

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Valladolid



LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA POESÍA DE EDGAR ALLAN POE

Trabajo de Fin de Grado
Grado en Estudios Clásicos
2016

Marta Mariño Mexuto

Tutor: Pedro Conde Parrado

LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA POESÍA DE EDGAR ALLAN POE

MARTA MARIÑO MEXUTO

Universidad de Valladolid

RESUMEN: Este trabajo se propone analizar la presencia de la tradición clásica en la poesía de Edgar Allan Poe, un autor cuya formación siempre se ha cuestionado. Para este análisis hemos escogido un corpus breve pero representativo de esa presencia clásica, que permite demostrar su importancia.

PALABRAS CLAVE: Tradición Clásica, Edgar Allan Poe, Poesía, Poesía Norteamericana s. XIX.

ABSTRACT: This essay's purpose is analysing the presence of the classic tradition in Edgar Allan Poe's poetry, an author whose education has always been questioned. For this analysis we have chosen a brief but representative body of this classic presence, which enables us to prove its significance.

KEY WORDS: Classic Tradition, Edgar Allan Poe, Poetry, North-American Poetry of the 19th Century.

ÍNDICE

1.	Introducción	3
2.	La educación clásica de Poe	5
3.	Los poemas	9
	3. 1. <i>Los Prefacios</i>	9
	3. 2. <i>To Helen</i>	10
	3. 3. <i>To Helen (II)</i>	17
	3. 4. <i>A Valentine</i>	19
	3. 5. <i>Ulalume</i>	21
	3. 6. <i>The Raven</i>	24
	3. 7. <i>The Coliseum</i>	31
	3. 8. <i>Otros poemas</i>	34
4.	Conclusiones	37
5.	Referencias bibliográficas	41
6.	Apéndice: texto original de los poemas	43

1. INTRODUCCIÓN

Con este trabajo nos proponemos señalar los rasgos más representativos de la influencia clásica en la poesía de Edgar Allan Poe que, según nos parece, no han recibido demasiada atención por parte de los estudiosos de este autor en general. Éstos han tendido a centrarse en la influencia de sus contemporáneos y en la de los poetas románticos inmediatamente anteriores, ya sea la de los poetas lakistas¹ (en especial, Coleridge) o los de la segunda generación (Byron, Shelley y Keats). Quizás influye también el hecho de que los estudiosos suelen acercarse a la obra de Poe desde la perspectiva de la filología inglesa.

Hemos incluido un apartado sobre la formación de Poe, para tener una idea aproximada de los conocimientos que poseía con respecto a la cultura clásica. En cuanto al análisis de su obra, nos hemos limitado a una serie de poemas (los más representativos en cuanto a la influencia clásica) y no a la obra completa en verso, pues el planteamiento de un trabajo de este tipo nos impide tratarla en toda su extensión. También por esta razón sólo se hace alusión a su obra en prosa cuando es estrictamente necesario, aunque es evidente que en esta última la influencia clásica está igualmente presente y que muchas veces es

¹ Un grupo de poetas ingleses que compusieron sus obras, de tendencia romántica, a principios del siglo XIX. A él pertenecieron William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge y Robert Southey.

difícil hacer separaciones. Sin embargo, sí hablamos, antes de centrarnos en los poemas, de los prefacios a las distintas ediciones, que también muestran rasgos de la tradición clásica.

Los poemas de Poe se publicaron en varias ocasiones a lo largo de su vida (la mayoría los escribió siendo muy joven) y a menudo unas versiones y otras difieren. Nosotros reproducimos íntegramente en el apéndice los poemas estudiados tal y como aparecen en la edición de P. F. Quinn.

Las traducciones de las citas, salvo cuando se indica lo contrario, son nuestras, incluso las de los versos de Poe.

2. LA EDUCACIÓN CLÁSICA DE POE

La insistencia en las supuestas carencias en la educación de Poe se ha convertido casi en un lugar común. El primero en formular esta idea, refiriéndose a su “falta de conocimientos”, fue Sidney Lanier ya en 1884 (*The Poems of Sidney Lanier*, 1884: 30). Edward H. Davidson (1976: 263) cita también a J. M. Robertson (*New Essays Towards a Critical Method*) y Killis Campbell (*The Mind of Poe and Other Studies*), aunque seguramente, de los que formularon esta crítica, el más célebre es T. S. Eliot (*From Poe to Valéry*), cuyos juicios sobre Poe en lo demás no son mucho más halagadores. A pesar de la opinión de Davidson, Killis Campbell no llega a afirmar que Poe no supiera lo suficiente. En el artículo *The Mind of Poe*, Campbell analiza la frase de Sidney Lanier: “The problem with Poe was, he did not *know* enough”² (cf. Lanier, 1884: 35-36). Esto le lleva a enumerar los conocimientos de Poe en distintas materias, teniendo en cuenta las referencias que aparecen en sus obras. No obstante, se trata de un criterio muy insuficiente: por ejemplo, las flores que Poe menciona en sus cuentos apenas pueden mostrarnos cuáles eran sus verdaderos conocimientos de

² “El problema con Poe era que no *sabía* lo suficiente”.

botánica. Aun así, es interesante el análisis que hace de las citas en relación con su cultura clásica:

His Latin quotations, it must be admitted, are sometimes inaccurate, –that is, verbally inaccurate (he is very rarely inaccurate, so far as I have observed, in his spelling of the Latin, and this in spite of the fact that he was a notoriously bad speller). Of fifteen quotations from Horace, for instance, four are inexact; and of sixteen from Virgil that I have noted, five are inexact. But about the same ratio holds for his quotations from Pope [...]³. (cf. Campbell, 1962: 7)

No solo no se le puede reprochar el escaso conocimiento del latín basándose en la inexactitud de los textos que cita en el original, pues comete más o menos el mismo número de errores que en las citas en inglés, sino que la mayoría de estos errores deben atribuirse a su conocida costumbre de citar de memoria. Además, como también señala Campbell (1962: 7), hay errores que probablemente se deban al editor.

Es evidente que Poe no recibió la mejor educación posible, al permanecer sólo ocho meses en la Universidad de Virginia, pero tampoco debemos creer que su aprendizaje fuese mediocre. Con respecto a las lenguas clásicas, las estudió prácticamente desde el inicio de su escolarización y siempre destacó en ello. Durante el período que pasó con su familia en Inglaterra, debido a los negocios de su padrastro y tutor, John Allan⁴, asistió a un colegio caro, incluso por encima de las posibilidades de Allan en aquel momento. El director de Manor House School, el reverendo Bransby, había estudiado en el St. John's College de Cambridge y era un buen conocedor de las lenguas clásicas y Poe comenzó a estudiarlas desde muy pequeño. Un compañero de escuela suyo, William Elijah

³ “Sus citas del latín, debemos admitirlo, son a veces inexactas; es decir, verbalmente inexactas (rara vez comete errores, hasta donde he observado, en la ortografía del latín, a pesar de que su mala ortografía era notoria). De quince citas de Horacio, por ejemplo, cuatro son inexactas, y de dieciséis de Virgilio que he anotado, cinco son inexactas. Pero sus citas de Pope muestran más o menos la misma proporción [...]”.

⁴ La madre de Poe murió cuando éste sólo tenía dos años, mientras que su padre ya había abandonado a la familia un tiempo antes. La próspera familia Allan lo acogió, aunque no llegaron a adoptarlo formalmente.

Hunter, diría más tarde que Poe era capaz de traducir a cualquier autor latino fácil y comenta su precocidad en otras asignaturas:

“when he left it [Manor House School] he was able to speak the French language, construe any easy Latin author, and was far better acquainted with history and literature than many boys of a more advanced age who had had greater advantages than he had”.⁵
(Quinn, 1998: 71)

Aunque no sabemos exactamente qué edad tenía en la cita de Hunter, la familia Allan volvió a los Estados Unidos en 1820: es decir, Poe dejó Manor House School a los once años⁶. De vuelta a Richmond, fue inscrito en el colegio de Joseph H. Clarke. Una factura de libros enviada a John Allan nos permite saber que traducía a Horacio y Cicerón en clase a los trece años (cf. Quinn, 1998: 83). En una carta posterior, el propio Clarke comenta que en clase de griego se traducía a Homero en la época en la que Poe se hallaba entre sus alumnos.

Cuando, en 1826, entró en la Universidad de Virginia, recién creada por Thomas Jefferson un año antes, se matriculó en dos de las tres facultades existentes: Lenguas Modernas y Lenguas Antiguas. Dentro de esta última, estuvo en la clase de Georg Long, miembro del Trinity College de Cambridge y quien, a pesar de pasar sólo tres años como catedrático en la Universidad de Virginia, estableció un nivel alto para lo sucesivo. Se sabe con bastante certeza en qué consistían las clases:

In his senior class, which Poe attended, he required during each period one hundred lines from Virgil or Thucydides to be read, followed by translations from Horace or some other author, Greek or Latin. At times he varied this program by written tests in Greek or Latin grammar. The grammatical constructions were illustrated by copious

⁵ “Cuando se fue [de Manor House School] era capaz de hablar francés y analizar cualquier autor latino fácil, y estaba mucho más familiarizado con la historia y la geografía que muchos chicos mayores y que habían tenido más ventajas que él”.

⁶ Según Killis Campbell (1962: 7), a los nueve años ya había empezado a estudiar latín, pues en 1818 John Allan escribía en una de sus cartas que el pequeño Edgar leía el latín “pretty sharply” (“bastante rápido”).

references to classical authors, and the class was instructed to follow up each reference and become familiar with the general texts of the authors used.⁷ (Quinn, 1998: 98)

Con respecto a las Lenguas Modernas, Poe siguió las clases de francés (que ya había estudiado desde hacía años), español e italiano. Es evidente que, aun en un solo curso, los conocimientos que había adquirido no pueden considerarse mediocres. Además, su nombre figura entre los mejores de la clase en latín y francés. De su paso por la Universidad también se sabe, por los rigurosos registros de la biblioteca, que leyó *Histoire Ancienne* y *Histoire Romaine* de Charles Rollin, que muestran el interés de Poe por las civilizaciones antiguas y pudieron influir en varios de sus poemas de tema clásico, especialmente en *The Coliseum*.

La trayectoria universitaria de Poe acabó en diciembre de 1826, no enteramente por su culpa. A partir de ese momento, su formación académica se redujo a las clases que se impartían en Boston Harbor, donde estuvo destinado tras alistarse en el ejército y allí es bastante poco probable que las lenguas clásicas estuvieran en el currículum. Sin embargo, causó a sus superiores la impresión de poseer una gran cultura, como dice el teniente coronel W. J. Worth en una carta de recomendación con la que Poe pretendía alistarse como cadete en West Point: “His education is of a very high order [...]”⁸ (Quinn, 1998: 136).

