

*El cuervo* de Edgar Allan Poe, en traducción  
de Juan Antonio Pérez Bonalde (1887)

Juan Miguel Zarandona

La inestable trayectoria vital de Edgar Allan Poe, asaltada por problemas nerviosos, el alcoholismo y la pobreza, no impidió que la fuerza de su espíritu creador inquebrantable se impusiera contra todo tipo de infortunios y quedara plasmada en un gran caudal de artículos, reseñas, ensayos de creación y teoría literaria, poemas y cuentos. En el conjunto de su obra destaca el libro *The Raven and Other Poems* (1845), con el que alcanzó el éxito popular. El poema *The Raven* fue primero publicado el 29 de enero del mismo año en el periódico *The New York Evening Mirror*, aunque su composición data de 1835. Igualmente, gracias a estos versos le surgió la idea de explicar sus poemas y dar a conocer su visión de la poesía y de la creación poética en sus dos afamados ensayos teóricos: «The Philosophy of Composition» (1846) y su texto póstumo de 1850 «The Poetic Principle», anteriormente una conferencia. Siempre defendió una poesía alejada del didactismo y de la alegoría, y por el contrario marcada por una profunda intensidad simbólica nacida del interior del poeta. Además de exhibir una forma sumamente trabajada donde todo haya sido calculado.

Su buen hacer literario se plasmó, también con gran éxito, en sus colecciones de cuentos, género en el que ostenta el honor de ser el primer gran cultivador estadounidense: *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840) y *Tales* (1845), con títulos tan inmortales como: «The Fall of the House of Usher», «Eleanora», «The Black Cat» o «The Murders of the Rue Morgue», entre otros. Muchos de ellos preciados precedentes o representantes de tipologías tan populares como las historias de detectives (de las que es considerado inventor), la de terror con ribetes góticos y de gusto por lo macabro, de misterio en general, o, incluso, la ciencia ficción. Su única novela participa de los rasgos de sus cuentos: *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838).<sup>1</sup>

*The Raven* no es sólo uno de los conjuntos de versos más conocidos que se hayan escrito nunca, sino que fue toda una sensación desde el mismo momento de su publicación, tanto dentro de los Estados Unidos como en el extranjero. También convirtió al poeta en toda una celebridad en vida, aunque no por ello le reportara

---

<sup>1</sup> Para mayor información consúltense Walker (1986), Meyers (1992), Hayes (2002) y Zimmerman (2005).

grandes beneficios económicos. No puede detectarse mejor prueba de su éxito que la rápida aparición de reimpressiones, ediciones ilustradas, parodias y, por supuesto, traducciones, como luego veremos. Se trata de un poema narrativo de una musicalidad aliterativa muy especial y de un lenguaje estilizado hasta niveles irrepetibles que, imbuido en una atmósfera sobrenatural inquietante, cuenta la angustiosa noche de un joven atormentado, un estudiante probablemente, que recibe la visita de un cuervo parlante. Los lectores se convierten en testigos de su deriva hacia la locura, asaltado por los lamentos por la pérdida de su enamorada Leonore. Quiere olvidarla, pero no puede. Su devoción hacia ella es insobornable, a pesar del doloroso estribillo repetido por el cuervo: *Nevermore*. Fiel a sus propios principios poéticos, la composición se aleja tanto del didactismo como de la alegoría, y es de una intensidad simbólica explosiva, ayudada esta última por toda una colección de referencias procedentes de buena parte de los imaginarios de la civilización occidental: las mitologías clásica o nórdica, la Biblia, o el folclore popular, siempre asociados al cuervo como ave símbolo de la magia negra, del diablo y del infierno.

