

**Una traducción hispanoamericana de *The Raven*, de E.A. Poe:  
*El cuervo*, de José Antonio Pérez Bonalde**

Pablo Carrascosa Miguel

Juan Miguel Zarandona Fernández

Universidad de Valladolid

Pérez Bonalde (1846-1892) was a poet and translator from Venezuela who spent a important part of his life in the United States. This article focusses on one of his most outstanding literary merits: his early translation of the famous poem by E. A. Poe **The Raven**, **El cuervo**. Its importance and influence in the development of the **Hispanic Modernism** is remembered, but commentaries and examples of the talent and resources of Pérez Bonalde, as a successful translator, fill the lines of most of the following paragraphs. Especially those related to the vocabulary and metrics.

**El cuervo** supposes a real effort to faithfully adapt the original poem and denotes a profound knowledge of the American and Hispanic literary traditions.

Desde que J. E. Englekirk 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 éste y los poetas hispánicos del siglo XIX<sup>1</sup>. La valoración de la poesía de Poe no fue tan entusiasta en Estados Unidos como en Europa<sup>2</sup> e Hispanoamérica, donde contó con un apologeta de la talla de Ch. Baudelaire<sup>3</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. No está de más señalar que es casi seguro que José Asunción Silva se basara 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 primer poema en verso libre de nuestra lengua y en cierto modo arranque de nuestro Modernismo literario<sup>4</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*), compuso también una importante -por más que no demasiado amplia- obra original, de claros tonos becquerianos. Está recogida en los siguientes libros<sup>5</sup>:

- *Estrofas* (Nueva York, 1877)
- *Ritmos* (Nueva York, 1880)

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 epocal, altisonante y anacrónica, hemos de tener en cuenta dos aspectos antes de precipitarnos en nuestras apreciaciones:

- 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 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 de el 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 no debemos olvidar añadir la fina intuición como traductor y como creador paralelamente que caracterizaba al poeta caraqueño.

Por ejemplo, el verso segundo de Poe,

*Over many a quaint and curious volume 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 de *The Raven*,

*In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore,*

cuyo orden enfático provoca un afecto 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<sup>6</sup>, a lo lúgubre y tenebroso ..., que se justifica a partir de la confesionalidad romántica y posromántica de creador y traductor. Éste 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 querubés 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...”*

*“Caballero -dije- o dama:  
mil perdones os demando ...”*

Naturalmente, algunas veces resulta imposible mantener las suerencias 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 adjetivales 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:

óo óo óo óo a	óo óo óo óo A
óo óo óo óo	óo óo óo ó É
óo óo óo óo b	óo óo óo óo B
óo óo óo óo	óo óo óo ó É
óo óo óo óo	óo óo óo ó É
	óo óo óo ó É

Además de esto, las rimas de los versos 4º y 5º 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 posibilidades, dado que el yambo no existe como esquema rítmico en nuestra lengua<sup>8</sup>.

El metro elegido en 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 nuestro idioma. Junto a los hexadecasílabos<sup>9</sup>, de tipo compuesto, aparecen octosílabos, es decir, el metro más concordante.

ó ó ó ó ó ó ó	ó ó ó ó ó ó (o) A
ó ó ó ó ó ó ó	ó ó ó ó ó ó (o) A
ó ó ó ó ó ó ó	ó ó ó ó ó ó o B
	ó ó ó ó ó ó (o) É
ó ó ó ó ó ó ó b	ó ó ó ó ó ó o C
	ó ó ó ó ó ó (o) É
ó ó ó ó ó ó ó	ó ó ó ó ó ó o C
	ó ó ó ó ó ó (o) É

(Marcamos É en los quebrados, porque, aunque en la primera estrofa sean agudos los versos 1º y 2º, 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)

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<sup>10</sup> cada cuatro sílabas tanto en los versos de 16 como en los de 8 sílabas.
- B) El ritmo es de tipo trocaico o par<sup>11</sup>; coincide con el ritmo habitual en castellano, por lo que no se producen violencias cuando es preciso acentuar rítmicamente alguna sílaba<sup>12</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>13</sup>.
- 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*<sup>14</sup>, lo cual contribuye a producir el efecto arcaico complementario buscado.

