

*La traducción de los recursos estilísticos
relacionados con el terror en tres versiones
en español de The Tell-Tale Heart, The Pit
and the Pendulum y The Fall of the House of
Usher*

Nombre: María Dolores Quinto Bernabeu

Línea de investigación: Traducción literaria

Tutor: Javier Franco Aixelá

Fecha: 03/07/2017

**Trabajo de
Fin de Grado de
Traducción e Interpretación**

La traducción de los recursos estilísticos relacionados con el terror en tres versiones en español de The Tell-Tale Heart, The Pit and the Pendulum y The Fall of the House of Usher

María Dolores Quinto Bernabeu

mdqb1@alu.ua.es

RESUMEN

A fin de identificar las posibles tendencias en la traducción de los recursos estilísticos que contribuyen a la creación del terror en los relatos de Edgar Allan Poe, realizo un análisis de *The Tell-Tale Heart*, *The Pit and the Pendulum* y *The Fall of the House of Usher* comparando los fragmentos más representativos de los recursos principales de cada relato con las versiones de los traductores Julio Cortázar (1956), Mauro Armiño (1974) y Doris Rolfe (1983). De este modo, observando las decisiones adoptadas por cada uno de ellos, se pueden extraer dos tendencias en la traducción de dichos recursos: aquello que suena extraño en la lengua meta tiende a normalizarse y los elementos menos sencillos de identificar no suelen reconocerse y, por tanto, no se conservan.

ABSTRACT

“The stylistic devices related to horror in three Spanish translations of ‘The Tell-Tale Heart’, ‘The Pit and the Pendulum’ and ‘The Fall of the House of Usher’.”

In order to identify possible tendencies in the translation of the stylistic devices that contribute to the creation of horror in Edgar Allan Poe’s tales, I conduct an analysis of ‘The Tell-Tale Heart’, ‘The Pit and the Pendulum’ and ‘The Fall of the House of Usher’. For this purpose, I compare the most representative extracts of the main stylistic devices found in each short story with the translations made by Julio Cortázar (1956), Mauro Armiño (1974) and Doris Rolfe (1983). Thus, observing the decisions taken by each of them, two tendencies can be drawn: those elements that sound strange in the target language tend to be neutralized and those that are more difficult to identify are usually not recognized and therefore are not reproduced in the target text.

Palabras clave: Traducción. Poe. Cuentos. Terror. Estilo.

Keywords: Translation. Poe. Tales. Horror. Style.

ÍNDICE

Introducción	1
1.El autor y el tratamiento del terror	1
1.1.Edgar A. Poe y la narrativa gótica.....	1
1.2.El tratamiento del terror.....	2
2.La traducción de Poe en España.....	3
3.Traducción de los recursos estilísticos	4
3.1.Oraciones cortas y oraciones largas pausadas	4
3.2.Recurrencia léxica y sintáctica.....	4
3.3.Hipérbole	5
3.4.Enumeraciones de adjetivos	5
3.5.Sensaciones en función de sujeto.....	5
4 Metodología	5
5.Desarrollo.....	8
5.1.Análisis de <i>The Tell-Tale Heart</i>	8
5.1.1.Oraciones cortas.....	9
5.1.2.Recurrencia	10
5.1.3.Hipérbole.....	11
5.2.Análisis de <i>The Pit and the Pendulum</i>	14
5.2.1.Sensaciones en función de sujeto.....	14
5.2.2.Recurrencia	15
5.2.3.Oraciones cortas.....	17
5.2.4.Hipérbole.....	18
5.3.Análisis de <i>The Fall of the House of Usher</i>	19
5.3.1.Enumeraciones de adjetivos	20
5.3.2.Recurrencia	22
5.3.3.Oraciones largas pausadas	23
5.3.4.Hipérbole.....	24

Conclusiones	26
Bibliografía	27

Introducción

El objetivo de este Trabajo de Fin de Grado es averiguar las posibles tendencias en la traducción al español de los recursos estilísticos relacionados con la creación del terror en los cuentos *The Fall of the House of Usher* (1839), *The Pit and the Pendulum* (1842) y *The Tell-Tale Heart* (1843)¹ de Edgar Allan Poe. A tal fin, he utilizado tres versiones relevantes de distinto traductor de 1956, 1974 y 1983 y he comparado los fragmentos más representativos con el original atendiendo a los principales recursos estilísticos relacionados con la creación del terror de cada relato: las oraciones cortas, la recurrencia léxica y sintáctica y la hipérbole (oraciones exclamativas, preguntas retóricas y la cursiva) en los tres relatos; las sensaciones en función de sujeto en *The Pit and the Pendulum*, y las enumeraciones de adjetivos en las descripciones y las oraciones largas pausadas en *The Fall of the House of Usher*.

Mediante este análisis no pretendo cuestionar o calificar el trabajo de los tres traductores ni poner de manifiesto sus errores o aciertos, sino averiguar y comparar cómo se han enfrentado a los distintos problemas para poder extraer unas conclusiones en lo referente a la traducción de este tipo de recursos estilísticos. La elección del tema se debe a lo sencillo que resulta pasar por alto dichos recursos, ya que no es tan simple identificarlos como sería, por ejemplo, el léxico formal y/o grotesco, y sin embargo influyen decisivamente en la creación del terror y en la transmisión de las emociones de ansiedad de los personajes, por lo que resulta primordial que el traductor esté familiarizado con el estilo del autor. He escogido a Edgar Allan Poe dado que se trata de uno de los mayores exponentes de este género, llegando a influir en escritores tan aclamados como Baudelaire, Lovecraft y Doyle, y dotó a sus relatos cortos de terror de distintos elementos de manera magistral, lo cual me ha permitido seleccionar varios de ellos y comprobar cómo los traductores han actuado frente a los diversos recursos.

1. El autor y el tratamiento del terror

1.1. Edgar A. Poe y la narrativa gótica

Edgar Allan Poe (1809-1849) fue uno de los grandes maestros del relato corto y de la novela gótica. Fue un escritor muy versátil perteneciente al movimiento romántico estadounidense y escribió tanto poesía como narrativa y ensayos, aunque él siempre se consideró principalmente poeta. De hecho, escribió sus cuentos para distintos periódicos con la única finalidad de ganarse la vida, ya que en aquella época el relato corto y el género

¹ Los títulos van marcados en cursiva dado que cada cuento se publicó de manera individual. Posteriormente se crearían libros recopilatorios.

gótico eran muy populares en Estados Unidos. Sin embargo, tanto en verso como en prosa, Poe dotó a todas sus obras de una gran complejidad artística. Tal y como comentan Lanero y Villoria (1996) basándose en un artículo de Juan Prieto de 1867 en el que hablaba sobre los críticos de Poe (“Escritores norteamericanos. Edgard Poe”), si bien las obras del autor han sido enormemente criticadas y su creatividad ha sido muchas veces relacionada con su adicción a la bebida, la mayoría de críticos siempre han reconocido que poseía un talento extraordinario, una gran imaginación y un dominio impecable de las técnicas de composición. Llegó a escribir setenta y un poemas y setenta y siete relatos, y a pesar de ser sobre todo conocido por sus cuentos de terror, creó también historias de género detectivesco, humorístico y filosófico.

El movimiento gótico surgió a finales del siglo XVIII durante el Romanticismo por parte de artistas británicos y se expandió por Occidente. El Romanticismo se originó como contraposición a los ideales de la Ilustración, basados en la ciencia y la razón, en la creencia en la naturaleza benevolente del hombre y en el orden y la simetría frente al caos. Los artistas góticos, por su parte, defendían la tendencia del hombre hacia la perversidad y la destrucción y creían en el poder de la irracionalidad. En consecuencia, las novelas góticas, cuya pionera fue *El Castillo de Otranto* (1764) del británico Horace Walpole, solían ambientarse en castillos, catedrales y monasterios góticos encantados que creaban una atmósfera de ansiedad y terror, la cual provocaba en sus personajes conductas psicopáticas, obsesivas y violentas. Poe se vio muy influenciado por este género, sobre todo por los poetas británicos Keats y Byron, a quienes admiraba. Quizá también tendiera a escribir sobre la oscuridad del alma debido a que desde pequeño tuvo una vida llena de dificultades marcada por la muerte de muchos seres queridos, como su madre biológica, su madre adoptiva y su mujer. Asimismo, aunque su padre adoptivo le proporcionó una buena y cara educación, nunca lo quiso ayudar económicamente una vez se hubo independizado, por lo que el Poe adulto vivió siempre en la pobreza. Consumía también alcohol y drogas, lo cual tal vez le inspirara a la hora de escribir muchos de sus relatos.

1.2. El tratamiento del terror

El relato corto permitía a Poe crear lo que él denominaba «unidad de efecto» o «de impresión», que consiste en producir un determinado efecto en el lector a través de todos los elementos que componen el cuento en conjunto, ya que, debido a su corta y rápida lectura, el desarrollo del relato y las emociones se mantienen frescos en la memoria hasta el desenlace. Según indicaba Poe en su ensayo de 1846, *The Philosophy of Composition*, el ritmo y la puntuación magnifican el efecto de las palabras; las palabras, el de la oración; la oración, el del momento narrativo, y todo ello ayuda a magnificar el efecto global del relato. La novela

gótica, ligada siempre al terror, planteaba un escenario ideal para conseguir esta unidad de efecto: lugares lúgubres y claustrofóbicos y sucesos sobrenaturales que generan en los personajes una sensación de terror y la pérdida de la razón.

