

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LINGÜÍSTICA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIATURA EN
LINGÜÍSTICA APLICADA CON MENCIÓN EN TRADUCCIÓN**

**ANÁLISIS FONOESTILÍSTICO DEL CUENTO CORTO POÉTICO *THE INSECT
GOD* ESCRITO POR EDWARD GOREY**

MARIO ADOLFO CARRERA GARCÍA

DIRECTOR: VICENTE ROBALINO, Ph.D.

QUITO, 2017

Siempre me he puesto a pensar en lo aburridas que serían las palabras de los libros si en ellas no hubiera los nombres de aquellos que las inspiraron. No puedo evitar, pese a esto, sentir tanta pena por las palabras mismas, que tan llanas e inútiles resultan cuando los sentimientos humanos más nobles afloran; y es que no hay nobleza más pura que aquella de la gratitud. En esta ocasión, le diré querido lector, que como bien sé que el amor es el fin último de todas las buenas creaciones, la mía no será la excepción, y que quede claro que, así como el amor, el libro que aquí ve debe su existencia a esta única página.

A mi madre, a quien el tiempo y el golpe de las olas han encallecido, pero nunca se rindió por verme crecer como un hombre de valores. Señora, aunque es duro complacerla, encontraré la forma de recompensar todo el esfuerzo que por mí ha hecho. Dios quiera que la adoración que le tengo pague por la vida de tranquilidad con la que tanto sueña.

A mi hermana Daniela, a quien convertí en mi Gregor Samsa, dejando que sacrificara las grandes recompensas del éxito por mi bienestar y el del resto de mi familia. De ti, lo que más aprendí, es la generosidad y la grandeza de carácter. Cuando eche mis raíces y mi corteza ya haya endurecido, podrás recostarte sobre mí, así como yo me he recostado sobre ti.

A Stephanie, mi hermana escogida, por ser la fuente de dónde manan todas las dichas de esta vida: la música, la literatura, el perdón, las palabras de aliento, los abrazos reconciliados y la fe en Dios. Yo en ti nunca vi un halo que no fuera de bondad, humildad u honradez. Este es el fin de nuestro comienzo, pero nos falta una eternidad de historias juntos por contar.

A ti, mi casa, que, aunque siempre fuimos como agua y aceite, no habría habido otra sustancia que produjera, junto a mí, una convergencia más armoniosa. En más de ocho años, y a pesar de haber visto mis demonios más feroces, decidiste quedarte.

A Verónica, a Katherine, a Vicente, a Guadalupe y a Ana, quienes forjaron mis saberes a lo largo de toda mi carrera universitaria. Si mis padres me dieron la oportunidad de vivir, ustedes me han dado la oportunidad de vivir bien. Si es verdad que el alumno es reflejo de la pasión del maestro, prometo que, algún día entonces, mi nombre resonará y por ende, los suyos resonarán también.

“Et si alguna cosa más y fallaren bien dicha o aprovechosa, gradéscanlo a Dios, ca Él es aquel por quien todos los buenos dichos et fechos se dizen et se fazen”. (Prólogo al *Conde Lucanor*)

Resumen

Edward Gorey, escritor e ilustrador estadounidense, creó un sinnúmero de composiciones cortas escritas en versos rimados. Sin embargo, los versos rimados representan un gran desafío para la traducción, pues exigen recodificar el significado y la disposición formal de aquellos recursos lingüísticos utilizados. Esta investigación pretende, por tanto, analizar la estilística del cuento corto poético *The Insect God*, uno de los trabajos más conocidos de este artista, para identificar el uso motivado de los marcadores de estilo en la obra, en especial aquellos que conciernen a la fonología y la prosodia.

Los resultados de la investigación han determinado que no solo el verso y la rima aparecen como marcadores de estilo en el cuento corto poético, sino que entre los planos de fondo (narratología) y de forma (lingüística) hay trece marcadores en total. Por ende, este estudio demuestra que la inclusión de los marcadores de estilo en la traducción es fundamental considerando que estos marcadores conllevan una carga de significado por sí mismos.

Además, los resultados de este análisis han servido como guía y referencia para proceder con una propuesta de traducción que sea estilísticamente más eficiente en comparación con el único encargo de traducción oficial y autorizado al español de este cuento: *El Dios de los Insectos* de la casa editorial española “Libros del Zorro Rojo” traducido por Marcial Souto.