- F) En una ocasión el engaño tipográfico llega al máximo (vv. 141-144), por cuanto un hexadecasílabo se divide en cuatro tetrasílabos<sup>15</sup>.
- G) La rima no coincide exactamente con la de su modelo, pero intenta aproximársele 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>16</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 nuestro idioma 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>17</sup>. Quizá sea éste 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>18</sup>.
- K) En la medida de lo posible, también se mantienen en la traducción los pies forzados.

Podrían apuntarse varias cosas más, pero con esto nos parece 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 nuestra literatura del Romanticismo hispánico.

Desde el punto de vista del contenido hemos visto una adecuación bastante correcta a la fidelidad que la labor de la traducción exige. Sin caer en un insulso e inexpressivo 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 de este 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 nuestra métrica y de nuestra poesía. 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 Bonalde tiene un valor intrínseco que aún no ha sido puesto adecuadamente de relieve, por encima de lo epocal y caduco de las convenciones románticas que en él inciden; *El cuervo* aporta a una forma tradicional en la 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.

## APÉNDICE

*El cuervo* de Edgard Allan Poe - Versión de J.A. Pérez Bonalde

Una fosca media noche, cuando en tristes reflexiones,  
sobre más de un raro ínfolio de olvidados cronicones  
inclinaba soñoliento la cabeza, de repente

á mi puerta oí llamar;

como si alguien, súavemente, se pusiese con incierta  
mano tímida, á tocar:

«Es -me dije,- una visita que llamando está á mi puerta:  
eso es todo, y nada más!»

¡Ah! bien claro lo recuerdo: era el crudo mes del hielo,  
y su espectro cada brasa moribunda enviaba al suelo.

Cuán ansioso el nuevo día deseaba, en la lectura  
procurando en vano hallar

tregua á la honda desventura de la muerte de Leonora,  
la radiante, la sin par

virgen pura á quien Leonora los querubes llaman hora  
ya sin nombre... nunca más!

Y el crujido triste, incierto, de las rojas colgaduras  
me aterraba, me llenaba de fantásticas pavuras,

de tal modo que el latido de mi pecho palpitante  
procurando dominar,

«Es, sin duda, un visitante»- repetía con instancia  
que á mi alcoba quiere entrar:

un tardío visitante á las puertas de mi estancia...  
eso es todo y nada más!»

Poco á poco, fuerza y bríos

fué mi espíritu cobrando:

«Caballero -dije,- ó dama:  
mil perdones os demando;

mas, el caso es que dormía,

y con tanta gentileza

me vinistéis á llamar,

y con tal delicadeza

y tan tímida constancia

os pusisteis á tocar

que no oí,» dije,- y las puertas

abrí al punto de mi estancia:

¡sombras sólo y...

nada más!

Mudo, trémulo, en la sombra por mirar haciendo empeños,  
quedé allí cual antes nadie los soñó forjando sueños; más profundo era  
el silencio, y la calma no acusaba  
ruido alguno ... Resonar  
sólo un nombre se escuchaba que en voz baja á aquella hora  
yo me puse á murmurar,  
y que el eco repetía como un soplo: ¡Leonora!...  
esto apenas, nada más!  
A mi alcoba retornando con el alma en turbulencia,  
pronto oí llamar de nuevo -esta vez con más violencia:  
«De seguro -dije,- es algo que se posa en mi persiana;  
pues, veamos de encontrar  
la razón abierta y llana de este caso raro y serio,  
y el enigma averiguar.  
¡Corazón! calma un instante y aclaremos el misterio...  
-Es el viento- y nada más!»  
La ventana abrí - y con rítmico aleteo y garbo extraño  
entró un cuervo majestuoso de la sacra edad de antaño.  
Sin pararse ni un instante ni señales dar de susto,  
con aspecto señorial,  
fué á posarse sobre un busto de Minerva que ornamenta  
de mi puerta el cabezal;  
sobre el busto que de Palas la figura representa  
fué y posóse - ¡y nada más!  
Trocó entonces el negro pájaro en sonrisas mi tristeza  
con su grave torva y seria, decorosa gentileza;  
y le dije: «Aunque la cresta calva llevas, de seguro  
no eres cuervo nocturnal,  
viejo, infausto cuervo oscuro, vagabundo en la tiniebla...»  
Dime- ¿cuál tu nombre, cuál,  
en el reino plutoniano de la noche y de la niebla...»  
Dijo el cuervo: «Nunca más.»  
Asombrado quedé oyendo así hablar al avechucho  
si bien su árida respuesta no expresaba poco ó mucho;  
pues preciso es convengamos en que nunca hubo criatura  
que lograrse contemplar  
ave alguna en la moldura de su puerta encaramada,  
ave ó bruto reposar  
sobre efigie en la cornisa de su puerta, cincelada,  
con tal nombre: «¡Nunca más!»  
Mas el cuervo fijo, inmóvil, en la grave efigie aquella,  
sólo dijo esa palabra, cual si su alma fuese en ella