Según explican Juan y Constantino Bértolo Cadenas en la introducción de *El gato negro* (1999), pueden distinguirse dos tipos de terror en este tipo de narración: el terror directo, también llamado frontal o emocional, creado a través de elementos propiamente terroríficos, y el terror indirecto, oblicuo o intelectual, que genera un miedo psicológico procedente de la atmósfera de la narración y de elementos más ambiguos. Poe dominaba ambos métodos y en cada relato se puede apreciar la preponderancia de uno u otro. Muchos de sus cuentos transmiten un terror directo mediante la presencia de tumbas, cadáveres, sangre o seres sobrenaturales, pero en muchos otros el miedo proviene de lo psicológico, como es el caso de *The Tell-Tale Heart*. En algunos relatos encontramos ambos tipos de terror de manera equilibrada, como en *The Pit and the Pendulum* y *The Fall of the House of Usher*. Un elemento recurrente de este autor es desarrollar la historia en espacios cerrados, oscuros e incluso claustrofóbicos, como ocurre en estos tres relatos. Se trata de un recurso que potencia la eficacia de la unidad de efecto y los trastornos de los personajes, cuyo aislamiento, además de la opresión del espacio y la presencia de lo sobrenatural, genera en ellos un estado de ansiedad y terror que se transmite al lector. En la mayoría de cuentos, como es el caso de estos tres, la tensión es creciente hasta llegar a un clímax de terror en el desenlace. Para lograr una mayor sensación de terror durante la lectura, además de usar un léxico acorde a este tipo de historias, Poe juega con la puntuación, la sintaxis, la recurrencia, los adjetivos, la hipérbole e incluso los fonemas, lo cual veremos en detalle y en contexto durante el análisis.

2. La traducción de Poe en España

Según señalan Lanero y Villoria (1996), Poe es en nuestro país el autor norteamericano que más se tradujo a lo largo del siglo XIX y principios del XX y el escritor estadounidense con el mayor número de traducciones distintas, ya que no han dejado de producirse nuevas versiones de sus obras desde 1857 con la primera traducción anónima *La semana de los tres domingos*, del cuento *Three Sundays in a Week*. La base principal de las traducciones españolas de Poe fueron las de Charles Baudelaire, que se compilaron en las colecciones *Histoires Extraordinaires*, *Nouvelles Histoires Extraordinaires* y *Histoires grotesques et sérieuses* a partir de 1857, recogiendo hasta 47 relatos. Las traducciones del escritor francés fueron muy elogiadas, y sin duda tuvo que ver la admiración de Baudelaire hacia la obra de Poe, con el que se sentía muy identificado. Fue gracias a él que la obra del maestro del terror llegara a España, donde fue muy aclamada por aquellos que sabían francés, pero a consecuencia de ello se tradujo de la versión francesa durante casi medio siglo (aunque no solía

especificarse y pasaban por traducciones directas del inglés). Durante los primeros años de traducir a Poe, sus cuentos se publicaban en revistas y periódicos y se adaptaban al gusto de los lectores españoles. Muchas veces no se especificaba el nombre del traductor y se trataba de versiones mediocres con multitud de errores y omisiones. Además, se traducían los mismos cuentos repetidamente, mientras que los demás se pasaban por alto. Debido a la gran cantidad y diversidad de traducciones, se considera que las obras de Poe constituyen uno de los mejores ejemplos en cuanto a técnicas de traducción, ya que se ha recurrido tanto a la traducción literal como a la creativa, pasando por la omisión, la naturalización y la traducción del verso en prosa, dependiendo del gusto de la época y de la capacidad del traductor.

3. Traducción de los recursos estilísticos

3.1. Oraciones cortas y oraciones largas pausadas

La puntuación desempeña una función muy importante en este tipo de relatos, dado que sirve para marcar el ritmo de la lectura. Pese a que los usos modernos del inglés tienden mucho más a la utilización de oraciones cortas que el español, en muchos casos se trata de un uso intencionado dado que ayuda a aumentar la tensión en los momentos adecuados, por lo que una traducción correcta o bien una traducción que se mantenga literal en general conservará así las oraciones. Sin embargo, dado que suele tenderse a la normalización para que resulte natural en el texto meta, muchas veces las oraciones se unen mediante conjunciones o comas, mitigando el efecto que el texto original pretende transmitir. Poe también juega con las oraciones largas pausadas mediante comas, puntos y comas, rayas y paréntesis para transmitir el estado de nerviosismo de sus personajes. Al igual que ocurre con las oraciones cortas, la conservación de la puntuación en las oraciones largas permite que el texto meta transmita el mismo efecto que el original (si bien las rayas deberían sustituirse por comas o puntos suspensivos, ya que no poseen el mismo uso en español), mientras que normalizarlas eliminando signos de puntuación atenuaría dicho efecto, y añadir más lo aumentaría.

3.2. Recurrencia léxica y sintáctica

La recurrencia es un recurso que Poe utiliza de manera exhaustiva, dado que puede tanto influir en el ritmo (ayudando a transmitir el nerviosismo del narrador) como enfatizar lo repetido, aumentar el dramatismo o, en el caso de la repetición de preposiciones y conjunciones, centrar la atención en cada elemento u acción. También es un recurso que suele resultar extraño en español, por lo que se tiende a su omisión, ya sea absoluta o parcial (manteniendo solo algunas repeticiones), lo cual elimina o atenúa los efectos mencionados en el texto meta. De nuevo, para conseguir el mismo efecto, habría que conservar la recurrencia,

pero también puede darse el caso de que el traductor decida crear más repeticiones, aumentando dicho efecto.

3.3. *Hipérbole*

En los tres relatos encontramos exclamaciones, preguntas retóricas y el uso de la cursiva para hiperbolizar las emociones del narrador y añadir dramatismo. Las exclamaciones y las preguntas retóricas suelen ser fruto de la emoción, ansiedad o inquietud del protagonista, por lo que las encontramos principalmente en los momentos de mayor tensión, y la cursiva sirve para enfatizar la palabra en cuestión y modificar su entonación. Las exclamaciones y las preguntas retóricas pueden conservarse o convertirse en oraciones enunciativas. La cursiva es un recurso poco frecuente en español, pero en muchas ocasiones resulta bastante acertada en este tipo de narración. Puede conservarse, omitirse o sustituirse por las mayúsculas en algunos contextos, que enfatizan más que la cursiva.

3.4. *Enumeraciones de adjetivos*

Para enfatizar en lo terrorífico de sus descripciones, Poe hace uso de enumeraciones de hasta seis adjetivos que acompañan a un único sustantivo en *The Fall of the House of Usher*. Las enumeraciones largas llaman mucho la atención y mediante ellas se consigue profundizar de manera detallada en aquello que describen. No debería resultar un problema en traducción, por lo que la solución más básica y fiel es conservarlas. Podría darse el caso de que hubiera que sustituir alguno de los adjetivos por uno que signifique algo similar porque no existiera en español. Como traducción más libre, algunos de los adjetivos podrían traducirse por sintagmas adjetivales más complejos, lo cual haría que se enfatizara más en esa cualidad, o por sintagmas preposicionales.

3.5. *Sensaciones en función de sujeto*

Se trata de un recurso que aparece con frecuencia en *The Pit and the Pendulum*, donde las sensaciones y lo que se percibe juegan un papel muy importante, por lo que aparecen mucho en el primer lugar de la oración en función de sujeto para centrar la atención en ellas. En la traducción, este recurso puede conservarse o puede omitirse total o parcialmente (puede mantenerse la sensación o lo percibido en primer lugar pero no como sujeto, o viceversa). Como siempre, mediante la omisión absoluta se eliminaría el énfasis y mediante la parcial se mitigaría.

4. Metodología

Antes de elegir los relatos, he estudiado la vida del autor, su contexto histórico y literario, su estilo, el tratamiento del terror en relación con sus obras y las características principales y temas de cada cuento de terror, para lo cual me han servido enormemente los libros *Student Companion to Edgar Allan Poe*, *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, *New Essays on Poe's Major Tales* y la introducción y el apéndice de *El gato negro*, que tratan todos estos aspectos. También me he documentado acerca de las traducciones de Poe en España gracias a la investigación de Juan José Lanero y Secundino Villoria en el capítulo “Edgar Allan Poe (1809-1849)” de su libro *Literatura en traducción*. Todo ello me ha servido para abordar algunos aspectos que he considerado que guardan una relación relevante con el tema y permiten una mejor comprensión: una breve introducción al autor y a la narrativa gótica, una descripción del tratamiento del terror y un resumen sobre la traducción de las obras de Poe en España.

Después de adquirir los conocimientos teóricos relevantes, he leído los cuentos de terror originales del autor y he escogido aquéllos que he creído más interesantes desde un punto de vista traductológico: *The Tell-Tale Heart*, por la importancia de la función rítmica; *The Pit and the Pendulum*, por la función de las sensaciones, y *The Fall of the House of Usher* por la profundidad de sus descripciones. Son unos cuentos muy distintos entre sí en los que el terror procede de distintos elementos y recursos estilísticos, si bien muchos de ellos se repiten.

