizando la actitud pretenciosa de algunas escritoras de su época a las que consideraba *bluestockings*, algo así como marisabidillas.

Psyche, acompañada de su sirviente negro y su mascota, una perra peculiar de un ojo, encuentra una hermosa iglesia a la que decide entrar y subir hasta el campanario. Es en el campanario donde ocurre, literalmente, el aprieto: le entran ganas de observar Edimburgo desde una abertura en la pared. Para alcanzarla tiene que subirse en los hombros de su sirviente; así lo hace y puede, entonces, observar tranquilamente la ciudad. De repente, una sensación en el cuello y un repiqueteo de campanas hacen que la señora Zenobia caiga en la cuenta de que el orificio por el que asoma la cabeza es la abertura que usan para ajustar las manecillas del reloj del campanario. Una de las manecillas presiona contra su cuello; trata de escapar, pero es demasiado tarde (su narración es muy precisa y nos da la hora exacta en que sucede). Poco a poco, con el paso de los minutos, la afilada manecilla comienza a presionar y cortar su cuello. Aquí, más que en ningún otro punto en la narración de la segunda parte del cuento, es donde vemos paródicamente proliferar los estilos y recursos que el señor Blackwood le ha recomendado a Psyche Zenobia utilizar cuando escriba su relato sensacionalista: con un tono heterogéneo (aquel que permite mezclar todos los tonos posibles) Psyche comienza a insertar, aunque erróneamente, las citas que le ha dictado el señor Blackwood. Casualmente (la credulidad boba de Zenobia refuerza la sensación) nos encontramos, lector y narrador, con el relato que buscábamos. Minuto a minuto Psyche nos cuenta lo que siente mientras la decapita la manecilla: entramos aquí, de lleno, al absurdo y, en otro nivel, a la burla vía la parodia. La narradora es capaz de contar, en tiempo real, su decapitación, su muerte; la narración incluso continúa con Psyche sin cabeza, sólo queda el cuerpo ya libre y fuera del orificio, sin sirviente (que huye), sin mascota (a la que se la comen las ratas). Al final encontramos una clara referencia a otro de sus cuentos, “Diddling Considered as One of the Exact Sciences”, misma con la que la narradora nos regresa con un guiño (Trieber) al primer nivel narrativo, cerrando con ello la sátira. Psyche Zenobia, o lo que

queda de ella, finaliza diciendo: “I have done.” En “Diddling” encontramos esto: “A crow thieves; a fox cheats; a weasel outwits; a man diddles. To diddle is his destiny. «Man was made to mourn,» says the poet. But not so: –he was made to diddle. This is his aim–his object–his end. And for this reason when a man’s diddled we say he’s «done.»” (Poe 1976: 523) ¿Quién se ha salido con la suya? ¿Poe? ¿Psyche? ¿A quién han engañado? ¿A nosotros, los lectores? ¿A los enemigos de Poe? El final me parece contundente en tanto que cierra ambas unidades narrativas pues Psique logró escribir su cuento a la Blackwood. En cuanto a Poe, me atrevo a sugerir que así como Psyche consigue su objetivo de meterse en un aprieto y escribir su cuento sensacionalista, él consigue meterse en el enredo de escribir aquello que los lectores están buscando para apostar por cierto éxito comercial para finalmente librarse de las ataduras y publicar su obra.

## Cómo escribir un artículo a la *Blackwood*

*“En el nombre del profeta, ¡higos!”*

Pregón del mercachifle turco de higos

Supongo que todos han oído hablar de mí. Me llamo Signora Psique Zenobia. Esto lo sé de cierto. Nunca nadie más que mis enemigos me llama Síque Esnobia. Me han asegurado que Síque no es más que una corrupción vulgar de Psique, que es buen griego y significa “el alma” (así soy yo, *toda* alma) y a veces “una mariposa”; este último sentido alude sin duda a mi apariencia con mi nuevo vestido de satín carmesí, mi abrigo corto árabe azul celeste, y los ribetes con broches verdes, y los siete holanes con primaveras naranjas. En cuanto a Esnobia... cualquier persona que me viera se daría cuenta inmediatamente que mi nombre no es Esnobia. El rumor lo propagó por pura envidia la señorita Tábata Nabo. ¡Tábata Nabo, en efecto! ¡Pequeña desgraciada! Pero, ¿qué podemos esperar de un nabo? Me pregunto si se acuerda de aquel viejo dicho, ese de “sacar sangre de un nabo..., etc.” [Memorándum: hacérselo notar a la primera oportunidad.] [Otro memorándum: jalarle la nariz.] ¿Dónde estaba? ¡Ah! Me han asegurado que Esnobia es mera corrupción de Zenobia y que Zenobia era una reina (como yo; el Dr. Cienentavos siempre me llama la Reina de Corazones), y que Zenobia, igual que Psique, es buen griego, y que mi padre era “un griego” y que consecuentemente tengo derecho a usar nuestro patronímico, que es Zenobia, y de ninguna manera Esnobia. Nadie más que Tábata Nabo me llama Síque Esnobia. Yo soy la Signora Psique Zenobia.

Como ya dije antes, todos han oído hablar de mí. Soy la mismísima Signora Psique Zenobia tan justamente reconocida como secretaria corresponsal de la “*Muy Asociada*

*Representación Institucional de Sapiencia Artística, Bella e Íntegra, para Desiletrar Iletrados con Literatura Literaria y Ayudar a la Sociedad*". El Dr. Cienentavos nos creó el título y dice que lo escogió porque sonaba grande como una barrica de ron vacía. (Es un hombre vulgar a veces, pero profundo.) Todos firmamos con las iniciales de la sociedad después de nuestros nombres, al estilo de la RSA, Real Sociedad de las Artes, o de la SDUC, Sociedad para la Difusión de Útiles Conocimientos. El Dr. Cienentavos dice que la "s" es por soso y que DUC se escribe *duck* (pero no), que es "pato" en inglés, y que SDUC se refiere a Pato Soso, y no a la sociedad que dirige Lord Brougham<sup>6</sup>; pero bueno, el Dr. Cienentavos es un hombre tan raro que nunca estoy segura cuándo me está diciendo la verdad. De cualquier manera, siempre añadimos a nuestros nombres las iniciales MARISABIDILLAS —es decir, *Muy Asociada Representación Institucional de Sapiencia Artística, Bella e Íntegra, para Desiletrar Iletrados con Literatura Literaria y Ayudar a la Sociedad*—, una letra por cada palabra, que es una indiscutible mejora sobre la de Lord Brougham. El Dr. Cienentavos sostiene que nuestras iniciales proyectan nuestro verdadero carácter, pero por mi vida que no entiendo lo que quiere decir.

No obstante la buena labor del Doctor y el arduo esfuerzo de la asociación para darse a conocer, ésta no había tenido mucho éxito hasta que me incorporé a ella. La verdad es que los miembros consentían un tono de discusión muy impertinente; los textos que se leían cada sábado en la noche se distinguían más por su bufonería que por su profundidad; eran todos pura bagatela. No se investigaban las causas primarias, los principios primarios. No se investigaba nada. No se ponía atención al punto clave: la "aptitud de las cosas". En breve, no había escritura fina como ésta. ¡Era todo muy vulgar!, sin profundidad, sin lectura, sin metafísica; nada de eso que los eruditos llaman espiritualidad y que los iletrados deciden

---

<sup>6</sup> Henry Brougham, reformador inglés identificado con la revista *The Edinburgh Review*, fundó Society for the Diffusion of Useful Knowledge (SDUK) para ofrecer publicaciones baratas de temas de utilidad.

estigmatizar como cantinela. [El Dr. C. dice que debo escribir “cantinela” con “k” mayúscula, pero yo sé que no.]

Cuando me afilié a la sociedad mi misión fue introducir un mejor estilo de pensamiento y de escritura; y todo el mundo sabe lo bien que lo he logrado. Ahora producimos textos tan buenos en la MARISABIDILLAS como cualquiera que se puede encontrar incluso en *Blackwood*<sup>7</sup>. Digo *Blackwood* porque estoy segura que la mejor escritura sobre cualquier materia se puede descubrir en las páginas de esa revista merecidamente reconocida. Ahora la tomamos como modelo para todos los temas y estamos, por lo tanto, rápidamente llamando la atención. Y es que, después de todo, no es tan difícil componer un artículo con la estampa genuina de *Blackwood* si uno sólo procura hacerlo como es debido. Por supuesto que no me refiero a los artículos de política. Desde que lo explicó el Dr. Cienentavos, todos sabemos cómo los producen. El Sr. Blackwood tiene unas tijeras de sastre y tres aprendices parados a su lado esperando órdenes. Uno le da el periódico *Times* y el otro el *Examiner* y el tercero un *Nuevo Compendio de Insultos en Jerga de Gully*<sup>8</sup>. El Sr. B. sólo recorta e intercala. Pronto está listo: nada más que *Examiner*, *Jerga* y *Times*; luego *Times*, *Jerga* y *Examiner*; finalmente *Times*, *Examiner* y *Jerga*.

Pero el mérito principal de la Revista consiste en sus artículos misceláneos; y los mejores de ellos aparecen bajo el encabezado de lo que el Dr. Cienentavos llama *rarezas* (lo que sea puedan significar) y que todos los demás llaman *intensidades*. Éste es un tipo de escritura que desde hace mucho sé apreciar, aunque es sólo desde mi reciente visita al Sr. Blackwood (comisionada por la sociedad) que me he dado cuenta del método exacto de su composición.

---

<sup>7</sup> Se refiere a *Blackwood's Edinburgh Review* una revista escocesa del siglo XIX, fundada por el editor William Blackwood, que Poe leía.

<sup>8</sup> John Gully (1783-1868) fue un boxeador, legislador, dueño de caballos y gerente de un negocio de carbón de origen humilde. *Times* y *Examiner* fueron dos periódicos londinenses de la época de Poe; el primero era el más distinguido y respetado.

Es un método muy sencillo, pero no tanto como el de los de política. Tras presentarme en la oficina del Sr. B y comunicarle los deseos de la sociedad, me recibió con gran civilidad, me llevó a su estudio y me dio una clara explicación de todo el proceso.

—Mi querida señora —dijo, evidentemente impresionado por mi majestuoso aspecto, pues traía puesto el vestido de satín carmesí con los broches verdes y las primaveras naranjas—, mi *querida* señora —dijo—, tome asiento. El asunto es así. En primer lugar, el escritor de intensidades debe tener tinta muy negra y una pluma muy grande con una punta muy chata. ¡Y, tome nota, Señora Psique Zenobia! —continuó, después de una pausa, con los más impresionantes modales solemnes y energía—, ¡tome nota!, ¡*esa pluma nunca debe enmendarse!* Ahí, señora, yace el secreto, el alma de la intensidad. Sobre mí mismo asumo el decir que ningún individuo, no importa cuán grande su genio, jamás escribió con una buena pluma, entiéndalo, un buen artículo. Puede dar por hecho que cuando el manuscrito es legible no vale la pena leerlo. Éste es un principio rector de nuestra fe que si no puede inmediatamente consentir, nuestra conferencia ha llegado a su fin.

Hizo una pausa. Pero, por supuesto, como yo no tenía deseos de poner fin a la conferencia, asentí a una proposición tan obvia y una, también, de cuya verdad había estado suficientemente consciente desde el principio. Pareció quedar contento y continuó con sus instrucciones.