Sobre las lecturas que hizo después, sólo podemos imaginárnoslas en función de sus citas y comentarios, pero en todo caso no fueron insignificantes. Además de los autores clásicos más conocidos (Aristóteles, Platón, Horacio, Aristófanes...) cita también a otros menos familiares para la mayoría, como Silio Itálico, Aulo Gelio, Ateneo...

⁷ “En su clase superior, a la que Poe asistía, pedía que en cada sesión se leyeran cien líneas de Virgilio o Tucídides, seguidas de traducciones de Horacio o algún otro autor, griego o latino. A veces variaba su programa con pruebas escritas en griego o gramática latina. Las construcciones gramaticales se ilustraban con abundantes referencias a autores clásicos, y los alumnos debían estudiar cada referencia y familiarizarse con los textos generales de los autores dados”.

⁸ “Su educación es de un nivel muy alto”.

3. LOS POEMAS

3. 1. *Los prefacios*

Varios de los prefacios a las distintas ediciones de los poemas de Poe contienen citas y alusiones a autores clásicos.

El prefacio a la edición de 1827, finaliza con una cita del epigrama XIII, 2 de Marcial (1991: 487): *nos haec novimus esse nihil*⁹. Poe le da el mismo sentido que Marcial: ambos subrayan que son conscientes del poco valor de su obra (lo cual no deja de ser falsa modestia, puesto que aun así la han publicado): las críticas no les pueden afectar excesivamente, pues saben que sus poemas “no son nada”.

El prefacio a la edición de 1845 comienza refiriéndose a los poemas como “trifles” (“tonterías”):

These trifles are collected and republished chiefly with a view to their redemption from the many improvements to which they have been subjected while going at random “the rounds of the press”.¹⁰ (Poe, 1984a: 18)

⁹ “yo reconozco que esto no es nada” (Marcial, *ibidem*).

¹⁰ “Estas tonterías han sido reunidas y publicadas otra vez, sobre todo para ser dispensadas de las muchas mejoras a las que han sido sometidas mientras circulaban al azar “alrededor de la prensa”.

A pesar de que se trata de un tópico, que podemos encuadrar en el esquema de una *captatio benevolentiae*, nos lleva a pensar en las *nugae* que Catulo menciona en su poema 1 al dedicarle su libro de poemas a Cornelio Nepote:

...namque tu solebas
meas ese aliquid putare nugas¹¹

No es aventurarse demasiado el suponer que *triffles* viene directamente de *nugae*, ya que, como veremos a continuación, Poe parecía conocer bien a Catulo.

3. 2. *To Helen*

El poema, aparecido en el volumen de 1831¹², estaba dedicado a Jane Stanard, la madre de uno de sus compañeros del colegio, la cual murió poco después de que Poe la conociera, lo que le causó una impresión muy profunda. El nombre *Helen*, con sus connotaciones clásicas, sería empleado más veces por Poe; incluso hablando de Jane Stanard con personas que no la habían conocido, se refería a ella como “Helen Stanard”. El hecho de que haya dado el mismo título a un poema posterior prueba que, para Poe, *Helen* constituía, más que un nombre, un ideal. En palabras de Davidson,

The poem, therefore, is not about *a* woman, Mrs. Stanard, Mrs. Allan, nor even Helen of Troy. Its subject is the way the mind can move toward the past and, in some such symbol as the indefinable beauty of woman, is able to comprehend a world and culture

¹¹ “... ya que tú solías / darles algún valor a mis juegos” (Catulo, 2014: 187).

¹² Aunque el poema apareció por primera vez en 1831, es la edición revisada de 1845 la que se considera preferible y que se publica actualmente.

long vanished from this earth. [...]. The poem is, in short, the Idea of antiquity gained through a virtual sensing of physical forms [...].¹³ (Davidson, 1976: 33)

Las referencias clásicas se van insertando a lo largo del poema, de manera que el nombre Helen, aunque en principio no tiene por qué relacionarse con Elena de Troya, acaba por inscribirse en un marco grecolatino a medida que se suceden los versos:

Helen, thy beauty is to me
Like those Nicéan barks of yore,
That gently, o'er a perfumed sea,
The weary, way-worn wanderer bore
To his own native shore.

On desperate seas long wont to roam,
Thy hyacinth hair, thy classic face,
Thy Naiad airs have brought me home
To the glory that was Greece,
And the grandeur that was Rome.

Lo! in yon brilliant window-niche
How statue-like I see thee stand,
The agate lamp within thy hand!
Ah, Psyche, from the regions which
Are Holy-land!¹⁴ (Poe, 1984a: 62)

¹³ “El poema, por tanto, no es sobre *una* mujer, la señora Stanard, la señora Allan, ni siquiera Elena de Troya. Su tema es la forma en la que la mente puede viajar al pasado y, en un símbolo como la belleza indefinible de la mujer, es capaz de abarcar un mundo y una cultura desaparecidos hace mucho de la tierra. El poema es, en resumen, la idea de la Antigüedad obtenida a través de la percepción virtual de las formas físicas”.

¹⁴ “Helen, tu belleza es para mí / como aquellas naves nicenas de antaño / que suavemente, sobre un mar perfumado / llevan al fatigado y exhausto viajero / a su orilla natal // Acostumbrado a vagar por desesperados mares, / tu cabello de jacinto, tu rostro clásico, / tus aires de náyade me han traído a casa, / a la gloria que fue Grecia / y la grandeza que fue Roma. // ¡Ved! ¡Allí, en el resplandeciente hueco de la ventana / cómo, cual estatua, te veo de pie, / con la lámpara de ágata en tu mano! / Ah, Psyche, de las regiones que / son Tierra Santa”.

La primera estrofa, en particular, tiene resonancias homéricas: la imagen de las naves nos remite, en principio, a la *Ilíada*, aunque el último verso indica que los viajeros se encuentran de vuelta a sus hogares, así que, cronológicamente, estos sucesos pertenecerían a la *Odisea*. En la *Ilíada*, puesto que la acción comienza cuando ya hace diez años del inicio de la guerra, no se narra la escena de las naves llegando a la costa troyana, que, sin embargo, sí aparece en otras obras, como en el primer estásimo de la *Electra* de Eurípides, con algunas similitudes con el poema de Poe: las naves, las divinidades marinas¹⁵, la visión idílica del mar...:

Ilustres naves, que un día rumbo a Troya zarpasteis impulsadas por innumerables remos. Acompañabais los coros y las danzas de las hijas de Nereo. A lo largo del viaje el delfín, amigo de la flauta, saltos daba al tiempo que giraba alrededor de los azulados espolones de proa. Al hijo de Tetis, a Aquiles, ágil saltador, llevabais, en compañía de Agamenón, hacia Troya, junto a las orillas de Simunte (Eurípides, 2004: X).

Se trata de los mismos elementos que aparecen al comienzo del poema 64 de Catulo (2014: 341):

quae simul ac rostro ventosum proscidit aequor
tortaque remigio spumis incanduit unda,
emersere feri candenti e gurgite vultus
aequorae Nereides monstrum admirantes.¹⁶

Volviendo a *To Helen*, y siempre suponiendo que se trate de los argivos de la guerra de Troya, resulta extraño comparar la belleza de Elena con la de las naves que vuelven a Grecia tras haber derrotado a los troyanos. Desde el punto de vista geográfico, la ciudad nicena de la que provienen las naves no puede ser, como afirma David Rogers (1965: 81), la Nicea que se encuentra junto al mar de Mármara, pues fue fundada por uno de los generales de Alejandro Magno,

¹⁵ La náyade reaparece en otro poema de Poe: *Sonnet – To Silence*.

¹⁶ “Y, apenas escindió la vetada llanura / con su espolón, y la ola, batida por el remo, / destellaba en espumas, surgieron del luciente / torbellino unas caras salvajes: las Nereidas / marinas, admiradas de aquella maravilla” (Catulo: *ibidem*).

Antígono Monóftalmos en 316 a. C. y, por tanto, mucho después de que se escribiera la *Odisea*. Además, hallándose en Bitinia, formaba parte del imperio de Alejandro, pero no de Grecia, así que difícilmente puede representar el ideal de la Grecia clásica, ni temporal ni geográficamente¹⁷. Arthur Hobson Quinn (1998: 179) también sostiene esta teoría de la Nicea bitinia, aunque con poco convencimiento:

I prefer the explanation given to me thirty years ago by my colleague, John C. Rolfe, who identified the adjective with Nicaea, a city founded by Alexander the Great on the banks of the Hydaspes, or Jelum River in India, where a fleet was built to convey a portion of the army through the Red Sea homeward. I see, however, no great light shed upon the poem by any of these interpretations of “Nicaea”.¹⁸

Si nos atenemos a la geografía y a la cronología, lo más probable es que se trate de la ciudad situada en Lócride, cerca del desfiladero de las Termópilas y con salida al mar (existió una tercera Nicea al norte del Epiro, pero es imposible que Poe se refiriera a esa)¹⁹. Aunque no parece existir ninguna razón especial por la que quiera referirse a esta ciudad, la etimología de la palabra sería bastante clara para los lectores (gr. νικαία, “victoriosa”) y así, se califica a las naves, a su vez, de victoriosas, a pesar de que se trate indiscutiblemente de un gentilicio. Además, no podemos olvidar que, muchas veces, Poe elegía los nombres por su sonoridad y lo admitía abiertamente.

¹⁷ Aunque, evidentemente, la guerra de Troya no ocurrió en la época conocida como clásica, consideramos que se inscribe dentro de la concepción de Poe de lo clásico: la épica, las artes plásticas (en especial la escultura, con la que relaciona la belleza de Helen), la mitología... En cambio, la época helenística, por los profundos cambios que acarrea, no puede ser el escenario en el que Poe inscribe su poema.

¹⁸ “Prefiero la explicación que me dio, hace treinta años, mi colega John C. Rolfe, que identificó el adjetivo con Nicea, una ciudad fundada por Alejandro Magno a las orillas del Hidaspes, o el río Jhelum, en la India, donde se construyó una flota para transportar de vuelta una parte del ejército por el Mar Rojo. Sin embargo, no me parece que ninguna de estas interpretaciones de “Nicea” arroje luz sobre el poema”.

¹⁹ Epiro era considerado por los griegos un reino bárbaro. Además, esta Nicea no tenía salida al mar.