*The Raven* ha conocido muchas traducciones, a pesar de sus dificultades propias y de las generales de la traducción poética. Pero entre todas ellas destacan cuatro primerizas del siglo XIX y comienzos del XX, aquellas realizadas por grandes poetas ellos mismos y que sustentaron la leyenda de Poe en otras lenguas y culturas. Nos estamos refiriendo a las de los simbolistas franceses Charles Baudelaire, *Le corbeau* (1853) y Stéphane Mallarmé, *Le corbeau* (1875), la de Fernando Pessoa, *O Corvo* (1924), y, dentro del mundo hispánico, la del venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde, *El cuervo* (1887). Un dato que no debería ser obviado es aquel que refleja la realidad de que mientras las dos primeras traducciones en francés se hicieron en prosa, la de lengua española es una traducción en verso rimado, tal vez la primera en respetar la forma del original y en traducir verso en verso. La de Pessoa también se hizo en verso rimado. Compárese, por ello, la primera estrofa de estas cuatro versiones:

Une fois, sur le minuit lugubre, pendant que je méditais, faible et fatigué, sur maint précieux et curieux volume d'une doctrine oubliée, pendant que je donnais de la tête, presque assoupi, soudain il se fit un tapotement, comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre. «C'est quelque visiteur, –murmurai-je– qui frappe à la porte de ma chambre; ce n'est que cela et rien de plus». (Baudelaire)

Une fois, par un minuit lugubre, tandis que je m'appesantissais, faible et fatigué, sur maint curieux et bizarre volume de savoir oublié –tandis que je dodelinais la tête, somnolant presque: soudain se fit un heurt, comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre –cela seul et rien de plus. (Mallarmé)

Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,  
Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais,  
E já quase adormecia, ouvi o que parecia  
O som de alguém que batia levemente a meus umbrais.

«Uma visita», eu me disse, «está batendo a meus umbrais.  
É só isto, e nada mais». (Pessoa)

Una fosca media noche, cuando en tristes reflexiones,  
sobre más de un raro infolio de olvidados cronicones  
inclinaba soñoliento la cabeza, de repente  
a mi puerta oí llamar;  
como si alguien, suavemente, se pusiese con incierta  
mano tímida a tocar:  
«¡Es –me dije– una visita que llamando está a mi puerta:  
eso es todo y nada más!». (Pérez Bonalde)

Según los sólidos datos aportados por Juan José Lanero (2009: 911-916), la primera traducción al español de un texto de Poe data del año 1857, y se trató del cuento anónimo titulado «La semana de los tres domingos», aparecido en *El Museo Universal*. Desde entonces, se pueden concretar las siguientes características acerca de la recepción de Poe en lengua castellana, para la prosa sobre todo, pero también para el conjunto de su obra. Salvo excepciones, se tardó mucho en traducirlo directamente del inglés, ya que más bien se recurría al francés y a las traducciones de Baudelaire como texto fuente intermedio. Los cuentos de misterio, horror e intriga, sobre todo desde finales del siglo XIX, han conocido una auténtica multiplicación de versiones. Las colecciones de los mismos, que aparecen bajo diferentes títulos, suelen estar incompletas. Por lo que respecta a la prosa, también se han traducido sus ensayos y su correspondencia. Todo esto le convierte en el autor norteamericano más traducido. Y si nos circunscribimos a España, también ha habido traducciones al catalán, euskera, gallego y asturiano.

Si trasladamos la atención a la poesía, y, sobre todo, al poema *The Raven*, la conclusión es clara: nos encontramos ante el poema más traducido de Poe al español, tendencia iniciada por Juan Antonio Pérez Bonalde, como ya se ha indicado, en 1887. Estos serían los datos básicos aportados por J. J. Lanero (2009: 914-916) relacionados con la historia de las retraducciones de *The Raven (El cuervo)* en esta lengua: J. A. Pérez Bonalde en 1887 (Nueva York, La América Publishing Company), reeditado en 1909 (Madrid); una traducción anónima en 1895 (Valparaíso); Ignacio Mariscal en 1907 (*Revista Ateneo*); Agustín Aguilar y Francisco R. Ortega en 1910 (Cádiz); Carlos Obligado en 1942 (Buenos Aires, Espasa Calpe); Arturo Sánchez en 1974 (Barcelona, Ediciones 29); Francisco Pino en 1997 (Valladolid, Junta de Castilla y León); Andrés Ehrenhaus y Edgardo Dobry en 1998 (Madrid, Mondadori); María Condor y Gustavo Falaquera en 2000 (Madrid, Hiperión).