—Puede parecer injusto de mi parte, Señora Psique Zenobia, que la remita a cualquier artículo o conjunto de artículos a manera de modelo o estudio; pero quizás debo llamar su atención a unos cuantos casos. Déjeme ver. Está «El muerto viviente»,<sup>9</sup> una cosa mayúscula: el registro de las sensaciones de un caballero enterrado antes de que su cuerpo perdiera el aliento; lleno de gusto, terror, sentimiento, metafísica y erudición. Cualquiera juraría que el escritor

---

<sup>9</sup> “The Dead Alive” se publicó en *Fraser’s Magazine* en 1833-34, aunque la historia que el señor Blackwood describe es “The Buried Alive” publicada en octubre de 1821 en *Blackwood’s*.

nació y fue educado en un ataúd. Luego salieron las «Confesiones de un comedor de opio»,<sup>10</sup> bueno, ¡muy bueno!; una imaginación gloriosa; filosofía profunda, especulación aguda; mucho fuego y furia y una buena sazón de lo resueltamente ininteligible. Fue una buena rebanada de flanfarronadas que resbaló agradablemente por las gargantas de los lectores. Creían que Coleridge<sup>11</sup> había escrito el texto, pero no; lo compuso mi mascota, un babuino llamado Junípero, mientras se tomaba un vaso grande de ginebra con agua, «caliente, sin azúcar». [Esto apenas lo hubiera creído si fuera otro, y no el mismísimo Sr. Blackwood, quien me lo asegurara.] Luego estuvo «El experimentalista involuntario»,<sup>12</sup> todo acerca de un hombre cocinado en un horno y que salió de ahí sano y salvo, aunque ciertamente en su punto. Y luego salió «El diario de un médico difunto»,<sup>13</sup> cuyo mérito son el buen despotrique y el griego mediocre, ambos agradándole al público. Y también publicamos «El hombre en la campana»,<sup>14</sup> un texto por cierto, Señora Zenobia, que no puedo dejar de recomendar le ponga atención. Es la historia de un joven que se va a dormir bajo el badajo de una campana de iglesia y se despierta debido a su tañido para un funeral. El sonido lo vuelve loco y, congruentemente sacando su libreta, escribe un recuento de sus sensaciones. Las sensaciones son lo más importante después de todo. Si alguna vez se ahoga o se cuelga asegúrese de tomar nota de sus sensaciones, le valdrán diez guineas por hoja<sup>15</sup>. Si quiere escribir de manera eficaz, Señora Zenobia, póngale minuciosa atención a las sensaciones.

—Eso seguramente haré, Sr. Blackwood —dije.

---

<sup>10</sup> *Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas De Quincey fue publicado anónimamente por primera vez, en dos entregas (septiembre y octubre de 1821), en *London Magazine*.

<sup>11</sup> Escritor romántico inglés del siglo XIX.

<sup>12</sup> La historia de un hombre que queda atrapado en una tinaja de metal (no en un horno) que posteriormente es puesta al fuego apareció en *Blackwood's* de octubre de 1837 bajo el título de "The Involuntary Experimentalist".

<sup>13</sup> "The Diary of a Late Physician" es una serie escrita por Samuel Warren, publicada en 1830 en *Blackwood's*.

<sup>14</sup> "The Man in the Bell", una historia de William Maginn publicada en noviembre de 1821 en *Blackwood's*.

<sup>15</sup> Alrededor de la época en la que aparecieron publicadas las anteriores historias en *Blackwood's* esa era la tarifa pagada a los escritores.

—¡Bien! —respondió—. Veo que es una alumna de las mías; pero debo ponerla *au fait* de los detalles necesarios para componer lo que puede denominarse un genuino artículo Blackwood con la estampa sensacionalista; el tipo que, como me comprenderá, considero el mejor para cualquier propósito.

”El primer requisito es que se meta en un aprieto en el que nadie nunca se haya metido. El horno, por ejemplo, ese fue un buen acierto. Pero si no tiene horno o campana grande a la mano y si no puede, como sería conveniente, caerse de un globo o ser tragada por un terremoto o quedarse atorada en una chimenea, tendrá que conformarse con imaginar algún percance similar. Preferiría, sin embargo, que contara con el hecho real como prueba. Nada apoya tan bien a la imaginación como el conocimiento empírico de la materia que tratamos. «La verdad es extraña», ¿sabe?, «más extraña que la ficción», además de servir más a la causa.

Entonces le aseguré que tenía un magnífico par de ligas y que iría inmediatamente a colgarme.

—¡Bien! —respondió—, hágalo, aunque colgarse está ya un poco trillado. Quizás pueda hacer algo mejor. Tómese una dosis de píldoras laxantes y luego cuéntenos sus sensaciones. De cualquier forma, mis instrucciones sirven igual de bien para cualquier variedad de percance; de camino a casa podría fácilmente ser golpeada en la cabeza o atropellada por un camión o mordida por un perro enfurecido o ahogarse en un canal. Pero, prosigamos.

”Habiendo determinado el tema, debe luego considerar el tono, o manera, de su narración. Están el tono didáctico, el tono entusiasta, el tono natural: todos lugares muy comunes. Pero también está el tono lacónico o breve que se usa mucho últimamente. Consiste en enunciados breves. Como éste. No puede ser muy breve. No puede ser muy mordaz. Siempre punto y aparte. Nunca un párrafo.

”Luego está el tono elevado, difuso e interjetivo. Algunos de nuestros mejores novelistas frecuentan este tono. Las palabras deben estar todas girando en remolino, como un trompo silbador, y hacer un ruido muy similar; esto responde notablemente bien en vez del significado. Éste es el mejor de todos los estilos posibles cuando un escritor está demasiado apurado como para pensar.

”El tono metafísico también es bueno; si se sabe algunas palabras grandes, ésta es su oportunidad para usarlas. Hable de las escuelas Iónica y Eléatica; de Arquitas, Georgias y Alcmeón. Diga algo de la objetividad y la subjetividad. Asegúrese de abusar de un hombre llamado Locke. Desdeñe las cosas en general y si se le sale algo *demasiado* absurdo no es necesario que se tome la molestia de tacharlo, sólo añada una nota al pie y diga que dicha observación profunda se la debe a la *Kritik der reinem Vernunft*, o a la *Metaphysische Anfangsgrunde der Naturwissenschaft*. Esto sonará erudito y... y... y sincero.

”Hay varios otros tonos de igual renombre, pero sólo mencionaré un par más: el tono trascendental y el tono heterogéneo. En el primero el mérito está en ver la naturaleza de los hechos mucho más allá que cualquier otra persona. Esta segunda visión es muy eficiente cuando se maneja apropiadamente. Una breve lectura del *Dial*<sup>16</sup> la llevará bastante lejos. Evite, en este caso, palabras grandes; hágalas tan pequeñas como pueda y escribálas de cabeza. Revise los poemas de Channing<sup>17</sup> y cite lo que dice acerca de un «hombre pequeño y gordo con una engañosa demostración de Mando». Introduzca algo acerca de la Unidad Superna. No pronuncie ni una sílaba acerca de la Dualidad Infernal. Repase, sobre todo, sus alusiones. Sugíralo todo, no afirme nada. Si tiene ganas de decir «pan y mantequilla» de ninguna manera lo haga explícitamente. Puede decir lo que sea, cualquier cosa que se *acerque* a «pan y mantequilla». Puede insinuar con panqué de harina de trigo sarraceno o incluso llegar hasta la

---

<sup>16</sup> Principal revista de los trascendentalistas cuya primera editora fue Margaret Fuller.

<sup>17</sup> William Ellery Channing, poeta trascendentalista; Poe reseñó desfavorablemente uno de sus libros.

avena, pero si pan y mantequilla es lo que realmente quiere decir, tenga cuidado, *querida* señorita Psique, ¡y por ningún motivo diga «pan y mantequilla!»”

Le aseguré que jamás lo volvería a decir mientras viviera. Él me besó y continuó:

—En lo que respecta al tono heterogéneo, no es más que una mezcla sensata, en proporciones iguales, de todos los otros tonos en el mundo, y está, por lo tanto, compuesto por todo lo profundo, grandioso, raro, provocativo, pertinente y bello.

”Supongamos ahora que ha determinado los incidentes y el tono. La parte más importante (de hecho, el alma de todo el negocio, que aún estamos por atender)...Me refiero al *relleno*. No debe suponer que una dama o un caballero han estado llevando una vida de ratón de biblioteca. No obstante, es necesario, por sobre todas las cosas, que su artículo tenga un aire de erudición o, por lo menos, muestre evidencias de una cultura general extensa. Ahora la pondré en el camino para llegar a dicho punto. ¡Mire aquí! —dijo, bajando tres o cuatro volúmenes de apariencia ordinaria y abriéndolos al azar—, echándole un ojo a casi cualquier página de cualquier libro en el mundo podrá percibir de primeras un montón de fragmentos pequeños de conocimiento o de *bel-esprit-ismo*, que son la cosa precisa para sazonar un artículo Blackwood. Bien podría anotar algunos mientras se los leo. Haré dos divisiones: primero, *Hechos picantes para la manufactura de símiles*; y segundo, *Expresiones picantes para introducirse conforme lo requiera la ocasión*. ¡Escriba ahora! —y escribí mientras dictaba.

—HECHOS PICANTES PARA SÍMILES. «Originalmente había sólo tres Musas: Meletea, Mnemea y Aedea: meditación, memoria y canto», puede hacer mucho con este pequeño hecho si lo trabaja bien. Puede ver que no es popularmente conocido, y parece *recherché*. Debe tener cuidado y suministrarlo con un aire directo e improvisado.

”Otro. «El río Alfeo<sup>18</sup> corría por debajo del mar y emergía sin herida a la pureza de sus aguas.» Algo añejo, seguro, pero vestido y servido adecuadamente se verá tan fresco como siempre.

”Aquí hay algo mejor: «A algunas personas les parece que el lirio persa posee un perfume dulce y muy fuerte, mientras que a otras les resulta perfectamente inodoro.» Fino, ¡y muy delicado! Déle la vuelta un poco y hará maravillas. Tendremos algo más de la línea botánica. Nada cae tan bien, especialmente con la ayuda de un poco de latín. ¡Escriba!

”«*La Flos Aeris Epidendrum de Java* tiene una flor muy bonita y vive cuando se arranca de raíz. Los nativos la suspenden del techo con un cordel y disfrutan su fragancia durante años.» ¡Esto es mayúsculo! Con eso tenemos de símiles. Ahora vamos con las Expresiones Picantes.

”EXPRESIONES PICANTES. «*La venerada novela china Ju-Kiao-Li*» ¡Bien! Al introducir con destreza estas pocas palabras pondrá de manifiesto su conocimiento íntimo de la lengua y la literatura de los chinos. Con la ayuda de esto posiblemente podrá arreglárselas sin árabe o sánscrito o chickasaw. Sin embargo, sin español, italiano, alemán, latín y griego no hay aceptación. Debo buscarle un pequeño espécimen de cada uno. Cualquier recorte servirá pues debe confiar en su propio ingenio para darle cabida en el artículo. ¡Ahora escriba!

”«*Aussi tendre que Zaire*»: tan tierna como Zaire, francés. Alude a la repetición frecuente de la frase *la tendre Zaire* en la tragedia francesa del mismo nombre. Propiamente introducida, mostrará no sólo su conocimiento de la lengua sino también su cultura literaria e ingenio. Puede decir, por ejemplo, que el pollo que se estaba comiendo (escriba un artículo acerca de morir de asfixia por un hueso de pollo) no estaba del todo *aussi tendre que Zaire*. ¡Escriba!

Van, muerte, tan escondida,

---

<sup>18</sup> Coleridge, señalado como una de las influencias más fuertes en la obra de Poe, también hace referencia a este río en el tercer verso del poema “Kubla Khan”.

que no te sienta venir,  
porque el placer del morir  
no me torne a dar la vida.<sup>19</sup>

Eso es español, de Miguel de Cervantes. «¡Ven pronto, ¡oh muerte!, pero asegúrate de que no te vea venir, no vaya a ser que el placer que sienta con tu aparición, desafortunadamente, me regrese a la vida.» Esto lo puede insertar muy *à propos* cuando esté forcejeando en las últimas agonías con el hueso de pollo. ¡Escriba!

Il pover 'huomo che non se'n era accorto,  
Andava combattendo, e era morto.

Eso es italiano, como habrá percibido, de Ariosto. Significa que un gran héroe, en el calor de la batalla, sin percatarse de que había sido claramente asesinado, continuó luchando valientemente, muerto como estaba. La aplicación de esto en su propio caso es obvia, pues confío, Señora Psique, que no dejará de patalear por lo menos una hora y media después de haberse muerto ahogada por el hueso de pollo. ¡Por favor escriba!

