

Este trabajo trata de las posibilidades de la traducción poética y de los límites y restricciones a que esta práctica se ve sometida.

El autor parte de su experiencia como traductor y ejemplifica con textos poéticos italianos y franceses en los que la estructura rítmica tiene un valor fundamental.

Dos problemas básicos se plantean en esta reflexión: por una parte, las dificultades derivadas de la proximidad de esas lenguas (italiano y francés) con el español, lo cual lleva a un intento de reproducir estructuras lingüísticas; por otra, los problemas de la «traducción» de determinados esquemas rítmicos que son compartidos por estas lenguas.

Problemas traductológicos en el relato breve de terror *The cask of amontillado* de E. A. Poe: Análisis comparativo-descriptivo

EUSEBIO V. LLÁCER LLORCA
Universidad de Valencia

This paper is about the possibilities of poetic translation, their limits and constrictions. The author uses his experience as a translator of French and Italian poetry, of which he selects examples where rhythm is of great importance. Two basic problems are discussed: On the one hand, the proximity and relationship between these languages (Italian and French) and Spanish, which tempts the translator to simply reproduce linguistic structures. On the other, the difficulties posed by the translation of some rhythmic patterns common to these languages.



0 INTRODUCCIÓN

Para tratar de discernir los mecanismos por los que se rige la traducción del terror en textos en diversas lenguas y sus posibles diferencias y similitudes deberemos primero tomar en consideración factores relativos a coordenadas espacio-temporales ideológicas, culturales y psicológicas relacionadas con los puntos de presión fóbica, pragmáticas —relativas a los públicos potenciales—, estilísticas y lingüísticas, tanto desde una perspectiva nacional de las distintas lenguas como personal concerniente a los estilos particulares de cada autor. Es por ello que este trabajo se centra en el análisis de los textos traducidos o meta, partiendo del análisis del texto origen y extrayendo los puntos más importantes de éste para poder así realizar las comparaciones oportunas tendentes a conseguir nuestro principal propósito.

Hemos elegido cuatro versiones distintas del texto de llegada de Poe «The Cask of Amontillado», que estimamos representan unas perspectivas suficientemente distintas en cuanto a distancia en el tiempo y estilos, lo que nos permitirá obtener una imagen intensiva y global de las versiones castellanas de los relatos en cuestión. En aras de conseguir una mayor homogeneidad hemos escogido cuatro autores de otras tantas versiones del relato seleccionado de Poe, distantes más de un siglo entre la más antigua y la más reciente.

La primera versión, obra de Carlos Olivera publicada en 1884 en París lleva el título de *Novelas y cuentos*. El segundo texto, obra conjunta de Fernando Gutierrez y Diego Navarro, cuya publicación data de 1946, apareció en Madrid con el título *Narraciones Extraordinarias*. La tercera traducción, la más conocida y que aún hoy en día sigue gozando de gran éxito editorial, *Cuentos*, es obra de uno de los grandes maestros de la literatura latinoamericana de los últimos tiempos, Julio Cortázar. Una primera colección de sus traducciones de Poe apareció en 1956 en la Universidad de Puerto Rico. La

segunda fue publicada en 1970 en Madrid y tuvo numerosas reediciones. Por último, hemos querido contar también con una de las más recientes publicaciones aparecidas en España, la versión *Narraciones, ensayos y poemas* del grupo formado por Ricardo Summers, Aníbal Froufe y Francisco Alvarez, publicada en Madrid en 1986. Queremos recalcar que este estudio en modo alguno pretende la evaluación o juicio de valor de ninguna de las versiones, sino que por medio de la crítica —literaria y lingüística— en su sentido más positivo intenta servir de estas versiones para lograr el objetivo de analizar los procedimientos de traducción específicos en este tipo de textos.

En el relato seguiremos un acercamiento globalizador, partiendo de los elementos invariables o comunes a cualquier traducción de dicho texto, a saber, hechos eminentemente objetivos como los lingüísticos y los próximos a éstos como los pragmáticos, para continuar con aquéllos que, de un modo u otro, se relacionen con los primeros —la simbología, el estilo y otros— y los enlacen, si cabe, con los hechos más específicamente literarios, es decir, los relacionados con las lecturas potenciales y/o las interpretaciones textuales.

Y esto porque la norma teórica, invariable en cualquier traducción —como creación basada en un texto de partida y «fiel» a éste— y entendiendo fiel como una traducción del sentido del texto de partida, ha de fundamentarse en hechos primeramente lingüísticos, aunque no sólo en ellos.¹ Por lo tanto comenzaremos por los elementos relacionados de un modo u otro con el extracto lingüístico del texto, aunque sin perder en ningún momento de vista, otros factores que influyen notablemente en éste,

¹ Vid. Toury, Gideon, 1980. «The Adequate Translation as an Intermediating Language: A Stylistic Model for the Comparison of Literary Text and Its Translation». *Literature Association, II: Twentieth Century Literature Originating in Different Cultures and Comparative Literature and Theory of Literature*. Stuttgart: Bieber. pp. 969-974.



basándonos en el análisis presentado anteriormente. En todo texto, los hechos pragmáticos referentes al campo, el medio y el tono del autor son esenciales para comprender y explicar las eventuales lecturas del mismo. Así mismo, en la traducción influyen en gran medida las coordenadas espacio-temporales de los sistemas literario y lingüístico, inscritos a su vez en polisistemas superiores, ya sean ideológicos, políticos, culturales o económicos. Podremos así realizar un acercamiento hacia los lectores potenciales en el lugar y la época en que fueron publicadas las distintas traducciones. Con todo ello, podremos acometer con mayor facilidad la explicación de los puntos «oscuros» que puedan surgir en las diferentes versiones, así como las divergencias, si las hubiere, en las interpretaciones de dicho texto de partida.

Ahora bien, este esfuerzo no tendría mucho sentido, si no lo canalizáramos hacia el tema principal de este trabajo. Partamos pues de la premisa inicial en el análisis de las traducciones a analizar de la concepción que tenemos del relato de terror de Poe. «The Cask of Amontillado» presenta estructuras textuales características de los diseños de Poe, dirigidas, como sabemos, hacia su máximo objetivo: la unidad de efecto. Dicha unidad de efecto se consigue, como vimos anteriormente, mediante el uso de unos mecanismos configurados por conceptos iniciales, efectos, diseños, temas, argumentos, historias, acciones, estructuras lingüísticas, conducentes todos ellos a la consecución del efecto «único». Este efecto «único» no significa que sólo existe una lectura del texto, sino que todas sus posibles lecturas del texto se superponen entremezclándose y diluyéndose en cierta ambigüedad que origina, al menos en la primera lectura, una sensación de unidad virtualizada conscientemente en una única interpretación del texto. Esta interpretación única siempre consigue, en primer lugar, un original sentimiento de terror. Y esto sin perjuicio de que en lecturas sucesivas puedan entrecruzarse otros

mecanismos inconscientes que induzcan a otras interpretaciones textuales.

Finalmente, deseamos puntualizar que lejos de pretender realizar un análisis exhaustivo de todos y cada uno de los textos traducidos, nuestro objetivo irá encaminado al examen de los puntos fundamentales más íntimamente relacionados con la traducción del terror —determinados por nuestro análisis previo del texto de partida— ya que la perspectiva que contemplamos en este trabajo es más bien descriptiva y analítica, en menor medida evaluativa, y en ningún caso dogmática.

1 ELEMENTOS DE ESTUDIO

Comencemos por los puntos comunes a muchos de los relatos de Poe, comenzando por la invariante en traducción, es decir, al extracto lingüístico-textual, pasando después a los puntos de unión —simbología e intertextualidad— relacionados con otros aspectos culturales, pragmáticos y psicológicos así como con el humor, lo macabro y los modelos sensoriales, que nos llevarían eventualmente a intensificar la impresión de terror y proporcionarnos otras interpretaciones secundarias. También influye en gran medida en la traducción el carácter de los estilos nacionales, presentando algunos motivos de divergencia entre los textos de partida y los de llegada.

La estructura textual de este relato presenta una tensión creciente que alcanza su punto máximo hacia el final de la historia. La acción de los personajes humanos, victimizados en ciertas ocasiones por las circunstancias, en otras por los objetos inanimados y siempre por la fatalidad, se reduce a una pasividad resignada. Los personajes no controlan las situaciones en las que se hallan inmersos, y en las raras ocasiones en las que así lo parece, no resulta sino un dominio temporal, ya que acaban por sucumbir indefectiblemente a su destino. Esta idea se desarrolla en el texto por medio de la elección



meditada de los tipos de verbo que determinarán la acción de los personajes activos principales de las historias así como la inactividad de las víctimas propiciatorias. Del mismo modo, las alteraciones de las secuencias de tiempos verbales nos conducen a variaciones en el ritmo de la acción, fundamentales en la tensión dramática del relato.

A esto se une la localización espacio-temporal que remite a una atmósfera de tintes góticos, expresada mediante signos intertextuales típicos del gótico como son los lugares cerrados y claustrofóbicos transmisores de sensaciones misteriosas y fatalistas. Ambientes de opresión, oscuridad, humedad, onirismo, atmósfera siniestra casi diabólica y, en ocasiones, el frío, nos confieren, al mezclarse con elementos religiosos, connotaciones de admiración y temor que no apuntan sino a la configuración de la impresión de lo sublime. La atmósfera gótica, por lo demás, combinada con elementos sensoriales visual-cromáticos, táctiles, olfativos, aurales y gustativos, consigue una cualidad de subjetivismo, interioridad y simbolismo, manifiesta como esencial en los relatos de Poe.

El lenguaje mediante el cual se consigue esta peculiar combinación de efectos se caracteriza por el dominio de las funciones rítmica y expresiva. La cadencia o ritmo se logra a base de repeticiones, enumeraciones y estructuras sintagmáticas no progresivas, a las que habría de añadirse el elemento simbólico que contribuye al énfasis del ritmo. Repeticiones de elementos, funciones y estructuras similares en cuanto a longitud, función o sonido se alternan con enumeraciones encadenadas, aliteraciones y otros efectos para conferir no sólo una cadencia peculiar sino también una expresividad sobresaliente. En este punto cabría señalar igualmente la elección minuciosa de un léxico que combine a la perfección con el ritmo, la función expresiva, el ambiente gótico, la tensión creciente y, en última instancia, con el efecto pretendido. Esto se consigue mediante

el uso de un vocabulario tan amplio como rico en matices, sin perder nunca de vista al lector potencial. Además, el vocabulario actúa como puente hacia la simbología y la intertextualidad, siempre presente en Poe, así como hacia las funciones metalingüísticas del texto.