Desde que J. E. Englekirk (1934) escribió su magnífico ensayo acerca de la influencia de Poe en las letras hispánicas, muchos han sido los intentos de aproximación a las relaciones intertextuales que existen entre este y los poetas

hispánicos del siglo XIX.<sup>2</sup> La valoración de la poesía de Poe no fue tan entusiasta en Estados Unidos como en Europa<sup>3</sup> e Hispanoamérica, donde contó con un apologeta de la talla de Charles Baudelaire.<sup>4</sup>

En el mundo hispánico la huella de Poe fue tal vez más importante de lo que a primera vista pudiera parecer. Desde Lugones, Darío o Silva a Antonio Machado, el elogio de su poesía es unánime. Para su conocimiento y difusión resulta fundamental la traducción de Pérez Bonalde, posiblemente la primera de cuantas se hicieron y, desde luego, la más difundida y acertada de una larga serie, como se ha apuntado con anterioridad. No está de más señalar que es casi seguro que José Asunción Silva se basó en ella para escribir su más conocido poema –tal vez el más célebre de toda una época y de todo un estilo, como han apuntado varios críticos–, el célebre *Nocturno*, que parte de la crítica considera el primer poema en verso libre de nuestra lengua y en cierto modo arranque del Modernismo literario hispanoamericano.<sup>5</sup>

El venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892) es una figura del último Romanticismo hispanoamericano que espera un estudio crítico en profundidad en el cual se pongan de relieve sus méritos literarios y se le coloque en el lugar que merece dentro de la historia literaria. Aunque la parte más conocida de su obra sean las traducciones (*The Raven* y el *Intermezzo* de Heine), compuso también una importante –por más que no demasiado amplia– obra original, de claros tonos becquerianos, recogida en los volúmenes *Estrofas* (1877) y *Ritmos* (1880).<sup>6</sup>

La traducción de Pérez Bonalde se caracteriza por la fidelidad al contenido de la pieza traducida, mediatizada por las necesidades del metro y de la rima. Aunque a primera vista la traducción del venezolano parezca altisonante y anacrónica, hemos de tener en cuenta dos aspectos antes de precipitarnos en nuestras apreciaciones:

---

<sup>2</sup> En esta monografía, todavía no superada, se pueden encontrar noticias interesantes acerca de la traducción de Pérez Bonalde.

<sup>3</sup> El hecho de que los principios artísticos del genio de Poe –«el culto a la belleza» y «l'art pour l'art»– no hayan sido admitidos nunca por los lectores norteamericanos ha tratado de explicarse a partir del profundo espíritu puritano y utilitarista de la mayoría del público americano, espíritu que impregna el gusto literario. En cambio, los lectores de otras procedencias no han estado influidos por estas consideraciones, ni se han planteado en general, al leer los textos de Poe, consideraciones de tipo pragmático, sino de tipo estético, ni preocupado por descalificar la calidad artística del escritor por las razones biográficas que tan negativamente han sido consideradas por sus compatriotas. Véase Zardoya (1956: 127-128).

<sup>4</sup> Mallarmé y Baudelaire lo llamaban «le poète» por antonomasia. En Francia hubo una verdadera «fiebre-Poe»: gustaba tanto a los parnasianos como a los estetas, simbolistas y decadentes. Mallarmé llevó a cabo una traducción de sus obras, prologada con el poema «Le tombeau d'Edgar Poe». Estos poemas y la biografía de Ingram (1880) provocaron una cierta corriente de revalorización de su figura. Hasta que se publicó, la mayor parte de los críticos americanos habían considerado a Poe un loco, olvidándose de su genialidad.