Und sterb' ich doch, no sterb' ich denn  
Durch sie –durch sie!

Eso es alemán, de Schiller. «Y si me muero, por lo menos me muero por ti, ¡por ti!» Aquí es claro que está usted apostrofando la causa de su desastre, el pollo. Claro, pues qué hombre (o mujer, también) sensato *no se moriría*, me gustaría saber, por un capón de la raza Moluca

---

<sup>19</sup> En español en el original.

adecuada bien engordado, relleno de alcaparras y hongos, y servido en una ensaladera con gelatinas de naranja *en mosaïques*. ¡Escriba! (Puede comerlas así en Tortoni's.) ¡Escriba, por favor!

”Aquí tenemos una buena y pequeña frase latina, y rara también (uno no puede ser demasiado *recherché* o breve con su latín, se está volviendo muy común): *ignoratio elenchi*. «Ha cometido una *ignoratio elenchi*»; esto es, ha entendido las palabras de su proposición, pero no las ideas. El hombre era un *tonto*, ¿entiende?; un pobre tipo a quien se dirigió mientras se ahogaba con el hueso de pollo y que, por lo tanto, no entendió precisamente de qué le hablaba. Avíentele la *ignoratio elenchi* en los dientes y de inmediato lo tendrá aniquilado. Si se atreve a responder puede decirle, citando a Lucano (aquí está), que los discursos son meras *anemonaee verborum*, palabras anémonas. La anémona, con gran brillo, no tiene olor. O, si empieza a bravuconear, puede caerle encima con *insomnia Jovis*, ensoñaciones de Júpiter, una frase que Silio Itálico (¡lea aquí!) aplica a pensamientos pomposos e inflados. Ésta seguro que lo herirá hasta el corazón. No podrá hacer más que rodarse y morir. ¿Podría ser tan amable de escribir?

”En griego debemos encontrar algo bonito, de Demóstenes por ejemplo: *Ἀνὴρ ὁ θεῶγων Καὶ πάλιν μαχήσεται* [Aner o pheogon kai palin makesetai]. Hay una traducción bastante aceptable de ella en Hudibras<sup>20</sup>:

For he that flies may fight again,  
Which he can never do that's slain.

En un artículo Blackwood nada hace mayor gala que su griego. Las letras mismas tienen cierto aire de profundidad a su alrededor. Sólo observe, señora, la apariencia astuta de la Épsilon. Esa

---

<sup>20</sup> Poema narrativo del escritor satírico inglés Samuel Butler que hace burla del estilo heroico, publicado en 1663.

Fi debiera ciertamente ser un obispo. ¿Ha habido algún tipo más listo que el Ómicron? ¡Sólo caiga en cuenta de esa Tau! En breve, no hay como el griego para un genuino texto sensacionalista. En el presente caso su aplicación es la cosa más obvia del mundo. Pronuncie bruscamente el enunciado, con una blasfemia enorme, y a manera de *ultimátum* al bueno-para-nada estúpido villano que no podía entender sus palabras sencillas en relación al hueso de pollo. Entenderá la indirecta y se irá, puede contar con ello.”

Éstas fueron todas las instrucciones que el Sr. B. me pudo ofrecer sobre al tema en cuestión, pero sentí que serían totalmente suficientes. Podría, a la brevedad, escribir un genuino artículo a la *Blackwood*, y decidí hacerlo en seguida. Mientras se despedía de mí, el Sr. B. me hizo la proposición de comprar el texto cuando estuviera escrito, pero como sólo podía ofrecerme cincuenta guineas por hoja, pensé que sería mejor que se lo quedara nuestra sociedad que sacrificarlo por tan modesta suma. Sin embargo, a pesar de este espíritu tacaño, el caballero se mostró considerado conmigo en todos los otros aspectos y me trató, de hecho, con gran civilidad. Sus palabras de despedida dejaron una profunda impresión en mi corazón; espero poder siempre recordarlas con gratitud.

—Mi querida Señora Zenobia —dijo con lágrimas en los ojos—, ¿hay *algo* más que pueda hacer para fomentar el éxito de su loable empresa? ¡Déjeme pensar! Es posible que no pueda, tan pronto como conviene, que... que... se ahogue o... asfixie con un hueso de pollo, o... o se cuelgue... o... la muerda un... ¡un momento! Ahora que me lo pienso, hay un par de excelentes bulldogs en el jardín, buenos tipos, le aseguro, salvajes y todo eso; de hecho, justo lo que puede pagar; se la comerán con todo y primaveras en menos de cinco minutos (¡aquí está mi reloj!)... y entonces ¡sólo piense en las sensaciones! ¡Aquí! Digo... ¡Tom!, ¡Peter!, ¡Dick!, ¡villano!... suelta a esos..., —Pero como tenía yo mucha prisa y no tenía otro momento que perder, me vi forzada, aunque no quería, a acelerar mi partida y consecuentemente me fui *de*

*una vez* ...un tanto más abruptamente, lo admito, de lo que la cortesía estricta hubiera, de otra forma, permitido.

Mi primer objetivo, tras haber dejado al señor Blackwood, era meterme en alguna dificultad apremiante, de acuerdo con su consejo, y con esta perspectiva pasé gran parte del día paseando por Edimburgo buscando aventuras peligrosas; aventuras adecuadas a la intensidad de mis sentimientos y adaptadas al vasto carácter del artículo que pretendía escribir. En esta excursión iba acompañada por mi sirviente negro, Pompeyo, y mi pequeña perra faldera, Diana, a quienes había traído conmigo desde Filadelfia. No fue, sin embargo, hasta casi pasada la tarde que tuve éxito en mi ardua empresa. Un evento importante sucedió entonces, del cual el siguiente artículo Blackwood, en tono heterogéneo, es la sustancia y resultado.

### Un aprieto

¿Qué cosa, buena dama, la ha afligido así?

COMUS

Era una tarde silenciosa y tranquila cuando paseaba por la agradable ciudad de Edina. La confusión y el alboroto en la calle eran terribles. Los hombres hablaban. Las mujeres gritaban. Los niños se ahogaban. Los cerdos chiflaban. Traqueteaban las carretas. Los toros bramaban. Las vacas mugían. Los caballos relinchaban. Los gatos maullaban. Los perros bailaban. ¡Bailaban! ¿Podía ser posible? ¡Bailaban! ¡Pobre de mí, pensé, *mis* días de baile se acabaron! Siempre es así. Qué montón de lóbregos recuerdos despiertan de cuando en cuando mientras se está en un estado de genial e imaginativa contemplación, especialmente aquella con un genio condenado a la perpetua y eterna y continua y, como se dice, la *continuada* ...sí, la

*continua y continuada*, amarga, acosadora, perturbadora y, si se me permite la expresión, la *muy* perturbadora influencia del sereno y casi divino y celestial y exaltador y elevado y purificante efecto de lo que bien podría denominarse la más envidiable, la más *verdaderamente* envidiable, ¡qué digo!, la más benignamente bella, la más deliciosamente etérea y, como es, la más *hermosa* (si puedo usar tan atrevida expresión) *cosa* (¡discúlpeme, noble lector!) en el mundo ...pero me están alejando mis sentimientos. En *dicho* estado, repito, ¡qué montón de recuerdos despierta una bagatela! ¡Los perros bailaban! ¡Yo, yo no *podía*! Ellos brincaban; yo lloraba. Daban volteretas; yo sollozaba intensamente. Conmoveras circunstancias que no fallan en traerle a la memoria al lector clásico ese exquisito pasaje en relación a la aptitud de las cosas que se encuentra en el comienzo del tercer volumen de aquella admirable y venerable novela china, el *Yo-Kiero-Ir*.

En mi solitario paseo por la ciudad tenía dos humildes pero fieles acompañantes. ¡Diana, mi poodle, la más dulce de las criaturas! Algo de pelo le caía sobre su único ojo y tenía un listón azul amarrado a la moda alrededor del cuello. Diana no medía más de trece centímetros de altura, pero su cabeza, que era algo más grande que su cuerpo y su cola, cortada muy al ras, le daban un aire de lastimosa inocencia a la interesante criatura que, con todo, la hacía mi favorita.

Y Pompeyo, ¡mi negro, dulce Pompeyo!, ¿cómo podría alguna vez olvidarte? Iba tomada de su brazo. Medía un metro de altura (me gusta ser específica) y tenía como setenta o quizás ochenta años de edad. Tenía las piernas arqueadas y era corpulento; no podemos decir que su boca fuera pequeña ni sus orejas chicas; sus dientes, sin embargo, eran como perlas y sus ojos, grandes y llenos, eran deliciosamente blancos. La naturaleza no lo había dotado de cuello y había colocado sus tobillos (como es común en esa raza) en la mitad de la parte superior de los pies. Estaba vestido con sorprendente sencillez; sus únicas ropas eran un

corbatín de veintitrés centímetros de largo y un abrigo pardo casi nuevo que originalmente usara el alto, ilustre e imponente Dr. Cienentavos. Era un buen abrigo. Tenía buen corte. Estaba bien hecho. Era casi nuevo. Pompeyo lo mantenía levantado con ambas manos para evitar que tocara la tierra.

Había tres personas en nuestro grupo, y ya hemos reparado en dos de ellas. Había una tercera: esa persona era yo. Soy la Signora Psique Zenobia. No *soy* Síque Esnobia. Mi apariencia es majestuosa. En la memorable ocasión a la que me refiero llevaba puesto un vestido de satín carmesí con un abrigo corto árabe azul celeste. Y el vestido tenía ribetes con broches verdes y siete agraciados holanes con primaveras naranjas. Yo, entonces, era la tercera del grupo. Estaba el *poodle*. Estaba Pompeyo. Estaba yo. Éramos *tres*. Así como se dice que originalmente había sólo tres Furias: Melta, Nema y Eda: Meditación, Memoria y Futilidad.

Recargándome en el brazo del galante Pompeyo y acompañada a una distancia respetuosa por Diana, procedí por una de las populares y muy agradables calles de la ahora desierta Edina. De repente, se apareció a la vista una iglesia, una catedral gótica, inmensa, venerable y con un campanario alto que se encumbraba hasta el cielo. ¿Qué locura me poseyó entonces? ¿Por qué me precipitaba hacia mi destino? Un deseo incontrolable por subir al vertiginoso pináculo y desde ahí inspeccionar la vasta extensión de la ciudad me atrapó. La puerta de la catedral estaba invitadoramente abierta. Se imponía mi destino. Entré por el ominoso arco. ¿Dónde estaba entonces mi ángel de la guarda? (Si es que de hecho hay tales ángeles.) ¡*Si!* ¡Inquietante monosílabo, todo un mundo de misterio y significado y duda e incertidumbre hay involucrado en tus dos letras! ¡Caminé por el ominoso corredor! Caminé y, sin dañar mis primaveras naranjas, pasé por debajo del portal y emergí en el vestíbulo. Así dicen que el inmenso río Alfredo pasaba intacto y sin mancharse por debajo del mar.

Pensé que las escaleras no tendrían fin. ¡*De caracol!* Sí, daban vueltas y subían, y vueltas y subían y vueltas y subían, hasta que no pude evitar la sospecha (igual que el sagaz Pompeyo, en cuyo servicial brazo me recargaba con toda la confianza que da una larga relación de cariño), no *pude* evitar la sospecha de que habían accidental, o quizás intencionalmente, removido el rellano final de la continua escalera de caracol. Me detuve a respirar; entre tanto ocurrió un incidente de una naturaleza demasiado grave, desde un punto de vista moral y también metafísico, como para pasarse por alto. Me pareció... sí, estaba bastante segura del hecho –no podía estar equivocada– ¡no!, había cuidadosa y ansiosamente observado por algunos momentos los movimientos de mi Diana –digo que *no podía estar* equivocada... Diana *olía una rata*. Inmediatamente llamé la atención de Pompeyo al respecto y él... él estaba de acuerdo. No había ya, razonablemente, lugar a dudas. La rata había sido olfateada por Diana. ¡Cielos!, ¿olvidaré alguna día la intensa excitación de ese momento? ¡Ay!, ¿qué es el vanagloriado intelecto del hombre? La rata... ahí estaba... es decir, en algún lugar. Diana olió la rata. *Yo, ¡yo no podía!* Así dicen que el delirio fresa tiene, para algunas personas, un perfume dulce y muy fuerte, mientras que para otras resulta perfectamente inodoro.