Abstract

Edward Gorey, a well-known American cartoonist and writer, created a countless repertoire of rhymed short stories. Rhymed narrative is quite challenging to translate, mainly because the translator is entailed to reproduce the original meaning without leaving behind the formal arrangement of those stylistic devices displayed. This dissertation project is intended to analyze the stylistics found in *The Insect God*, one of Gorey's most renowned rhymed short stories, in order to identify those stylistic markers found in the oeuvre as well as the author's conscious motivation to include them.

The research has concluded that not only can rhyme and metre be considered relevant stylistic markers inside this short story, but overall thirteen stylistic markers among both the story's content (narratology) and form (linguistics). Therefore, this dissertation project shows that stylistic markers must be taken into consideration when translating rhymed literature mainly due to the possible undercovered literary meanings these formal markers might possess.

Moreover, conclusions on this research have helped develop a new translation of this short story prioritizing its phonoaesthetics which, compared to Marcial Souto's official translation into Spanish (published by the "Libros del Zorro Rojo" editing house) seems to be more suitable and efficient according to the stylistic parameters presented herein.

Tabla de contenido

Índice de tablas.....	viii
Índice de figuras y/o ilustraciones.....	ix
Introducción	10
Antecedentes y justificación.....	13
Metodología	16
Objetivos	18
CAPÍTULO I - Marco teórico y conceptual.....	19
1. El texto literario: Crítica y análisis del texto literario de origen.	19
2. Modelo de traducción para los textos literarios.	24
3. Traducción literaria y evaluación de calidad de traducción en textos literarios.	28
4. La estilística: El estudio del estilo.....	33
5. Carácter científico y problemas del análisis del estilo literario.	38
CAPÍTULO II – Análisis estilístico del cuento corto poético <i>The Insect God</i>	44
Pars Prima: <i>The Insect God</i> por Edward Gorey	44
Introducción a la obra y al argumento.	44
Periodo.	46
Características específicas de la época en la que se sitúa la obra.	49
Precisión sobre fuentes e influencias en la obra.	52
Género y subgénero.	56
Movimiento literario.	58
Pars secunda: Análisis literario.....	60
El antagonista: La razón detrás de la insectización.	61
Formas de elocución.	63
Grado de directez.	65
Disposición en la transmisión.	67
Pars tertia: Análisis lingüístico.....	69
Marcadores de estilo de orden fonológico-prosódico.	71
Marcadores de estilo de orden léxico-estilístico.....	86
Marcadores de estilo de orden sintáctico-prosódico.	102
CAPÍTULO III – Propuesta de traducción del cuento corto poético <i>The Insect God</i>	113
Marcadores de estilo en el cuento corto poético <i>The Insect God</i>	114
Equivalencias de los marcadores de estilo en el cuento corto poético <i>The Insect God</i>	115
Equivalencias de los marcadores de estilo de orden literario.	115

Equivalencias de los marcadores de estilo de orden fonológico.....	116
Equivalencias de los marcadores de estilo de orden prosódico.	117
Equivalencias de los marcadores de estilo de orden sintáctico-prosódico.	120
Equivalencias de los marcadores de estilo de orden léxico-estilístico.	123
Traducción propuesta de los ocho quatrains aleatorios del cuento corto poético <i>The Insect God</i>	126
Conclusiones	142
Recomendaciones.....	146
Bibliografía.....	148
Anexos.....	1