Sin embargo, si olvidamos la incongruencia temporal de la Nicea bitinia, hay que tener en cuenta que esta ciudad se situaba muy cerca de Troya. Aunque el emplazamiento exacto lo descubriera Schliemann en 1868, casi veinte años después de la muerte de Poe, ya desde los siglos XVI y XVII se habían planteado diversas localizaciones que no distan mucho de la actual. Por ello, no es imposible que Poe, al llamar “nicens” a los barcos, esté aludiendo a Troya de manera indirecta. En el poema 46 de Catulo hallamos una referencia a la llanura nicena:

Iam ver egelidos refert tepores,
iam caeli furor aequinocalis
iucundis Zephyri silescit aureis.
Linguntur Phrygii, Catulle, campi
Nicaeaeque ager uber aestuosae:
ad claras Asiae volemus urbes.²⁰

Catulo se refiere a su viaje a Bitinia en el séquito del gobernador de esta provincia y sabemos por otros de sus poemas que, una vez allí, visitó la tumba de su hermano, cerca de la antigua Troya. Seguramente se refiera a esta región cuando habla de *Nicaeaeque ager*. La identificación de Bitinia con el emplazamiento de Troya se hace aún más evidente en su poema 65:

Namque mei nuper Lethaeo gurgite fratris
pallidulum manans alluit unda pedem,
Troia Rhoetho quem subter litore tellus
eremptum nostris obterit ex oculis²¹

²⁰ “La primavera templá ya los días / otra vez, las heladas / terminan. Ya la furia / del cielo equinoccial guarda silencio / gracias al céfiro de suave soplo. / Atrás queden, Catulo, / las llanuras de Frigia, el fértil campo / niceo, demasiado caluroso. / Volemos a las célebres ciudades / de Asia [...]” (Catulo, *ibidem*).

²¹ “(hace muy poco / la corriente que mana del abismo / del Leteo bañó el pálido pie / de mi hermano, cubierto ya por tierra / de Troya, junto a la retea costa / y robado a mis ojos para siempre [...]) (Catulo, *ibidem*).

A algunos críticos, como Davidson, no les preocupa mucho la ubicación de Nicea, al igual que otros términos del poema que, sin embargo, son menos enigmáticos:

Nor is it of crucial importance that we be able to attach precise interpretations to such terms as “Nicean barks”, “hyacinth hair”, the “agate lamp”, or “Holy Land”. “Helen” is quite obviously Helen of Troy [...].²² (Davidson, 1976: 32)

Al margen de la geografía, lo que refuerza la relación con la *Odisea* es también la palabra utilizada para describir al viajero, “wanderer“, que indica un rumbo incierto y que, por tanto, entra en contradicción con el hecho de que vuelva a su casa (“to his own native shore”). Ulises es el *wanderer* por excelencia, pues en la *Odisea* se mezclan el deseo de regresar a su patria y las incesantes aventuras que retrasan dicho regreso. Catulo también expresa esta idea con el verbo *vagare*.

La historia de Troya, no obstante, es bien conocida y Poe se centra preferentemente en la descripción de Helen como el ideal de belleza y espíritu de la antigua Grecia. Describe su rostro como “classic” y dice de su cabello que es de jacinto, una comparación homérica (*Odisea*, XXIII, 152²³), como el mismo Poe nos recuerda en el relato *Ligeia*:

and then the raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses, setting forth the full force of the Homeric epithet, “hyacinthine”! (Poe, 1984b: 263)²⁴

La asimila también a una náyade, lo que nos evoca de nuevo el mar, aunque estas ninfas acuáticas no fueran específicamente marinas, como las nereidas.

²² “Y tampoco es de importancia crucial que seamos capaces de atribuir interpretaciones precisas a términos como “naves niceanas”, “cabello de jacinto”, la “lámpara de ágata” o “Tierra Santa”. “Elena” es, de forma bastante obvia, Elena de Troya [...].”

²³ “Entonces derramó Atenea sobre su cabeza [de Ulises] abundante gracia para que pareciera más alto y más ancho e hizo que cayeran de su cabeza ensortijados cabellos semejantes a la flor del jacinto (Homero, *ibidem*)”.

²⁴ “y luego las trenzas negras como un cuervo, brillantes, exuberantes y naturalmente rizadas, que daban toda su fuerza al epíteto homérico «de jacinto»”.

Los dos últimos versos de la segunda estrofa han sido citados en multitud de ocasiones:

To the glory that was Greece,
And the grandeur that was Rome.²⁵

Para Arthur Hobson Quinn, estos versos

are great ones not simply because of the alliteration, but because not two words in English could better epitomize the contrast between the civilizations of Greece and of Rome than « glory » and « grandeur ». [...] « Glory » calls up the younger, brighter, more concrete culture which, through its drama and its sculpture, speaks to us with the voices of its undying art, « Grandeur » describes that more sophisticated, more abstract civilization, articulate through its laws and its power, through which we hear the tramp of the Roman legions, on their way to the conquest of the world.²⁶

En la última estrofa, Helen es comparada físicamente con una estatua (“How statue-like I see thee stand”²⁷), lo que nos da una idea de la imagen que Poe tenía del mundo clásico, en la que las artes plásticas tenían un especial interés. Si su rostro es “classic” es precisamente porque se parece a las estatuas. El poema finaliza con una invocación a Psique que, sin duda, aparece como una personificación del alma y sin relación con la historia de Eros y Psique que se cuenta en *El asno de oro* de Apuleyo. Poe nombra a Psique en el mismo sentido en su poema *Ulalume*, del que hablaremos más tarde. Como dice Davidson,

²⁵ “A la gloria que fue Grecia / y la grandeza que fue Roma”.

²⁶ “son magníficos, no solamente por la aliteración, sino porque no hay dos palabras en la lengua inglesa que encarnen mejor el contraste entre las civilizaciones de Grecia y Roma que «gloria» y «grandeza». «Gloria» evoca la cultura más joven, viva y concreta que, a través de su teatro y su escultura, nos habla con la voz de su arte imperecedero; «grandeza» describe la civilización más abstracta y sofisticada, expresada gracias a sus leyes y su poder, a través de la que oímos el caminar de las legiones romanas dirigiéndose a conquistar el mundo”.

²⁷ “¡Cómo, parecida a una estatua, te veo de pie [...]!”

Woman has ceased to be woman and is now “Psyche”, or a titular spirit who is the connecting link with the time past²⁸ (1976: 34)

3. 3. *To Helen (II)*

Esta vez, el título del poema sí se corresponde con el nombre real de la mujer que lo inspiró, Sarah Helen Whitman, con quien Poe llegó a comprometerse tras la muerte de su esposa. No obstante, antes de escribir este segundo poema en 1848, le envió el primer *To Helen*. Por tanto, el nombre no es tanto una alusión a la Grecia clásica como a la propia Helen Whitman. Sin embargo, Poe no podía olvidar la naturaleza de su primer poema ni el significado que le había dado a ese nombre. En una carta dirigida a ella en la que recuerda el primer encuentro entre ambos, escribe:

I saw that you were Helen –my Helen– the Helen of a thousand dreams –she whose visionary lips had so often lingered upon my own in the divine trance of passion– she whom the great Giver of all Good had preordained to be mine –mine only– if not now, alas! then at least hereafter and *forever*, in the Heavens.²⁹ (Quinn, 1998: 575)

Es evidente que Poe se refiere aquí a Helen como un ideal, y la mujer que conoce, además de llamarse de la misma manera, se corresponde con este ideal. El poema narra también su primer encuentro en el jardín de Helen y los sentimientos que le produjo. Aunque el tema se aleja de lo clásico, no faltan las referencias:

But now, at length, dear Dian sank from sight,
Into a western couch of thunder-cloud;

²⁸ “La mujer ha dejado de ser mujer y ahora es “Psique”, o un espíritu titular que es el vínculo con el tiempo pasado”.

²⁹ “Vi que eras Helen, *mi* Helen, la Helen de miles de sueños; aquella cuyos visionarios labios tantas veces habían permanecido sobre los míos en el divino trance de la pasión; aquella que Él, que otorga todo Bien, había predestinado a ser mía, sólo mía, si no ahora, ¡ay!, al menos en el más allá y *para siempre*, en los cielos”.

And thou, a ghost, amid the entombing trees
Didst glide away.³⁰ (Poe, 1984a: 96)

Lo más probable es que *Dian* se refiera a la propia luna, que se esconde tras las nubes y deja de iluminar la escena nocturna en el jardín, de manera que Helen desaparece de la vista. La luna y la luz en general³¹ están presentes continuamente en el poema: al principio, la luna llena (“a full-orbed moon”) introduce la descripción del jardín. Cuando Helen aparece, vestida de blanco, la luna la ilumina y, cuando ésta se esconde, todo lo demás desaparece, incluso el olor de las rosas. Sin embargo, sus ojos permanecen e iluminan y guían al mismo tiempo al poeta.

A pesar de todo esto, que nos llevaría a relacionar estrechamente a Helen con la luna, los dos últimos versos, en cambio, nos presentan sus ojos como dos Venus:

I see them still—two sweetly scintillant
Venuses, unextinguished by the sun!³²
(Poe, 1984a: 95-97)

Aunque está claro que se refiere al planeta Venus, que sólo es visible al amanecer o al atardecer (y que se suele conocer como lucero matutino o vespertino), llama la atención la súbita alusión a Venus, que rompe con la imagen “lunar” que Helen mantenía hasta el momento. En la obra de Poe aparece en más ocasiones la visión de Venus y Diana como dos fuerzas opuestas, relacionadas a la vez con sus atributos en la mitología clásica y con los cuerpos celestes. Donde más claramente se describe esta oposición es en el poema *Ulalume* (que

³⁰ “Pero ahora, a distancia, la amada Diana desapareció de mi vista / en una capa de tormentosas nubes del oeste; / y tú, fantasma entre los árboles que te enterraban, / te desvaneciste”.

³¹ La palabra *light*, “luz” o “iluminar” (empleada como sustantivo o como verbo) aparece cinco veces, además de sinónimos como *lustre*, *glare* y *fire* (“brillo”, “resplandor”, y “fuego”), los adjetivos *bright* y *scintillant* (“brillante” y “centelleante”) y los verbos *illumine* y *enkindle* (“iluminar” e “inflamar”).

³² “¡Todavía los veo: dos Venus / dulcemente brillantes, no apagados por el sol!”.

trataremos posteriormente) y en el que la luna también tiene un papel central³³. Por otra parte, Helen Whitman no pasaría por alto estas referencias, especialmente las astrológicas, ya que era una mujer excéntrica y atraída por el esoterismo (Quinn, 1998: 572).

Como ya hemos visto, el rasgo más característico de Sarah Helen Whitman eran sus ojos, que Poe califica de “divinos” (y que menciona también en sus cartas). Las divinidades cuyos ojos se evocaban más a menudo eran Atenea (normalmente se le aplica el epíteto de *glaucoopis*, “de ojos brillantes o grises”) y Hera (calificada de *boopis*, “de ojos de vaca”, es decir, grandes), un hecho que Poe no podía ignorar, pero ninguna de ellas aparece en el poema. Los ojos de Helen emiten un fuego “elíseo” (“...sanctified in their elysian fire”³⁴), que debe salvar y purificar al poeta. El adjetivo hace referencia a los campos Elíseos y, por tanto, a la vida después de la muerte. Puede que Poe lo relacione con la visión cristiana del paraíso, ya que poco después añade, siempre hablando de los ojos de su amada, que se encuentran en el cielo (“and are far up in Heaven”³⁵). Sin embargo, la relación con el fuego no está muy clara.