Habíamos superado la escalera y ahora sólo quedaban, interpuestos entre nosotros y la cima, tres o cuatro escalones. Seguimos subiendo y ahora sólo quedaba un escalón. ¡Un escalón! ¡Un muy pequeño escalón! ¡Qué gran cantidad de felicidad o miseria humanas depende con frecuencia de uno solo de estos pequeños escalones de la gran escalera de la vida humana! Pensé en mí misma, después en Pompeyo y luego en el misterioso e inexplicable destino que nos acechaba. ¡Pensé en Pompeyo, pobre; pensé en el amor! Pensé en los muchos *pasos* falsos que se han dado y pueden volver a darse. Decidí ser más cautelosa, más reservada. Solté el brazo de Pompeyo y sin su asistencia superé el único escalón que quedaba y alcancé el cuarto del campanario. Me seguía inmediatamente atrás mi *poodle*. Pompeyo solo permanecía

atrás. Me paré al tope de las escaleras y lo alenté a que subiera. Me estrechó su mano, pero desafortunadamente, al hacerlo, se vio obligado a ceder el firme agarre que hacía de su abrigo. ¿No cesarán nunca su persecución los dioses? El abrigo se cayó y con uno de sus pies Pompeyo pisó la larga, colgante cola del abrigo. Se tropezó y, consecuencia inevitable, cayó. Se cayó de frente y pegándome con su maldita cabeza de lleno en el... en el pecho me tiró de cabeza junto con él contra el duro, sucio y detestable piso del campanario. Pero mi venganza fue segura, repentina y completa. Tomándolo con furia de la lana con las dos manos, arranqué una gran cantidad de su negro y crespo y rizado material y lo aventé, con toda manifestación de desdén, lejos de mí. Cayó entre las cuerdas del campanario y ahí se quedó. Pompeyo se paró y no dijo palabra. Pero me miró lastimosamente con sus grandes ojos y... suspiró. ¡Dios... ese suspiro! Se hundió dentro de mi corazón. ¡Y el cabello, la lana! Si hubiera podido alcanzar esa lana la habría bañado con mis lágrimas como testimonio de arrepentimiento. Pero, ¡ay!, había quedado lejos de mi alcance; lo suponía aún vivo mientras se mecía entre las cuerdas de la campana. Suponía que se mantenía en punta por la indignación. Así el *epicentro Flos Aeris* de Java ostenta, dicen, una flor hermosa que vivirá incluso cuando se arranca de raíz. Los nativos la cuelgan del techo con un cordón y disfrutan de su fragancia por años.

Nuestra disputa había quedado resuelta; inspeccionamos entonces el cuarto buscando una abertura a través de la cual poder observar la ciudad de Edina. Ventanas, no había ni una. La única luz que entraba al cuarto en penumbras procedía de una abertura cuadrada de aproximadamente 30 cm. de diámetro a más o menos dos metros de altura del piso. ¿Pero qué cosa no logra la energía del verdadero genio? Decidí escalar hasta el agujero. Un montón de ruedas, piñones y otra maquinaria de apariencia cabalística se encontraban enfrente del hueco, cerca de éste; y a través del hueco pasaba uno de los rodillos de hierro de la maquinaria. Entre

las ruedas y la pared donde estaba la abertura había apenas espacio para mi cuerpo, pero estaba desesperada y determinada a perseverar. Le pedí a Pompeyo que se acercara.

—Ves aquella abertura, Pompeyo. Quiero ver por ella. Te pararás aquí, justo debajo del agujero, así. Ahora, extiende una de tus manos, Pompeyo, y déjame pararme sobre ella, así. Ahora la otra mano, Pompeyo; con su ayuda me pararé sobre tus hombros.

Hizo todo lo que yo quería y, al llegar arriba, me di cuenta de que fácilmente podía pasar la cabeza y el cuello por la abertura. El panorama era sublime; nada podía ser más magnífico. Me detuve sólo un momento para pedirle a Diana que se comportara y asegurarle a Pompeyo que sería considerada y me apoyaría lo más ligeramente posible sobre sus hombros. Le dije que sería tierna con sus sentimientos: *job, sí, tierna cual bistec!* Habiendo hecho esta justicia a mi leal compañero, me entregué con gran gusto y entusiasmo al deleite de la escena que tan servicialmente se extendía frente a mis ojos.

Sobre este tema, sin embargo, me abstendré de dilatarlo. No describiré la ciudad de Edimburgo. Todos han estado en Edimburgo, la clásica Edina. Me limitaré a los detalles importantes de mi lamentable aventura. Habiendo en cierta medida satisfecho mi curiosidad en cuanto a la extensión, situación y apariencia general de la ciudad, tenía tiempo libre para observar la iglesia en la que estaba y la delicada arquitectura del campanario. Observé que la abertura por la que había sacado la cabeza era un hueco en el disco de un reloj gigante y debía de parecer, desde la calle, como un gran ojo de cerradura, como los que vemos en la cara de los relojes franceses. Sin duda, su objetivo real era permitir la salida del brazo de un dependiente para ajustar, cuando fuera necesario, las manecillas del reloj desde dentro. Observé también, con sorpresa, el tamaño inmenso de las manecillas; la más larga de ellas no podía ser de menos de tres metros de longitud y en su parte más ancha debía medir más de veinte o veintitrés centímetros. Eran, aparentemente, de acero macizo y sus orillas parecían afiladas. Habiendo

observado éstas y algunas otras particularidades, fijé de nuevo la vista abajo sobre el glorioso panorama y pronto quedé absorta en la contemplación.

De esto, tras unos minutos, me despertó la voz de Pompeyo, quien declaraba que no podía soportarlo más y me pidió que fuera tan amable como para bajar. Eso era irrazonable, y se lo dije en un discurso bastante extenso. Contestó, pero evidentemente sin haber comprendido mis ideas al respecto. Yo, por consiguiente, me enojé y le dije con palabras claras que era un tonto, que había cometido un *ignoracio silente*, que sus nociones eran mera *ensoña Bovis*, y sus palabras poco mejores que *un anónimo verboso*. Con esto pareció quedar satisfecho; y yo retomé la contemplación.

Más o menos media hora después de este altercado, así como estaba, profundamente absorta por el paradisíaco paisaje debajo de mí, me sorprendió algo muy frío que presionaba con una suave presión sobre la parte superior de mi cuello. Sobra decir que me sentí inefablemente alarmada. Sabía que Pompeyo estaba bajo mis pies y que Diana estaba sentada, de acuerdo a mis explícitas indicaciones, sobre sus patas traseras en la esquina más lejana del cuarto. ¿Qué podía ser? ¡Ay, muy pronto lo descubrí! Volteando la cabeza delicadamente hacia un lado, percibí, para mi extremo horror, que la gran, brillante, como cimitarra, manecilla del reloj había, en el curso de su horaria revolución, *descendido sobre mi cuello*. No había, lo sabía, ni un segundo que perder. Me eché para atrás de inmediato, pero era demasiado tarde. No había forma de forzar mi cabeza por la boca de esa terrible trampa en la que estaba tan justamente atrapada y que se volvía más y más angosta con una rapidez demasiado horrible para concebirla. La agonía del momento no es imaginable. Alcé las manos y me di a la tarea, con todas mis fuerzas, de empujar hacia arriba la ponderosa barra de fierro; bien podría haber tratado de levantar la catedral misma. Bajaba, bajaba y bajaba, más y más cerca estaba. Le grité a Pompeyo para pedirle ayuda, pero dijo que había herido sus sentimientos llamándolo “un

viejo ignorante demente”. Le grité a Diana, pero ella sólo dijo “guau-gua-gua,” y que “yo le había dicho que por ningún motivo se moviera de la esquina.” No contaba, entonces, con ayuda alguna de mis socios.

Mientras tanto, la ponderosa y terrífica *Guadaña del Tiempo* (ahora descubría el sentido literal de esa frase clásica) no había detenido, ni era probable que detuviera, su carrera. Abajo, y más abajo incluso, caía. Ya había enterrado su agudo filo dos centímetros y medio completos en mi carne y mis sensaciones se volvieron indefinidas y confusas. En cierto momento me imaginé en Filadelfia con el augusto Dr. Cienentavos, y en el otro en el recibidor trasero del Sr. Blackwood, atenta a sus invaluable instrucciones. Y de nuevo, entonces, la dulce remembranza de tiempos pasados y mejores vino a mí y pensé en aquel período feliz cuando el mundo no era todo un desierto y Pompeyo no del todo cruel.

El tic-tac de la maquinaria me entretenía. *Me entretenía*, digo, pues mis sensaciones ahora rayaban en la felicidad perfecta y las circunstancias más apremiantes me provocaban placer. El eterno *tic-tac, tic-tac, tic-tac* del reloj era la música más melodiosa para mis oídos e incluso, ocasionalmente, me recordaba las agraciadas y sermonarias peroratas del Dr. Ollapod<sup>21</sup>. También estaban los números gigantes sobre el disco: ¡qué inteligentes, qué intelectuales se veían todos! Y de pronto se pusieron a bailar la Mazurka; creo que el desempeño que más me satisfizo fue el de la número V. Era evidentemente una dama de familia. Nada de fanfarronadas, nada indelicado en sus movimientos. Hizo la pirueta admirablemente, girando sobre su vértice. Hice un esfuerzo para acercarle una silla pues noté que se veía fatigada por sus ejercicios; y no fue hasta entonces que percibí cabalmente mi lamentable situación. ¡Lamentable, sin duda! La barra se había enterrado cinco centímetros en mi cuello. Me desperté

---

<sup>21</sup> Personaje en una farsa popular de la época de Poe. William E. Burton, dueño y editor de *Gentleman's Magazine* con quien Poe tuvo problemas mientras trabajó en dicha publicación como su asistente, representó el papel de Dr. Ollapod.

a una sensación de exquisito dolor. Recé por la muerte y, en la agonía del momento, no pude evitar repetir aquellos exquisitos versos del poeta Miguel de Cervantes:

Vanny Buren<sup>22</sup>, tan escondido

Que ni te sentí venir

Puerco el placer del morir

No me, tome, dame, vida!

Pero entonces un nuevo horror se hizo presente, uno en verdad suficiente como para sobresaltar los nervios más fuertes. Los ojos, a causa de la cruel presión de la máquina, se me estaban saliendo completamente de las cuencas. Mientras pensaba cómo podría arreglármelas sin ellos, uno, de hecho, se salió de mi cabeza y, rodando hacia abajo por el empinado costado del campanario, se alojó en la canaleta que corría alrededor del tejazoz del edificio principal. La pérdida del ojo no era tan lamentable como el insolente aire de independencia y desdén con el que me miraba una vez fuera. Ahí yacía en la canaleta, justo bajo mi nariz, y los aires que se daba habrían sido ridículos de no ser desagradables. Tal parpadeo y pestañeo nunca antes se han visto. Dicho comportamiento por parte de mi ojo en la canaleta era no sólo irritante por su insolencia manifiesta e ingratitud vergonzosa, sino también en exceso inconveniente debido a la simpatía siempre existente entre dos ojos de la misma cabeza, no importa cuán lejos aparte. Me vi forzada, de cierta forma, a parpadear y pestañear, quisiera o no, en concierto exacto con la perversa cosa que yacía justo bajo mi nariz. Prontamente me vi aliviada, sin embargo, por la caída del otro ojo. Al caer tomó la misma dirección (probablemente algo tramado) que su compañero. Ambos rodaron juntos fuera de la canaleta y estaba yo en verdad muy contenta de haberme deshecho de ellos.