Índice de tablas

<i>Tabla 1. Continuum del texto según Bühler</i>	25
<i>Tabla 2. Funciones del lenguaje y la labor del traductor según Newmark</i>	27
<i>Tabla 3. Pies métricos de la poesía inglesa</i>	74
<i>Tabla 4. Escansión de la rima infantil There Once Was an Old Woman who Lived in a Shoe</i>	77
<i>Tabla 5. Escansión del segundo quatrain del cuento corto poético The Insect God</i>	77
<i>Tabla 6. Escansión del sexto quatrain del cuento corto poético The Insect God</i>	78
<i>Tabla 7. Escansión del séptimo quatrain del cuento corto poético The Insect God</i>	78
<i>Tabla 8. Escansión del tercer quatrain del cuento corto poético The Insect God</i>	80
<i>Tabla 9. Escansión del cuarto quatrain del cuento corto poético The Insect God</i>	80
<i>Tabla 10. Patrón de rima del cuento corto poético The Insect God</i>	82
<i>Tabla 11. Tipo de rima del cuento corto poético The Insect God</i>	82
<i>Tabla 12. Cómputo silábico en el décimo cuarto quatrain del cuento corto poético The Insect God</i>	85
<i>Tabla 13. Palabras de origen galo y latino en el cuento corto poético The Insect God</i>	90
<i>Tabla 14. Palabras motivadas fonológicamente en el cuento corto poético The Insect God</i>	96
<i>Tabla 15. Palabras morfológicamente complejas en el cuento corto poético The Insect God</i>	101
<i>Tabla 16. Fragmentos de poemas con encabalgamiento y sin encabalgamiento</i>	103
<i>Tabla 17. Tipos de encabalgamiento en el inglés</i>	106
<i>Tabla 18. Encabalgamiento en el cuento corto poético The Insect God</i>	110
<i>Tabla 19. Primera estrofa del poema La marcha triunfal escrita por Rubén Darío</i>	118
<i>Tabla 20. Tipos de sirremas en el encabalgamiento sirremático del español</i>	121
<i>Tabla 21. Escala de formalidad de Martin Joos y Peter Strevens</i>	125

Índice de figuras y/o ilustraciones

<i>Figura 1. Literary appreciation and Linguistic description in Stylistics.</i> -----	36
<i>Figura 2. Components of a style marker.</i> -----	37
<i>Figura 3. Diagrama genealógico de la oración "My brother brought along an apple pie which I ate with some ice cream".</i> -----	105
<i>Figura 4. Ejemplificación de los tipos de encabalgamiento en inglés según Attridge.</i> -----	108

Introducción

Edward Gorey fue un ilustrador y escritor estadounidense, nacido en la ciudad de Chicago en 1925, quien fue conocido en el mundo del arte y la literatura por crear cuentos ilustrados con un tinte macabro, pero con cierto sentido del humor. Edward Gorey combinaba dos planos completamente opuestos en el universo de sus cuentos: un plano de inocencia y el otro de terror. Sus historias hablan de niños (*The Hapless Child*), de monstruos juguetones (*The Wuggly Ump*), de jardines maravillosos (*The Evil Garden*), de baletistas gráciles con futuros artísticos prometedores (*La Chauve-Souris Dorée*), de gatos sonrientes (*Dancing Cats and Neglected Murderesses*), de edificaciones victorianas acogedoras (*The Iron Tonic*), entre otros. Lo que sucede posteriormente con ellos en los relatos es en donde el lector se encuentra con el tono tétrico del arte de Gorey. Los niños tienen destinos fatales, los monstruos se comen a los niños, los jardines están llenos de plantas carnívoras, las baletistas viven experiencias calamitosas, los gatos se vuelven intimidantes y las edificaciones están embrujadas.

En el mundo de Gorey, el sol no alumbra y en vez de la luna, una calavera aparece en lo alto del cielo iluminando parajes con densas nubes y castillos lúgubres, bosques tenebrosos, casas embrujadas, ruinas abandonadas y páramos ennegrecidos. Los árboles no tienen follaje, la lluvia arrecia en las frías localidades inglesas, aparecen fantasmas o espectros muy a menudo y los niños atraen a la calamidad de sobremanera. Los personajes son representados como figuras aristocráticas de la Inglaterra victoriana del siglo XIX, bastante pálidos, escuálidos, siempre con un gesto de angustia, preocupación o pena en su rostro y con un estado de ánimo cabizbajo. Ellos no muestran expresión de felicidad o alegría. Al contrario, el lector predice el desastre en la sobriedad de los rostros de estos como si estuvieran resignados al destino que les espera.

Gorey ilustra y escribe piezas literarias de muy corta extensión en las que se vierte acertadamente un matiz mixto entre lo sutil y lo siniestro, en prosa y en verso, pero casi siempre en verso. En sus cuentos, el lector no se aborrece o se hastía de un morbo exagerado. Al contrario, Edward Gorey recrea las escenas de sus cuentos caricaturizando la desdicha; la tragedia se retrata ante un telón de inocencia o de comicidad. El infortunio solo aparece a través de la suavidad de las palabras y los dibujos infantiles que se muestran al lector, es decir, siempre evocando el miedo ya eufemizado. Sin embargo, las catástrofes no solo son mitigadas por sus ilustraciones de estilo muy infantil, los gestos y posturas cómicas de los personajes y en muchas ocasiones los monstruos o creaturas completamente ficticios, sino también por el trato ingenuo y superfluo que da el artista a la fatalidad de la trama. El artista se limitaba únicamente a describir una sucesión de eventos que aterran al lector, pero nunca explica las conexiones lógicas o las circunstancias en las que estas acontecen. A Gorey le encantaba jugar con la capacidad de deducción y la inteligencia de su audiencia, pues dejaba algunos cabos sueltos para que el público tuviese la imaginación de suponer todo aquello que no se incluye ni en los textos ni en las ilustraciones.