<sup>5</sup> Acerca del alcance de esta influencia y para el conocimiento de la bibliografía existente al respecto, véase Carrascosa (1986-1990). Henríquez Ureña (1920) dio bastantes datos acerca de la influencia de las letras de los Estados Unidos en España y su difusión en su reseña-artículo añosa, pero todavía útil, del libro de J. de L. Ferguson, *American Literature in Spain*. El mismo Henríquez Ureña (1933: 326) fue quien señaló la posibilidad de que «Silva haya encontrado la sugestión de este metro [el de su *Nocturno*] en la traducción de *El cuervo*, de Poe, hecha por el venezolano Pérez Bonalde».

<sup>6</sup> Que sepamos sólo existe una edición relativamente reciente de su obra: *Poesía y traducciones. Recopilación* (1947). Sobre Pérez Bonalde y su papel en la literatura venezolana, véanse Bolívar Coronado (1919) y Picón Salas (1940) y (1945).

a) El autor original era un verdadero aficionado al género gótico, especialmente en su obra en prosa, pero también en su poesía. Y algunos de los términos que utiliza en *The Raven* no son, precisamente, de uso común.

b) La mayor parte de las normas hispanoamericanas del español se caracterizan por su mayor grado de arcaísmo –sintáctico y especialmente léxico– respecto a la norma lingüística peninsular.

Es evidente que Pérez Bonalde, que pasó una buena parte de su vida en Estados Unidos, conocía suficientemente los matices de contenido y las connotaciones de los distintos términos de la lengua de Poe. Por ello, buscó vocablos que al lector hispano le permitieran llevar a cabo las mismas evocaciones que los del autor de *The Raven* al público anglosajón, y una expresión –en lo léxico, fónico y sintáctico– que produjera las mismas sugerencias en las distintas lecturas. A ello debemos añadir su fina intuición como traductor y como creador.

Por ejemplo, el verso segundo de Poe, *Over many a quaint and curious volumen of forgotten lore*, cuya estructura sintáctica produce el extrañamiento en el lector por su escasa cotidianeidad y su sabor arcaico, y cuyo vocabulario, especialmente la palabra *lore* intensifica tal efecto, es traducido por «Sobre más de un raro infolio de olvidados cronicones», que no ofrece lugar a dudas acerca de lo inusual y anticuado de su construcción y léxico. Del mismo modo, el verso trigésimo octavo, *In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore*, cuyo orden enfático provoca un efecto que intenta respetar Pérez Bonalde con la separación del complemento preposicional de su nombre correspondiente, tiene una solemnidad léxica casi ritual cuya traducción se desarrolla mediante un fiel traslado de los términos, al que acompaña una dicción elevada y sonora que no desmerece el original: «Entró un cuervo majestuoso de la sacra edad de antaño».

Hay en ambos textos un mismo espíritu de tendencia a la evasión, al régimen nocturno (véase Durand 1981), a lo lúgubre y tenebroso, que se justifica a partir de la confesionalidad romántica y posromántica de creador y traductor. Este segundo no modifica en absoluto el tono de la pieza primaria, y cuando lo hace obedece a un deseo de trasponer el elemento sajón a las características más adecuadas para el receptor hispánico. Así por ejemplo, en el verso undécimo se producen algunas modificaciones, nada desdeñables a nuestro juicio, influidas por las raíces religiosas del traductor: *For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore* frente a «Virgen pura a quien Leonora los querubos llaman hora...». Del mismo modo, la traducción de las fórmulas de cortesía y tratamientos, que responden a las costumbres y usos de las distintas sociedades, son traducidas con mayor libertad. En el verso vigésimo de *The Raven* puede verse de un modo bastante claro: «*Sir,*» *said I,* «*or Madam, truly your forgiveness I implore...*» traducido por «Caballero –dije– o dama: / Mil perdones os demando...».