Existe una vasta cantidad de estudios y artículos acerca de las traducciones de Poe en múltiples idiomas, pero no he podido encontrar ninguno que se centrara en los elementos de terror, ya que normalmente realizan un análisis general extrayendo errores y aciertos. Aun así, para informarme sobre algunas características y fragmentos relevantes de los tres cuentos, me han servido especialmente los artículos “Análisis de la función rítmica en la traducción de Carlos Olivera (1884) de los *Tales* de terror de Edgar Allan Poe” escrito en 2013 por Eusebio V. Llácer Llorca y Nicolás Estévez Fuertes (tratan algunos fragmentos de *The Pit and the Pendulum* y de otros dos cuentos); “An Analysis of Two Translations of The Pit and the Pendulum” de Débora de Carvalho Figueiredo y Anasthasie Adjoua Angoran (1996); “Reconsidering Poe's Readership: A Comparative Study of two translations of The Fall of the House of Usher” de Aline Evers, Dalby Dienstbach Hubert, Rafael de Souza Pinto y Rodrigo Borba (2010), y finalmente “Análisis pragmático-cognitivo de tres versiones en español de The Tell-Tale Heart de Edgar Allan Poe” de Rosalía Villa Jiménez (2015).

Una vez escogidos los relatos, he realizado una búsqueda de tres libros recopilatorios de traductores distintos que incluyeran los tres cuentos descartando aquellos traducidos de la versión francesa de Baudelaire y he elegido la traducción de Julio Cortázar de 1956 del libro

Cuentos I (edición de 1996), la de Mauro Armiño de 1974 en *Narraciones extraordinarias* (2013) y la de Doris Rolfe de 1983 de *El gato negro* (1999). La traducción de Cortázar es una de las más extendidas del autor hasta la fecha e incluye sesenta y siete relatos recogidos en un libro de dos tomos titulado *Cuentos*. La versión que he utilizado es la vigesimotercera reimpresión de Alianza Editorial de 1996, pero la publicación original por parte de la Universidad de Puerto Rico está fechada en 1956. Los libros más antiguos que he encontrado distaban muy pocos años de esta traducción, por lo que he elegido la suya debido a su mayor relevancia. Por su parte, Mauro Armiño es un escritor, periodista y crítico teatral, además de un traductor galardonado. En el ámbito de la traducción, ha trabajado sobre todo con las obras de escritores de renombre franceses, mientras que de la cultura inglesa ha traducido a autores tan célebres como Nathaniel Hawthorne, Oscar Wilde y, por supuesto, Edgar Allan Poe. Ha ganado el Premio Nacional de traducción en tres ocasiones y el premio Max de Traducción, además de ser nombrado Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres por el Gobierno de la República Francesa en 2007. Debido a su prestigio en este ámbito, he querido incluir su versión de la obra de Poe en mi análisis, y aunque mi edición de *Narraciones extraordinarias* es de 2013, sus traducciones de los cuentos datan de 1974. Por último, *El gato negro* es un recopilatorio juvenil de la editorial Anaya. Pese a no haber podido encontrar información alguna acerca de la traductora, Doris Rolfe, su versión me ha parecido relevante no solo por el hecho de que el libro posea nueve ediciones y la que yo poseo al menos once reimpresiones, sino también porque su traducción se ha utilizado en muchos otros libros, principalmente juveniles. Aunque el libro que he utilizado es de 1999, la traducción es de 1983. Pese a la fecha de las traducciones originales, estas tres versiones son de las más extendidas que he podido encontrar entre los libros más actuales que incluyen los tres cuentos. Finalmente, para las obras originales he utilizado el recopilatorio *Tales of Mystery* de la Universidad de Oxford (1979).

Después de escoger los cuentos y las traducciones, he procedido a identificar los recursos estilísticos más relevantes y recurrentes en la creación del terror de cada relato a partir de la versión original inglesa y he extraído los fragmentos más representativos de cada elemento para luego compararlos con sus respectivas traducciones. Así, en los tres cuentos trataré los recursos antes analizados en la parte teórica de este trabajo: el uso de las oraciones cortas, las repeticiones léxicas y sintácticas y la hipérbole, formada principalmente por oraciones exclamativas, preguntas retóricas y el uso de la cursiva. Además, en *The Pit and the Pendulum* analizaré la importancia de las sensaciones en función de sujeto y, en *The Fall of the House of Usher*, las enumeraciones de adjetivos en las descripciones y las oraciones largas pausadas. Para analizar la hipérbole, he escogido los momentos de mayor tensión dado que es donde más cantidad de elementos se concentran. En cuanto a las oraciones cortas, he

elegido aquellos en los que más aparecían juntas y en los que más se reflejaba el efecto que pretendían conseguir. He seleccionado los fragmentos en los que las oraciones largas tenían un mayor número de signos de puntuación y, para la recurrencia, aquellos en los que más aparecía y en los que menos distancia entre elementos había para que fuera más sencillo visualizarlo, y he procedido de igual manera con las enumeraciones de adjetivos y las sensaciones tematizadas. También he tenido en cuenta que en cada fragmento se apreciara de forma clara la función que cada recurso ejerce para magnificar el terror o la tensión o para transmitir las emociones del narrador debido al contexto de la trama en el que se sitúan. Antes de comparar los fragmentos, he resumido tanto la trama como las características principales que posee cada relato en relación con el terror para justificar así los recursos estilísticos más relevantes que analizo. Asimismo, ofrezco el contexto de cada fragmento para justificar por qué dichos recursos son importantes en cada uno de ellos. Por último, he comparado los resultados obtenidos de la comparación de cada relato para extraer, finalmente, las conclusiones de mi trabajo.

5. Desarrollo

5.1. Análisis de The Tell-Tale Heart

The Tell-Tale Heart comienza con un narrador que nos revela que ha cometido un asesinato. A pesar de que afirma no estar loco, cada vez más nervioso nos relata cómo y por qué mató al anciano con el que convivía en una vieja casa: obsesionado con uno de sus ojos, en el que tenía una catarata, procedió a espiarlo una hora cada noche durante siete días, hasta que el octavo llevó a cabo el homicidio. Poco después de desmembrar el cadáver y ocultarlo bajo las tablas del suelo, unos policías acudieron a la casa porque un vecino había oído gritar al anciano la noche del asesinato. El protagonista, con total tranquilidad, los invitó a pasar y fue contándoles una mentira, seguro de que jamás descubrirían la verdad, hasta que de pronto empezó a oír los latidos de su víctima, que cada vez sonaban con más fuerza y, finalmente desquiciado, acabó por confesar su crimen y la ubicación del cadáver.

Nada sabemos de los dos personajes ni de la relación que compartían más allá de que el protagonista quería al anciano y no tenía nada en su contra ni interés en sus bienes. Tampoco se especifica la ubicación de la casa y la época en la que se narran los hechos. Se trata de un relato que apenas ofrece descripciones y cuya trama es simple y concisa, por lo que el terror no procede de la historia en sí ni de descripciones grotescas; de hecho, el protagonista narra algo tan macabro como el desmembramiento del cadáver de su compañero sin ofrecer ningún tipo de detalle: “First of all I dismembered the corpse. I cut off the head and the arms and the legs. I then took up three planks from the flooring of the chamber, and deposited all

between the scantlings” (Poe 1843: 182-183). Lo que genera el miedo en este relato es la forma en la que el narrador cuenta su historia; un narrador muy nervioso que probablemente haya pasado demasiado tiempo aislado en una casa y cuya cordura haya ido desapareciendo para dar rienda suelta a su psicopatía. Para transmitir el nerviosismo de su protagonista, Poe utiliza la hipérbole (exclamaciones, preguntas retóricas y el uso de la cursiva) y una enorme cantidad de repeticiones, pero lo que más caracteriza a este relato es el ritmo, marcado por todo lo anterior y por el uso exhaustivo de oraciones cortas. El ritmo y la sintaxis suelen enfatizar la personalidad del narrador, sobre todo para indicar su psicopatología, mientras que la longitud de las frases, la puntuación y la hipérbole influyen en la entonación de la lectura.

5.1.1. Oraciones cortas

El ritmo es la característica principal de este relato, así como el elemento principal en la creación de la tensión, y Poe juega de forma magistral con la puntuación para transmitirla en los momentos más convenientes. El siguiente ejemplo es un pequeño fragmento compuesto por cuatro oraciones cortas en el que el narrador cuenta un momento de tensión en el que observaba el ojo abierto del anciano desde fuera de la habitación mientras oía el latir de su corazón antes de proceder a asesinarlo. Se trata de un momento de quietud en el que el protagonista se encuentra totalmente tenso, hasta el punto de no respirar apenas, justo antes de perder la calma por el sonido de los latidos:

But even yet I refrained and kept still. I scarcely breathed. I held the lantern motionless. I tried how steadily I could maintain the ray upon the eye. (Poe 1843: 182).

Pero, incluso entonces, me contuve y seguí callado. Apenas si respiraba. Sostenía la linterna de modo que no se moviera, tranquilo, tratando de mantener con toda la firmeza posible el haz de luz sobre el ojo. (Cortázar 1956: 134).

Me contuve, sin embargo, y permanecí inmóvil y respirando apenas. Procuré sostener fija la linterna y el rayo de luz en dirección al ojo. (Armiño 1974: 169).

Pero aun entonces me contuve y permanecí inmóvil, casi sin respirar. Mantenía quieta la linterna. Intentaba mantener el rayo lo más fijo posible sobre el ojo. (Rolfe 1983: 118).