Poe utiliza aquí, como en otras ocasiones, la grafía *Dian*, en lugar de cualquiera de las más habituales, *Diane* o *Diana*. Hace lo mismo en *Ulalume*, mientras que, en *Sonnet –To Science* vemos *Diana*.

3. 4. *A Valentine*

Publicado en 1849 como un breve poema de San Valentín, para descifrar el nombre de la destinataria hay que tomar la primera letra del primer verso, la

³³ El tema de la oposición entre la luna, fría, y otro cuerpo celeste, más cálido, también aparece en el poema *Evening Star* (Poe, 1984: 33), que no vamos a tratar en este trabajo, aunque en ese caso se trata de una estrella y no del planeta Venus, pues éste sólo aparece al amanecer y al anochecer y la estrella de *Evening Star* brilla a media noche.

³⁴ “... santificado en su fuego elíseo”.

³⁵ “y están arriba en el Cielo”.

segunda del segundo verso, y así sucesivamente, formando una suerte de acróstico. Es el mismo recurso que emplea en *An Enigma*. No es habitual que Poe escribiera este tipo de poema de circunstancias, aunque sí compuso alguna otra obra de San Valentín dirigida a una persona concreta. A pesar de que el tema no es clásico, Poe no pierde la ocasión de hacer alusión a la mitología y a la historia griegas.

El poema comienza hablando de los brillantes ojos de la mujer a la que va dirigido, lo que nos puede hacer pensar en Helen Stanard, la protagonista del segundo *To Helen*. Sin embargo, está dedicado a otra amiga de Poe, Frances Osgood, que era también poeta. Los gemelos de Leda son Cástor y Pólux, en alusión a las estrellas que reciben este nombre, las dos más brillantes de la constelación de Géminis. Es curioso señalar que Cástor y Pólux eran también hermanos de Elena de Troya o, más concretamente, Pólux lo era, al ser hijo de Zeus y Leda como ella, mientras que Cástor, junto con Clitemnestra, era su hermanastro, pues su padre era Tíndaro. Los cuatro hermanos nacieron de dos huevos, ya que Zeus sedujo a Leda convertido en cisne, pero las versiones en cuanto a la inmortalidad de cada uno difieren en función de qué pareja de gemelos fuera concebida en cada huevo.

No es la primera vez que Poe compara unos ojos especialmente brillantes con las estrellas Cástor y Pólux. En su relato *Ligeia*, en el que los ojos de la protagonista tienen una importancia crucial, el narrador dice:

Those eyes! those large, those shining, those divine orbs! they became to me twin stars of Leda, and I to them devoutest of astrologers.³⁶ (Poe, 1984a: 264)

El poeta compara la resolución del enigma que propone con el famoso nudo gordiano, diciendo que no se trata en este caso de un nudo como aquel, que sólo pueda deshacerse cortándolo:

³⁶ “¡Aquellos ojos! ¡Aquellas enormes, brillantes, divinas esferas! Se convirtieron para mí en las estrellas gemelas de Leda, y yo para ellos en el más devoto de los astrólogos”.

And yet there is in this no Gordian knot
Which one might not undo without a sabre,
If one could merely comprehend the plot.³⁷

(Poe, 1984a: 86)

Alejandro Magno fue quien cortó con su espada el nudo gordiano en el 333 a. C. cuando conquistó Frigia, al no poder deshacerlo de otra manera. Según la leyenda, como los frigios no tenían rey, un oráculo les anunció que su futuro rey llegaría por la Puerta del Este y que lo reconocerían cuando un águila (en otras versiones, un cuervo) se posase en su carro. El elegido fue Gordias, un campesino y, como agradecimiento, ofreció al templo de Zeus su carro con el yugo y la lanza atados con ese complicadísimo nudo.

A *Valentine* es un ejemplo de una obra en la que, sin tener su tema ninguna relación con la cultura clásica, Poe introduce referencias a ésta de forma natural y dando por sentado que van a ser comprendidas. Seguramente sería así con el nudo gordiano, aunque quizás la de los gemelos de Leda no resultase tan evidente para el lector si no estaba familiarizado con la astronomía.

3. 5. *Ulalume*

Ulalume fue escrito en 1847, como algo parecido a un “encargo” por parte del reverendo Cotesworth P. Bronson, que se dedicaba a dar charlas sobre oratoria y que le pidió un poema que pudiera leer en alguna de sus conferencias. Poe, que ya había publicado *The Raven*, debió de ver la propuesta como un reto. Aunque Bronson finalmente decidió no utilizarlo, Poe lo publicó de forma anónima y se convirtió en uno de sus poemas más alabados y también más comentados, por la ambigüedad de sus alusiones.

³⁷ “Pero no hay en esto ningún nudo gordiano / que uno no pueda deshacer sin un sable / si uno llega a comprender la trama”.

Toda la poesía de Poe destaca por su ritmo y musicalidad, pero *Ulalume* lo hace en particular. El poeta mantiene una conversación con Psique, que representa su propia alma y, de hecho, él se refiere a ésta como “Psyque, my Soul”. A lo largo de esta conversación llega, sin darse cuenta, a la tumba de su amor perdido, Ulalume.

Se ha señalado ya que los nombres de las protagonistas en los cuentos y poemas más importantes de Poe tienen sonoridades muy parecidas, jugando con los sonidos /l/ e /i/: “Annabel Lee”, “Lenore”, “Ligeia”, “Eulalie” y “Ulalume” (cf. Kopley y Hayes, 2002: 200). “Ulalume”, en particular, hace pensar en dos palabras latinas: *ululare* (cf. Meyers, 1992: 211) y *lumen* (cf. Peeples, 1998: 170). No es descabellado pensar que Poe creó el nombre de su personaje uniendo ambas, pero nos parece más probable que sea únicamente *ululare* la que le sirvió de inspiración y, aun así, los significados latinos que presentan ambas obras como prueba no son exactos. *Ululare* aparece, citando a autores que ciertamente Poe había leído, en Ovidio, Horacio y Virgilio con el sentido de gritar o proferir aullidos y, en este último autor, referido a las mujeres que gritan en sus lamentaciones fúnebres (*Eneida* II, 188), seguramente derivado del significado original. Sin embargo, *lumen* hace alusión a cualquier tipo de luz o antorcha, incluso a la luz del día y no, como dice Peeples (1998: 169), “a light symbolizing sorrow”³⁸. Sería arriesgado creer que Poe se inspiró en la palabra latina dándole el sentido de algún tipo de antorcha funeraria.

También hay que señalar que *ululare* tiene una relación con la noche, al ser un sonido característico de animales nocturnos y, de hecho, aparece varias veces en los textos clásicos referido a divinidades como Hécate (*Eneida*, IV, 609):

nocturnisque Hecate triviis ululata per urbem³⁹

³⁸ “una luz que simboliza tristeza”.

³⁹ “Hécate inferna / del nocturno ulular junto a los trivios” (Virgilio, 1995: 265).

Hécate tenía atribuciones muy variadas: aunque era una diosa protectora del hogar, se la asociaba con la magia, la brujería, los cruces de caminos... También tenía relación con la luna, al igual que Diana (que, como veremos, tiene mucha importancia en *Ulalume*). En la *Eneida* (IV, 609) encontramos “ululata Lucina”, de sonoridad parecida a *Ulalume*. Lucina era una de las advocaciones de Diana, la que se creía que presidía los partos y protegía a las mujeres embarazadas, aunque el mismo epíteto se le podía aplicar a Juno.

Poe mezcla en este poema elementos de la mitología clásica con la divinidad fenicia o cananea Astarté, que, en época helenística, fue asimilada por los griegos a Afrodita especialmente y, en parte, a Deméter. Las variantes de Astarté en distintas culturas (acadia, etrusca, mesopotámica...) siempre representaban la sexualidad y la fertilidad y se identificaban con el planeta Venus. En este sentido aparece en *Ulalume*, oponiéndose a Diana:

One side of his [Poe's] nature is drawn by Astarté, the Phoenician form for the Babylonian Ishtar, the goddess of fertility. She is associated in Babylonian astrology with the planet Venus, later with the moon goddess Selene. In “Eulalie”, Astarté clearly meant Venus, and the star in “Ulalume” represents passion of the flesh. She is contrasted with “Dian” who usually is represented by the moon –and chastity⁴⁰. (Quinn, 1998: 533).

El hecho de que Poe eligiera el nombre “Astarté” en lugar de “Venus” se debe seguramente a las resonancias exóticas del término y a su sonoridad, pues sabemos que el poeta solía emplear este criterio. Quizás decidiera mantener “Dian” y no servirse de una diosa oriental para que el poema siguiera resultando inteligible para el lector. Lo curioso es que sea una luna creciente lo que identifique a Astarté aquí, y no el planeta Venus, como si la luna, representada en circunstancias normales por Diana, hubiera sufrido una transformación. El

⁴⁰ “Una parte de su naturaleza es atraída por Astarté, la forma fenicia de la babilonia Ishtar, diosa de la fertilidad. Se la asocia en la astrología babilonia con el planeta Venus y más tarde con la diosa de la luna Selene. En “Eulalie”, Astarté aludía claramente a Venus y la estrella en “Ulalume” representa la pasión carnal. Contrasta con “Dian”, que suele estar representada por la luna y la castidad”.

narrador, sorprendido por la luna de Astarté, dice “She is warmer than Dian”⁴¹. En cambio, Psyque se refiere a ella como “star”, quizá refiriéndose a un cuerpo celeste en general. A Astarté se la califica de “Sybilic”, sin que quede muy claro por qué. No parece que ninguna de las Sibilas conocidas tuviera relación con Venus. Tal vez Poe haga simplemente alusión a su carácter misterioso.

A pesar de la asimilación que, como hemos señalado, sufrió Astarté, quizás también se contraponga su carácter oriental al más civilizado de Diana. Una, extranjera, simboliza lo exótico y lo prohibido y, la otra, la castidad y la pureza, realzadas por el color blanco. De esta forma, con la contraposición de dos cuerpos celestes, se contraponen también dos ideales de mujer.

3. 6. *The Raven*

Desde su publicación en 1845, *The Raven* tuvo un gran éxito, aunque no le proporcionó a su autor muchos beneficios económicos. Enseguida aparecieron en numerosas revistas reimpresiones, ilustraciones e incluso parodias. Se llegó a identificar a Poe con el animal protagonista de su poema, a lo que contribuyó su costumbre de vestir siempre de negro. Aún hoy es sin duda su poema más conocido, y quizás el que ha eclipsado el resto de su obra poética.