Naturalmente, algunas veces resulta imposible mantener las sugerencias que producen términos cultos, de origen clásico, que en la lengua materna de Poe comportan un carácter libresco, contrastados con otros de origen sajón; este contraste, que tan ilustre tradición tiene en las letras inglesas, no puede mantenerse, lógicamente,

en una lengua cuyos términos son mayoritariamente de origen latino: por ello se pierde el efecto estético del extrañamiento. Así ocurre, por ejemplo en el verso cuadragésimo cuarto: *By the grave and stern decorum of the countenance it wore...* > «Con su grave, torva y seria, decorosa gentileza...».

Morfológicamente, algunas formaciones nominales y adjetivas que el inglés es proclive a permitir han de ser eliminadas o expresadas perifrásticamente en castellano, donde no hay tantas posibilidades de composición y derivación. Este particular produce la pérdida de algunos matices y de parte de la información que da Poe en versos como: *Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling...* (v. 43) > «Trocó entonces el negro pájaro en sonrisas mi tristeza...».

Quizá lo más importante sea lo relativo al plano fonético. Resulta evidente que las dificultades de traducción de un poema tan fuertemente rítmico como *The Raven* son mucho mayores que las de un fragmento de características musicales menos acusadas; a lo que debemos añadir las diferencias que existen entre las estructuras fonológicas de ambas lenguas.

A nuestro juicio Pérez Bonalde conoció muy bien los principios que expuso Poe en *The Philosophy of Composition*, *The Poetic Principle*, *The Rationale Verse*, etc. Precisamente en la explicación que hace Poe del ritmo de su poema, afirma que todo en él está medido y premeditado, tanto temática como formalmente, en aras de la consecución de la belleza pura.<sup>7</sup>

La forma métrica del poema de Poe tiene un traslado relativamente fiel en el poema de Pérez Bonalde, a pesar de las dificultades inherentes al original. Sabido es que la estructura rítmica de *The Raven* responde a la siguiente forma:

óó óó óó a óó óó óó A  
óó óó óó óó óó óó ó É  
óó óó óó b óó óó óó B  
óó óó óó óó óó óó ó É  
óó óó óó óó óó óó ó É  
óó óó óó ó É

Además de esto, las rimas de los versos 4<sup>o</sup> y 5<sup>o</sup> de cada estrofa responden a la estructura de pie forzado, y la última palabra del estribillo es siempre *more*, término ligado al avance del contenido, que va marcando como un martilleo en la conciencia del lector, angustiada progresiva y obsesivamente por Poe.

La prosodia castellana tiene unas normas muy distintas a la inglesa, por lo que todo el problema de los pies medios queda obviado por la ley de Mussafia. El carácter del poema de Pérez Bonalde, aunque el ritmo acentual sea muy importante, es silábico, por lo que los pies tienen una importancia relativa. Además, no se ofrecen segundas

---

<sup>7</sup> B. Croce en su *Estética* (1902) y en otros escritos insistió en que no creía en absoluto las palabras de Poe, añadiendo que desconfiaba de todo arte absolutamente premeditado. Cortázar (1956), sin embargo, está de acuerdo con Poe en que nada responde al impulso o al azar, sino a la combinación sabia y concienzuda de diversos ingredientes con los que *The Raven* se consigue una especie de sutilísimo reloj de repetición, una máquina de belleza. Esta belleza está, como se sabe, reñida con el arte útil, didáctico.

posibilidades, dado que el yambo no existe como esquema rítmico en la lengua española (véase Navarro Tomás 1956).

El metro elegido es el hexadecasílabo, estructurado en cuatro núcleos tetrasilábicos –que casi llegan a configurar una cláusula rítmica, como ocurrirá en el *Nocturno* de Silva–. Aunque hay alguna posible irregularidad, se tiende fuertemente al ritmo trocaico, que es el normal en el idioma español. Junto a los hexadecasílabos, de tipo compuesto, aparecen octosílabos, es decir, el metro más concordante:<sup>8</sup>