Seguramente debido a que el español tiende a usar oraciones más largas, ninguno de los tres traductores ha elegido mantener las cuatro oraciones en el texto meta, mitigando, por tanto, el efecto de quietud del original. Cortázar (1956) ha unido las dos últimas oraciones, pero ha sabido compensarlo en cierta medida mediante el uso de las comas. Armiño (1974) ha sido quien más ha atenuado dicho efecto, uniendo las dos primeras y las dos últimas. Rol-

fe (1983), por su parte, ha mantenido solamente las dos últimas, con lo que ha mitigado la sensación de quietud y ha enfatizado la acción de mantener el rayo de luz en el ojo del anciano.

5.1.2. Recurrencia

La recurrencia es otro elemento fundamental en este relato, dado que, además de influir en el ritmo, ayuda a transmitir el nerviosismo del protagonista y a crear un tono informal, de manera que parezca que el narrador está contando su historia oralmente. Durante todo el relato encontramos una gran cantidad de repeticiones, de las cuales las más recurrentes son las de la conjunción *and* (a veces *and then* y *and now*), los adjetivos, los sustantivos y los adverbios. Los adjetivos, sustantivos y adverbios suelen repetirse separando la palabra repetida mediante una coma o raya (*stealthily, stealthily*), pero la repetición de los adverbios también puede ir introducida mediante una raya seguida de un cuantificador repetido seguido del adverbio (*a little—a very, very little*). El narrador manifiesta en todo momento lo orgulloso que se siente de su forma tan meticulosa y cuidadosa de proceder, y mediante estos dos últimos usos enfatiza el modo en el que desempeñó cada acción. Podemos encontrar ambos tipos de repetición en el siguiente fragmento:

[...] I resolved to open a little—a very, very little crevice in the lantern. So I opened it—you cannot imagine how stealthily, stealthily [...]. (Poe 1843: 181).

[...] resolví abrir una pequeña, una pequeñísima ranura en la linterna. Así lo hice —no pueden imaginarse ustedes con qué cuidado, con qué inmenso cuidado [...]. (Cortázar 1956: 134).

[...] y me decidí entonces a entreabrir un poco la linterna, pero tan poco, tan poco, que no podía ser menos. La abrí, pues, tan suavemente, con tanta precaución que sería imposible imaginarlo [...]. (Armiño 1974: 168).

[...] decidí abrir una ranura —pequeña, pequeñísima— en la linterna. Así la abrí —no pueden imaginarse con cuantísimo cuidado [...]. (Rolfe 1983: 116).

Ninguno de los traductores ha optado por traducir las repeticiones literalmente. Cortázar (1956) ha mantenido ambas, enfatizando el segundo elemento en cada una de ellas, lo cual le ha permitido acercarse al original sin que resulte tan extraño en español como sería una traducción literal. Armiño (1974) ha mantenido la segunda parcialmente mientras que para la primera ha utilizado una traducción más libre que, además de no ser necesaria, quizá la enfatice de forma excesiva. Rolfe (1983) solo ha mantenido la primera y la ha introducido

entre rayas, quizá para intentar repetir el uso excesivo que hace Poe de ellas durante todo el relato.

Si bien la polisíndeton (repetición de la conjunción *and* en este caso) es muy frecuente en inglés mientras que en español sería signo de un estilo textual pobre, en este relato, al igual que el resto de repeticiones, se trata de un recurso intencionado que convendría respetar. Por ejemplo, en el tercer párrafo del relato, en el que el narrador explica cómo procedía cada noche a espiar al anciano, encontramos cinco oraciones introducidas por dicha conjunción, lo cual sirve para centrar la atención en cada oración por separado y enfatizar cada acción. He seleccionado un fragmento del párrafo en el que aparecen dos oraciones seguidas introducidas por *and* y *and then* y que además incluye la repetición de un adjetivo:

And every night, about midnight, I turned the latch of his door and opened it—oh so gently! And then, when I had made an opening sufficient for my head, I first put in a dark lantern, all closed, closed [...]. (Poe 1843: 180).

Todas las noches, hacia las doce, hacía yo girar el picaporte de la puerta y la abría... ¡oh, tan suavemente! Y entonces, cuando la abertura era lo bastante grande para pasar la cabeza, levantaba una linterna sorda, cerrada, completamente cerrada [...]. (Cortázar 1956: 132).

Todas las noches, hacia las doce, recorría el pestillo de su puerta y abría, ¡oh, tan suavemente! Y cuando había entreabierto lo necesario para que cupiese mi cabeza, introducía una linterna sorda, herméticamente cerrada [...]. (Armiño 1974: 166).

Y cada noche, a eso de las doce, hacía girar el picaporte de su puerta y la abría ¡tan despacito! Y luego, cuando la abertura era lo suficientemente grande como para que me cupiera la cabeza, introducía una linterna cerrada, cerrada, cerradísima [...]. (Rolfe 1983: 114).

Rolfe (1983) ha sido la única en este caso que ha mantenido ambas conjunciones. En cuanto al adjetivo, solamente lo han repetido Cortázar (1956) y ella, mientras que Armiño (1974) ha vuelto a optar por una traducción más libre. Cortázar (1956) ha sido coherente al utilizar la misma técnica que antes (enfatizando el segundo elemento), mientras que Rolfe (1983) lo ha repetido en esta ocasión tres veces, la última en grado superlativo, enfatizando más que el original.

5.1.3. Hipérbole

Con el propósito de exagerar las emociones del narrador, Poe utiliza una gran cantidad de exclamaciones, preguntas retóricas y palabras en cursiva. En el último párrafo del

relato encontramos todos estos elementos condensados debido a que se trata del momento de mayor tensión, que el narrador cuenta como si lo estuviera viviendo en el momento. En el siguiente fragmento de dicho párrafo, el protagonista narra, antes de confesar su crimen, cómo se fue desquiciando durante el interrogatorio con los policías a causa de los latidos del anciano, que creía oír cada vez más fuerte mientras se encontraba sentado sobre el escondite del cadáver. Encontramos diecinueve exclamaciones, dos preguntas retóricas y cuatro palabras en cursiva (*could*, *knew* y dos veces *louder*), además del adjetivo en grado comparativo de superioridad *louder* repetido siete veces (en una serie de tres y otra de cuatro) y una repetición sintáctica («I foamed—I raved—I swore!» y «They heard!—they suspected!—they *knew!*»):

Oh God! what *could* I do? I foamed—I raved—I swore! I swung the chair upon which I had sat, and grated it upon the boards;—but the noise arose over all and continually increased. It grew louder—louder—louder! And still the men chatted pleasantly, and smiled. Was it possible they heard not? Almighty God!—no, no! They heard!—they suspected!—they *knew!*—they were making a mockery of my horror!—this I thought, and this I think. But anything was better than this agony! Anything was more tolerable than this derision! I could bear those hypocritical smiles no longer! I felt that I must scream or die!—and now—again!—hark! louder! louder! louder! *louder!* (Poe 1843: 185).

¡Oh, Dios! ¿Qué podía *hacer* yo? Lancé espumarajos de rabia... maldije... juré... Balanceando la silla sobre la cual me había sentado, raspé con ella las tablas del piso, pero el sonido sobrepujaba todos los otros y crecía sin cesar. ¡Más alto... más alto... *más alto!* Y entretanto los hombres seguían charlando plácidamente y sonriendo. ¿Era posible que no oyeran? ¡Santo Dios! ¡No, no! ¡Claro que oían y que sospechaban! ¡*Sabían...* y se estaban burlando de mi horror! ¡Sí, así lo pensé y así lo pienso hoy! ¡Pero cualquier cosa era preferible a aquella agonía! ¡Cualquier cosa sería más tolerable que aquel escarnio! ¡No podía soportar más tiempo sus sonrisas hipócritas! ¡Sentí que tenía que fritar o morir, y entonces... otra vez... escuchen... más fuerte... más fuerte... *más fuerte!* (Cortázar 1956: 137).

En cuanto a las exclamaciones, Cortázar (1956) ha atenuado un poco la hipérbole uniéndolo oraciones exclamativas de manera que el texto meta no resultara tan recargado, utilizando menos al comienzo del fragmento de manera que la tensión fuera ascendente y usando doce en total. En su versión ha mantenido las preguntas retóricas y la cursiva, la cual quizá sirva en español para enfatizar el adverbio «fuerte», pero que resulta extraña en el caso de los verbos. No ha mantenido, en cambio, la repetición sintáctica, y ha traducido *louder* por «más alto» en la primera serie de repeticiones y «más fuerte» en la segunda, en la que lo ha repetido tres veces en lugar de cuatro, seguramente por lo excesivo que resulta en el original,

a pesar de ser intencionado. En conjunto, ha logrado una traducción bastante natural, pero debido a ello y al unir oraciones y usar puntos suspensivos ha reducido bastante la tensión.

¡Oh, Dios! ¿Qué podía yo hacer? Rabié, pateé y juré, arrastré mi silla y golpeé con ella el entarimado; pero el ruido lo dominaba todo y crecía indefinidamente. ¡Más fuerte, más fuerte aún! ¡Siempre más fuerte! Y los agentes continuaban hablando, y sonriendo. ¿Era posible que no oyeran? ¡Dios todopoderoso, no, no! ¡Seguramente lo oían! ¡Concededores de todo, se burlaban de mi espanto! Así lo creí entonces y todavía lo creo. Cualquier cosa hubiera sido más soportable que esa burla. No podía tolerar por más tiempo aquellas hipócritas sonrisas y, entre tanto, el ruido, ¿lo oyen?, escuchen, ¡más alto, más alto! ¡Siempre más alto, siempre más alto! (Armiño 1974: 173).