Creemos que no ha sido suficientemente señalada (el primero, y de los pocos de los que tenemos noticia, es Enrique Anderson Imbert en *Los domingos del profesor*, 1946) la relación entre el repetido graznido *nevermore* (“nunca más”) del cuervo de Poe y su posible precedente, el *cras* latino (“mañana”)⁴²:

El cuervo de Poe grazna *nevermore* (“nunca jamás”), o sea, una obliteración del futuro, una negación del mañana por venir. En inglés la idea opuesta a *nevermore* es la de

⁴¹ “Es más cálida que Diana”.

⁴² Probablemente porque simplemente se señalan como precedentes de *The Raven* el poema *Lady Geraldine’s Courtship*, de Elizabeth Barrett Browning, en cuanto a la rima, y la novela *Barnaby Rudge* de Charles Dickens, en cuanto a la aparición de un cuervo que habla.

procrastination, hábito de dejar las cosas para mañana. El latín de Poe era suficiente para saber que el étimo de “procrastinare” (*pro*, “hacia” y *crastinus*, “lo que pertenece al día de mañana”) era “cras”, “mañana”. Autores latinos oían que los cuervos crascinaban “cras, cras” y jugaban con el sonido onomatopéyico y con el sentido “mañana”. Poe [...] no podía desconocer los libros de emblemas donde había grabados con un cuervo de cuyo pico salía la leyenda “cras, cras”. Tampoco podía desconocer el *Pervigilium Veneris* (“Nocturno de Venus”), poema de un romano de la época de Marco Aurelio donde cada estrofa se cerraba con un estribillo que repite “cras”: “cras amet qui numquam amavit, quique amavit cras amet” (“mañana ame quien nunca amó y quien amó, mañana ame”) (1972: 193).

Como dice Anderson Imbert, la voz *cras* se asemeja mucho al graznido que produce el cuervo (“crascitar” en castellano, una palabra seguramente onomatopéyica), lo que ha producido juegos de palabras también en castellano como en el *Libro de Buen Amor* (1992: 132), en el que los cuervos, alrededor de un asno muerto, graznan:

“Cras, cras nós lo avremos, que nuestro es ya por fuero”⁴³.

En este mismo sentido, recuerda igualmente Anderson Imbert un grabado del Libro de Horas de Carlos V “donde se representa a la muerte: del pico de un cuervo, asentado en lo alto de un árbol, sale la leyenda “cras, cras” (1972: 193).

Ya en la Oda III-17 de Horacio (1990: 284-85) aparecen los dos elementos juntos, el cuervo y la repetición de *cras*, aunque no es el animal el que pronuncia esta última palabra:

[...] cras foliis nemus
multis et alga litus inutili
demissa tempestas ab Euro
sternet, atque nisi fallit augur

⁴³ “Cras”, en el castellano de la época, seguía utilizándose como adverbio; de ahí la vigencia del juego de palabras.

annosa cornix: dum potes, aridum
conpone lignum : cras Genium mero
curabis et porco bimenstri
cum famulis operum solutis.⁴⁴

El término *cornix* puede resultar ambiguo: de él deriva nuestra palabra “corneja” pero Steele Commager, por ejemplo, lo traduce como “crow”⁴⁵ (“grajo”) aunque, en su comentario de la Oda, habla de “raven” (“cuervo”). Es verdad que Horacio califica al animal de *augur* y que la corneja era considerada un ave profética, pero el cuervo también lo era. De todas maneras, a menudo es difícil distinguir entre un animal u otro de la misma especie en los textos clásicos, especialmente cuando son tan parecidos como el cuervo y la corneja, hasta el punto de que hay quien utiliza las dos palabras como sinónimos en castellano. También en inglés existe una cierta ambigüedad entre “crow” y “raven”, aun siendo el grajo bastante distinto del cuervo. En cualquier caso, el aspecto, los atributos y las connotaciones culturales de estas aves son prácticamente los mismos.

De nuevo aparece un cuervo en la Oda III-27 (1990: 305), destacando su carácter de ave augural:

antequam stantis repetat paludes
imbrium divina avis imminentum,
oscinem corvum prece suscitabo
solis ab ortu⁴⁶.

En el epigrama V-58 de Marcial (1991: 218) se repite insistentemente *cras* de forma irónica, ya que este “mañana” es sinónimo de “nunca”:

⁴⁴ “y la costa mañana de alga inútil / sembrará si acierta el añoso / augur de lluvias que es la corneja. / Mientras puedas acopia leña seca: / a tu genio mañana ofrendar debes / vino y un lechón de dos meses / entre tus siervos desocupados.” (Horacio, *ibidem*).

⁴⁵ En la Oda IV-13, de nuevo aparece un cuervo o corneja (*cornicis*), que Commager traduce como “crow”.

⁴⁶ “con oraciones // suscitaré, por donde se alza el sol, / el agüero de un cuervo antes que el ave / de la lluvia inminente haya alcanzado / la inmóvil ciénaga” (Horacio, *ibidem*).

Cras te victurum, cras dici, Postume, semper:
 dic mihi, cras istud, Postume, quando venit?
 Quam longe cras istud! Ubi est ? Aut unde petendum ?
 Numquid apud Parthos Armeniosque latet ?
 Iam cras istud habet Priami vel Nestoris annos.
 Cras istud quanti, dic mihi, possit emi ?
 Cras vives ? Hodie iam vivere, Postume, serum est:
 ille sapit quisquis, Postume, vixit heri.⁴⁷

Y en la exposición al salmo 102, San Agustín relaciona también la voz del cuervo con el adverbio latino, recordando que, según se cuenta en la Biblia, el cuervo no volvió al arca de Noé cuando éste lo soltó para saber si el agua había disminuido, cosa que sí hizo la paloma:

Sunt enim qui praeparant conuersionem, et differunt, et fit in illis uox coruina: Cras, cras. Coruus de arca missus, non est reversus. Non quaerit Deus dilationem in uoce coruina, sed confessionem in gemitu columbino. Missa columba reuersa est. Quamdiu: Cras, cras? Obserua ultimum cras; quia ignoras quod sit ultimum cras, sufficiat quod uixisti usque ad hodiernum peccator.⁴⁸

En *The Raven*, el cuervo se posa sobre un busto de Palas situado sobre la puerta de la habitación. “Palas” es un epíteto ritual de Atenea cuyo origen no está claro. Una leyenda tardía cuenta que Atenea fue criada en su infancia por el dios Tritón, de manera que se ejercitaba con Palas, la hija de éste, en las artes bélicas. Durante una disputa, al interponerse Zeus entre las dos jóvenes para que Palas no

⁴⁷ “Que tú vivirás mañana, mañana dices siempre, Póstumo: / Dime ¿ese mañana, Póstumo, cuándo llega? / ¿Qué lejos, dónde está ese mañana? ¿O dónde hay que buscarlo? / ¿Acaso se esconde entre los partos y los armenios? / Ese mañana tiene ya los años de Príamo o de Néstor. / ¿Ese mañana, dime, por cuánto puede comprarse? / ¿Vivirás mañana? Vivir hoy, Póstumo, ya es tarde: / es sabio, Póstumo, todo el que ha vivido ayer” (Marcial, *ibidem*).

⁴⁸ “Los hay que preparan su conversión, pero la van retrasando, y en ellos resuena la voz del cuervo: “*cras, cras*”, “mañana, mañana”. El cuervo enviado desde el Arca de Noé no volvió. El Señor no desea la dilación de la voz corvina, sino la confesión del arrullo colombino. De hecho, la paloma enviada, volvió. ¿Hasta cuándo va a durar el “*cras, cras*”? Fijate en el último “mañana”; y como no sabes cuál va a ser, bástete saber que has vivido como pecador hasta el día de hoy” (trad. de Miguel Fuertes Lanero en http://www.augustinus.it/spagnolo/esposizioni_salmi/esposizione_salmo_124_testo.htm).

hiriera a Atenea, la primera murió. Atenea modeló una estatua (que se conocería más tarde como “Paladio”) en honor de su compañera, la revistió con la égida y la colocó en el Olimpo para que se le rindieran honores divinos. Poe no menciona a Atenea en ningún lugar del poema, sino que utiliza simplemente este epíteto, con cuya sonoridad juega:

Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door [...] ⁴⁹
(Poe, 1984a: 83)

On the pallid bust of Pallas just above my chamber door ⁵⁰
(Poe, 1984a: 86)

Es probable que influyera en la elección de “Pallas” su parecido con la palabra “pallid” (“pálido”), lo que nos recuerda también la blancura de la estatua. En el ensayo *The Philosophy of Composition*, en el que el propio Poe explica cómo escribió *The Raven*, la presencia de Palas se justifica de la siguiente manera:

I made the bird alight on the bust of Pallas, also for the effect of contrast between the marble and the plumage— it being understood that the bust was absolutely suggested by the bird— the bust of Pallas being chosen, first, as most in keeping with the scholarship of the lover, and secondly, for the sonorousness of the word, Pallas, itself. ⁵¹ (Poe, 1984b: 22)

Como ya hemos señalado, la sonoridad era un criterio frecuente en Poe a la hora de escoger un nombre, pero no creemos que se basara exclusivamente en ello y en el contraste de color para elegir el nombre de Palas. Ya que la lechuza es el animal asociado a Atenea, resulta significativo que sea un cuervo el que se pose sobre el busto de la diosa. Aunque ambas son aves nocturnas, el cuervo es más

⁴⁹ “Posado en un busto de Palas justo encima de la puerta de mi habitación [...]”.

⁵⁰ “En el pálido busto de Palas justo encima de la puerta de mi habitación”.

⁵¹ “Hice que el pájaro se posase en el busto de Palas, también por el efecto de contraste entre el mármol y el plumaje —teniendo en cuenta que el busto fue totalmente sugerido por el pájaro—, escogiendo el busto de Palas, en primer lugar, por adaptarse a la erudición del amante y, en segundo lugar, por la sonoridad del propio nombre Palas”.

sombrío, tanto por sus connotaciones (“the bird of ill-omen”⁵², en palabras del propio Poe), como por su apariencia. Se puede decir que existe un aspecto irónico en *The Raven*, tanto en la presencia del cuervo con respecto a la lechuza, como con respecto al *cras* latino, transformado en *nevermore*. La elección de que el animal fuera un cuervo la explica Poe así:

Here, then, immediately arose the idea of a non-reasoning creature capable of speech, and very naturally, a parrot, in the first instance, suggested itself, but was superseded forthwith by a Raven as equally capable of speech, and infinitely more in keeping with the intended *tone*⁵³ (Poe, 1984b: 18)

Como podemos ver, la presencia de Palas y la del cuervo están muy relacionadas entre sí, y una no se entiende sin la otra. A menudo los críticos prestan poca atención a las explicaciones dadas por Poe en *The Philosophy of Composition*, pero, en este aspecto, es innegable que el color, la sonoridad y el simbolismo de estos dos elementos son una parte importante del poema.