vinculada - ni una pluma sacudida, ni un acento  
se le oía pronunciar...

Dijo entonces al momento: «Ya otros antes se han marchado,  
y la aurora al despuntar,  
él también se irá volando cual mis sueños han volado.»

Dijo el cuervo: «¡Nunca más!»

Por respuesta tan abrupta como justa sorprendido,  
«No hay ya duda alguna -dije,- lo que dice es aprendido,  
aprendido de algún amo desdichoso á quien la suerte  
persiguiera sin cesar,  
persiguiera hasta la muerte, hasta el punto de, en su duelo  
sus canciones terminar.

Y el clamor de la esperanza con el triste ritornelo  
de jamás y nunca más!»

Mas el cuervo provocando mi alma triste á la sonrisa,  
mi sillón rodé hasta el frente al ave al busto á la cornisa;  
luego, hundiéndome en la seda, fantasía y fantasía  
dime entonces á juntar,

por saber qué pretendía aquel pájaro ominoso  
de un pasado inmemorial,  
aquel hosco, torvo, infausto, cuervo lúgubre y odioso  
al graznar - «¡Nunca jamás!»

Quedé aquesto investigando frente al cuervo en honda calma  
cuyos ojos encendidos me abrasan pecho y alma.

Esto y más -sobre cojines reclinado- con anhelo  
me empeñaba en descifrar,  
sobre el rojo terciopelo do imprimía viva huella  
luminoso mi fanal-

terciopelo cuya púrpura ¡ay! jamás volverá ella  
á oprimir - ¡ah! ¡nunca más!

Parecióme el aire entonces,

por incógnito incensario  
que un querube columpiase  
de mi alcoba en el santuario,

perfumado -«Miserable sér -me dije.- Dios te ha oído,  
y por medio angelical,

tregua, tregua y el olvido del recuerdo de Leonora  
te ha venido hoy á brindar:

¡bebe! bebe ese repente, y así todo olvida ahora.

Dijo el cuervo: «¡Nunca más!»

«Eh, profeta -dije,- ó duende,  
mas profeta al fin, ya seas

ave ó diablo - ya te envíe  
la tormenta, ya te veas  
por los ábregos barrido á esta playa,  
desolado  
pero intrépido á este hogar  
por los males devastado,  
dime, dime, te lo imploro:  
¿llegaré jamás á hallar  
algún bálsamo ó consuelo para el mal que triste lloro?»  
Dijo el cuervo: «¡Nunca más!»  
«¡Oh profeta -dije,- ó diablo! - Por ese ancho combo velo  
de zafir que nos cobija, por el sumo Dios del cielo  
á quien ambos adoramos, dile á esta alma adolorida,  
presa infausta del pesar,  
si jamás en otra vida la doncella arrobadora  
á mi seno he de estrechar,  
la alma virgen á quien llaman los arcángeles Leonora!»  
Dijo el cuervo: «¡Nunca más!»  
«Esa voz,  
oh cuervo, sea  
la señal  
de la partida,  
grité alzándome: -Retorna,  
vuelve á tu hórrida guarida,  
la plutónica ribera de la noche y de la burma!...  
de tu horrenda falsedad  
en memoria, ni una pluma dejes, negra! ¡el busto deja!  
¡Deja en paz mi soledad!  
Quita el pico de mi pecho. De mi umbral tu forma aleja...»  
Dijo el cuervo: «¡Nunca más!»  
Y aun el cuervo inmóvil, fijo, sigue fijo en la escultura  
sobre el busto que ornamenta de mi puerta la moldura...  
y sus ojos son los ojos de un demonio que, durmiendo,  
las visiones ve del mal;  
y la luz sobre él cayendo, sobre el suelo arroja trunca  
su ancha sombra funeral,  
y mi alma de esa sombra que en suelo flota... nunca  
se alzaré... nunca jamás!