Armiño (1974) ha unido también oraciones exclamativas y ha convertido otras en enunciativas, utilizando un total de nueve exclamaciones. Ha respetado las dos interrogaciones, pero ha incluido una tercera que no aparece en el original, nuevamente sin existir la necesidad («¿lo oyen?»). Ha omitido también la repetición sintáctica y la cursiva. En cuanto a la repetición de *louder*, al igual que Cortázar, la ha atenuado utilizando los adverbios «fuerte» y «alto» en lugar de uno solo, y aunque los ha repetido el mismo número de veces que en el original, ha separado cada serie de repeticiones en dos exclamaciones. Su traducción ha sido mucho menos fiel al original y debido a ello ha mitigado mucho más la tensión del fragmento.

¡Oh, Dios! ¿Qué *podía* yo hacer? ¡Echaba espuma por la boca, deliberaba, maldecía! Agarré la silla en la que había estado sentado y la arrastré por las tablas del suelo, pero el ruido se oía por encima de los demás y seguía creciendo. Se hizo más fuerte..., más fuerte... fuertísimo. Y los hombres seguían charlando tan tranquilos y sonreían. ¿Era posible que no lo oyeran? ¡Santo Cielo! ¡No, no! ¡Lo oían, lo sospechaban, lo sabían! ¡Estaban burlándose de mi horror! Eso creí y eso creo aún. ¡Pero cualquier cosa era preferible a aquella agonía! ¡Cualquier cosa sería más tolerable que aquel escarnio! ¡No podía soportar más aquellas sonrisas hipócritas! Me di cuenta de que o me ponía a gritar o me moría, y entonces —otra vez—, ¡escúchenlo, más fuerte, más fuerte, más fuerte, fuertísimo! (Rolfe 1983: 120).

Rolfe (1983) ha sido la que más literal se ha mantenido en este fragmento. Ha conservado la cursiva y las preguntas retóricas y ha respetado las oraciones exclamativas, uniéndolas únicamente en los casos en los que aparecen varias seguidas compuestas por una o dos palabras y utilizando un total de diez. Es la única que ha mantenido todas las repeticiones, y para mantener la coherencia en todas las del relato ha usado el último «fuerte» de las enumeraciones en grado superlativo. Aunque el efecto de la hipérbole sigue siendo menor que en el fragmento original, ha conseguido acercarse en gran medida.

5.2. *Análisis de The Pit and the Pendulum*

Esta vez, la historia se desarrolla en una celda toledana de la Inquisición española, donde se tortura al protagonista por un delito desconocido mediante un castigo moral a través del aislamiento, la oscuridad, el frío, la sed y el hambre, lo cual consigue que sufra un gran terror psicológico y reflexione sobre el miedo, la locura y la esperanza. En el centro de la celda se encuentra un pozo donde supuestamente el personaje debía caer y morir, pero al no obtener ese resultado se llevan a cabo dos castigos más. Es en dichas últimas torturas donde suceden los momentos de mayor terror: después de desmayarse, el personaje despierta atado con unas cintas mientras un péndulo en forma de guadaña desciende cada vez más para atravesarlo, y cuando consigue liberarse, la celda empieza a cambiar de forma y a estrecharse con las paredes al rojo vivo para hacerle caer al pozo. Sin embargo, justo antes de que eso ocurra, es rescatado por el ejército francés invasor.

Se trata de uno de los cuentos de terror psicológico más relevantes del autor. El terror procede en este caso principalmente de la historia, de las torturas de la Inquisición que sufre el protagonista. Sin embargo, como en todos los relatos de Poe, encontramos recursos estilísticos que ayudan a acrecentar y transmitir las emociones del personaje y a crear la atmósfera adecuada. Como recursos típicos del autor, volvemos a encontrar las repeticiones, la hipérbole y casos en los que la puntuación incrementa la tensión, pero lo que más caracteriza a este relato es que la acción se describe a través de las sensaciones y los sentidos, ya que se trata de un *Tale of Sensations*; un subgénero de la narrativa gótica en el que un personaje cuenta sus sensaciones mientras se encuentra atrapado en un lugar. Debido a ello, tanto lo que el protagonista siente como lo que oye, toca o ve desempeña un papel primordial en el relato, y esto muchas veces se manifiesta al posicionar las sensaciones o lo que se oye, toca o ve en el primer lugar de la oración en función de sujeto. Asimismo, para transmitir el sonido siseante del movimiento del péndulo, Poe llenó el relato de palabras con fonemas sibilantes como /s/, /z/ /ð/, /θ/, etc., lo cual resultaría muy complicado de reproducir en español debido a las diferencias fonéticas entre ambos idiomas: “I saw that the crescentwas designed to cross the region of the heart” (Poe 1842: 123). Como en ninguna de las tres traducciones se ha conseguido, comprensiblemente, dicho efecto, analizaré solamente los otros recursos mencionados.

5.2.1. *Sensaciones en función de sujeto*

En este caso de *fronting* o tematización, parece que los tres traductores han estado de acuerdo en respetar que la mayoría de las sensaciones del protagonista se mantengan como sujeto de la oración, lo cual se puede comprobar mediante los tres siguientes fragmentos (si

bien Cortázar y Armiño han trasladado el sujeto al segundo lugar en el segundo ejemplo, enfatizando la acción del verbo):

The odor of the sharp steel forced itself into my nostrils. (Poe 1842: 122).

El olor del afilado acero penetraba en mis sentidos... (Cortázar 1956: 85).

El olor del afilado acero hería mi olfato... (Armiño 1974: 262).

El olor del afilado acero penetró con fuerza en mi nariz. (Rolfe 1983: 153).

Perspiration burst from every pore [...]. (Poe 1842: 117).

Brotaba el sudor por todos mis poros [...]. (Cortázar 1956: 78).

Brotaba el sudor por todos mis poros [...]. (Armiño 1974: 253).

El sudor brotaba de todos mis poros [...]. (Rolfe 1983: 147).

A slight noise attracted my notice [...]. (Poe 1842: 121).

Un ligero ruido atrajo mi atención [...]. (Cortázar 1956: 84).

Un leve ruido atrajo mi atención [...]. (Armiño 1974: 260).

Un leve ruido me llamó la atención [...]. (Rolfe 1983: 152).

5.2.2. *Recurrencia*

En este relato, las repeticiones léxicas y sintácticas sirven sobre todo para aumentar el dramatismo. Un buen ejemplo es la parte en la que, antes de liberarse, el protagonista contempla cómo el péndulo no deja de descender y acaba en un estado de absoluta desesperación. En dicha parte, encontramos tres párrafos que comienzan con la misma estructura, lo cual denota cada vez una mayor tensión:

Párrafo 1: Down—steadily down it crept.

Párrafo 2: Down—certainly, relentlessly down!

Párrafo 3: Down—still unceasingly—still inevitably down! (Poe 1842: 124)

Párrafo 1: Bajaba... seguía bajando suavemente.

Párrafo 2: Bajaba... ¡Seguro, incansable, bajaba!

Párrafo 3: Bajaba... ¡Sin cesar, inevitablemente, bajaba! (Cortázar 1956: 86).

Párrafo 1: Descendía suavemente, suavemente.

Párrafo 2: Descendía invariablemente, inexorablemente, suavemente.

Párrafo 3: Descendía... incesantemente, inevitablemente..., descendía. (Armiño 1974: 263-264)

Párrafo 1: Bajaba..., incesante y lentamente bajaba. [...]

Párrafo 2: Bajaba..., ¡seguro, implacable, bajaba! [...]

Párrafo 3: Bajaba... Aún incesante, inevitablemente bajaba. (Rolfe 1983: 155).

Cortázar (1956) ha aumentado la intensidad a cada párrafo manteniendo las exclamaciones y ha conservado la repetición léxica del adverbio *down* traduciéndolo como «bajaba», lo cual puede resultar un poco extraño en español. Armiño (1974), al contrario, ha disminuido el ritmo al cambiar la oración exclamativa del segundo párrafo en enunciativa y al sustituir las exclamaciones del tercero por puntos suspensivos. Rolfe (1983) ha mantenido la repetición léxica de la misma manera que Cortázar, pero solo ha mantenido las exclamaciones en el segundo párrafo, por lo que la sensación de tensión no ha sido ascendente.

Otro ejemplo del uso de las repeticiones para aumentar el efecto del terror se puede observar en el siguiente fragmento, donde se utiliza la repetición de los adjetivos *white* y *thin* y de la preposición *of* seguida de un sintagma nominal para enfatizar la expresión de los labios de los jueces que condenaron al personaje:

They appeared to me white—whiter than the sheet upon which I trace these words—and thin even to grotesqueness; thin with the intensity of their expression of firmness—of immovable resolution—of stern contempt of human torture. (Poe 1842: 113).

Me parecieron blancos... más blancos que la hoja sobre la cual trazo estas palabras, y finos hasta lo grotesco; finos por la intensidad de su expresión de firmeza, de inmutable resolución, de absoluto desprecio hacia la tortura humana. (Cortázar 1956: 75).

[...] me parecieron blancos... más blancos que la hoja de papel donde escribo estas palabras, y finos hasta la exageración, adelgazados por la intensidad de su expresión dura, de su resolución inexorable, de su riguroso desprecio por el dolor humano. (Armiño 1974: 248).