Dos veces se hace referencia al origen infernal del cuervo, relacionándolo con la orilla de Plutón, que es, suponemos, la de la laguna de los infiernos. En cuanto el ave entra en la estancia y se posa sobre el busto de Palas, el narrador le dice:

Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!⁵⁴ (Poe, 1984a: 83)

Davidson explica de esta manera la referencia clásica del verso:

The pompous and inflated rhetoric of this query is intended to underline the student's disbelief that the moment is real and, concurrently, his normal impulse to ridicule that which seems so very odd.⁵⁵ (1976: 87)

⁵² “El pájaro de mal agüero”

⁵³ “Aquí, entonces, surgió inmediatamente la idea de una criatura sin uso de razón capaz de hablar y, de forma muy natural, un loro se presentó por sí mismo en primer lugar, pero fue suplantado inmediatamente por un Cuervo, siendo igualmente capaz de hablar e infinitamente más acorde con el tono buscado”.

⁵⁴ “¡Dime cuál es tu ilustre nombre en la orilla plutoniana de la noche!”

Esta intención del protagonista de tratar al cuervo irónicamente (como también lo demuestra el dirigirse al animal como “Sir or Madam”⁵⁶) puede justificar la primera alusión a la “orilla plutoniana”, pero no las siguientes: a medida que las respuestas del cuervo se van volviendo más reales, la inquietud del narrador crece y, por tanto, deja de ser mera ironía el pensar que el ave viene del infierno. Casi al final del poema, y ya sin ningún tipo de intención de ridiculizarlo, el narrador le grita al cuervo:

Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!⁵⁷ (Poe, 1984a: 85)

Para Davidson, esto es lo que ha sucedido entre las distintas preguntas dirigidas al cuervo:

Between the jocular first question, “Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore,” and the last question, the poetic imagination had caught fire and expressed the terror of loss of self and even of non-being. But the factual world remained fact and chaos and the shaping spirit had nothing more to do.⁵⁸ (1976: 91)

En conclusión, podemos decir sobre *The Raven* que la presencia del cuervo y del busto de Pallas están estrechamente relacionadas y que la elección del cuervo, además de por otras razones, tiene que ver con la larga tradición que rodea a este animal y que viene del mundo clásico. Es, por tanto, algo simplista el citar casi como su único precedente la novela *Barnaby Rudge*, de Charles Dickens, porque en ella aparece un cuervo parlante. Poe sabía bien que esta ave tiene la capacidad de emitir sonidos parecidos al lenguaje humano y, casi con

⁵⁵ “La retórica pomposa y altisonante de esta pregunta pretende subrayar la incredulidad del estudiante [desconocemos por qué Davidson sabe que se trata de un estudiante] de que el momento sea real y, al mismo tiempo, su impulso normal a ridiculizar lo que le resulta extraño”.

⁵⁶ “Caballero o dama”.

⁵⁷ “¡Vuelve a la tempestad y a la orilla plutoniana de la noche!”

⁵⁸ “Entre la primera pregunta humorística, “Dime cuál es tu ilustre nombre en la orilla plutoniana de la noche”, y la última pregunta, la imaginación poética se ha encendido y ha expresado el terror de la pérdida de sí mismo e incluso del no-ser. Pero el mundo factual sigue siendo realidad y caos, y el espíritu creador no tiene nada más que hacer”.

toda seguridad, conocía los textos latinos que, como hemos mencionado, hablan del graznido simbólico del cuervo.

3. 6. *The Coliseum*

Poe consideraba este poema como uno de los mejores que había escrito, aunque recibió una atención mucho menor que otros. En una carta de 1844 a su amigo y también escritor James Russell Lowell (cf. Quinn, 1998: 429), Poe menciona *The Coliseum* entre sus seis mejores poemas, a pesar de haberlo escrito más de diez años antes. Posteriormente incluyó el poema en su obra de teatro inconclusa *Politian*, donde el protagonista del mismo nombre lo recita.

La observación de las ruinas lleva al autor a plasmar sus emociones ante el paso del tiempo que, sin embargo, no llega a borrar del todo la magnificencia de la antigua civilización romana. Este poema se inscribe, de manera general, en el molde de la elegía y, por su tema, en la tradición de la poesía sobre ruinas. Más en particular, pertenece al subgénero centrado en las ruinas romanas, que disfrutó de cierta popularidad a comienzos del siglo XIX.

Es de esperar que un poema inspirado en el Coliseo, en el que Poe plasma sus impresiones y las reflexiones que éste le sugiere, se haya escrito tras la contemplación del monumento. Sin embargo, sabemos que el poeta nunca visitó Roma ni ningún otro país europeo aparte de Inglaterra, lo que limita mucho el conocimiento de primera mano que pudiera tener del arte clásico. Ya que está eliminada la observación directa del Coliseo, sus fuentes sólo pueden ser literarias: se cita al respecto la descripción de Lord Byron de esta construcción en *Childe Harold* (Quinn, 1998: 233), aunque los parecidos entre esta obra y *The Coliseum* no son muchos.

El hecho de no conocer de primera mano el Coliseo no impide a Poe describir detalles concretos:

But stay! these walls — these ivy-clad arcades —
These mouldering plinths — these sad and blackened shafts —
These vague entablatures — this broken frieze —
These shattered cornices — this wreck — this ruin —⁵⁹

(Poe 1984a: 73)

Quizá por su propio desconocimiento, lo que Poe describe es simplemente lo que cabe esperar de un edificio así: frisos, columnas, cornisas... todo ello a punto de desmoronarse. Al hacer una enumeración de carácter general, aunque mencione algunos detalles, evita equivocarse, ya que los elementos que aparecen son los básicos de la arquitectura latina. De todas maneras, es de suponer que la mayor parte de sus lectores no hubieran visitado el Coliseo en persona⁶⁰.

Aunque sin hacer referencia a este poema en concreto, Davidson subraya el significado que las ruinas tenían para el gran público en el siglo XIX, al mismo tiempo que nos da una visión del tipo de estética clásica en boga en la época de Poe:

The philosophy of ruin was further aided by a half century's excitement over the discovery of Pompeii and Herculaneum. A few tourists saw those frozen glories of a world buried for nearly seventeen centuries; thousands of people avidly read and stared fascinatedly at the numerous reproductions which appeared in American periodicals throughout the nineteenth century [...]. In the South [of the United States] this vision of Rome and things Roman coalesced with the long tradition of classical studies for young men of the law and of society, with the pseudo-Roman architecture which Jefferson had introduced after studying the Maison Carrée at Nîmes, and with a generalized American hero-worship which tended more and more to recast its leaders in the guise of the Caesars [...]⁶¹ (1976: 117).

⁵⁹ “¡Pero, esperad! Estos muros, estas arcadas cubiertas de hiedra, / estos pedestales que se desmoronan, estas tristes y ennegrecidas columnas, / estos vagos entablamentos, este friso roto, / estas cornisas deshechas, estos restos, esta ruina”.

⁶⁰ En su poema *Zante* también se recrea en la descripción de un lugar que no conoce, en este caso, una isla, que también menciona en *Al-Aaraaf*.

⁶¹ “La filosofía de las ruinas fue, además, impulsada por medio siglo de entusiasmo por el descubrimiento de Pompeya y Herculano. Unos pocos turistas vieron aquellas glorias inmóviles

Esto nos indica que Poe se hallaba en un mundo donde las figuras políticas se identificaban con los antiguos emperadores y la arquitectura inspirada en la antigua Roma se encontraba por todas partes, pero, como resulta evidente, las ruinas auténticas de esta civilización, aunque nunca llegara a verlas con sus propios ojos, le resultaban mucho más atractivas. A esto se une el hecho de que Estados Unidos fuera un país excepcionalmente joven: esta falta de tradiciones quizá impulsaba a sus habitantes a buscar legitimación en culturas más antiguas (ya que, claramente, reivindicar la cultura de los nativos americanos no estaba entre sus opciones), las mismas que los europeos consideraban la base de su civilización. Además, la dificultad que suponía para un americano ver cualquier tipo de ruinas, romanas o griegas, aumentaría su atractivo precisamente por su exotismo.

En *To Helen*, y referida también a la civilización romana, Poe empleaba la palabra “grandeur”, que vuelve a aparecer aquí en el último verso de la primera estrofa, (algo destacable por no tratarse de una palabra frecuente):

My very soul thy grandeur, gloom, and glory!⁶² (Poe, 1984a: 72)

El término “glory”, en *To Helen* aparecía, en cambio, asociado a Grecia, mientras que aquí ambas palabras hacen referencia a Roma, por lo que no parece que Poe viera una oposición marcada entre las dos, como apuntaba Quinn (*vid. supra*, pág. 16) en su comentario de *To Helen*:

It is not merely the description of an ancient building, it is the revelation of an imaginative soul, inspired by the ruins of a great race to the recreation of a picture of that race in the time of its glory.⁶³ (Quinn, 1998: 233)

de un mundo enterrado durante diecisiete siglos; miles de personas leyeron ávidamente y contemplaron fascinadas las numerosas reproducciones que aparecieron en los periódicos americanos a lo largo del siglo diecinueve [...]. En el sur [de los Estados Unidos], esta visión de Roma y de lo romano se unió a la larga tradición de estudios clásicos de leyes y de sociedad para los jóvenes, a la arquitectura pseudo-romana que Jefferson había introducido tras estudiar la Maison Carrée de Nîmes, y a una generalizada veneración americana del héroe que tendía cada vez más a transformar a sus líderes en césares”.

⁶² “¡[en] mi alma vuestra grandeza, penumbra y gloria!”

3. 7. Otros poemas

Por último, y como hemos tenido que limitarnos a un número muy reducido de poemas, citamos a continuación, muy brevemente, algunos otros que contienen referencias clásicas significativas.

En un pasaje de *Dream-Land* se hace alusión a la “última Tule”:

*I have reached these lands but newly
From an ultimate dim Thule—*⁶⁴ (Poe, 1984a: 79)

“Tule” es un término geográfico utilizado por historiadores y cartógrafos griegos, que hace referencia a una región nórdica, aunque la localización exacta no está clara: algunos creen que se trata de Noruega y otros, de Islandia o Groenlandia. Pero la expresión “ultima Thule” (que creemos que Poe ha intentado reproducir con el adjetivo “ultimate”, que no es completamente equivalente a “last”) fue empleada por primera vez por Virgilio en la *Geórgica* 1, 30, para referirse a una tierra lejana indeterminada o, simbólicamente, a un objetivo difícil de alcanzar.