Pero antes de pasar a los puntos de unión de la lingüística del relato, en sentido estricto, deberíamos aún detenernos en ciertos mecanismos que sobresalen como una de las mayores aportaciones de Poe al diseño del relato breve: la puntuación y los procedimientos de énfasis textuales. En primer lugar, y en los relatos que nos ocupan, hay que subrayar la utilización de las comillas y los guiones. Poe otorga a estos signos, especialmente a los segundos, unas funciones características sui generis que contribuyen notablemente a la consecución del efecto pretendido, así como a los usos metalingüísticos del texto; es decir, sirven como signos intrate inter-semióticos tanto para guiar al lector en su lectura y producir en él una sensación continua de ambigüedad de sentido como para, además, claro está, lograr el efecto de terror pretendido en origen. La utilización de procedimientos enfáticos —las cursivas, las mayúsculas iniciales de palabra, las exclamaciones y las interrogaciones— tienen como objeto por una parte intensificar algunos puntos importantes del relato y por otra guiar al lector a lo largo de la historia hacia el clímax final.

La ambigüedad a que hacíamos referencia origina en el lector una sensación inconsciente de inseguridad que permite que Poe pueda introducir libremente sus signos intertextuales y metalingüísticos en el interior del texto y producir impresiones conducentes a diversas interpretaciones, todo ello sin perjuicio de la consecución de la primigenia unidad de efecto. La simbología, presente en este texto, y la intertextualidad son también elementos esenciales del diseño de Poe. Ambas aparecen siempre cargadas de sentidos relacionados con factores culturales, psicológicos y pragmáticos que, junto a



procedimientos como el humor, lo macabro y los modelos sensoriales, sirven tanto para concretar la impresión de unidad deseada como para dejar abierta la posibilidad a otras interpretaciones, que ya dijimos se producen de modo consciente fundamentalmente en lecturas posteriores a la primera. Recordemos de nuevo también la necesidad de tener bien presente que los estilos nacionales pueden de un modo u otro contribuir a marcar las diferencias entre los textos de partida y de llegada.

Finalmente, señalaremos las divergencias que puedan deberse al carácter de los estilos personales de los distintos autores y a las audiencias potenciales en los momentos de producción y, sobre todo, publicación de los textos en cuestión.

Seguidamente presentamos el esquema base de los elementos de estudio que nos sirvió de guía en el análisis de las traducciones del relato de Poe «The Cask of Amontillado»:

1. ESTRATO LINGÜÍSTICO.
 - 1.1. ESTILO PROPIO DEL AUTOR.
 - 1.1.1. FUNCIÓN RÍTMICA.
 - 1.1.1.A. REPETICIONES.
 - 1.1.1.A.1. SINTÁCTICO-LÉXICAS.
 - 1.1.1.A.2. TEMÁTICAS.
 - 1.1.1.A.3. FONÉTICAS.
 - 1.1.1.B. ENUMERACIONES.
 - 1.1.1.B.1. SINTAGMÁTICA NO PROGRESIVA.
 - 1.1.1.B.2. LÉXICAS.
 - 1.1.1.B.3. FONOLÓGICAS.
 - 1.1.2. FUNCIÓN EXPRESIVA.
 - 1.1.2.A. VOCABULARIO.
 - 1.1.2.A.1. ORDINARIO: ATMÓSFERA GÓTICA.
 - 1.1.2.A.2. PARTICULAR: TEMÁTICA ESPECIAL.
 - 1.1.2.A.3. CLAVE: INSPIRADOR.
 - 1.1.2.B. ÉNFASIS.
 - 1.1.2.B.1. CURSIVAS.
 - 1.1.2.B.2. MAYÚSCULAS INICIALES.
 - 1.1.2.C. PUNTUACIÓN.
 - 1.1.2.C.1. GUIONES.
 - 1.1.2.C.2. COMILLAS.
 - 1.1.2.C.3. EXCLAMACIONES.
 - 1.1.2.C.4. INTERROGACIONES.
 - 1.2. ESTILO NACIONAL: SISTEMA LINGÜÍSTICO.
 - 1.2.1. FUNCIONES: DESCRIPCIÓN, NARRACIÓN, ARGUMENTACION...
 - 1.2.2. CARÁCTER: DINAMISMO, ESTATISMO...
 - 1.2.3. NIVELES SOCIOLINGÜÍSTICOS.
2. ESTRATO TEXTUAL: DISEÑO DEL RELATO.
 - 2.1. TENSION ARGUMENTAL: NARRADOR.
 - 2.2. LOCALIZACIÓN ESPACIO-TEMPORAL.
 - 1.3.1. ATMÓSFERA GÓTICA.
 - 1.3.2. ELEMENTOS SENSORIALES.
 - 2.3. VICTIMIZACIÓN DE LOS PERSONAJES.
 - 2.4. HUMOR Y SARCASMO.
 - 2.5. SIMBOLOGÍA.
 - 2.5.1. INTRATEXTUAL.
 - 2.5.2. EXTRATEXTUAL.
 - 2.6. INTERTEXTUALIDAD.
 - 2.6.1. PROPIA.
 - 2.6.2. AJENA.
 - 2.7. PROCEDIMIENTOS METALINGÜÍSTICOS.
 - 2.7.1. LLAMADAS DIRECTAS AL LECTOR.
 - 2.7.2. VEROSIMILITUD.
3. ESTRATO INTERPRETATIVO: LECTURAS SECUNDARIAS.
 - 3.1. AMBIGÜEDAD.
 - 3.2. INTERPRETACIONES.
 - 3.2.1. PSICOANALÍTICA.
 - 3.2.2. MORAL.
 - 3.2.3. RELIGIOSA.
 - 3.2.4. SOCIAL.
 - 3.2.5. HUMANA.
4. OTROS ASPECTOS DEL DISCURSO.
 - 4.1. PRAGMÁTICOS.
 - 4.1.1. CAMPO.
 - 4.1.2. MEDIO.
 - 4.1.3. TONO.
 - 4.2. CULTURALES.
 - 4.3. PSICOLÓGICOS.
 - 4.4. ESTILÍSTICOS.



2 ESTRATO LINGÜÍSTICO

En el estrato lingüístico hemos distinguido entre el estilo propio del autor y el estilo nacional. El primer caso se dedica al estudio de las propiedades específicas del lenguaje y técnica de Poe y sus traductores, mientras que en el segundo, hablaremos de las divergencias de función, carácter y niveles sociolingüísticos entre las distintas lenguas que entran en nuestro estudio. Dentro del estilo propio del autor distinguiremos la función rítmica y la expresiva, y dentro de estas otros subapartados que iremos analizando a continuación. La función rítmica es una de las más, si no la más importante en los relatos de Poe. Como ya dijimos anteriormente, el ritmo en los relatos de Poe se consiguen por medio de repeticiones de tipo sintáctico-léxico, temático y fonético y enumeraciones de tipo léxico y sintagmático fundamentalmente; veamos pues cómo expresan los traductores este ritmo. Aunque a veces sea realmente complicado diferenciar entre las repeticiones y las enumeraciones de estructuras, temas o sonidos, intentemos establecer una separación, aunque sólo sea con fines explicativos y sin perjuicio de la complejidad de los textos en cuestión.

Aunque en «The Cask of Amontillado», el ritmo viene dado sobre todo por los juegos de palabras, el vibrante diálogo y las anticipaciones irónicas y fatalistas a lo largo de todo el relato, existen también repeticiones de estructuras breves que aceleran el ritmo en los momentos importantes:

I had finished a portion of the last and the eleventh; there remained but a single stone to be fitted and plastered in. I struggled with its weight; I placed it partially in its destined position. But now there came from out the niche a low laugh that erected the hairs upon my head. It was succeeded by a sad voice... (278)

Había terminado casi la totalidad de la onzena, y quedaba tan sólo una piedra que colocar y revocar. Tenía que pelear con su peso. Sólo parcialmente se colocaba en la posición necesaria. Pero entonces salió del nicho una risa ahogada, que me puso los pelos de punta. Se emitía con una voz tan triste... (Gutierrez...327)

Terminé una parte de la undécima y última; sólo quedaba por colocar y fijar una sola piedra. Luché con su peso y la coloqué parcialmente en posición. Pero entonces brotó desde el nicho una risa apagada que hizo erizar mis cabellos. La sucedió una voz lamentable... (Cortázar 164-5)

En las dos traducciones observamos un ajuste bastante exacto en cuanto al sentido del texto —lo que no ocurre en las dos restantes—, pero mientras en la segunda, el traductor ha captado la impresión de narración acelerada y tensión creciente y la ha expresado por medio de pretéritos indefinidos castellanos, en la primera el autor se ha ceñido a un calco de los tiempos ingleses, lo cual no consigue en castellano el efecto pretendido por Poe.

A esto hay que añadir las estructuras ternarias no progresivas, a saber, las estructuras que significan una repetición de alguna función en la frase y que, por tanto, no son necesarias para la fluidez y la conclusión de ésta aunque sí para ayudar a marcar un ritmo a la narración y conferir ciertos matices que varían según el contexto. Éstas sirven en ocasiones a la descripción de una atmósfera característica:

I laid the second tier, and the third, and the fourth; and then I heard the furious vibrations of the chain. (278)

Coloqué la segunda hilera, después la tercera y la cuarta; entonces oí las furiosas vibraciones de la cadena. (Olivera 333)

Puse la segunda hilada, y la tercera y la cuarta, y entonces oí la furiosa vibración de la cadena. (Summers...549)



Extrañamente, en este caso la traducción más reciente del equipo de Summers ha respetado la construcción exacta del texto de Poe, mientras que todas las anteriores han optado por la alteración de la estructura ternaria con repetición de la conjunción «y». Creemos que en este pasaje es importante mantener el ritmo ascendente de la tensión del relato en su forma de partida, ya que no existe inconveniente alguno respecto al estilo en castellano. En otras ocasiones, las estructuras ternarias comunican la expresión más dramática de los sentimientos del protagonista.