---

<sup>22</sup> Martín Van Buren, octavo presidente (1837-1841) de Estados Unidos.

La barra estaba ahora enterrada once centímetros en mi cuello y quedaba sólo un pequeño pedazo de piel que cortar. Mis sensaciones eran de total felicidad pues sentía que en unos pocos minutos, a lo mucho, quedaría aliviada de mi desagradable situación: esta expectativa no me decepcionaría. Veinticinco minutos después de las cinco de la tarde, precisamente, la manecilla gigante avanzó suficiente en su terrible revolución para cortar el pequeño remanente de mi cuello. No lamenté ver aquella cabeza que tanta vergüenza me había ocasionado hasta entonces separarse finalmente de mi cuerpo. Primero rodó abajo por un costado del campanario, luego se alojó por unos segundos en la canaleta y después alcanzó, de un salto, la mitad de la calle.

Cándidamente confesaré que mis sentimientos eran ahora de lo más peculiar; no eran de la más misteriosa, la más perpleja e incomprensible de las índoles. Mis sentidos estaban aquí y allá al mismo tiempo. Con mi cabeza imaginaba, en un momento, que yo la cabeza era la verdadera Señora Psique Zenobia; en otro, me sentía convencida que yo, el cuerpo, era la auténtica identidad. Para aclarar mis ideas al respecto busqué en mi bolsillo la caja de tabaco rapé, pero al conseguirla, y tratando de usar de manera habitual una pizca de su grato contenido, me di cuenta inmediatamente de mi peculiar deficiencia y aventé de una vez la caja hasta mi cabeza. Ella tomó una pizca con gran satisfacción y me agradeció regresándome una sonrisa. Poco después me dio un discurso que pude escuchar, aunque confusamente, sin oídos. Deduje lo suficiente, sin embargo, para saber que estaba sorprendida con mis deseos de permanecer viva bajo tales circunstancias. En los enunciados concluyentes citó las nobles palabras de Ariosto:

Il pover hombrì che non sera corti

Qui en combati andava morti,

comparándome así al héroe que en el calor del combate, sin darse cuenta que estaba muerto, continuó disputando la batalla con inextinguible valor. No había nada ahora que me previniera de bajar de mi elevación y eso hice. Nunca he podido averiguar qué fue lo que a Pompeyo le pareció *tan* peculiar en mi apariencia. El mozo abrió su boca de oreja a oreja y cerró sus dos ojos como si estuviera tratando de cascar nueces entre los párpados. Finalmente, aventando su abrigo, dio un salto hacia la escalera y desapareció. Yo le lancé al bribón aquellas impetuosas palabras de Demóstenes:

Andrés O'Flegetonte, marchaste volando porai.

y luego volteeé hacia la querida de mi corazón, ¡a Diana, la de un ojo y pelo desgreñado! ¡Caray!, ¿qué horrible visión enfrentaban mis ojos? ¿*Fue* eso una rata que vi escabullirse en su agujero? ¿*Son* estos los huesos descarnados del pequeño ángel que ha sido cruelmente devorado por el monstruo? ¡Dios!, ¿y qué *veo*?, ¿*es* ése el espíritu difunto, la sombra, el fantasma de mi querida cachorra que veo sentado en la esquina con una gracia tan melancólica? ¡Escuchen!, pues habla y, ¡cielos!, en el alemán de Schiller:

Un estorbi duc, so estorbi den

Duc sí! duc sí!

¿Y no son, ¡ay!, muy ciertas sus palabras?

Y si me muero, por lo menos me muero

¡por tí, ¡por tí!

¡Dulce criatura!, ella *también* se ha sacrificado por mí. Sin perro, sin negro, sin cabeza, ¿qué queda *ahora* para la triste Signora Psique Zenobia? ¡Ah! ¡Nada! Lo hice.

## Comentarios a la traducción

La obra de Poe se traduce al español desde 1857; el primer cuento de Poe que se tradujo fue uno humorístico, “Three Sundays in a Week” (Lanero y Villoria: 95). De entonces a la fecha no han pasado más de tres años sin que se publique una nueva versión de alguno de sus textos. Dos escritores igualmente importantes, Julio Cortázar y Charles Baudelaire, se encargaron, por gusto personal, de traducir toda su obra al español y al francés, respectivamente; una labor, hay que decirlo, que se puede considerar titánica pues se trata de más de 65 cuentos, dos novelas (una inacabada), un ensayo escrito en prosa poética, y numerosos ensayos, artículos, reseñas, críticas y demás miscelánea. Como vimos en el estudio introductorio, Poe es un autor popularmente reconocido por sus cuentos de terror y detectivescos; son éstos los que más se han publicado, tanto en inglés como en las distintas lenguas en las que están disponibles. De hecho, podríamos decir que sus cuentos humorísticos han sido traducidos acaso una o dos veces. A partir de la versión ahora canónica de Cortázar, los cuentos de Poe han dejado de considerarse como una opción fresca para el ejercicio de la traducción. La mayoría de las editoriales que publican sus cuentos utilizan la versión de Cortázar. Como ya he sugerido antes, ésta corresponde a una idea limitante de Poe y de su producción literaria, idea que, sin embargo, ha sido siempre bienvenida entre los lectores pues pareciera conformar un conjunto estético compacto y atractivo: la del escritor maldito que produce una obra ajena a su contexto histórico. Lanero y Villoria incluso sugieren que la versión francesa “muy especial” de la obra de Poe se debió, además de la “estructura de la lengua francesa”, “la traducibilidad del estilo de Poe” y “la carencia de referencias paradigmáticas en sus escritos, libres de ataduras a una cultura particular” (Lanero y Villoria: 94). Nada más opuesto a lo que hemos visto en el estudio

introdutorio. No solamente sus cuentos humorísticos, sino toda su obra está llena de referencias al mundo editorial de su época; ésta es, finalmente, producto de ese mundo.

Este trabajo busca presentar una nueva versión al español de uno de estos cuentos humorísticos. Mi traducción pretende darle la posibilidad al lector de notar todos los momentos humorísticos del cuento. Dada la relevancia y el carácter canónico de la traducción de Cortázar, decidí contrastar mi traducción con ésta. Encontré un par de traducciones más (la de Gambolini para Editorial Claridad y otra anónima) mismas que no serán contrastadas aquí pues no presentan diferencias significativas con respecto a la estrategia de traducción de Cortázar (Poe 2007; Poe 2005). Ambas presentan inconsistencias en cuanto a lo que del humor han decidido traducir y consideran igualmente los dos textos aquí considerados como una unidad, por separado; más adelante expondré las consecuencias de ambas decisiones. La traducción de Cortázar de algunos de los cuentos humorísticos de Poe parte de su apreciación de que “los cuentos satíricos del último grupo [están precisamente en el último grupo pues, nos dice Cortázar, los ordenó todos partiendo de su supuesta calidad] tienen un valor muy relativo en la obra de Poe, pues les falta verdadero humor” (Poe 1970: 498). Me parece que más allá de debatir si supo apreciar o no los momentos humorísticos en sus cuentos, no los tradujo de manera que el lector pueda notarlos y hacerse una idea del Poe satírico y responden más bien al Poe alejado de su época. Cortázar optó por no traducir algunos detalles que yo consideré no solamente traducibles sino importantes de traducir.

#### BREVE CONSIDERACIÓN SOBRE EL FENÓMENO DE LA TRADUCCIÓN

Una de las conclusiones latentes, aunque no siempre explícitas, en la teoría sobre la traducción o en las revisiones a la teoría, sobre todo antológicas, es que no existe un método de traducción único aplicable y adecuado para cualquier tipo de texto o mensaje verbal. En ese

sentido, gran parte de la teoría que se ha hecho al respecto parte del análisis de traducciones hechas o de comentarios sobre la labor por parte de los traductores mismos. No niego que me gustaría pensar que sí existe alguna forma de establecer un método, no importa cuán general y entreverada –pienso en los intensos intentos por establecer, por ejemplo, una semiótica de la plástica–, funcional para traducir. En la historia de los estudios sobre traducción quienes más se han acercado, a mi parecer, a esto, son aquellos que han abordado la traducción desde una postura de tipologías lingüísticas que buscan equivalencias a partir del contraste de estilísticas entre pares de lenguas, como es el caso de Vinay y Darbelnet. A pesar de un impulso primario por no tomar en cuenta teorías o métodos que implican la manufactura de una amplia nomenclatura que pareciera responder a la visión del autor y no del campo de estudio, creo que siempre es buen síntoma la creación de nuevos términos no sólo como marcadores de independencia analítica sino también como detonadores de nuevas observaciones; como ejemplo de tal postura está el término “equivalencia” que no es una nueva palabra, pero que sí es un nuevo término en cuanto al “polisistema literario” (discusión de Even-Zohar en Munday: 108-110) y que ha servido (y se ha mantenido) como punto de referencia para nuevas teorías o revisiones de pasadas teorías. Me parece que tanto el intento de Vinay y Darbelnet de señalar diferencias entre dos lenguas para, a partir de ellas, sistematizar el proceso de traducción basándose en estrategias que auxilien en el intento de replicar situaciones más allá del orden de las palabras, como muchos otros que persiguen un objetivo similar, han aportado mucho al fenómeno de la traducción. Tanto las posturas filosóficas como las pragmalingüísticas (por mencionar dos en apariencia disímiles) nos han dado muchas herramientas para abordar la traducción no solo como oficio sino como hecho del lenguaje. Esto último ha abierto la puerta a plantear, entre otras cosas, algo que me parece básico para ampliar el panorama de los estudios sobre traducción, una posible crítica de la traducción.

Como traductor, cuando comienzo a desempeñar mi labor, más allá del abismal sentimiento de imposibilidad –de *equivalencia* entre lenguas, por ejemplo–, creo que cada texto, en el sentido más amplio de la palabra, sugiere muchas traducciones y muchas formas de llevar a cabo dichas traducciones, hecho que constantemente me hace retroceder y dudar la posibilidad de método en los estudios sobre traducción.

De lo que he leído sobre teoría de la traducción, me llamó mucho la atención la postura de Ricoeur, misma que podríamos considerar se encuentra dentro de aquellas teorías de traducción filosóficas<sup>23</sup>. De ésta, rescato y concuerdo en que una vez aceptada la imposibilidad de traducción –en tanto que un sentido explicitado con lenguaje no es *traducible*–, todo lo que sigue es ganancia (Ricoeur: 27). Toda nueva traducción es un intento, vano, pero valioso, por explicitar otro más de los sentidos de un texto, otra interpretación más, otra lectura más.