## NOTAS

- 1 John E. Englekirk, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature* (Nueva York, Instituto de las Españas, 1934). En esta monografía, todavía no superada, se pueden encontrar noticias interesantes acerca de la traducción de Pérez Bonalde.
- 2 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. Vid: Concha Zardoya, *Historia de la Literatura Norteamericana* (Barcelona, Labor, 1956); 127-128.
- 3 Mallarmé y Ch. Baudelaire lo llamaban “le poète” por antonomasia. En Francia hubo una verdadera “fiebre-Poe”: gustaba tanto a los parnasianos, estetas, simbolistas, decadentes ... Mallarmé llevó a cabo una traducción de sus obras, prologada con el poema *Le tombeau d'Edgar Allan Poe*. Estos poemas y la biografía de Ingram provocaron una cierta corriente de revalorización de su figura. (Existe una traducción de la biografía de John H. Ingram, *Edgar Allan Poe. Vida y obra* (Buenos Aires, Lautaro, 1944). Hasta que se publicó, la mayor parte de los escritos americanos habían considerado a Poe un loco, olvidándose de su genialidad).
- 4 Acerca del alcance de esta influencia y para el conocimiento de la bibliografía existente al respecto, vid. Pablo Carrascosa Miguel, “Aportación al estudio de las relaciones existentes entre E. A. Poe y J. A. Silva” (*Revista de Investigación*, X, nº 2 (1986-1990), 75-81). Pedro Henríquez Ureña dio bastantes datos acerca de la influencia de las letras norteamericanas en España, su difusión ..., en su reseña-artículo añosa, pero todavía útil, del libro de J. de L. Ferguson, *American Literature in Spain* (*Revista de Filología Española*, VII (1920), 62-67). El mismo P. Henríquez Ureña fue quien señaló la posibilidad de que “Silva haya encontrado la sugestión de este metro <el de su *Nocturno*> en la traducción del *Cuervo*, de Poe, hecha por el venezolano Pérez Bonalde...” (*La versificación irregular* (Madrid, Publicaciones de la RFE, 1933); 326).

- 5 Que sepamos sólo existe una edición relativamente reciente de su obra. *Poesía y traducciones. Recopilación* (Caracas: Ministerio de Educación Nacional, 1947). Juan Antonio Pérez Bonalde nació en Caracas. Con el triunfo de la Revolución Federal, su familia se trasladó a Puerto Rico, donde su padre fundó un colegio. Regresó después José Antonio a su patria, pero en 1870 hubo de salir desterrado otra vez, por lo que pasó veinte años en Estados Unidos, dedicado al comercio. Murió en la Guayra. Literariamente, además de la obra original, cabe destacar sus traducciones de Shakespeare, Mörrike, Lenau, Uhland, Guerrero Junqueiro, Saint Victor y otros. Conoció el alemán, el inglés, el italiano y el latín. Su poema original más conocido es el titulado *El poema del Niágara*, prologado por José Martí y que algunos han equiparado al de Heredia. Véase Mariano Picó Salas, *Formación y proceso de la literatura venezolana* (Caracas, Ed. Cecilio Acosta, 1940) y *Literatura venezolana* (Caracas: Ed. Las Novedades, 1945); R. Bolívar Coronado. «Letras venezolanas» (*Estudio*, XXVI, (1919); 161-180); *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, (1940: monográfico dedicado a J. A. Pérez Bonalde).
- 6 Vid. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Madrid, Taurus, 1981).
- 7 B. Croce en su *Estética* y en otros escritos insistió en que no creía en absoluto las palabras de Poe, añadiendo que desconfiaba de todo arte absolutamente premeditado. Julio Cortázar, 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 ... (“Estudio preliminar” a Edgard A. Poe, *Obras en prosa*, Puerto Rico, Ed. Universitaria, 1956, vol. I).
- 8 Tomás Navarro Tomás, *Métrica española* (Syracusa University Press, 1956).
- 9 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.
- 10 Sobre el concepto de *cesura*, su relación con la *pausa*, etc., hay un verdadero problema terminológico en nuestra lengua, que puede resumirse en las posturas de Antonio Quilis (*Métrica española*, Madrid, 1975 y reed. en 1985 en Barcelona), y Tomás Navarro Tomás (loc. cit.). Sin embargo consideramos que es uno de los puntos más débiles de la mayor parte de los tratados sobre métrica española.