En *The Haunted Palace* utiliza el curioso término de origen griego *porphyrogene* (“porfirógeneta”), que seguramente no sería comprendido por todos sus lectores. Literalmente significa “nacido en la púrpura”; era el sobrenombre de Constantino VII y, posteriormente, de varias emperatrices bizantinas. Hacía referencia a la legitimidad del heredero, al haber nacido en la sala púrpura del palacio real de Constantinopla por lo que, a pesar de su tono pomposo, el término está bien empleado en el contexto del poema:

Round about a throne where, sitting,
Porphyrogene!

⁶³ “No es sólo la descripción de un edificio antiguo, sino que es la revelación de un alma imaginativa, inspirada por las ruinas de una gran civilización, en la recreación de una imagen de esa civilización en su momento de gloria.”

⁶⁴ “He alcanzado estas tierras sólo recientemente / desde una última y sombría Tule”.

In state his glory well befitting,
The ruler of the realm was seen.⁶⁵ (Poe, 1984a: 76)

El poema *Sonnet–To Zante*, que mencionamos a propósito de *The Coliseum* y *Al-Aaraaf* (*vid. supra*, p. 32), trata sobre la isla de Zante o Zacinto (en griego, *Zakynthos*), perteneciente al archipiélago de las islas jónicas. Fue colonizada por Zacinto, hijo de Dárdano y que procedía de Arcadia. Poe relaciona el nombre de la isla con el jacinto, una flor cuyas resonancias clásicas ya utilizó en *To Helen* (*vid. supra* p. 13), lo que le sirve para comenzar el poema:

Fair isle, that from the fairest of all flowers,
Thy gentlest of all gentle names dost take!⁶⁶ (Poe, 1984a: 75)

Y también para cerrarlo:

O hyacinthine isle! O purple Zante!
“Isola d’oro! Fior di Levante!”⁶⁷ (Poe, *ibidem*)

Los dos colores que se le atribuyen a Zante, “purple” (“morado”) y el amarillo expresado por *d’oro* (“de oro”, en italiano en el original) son los colores más habituales de esta flor.

⁶⁵ “Alrededor de un trono donde, sentado, / ¡porfirógeneta! / su gloria adecuada a su condición, / se veía al soberano del reino”.

⁶⁶ “¡Bella isla, que de la más bella de todas las flores / tomas el más dulce de todos los dulces nombres!”.

⁶⁷ “¡Oh, isla de jacinto! ¡Oh, púrpura Zante! / ¡Isla de oro! ¡Flor de Levante!”

4. CONCLUSIONES

A la fascinación de Poe por el mundo clásico se añade el hecho de que, en su época, y especialmente en el sur de los Estados Unidos, el interés por la cultura grecolatina era omnipresente. A menudo se ha señalado que la obra de Poe parece tener un carácter vago, como si se situase fuera de un tiempo y un espacio reconocibles y sin referencias al ambiente de su autor, aunque esta idea ya fue refutada por Killis Campbell (1962: 99-125); sin embargo, el interés por lo clásico es algo característico de la sociedad culta de principios del siglo XIX. De todas maneras, no hay que pensar que se trate, en el caso de Poe, de seguir una moda pasajera: está claro que su atracción es sincera y es también fruto de su educación, en la que el estudio del griego, el latín y sus literaturas aún estaba muy presente. Se consideraban conocimientos básicos que cualquier joven de buena familia debía tener, al margen de los estudios en los que se especializara más tarde.

Además, la época en la que vivió Poe coincide con los primeros tiempos de la industrialización. Este proceso constituyó un choque cultural que, como explica Davidson, influyó en el poeta y sus contemporáneos, al suponer una ruptura radical con el pasado, centrándose en el futuro y proponiendo la idea del progreso como algo deseable a cualquier precio:

In America, however, the romantic version of ruin and decay met head-on the parvenu industrialism and its off-spring, the doctrine of progress. In the art of Poe specially, and perhaps less dramatically in some of his contemporaries like Washington Irving, the clash between a vision of antiquity and the new world of brawling destructiveness to anything that was past was of considerable consequence [...]⁶⁸ (Davidson, 1976: 119)

También podemos destacar que, muchas veces, las referencias a personajes de la mitología clásica van unidas a su relación con los cuerpos celestes. Es conocido el interés de Poe por la astronomía, e incluso estaba al tanto de los últimos descubrimientos científicos al respecto. Son muchas las ocasiones en las que menciona el nombre de un personaje mitológico para referirse a la constelación o estrella que lleva su nombre (como es el caso de Leda, *vid. supra*, pág. 17), pero no lo hace casi nunca de manera arbitraria, ni dejando de lado el carácter y la historia del personaje en cuestión.

Poe logra combinar en sus poemas una gran diversidad de influencias: la de los primeros autores románticos alemanes e ingleses, los autores americanos contemporáneos con los que mantenía una estrecha relación⁶⁹, los avances científicos... Pero la tradición clásica, a la que se acercó por primera vez en su niñez y que alimentó el resto de su vida con sus numerosas lecturas, se une al conjunto de referencias utilizadas, mezclándose con ellas y sin que se cree un conflicto o el resultado sea confuso.

Vemos que, aunque este trabajo no nos permita comentar toda la obra poética de Poe, hay personajes e ideas que aparecen en varios de sus poemas, lo que muestra su interés constante por ellos o por los conceptos que representan.

⁶⁸ “En América, sin embargo, la visión romántica de las ruinas y la decadencia chocó directamente con el industrialismo arribista y su descendencia, la doctrina del progreso. Especialmente en el arte de Poe, y quizás de forma menos dramática en algunos de sus contemporáneos, como Washington Irving, el enfrentamiento entre una visión de la Antigüedad y el nuevo mundo de carácter destructivo hacia todo lo pasado tuvo una considerable importancia [...]”.

⁶⁹ La labor editorial de Poe fue importantísima: durante toda su vida escribió para revistas e incluso llegó a dirigir alguna, por lo que estaba constantemente enterado de lo que se publicaba en su país, especialmente en la costa este.

Un ejemplo de ello es Elena de Troya (lo que hemos tratado de explicar a propósito de los poemas *To Helen* y *To Helen II*), por razones que se relacionan a su vez con la vida del propio autor. De la misma manera, hay autores que están especialmente presentes en Poe, entre los que se pueden destacar, como ya se ha dicho, a Homero, Horacio y Catulo.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Fuentes primarias

POE, E. A. (1984a), *Poetry*, en *Poetry and Tales*, ed. de P. F. Quinn, Nueva York, The Library of America.

——— (1984b), *The Philosophy of Composition*, en *Essays and Reviews*, ed. de G. R. Thompson, Nueva York, The Library of America.

b) Fuentes secundarias

AGUSTÍN, San (1956), *Enarrationes in psalmos CI-CL*, Turnhout, Brepols.

CATULO (2014), *Carmina*, ed. de José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Ediciones Cátedra.

EURÍPIDES (2004), *Electra*, en *Tragedias*, ed. de Juan Miguel Labiano, Madrid, Cátedra, vol. II, pp. 69-128.

HOMERO (2004), *Odisea*, ed. de José Luis Calvo, Madrid, Ediciones Cátedra.

HORACIO (1990), *Carminum. Carmen saeculare. Epodon liber*, ed. de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Ediciones Cátedra.

MARCIAL (1991) *Epigrammaton libri*, ed. de Dulce Estefanía, Madrid, Ediciones Cátedra.

RUIZ, J. (1992), *Libro de Buen Amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Ediciones Cátedra.

VIRGILIO (1995), *Aeneis*, ed. de José Carlos Fernández Corte y Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Ediciones Cátedra.

c) *Estudios*

ACKROYD, P. (2009), *Poe: A Life Cut Short*, trad. de B. Moreno Carrillo, Barcelona, Edhasa.

ANDERSON IMBERT, Enrique (1972), «El cuervo de Poe», en *Los domingos del profesor*, Buenos Aires, Ediciones Gure, pp. 192-194.

CAMPBELL, K. (1962), *The Mind of Poe and other Studies*, Nueva York, Russell & Russell.

COMMAGER, S. (1995), *The Odes of Horace*, Oklahoma, University of Oklahoma Press.

DAVIDSON, E. H. (1976), *Poe: A Critical Study*, Cambridge, Harvard University Press.

EDGAR ALLAN POE SOCIETY OF BALTIMORE, en línea en: <http://www.eapoe.org/>.

ELIOT, T. S. (1949), *From Poe to Valéry*, The Hudson Review, Vol. 2, No. 3.

GRIMAL, P. (1984), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Barcelona, Ediciones Paidós.

KOPLEY, R. y HAYES, K. J. (2002), “Two verse masterworks: “*The Raven*” and “*Ulalume*”, as collected in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, Cambridge University Press.

LANIER, S. (1884), *The Poems of Sidney Lanier*, Nueva York.

MEYERS, J. (1992), *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*, Nueva York, Cooper Square Press.

PEEPLER, S. (1998), *Edgar Allan Poe Revisited*, Nueva York, Twayne Publishers.

QUINN, A. h. (1998), *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

ROGERS, D. (1965), *Tales and Poetry of Edgar Allan Poe*, Nueva York, Monarch Press.

6. APÉNDICE: TEXTO ORIGINAL DE LOS POEMAS

TO HELEN

Helen, thy beauty is to me
Like those Nicéan barks of yore
That gently, o'er a perfumed sea,
The weary, way-worn wanderer bore
To his own native shore.

On desperate seas long wont to roam,
Thy hyacinth hair, thy classic face,
Thy Naiad airs have brought me home
To the glory that was Greece,
And the grandeur that was Rome.

Lo! in yon brilliant window-niche
How statue-like I see thee stand,
The agate lamp within thy hand!
Ah, Psyche, from the regions which
Are Holy Land!

(Poe, 1984: 62)

TO HELEN II

I saw thee once — once only — years ago:
I must not say *how* many — but *not* many.
It was a July midnight; and from out
A full-orbed moon, that, like thine own soul, soaring,
Sought a precipitate pathway up through heaven,
There fell a silvery-silken veil of light,
With quietude, and sultriness, and slumber,
Upon the upturn'd faces of a thousand
Roses that grew in an enchanted garden,
Where no wind dared to stir, unless on tiptoe —
Fell on the upturn'd faces of those roses
That gave out, in return for the love-light,
Their odorous souls in an ecstatic death —
Fell on the upturn'd faces of these roses
That smiled and died in this parterre, enchanted
By thee, and by the poetry of thy presence.

Clad all in white, upon a violet bank
I saw thee half reclining; while the moon
Fell on the upturn'd faces of the roses,
And on thine own, upturn'd — alas, in sorrow!