Por otra parte, en lo que respecta directamente al ejercicio de la traducción, me parece que uno de los acercamientos más prácticos es el funcionalista propuesto por Nord (2005); lo considero adecuado pues concentra esfuerzos en un solo acto de traducción al delimitar, rescatando la teoría del escopo de Vermeer (Venuti: 79), un objetivo (*meta*) tomando en cuenta múltiples factores textuales y extratextuales. Además, propone un análisis del texto a traducir partiendo de ese objetivo de la traducción. Dado que el interés principal de esta traducción es hacer notorio el humor en el cuento de Poe, me pareció pertinente acercarme a esta teoría de la traducción. Se trata de presentar una versión para un hipotético lector mexicano promedio en el siglo XXI que le permita notar los momentos humorísticos de Poe y con ello hacer notoria la faceta olvidada de Poe como escritor satírico. Si escribo *hipotético lector* es porque finalmente este es un trabajo de titulación y no un encargo editorial. En ese sentido la traducción que

---

<sup>23</sup> Uso las categorías de indexación del trabajo de Munday.

presento es la que idealmente me gustaría proponerle a una editorial que buscara volver a editar los cuentos de Edgar Allan Poe. Originalmente, los destinatarios de este trabajo de traducción son los sinodales, sin embargo, a manera de autoencargo de traducción, yo me he propuesto dirigirla a otro lector objetivo que aquel que realmente leerá este texto. En ese sentido, los sinodales son “receptores secundarios” que, como señala Nord, “están interesados no solamente en el mensaje del texto sino también en la forma en la que éste mensaje se transmite al lector de la lengua meta.” (Nord: 58-59). En un principio me pareció muy importante definir al lector objetivo, sin embargo, como ya trataré en breve, tras leer la discusión que Munday (143-146) hace de los trabajos de Venuti, poco a poco fui perdiendo la preocupación primordial por “llevarle al lector el texto” y comencé a interesarme más por “llevarlo al autor”. Quizás el problema central de esta decisión es que no sé a qué lector terminé acercando a Poe. Sé que acabo de mencionar a un *lector hipotético*, pero me parece que conforme fui buscando acercar al lector al Poe satírico las posibilidades de cumplir con las también hipotéticas exigencias que dicho lector supondría se fueron reduciendo. Es decir, encontré un conflicto teórico (más que de práctica de la traducción) cuando me di cuenta que la definición de mi lector hipotético se desvanecía conforme buscaba llevarlo a Poe. Al tratar de que las palabras correspondieran más que equivalieran, las posibilidades de pensar en mi lector se constreñían. A pesar de que opté por escoger las palabras literalmente más *parecidas* a las del inglés y por tanto por *fingir* que estuve poniendo las palabras de Poe en español respetando lo más posible la unidad entre “fondo y forma”, tuve que escoger unas y no otras palabras que invariablemente denotan un uso del español, en este caso, propio del traductor. Tanto la decisión de haber abordado el texto con un enfoque funcionalista como no colonizador, responden al criterio de buscar que se notara, sobre todo, la intención humorística de Poe. Creo, por una parte, que haber adaptado el humor hubiera efectivamente explicitado el humor,

pero no el humor de Poe. No se trata de hacer reír al lector contemporáneo donde creemos que Poe quería hacer reír al lector de su época (o reírse de él), se trata de que el lector pueda notar cuándo Poe está siendo satírico.

El cuento que seleccioné, como ya hemos visto antes, es una sátira al mundo editorial de la época de Poe, en el que él mismo desempeñó varias funciones y publicó gran parte de su obra. Dado que se trata de un texto satírico, resulta esencial haber primero identificado los objetivos de la sátira para poder hacerlos explícitos, de alguna manera, en el texto meta. Para poder llevar a cabo esta labor me he valido de las ediciones críticas de G. R. Thompson y Stuart y Susan Levine, en las que encontramos reunido el trabajo de varios investigadores que han rastreado los objetivos satíricos de Poe.

Este trabajo tiene, entonces, como objetivo primario hacer una traducción al español de un cuento humorístico de Poe en la que el lector pueda identificar los momentos humorísticos.

#### NOTA INTRODUCTORIA SOBRE LA TRADUCCIÓN DEL HUMOR

...the combined object of humor translation must have seemed until now so vast, disorientating and dangerous an ocean that few academic efforts were made to theorize the processes, agents, contexts and products involved. Many contributions are no more than intelligent *ad hoc* reflections by swimmers who lack an overview, not by cartographers with tentative maps in need of completion. (Vandaele: 149)

Abro con esta cita de Vandaele pues su artículo introductorio al número especial sobre traducción de humor de la revista *The Translator* me parece sumamente interesante. Cuando comencé a reflexionar sobre las posibles traducciones que podría hacer de “How To Write a

Blackwood Article” pensé que lo más adecuado, considerando el estudio introductorio que hice, sería hacer una adaptación para el lector mexicano promedio del siglo XXI. Pensé en hacer una adaptación cuyo fin fuera la publicación en alguna revista cultural del país y con claros objetivos satíricos y paródicos. ¿Por qué no hacerlo? Porque si bien esa versión sería congruente con el Poe autodeclarado *revista*, no cumpliría con el objetivo de presentarle al lector el humor particular de Poe, estaría presentando solamente el molde satírico y ésa no es la intención de este trabajo. La adaptación, como método de traducción, tiende a sustituir los referentes contextuales que no existen en la cultura meta por unos que sí existan (Baker y Saldanha: 6). Aunque he recurrido a casos específicos de adaptación, no he realizado una adaptación global. Como ya he mencionado arriba, opté por un acercamiento más funcional que me permitiera concentrarme en la intención del texto. *Blackwood's*, por ejemplo, no es una revista conocida en el contexto castellano del siglo XXI, por lo que si considerásemos una adaptación, habría que seleccionar una revista existente o término explicativo (revista amarillista) para que quedara claro en el contexto meta. Si lo hubiera hecho, es probable que el lector promedio de Poe en español quedaría confundido y no sabría identificar hasta qué punto lo que lee es parte del humor original de Poe. En ese caso, dado que se trata del principal objetivo satirizado, la solución más congruente con mi propuesta fue conservar el sustantivo y anotar al final de qué se trata.

Otra de las posibilidades que tuve en mente fue hacer una traducción crítica, aunque no por ello forzosamente comentada. Como ya he notado en el estudio introductorio, estamos frente a un cuento satírico-paródico con claras pretensiones humorísticas. Una versión plagada de notas al pie podría haber resultado en la aniquilación del humor, el humor intratextual de este cuento puede traducirse sin necesidad de explicarlo. Al respecto, Leo Hickey señala:

Una de las estrategias más comunes a la que recurren los traductores ante estos dilemas consiste en explicar al lector en qué se basa el humor, para que así sepa comprenderlo, si no apreciarlo. La explicación se hace o bien en el mismo texto o en una nota. Yo no soy partidario de esta estrategia ya que consigue precisamente lo contrario de una traducción, es decir destruir el humor, explicando en lo que hubiera consistido en caso de no haberlo destripado el traductor. (Hickey: 6)

La traducción que aquí presento partió de un análisis a fondo del texto para determinar primero los objetivos de la sátira y la parodia. Esto era necesario dado que, como señala Vandaele, el humor no es necesariamente mera consecuencia del sentido literal de los enunciados. La sátira y la parodia son ambas intertextuales y por ello responden a un nivel de lenguaje más elevado. Identificados los objetivos y teniendo claro el contexto editorial en el que apareció el cuento en cuestión, había que identificar las estructuras a través de las cuales se presentaba el humor. La propuesta que presento busca mantener los objetivos satíricos y paródicos y traducir las estructuras humorísticas de manera tal que resulten reconocibles, si bien no necesariamente risibles, en la lectura. Las pocas notas a pie de página simplemente explicitan algunas referencias relevantes, pero no explican los chistes; sin ellas es probable que el objetivo parodiado pasara desapercibido. Un caso que puede ayudar a entender dicha perspectiva es el de las píldoras laxantes que el señor Blackwood le sugiere tomar a Psique Zenobia para meterse en un enredo que le permita componer su artículo. En el original Poe refiere la marca de unas píldoras laxantes populares en su época, Brandreth's; en mi traducción decidí traducir simplemente por "píldoras laxantes". No se trata de explicar el chiste. La marca de las píldoras que Poe usa no es un objetivo de la sátira, y por ello el nombre propio no es relevante para la consecución del humor. Lo que hice fue aclarar en el texto, sin tener que recurrir a una nota al pie e interrumpir la lectura. Aunque existe una pérdida en cuanto a la

supuesta *fidelidad* de llevar al lector al autor, se trata solamente de una modulación, no de adaptación. Otro caso interesante es el de la palabra “flummery” que en inglés tiene dos sentidos, ambos activados en el texto: se refiere a un postre tipo budín y también quiere decir “tonterías”. El Sr. Blackwood dice que las *Confesiones de un opiómano inglés* son “a nice bit of flummery, and went well down the throats of the people delightfully”. En esa frase, insisto, están activados ambos sentidos, por lo que tenía que resolverlo en la traducción. Podía traducir uno de los dos sentidos. Si escogía traducir por “tonterías” o algún término similar estaría perdiendo no solamente en cuanto al sentido final de la frase –“que resbaló agradablemente por las gargantas de los lectores”– sino también en “llevar al lector a Poe”; si, en cambio, optaba por traducir el término en el sentido del postre, estaría perdiendo en cuanto a no darle la opción al lector de identificar el humor. En este caso tomé una decisión diferente al resto de las decisiones en la traducción: inventé una palabra cuya pronunciación denota, creo, ambos sentidos: “flanfarronada”. Esta decisión, además, activa el contexto de la mala citación que veremos más adelante. Finalmente, creo que esta decisión da a entender que en casos en los que se contraponen los dos ejes de la traducción –hacer identificable el humor y “llevar al lector a Poe”– opté por que prevaleciera el humor.

Es importante notar que no me he detenido aquí a justificar que nos encontramos frente a un cuento humorístico. Esto se debe a que nos encontramos frente a un caso en el que es claro que hay un objetivo satírico-paródico y una clara intención humorística. En la clasificación que hace Vandaele para ampliar la definición de lo humorístico y evitar que ésta dependa solamente de la *resolución* nos encontramos con casos en los que hay un *comunicador* y una intención obvios, pero sin tener claro si hay consecución humorística. Es interesante notar que el problema de determinar si el efecto humorístico se consigue o no, o incluso si existe, es más notorio cuando traducimos textos alejados históricamente del momento en el que se hace

la traducción. Creo que el humor en Poe es bastante explícito. Como ya veremos adelante, la presentación de Zenobia nos hace, como lectores, leerla como un personaje ridículo. Partiendo de esta ridiculización inaugural, el humor puede ser develado en el resto de la narración. En ese sentido, di por sentado que hay intención humorística desde el principio y por ello la labor consistió en identificar todos los elementos que pudieran tener esa intención para poder traducirlos y posibilitar su apreciación.

Mi traducción busca mantener el campo humorístico que la propia obra genera haciéndole asequibles al lector en la lengua meta las situaciones humorísticas. A continuación iré tratando algunos aspectos de la traducción que merecen un comentario respecto a las decisiones para conformar un texto final en español.

Como he propuesto, la problemática de la traducción de “How to Write a Blackwood Article” reside, específicamente, en la traducción del humor. Nos encontramos frente a un texto que tiene tanto humor intratextual, es decir, bromas que funcionan dentro de la narración misma, como humor intertextual. Algunos de los nombres cómicos de los personajes funcionan en ambos sentidos. Es el caso, por ejemplo, de nuestro personaje principal, Psique Zenobia. Desde la primera línea identificamos a una narradora presuntuosa, y basta una línea más para que sepamos que no tiene ningún interés en ganarse el respeto del lector, puesto que en la segunda línea nos presenta su apodo. Ahí encontramos el humor intratextual. El intertextual no está explícito en la narración y podemos entenderlo sólo si alguien más lo señala. Es por ello que he recurrido a anotaciones; en ellas se señalan los objetivos de la sátira.

Además, el texto presenta otra problemática: las extravagancias y arcaísmos típicos de la escritura de Poe. Quisiera resaltar que en el texto existen diversas frases y palabras en este sentido, que no son gratuitas y que cumplen la función de personificar. Zenobia recurre en

varias ocasiones a extranjerismos, mismos que decidí no traducir para mantener el sentido de la personificación de Zenobia como presuntuosamente extravagante. Poe mismo fue muchas veces criticado como un escritor presuntuoso que buscaba forzosamente la inserción de palabras que lo hicieran parecer un ciudadano culto y con muchas lecturas. En este sentido, como señalé en el estudio introductorio, Poe de cierta manera parece estar parodiando su propia escritura y por ello es importante tratar de preservar ese estilo. También opté por no traducir este aspecto para evitar aplanar a los personajes y confundir al lector mostrándole un Poe sin modulaciones.