- 11 Tomás Navarro Tomás, como apuntábamos antes, apunta (loc. cit.) 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 rítmico de Navarro).
- 12 Yakob Malkiel apunta que el ritmo habitual de la lengua castellana es par (trocaico), a diferencia, por ejemplo, del gallego, que tiene ritmo dactílico (vid. “Old and New Trends in Spanish Linguistics”, *Studies in Philology*, XLIX (1952); 437-458).
- 13 Sobre estos conceptos, vid. Isabel Paraíso de Leal, *El verso libre hispánico* (Madrid, Gredos, 1985).
- 14 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 (vid. Navarro Tomás, loc. cit.).
- 15 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, vid. Isabel Paraíso de Leal, *Teoría del ritmo de la prosa* (Barcelona, Planeta, 1976).
- 16 No existía este tipo de *estancia* en nuestra lengua; sin embargo, la podemos relacionar con otras compuestas por versos de base tetrasilábica, como la manriqueña o la llamada *silva octosilábica*.
- 17 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.
- 18 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, Nuñez, Pombo ... Ello no significa que estos poetas consideraran esta peculiaridad como asonancia, sino como una licencia, dada la relajación con que las implosivas finales se pronuncian. 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. Vid. Pablo Carrascosa Miguel, “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 (1988); 1-35).

**BIBLIOGRAFÍA**

- Bolívar Coronado, R. 1919. "Letras venezolanas". *Estudio*. XXVI: 161-180.
- Carrascosa Miguel, P. 1986-1990. "Aportación al estudio de las relaciones existentes entre E.A. Poe y J.A. Silva". *Revista de Investigación. Filología*. X: 75-81.
- Cortázar, J. 1956. "Estudio preliminar a Edgard A. Poe". *Obras en Prosa*. Vol. I.
- Durand, G. 1981. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- Englekirk, J.E. 1934. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. New York: Instituto de las Españas.
- Henríquez Ureña, P. 1920. "American Literature in Spain". *Revista de Filología Española*. VII: 62-67.
- Henríquez Ureña, P. 1933. *La versificación irregular*. Madrid: Publicaciones de la RFE.
- Ingram, J.H. 1944. *Edgar Allan Poe. Vida y obra*. Buenos Aires: Lautaro.
- Malkiel, Y. 1952. "Old and New Trends in Spanish Linguistics". *Studies in Philology*. XLIX: 437-458.
- Navarro Tomás, T. 1983. *Métrica española*. Barcelona: Labor.
- Paraíso, I. 1985. *El verso libre hispánico*. Madrid: Gredos.
- Pérez Bonalde, J.A. 1947. *Poesías y traducciones*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.
- Picó Salas, M. 1945. *Literatura venezolana*. Caracas: Las Novedades.
- Picó Salas, M. 1940. *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: Cecilio Acosta.
- Quilis, A. 1985. *Métrica española*. Barcelona.
- Zardoya, C. 1956. *Historia de la Literatura Norteamericana*. Barcelona: Labor.