Finalmente, las repeticiones fonéticas, algunas de tipo aliterativo, marcan también momentos importantes en el relato e intensifican las impresiones textuales, confiriendo a la historia tensión y expresividad estética:

A succession of loud and shrill screams, bursting suddenly from the throat of the chained form, seemed to thrust me violently back. For a moment I hesitated —I trembled. (278)

Una sucesión de fuertes y penetrantes alaridos salió de pronto de la garganta del encadenado, que parecía rechazarme con violencia hacia atrás. Durante un momento vacilé, temblé... (Summers...550)

En este caso la repetición del sonido líquido [r] expresa en toda su intensidad la calidad de la voz que sale de la figura encadenada e igualmente comunica el sentimiento de súbito terror de Montresor. Como en los casos anteriores, la impresión fonética no tiene una correspondencia idéntica en castellano e incluso, en muchas ocasiones, es prácticamente imposible de realizar, puesto que los sistemas inglés y castellano no son isomórficos y, por tanto, no siempre existe en castellano la correspondencia entre los significados y las representaciones fonéticas que se da en inglés. Hasta aquí la sección dedicada a la función rí-

mica con sus equivalencias e inequivalencias en los textos de partida y de llegada. Ahora pasemos a analizar la función expresiva que se consigue a través principalmente de la elección del vocabulario, los procedimientos enfáticos y la puntuación.

El vocabulario de Poe puede dividirse, como ya mencionamos anteriormente, en tres categorías funcionales: ordinario, que proporciona una atmósfera gótica al relato, particular, que le confiere una temática y contenido especiales y, finalmente, clave o inspirador, que estructura el relato no sólo desde una perspectiva narrativa sino también simbólica e interpretativa para conseguir, junto a las otras dos categorías, la unidad de impresión y efecto.

En primer lugar, dentro del vocabulario, el que podemos denominar ordinario o habitual en muchos de los relatos de Poe es asequible para un público de cultura media y no presenta generalmente grandes dificultades de traducción. Este grupo de palabras, en su mayoría sustantivos y adjetivos suele describir una atmósfera gótica donde Poe enmarca sus relatos como «soul», «horror», «spirit» «grave», «darkness», «silence»; otras expresiones algo más particulares del relato que nos ocupa como «enclosure», «vault», «dread», «descent», «depth», «bones», «catacombs» y «death» nos sitúan más en concreto en la acción y nos guían por ésta. Hasta aquí no existen grandes dificultades problema en cuanto a la elección del vocabulario por los traductores.

En cuanto al origen del léxico, hay que decir que en «The Cask of Amontillado», Poe echa mano de numerosas palabras con radicales de origen extranjero. Desde los nombres de los personajes —«Montresor», «Fortunato» y «Luchesi»— al vino «Amontillado», pasando por abundantes referencias a lenguas extranjeras modernas y clásicas como en «millionnaires», «connoisseurship», «roquelaire», «palazzo», «flambeaux», «Medoc», «De Grève», «punches», «Nemo me impune lacessit», «rapier» y



«In pace requiescat», que tienen la principal función de enmarcar la historia dentro de unas coordenadas espacio-temporales así como de servir como símbolos irónicos de las personalidades y destinos de los protagonistas y asociarse, en ciertas ocasiones, con detalles y/o acciones del relato. Dichas palabras tampoco representan insoslayables problemas de traducción. Veamos no obstante cómo las interpretan nuestros traductores: «inteligente / entendido / connaisseur/entender mucho», «ø/millionnaires/ millonarios», «capa/roquelaire/roquelaura», «palacio/palacio/palazzo», «candeleros/velas/antorchas», «medoc/Medoc/Medoc», «de Grave/De Grave/De Grâve», «piezas/tonelles/pipas», «Nemo me impune lacessit», «espada» y «In pace requiescat/Requiescat in pace».

Sobre las palabras de origen extranjero creemos que deben traducirse siempre, excepto en los casos en que no exista una alternativa traductiva clara en castellano. Es cierto que en el texto de Poe, las expresiones francesas e italianas —a excepción, claro está, de los nombres propios como «Medoc» y «De Grâve»— podrían tener más cabida sobre todo como medio para crear una atmósfera espacio-temporal concreta, aunque en la traducción castellana y especialmente en las más recientes creemos que no es necesario ni conveniente mantener dichas expresiones. El caso de las sentencias latinas es distinto, puesto que han sido incorporadas a las distintas lenguas para expresar ideas muy concretas en situaciones muy concretas, por lo que sería harto extraño el traducirlas de otro modo.

Respecto a las expresiones de nueva acuñación en lengua inglesa —según el diccionario americano Webster's— que emplea Poe, así como las que se cree inventó el autor como el compuesto «tight-fitting» y el nombre «Luchesi», añaden una expresividad que Poe no encontró supuestamente en el vocabulario existente hasta entonces en la lengua inglesa. Suelen referirse a temas o elementos característicos de la atmósfera gótica. Los traductores no tie-

nen gran dificultad en buscar correspondientes, aunque en algunas ocasiones tienen que expresarlas mediante circumloquios, ya que el castellano no es proclive a los compuestos nominales separados por guiones y sin preposiciones.

Los adjetivos influyen también de forma notable en la creación del clima oscuro y siniestro de las bodegas de Montresor. Los campos semánticos más abundantes remiten a la verticalidad y el descenso como en «low» y «deep» (277), a la opresión como en «less spacious» (277), a la oscuridad como en «feeble» y «dull» (277) y, por último, al frío y la humedad como en «damp» y «cold» (275). Por otra parte, existe un gran número de combinaciones adjetivales de tipo binario, si tenemos en cuenta la brevedad del relato, como «a long and winding staircase» (275), «a great and numerous family» (276), «low moaning cry» (278), «long and obstinate silence» (278) y «loud and shrill screams» (278). Respecto a las combinaciones binarias adjetivales que acabamos de señalar, los traductores dan distintas soluciones: «una grande y tortuosa escalera» (Olivera 328), «una grande y numerosa familia» (Olivera 329), «grito sordo», «largos y obstinados silencios», «gritos grandes y agudos» (Olivera 333); «una larga escalera de caracol» (Cortázar 160), «una distinguida y numerosa familia» (Cortázar 161), «quejido profundo», «largo y obstinado silencio», «agudos y penetrantes alaridos» (Cortázar 164).

En general, la adjetivación, ya indique colores o matices, sustancias, sentimientos, sonidos u otros aspectos sensoriales, es un mecanismo empleado generalmente por nuestro autor; añade los peculiares trazas a los temas, personajes, ambientes y disquisiciones que consiguen un efecto de originalidad, coherencia, sentido literario y artístico en la composición del relato. Estas palabras no tienen una gran importancia como palabras aisladas, aunque sí la tienen como grupo ya que confieren al relato diversas sensaciones específicas y una atmósfera que podríamos denominar sensual, por su



relación directa con los distintos sentidos. Por lo demás, existe otro tipo de palabras que, agrupadas en campos semánticos amplios, confieren a la historia el matiz concreto buscado por Poe en cada una de ellas, ya sea referido a los personajes, a la atmósfera misma en donde se desarrolla la acción o, incluso, el tono subyacente que Poe quiere imprimir a la creación del texto, aunque siempre teniendo en cuenta el público al que se dirige.

El resto del vocabulario tiene la función de servir con más concisión y exactitud a los propósitos de Poe. Por ello, a veces los campos semánticos se hacen muy repetitivos, lo que intensifica las sensaciones en los lectores. Por ejemplo, en uno de los párrafos de «The Cask of Amontillado», el antepenúltimo de la página 278 que tiene sólo 8 líneas, Poe escribe nueve vocablos, «shrill», «loud», «screams», «bursting», «yells», «clamored», «re-echoed», «aided» y «surpassed» que se refieren a la profusión de chillidos o lamentos a voz en grito. Los traductores por orden cronológico —Olivera, Gutierrez, Cortázar y Summers— dan las siguientes soluciones: «grandes/fuertes/agudos/fuertes», «agudos/agudos/penetrantes /penetrantes», «gritos/gritos/alaridos/alaridos», «brotó /salió /brotando/salió», «aullidos/gritos/alaridos/alaridos», «ø/clamaba /clamaba/clamaba», «respondí...haciéndoles eco/los repetí/fui su eco/los repetí», «(haciéndoles) acompañamiento/ los acompañé/ayudélos /lo acompañé» y «sobrepujándoles/los vencí/lo sobrepujé/los sobrepasé». Como vemos no hay grandes diferencias entre ellos y cuando existen, suelen ir emparejadas por épocas, aunque no siempre.

Fijemos ahora nuestra atención en las repeticiones de palabras que indican conceptos esenciales en el tema de la historia. Mención especial en «The Cask of Amontillado» merece el vocablo «nitre», que aparece en diversas ocasiones, casi siempre nombrado por Montresor y que creemos sirve para producir una cierta unidad como hilo conductor del relato. «Nitro»,

como dijimos, refiere tanto a las formaciones geológicas producidas por la erosión de ciertos elementos como al nitrato potásico o salitre, producido por combinación química de varios elementos en unas determinadas condiciones de temperatura y presión. Recordemos que además de servir como modo de amedrentar a Fortunato, Montresor utiliza la palabra «nitro» en relación con la búsqueda del disolvente universal —responsable de todas las reacciones químicas y elemento esencial del principio de la vida— y también con el ciclo del nitrógeno, estrechamente ligado al ciclo biológico de la vida. Recordemos así mismo que el color blanco del «nitro» está relacionado con el más allá de nuestra psique o de la inmortalidad del alma humana. Los traductores ofrecen las soluciones «nitro» (Olivera) y «salitre» (el resto de ellos). Una vez analizada la función de «nitro» en el texto de Poe, creemos que la mejor solución es la de Olivera, por cuanto que ofrece un significado más rico en sentidos, si bien el término no parece de uso muy corriente para un lector medio. Por otra parte, «salitre» se relaciona en castellano con el mar y menos con las formaciones geológicas subterráneas o con el nitrógeno, por lo que no la consideramos una buena solución.