El tipo de anotación que utilicé se reduce entonces a una sola función: explicitar algún objetivo de la sátira. Dado que se trata de una traducción con los objetivos antes mencionados y no de una traducción y edición crítica, no he utilizado las notas para aclarar referencias cultas (escritores, por ejemplo) ni posibles significados anteriores de ciertas palabras (“griego” o *bagatela*, por ejemplo). Haberlo hecho supondría presentar a un Poe aplanado. ¿Qué pasaría si, por ejemplo, hubiera decidido explicar o traducir la broma del padre “griego” de Zenobia? Sabemos, gracias a los diccionarios y ediciones críticas, que la palabra *griego*, tanto en español como en inglés puede significar, rastreando sus usos, jugador tramposo, borracho; y en el texto podemos ver que la broma está ligada con la explicación del origen del nombre de Psique. No cabe ahí la posibilidad de adaptar la broma y decir que el padre era “un kosako”, por ejemplo; y mantener así la extravagancia. Hay que restringirse al campo semántico de lo griego por lo que no nos quedan muchas opciones. Considerando que el objetivo de esta traducción es presentarle al lector a Poe como escritor satírico, no sería adecuado explicar la broma con una nota al pie, pues eso significaría restarle importancia al uso de las extravagancias para personificar. Decidí entonces, en ese tipo de casos, traducir los términos literalmente o por una versión que rescatara tanto el humor como la extravagancia del estilo. *Bagatela*, por ejemplo, es

algo sin importancia, pero también es el nombre de un postre inglés cuya preparación requiere, precisamente, de *whipped syllabub*, un postre de crema batida con licor. En este caso, la coincidencia ha sido exquisita pues mantiene el humor satírico y, a la vez, no requiere adaptación pues estamos hablando de un postre muy parecido. Zenobia quiere decirnos, con el término del texto fuente, que los textos que se escribían en la MARISABIDILLAS eran pura tontería, a esto el término que escogí corresponde muy bien pues *bagatela* tiene en español ese mismo sentido.

Como señala Vermeer, lo más importante del acto de la traducción es saber lo que se está haciendo y las consecuencias que ello conlleva. Como lo que me interesó en esta versión es presentarle al lector el humor satírico de Poe, casi siempre opté por soluciones pragmáticas; esto se debe a que la traducción, desde este enfoque, apunta siempre a interpretar los actos del habla y, de manera más importante, los actos textuales, a partir de su contexto social (Armstrong: 152). La pragmática en la traducción se preocupa siempre por el significado y la intención del texto y sus partes, y por ello es el método que más empleé, buscando correspondencias que me ayudaran a conservar el contexto humorístico del cuento y con ello presentar el humor de Poe y no solamente el humor en Poe.

#### LOS PERSONAJES: SUS NOMBRES Y APODOS

Los personajes en el cuento tienen nombres humorísticos; están compuestos por palabras con resonancias cómicas que refuerzan la intención de Poe de presentarlos ridículamente. Estos personajes no tienen un objetivo satírico específico, sino general. De lo que se trata, como ya hemos visto, es de satirizar el mundo editorial de la época. No traducirlos significaría una clara pérdida pues el lector probablemente no sabría distinguir si hay intención humorística o, de distinguirla, cuál es.

<b>Nombre en el texto fuente</b>	<b>Mi traducción</b>	<b>Cortázar</b>
Psyche Zenobia	Psique Zenobia	Psyche Zenobia
Suky Snobbs	Síque Esnobbia	Suky Snobbs
Tabitha Turnip	Tábata Nabo	Tabitha Nabo
Dr. Moneypenny	Dr. Ciencentavos	Dr. Moneypenny

Como podemos ver en el cuadro anterior Cortázar optó por traducir sólo el apellido de uno de ellos. No traducirlos puede responder a lo que me parece ser su propuesta de traducción, una versión que apuesta por la extravagancia como forma de humor, cercano al *grotesque*. La extravagancia de no traducirlos radica en la dificultad que tenemos para apropiarlos y buscar el humor y no solamente el exotismo. Quizás haya considerado que traducirlos hubiera implicado descontextualizar el cuento, pero me parece que eso no ocurriría a menos que el cuento se adaptara a otro contexto. Yo decidí traducirlos para que el lector común, no bilingüe, pudiera notar lo humorístico en ellos. Lo que sin duda me parece inconsecuente en la traducción de Cortázar es haber traducido algunos nombres y otros no. El caso más notable es la no traducción de Psyche por su versión directa y en extremo similar al español Psique, en contraste con la traducción de Pompey por Pompeyo. Encuentro algo de arbitrario en este criterio. Aunque parezca una bagatela, la traducción de Psyche por Psique funciona porque refuerza la caracterización del personaje como esnob. Psique se toma la molestia, en mi versión, de aclararle al lector que Psique y Síque no son lo mismo. En el texto fuente el humor reside en una correspondencia sonora entre la pronunciación del nombre y el apodo; la solución pragmática en español fue buscar una correspondencia visual entre la grafía del nombre y la del apodo.

## LOS ACRÓNIMOS

El acrónimo más importante, y también el más cómico, es el de la asociación a la que pertenece Psique.

Acrónimo en el texto fuente	Mi traducción	Cortázar
PRETTYBLUEBATCH	MARISABIDILLAS	PRETTYBLUEBATCH

PRETTYBLUEBATCH es, como puede notarse en su desglose, una asociación ficticia. Nos encontramos entonces con una señal de que probablemente haya un objetivo satirizado. Gracias a la edición crítica de Thompson sabemos que esto hace referencia a una sociedad inglesa de mujeres educadas e intelectuales del siglo XVIII llamada Blue Stocking Society. La referencia a las medias azules se debe a que las mujeres que usaban medias de ese color eran consideradas informales pues lo propio era usarlas de color negro; era una especie de protesta. Con el tiempo, el término *bluestocking* fue cobrando una connotación peyorativa hasta que se empezó a usar para describir a una mujer pretenciosamente culta. Como podemos leer en las notas finales a la traducción, algunos lectores especializados de Poe sugieren que Dr. Moneypenny representa a R. W. Emerson. Sabemos que la cabeza del grupo de los trascendentalistas concordianos era precisamente Emerson. Poe parece sugerir que tal como Emerson seleccionó de entre varios candidatos a Margaret Fuller como primera editora de la revista del grupo, *The Dial*, el Dr. Moneypenny nombra ridículamente a la sociedad en la que Psique Zenobia es la secretaria corresponsal. Cortázar, en nota al pie, nos dice que el acrónimo quiere decir “Bonita hornada de pedantes”, pero no nos explicita ninguna referencia y por ello su versión se limita al humor intratextual. Dado que he decidido traducir el humor en el cuento y presentarlo directo en la versión al español, no me pareció adecuado explicar la burla con una anotación. En este caso consideré necesaria una adaptación para que el lector pudiera notar la

intención humorística. El contexto para que lo cómico se activara en castellano no existe y por lo tanto había que buscar un acrónimo que sugiriera algo parecido y que mantuviera el mismo espíritu satírico, es decir representar a un grupo de mujeres intelectuales pretenciosas. Aunque el término que seleccioné para el acrónimo puede tener resonancias españolas, tiene también cierto aire de antigüedad que no salta incongruentemente a la vista del lector pues se compensa con algunas de mis traducciones de los arcaísmos con las que Poe personifica (primaveras, “sangre de un nabo”, bagatelas). Éstas tienen también un aire de anticuado pues son palabras poco frecuentes para el lector común del siglo XXI. Lo más entretenido en este caso ha sido el desglose del acrónimo. La instrucción latente, a partir de lo que se lee en el original en inglés, es componer una asociación absurda cuyo propósito sea pretencioso.

Un caso que me parece queda irresuelto es el de la SDUK. Es un caso complicado pues es necesario mantener el nombre de la sociedad, y su respectivo acrónimo, porque es objeto de la sátira. Por una parte, no era posible adecuar el nombre de la sociedad de manera que hiciera referencia o juego con la broma del “pato soso” y al mismo tiempo se refiriera a la sociedad real; y por otra, no hay nombres de animales en español que pudieran adecuarse a tres de las cuatro letras del acrónimo. Por lo tanto, es este el único caso en el que la broma tuvo que explicarse en el texto: “*duck*, que es pato en inglés.” La traducción de Cortázar en este caso parece estar dirigida a un lector bilingüe o casi bilingüe pues obvia la comprensión del inglés básico.

#### TÉRMINOS DE ESCRITURA, COMPOSICIÓN Y MÁS

La parte medular del cuento, como hemos visto en el estudio introductorio, es la sátira que Poe hace de la manera en que se escriben los populares cuentos sensacionalistas de la revista *Blackwood's*. Para traducir la gran variedad de términos con los que el Sr. Blackwood pretende

enseñarle a Psique a escribir su propio artículo con la genuina estampa de *Blackwood*, y algunos que Psique misma usa para referirse a la forma en que los hacen, fue básico estar al tanto del contexto no sólo editorial sino histórico en el que Poe escribió. Hay dos muy importantes sucesos históricos que, me parece, afectan la vida del mundo occidental en tiempos de Poe: la revolución industrial y las ideas evolucionistas que circulaban en las publicaciones periódicas previo a la publicación del *Origen de las especies* de Charles Darwin. Queda fuera del alcance de este trabajo una explicación de la manera en que estas ideas pudieron haber influenciado la escritura de Poe. Basta decir que una observación detenida de la historia de las ideas muchas veces muestra cómo la forma revolucionaria de pensar de algunos individuos sucede paralelamente respecto al eje temporal. De cualquier manera si observamos, igualmente con detenimiento, algunos términos de escritura en el cuento, podemos considerar óptimo el acercamiento que propongo. Esto es, traducir dichos términos por otros en español que tengan resonancia mecánica, por lo que respecta a la Revolución Industrial, o evolucionista, por lo que respecta a la teoría de Darwin. A continuación presento un par de ejemplos.

Término en el texto fuente	Mi traducción	Cortázar
<i>There was no attention paid to that great point the “fitness of things”.</i> <i>In short, there was no fine writing like this.</i>	aptitud de las cosas	ajuste de todas las cosas
<i>Of course I don’t speak of the political articles. Everybody knows how they are managed...</i>	producen	escriben

Cortázar, en este caso, opta por el término más lógico, aquel que se refiere explícitamente a la acción de escribir. Me parece que aunque es una solución clara y que puede iterarse en el resto del texto, no va acorde con el objetivo satírico. No hay que olvidar que se trata de un texto con

el que Poe quiere burlarse y criticar la forma en que se escribían las muy populares *sensation tales*; y lo hace precisamente suponiendo que se trata de una fórmula mecánica de producción: imaginarse o, preferentemente, meterse en un enredo; escoger un tono; tener a la mano el *relleno*; y escribir las sensaciones. Para corresponder con lo que me parece un objetivo central del cuento tomé la decisión que arriba expuse. En el primer ejemplo opté por un término evolucionista y en el segundo por uno mecanicista.

Existen dos términos que, considerando la extensión del texto, parecen recurrentes y son, no cabe duda, muy importantes; se refieren al tipo de artículos que se publicaban en *Blackwood: sensation stamp* e *intensities*. Considerando que el texto meta está dirigido al lector promedio seleccioné, para el primero, un término del castellano que apela claramente al tipo de cuentos que se describen: *estampa sensacionalista*. Es un término propio del lenguaje periodístico, pero no especializado; es, de hecho, un término de acuñación popular. En lo que respecta al segundo, opté por una versión más directa, pero que dejara clara la intención: *intensidades*.

#### LAS CITAS

Las citas que el Sr. Blackwood le dicta a Psique son parte del *relleno* que usará para componer su historia sensacionalista. Al respecto, me gustaría mencionar que Poe mismo ha sido notado como alguien que citaba en forma poco confiable, un *misquoter*. Son varios los investigadores que han notado las frecuentes referencias de una cita a un autor equivocado o transcripciones con errores o incluso combinaciones de fragmentos de distintos textos. Cabe la posibilidad de pensar que algunas de las citas erróneas son errores de Poe propiamente. Sin embargo, revisé todas las versiones que se publicaron y los errores se mantienen. A pesar de que esto no es suficiente argumento como para decir que no son errores de Poe y son parte de la

personificación, ante la ambigüedad he decidido mantener las citas erróneas para dejar abierta la posible intención humorística y para “llevar al lector a Poe” y no desvanecerlo enmendándole la plana.