óo óo óo óo óo óo óo ó (o) A

óo óo óo óo óo óo óo ó (o) A

óo óo óo óo óo óo óo ó o B

óo óo óo ó (o) É

óo óo óo óo b óo óo óo ó o C

óo óo óo ó (o) É

óo óo óo óo óo óo óo ó o C

óo óo óo ó (o) É

Como se puede ver, hay algunos rasgos fónicos pertinentes claramente definidos y bastante llamativos, que consideramos imprescindible comentar integrándolos en el efecto estético y a partir de los contenidos del poema:

a) La célula básica del ritmo es tetrasilábica; incluso podríamos establecer cesuras cada cuatro sílabas tanto en los versos de dieciséis como en los de ocho sílabas.<sup>9</sup>

b) El ritmo es de tipo trocaico o par; coincide con el ritmo habitual en castellano, por lo que no se producen violencias cuando es preciso acentuar rítmicamente alguna sílaba.<sup>10</sup>

c) El ritmo de los versos octosílabos es más fuerte que el de los hexasílabos, y más regular. Ello se debe al carácter reiterativo de algunos de ellos, que imitan el célebre *ritornello* de Poe.

d) Al ritmo fónico se añaden ritmos paralelísticos y de pensamiento evidentes.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> El hexadecasílabo trocaico compuesto no fue demasiado común hasta el Modernismo, en el que lo utilizó con relativa frecuencia Rubén Darío. En realidad responde al antiguo pie de romance, ya empleado por Rosalía de Castro. Marcamos É en los quebrados, porque, aunque en la primera estrofa los versos 1º y 2º sean agudos, esto no es constante. No apuntamos acentuaciones y desacentuaciones rítmicas secundarias, aunque existen –sobre todo en los versos hexadecasílabos–, porque no son constantes ni, por ende, pertinentes para la configuración del esquema general vigente.

<sup>9</sup> Sobre el concepto de cesura, su relación con la pausa, etc., hay un verdadero problema terminológico en español, que puede resumirse en las posturas de Navarro Tomás (1956) y Quilis (1975). Sin embargo, consideramos que es uno de los puntos más débiles de la mayor parte de los tratados sobre métrica española.

<sup>10</sup> Navarro Tomás (1956), como señalábamos antes, apunta que en castellano no existe el ritmo yámbico, y que todas las unidades o pies rítmicos empiezan por sílaba tónica. Por ello se habla de ritmo par cuando hay ritmo trocaico. Las sílabas átonas quedan, en la versificación tradicional, en el período de enlace; y en la de cláusulas en anacrusis (término básico para la teoría rítmica de Navarro Tomás). Por su parte, Malkiel (1952) apunta que el ritmo habitual de la lengua castellana es par (trocaico), a diferencia, por ejemplo, del gallego, que tiene ritmo dactílico.

<sup>11</sup> Sobre estos conceptos, véase Paraíso (1985).

e) En algunas estrofas Pérez Bonalde lleva a cabo un engaño tipográfico, fragmentando el hexadecasílabo en dos octosílabos, con lo que se marca más el ritmo y se consiguen diversos y sutiles efectos fónicos, al tiempo que se rompe la monotonía –gravedad del arte mayor, ligereza del arte menor–. Con esta peculiaridad nos lleva a poner su metro en relación directa con el *pie de romance*, lo cual contribuye a producir el efecto arcaico complementario buscado.<sup>12</sup>

f) En una ocasión el engaño tipográfico llega al máximo (vv. 141-144), por cuanto un hexadecasílabo se divide en cuatro tetrasílabos.<sup>13</sup>

g) La rima no coincide exactamente con la de su modelo, pero intenta aproximarse en la medida de lo posible. Así, por ejemplo, incluye rimas internas entre los versos tercero (al final) y quinto (tras el primer hemistiquio, en sílaba octava).

h) Pérez Bonalde intenta mantener el ritmo original mediante este uso de troqueos, configurando una estrofa que modifica sensiblemente la de E. A. Poe, pero produce una impresión análoga.<sup>14</sup> Los ritmos de contenido y los ritmos sintácticos son análogos en el original y en su traducción. Pérez Bonalde, por tanto, utiliza cuantos medios tiene el español para llevar a cabo su trabajo.