Me parecían blancos, más blancos que la hoja sobre la cual trazo estas palabras, y finos hasta lo grotesco, finos por la intensidad de su expresión de firmeza, de resolución inmutable, de inflexible desprecio hacia el sufrimiento humano. (Rolfe 1983: 143-144).

Tanto Cortázar (1956) como Rolfe (1983) se han mantenido literales en este caso, mientras que Armiño (1974) no ha conservado la repetición de *thin* al traducirlo por adjetivos distintos («finos» y «adelgazados») y ha repetido el posesivo en los tres sintagmas preposicionales (cuando en el original solo aparecía en el primero) reforzando así la repetición. Cabe mencionar que, tanto Armiño (1974) como Rolfe (1983), han traducido *torture* por «dolor» y «sufrimiento» respectivamente, reduciendo así la culpabilidad de los jueces, siendo Cortázar (1956) el único en traducirlo literalmente por «tortura».

5.2.3. Oraciones cortas

Volvemos a encontrar en este relato el uso de oraciones cortas para transmitir el estado de ansiedad del protagonista en la situación que se narra. En el siguiente fragmento, el personaje se horroriza al abrir los ojos y descubrir que se encuentra completamente a oscuras y no puede distinguir ningún objeto en su celda:

My worst thoughts, then, were confirmed. The blackness of eternal night encompassed me. I struggled for breath. The intensity of the darkness seemed to oppress and stifle me. The atmosphere was intolerably close. (Poe 1842: 116).

Por fin, lleno de atroz angustia mi corazón, abrí de golpe los ojos, y mis peores suposiciones se confirmaron. Me rodeaba la tiniebla de una noche eterna. Luché por respirar; lo intenso de aquella oscuridad parecía oprimirme y sofocarme. La atmósfera era de una intolerable pesadez. (Cortázar 1956: 77).

Por fin, con mi corazón lleno de atroz angustia, abrí de golpe los ojos y mis espantosas suposiciones se confirmaron. Me rodeaba el negror de una noche eterna. Me parecía que la intensidad de aquellas tinieblas me oprimía y sofocaba. Traté de respirar: la atmósfera era de una intolerable pesadez. (Armiño 1974: 251-252).

Mis peores presentimientos se confirmaron. La oscuridad de la noche eterna me envolvía. Luché por respirar. La intensidad de las tinieblas parecía oprimirme y ahogarme. La atmósfera tenía una pesadez intolerable. (Rolfe 1983: 146).

Rolfe (1983) ha sido la única que ha conservado las cinco oraciones sin unir las, además de mantener «la oscuridad de la noche», «la intensidad de las tinieblas» y «la atmósfera» en el primer lugar de la oración, de lo que ya hemos hablado anteriormente. Cortázar (1956) ha unido la tercera y la cuarta oración mediante un punto y coma, lo cual no mitiga apenas el efecto, y ha trasladado en este caso el sujeto de la segunda oración al tercer lugar, restándole preponderancia. Armiño (1974) ha unido las dos últimas oraciones mediante dos puntos a modo de explicación, por lo que ha atenuado un poco el efecto, y ha trasladado el sujeto de la segunda y cuarta oración al tercer lugar.

5.2.4. Hipérbole

En esta historia se recurre también a las exclamaciones, al uso de la cursiva y a las repeticiones cuando el protagonista se encuentra en un estado de auténtico terror o ansiedad. Un buen ejemplo es cuando, hacia el final de la historia, la celda se pone al rojo vivo y se va estrechando cada vez más, por lo que el personaje se muestra completamente desesperado. En el siguiente fragmento, perteneciente a dicho momento, todas las oraciones son exclamativas, encontramos una palabra en cursiva y vuelve a aparecer lo percibido mediante los sentidos tres veces en función de sujeto y en primer lugar de la oración:

Unreal!—Even while I breathed there came to my nostrils the breath of the vapor of heated iron! A suffocating odor pervaded the prison! A deeper glow settled each moment in the eyes that glared at my agonies! A richer tint of crimson diffused itself over the pictured horrors of blood. I panted! I gasped for breath! There could be no doubt of the design of my tormentors—oh! most unrelenting! oh! most demoniac of men! (Poe 1842: 128).

¡Irreal...! Al respirar llegó a mis narices el olor característico del vapor que surgía del hierro recalentado... Aquel olor sofocante invadía más y más la celda... Los sangrientos horrores representados en las paredes empezaron a ponerse rojos... Yo jadeaba, tratando de respirar. Ya no me cabía duda sobre la intención de mis torturadores. ¡Ah, los más implacables, los más demoniacos entre los hombres! (Cortázar 1956: 90).

Cortázar (1956) ha vuelto a optar aquí por los puntos suspensivos, manteniendo solo la primera y la última exclamación, y ha colocado un punto y seguido en la penúltima y antepenúltima, reduciendo así la sensación de ansiedad. En cuanto a los sentidos, ha mantenido el olor con la misma función y lugar, ha omitido la oración del segundo caso (seguramente por despiste) y ha cambiado de posición el color carmesí por «los sangrientos horrores». Ha mantenido la cursiva y ha utilizado una interjección en lugar de dos, mitigando también la hipérbole.

¡Irreal! Me bastaba respirar para que llegase a mi nariz el olor característico que surge del hierro enrojecido. Ese olor sofocante se extendía por la celda invadiéndola. A cada momento un ardor más profundo se reflejaba en los ojos fijos en mi agonía... Un rojo más oscuro empezó a invadir aquellas horribles pinturas sangrientas... Yo jadeaba tratando de respirar... ya no había duda sobre la intención de mis verdugos, los más implacables, los más demoniacos de todos los hombres. (Armiño 1974: 269).

Armiño (1974) ha mantenido solamente la primera exclamación y ha terminado tres oraciones en puntos suspensivos, además de omitir las interjecciones, con lo que le ha quitado casi toda la intensidad al fragmento. Ha conservado la cursiva y dos de los tres sujetos en el primer lugar de la oración, pasando el segundo al segundo lugar, aunque manteniendo la función.

¡Irreal! ¡Mientras respiraba llegó a mis narices el aliento del vapor del hierro candente! *¡Un olor sofocante* llenaba la celda! *¡Un brillo más profundo* crecía a cada momento en los ojos que contemplaban ferozmente mi agonía! Un tono más subido de rojo se expandía sobre los pintados y sangrientos horrores. ¡Y yo jadeaba, tratando de respirar! Ya no había duda sobre la intención de mis torturadores... ¡Ah, los más implacables, los más demoniacos de entre los hombres! (Rolfe 1983: 159).

Por último, Rolfe (1983) ha mantenido los tres sujetos, pero tampoco ha repetido todas las exclamaciones, convirtiendo dos de ellas en oraciones enunciativas, una de las cuales ha terminado en puntos suspensivos. Asimismo, no ha mantenido la cursiva y solo ha conservado una interjección, por lo que, en conjunto, si bien el efecto de estrés es mucho mayor que en las otras dos versiones, se ha mitigado un poco con respecto al original.

5.3. Análisis de *The Fall of the House of Usher*

Este relato cuenta la historia de la temporada que el protagonista y narrador pasó en la mansión de su amigo de la infancia Roderick Usher, quien vivía con su hermana Madeline, a raíz de una carta en la que Usher afirmaba encontrarse en mal estado de salud física y mental y que su compañía le animaría. Tanto antes como después de entrar, el protagonista siente que la casa emana una gran melancolía. Usher teme por la muerte de su hermana, que se encuentra gravemente enferma, y precisamente fallece ese mismo día. Después de sepultarla temporalmente en un ataúd dentro de una cripta de la mansión a petición de Usher, el protagonista trata incesantemente de animar a su amigo compartiendo con él sus aficiones artísticas, pero su estado físico y mental empeora cada vez más mientras teme morir de terror. Finalmente, durante una noche tormentosa, mientras el protagonista le lee su obra favorita para distraerlo, Roderick Usher, totalmente desquiciado, confiesa que habían encerrado a su hermana viva, la cual sufría episodios de catalepsia. En ese momento aparece el fantasma

de Madeline para acabar violentamente con su hermano, que muere, tal y como había predicho, de terror. El protagonista huye horrorizado de la casa y contempla cómo esta se derrumba tras su partida.

The Fall of the House of Usher está considerado el mejor cuento de Poe en cuanto a calidad narrativa. Se trata de un relato propiamente gótico, ya que cuenta una historia de fantasmas que se desarrolla en una mansión gótica medio en ruinas situada en una montaña y cerca de un lago, rodeada de árboles marchitos y de niebla, con muros grises, ventanas que se asemejan a ojos, vidrieras, bóvedas, suelos negros y pasillos intrincados. Por tanto, el terror directo procede de la ambientación y de la historia en sí, si bien Poe, como en todos sus relatos, añade el factor del terror psicológico, que causa estragos en la fisionomía del temeroso Roderick Usher y que el protagonista suele sentir intuitivamente, aunque trata de ignorarlo racionalmente. Cabe mencionar que durante la historia se refuerza la impresión de que la casa está viva, con sus “vacant eye-like windows” (Poe 1839: 131), sus objetos chirriantes o su firme estructura a pesar de su estado deteriorado, y parece morir junto al linaje de la familia Usher al final del relato, ya que su estado está vinculado al de sus últimos y enfermos herederos. En este caso, el autor hace uso de descripciones muy detalladas para crear su ambiente gótico y fantasmagórico, así como para enfatizar los sentimientos de melancolía y presentimientos catastróficos que desprende la casa. Es característico en dichas repeticiones el uso de largas enumeraciones de adjetivos, ya sea para describir objetos o sentimientos, pero también volvemos a encontrar repeticiones intencionadas. Asimismo, Poe vuelve a usar la puntuación y la hipérbole para proporcionar un mayor dramatismo a los momentos de mayor tensión.