Un caso interesante es el de la cita de Cervantes, que aparece en español en el original. Considerando que mi traducción va dirigida al lector del castellano, podríamos pensar que el efecto que produce varía con respecto al original; sin embargo, dado que de lo que se trata es de presentar citas eruditas en distintos idiomas, la de Cervantes no brinca y genera un efecto de extrañamiento ajeno al texto. Sabemos por el texto que se nos presentarán citas en varios idiomas y que, además, quienes hacen uso de ellos son personajes ridículos en los que no confiamos más que para hacernos reír. En el caso del texto original, encontramos también una cita en inglés, una supuesta traducción del griego, ante la que el lector promedio del inglés puede reaccionar de manera similar a la que lo hace el lector del español frente a la cita de Cervantes. Creo que el objetivo de las citas es resaltar la falsa intelectualidad de algunos escritores y su supuesto poliglotismo. En lo que respecta a la explicación que acompaña las citas, la que respecta a ésta en particular, Cortázar opta por eliminarla pues podría considerarla redundante para el lector al que se dirige la traducción. Yo tomé otra decisión que afecta la caracterización de Psique. Decidí hacer una glosa de los versos de manera tal que refuerce la actitud de superioridad con que el Sr. Blackwood instruye a Psique. En este caso creo que mi solución puede exceder la sátira prevaleciente en el texto pues presenta a Psique un poco más boba que requiere la glosa de los versos del idioma con el que narra.

En el caso de las otras citas, cuando Zenobia las utiliza en su narrativa sensacionalista, lo que encontramos son sinsentidos conformados por mezclas de palabras con sonido parecido al de las del idioma de la cita y algunas referencias satíricas. Psique las usa aplicando el sentido que el Sr. Blackwood le sugirió, pero sin ser realmente coherentes léxicamente. En

estos casos busqué una equivalencia: que Zenobia pronunciara equivocadamente las citas, pero buscando sonidos que en ocasiones pudieran tener sentido en español. Esa fue la decisión, excepto cuando sí hubo algún referente satírico, como en el caso del presidente norteamericano Martin Van Buren en la mala citación de la cita de Cervantes.

Hay otro momento en el que el idioma del texto de llegada puede producir un efecto de extrañamiento ajeno al texto. Hacia el final de la instrucción, el Sr. Blackwood le recomienda a Psique una frase que le puede decir al “villano que no podía entender sus palabras sencillas”. En el texto fuente lo que el villano no puede entender es su “plain English”. Cortázar decidió mantener el idioma, apostando quizás a activar la conciencia de que lo que estamos leyendo es una traducción. En mi caso, creo que, dado que tomé previamente decisiones como traducir los nombres y acrónimos, el mantener la referencia al idioma podría haber dado pie a una mala interpretación de una intención humorística inexistente. Además, la solución me pareció bastante sencilla pues se trató, simplemente, de una omisión.

En cuanto a los fragmentos que Psique cita en su artículo, lo más relevante es la forma en que se considera el humor si sabemos, como propongo con este trabajo, que se trata de un solo cuento. Me parece que con tal acercamiento, lo más importante en la traducción de estos fragmentos es subrayar el humor entre las dos partes del cuento, las dos narraciones. A pesar de que Cortázar hace explícita la relación entre ambos textos, se enfoca más a producir humor intratextual: trata de que las citas sean humorísticas en sí mismas y no tanto en que el lector las encuentre cómicas al caer en cuenta de que se trata de las mismas que Psique había anotado en el estudio del Sr. Blackwood. En mi caso procuré que la distorsión de las citas no fuera tal que se perdiera la referencia a la primera parte del cuento. Abajo en el siguiente cuadro podemos ver el contraste en las versiones.

<b>Cita propuesta por el Sr. Blackwood</b>	<b>Mala citación de Psique</b>	<b>Mi versión</b>	<b>Cortázar</b>
<i>Ju-Kiao-Li</i>	<i>Jo-Go-Slow</i>	<i>Yo-Kiero-Ir</i>	<i>Yo-Ké-Sé</i>
<i>Epindendrum Flos Aeris</i>	<i>happy dandy Flos Aeris</i>	<i>epicentro Flos Aeris</i>	<i>epicentro Flos Aeris</i>
<i>ignoratio elenchi</i>	<i>ignoramus e-clench-eye</i>	<i>ignoramus silente</i>	<i>ignorancia del elenco</i>
<i>insomnia Jovis</i>	<i>insomary Bovis</i>	<i>insomnia Bovis</i>	<i>insomnios del jueves</i>
<i>anemonaer verborum</i>	<i>an enemy-werrybor'em</i>	<i>anónimo verborum</i>	<i>una mona verbosa</i>

El último comentario respecta al final del artículo que funciona como parodia de los cuentos sensacionalistas.

<b>Original</b>	<b>Mi traducción</b>	<b>Cortázar</b>
I have done.	Lo hice.	Lo terminé.

Como comenté al final del estudio introductorio, la frase “I have done” aparece también en otro cuento de Poe haciendo referencia a una estafa; cuando el estafador consigue su objetivo, nos dice Poe a través del narrador, celebra con esa misma frase. Es por ello que opté por “Lo hice”. Esa elección permite ambas lecturas, no así la de Cortázar, que si bien también cierra la narración marco, carece de la posible picardía del estafador.

## CONCLUSIONES

El objetivo principal de este trabajo ha sido presentar una traducción de un cuento humorístico de Poe que permita a los lectores del castellano notar la sátira que hay en él. Lo que me interesó fue intentar una versión en la que pueda leerse el humor de Poe, aunque no necesariamente produzca un efecto cómico. Me parece importante que el humor en Poe sea identificable como sátira pues el seguirlo categorizando como puramente grotesco responde a una mala interpretación no solamente de sus cuentos humorísticos sino de su obra en general. Poe, como es notorio en este cuento en particular, fue un escritor totalmente inmerso en su período histórico. Entender esto implica releer su obra desde otra perspectiva. Cortázar se equivoca en la apreciación que hace de su cuentística grotesca y satírica cuando sentencia que “muestra la típica imposibilidad de Poe para escribir nada humorístico, así como su fácil abandono a lo macabro y lo necrófilo, so pretexto de una sátira a los cuentos «negros» del Blackwood” (Poe 2005: 509). Creo que ya sea que Poe nos resulte chistoso o no, hay una intención humorística que responde a su búsqueda por corresponder a los deseos de la masa lectora, pero escribiendo, a la vez, lo que realmente “imaginaba”. La sátira no es en este caso un pretexto, sino una salida o, por lo menos, una búsqueda de libertad creativa. Mantener la idea de Poe como escritor maldito, paradójicamente, es un éxito editorial y, por ende, comercial. Sin embargo, creo que leer a Poe desde la perspectiva del *magazínist* que era puede sacar a la luz la verdadera dimensión de sus cuentos. Finalmente, creo que valdría la pena volver a traducir la obra de Poe tomando en cuenta la gran cantidad de investigación académica que desde los años cincuenta se ha producido y que parece *rehumanizar* al genio sacándolo de la sombra y ponerlo en la tierra.

## Bibliografía

- ALLEN, Michael, *Poe and the British Magazine Tradition*, Oxford University Press, Nueva York, 1969
- ARMSTRONG, Nigel, *Translation, Linguistics, Culture: A French-English Handbook*, Topics in translation # 27, Multilingual Matters Ltd., Clevedon, 2005
- BAKER, Mona y G. SALDANHA, eds., *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2a edición, Routledge, Abingdon, 2009
- DAVIDSON, Edward H., *Poe, a Critical Study*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1957
- DENTITH, Simon, *Parody*, the New Critical Idiom Series, Routledge, Abingdon, 2002
- EAKIN, Paul John, "Poe's Sense of an Ending", *American Literature*, Vol. 45, No. 1, (mar., 1973), pp. 1-22
- FISHER, Benjamin F., "Poe's «Metzengerstein»: Not a Hoax", *American Literature*, Vol. 42, No. 4 (ene., 1971), pp. 487-494
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989
- HAYES, Kevin J., *Poe and the Printed Word*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000
- HICKEY, Leo, "Aproximación pragmatolingüística a la traducción del humor", *Centro Virtual Cervantes*, <http://cvc.cervantes.es/obref/aproximaciones/hickey.htm>, consultado en junio de 2009
- HOBSON QUINN, Arthur, *Edgar Allan Poe, A Critical Biography*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1998
- KENNEDY, J. Gerald, ed., *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*, Oxford University Press, Nueva York, 2001
- LANERO, Juan José y S. VILLORIA, *Literatura en traducción: versiones españolas de Franklin, Irving, Cooper, Poe, Hawthorne, Longfellow, Prescott, Emerson y Whitman en el siglo XIX*, Universidad de León, León, 1996
- MAY, Charles E., *Edgar Allan Poe, A Study of the Short Fiction*, Twayne Publishers, Boston, 1991
- MOONEY, Stephen L., "Comic Intent in Poe's Tales: Five Criteria", *Modern Language Notes*, Vol. 76, No. 5 (may., 1961), pp. 432-434
- , "The Comic in Poe's Fiction", *American Literature*, Vol. 33, No. 4 (ene., 1962), pp. 433-441

- MUNDAY, Jeremy, *Introducing Translation Studies, Theories and applications*, Routledge, Londres y Nueva York, 2008
- NORD, Christiane, *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, 2a edición, Rodopi, Amsterdam-Nueva York, 2005
- POE, Edgar Allan, *Cuentos de humor y sátira*, 3a edición, traducciones de Ana G. BURGERT, Raquel ALBORNOZ y Gerardo GAMBOLINI, Editorial Claridad, Buenos Aires, 2007
- , *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*, Norton Critical Editions, edición de G.R. THOMPSON, W.W. Norton & Company Inc., Nueva York, 2004
- , *Poetry and Tales*, notas de Patrick F. QUINN, The Library of America, Nueva York, 1984
- , *Essays and Reviews*, selección de contenidos y notas de G. R. THOMPSON, The Library of America Nueva York, 1984
- , *The Short Fiction of Edgar Allan Poe, an Annotated Edition*, edición de Stuart y Susan LEVINE, University of Illinois Press, Chicago, 1976
- , *Cuentos*, 2, 1ª edición, Alianza Editorial, traducción de Julio CORTÁZAR, Madrid, 1970
- POLLIN, Burton R., "Poe's Dr. Ollapod", *American Literature*, Vol. 42, No. 1 (mar., 1970), pp. 80-82
- , "Figs, Bells, Poe, and Horace Smith", *Poe Newsletter*, Vol. 3, No. 1 (jun., 1970), pp. 8-10
- REGAN, Robert, ed., *Poe, a Collection of Critical Essays*, Twentieth Century Views, Prentice-Hall, Inc., Nueva Jersey, 1967
- , "Hawthorne's «Plagiary»; Poe's Duplicity", *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 25, No. 3 (dic., 1970), pp. 281-298
- RICOEUR, Paul, *Sobre la traducción*, traducción de Patricia Wilson, Espacios del saber, Paidós, Buenos Aires, 2005
- ROSE, Margaret A., *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Literature, Culture, Theory Series, No. 5, Cambridge University Press, Cambridge, 1993
- TRIEBER, J. Marshall, "The Scornful Grin: A Study of Poesque Humor", *Poe Studies*, Vol. IV, No. 2 (dic., 1971), pp. 32-34

- VANDAELE, Jeroen, “(Re-)Constructing Humour: Meanings and Means”, *The Translator*, Vol. 8, No. 2 (2002), pp. 149-172
- VENUTI, Lawrence, *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, 2000
- WHALEN, Terence, “Edgar Allan Poe and the Horrid Laws of Political Economy”, *American Quarterly*, Vol. 44, No. 3, (sep., 1992), pp. 381-417
- WINFIELD PARKS, Edd, *Edgar Allan Poe as Literary Critic*, University of Georgia Press, Georgia, 1964