Enlazando con este último comentario, deberíamos igualmente tratar la posible traducción de los diversos procedimientos de énfasis que Poe utiliza en sus textos. La utilización de cursivas es un procedimiento muy empleado por Poe en diversos momentos y funciones. Arriba mencionamos la utilización por Poe de léxico de origen extranjero y ésta es uno de los momentos en que el autor utiliza las cursivas para enfatizar o subrayar dicho origen. Creemos que en el caso mayoritario en que dichos elementos léxicos sean susceptibles de soluciones traductivas en castellano, las cursivas no tendrán ya mucho sentido en la traducción. Existen sin embargo otros casos en los que las cursivas indican momentos importantes del



relato que Poe quiso señalar en beneficio del lector.

Siguiendo con los procedimientos enfáticos, cabría ahora señalar el uso de las mayúsculas iniciales que Poe lleva a cabo. Cuando Poe escribe con mayúscula, lo hace por dos motivos principales: para indicar expresiones que pueden ser desconocidas para el público y para subrayar elementos léxicos tan conocidos aunque quizás queriéndole dar otro sentido distinto del coloquial o corriente. Existe sin embargo otra razón para la escritura de las mayúsculas en Poe, a saber, resaltar los principales personajes de la historia o las palabras clave del efecto que Poe quiso conseguir, casi siempre al final del relato. Los traductores, como siempre, ofrecen distintas soluciones para los problemas traductivos.

Este comentario anterior nos servirá para enlazar con los procedimientos de puntuación, esenciales en los relatos de Poe a la hora de realizar una traducción acorde con la obra original y, al mismo tiempo, que no viole o distorsione el estilo —tomado en sentido amplio— de la lengua a la cual se quiere traducir. De las comillas, poco hay que decir referente a este relato.

En Poe abundan las interrogaciones y exclamaciones dramáticas y/o enfáticas en lugares donde el castellano no parece requerirlas o incluso las rechaza por cuestiones de estilo nacional y, sobre todo, los guiones. Las interrogaciones y exclamaciones, como ya dijimos, suelen definir momentos particularmente dramáticos del texto. A este respecto creemos —como ya señalamos anteriormente— que se debería buscar su origen en los relatos góticos anteriores a la escritura de Poe, de los que el autor tomó las bases de su estilo y a los que ciertamente se podría achacar un exagerado dramatismo que a veces impregna las historias de una emotividad excesiva —perjudicial para el principal propósito de las mismas— confiéndoles un matiz de irrealidad e impidiendo que el lector continúe absorto en la historia.

Por último, en cuanto a la puntuación debemos dedicar una sección a los guiones que constituyen uno de los procedimientos más utilizados y característicos de muchos de los relatos de Poe. Los guiones acotan pensamientos más o menos interiorizados y emotivos del protagonista, que podemos referir mejor a un aspecto lírico de la historia. En Poe los guiones sirven a diversos propósitos. A veces sustituyen a los dos puntos. Otras se utilizan en su forma más habitual para indicar un pensamiento innecesario aunque explicativo como en «He repeated the movement —a grotesque one» (Cask 277). En ocasiones se quiere indicar un pensamiento fluido pero inconexo que no puede completarse si no es cambiando toda la estructura sintáctica de la frase. En otras ocasiones una simple coma o un punto y coma podría sustituir el guión: «In painting and gemmary Fortunato, like his countrymen, was a quack —but in the matter of old wines he was sincere» (Cask 274). Como sustitutos de los puntos suspensivos: «He will tell me—» (Cask 275) y «Besides, there is Luchesi—» (Cask 276), aunque también realicen su función propia como separadores de comentarios innecesarios, y sirvan en ocasiones para separar las toses de Fortunato como en «Ugh! ugh! ugh! —ugh! ugh! ugh! —ugh! ugh! ugh! —ugh! ugh! ugh!» (Cask 276), y en ocasiones no sepamos con exactitud su función como en «For he most part their enthusiasm is adopted to suit the time and opportunity —to practise imposture upon the British and Austrian millionaires» (Cask 274).

Veamos pues las soluciones que ofrecen nuestros traductores a algunos de estos casos.

He repeated the movement —a grotesque one. (Cask 277)

Besides, there is Luchesi—. (Cask 276)

Ugh! ugh! ugh! —ugh! ugh! ugh! —ugh! ugh! ugh! —ugh! ugh! ugh! —ugh! ugh! ugh! —ugh! ugh! ugh!.

Olivera:

Él repitió el movimiento, un movimiento grotesco. (330)

Por otra parte ahí está Luchesi... (328)

ø. (328)

Gutierrez:

El repitió el movimiento, un movimiento grotesco. (321)

Además, cerca de aquí vive Luchesi... (318)

—¡Ejem! ¡Ejem! ¡Ejem! ¡Ejem! ¡Ejem!
¡Ejem! ¡Ejem! ¡Ejem!... (317)

Cortázar:

Repitió el movimiento, un movimiento grotesco. (162)

Además está Luchesi, que... (161)

ø. (160)

Summers:

...él repitió el movimiento, un movimiento grotesco en verdad. (547)

Además, allí está Luchresi. (546)

—¡Ugh! ¡Ugh! ¡Ugh! ¡Ugh! ¡Ugh!. (546)

La primera frase, aunque represente uno de los usos más característicos del guión, todos los traductores han optado por la coma, solución correcta además, claro está, de mantener el guión. En la segunda la solución más fácil y correcta es mantener el guión, ya que ejerce simplemente su función habitual, sin embargo, Summers ha optado por el punto y coma y Gutierrez a la coma a los que aludimos anteriormente. Los tres primeros, coincidiendo con nuestra apreciación, sustituyen el guión por puntos suspensivos, mientras Summers falla al no conseguir el efecto por medio del punto y seguido. Finalmente, el último ejemplo en el que los guiones sirven meramente de separadores de las exclamaciones de las toses de Fortunato, Cortázar y Olivera optan por suprimir las interjecciones, mientras Gutierrez y Summers utilizan una forma exclamativa corriente del castellano, el primero acabándola en puntos suspensivos para expresar la reiteración del movimiento espasmódico de Fortunato.

Pensamos que en los casos en que el guión puede sustituirse por otro tipo de puntuación

como punto, punto y coma o dos puntos, Poe lo evita bien porque quería atribuir la cualidad de fluidez al pensamiento del narrador o bien porque piensa que de este modo el ritmo no quedará sesgado por una puntuación excesivamente dura o rotunda. Todos estos procedimientos no son arbitrarios o casuales sino que contribuyen decisivamente a crear un ritmo, tema, argumento y unidad de efecto textuales.



3 ESTRATO TEXTUAL. DISEÑO DEL RELATO

Como hemos mencionado anteriormente, la estructura textual de los relatos de terror de Poe, especialmente el que nos ocupa, consiste en una tensión creciente que concluye con el clímax de la historia y se sustenta en una ambientación gótica espacio-temporal, de protagonistas grotescos, víctimas aisladas del mundo aunque de identificación más que posible con el lector, y de narradores omnipresentes —muchas veces coincidentes con los personajes principales— que emplean procedimientos metalingüísticos de verosimilitud para hacer al lector participe de la acción, todo ello combinado en ocasiones con un humor irónico y casi siempre con elementos sensoriales de todo tipo y con ideas características de un pensamiento romántico de tintes ilustrados. Aunque todos los aspectos arriba reseñados se dan en combinación, existen diversos acercamientos para su estudio. Nosotros hemos escogido el que más se acerca al modo de construcción de los relatos de Poe, a saber, desde la unidad de efecto hacia atrás —hacia el diseño textual del relato. Veamos ahora cómo se traduce esta estructura textual en castellano a través de las versiones de nuestros autores.

En «The Cask of Amontillado» el final coincide con el clímax de la historia, aunque presenta ciertas dificultades de traducción:

For the half of a century no mortal has disturbed them. In pace requiescat! (279)



Desde hace medio siglo ningún mortal los ha removido: In pace requiescat. (Olivera 334)

Durante medio siglo, ningún mortal los ha perturbado. ¡Requiescat in pace!. (Cortázar 165)

...[la vieja muralla de huesos, que] durante medio siglo ningún mortal había perturbado. ¡In pace requiescat!. (Summers 551)

Observamos que en el caso de «The Cask of Amontillado», no existe una gran dificultad, ni diferencias notables entre las traducciones. Olivera opta por suprimir las exclamaciones y Cortázar por adaptar la última expresión a la frase comúnmente empleada en la cultura hispana. Poe escoge en muchos de sus relatos de terror un tipo de narrador omnipresente que, en la mayoría de ocasiones narra los acontecimientos en primera persona, lo cual coadyuva a una mejor identificación del lector con la historia —ya que coincide con el personaje principal. Veamos algunos ejemplos de estos narradores tomados del comienzo de los relatos:

The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult, I vowed revenge. You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat. (274)

Lo mejor que pude había soportado las mil injurias de Fortunato. Pero cuando llegó al insulto, juré vengarme. Vosotros, que conocéis tan bien la naturaleza de mi carácter, no llegaréis a suponer, no obstante, que pronunciara la menor palabra con respecto a este propósito. (Gutiérrez 311)

Como podemos intuir no existen grandes dificultades ni diferencias entre las diversas versiones de nuestros traductores. Se introduce no sólo al narrador-protagonista, sino a los posibles co-protagonistas. Es importante, no obstante, realizar una traducción acorde con el texto de Poe, ya que el comienzo marca de forma clara y rotunda la que será el desarrollo

del relato: la muerte, la destrucción, la fatalidad están, de un modo u otro, siempre presentes. Es importante indicar que «The Cask of Amontillado» emplea el *past perfect*, que denota un distanciamiento mayor en el tiempo de los acontecimientos y un modo de resumir el contenido del relato. Por ello, pensamos que es esencial mantener los tiempos en castellano, para no romper con esta perspectiva del texto de partida.