Was it not Fate, that, on this July midnight —
Was it not Fate, (whose name is also Sorrow,)
That bade me pause before that garden-gate,
To breathe the incense of those slumbering roses?
No footstep stirred: the hated world all slept,
Save only thee and me. (Oh, Heaven! — oh, God!
How my heart beats in coupling those two words!)
Save only thee and me. I paused — I looked —
And in an instant all things disappeared.
(Ah, bear in mind this garden was enchanted!)
The pearly lustre of the moon went out:
The mossy banks and the meandering paths,
The happy flowers and the repining trees,
Were seen no more: the very roses' odors
Died in the arms of the adoring airs.
All — all expired save thee — save less than thou:
Save only the divine light in thine eyes —
Save but the soul in thine uplifted eyes.
I saw but them — they were the world to me.
I saw but them — saw only them for hours —
Saw only them until the moon went down.
What wild heart-histories seemed to lie enwritten

Upon those crystalline, celestial spheres!
How dark a woe! yet how sublime a hope!
How silently serene a sea of pride!
How daring an ambition! yet how deep —
How fathomless a capacity for love!

But now, at length, dear Dian sank from sight,
Into a western couch of thunder-cloud;
And thou, a ghost, amid the entombing trees
Didst glide away. *Only thine eyes remained.*
They would not go — they never yet have gone;
Lighting my lonely pathway home that night,
They have not left me (as my hopes have) since.
They follow me — they lead me through the years.
They are my ministers — yet I their slave.
Their office is to illumine and enkindle —
My duty, *to be saved* by their bright light,
And purified in their electric fire,
And sanctified in their elysian fire.
They fill my soul with Beauty (which is Hope,)
And are far up in Heaven — the stars I kneel to
In the sad, silent watches of my night;
While even in the meridian glare of day
I see them still — two sweetly scintillant
Venuses, unextinguished by the sun!

(Poe, 1984: 95-97)

A VALENTINE

TO ——— ——— ———

For her this rhyme is penned, whose luminous eyes,
Brightly expressive as the twins of Lœda,
Shall find her own sweet name, that, nestling lies
Upon the page, enwrapped from every reader.
Search narrowly the lines! — they hold a treasure
Divine — a talisman — an amulet
That must be worn *at heart*. Search well the measure —
The words — the syllables! Do not forget
The trivialest point, or you may lose your labor!
And yet there is in this no Gordian knot
Which one might not undo without a sabre,
If one could merely comprehend the plot.
Enwritten upon the leaf where now are peering
Eyes scintillating soul, there lies *perdus*
Three eloquent words oft uttered in the hearing
Of poets, by poets — as the name is a poet's, too.
Its letters, although naturally lying
Like the knight Pinto — Mendez Ferdinando —
Still form a synonym for Truth — Cease trying!
You will not read the riddle, though you do the best *you* can do.

(Poe, 1984:86)

ULALUME — A BALLAD

The skies they were ashen and sober;
The leaves they were crispéd and sere —
The leaves they were withering and sere:
It was night in the lonesome October
Of my most immemorial year:
It was hard by the dim lake of Auber,
In the misty mid region of Weir: —
It was down by the dank tarn of Auber,
In the ghoul-haunted woodland of Weir.

Here once, through an alley Titanic,
Of cypress, I roamed with my Soul —
Of cypress, with Psyche, my Soul.
These were days when my heart was volcanic
As the scoriac rivers that roll —
As the lavas that restlessly roll
Their sulphurous currents down Yaanek,
In the ultimate climes of the Pole —
That groan as they roll down Mount Yaanek,
In the realms of the Boreal Pole.

Our talk had been serious and sober,
But our thoughts they were palsied and sere —
Our memories were treacherous and sere;
For we knew not the month was October,
And we marked not the night of the year —
(Ah, night of all nights in the year!)
We noted not the dim lake of Auber,
(Though once we had journeyed down here)
We remembered not the dank tarn of Auber,
Nor the ghoul-haunted woodland of Weir.

And now, as the night was senescent,
And star-dials pointed to morn —
As the star-dials hinted of morn —
At the end of our path a liquescent
And nebulous lustre was born,
Out of which a miraculous crescent
Arose with a duplicate horn —
Astarte's bediamonded crescent,
Distinct with its duplicate horn.

And I said —“She is warmer than Dian;
She rolls through an ether of sighs —
She revels in a region of sighs.

She has seen that the tears are not dry on
These cheeks where the worm never dies,
And has come past the stars of the Lion,
To point us the path to the skies —
To the Lethean peace of the skies —
Come up, in despite of the Lion,
To shine on us with her bright eyes —
Come up through the lair of the Lion,
With love in her luminous eyes.”

But Psyche, uplifting her finger,
Said — “Sadly this star I mistrust —
Her pallor I strangely mistrust —
Ah, hasten! — ah, let us not linger!
Ah, fly! — let us fly! — for we must.”
In terror she spoke; letting sink her
Wings till they trailed in the dust —
In agony sobbed, letting sink her
Plumes till they trailed in the dust —
Till they sorrowfully trailed in the dust.

I replied — “This is nothing but dreaming.
Let us on, by this tremulous light!
Let us bathe in this crystalline light!
Its Sybilic splendor is beaming
With Hope and in Beauty to-night —
See! — it flickers up the sky through the night!
Ah, we safely may trust to its gleaming
And be sure it will lead us aright —
We surely may trust to a gleaming
That cannot but guide us aright
Since it flickers up to Heaven through the night.”

Thus I pacified Psyche and kissed her,
And tempted her out of her gloom —
And conquered her scruples and gloom;
And we passed to the end of the vista —
But were stopped by the door of a tomb —
By the door of a legended tomb: —
And I said — “What is written, sweet sister,
On the door of this legended tomb?”
She replied — “Ulalume — Ulalume! —
‘Tis the vault of thy lost Ulalume!”

Then my heart it grew ashen and sober
As the leaves that were crispéd and sere —
As the leaves that were withering and sere —
And I cried — “It was surely October,

On *this* very night of last year,
That I journeyed — I journeyed down here! —
That I brought a dread burden down here —
On this night of all nights in the year,
Ah, what demon has tempted me here?
Well I know, now, this dim lake of Auber —
This misty mid region of Weir: —
Well I know, now, this dank tarn of Auber —
In the ghoulish-woodland of Weir.”

Said we, then — the two, then — “Ah, can it
Have been that the woodlandish ghouls —
The pitiful, the merciful ghouls,
To bar up our way and to ban it
From the secret that lies in these wolds —
From the thing that lies hidden in these wolds —
Had drawn up the spectre of a planet
From the limbo of lunar souls —
This sinfully scintillant planet
From the Hell of the planetary souls?”

(Poe, 1984:89-91)

THE RAVEN

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore —
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“ ’Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door —
Only this and nothing more.”

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; — vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow — sorrow for the lost Lenore —
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore —
Nameless *here* for evermore.

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me — filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating
“ ’Tis some visiter entreating entrance at my chamber door —
Some late visiter entreating entrance at my chamber door; —
This it is and nothing more.”

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,
“Sir,” said I, “or Madam, truly your forgiveness I implore;
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,
That I scarce was sure I heard you” — here I opened wide the door; —
Darkness there and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word, “Lenore?”
This I whispered, and an echo murmured back the word, “Lenore!”
Merely this and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.
“Surely,” said I, “surely that is something at my window lattice;
Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore —
Let my heart be still a moment and this mystery explore; —
’Tis the wind and nothing more!”

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,
In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore;

Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door —
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door —
Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
“Though thy crest be shorn and shaven, thou,” I said, “art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore —
Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore!”
Quoth the Raven “Nevermore.”

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning — little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door —
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as “Nevermore.”

But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing farther then he uttered — not a feather then he fluttered —
Till I scarcely more than muttered “Other friends have flown before —
On the morrow *he* will leave me, as my Hopes have flown before.”
Then the bird said “Nevermore.”

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,
“Doubtless,” said I, “what it utters is its only stock and store
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore —
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore
Of ‘Never — nevermore.’ ”

But the Raven still beguiling all my fancy into smiling,
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door;
Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking
Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore —
What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore
Meant in croaking “Nevermore.”

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom’s core;
This and more I sat divining, with my head at ease reclining
On the cushion’s velvet lining that the lamp-light gloated o’er,
But whose velvet-violet lining with the lamp-light gloating o’er,
She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.
“Wretch,” I cried, “thy God hath lent thee — by these angels he hath sent thee
Respite — respite and nepenthe from thy memories of Lenore;
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!”
Quoth the Raven “Nevermore.”

“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil! —
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted —
On this home by Horror haunted — tell me truly, I implore —
Is there — *is* there balm in Gilead? — tell me — tell me, I implore!”
Quoth the Raven “Nevermore.”

“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil!
By that Heaven that bends above us — by that God we both adore —
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore —
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.”
Quoth the Raven “Nevermore.”

“Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked, upstarting —
“Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!
Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
Leave my loneliness unbroken! — quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!”
Quoth the Raven “Nevermore.”

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,
And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted — nevermore!

(Poe, 1984: 81-86)

THE COLISEUM

Type of the antique Rome! Rich reliquary
Of lofty contemplation left to Time
By buried centuries of pomp and power!
At length — at length — after so many days
Of weary pilgrimage, and burning thirst,
(Thirst for the springs of lore that in thee lie,)
I kneel, an altered, and an humble man,
Amid thy shadows, and so drink within
My very soul thy grandeur, gloom and glory!

Vastness! and Age! and Memories of Eld!
Silence and Desolation! and dim Night!
I feel ye now — I feel ye in your strength —
O spells more sure than e'er Judaeen king
Taught in the gardens of Gethsemane!
O charms more potent than the rapt Chaldee
Ever drew down from out the quiet stars!

Here, where a hero fell, a column falls!
Here, where the mimic eagle glared in gold,
A midnight vigil holds the swarthy bat!
Here, where the dames of Rome their gilded hair
Waved to the wind, now wave the reed and thistle!
Here, where on golden throne the monarch lolled,
Glides spectre-like unto his marble home,
Lit by the wan light of the horned moon,
The swift and silent lizard of the stones!

But stay! These walls — these ivy-clad arcades —
These mouldering plinths — these sad and blackened shafts —
These vague entablatures — this broken frieze —
These shattered cornices — this wreck — this ruin —
These stones — alas! — these grey stones — are they all —
All of the famed, and the colossal left
By the corrosive Hours to Fate and me?

“Not all” — the echoes answer me — “not all!
“Prophetic sounds, and loud, arise forever
“From us, and from all Ruin, unto the wise,
“As melody from Memnon to the Sun.
“We rule the hearts of mightiest men — we rule
“With a despotic sway all giant minds.

“We are not impotent — we pallid stones.
“Not all our power is gone — not all our fame —
“Not all the magic of our high renown —
“Not all the wonder that encircles us —
“Not all the mysteries that in us lie —
“Not all the memories that hung upon
“And cling around about us as a garment,
“Clothing us in a robe of more than glory.”

(Poe, 1984: 72-73)