5.3.1. Enumeraciones de adjetivos

Una de las características principales de las descripciones de este relato es la vasta cantidad de adjetivos que se utilizan para calificar un único sustantivo, llegando a producirse enumeraciones de hasta seis adjetivos. De este modo, Poe profundiza mucho más en el objeto de la descripción y consigue que muchos elementos del relato resulten más terroríficos. La siguiente enumeración se compone de tres adjetivos que modifican a *gloom*, con lo que el autor consigue enfatizar aún más en lo melancólico del ambiente de la casa Usher:

An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all. (Poe 1839: 135).

Un aire de dura, profunda e irremediable melancolía lo envolvía y penetraba todo. (Cortázar 1956: 321).

Un aire de severa, profunda e irremediable melancolía envolvía y penetraba todo. (Armiño 1974: 51).

Un aire de rigurosa, honda e irremediable tristeza lo envolvía y lo penetraba todo. (Rolfe 1983: 196).

En este caso, los tres traductores han mantenido los tres adjetivos, así como la estructura sintáctica. Veamos ahora un caso de repetición sintáctica con una enumeración de cuatro adjetivos con los que se describe la voz fantasmagórica de Roderick Usher:

[...] that abrupt, weighty, unhurried, and hollow-sounding enunciation—that leaden, self-balanced and perfectly modulated guttural utterance [...]. (Poe 1839: 136).

[...] a esa manera de hablar abrupta, pesada, lenta, hueca; a esa pronunciación guttural, densa, equilibrada, perfectamente modulada [...]. (Cortázar 1956: 322).

[...] a esa enunciación abrupta, densa, hueca, a esa pronunciación guttural, plúmbea, perfectamente modulada y equilibrada [...]. (Armiño 1974: 52).

[...] esa enunciación abrupta, ponderada, lenta y hueca, esa expresión guttural pesada, equilibrada y perfectamente modulada [...]. (Rolfe 1983: 197).

En las tres versiones se ha mantenido la repetición, aunque Cortázar (1956) ha omitido las conjunciones y Armiño (1974) solo una de ellas, lo cual no tiene demasiada relevancia en este caso dado que no modifica el énfasis. Armiño es el único que no ha traducido todos los adjetivos, omitiendo *unhurried* en la primera enumeración. En la siguiente, de cinco adjetivos, se describe un sonido que el protagonista cree oír y que le asusta tras leerle a su amigo un pasaje de *Mad Trist* de Sir Launcelot Canning en el que al personaje se le cae un escudo al suelo:

I became aware of a distinct, hollow, metallic, and clangorous, yet apparently muffled, reverberation. (Poe 1839: 149).

[...] percibí un eco claro, profundo, metálico y resonante, aunque en apariencia sofocado. (Cortázar 1956: 336).

[...] percibí el eco claro, profundo, metálico y resonante, si bien sofocado en apariencia. (Armiño 1974: 71).

[...] percibí un eco claro, hueco, metálico y retumbante, aunque aparentemente sofocado. (Rolfe 1983: 212).

En los tres casos se han traducido los tres adjetivos y se ha respetado la estructura sintáctica. En el último fragmento se describe la niebla que rodea la mansión con seis adjetivos; dos de ellos situados antes del sustantivo, siguiendo el orden natural inglés, y el resto situados después:

[...] a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued. (Poe 1839: 134).

[...] un vapor pestilente y místico, opaco, pesado, apenas perceptible, de color plumizo. (Cortázar 1956: 320).

[...] un vapor pestilente y místico, opaco, pesado, apenas perceptible y de color plumizo. (Armiño 1974: 49).

[...] un pestilente y místico vapor, opaco, estancado, levemente perceptible y de color plumizo. (Rolfe 1983: 195).

Los tres traductores han mantenido todos los adjetivos y han optado por convertir *leaden-hued* en un sintagma preposicional al traducirlo por «de color plumizo» en lugar de usar «plumizo» a secas, lo cual enfatiza que el «vapor» tenía color. Mientras que Cortázar (1956) y Armiño (1974) han colocado todos los adjetivos detrás del sustantivo, Rolfe (1983) ha mantenido «pestilente» y «místico» delante, igual que en el original, con lo que se le otorga una mayor prioridad y énfasis en relación con el resto de calificativos.

5.3.2. Recurrencia

Otra característica de las descripciones en *The Fall of the House of Usher* son las repeticiones de preposiciones o conjunciones que centran la atención en cada elemento de la enumeración. En el siguiente fragmento, en el que el narrador describe el paisaje de alrededor de la mansión, Poe repite la preposición *upon* en cada uno de los elementos hacia los que el personaje dirige la mirada, consiguiendo que el lector cree la imagen del paisaje por partes como si él también cambiara la mirada de lugar cada vez y parando la atención en cada una de ellas en lugar de pasar rápidamente al siguiente objeto:

I looked upon the scene before me—upon the mere house, and the simple landscape features of the domain—upon the bleak walls—upon the vacant eye-like windows—upon a few rank sedges—and upon a few white trunks of decayed trees— [...]. (Poe 1839: 131).

Miré el escenario que tenía delante —la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de los árboles agostados— [...]. (Cortázar 1956: 317)

Contemplé la escena que ante mí tenía —la simple casa, el sencillo paisaje característico de la heredad, los desnudos muros, las ventanas (ojos vacíos), algunas hileras de juncos y unos cuantos troncos de árboles agostados [...]. (Armiño 1974: 45).

Contemplé la escena que tenía delante de mí —la casa misma, los simples rasgos del paisaje, los muros sombríos, las ventanas como ojos vacíos, unas escasas juncias féti-das, unos cuantos troncos de árboles marchitos [...]. (Rolfe 1983: 192).

Ninguno de los traductores ha utilizado y repetido una preposición que mantenga esa sensación de movimiento y de pausa, sino que han enumerado los elementos mediante comas, haciendo la lectura de la descripción mucho más rápida.

5.3.3. *Oraciones largas pausadas*

En lugar de oraciones cortas, en este cuento Poe utiliza oraciones muy largas pausadas mediante comas, puntos y comas, rayas y paréntesis cuando algo atemoriza al protagonista, que parece interrumpirse continuamente hasta que revela el objeto de su nerviosismo al final de la oración, manteniendo la intriga. El fragmento que he elegido a modo de ilustración tiene lugar cuando el protagonista está leyéndole a Usher su novela preferida y cree oír los sonidos que se describen tras cada párrafo. Contiene ocho comas, un punto y coma, una raya y dos paréntesis, además de una repetición cuando se interrumpe tras el primer paréntesis:

At the termination of this sentence I started, and for a moment, paused; for it appeared to me (although I at once concluded that my excited fancy had deceived me)—it appeared to me that, from some very remote portion of the mansion, there came, indistinctly to my ears, what might have been, in its exact similarity of character, the echo (but a stifled and dull one certainly) of the very cracking and ripping sound which Sir Launcelot had so particularly described. (Poe 1839: 147).

Al terminar esta frase me sobresalté y por un momento me detuve, pues me pareció (aunque en seguida concluí que mi excitada imaginación me había engañado), me pareció que, de alguna remotísima parte de la mansión, llegaba confusamente a mis oídos algo que podía ser, por su exacta similitud, el eco (aunque sofocado y sordo, por cierto) del mismo ruido de rotura, de destrozo que sir Launcelot había descrito con tanto detalle. (Cortázar 1956: 334).

Cortázar (1956) ha transformado el punto y coma y la raya (los cuales en este caso no sería natural usarlos en español) en comas y ha usado seis más, añadiendo una al segundo paréntesis. Ha mantenido tanto la repetición como los paréntesis. Mediante sus elecciones en la puntuación, el texto queda recargado y mantiene la sensación de exceso de pausas, si bien no al nivel del original, cuyo uso excesivo de la puntuación es completamente intencionado.

Al concluir esta frase me estremecí e hice una pausa, pues me había parecido (aunque enseguida pensé que mi excitada imaginación me engañaba), me había parecido que de alguna remota parte de la mansión llegaba confusamente a mis oídos algo que podía ser, por su exacta semejanza de tono, el eco (aunque sofocado y sordo, por cierto) de aquel ruido real de crujido y de rotura que sir Launcelot había descrito tan minuciosamente. (Armiño 1974: 69).

Armiño (1974) también ha mantenido los paréntesis y la repetición y ha optado por cambiar el punto y coma y la raya por comas, si bien solo ha usado cinco (tres menos que Cortázar) por lo que su versión reduce aún más la sensación de exceso de pausas y la intriga es menor.

Al terminar esta frase, me sobresalté y me detuve un momento; porque me parecía (aunque en seguida concluí que mi excitada imaginación me engañaba), me parecía, digo, que, de algún lugar muy alejado de la mansión, llegaba oscuramente a mis oídos lo que podría ser, por su exacta semejanza, el eco (pero ahogado y confuso, por cierto) del mismo ruido de rajar y destrozar que sir Launcelot había descrito con tanto detalle. (Rolfe 1983: 209).

Rolfe (1983) ha sido más literal y, además de mantener la repetición y los paréntesis, también ha conservado el punto y coma (cuyo uso no resulta adecuado al ir seguido de una conjunción de causa) y ha usado un total de nueve comas, sustituyendo la raya por una de ellas, por lo que su versión queda igual de recargada que el original y consigue el mismo efecto.