Echemos ahora un vistazo a la ambientación gótica del relato, fundamental en el diseño del mismo. En el pasaje siguiente de «The Cask of Amontillado», Poe resalta los términos «*roquelaire*» y «*palazzo*», como elementos de ambientación histórica, aunque la ambientación puramente gótica vendrá más adelante cuando se describa el ambiente de aislamiento opresivo de las catacumbas:

Putting on a mask of black silk, and drawing a roquelaire closely about my person, I suffered him to hurry to my palazzo. (275)

Me puse un antifaz de seda negra y ciñéndome una roquelaire, dejé que me llevara apresuradamente a mi palazzo. (Cortázar 160)

Me puse una máscara de seda negra, y ciñéndome al cuerpo una capa, dejé que me llevara a mi palacio. (Summers 545)

No pensamos que sea conveniente mantener los términos de origen extranjero y optamos por su traducción y supresión de la cursiva, ya que creemos que deben traducirse todos las palabras si existe una traducción fiable en la lengua de llegada. Además se dan otras instancias mediante las cuales puede ambientarse el relato de modo histórico. La acción, como ya dijimos anteriormente, parece desarrollarse en algún lugar de Francia en una época no muy anterior a la Revolución Francesa, ya que existe el dato de la incipiente burguesía —personificada en Fortunato— que comenzaba a amenazar el estatus aristocrático de Montresor, debi-



do a lo cual éste se permite tomarse la justicia por su mano con total impunidad y sin temor a la justicia terrena. Ya comentamos el origen del vocablo «carnival» así como de los nombres propios «Montresor» y «Fortunato». Todo esto, no obstante, no reviste grandes dificultades de traducción, ya que la información de ambientación histórica y geográfica exige una traducción casi idéntica en castellano.

Tras llegar al palacio de los Montresor, el ambiente se transforma revestido de tintes góticos, a medida que descienden a las bodegas. En el sótano que recuerda las catacumbas de París, se suman varios elementos para colocar a Fortunato en una situación de indefensión, añadidos a los ya mencionados. Los sótanos normalmente poseen un porcentaje de oxígeno menor que los espacios al aire libre. Poe describirá algo más adelante, en un estilo gótico, el interior de la cripta donde se encuentra el ínfimo nicho con el Amontillado. En este momento se acelera la tensión argumental hasta alcanzar el clímax final:

We passed through a range of low arches, descended, passed on, and descending again, arrived at a deep crypt, in which the foulness of the air caused our flambeaux rather to glow than to flame.

At the most remote end of the crypt there appeared another less spacious. Its walls had been lined with human remains, piled to the vault overhead, in the fashion of the great catacombs of Paris. (277)

Pasamos bajo una fila de arcadas muy bajas, siempre descendiendo, y después de dar algunos pasos, llegamos a una cripta profunda donde la impureza del aire enrojecía la luz de nuestras antorchas.

En el fondo de esta cripta se descubría otra menos espaciosa. Sus muros estaban revestidos de cuerpos humanos, apilados en las cuevas encima de nosotros, á semejanza de las grandes catacumbas de París. (Olivera 331)

Pasamos por una serie de bajas bóvedas de muy escasa altura: bajamos, avanzamos luego, y descendimos de nuevo llegando a una profunda cripta, donde lo viciado del aire hacía que nuestras antorchas brillasen sin dar llama.

En el más remoto extremo de la cripta apareció otra menos espaciosa, En sus paredes habían sido alineados restos humanos de los que se amontonaban en la cueva, del mismo modo que en las catacumbas de París. (Summers 548)

Como vemos las diferencias entre la primera traducción y la última no son significativas, lo que demuestra que la ambientación gótica no constituye una grave dificultad. En todas las traducciones, el ambiente gótico se caracteriza por la sensación de opresión, oscuridad, fatalidad y muerte y es intensificado por algunas palabras claves repetidas a lo largo de la historia. La más importante es «nitro» que se refiere tanto a la cristalización nitrosa en las paredes y techos del sótano —«*the white web-work which gleams*» (275)— como a las estructuras geológicas llamadas estalactitas y estalagmitas, que también brillan con un lustre blanquecino. En la sección anterior examinamos las asociaciones más importantes de este vocablo. Los traductores ofrecen las soluciones «nitro» (Olivera) y «salitre» (el resto de ellos). Creemos que del análisis de la función de «nitro» en el texto de Poe se desprende que la mejor solución es la de Olivera, por cuanto que ofrece un significado más rico en sentidos, si bien el término no parece de uso muy corriente para un lector medio. Por otra parte, «salitre» se relaciona en castellano con el mar y menos con las formaciones geológicas subterráneas o con el nitrógeno, por lo que no la consideramos una buena solución.

En el argumento de la historia aparecen dos personajes principales y otros como Luchesi y Lady Fortunato son, como es habitual en las obras de Poe, únicamente meras comparsas de



la acción desarrollada entre ambos. Montresor, narrador en primera persona —habitual en Poe y estudiado ya en el anterior relato— nos cuenta que ha ideado una perfecta venganza contra su colega Fortunato a raíz de unas supuestas ofensas cometidas contra él por el segundo. Montresor nos explica el modo en que planea ejecutar su premeditada venganza con impunidad y haciendo a su enemigo consciente de su ejecución:

At length I would be avenged; this was a point definitely settled—but the very definitiveness with which it was resolved, precluded the idea of risk. I must not only punish, but punish with impunity. (274)

Al final, yo sería vengado. Éste era ya un punto establecido definitivamente. Pero la misma decisión con que lo había resuelto excluía toda idea de riesgo por mi parte. No sólo debía castigar, sino castigar impunemente. (Summers 543)

De cualquier forma, según nuestro punto de vista, la víctima física de la historia es Fortunato, pero no sólo es víctima éste, sino que Montresor nos da indicaciones, muy a su pesar, de su terror e incluso de su dolor en algunos momentos del relato. Es como si se tratara de *Doppelgänger*, con lo que sus suertes van de algún modo unidas por la misma fatalidad:

My heart grew sick —on account of the dampness of the catacombs. (279)

Sentí que una náusea me envolvía; su causa era la humedad de las catacumbas. (Cortázar 165)

En «The Cask of Amontillado», Montresor, nos ofrece un relato en principio distanciado y explicando la teoría sobre el modo de llevar a cabo su venganza, aunque después se implica, inmerso en su propia historia. El narrador-protagonista en primera persona de los acontecimientos y «héroe» principal de la historia,

comienza por introducirnos de modo narrativo a través de pensamientos teóricos racionales en el argumento de su propio relato. En esta primera parte, Montresor nos señala ya el punto débil de su amigo —su vanidad como conocedor de vinos— punto por el cual planea atacarle.

A partir de este momento y hasta el final, «The Cask of Amontillado» adquiere tintes de humor irónico que se entremezclan con el terror producido por los acontecimientos narrados en la historia. Es aquí donde radica su principal calidad artística y humana. Podemos decir que la estructura de este relato, fundamentalmente dialógico, radica en el humor y la ironía, en ocasiones sarcástica, de su narrador y protagonista Montresor. La narración de la historia comienza con una descripción del ambiente de carnaval y del vestido de su amigo Fortunato, introduciéndonos de lleno en el modo dialógico que continuará hasta el final.

Hasta aquí, Poe ha descrito el marco general de la historia, que se desarrollará en torno a la imaginería del carnaval y a la estrategia para sacrificar a su amigo Fortunato. Dicha imaginería tiene por un lado un sentido fatalista —como el vestido de bufón de Fortunato— y, por otro, un tinte irónico presente, como hemos comentado, a lo largo del relato:

I was so pleased to see him, that I thought I should never have done wringing his hand. (274)

Me alegré tanto de encontrarle, que creí que no acabaría nunca de estrecharle la mano. (Olivera 326)

Me alegré tanto de verle que pensé que nunca debí haberlo hecho presa de mis bajos instintos. (Propia 20-1)

Quizá la nuestra sea algo libre, aunque creemos que es otra interpretación posible. Y entonces se produce la primera ironía existente

en el juego de palabras que realiza Montresor con el nombre de Fortunato:

My dear Fortunato, you are luckily met.
(274).

Mi querido Fortunato —le dije— ¡qué suerte haberte encontrado!. (Cortázar 159)

Cortázar altera mucho la forma, aunque pensamos que se mantiene muy fiel al sentido del texto de partida. Antes de marchar hacia el palacio, Montresor nos describe una parte de su atuendo, «a mask of black silk» (275) —«un antifaz de seda negra» (Gutierrez 315-6)—, que contrasta con el de Fortunato, «a tight-fitting parti-striped dress» —«un traje muy ceñido, un vestido con listas de colores» (Gutierrez 313)—, y en su cabeza «a conical cap and bells» (274) —«un sombrero cónico adornado con cascabeles» (Gutierrez 313)—, lo que intensifica la sensación grotesca de indefensión del ebrio Fortunato, intensificada por el tintineo de los cascabeles al caminar. Poe logra así aumentar gradualmente la tensión, introduciendo un matiz de sombría fatalidad a los acontecimientos por venir.

Tras asegurarse de la firme voluntad de Fortunato de dirigirse a su palacio, Montresor comienza su estrategia —denominada *reverse psychology* por algunos autores— para conseguir sus fines, haciendo parecer que está muy agradecido por el favor de Fortunato y halagando su vanidad, pero aparentando al mismo tiempo gran preocupación por su salud, ya que este último padece un resfriado:

My friend, no. It is not the engagement, but the severe cold which I perceive you are afflicted. The vaults are insufferably damp. They are encrusted with nitre. (275)

No, querido amigo. Aunque no tenga usted ningún compromiso, percibo que tiene usted mucho frío. Las bodegas son insufriblemente húmedas. Están cubiertas de salitre. (Summers 545)

Muy literal pero creemos que acierta en este caso, excepto por lo del «salitre». Paradójicamente Montresor parece querer intentar debilitar las defensas de su supuesto amigo cuando le previene de la humedad y el frío del sótano, pero no es sino muestra del placer que halla en la infalibilidad de su estrategia.

Las indicaciones irónicas de Montresor vuelven a ponerse de manifiesto cuando Fortunato le ruega a su verdugo que no se preocupe tanto ya que, afirma, no morirá de un resfriado; a lo que Montresor responde, «True—true» (276) —«Verdad —verdad» (Gutierrez 318). De nuevo resuenan los cascabeles de Fortunato mientras éste bebe de la botella de Medoc que Montresor le ofrece para defenderse de la humedad de las catacumbas. El diálogo posterior actúa como augurador del final de la historia: Fortunato realiza su brindis, «I drink...to the buried that repose around us» —«Bebo...a la salud de los enterrados que descansan en torno nuestro» (Gutierrez 319), a lo que Montresor replica, «And I to your long life» (276) —«Y yo por la larga vida de usted» (Gutierrez 319).