i) Algunos efectos fónicos del original, empero, se pierden, como la sugerencia de misterio, oscuridad y obsesión que producen las rimas con /ɔ:/.<sup>15</sup> Quizá sea este el único *fracaso* llamativo de esta traducción, que, una vez más, evidencia la dificultad extrema de la traducción poética, incluso de la mano de un artífice diestro y preparado.

j) Las rimas de Pérez Bonalde mantienen el juego de versos masculinos y femeninos que hay en el original.<sup>16</sup>

k) En la medida de lo posible, también se mantienen en la traducción de los pies forzados.

Podrían apuntarse otros aspectos, pero es probable que sea ya suficiente para dar una idea de las posibilidades, y, paradójicamente, de la imposibilidad de la traducción de poesía, a partir de uno de los intentos más llamativos y afortunados de la literatura del Romanticismo hispánico. Desde el punto de vista del contenido hemos visto una

---

<sup>12</sup> El pie de romance es el tipo métrico versal del cantar de gesta, que, fragmentado por la cesura, fue origen del romance castellano como composición métrica no estrófica (véase Navarro Tomás 1956).

<sup>13</sup> El tetrasílabo es la base rítmica del *Nocturno* de J. A. Silva, al que anteriormente hemos hecho referencia. Fue un metro muy utilizado en el Romanticismo (piénsese en *La canción del pirata*, por ejemplo), pero ya se usaba antes: precisamente aparece en el Neoclasicismo en la fábula *Una mona muy taimada* de Iriarte, que, según confesó Silva al parecer a Sanín Cano, proporcionó la sugerencia rítmica para la escritura de aquel poema. Por lo que respecta al concepto de engaño tipográfico (véase Paraíso 1976: 101-106).

<sup>14</sup> No existía este tipo de estancia en la lengua española; sin embargo, la podemos relacionar con otras compuestas por versos de base tetrasilábica, como la manriqueña o la llamada silva octosilábica.

<sup>15</sup> Acentuada, como ya hemos apuntado, en un poema cuyos resortes fundamentales son fónicos. Pérez Bonalde se sirve de la /r/ para imitar el efecto de Poe, pero las diferentes dicciones de ambas lenguas hacen fallido su intento.

<sup>16</sup> Como puede verse, los agudos riman en asonante. La rima de agudos y esdrújulos en asonante es constante en Hispanoamérica, como se puede comprobar en la lectura de autores como Isaacs, Núñez, Pombo, etc. Ello no significa que estos poetas consideraran esta peculiaridad como asonancia, sino como una licencia, dada la relajación con que se pronuncian las implosivas finales. Con todo, para el lector peninsular y para la mayoría de los lectores hispanos la rima de tipo agudo, es, por tanto, asonante en estos casos, véase Carrascosa (1988).

adecuación correcta a la fidelidad que la labor de la traducción exige. Sin caer en un insulso e inexpresivo servilismo. Pérez Bonalde mantiene las notas de arcaísmo, misterio y progresivo pesimismo, e incluso, en ocasiones, el tono agónico y obsesivo de Poe. Desde el punto de vista morfosintáctico ocurre exactamente lo mismo: el traductor es bastante fiel al espíritu de *The Raven*, a pesar de los problemas y dificultades que derivan de las diferencias estructurales que existen entre las dos lenguas. Finalmente, el aspecto fónico, que en un poema como el de Poe es el que mayores dificultades plantea, Pérez Bonalde sale «bastante airoso»; es capaz de forzar todas las posibilidades de la lengua española en busca de un efecto estético similar al que Poe consigue con *The Raven*. Seguramente, como hemos indicado anteriormente, el caraqueño conocía en profundidad la obra teórica de Poe, que va tan unida a la concepción y confección del poema. En la factura de *El cuervo*, en su plano fónico, Pérez Bonalde se muestra, además, como verdadero creador, y ofrece su aportación propia a la historia de la métrica y la poesía españolas. Su influencia sobre Silva bastaría para considerar este poema como pieza clave para el arranque del Modernismo hispanoamericano; pero, además, creemos que la composición de Pérez Bonalde tiene un valor intrínseco que aún no ha sido puesto adecuadamente de relieve, por encima de lo caduco de las convenciones románticas que en él inciden: *El cuervo* aporta a una forma tradicional de base, como en el pie de romance, dimensiones y sugerencias nuevas e inusitadas: misterio, goticismo, etc., etc.