5.3.4. Hipérbole

Si bien en este relato la hipérbole no es un recurso tan recurrente como en los dos anteriores, resulta curioso que Roderick Usher, cuando acaba por enloquecer en el desenlace, se exprese de manera muy similar a la del protagonista de *The Tell-Tale Heart* justo, al igual que este, cuando está a punto de confesar haber asesinado a su hermana al enterrarla viva, además de indicar lo agudo de sus sentidos, ya que podía oírla moverse igual que en *The Tell-Tale Heart* el personaje oía los latidos de su víctima. He elegido un fragmento de su monólogo en el que utiliza una gran cantidad de repeticiones, fruto de su nerviosismo y de

sus propias interrupciones debido a la ansiedad. Las oraciones se ven constantemente pausadas por rayas y comas y se hace uso también de la cursiva, las exclamaciones y las preguntas retóricas. Hay tres palabras y dos oraciones exclamativas marcadas en cursiva, otra oración exclamativa más y dos preguntas, de las cuales la primera no queda claro si es retórica o no (solo Rolfe la interpreta como tal). El verbo *hear* se repite seis veces; el verbo *dare*, cinco; *long* (no queda claro si es adverbio o adjetivo en este caso), tres veces, y el cuantificador *many*, cinco:

“Not hear it?—yes, I hear it, and have heard it. Long—long—long—many minutes, many hours, many days, have I heard it—yet I dared not—oh, pity me, miserable wretch that I am!—I dared not—I dared not speak! *We have put her living in the tomb!* Said I not that my senses were acute? I *now* tell you that I heard her first feeble movements in the hollow coffin. I heard them—many, many days ago—yet I dared not—I dared not speak! (Poe 1839: 149).

—¿No lo oyes? Sí, yo lo oigo y lo he oído. Mucho, mucho, mucho tiempo... muchos minutos, muchas horas, muchos días lo he oído, pero no me atrevía... ¡Ah, compadéceme, mísero de mí, desventurado! ¡No me atrevía... no me atrevía a hablar! ¡*La enterramos viva en la tumba!* ¿No dije que mis sentidos eran agudos? *Ahora* te digo que oí sus primeros movimientos, débiles, en el fondo del ataúd. Los oí hace muchos, muchos días, y no me atreví, ¡no me atreví a hablar! (Cortázar 1956: 336).

—¿No lo oyes? Yo lo oigo, sí. Lo oigo y lo he oído. Durante mucho, mucho, mucho tiempo... muchos minutos, muchas horas, muchos días lo he oído... pero no me atrevía... ¡Ah, piedad para mí, mísero desdichado que soy...! ¡No me atrevía... no me atrevía a hablar...! ¡*La enterramos viva en la tumba!* ¿No te dije que mis sentidos están agudizados? *Ahora* te digo que percibí sus primeros movimientos, débiles en el fondo del ataúd. Los oí hace muchos, muchos días y, sin embargo, no me atreví, no me atreví a hablar... (Armiño 1974: 72).

—¿Que no lo oigo? Sí, lo oigo y lo he oído. Mucho..., mucho..., mucho tiempo, muchos minutos, muchas horas, muchos días lo he oído, pero no me atrevía... ¡Oh, ten lástima de mí, miserable desgraciado que soy! No me atrevía..., ¡no me atrevía a hablar! ¡*La hemos encerrado viva en la tumba!* ¿No dije que mis sentidos son agudos? *Ahora* te digo que oí sus primeros débiles movimientos en el ataúd huevo. Los oí... hace muchos, muchos días..., pero no me atrevía..., ¡no me atrevía a hablar! (Rolfe 1983: 212).

En cuanto a las repeticiones, los tres traductores las han mantenido todas, salvo Armiño (1974), que ha traducido una vez el verbo «oír» por «percibir», pero ha añadido uno de más al principio. Los tres han interpretado *long* como adverbio y lo han traducido los tres por «mucho tiempo», repitiendo así más veces la palabra «mucho», traducción de *many*. Cortá-

zar (1956) y Rolfe (1983) vuelven a mantener todas las cursivas, interrogaciones y exclamaciones mientras que Armiño (1974) solo repite la cursiva de las oraciones (lo cual sería más natural en español) y sustituye la última exclamación por puntos suspensivos, restándole dramatismo. En general, debido a que han mantenido las repeticiones (lo que obliga a usar una puntuación exhaustiva), el efecto en los tres casos es similar al del fragmento original.

Conclusiones

Julio Cortázar (1956), Mauro Armiño (1974) y Doris Rolfe (1983) han tomado decisiones muy diferentes en sus traducciones y por tanto sus versiones resultan muy distintas entre sí. Cortázar tiene un estilo muy cuidado, sin duda debido a su faceta de escritor, y demuestra que conoce el autor al que traduce. La versión de Armiño es muy libre e incluso creativa, por lo que se ha perdido mucho del estilo del autor. Rolfe es quizá la que más fiel se ha mantenido a los relatos originales, reproduciendo mejor, por tanto, sus distintos efectos, aunque quizá no haya sido intencionadamente, sino debido a la literalidad.

En cualquier caso, a pesar de ser unos traductores tan distintos, se pueden detectar algunas tendencias en cuanto a la traducción de los recursos estilísticos relacionados con el terror basándose en sus decisiones, mediante las cuales se pueden extraer dos conclusiones.

La primera conclusión es que, incluso aunque se intente mantener el estilo del autor, todo aquello que suene extraño en la lengua meta tiende a atenuarse en traducción: los momentos de hipérbole suelen mitigarse uniendo las oraciones exclamativas, convirtiéndolas en enunciativas o sustituyendo las exclamaciones por puntos suspensivos; si una palabra se repite múltiples veces, en la versión meta se reduce el número de repeticiones; cuando hay varias oraciones cortas, estas tienden a unirse, y en las oraciones largas y pausadas se tiende a usar menos signos de puntuación.

La segunda conclusión es que los elementos que no son tan simples de identificar a menudo se pasan por alto y no se conservan, como es el caso de las repeticiones sintácticas y los sujetos que normalmente serían el objeto de la oración cuando son menos visibles. Estas tendencias hacen que gran parte de la unidad de efecto de los cuentos de Poe se pierda y, por tanto, se reduzca considerablemente la impresión de terror, si bien puede resultar muy difícil identificar todos los recursos y elementos de los que un autor hace un uso intencionado y decidir en qué medida respetarlos para que la versión meta se acerque lo máximo posible a la original, debido a las grandes variaciones sistémicas y de uso que existen en ocasiones entre nuestro idioma y la lengua inglesa.

Bibliografía

Fuentes primarias

Poe, Edgar Allan y Julio Cortázar (traductor). (1956) *Cuentos I*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Poe, Edgar Allan. (1983) *El gato negro*. Madrid: Grupo Anaya, 1999.

Poe, Edgar Allan. (1974) *Narraciones extraordinarias*. Madrid: Valdemar, 2013.

Poe, Edgar Allan. (1839) "The Fall of the House of Usher". En: Poe, Edgar Allan 1979. *Tales of Mystery*. Nueva York: Oxford University Press. pp. 131-150.

Poe, Edgar Allan. (1842) "The Pit and the Pendulum". En: Poe, Edgar Allan 1979. *Tales of Mystery*. Nueva York: Oxford University Press. pp. 113-130.

Poe, Edgar Allan. (1843) "The Tell-Tale Heart". En: Poe, Edgar Allan 1979. *Tales of Mystery*. Nueva York: Oxford University Press. pp. 179-186.

Fuentes secundarias

Carvalho Figueiredo, Débora de & Anasthasie Adjoua Angoran. (1996) "An Analysis of Two Translations of The Pit and the Pendulum". *Cadernos de Tradução* 1:1, pp. 261-270. Versión electrónica: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5094/4550>

Evers, Aline; Dalby Dienstbach Hubert; Rafael de Souza Pinto & Rodrigo Borba. (2010) "Reconsidering Poe's Readership: A Comparative Study of two translations of The Fall of the House of Usher". *Cadernos de Tradução* 1:25, pp. 153-176. Versión electrónica: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2010v1n25p153/13957>

Hayes, Kevin J. (ed.) (2002) *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lanero, Juan José & Secundino Villoria. (1996) "Edgar Allan Poe (1809-1849)". En: Lanero, Juan José & Secundino Villoria (eds.) 1996. *Literatura en traducción*. León: Universidad de León. pp. 93-129.

Llácer Llorca, Eusebio V. & Nicolás Estévez Fuertes. (2013) "Análisis de la función rítmica en la traducción de Carlos Olivera (1884) de los *Tales* de terror de Edgar Allan Poe". En:

Lépinette Brigitte & Antonio Melero (eds.) 2013. *Historia de la traducción*. Valencia: Universidad de Valencia. pp. 291-306.

Magistrale, Tony (ed.) (2001) *Student Companion to Edgar Allan Poe*. Westport: Greenwood Press.

Silverman, Kenneth (ed.). (1995) *New Essays on Poe's Major Tales*. Cambridge: Cambridge University Press.

Villa Jiménez, Rosalía. (2015) "Análisis pragmático-cognitivo de tres versiones en español de The Tell-Tale Heart de Edgar Allan Poe". *Hikma* 14, pp. 141-165. Versión electrónica: <http://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/hikma/article/view/5204/4890>