Al escuchar el lema de los Montresor, Fortunato hace sonar sus cascabeles una vez más, otro aviso para el lector del peligro que corre el desafortunado y quizá también el lector. Pero más importante si cabe es la descripción del escudo de armas, que Fortunato ha olvidado, y Poe emplea como introducción a los sucesos posteriores. El juego de palabras con «heel» (276) —«talón» (Cortázar 161)— en el escudo podemos asociarlo al momento en que Montresor cuenta que «I followed immediately at his heels» (277) —«yo le seguía pegado a sus talones» (Cortázar 163)— a Fortunato al penetrar en el nicho mortal, asociación que conduce también al logro de la unidad de efecto del relato.

Hacia el final de la historia, Fortunato se encuentra completamente indefenso, no tiene capacidad de reacción y se entrega a su destino:





Once more let me implore you to return. No? Then I must positively leave you. But I must first render you all the little attentions in my power. (278)

Permítame Vd. que le suplique una vez más que se vaya.

— ¿No?

— Entonces positivamente tengo necesidad de abandonarle. Pero ante todo prestaré a Vd. todos los pequeños servicios que están en mi poder. (Olivera 332)

Dejando a un lado las incorrecciones estilísticas que caracterizan a las traducciones de Olivera, estos párrafos en boca de Montresor constituyen la instancia más cruel y sarcástica de Poe. Observemos que éste habla solo y se responde, en un mecanismo que parecería querer indicar una interpelación a su propia imagen, su imagen entregada a la perdición, al viaje al infierno de su horror —la disolución de su identidad como ser humano.

Aunque su actitud es resuelta y decisiva, la verdad es que Montresor pretende ocultarnos un reverencial terror por Fortunato —aún encadenado— y por sus propios actos:

The earliest indication I had of this was a low moaning cry from the depth of the recess. It was not the cry of a drunken man. There was a then long and obstinate silence. I laid the second tier, and the third, and the fourth; and then I heard the furious vibrations of the chain. The noise lasted for several minutes, during which, that I might hear-ken to it with the more satisfaction, I ceased my labors and sat down upon the bones. (278)

La primera indicación nació de un quejido profundo que venía de lo hondo del nicho. No era el grito de un borracho. Siguió un largo y obstinado silencio. Puse la segunda hilera, la tercera y la cuarta; entonces oí la furiosa vibración de la cadena. El ruido duró varios minutos, durante los cuales, y para

poder escucharlo con más comodidad, interrumpí mi labor y me senté sobre los huesos. (Cortázar 164)

Fijémonos en el cambio de palabra en cursiva. Otras indicaciones del efecto de horror producido en Montresor las percibimos en los términos escogidos más adelante:

A succession of loud and shrill screams, bursting suddenly from the throat of the chained form, seemed to thrust me violently back. For a brief moment I hesitated—I trembled. (278).

Una serie de fuertes y agudos gritos salió de repente de la garganta del hombre encadenado, como si quisiera rechazarme con violencia hacia atrás. Durante un momento vacilé y me estremecí. (Gutierrez 326)

Fijémonos ahora en el guión del texto de partida. El posterior movimiento de Montresor con la daga en el interior del nicho parece querer acelerar los acontecimientos —la inmola-ción de Fortunato— a causa del nerviosismo y el temor del primero, aunque al final se impone su deseo de llevar hasta el final la venganza preconcebida. La repetición de las palabras de Fortunato, que comienza a producirse en otro raptó de terror de Montresor, responden a un intento por acallar su conciencia y terminar con su tarea de forma limpia y perfecta, sin sobresaltos ni histerismos:

Let us be gone.
Yes,» I said, «let us be gone.
For the love of God, Montresor!
Yes,» I said, «for the love of God!». (279)

¡Vámonos!

— Sí —dije—. Vámonos.

— ¡Por el amor de Dios, Montresor!

— Sí —dije—. Por el amor de Dios. (Cortázar 165)

Se mantiene la letra cursiva por énfasis o quizá por la explicación de la confesión al sacerdote, en la que éste haría un par de incur-



siones en el monólogo de Montresor. En esta última repetición, algunos autores han querido ver una mofa de la religión cristiana. Nosotros pensamos que mientras Fortunato implora piedad a Montresor, éste le responde con la aseveración de que su ejecución está sancionada o motivada por ese mismo «amor de Dios». Es decir, Montresor intenta justificar su acción desde un punto de vista social —como noble agraviado— pero también desde otro, religioso-cristiano. Vemos aún otra indicación de la pesadumbre producida por la propia conciencia y por el miedo de Montresor, que éste intenta sin embargo atribuir a otras razones físicas:

There came forth in return only a jingling of the bells. My heart grew sick —on account of the dampness of the catacombs. (279)

No oí más que un ruido de cascabels. Se me oprimió el corazón —sin duda, á consecuencia de la humedad de las catacumbas. (Olivera 334)

Como hemos podido observar, el rasgo esencial de «The Cask of Amontillado» es la ironía y el sarcasmo que se entremezclan con el terror para intensificarlo. Pero para ello es fundamental realizar una traducción que dé cuenta de estos momentos irónicos y los interrelacione para llegar a proporcionar el efecto deseado. Hemos visto que a veces el humor es casi imposible de expresar del mismo modo en lenguas distintas a causa de los juegos de palabras, aunque en ocasiones la dificultad puede solucionarse mediante la decisión de apartarse algo más del significado primero del texto para conseguir de esta forma los efectos últimos deseados.

A partir de aquí, podríamos señalar los elementos que enlazan los aspectos estrictamente lingüísticos con los literarios, a saber, la simbología textual y extratextual, relacionada con factores culturales, psicológicos y pragmáticos empleados por Poe para intensificar la impresión de terror y proporcionar otras interpreta-

ciones secundarias del relato. Los estilos nacionales, que ya hemos ido comentando a lo largo del análisis pueden también ofrecernos explicaciones convincentes a ciertas divergencias notables entre el texto de partida y el de llegada. Todo esto contribuye a la interpretación del texto como alegoría o de otro modo teniendo siempre en cuenta la audiencia potencial de los distintos textos traducidos.

En «The Cask of Amontillado» existen símbolos obvios colocados al servicio del diseño de Poe, como los nombres propios tanto de los protagonistas principales, como del vino y del personaje secundario Luchesi con la función principal de enmarcar la historia dentro de unas coordenadas espacio-temporales determinadas así como de servir como símbolos irónicos de las personalidades y destinos de los protagonistas y asociarse, en ciertas ocasiones, con detalles y/o acciones del relato. No obstante, estas palabras no presentan diferencia alguna en los distintas lenguas de partida y llegada por lo que no suponen dificultad alguna. En cambio, la palabra «nitro» —esencial para la lectura e interpretación del relato— sí presenta problemas, como ya expusimos anteriormente en el apartado dedicado al léxico. Baste decir que la traducción «salitre» resta sentido al texto ya que no hace referencia exacta a la composición del «nitro» y además no presenta idéntico color, importante porque contrasta con el negro de la máscara de Montresor y porque en otros relatos de Poe aparece como un signo amenazante relacionado más que con la muerte misma, con el más allá de nuestra psique o de la inmortalidad del alma humana. La traducción «nitro» que presenta Olivera es mejor, como ya indicamos, aunque tampoco es la solución perfecta puesto que no es una palabra demasiado utilizada hoy en día.

La simbología —tanto extra como intratextual— en «The Cask of Amontillado» no es en absoluto evidente, lo cual le confiere un carácter y efecto más puros como relato de



terror, aunque es sustituida por la ironía presente en todo el relato, como señalamos anteriormente.

La simbología se relaciona —como hemos comprobado anteriormente— bastante íntimamente con la intertextualidad, hasta el punto de que en ocasiones es muy difícil distinguir entre ambas. Observamos en «The Cask of Amontillado» una semejanza clara con la descripción de la «Máscara de la Muerte Roja» en el atuendo de Montresor. Poe logra así aumentar gradualmente la tensión, introduciendo la anticipación fatal a los futuros acontecimientos. El juego de palabras con la palabra «mason» significando tanto la orden espiritual como la práctica, remite —según algunos críticos— a la cita histórica de la muerte del fundador de los masones. Así mismo cabría señalar dos citas intertextuales a obras del mismo autor: «The Tell-Tale Heart» y «The Black Cat». Por último, la palabra «nitro» podría hacer referencia a la enconada búsqueda que llevaron a cabo los científicos europeos durante los siglos diecisiete y dieciocho por encontrar el disolvente universal, responsable de todas las reacciones químicas y elemento esencial del principio de la vida junto al aire.

También hemos podido observar que las referencias intertextuales que se dan en Poe, si bien enriquecen en gran medida el sentido de los textos, no representan una gran dificultad en traducción, aunque sí en la lectura en ambas lenguas.

Antes de pasar al estrato interpretativo, veamos cómo influyen los procedimientos metalingüísticos en las versiones de los textos de llegada respecto a los de partida. Entre los aspectos que apuntan a la originalidad y modernidad de Poe, quizá uno de los más importantes sea su utilización consciente de procedimientos metalingüísticos en muchos de sus relatos. Analicemos pues algunos ejemplos en los que el narrador se dirige al lector:

You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat. (Cask 274)

Vosotros (Ud.), que conocéis tan bien la naturaleza de mi carácter, no llegaréis a suponer, no obstante, que pronunciara la menor palabra con respecto a mi propósito. (Gutierrez 311)

La elección entre «Vosotros» y «Ud.» nos haría variar sensiblemente la interpretación y quizá también el diseño del relato. En el primer caso, el protagonista se dirige a los lectores, lo que es aceptado por muchos críticos literarios. Por otra parte si dijéramos «Ud.», parecería más bien que Montresor se dirige ante todo al protagonista en la sombra —el sacerdote— al que se está confesando, aunque también podría considerar a cada uno de sus lectores. En inglés no existe el problema, puesto que la ambigüedad ayuda a la interpretación abierta y global del texto.