Con ello estamos en condiciones de aceptar las opiniones de Eugenio d'Ors acerca de la originalidad imposible, y, sin embargo, tradicional y cierta en una traducción como la que hemos analizado en este trabajo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BOLÍVAR CORONADO, Rafael. 1919. «Letras venezolanas», *Estudio XXVI*, 161-180.
- CARRASCOSA MIGUEL, Pablo. 1986-1990. «Aportación al estudio de las relaciones existentes entre E. A. Poe y J. A. Silva», *Revista de investigación. Filología X*, 75-81.
- CARRASCOSA MIGUEL, Pablo. 1988. «Rafael Pombo y el verso semilibre hispanoamericano. Aportación al estudio de su poesía a través del análisis métrico», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá XLIII*, 1-35.
- CARRASCOSA MIGUEL, Pablo & Juan Miguel ZARANDONA. 1996. «Una traducción hispanoamericana de *The Raven*, de E. A. Poe», *Babel AFIAL* 3-5, 213-228.
- CORTÁZAR, Julio. 1956. «Estudio preliminar a Edgar A. Poe» en Edgar Allan Poe, *Obras en prosa*, Madrid, Revista de Occidente-Universidad de Puerto Rico, I, XI- LXXXVII.
- DURAND, Gilbert. 1981. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- ENGLEKIRK, John Eugene. 1934. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Nueva York, Instituto de las Españas.
- HAYES, Kevin J. (ed.). 2002. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HEAD, Dominic (ed.). 2006. «Poe, Edgar Allan» en *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge, Cambridge University Press, 879.

- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. 1920. «American Literature in Spain», *Revista de filología española* VII, 62-67.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. 1933. *La versificación irregular*, Madrid, Publicaciones de la RFE.
- INGRAM, John Henry. 1880. *Edgar Allan Poe: His Life, Letter and Opinions*, Londres: John Hogg, 1880. Traducción al español: *Edgar Allan Poe, su vida, cartas y opiniones*, trad. de Edelmiro Máyer, Buenos Aires, Peuser, 1887.
- LANERO, Juan José. 2009. «Poe, Edgar Allan» en Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.), *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos, 911-916.
- MALKIEL, Yakov. 1952. «Old and New Trends in Spanish Linguistics», *Studies in Philology* XLIX, 437-458.
- MEYERS, Jeffrey. 1992. *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*, Nueva York, Cooper Square Press.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. 1983. *Métrica española*, Barcelona, Labor.
- PARAÍSO, Isabel. 1976. *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta.
- PARAÍSO, Isabel. 1985. *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos.
- PÉREZ BONALDE, Juan Antonio. 1947. *Poesías y traducciones*, Caracas, Ministerio de Educación Nacional.
- PICÓN SALAS, Mariano. 1940. *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Caracas, Cecilio Acosta.
- PICÓN SALAS, Mariano. 1945. *Literatura venezolana*, Caracas, Las Novedades.
- POE, Edgar Allan. 2002. *Complete Tales & Poems*, Edison, NJ, Castle Books.
- QUILIS, Antonio. 1985. *Métrica española*, Barcelona, Ariel.
- WALKER, Ian (ed). 1986. *Edgar Allan Poe: The Critical Heritage*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- ZARDOYA, Concha. 1956. *Historia de la literatura norteamericana*, Barcelona, Labor.
- ZIMMERMAN, Brett (ed). 2005. *Edgar Allan Poe. Rhetoric and Style*, Montreal, McGill-Queen's University.