Otro caso en el que el protagonista se dirige al antagonista sin esperar respuesta y que —en nuestra opinión— se trata también de una llamada al lector para que sepa que a partir de aquí no va a tener escapatoria al igual que el antagonista:

Once more let me implore you to return. No? Then I must positively leave you. But I must first render you all the little attentions in my power. (Cask 278)

Una vez más le ruego que vuelva. ¿No? Entonces no me queda más remedio que abandonarle, pero antes debo prestarle algunos cuidados que están en mis manos. (Summers 549)

Nos podemos referir a la explicación mencionada anteriormente sobre las cursivas para explicar la distancia entre el texto de partida y el de llegada. Por último, en los dos casos siguientes, Poe intenta —como ya explicamos anteriormente— añadir una buena dosis de



verosimilitud al texto, colocándolo en el lado opuesto de las historias y rumores fantásticos que se cuentan por ahí.

A esto habría que añadir la utilización de otras expresiones en cursivas, mayúscula inicial o comillas como «*In pace requiescat!*», que ya hemos comentado anteriormente y las anticipaciones que Poe realiza mediante juegos de palabras, ironía, citas intertextuales y repeticiones, respondiendo a distintos motivos según los casos. Un caso especial es el empleo de la palabra «grotesque» para describir algún rasgo de los personajes antagonistas. Parece que Poe quisiera dejar claro el tipo de relatos al lector, no sólo en el contexto del título de sus colecciones sino también en el co-texto de sus relatos.

De todos modos, tampoco existe una dificultad excesiva en la traducción de estos procedimientos metalingüísticos, aunque son fundamentales para la consecución de los efectos de los relatos de Poe así como para comprender exactamente sus mecanismos de producción.

4 ESTRATO INTERPRETATIVO

La interpretación constituye el último estadio del análisis en orden de objetividad a subjetividad, aunque presente algunas normas a seguir propuestas por las distintas corrientes de la crítica literaria. Como hemos visto en la sección correspondiente al análisis de los textos de partida, el relato de Poe objeto de nuestro estudio sugiere numerosas lecturas diferentes e incluso, en ocasiones, opuestas. Sin embargo, no es nuestra intención insistir demasiado en lo ya dicho en la sección mencionada, sino únicamente subrayar los posibles puntos que sustentan las posibles interpretaciones de dicho relato.

Poe siempre sostuvo que el relato de terror que por su construcción conduce al efecto pretendido por el autor, no debe interpretarse como alegoría en primer término, puesto que

de este modo se destruiría o, al menos, se debilitaría la unidad de efecto pretendida por el autor. Efectivamente, la consecución más importante del relato es precisamente su lado humano, encubierto y, en cierto modo, enriquecido por la parte estética del mismo. En otras palabras, pensamos que las interpretaciones son y deben ser variadas e ilimitadas, aunque el texto sí debe ser traducido de forma abierta y comunicando todo el sentido del texto de partida en la medida de lo posible. Tampoco ha sido nuestra intención, ni lo es ahora, evaluar o juzgar las diferentes traducciones escogidas, sino utilizarlas como objeto de estudio de la traducción del terror de Poe.

5 OTROS ASPECTOS DEL DISCURSO

En todos los textos de llegada, T2, existen puntos pragmáticos de contacto que convendría señalar de entrada. En primer lugar el canal o medio es el escrito para ser leído y coincide con el del texto de partida. También el campo corresponde al género narrativo con función dominante expresiva de entretenimiento y con efecto principal de terror sobre el lector —aunque con otros secundarios que ya han sido explicados ampliamente con anterioridad— coincide con el de los textos de Poe. Por último, el tono del emisor se mantiene, filtrado por el narrador omnipresente —en primera persona— en un modo distanciado y objetivo, típicamente realista, aunque mostrándose en un nivel superior al lector a través de sus pretensiones y mecanismos de verosimilitud.

Por otra parte, las traducciones son todas de tipo *covert* —eminentemente semántica— enfocada con preferencia sobre el texto original, realizada en castellano estándar de la época, sin grandes diferencias con el actual.² Es decir, no existen referencias interculturales que

² Vid. House, J., 1977. *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübinga: Narr.



impidan la comprensión, como tampoco existen en el texto de partida y siguen los parámetros textuales básicamente dialógicos de «The Cask of Amontillado». En cuanto a la estructura textual, observamos también una gran semejanza en el texto de partida y los de llegada. Finalmente, los textos presentan una clara tendencia a elegir soluciones traductivas de tipo lingüístico-funcional en todos los niveles, aunque se dan algunas excepciones que veremos a continuación.³

El texto de Carlos Olivera, *Novelas y cuentos*, fue publicado en 1884 en París. Suponemos que la edición en castellano en un país en el que no se habla ni lee este idioma, se dirigiría en aquel momento a un público bien especializado en temas de Poe, o tendría visos de querer ser exportada a España y/o a países de habla hispana. Por otra parte, en esta fecha, los textos de Poe habían sido ya traducidos al francés por Baudelaire y gozaban de cierta popularidad entre el público de ese país. Esta época corresponde a la segunda difusión de los relatos de Poe, la primera fue en los años 1850 y 1860, cuando los tradujo por primera vez Baudelaire, dentro de la corriente simbolista. La aceptación del relato para el pequeño grupo de personas de cultura media con dominio del castellano en Francia pues debió ser bastante escasa.

Evidentemente, Olivera no observa demasiados factores de discrepancia cultural en el texto por lo que intenta realizar una traducción bastante fiel al texto de partida y no realiza apenas cambios relacionados con los factores culturales del relato. Por tanto, en este caso los polos de adecuación a la lengua de partida, y aceptabilidad respecto a la de llegada no distan significativamente.⁴

El punto de vista del autor respecto al texto y su registro textual son bastante equivalentes a

los mantenidos por Poe en su relato: variedad estándar del español peninsular. Lo que sí varía, es la interacción del material léxico-gramatical respecto a los restantes parámetros que componen el marco metodológico de análisis, y es esto precisamente lo que hemos analizado ya en las secciones anteriores.

La versión de Olivera, con soluciones de tipo lingüístico-funcional, se sitúa excesivamente hacia el polo de la adecuación estilística a la lengua de partida, tanto que comete algunas incorrecciones en los planos léxico y sintáctico. Por otra parte, Olivera no respeta en general las divisiones de los párrafos del texto de Poe sin tener al parecer ningún motivo aparente. Utiliza acentos extraños como en la preposición «á» y la conjunción «é». Otros errores son «dos candeleros en el espejo» (328) por «from their sconces two flambeaux» (Cask 275) y «the bells jingled» (276) por «los cascabeles entrechocaron» (Cask 389), lo que nos da una idea de la falta de dominio de la lengua castellana, al menos en el plano estilístico.

La segunda versión, *Narraciones Extraordinarias*, corresponde a la colección de Fernando Gutiérrez y Diego Navarro, publicada en Madrid en una editorial no muy conocida en 1946. Es la versión que podríamos denominar de la post-guerra y presenta grandes diferencias con respecto a la de Olivera. El estilo es ya más actual y no se aprecian las deficiencias estilísticas que atribuíamos al primero, quizá por interferencias con la lengua francesa. En esta época se habían realizado ya múltiples traducciones de los relatos de Poe a otras lenguas peninsulares, especialmente al catalán por Carles Ribá. Esta es una época en que se conoce algo más a Poe, al menos entre la clase intelectual y los círculos literarios. De cualquier modo, todo apunta a que la edición no debió dirigirse a un público mayoritario, por cuanto que en estos años los españoles estaban muy preocupados y ocupados con el terror real que había sembrado la reciente guerra civil.

³ Vid. Snell-Hornby, M., 1988. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

⁴ Vid. Rabadán (1991).



Además, mientras Olivera suprimía los sonidos onomatopéyicos de las toses de Fortunato, éstos las traducen como «¡Ejem!» (320) repetida tantas veces como se muestra en el texto de Poe. Por último, habría que señalar algunas expresiones estilísticamente extrañas en castellano como «retiñían los cascabeles» (320) por «the bells jingled» (276). Esta versión se caracteriza, por tanto, por un estilo bastante imitativo de las estructuras sintácticas del texto de partida, por lo que lo podemos ubicar desplazado hacia el polo de la adecuación, desde un punto de vista estilístico.

La tercera versión, *Cuentos*, es probablemente la más conocida y cotizada de todas ellas. La escribió un hombre tan consagrado como escritor y literato como Julio Cortázar, aunque en aquellos años puede que no lo fuera tanto como en la actualidad. Este texto fue publicado originalmente en la Universidad de Puerto Rico en 1959 suponemos que con vistas a una potencial audiencia latinoamericana. Cortázar se confesó ferviente admirador de Poe, su recuerdo es especialmente entrañable como compañero de lectura de la juventud y sus primeros años como escritor. Pensamos que dada además su preferencia por las letras norteamericanas, su traducción fue como una asignatura pendiente para el argentino.

Años más tarde, en 1970, la colección se publicó en Madrid en Alianza, una editorial que hoy en día sigue gozando de una gran tirada y un conocido prestigio. En esta época, Cortázar era ya un escritor archiconocido y apreciado a ambos lados del Atlántico, así que probablemente se constituyó en el mayor impulsor del reconocimiento masivo de los relatos de Poe en España y en Latinoamérica. El texto de Cortázar ha sido reimpresso en varias ocasiones y aún en nuestros días sigue siendo la versión más conocida y utilizada por profanos y expertos.

Cortázar mantiene los procedimientos enfáticos según su propia interpretación. Mantiene

en general la estructura por párrafos del texto de partida, a no ser en casos justificados como cambios de la secuencia temporal. No traduce las palabras extranjeras en «The Cask of Amontillado», quizá por considerar que son esenciales en la ambientación de la historia.

La versión de Cortázar parece la más acertada literariamente hablando, manteniéndose en todo momento paralela a los textos de Poe, pero embelleciendo y, en ocasiones, superando a los textos de partida en cuanto a estilo. Su estilo es fluido y bello sin alejarse de la estructura textual de los textos de partida. Su vocabulario preciso y asequible para un lector medio y su conocimiento profundo de Poe, hace que Cortázar sea reconocido como el mejor traductor de Poe en castellano hasta la fecha. Por tanto, el texto de Cortázar se inclina más hacia el polo de la aceptabilidad por los lectores de la lengua de llegada, aunque manteniéndose siempre fiel al de partida.

Por último, el texto del grupo formado por Ricardo Summers, Aníbal Froufe y Francisco Álvarez fue editado en Madrid en 1986 por una editorial de tirada limitada, Edaf D.L. La colección, titulada *Narraciones, Ensayos y Poemas*, intenta recopilar los textos de Poe para un público de hoy aficionado a la literatura de terror que tuvo un gran resurgimiento en España a finales de los años setenta y principios de los ochenta que aún continúa, aunque debilitado en la actualidad.

El grupo de Summers sigue un proceso bastante personal en cuanto a la adecuación o la aceptabilidad del texto de llegada. No suele alterar la estructura textual, ni la sintáctica en gran medida. Dirigida a un público medio de finales de los ochenta, esta versión se caracteriza por la frescura de su lenguaje que parece muy próximo al coloquial de la calle. Podemos, por tanto, colocar su versión en primer lugar en cuanto a coloquialismo y en último en relación a elevación en el nivel literario, aunque no por ello deja de ser una muy digna y aceptable ver-



sión. Muy desplazado hacia la aceptabilidad estilística no sólo de la lengua de llegada sino dirigida hacia un lector de nivel medio.

6 CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS

Dispongámonos a agrupar y resumir las conclusiones que hemos extraído del análisis de los T2 y su comparación con el T1, lo que nos servirá para determinar de un modo fehaciente si la sustancia del terror puede comunicarse o no en dos o más situaciones comunicativas distintas dependientes de polisistemas lingüísticos y culturales, inmersos a su vez en unas coordenadas espacio-temporales y unas circunstancias específicas.

En primer lugar, llegamos a la conclusión de que las traducciones muestran las mayores zonas de inequivalencia en la expresión del ritmo, especialmente en el nivel lingüístico mínimo —la fonética— a causa del anisomorfismo de los sistemas lingüísticos; y en el sintáctico —repeticiones y enumeraciones— debido a las diferencias de carácter estilístico entre las lenguas inglesa y castellana. Por otra parte, las inequivalencias en los procedimientos enfáticos supraoracionales —cursivas, mayúsculas iniciales, comillas, guiones, exclamaciones e interrogaciones— que se deben, en su mayoría, al estilo propio de Poe y que influyen decisivamente en la tensión argumental del relato y en la unidad de efecto, son producidas por el desconocimiento de los traductores del estilo característico de este autor.

Con referencia a la sección textual de diseño del relato, los traductores encuentran dificultades en la expresión de la ironía y el humor macabro en «The Cask of Amontillado» alejándose quizá también por ignorancia de algunos procedimientos intertextuales propios de Poe. La ausencia de la repetición cíclica de las estructuras temáticas así como la incorrecta expresión del vocabulario clave daña sensiblemente la estructura del relato y,

por tanto, la consecución de la unidad de efecto.

La ambigüedad, característica esencial de los relatos de Poe por su relación con las posibles interpretaciones y la consecución del efecto de terror, queda cercenada en diversas ocasiones por los traductores, que introducen connotaciones subjetivas en ciertas expresiones y momentos textuales que Poe deliberadamente quiso ambiguos. En otras ocasiones, las diferencias en las soluciones traductológicas en los distintos T2, parejas traductivas del mismo T1, responden a unas determinadas circunstancias ideosomáticas —ideología, poética, tendencias literarias y culturales imperantes— e idiosomáticas —preferencias estilísticas y actitudes psicológicas personales de cada traductor frente al T1.

Aunque las variables comunicativas —tono, campo y medio— en el caso que nos ocupa no parecen influir decisivamente en las inequivalencias de los T2, las coordenadas espacio-temporales con sus circunstancias particulares sí influyen siempre de forma concluyente tanto en la interpretación y producción de los T2 como en la recepción por parte del lector, estando estas últimas —producción y recepción— íntimamente relacionadas y mutuamente influenciadas.

Dependiendo de las diversas interpretaciones que cada autor de un T2 confiere al T1, en cada caso se proponen soluciones traductivas en ocasiones dispares y, en otras, muy similares. Las soluciones traductivas pueden depender únicamente de una elección personal del autor de un T2, pero también pueden basarse en el estilo nacional en sentido amplio de la lengua a la que se traduce o de un estilo más o menos localizado en el tiempo o en la geografía, influyente por cualquier motivo en el estilo del autor. Algunas veces los autores del T2 no logran una equivalencia total con el texto T1 por imposibilidad manifiesta o por elección propia del autor. En cuanto al paso del tiempo y su influencia en los determinados autores de



los T2, también hemos visto que ciertas estructuras son respetadas por algunos autores más antiguos, mientras que los modernos optan por variar dichas estructuras, aunque no existe por lo general una tendencia homogénea de ningún autor a respetar todas las estructuras, del mismo modo que ninguno las altera en todas las ocasiones.

Por tanto, no podemos afirmar en un sentido global, ni con suficiente objetividad —ni en modo alguno es nuestro cometido— que ciertas traducciones o versiones sean perfectas y otras fallidas; solamente podremos explicar y/o justificar ciertas soluciones traductivas en cada par bitextual y en cada situación comunicativa. Bien es cierto también que en determinados momentos textuales ninguno de los traductores acierta con una solución traductiva brillante, en la mayoría de ocasiones por existir una imposibilidad evidente de tipo fonético, léxico o estructural, debido a diferencias insalvables entre los sistemas lingüísticos. En cuanto a características más sutiles y susceptibles de diversas interpretaciones —la ironía, la simbología y los procedimientos enfáticos supraoracionales como el uso anómalo de mayúsculas, cursivas y guiones— los autores deciden de modo diferente en cada caso. Entonces más que nunca se hace sentir la interpretación idiosomática de los autores, lejos, por lo general, de cualquier consideración estrictamente lingüística o estilística.

BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, Harold, 1987. *The Tales of Poe*. Nueva York: Chelsea House Publishers.
- Burdock, Michael Lawrence, 1992. *Grim phantasms: fear in Poe's short fiction*. Nueva York: Garland Publishers.
- Castillo Martín, Francisco Javier, 1991. «Aspectos estilísticos en la obra narrativa de E. A. Poe». Tesis doctoral. Universidad de la Laguna.
- Cleman, John, 1991. «Irresistible Impulses: Edgar

- Allan Poe and the Insanity Defense». *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography* 63,4. pp. 623-40.
- Freundlieb, D., 1982. «Understanding Poe's Tales: A Schema-Theoretic View». *Poetics* 11. pp. 25-44.
- Gargano, James W., 1967. «The Question of Poe's Narrators», *Poe: A Collection of Critical Essays*, ed. Robert Regan. Englewood Cliffs, NJ.: Prentice Hall, Inc.
- Hartmann, Reinhard R.K., 1981. «Contrastive Textology, Applied Linguistics and Translation», en I. Even-Zohar y G. Toury (eds). pp. 111-120.
- Hatim, B, y I. Mason, 1990. *Discourse and the Translator*. Nueva York: Longman.
- Heller, Terry, 1987. *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press.
- Hoffman, Daniel, 1985. *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*. Nueva York: Vintage.
- Kishel, Joseph F., 1982. «Poe's "The Cask of Amontillado"». *Explicator* 41,1. pp. 30.
- Krikham, E. Bruce, 1986. «Poe's Amontillado, One More Time». *American Notes & Queries* 24,9-10. pp. 144-145.
- Lefevere, André, 1983. «Literature, Comparative and Translated». *Babel* 29,2. pp. 70-75.
- Levine, Stuart, 1984. «Masonry, Impunity, and Revolution». *Poe Studies* 17,1. p. 22.
- Peithman, Stephen Edward (ed), 1986. «The Cask of Amontillado», *The Annotated Tales of Edgar A. Poe*. Nueva York: Avenel Books. pp. 168-174.
- Poe, Edgar Allan, 1884. «El Tonel de Amontillado», *Novelas y cuentos, traducidos directamente del inglés por Carlos Olivera. Precedidos de una noticia escrita en francés por Carlos Baudelaire*. París: Librería Española de Garnier Hermanos. pp. 325-334.
- 1946. «El Barril de Amontillado», *Narraciones Extraordinarias*. (trad. y notas de Fernando Gutiérrez y Diego Navarro, prolog. de Charles Baudelaire). Madrid: Crisol. pp. 311-328.
- 1987. «El Barril de Amontillado», *Narraciones extraordinarias*. (prolog. y cronol. de Mauro Armignó; trad. Ricardo Summers, Aníbal Froufe, Francisco Alvarez). Madrid: Edaf, D.L. pp. 541-551.
- 1990. «El Tonel de Amontillado», *Cuentos/1*. (trad. Julio Cortázar). Madrid: Alianza Editorial. pp. 158-165.



- 1982. «The Cask of Amontillado», *The Complete Tales and Poems*. Londres: Penguin. pp. 274-279.
- Pollin, Burton Ralph, 1980. *Poe, creator of words*. Bronxville, N.Y.: N.T. Smith.
- Pribek, Thomas, 1987. «The Serpent and the Heel». *Poe Studies* 20,1. pp. 22-23.
- Silverman, Kenneth (ed.), 1993. *New essays on Poe's major tales*. Cambridge (England); Nueva York: Cambridge U.P. Sorensen, Peter J., 1989. «William Morgan, Freemasonry, and "The Cask of Amontillado"». *Poe Studies* 22,2. pp. 45-47.
- Symons, Julian, 1978. *The Tell-Tale Heart: The Life and Works of Edgar A. Poe*. Londres: Faber & Faber.
- Todorov, Tvetan, 1978. «Les limites d'Edgar Poe», *Les genres du discours*. París: Seuil.
- Toury, Gideon, 1982. «A Rationale for Descriptive Translation Studies.» *Dispositio* 7. pp. 23-39.
- White, Patrick, 1989. «"The Cask of Amontillado": A Case for the Defense». *Studies in Short Fiction* 26,4. pp. 550-55.

RECIBIDO EN ABRIL DE 1998