Cabe recalcar que la fuerza del estilo de Gorey recae en la relación que existe entre ilustración y texto. Muy pocos literatos son capaces de crear dibujos que representen visualmente lo que narran en palabras. La mayoría de autores espera que la editorial o algún profesional ilustrador asuman este encargo. En este caso particular, es incluso imperativo aclarar que Gorey concedía mucha más importancia a lo que dibujaba que a lo que escribía. Los dibujos son el fin último de su arte y las palabras son un acompañamiento. Algunos son los cuentos en donde Gorey no incluye palabra alguna porque las imágenes lo dicen todo: *The West Wing*, *Leaves from a Mislaid Album*, *The Tunnel Calamity* entre otros. El mismo Gorey alguna vez mencionó que “cuando explicamos algo, ese algo desaparece. Si algo tiene valor, lo ideal sería que fuera indescriptible” (Souto, 2010). Para él, las palabras no bastaban por sí

solas para recrear las ideas en su mente que buscaban materializarse y, recurría, por tanto, a las imágenes que suplían esos espacios que las palabras no podían llenar. Gorey, en realidad, no es el primero en asegurar que la complejidad del mundo de las ideas del hombre no se materializa a plenitud a través de una lengua. Este mismo pensamiento ya lo habían compartido otros pensadores griegos clásicos como Platón e incluso algunos filósofos alemanes como Walter Benjamin (Benjamin, 1923).

Aún cuando el estilo de Gorey es bastante rico gráficamente, el estilo de sus textos es igual de prometedor. Gorey tenía una fascinación por trabajar con el verso, la rima y el ritmo, estimular la musicalidad de las palabras y crear significado con la forma textual. Con todo este material, la lectura de estos cuentos se hace curiosa y entretenida, pero no así la tarea del traductor quien enfrenta un verdadero desafío al traducir a otro idioma el contenido original con las particularidades, entre estas las fónicas, con las cuales ha sido concebida.

Lo que se plantea en esta disertación es desarrollar un análisis estilístico de uno de los cuentos cortos poéticos de Edward Gorey que se titula *The Insect God*, con el propósito de indicar cuáles son los rasgos que hacen que esta pieza de Gorey sea tan atractiva y original, y después, esbozar los parámetros ideales para conseguir la traducción más acorde al estilo del cuento y del autor.

Esta disertación, más específicamente, busca sentar el estilo de *The Insect God* en un análisis cuantificable, medible y explícito, y define como punto central de discusión aquellos aspectos fonológicos y prosódicos del texto dentro del cuento. Si bien el estilo del cuento no se limita únicamente a la estilística de la fonología y la prosodia, el estudio girará en torno a este enfoque dado. Por consiguiente, los aspectos gráficos, léxicos, morfo-sintácticos, semánticos o sociolingüísticos serán tomados en cuenta, pero con un espectro de interés reducido.

Antecedentes y justificación

Si bien el estilo es un concepto que puede tener una definición ambigua y difusa en ocasiones, se entiende, en términos simples, como “el conjunto de características que identifican la tendencia artística de un época, género, escuela o autor” (Real Academia Española, 2001). En circunstancias simples, algunas de estas características pueden identificarse a través de procedimientos empíricos como suposiciones, corazonadas o meras observaciones; por ejemplo, es fácil percibir el gusto de Fiódor Dostoyevski por los narradores protagonistas, mientras que, al contrario, los narradores múltiples son típicos de William Faulkner quien elegía hasta cuatro en el caso de su novela *The Sounds and the Fury* (Leech & Short, 2007). Otras características necesitan de un ojo más crítico y meticuloso para ser identificadas. De esta manera, quien haya leído a Ernest Hemingway se dará cuenta de que él favorece a las oraciones simples y cortas en comparación con Joseph Conrad quien prefiere las oraciones más largas y complejas por subordinación (ibídem). Estas características reciben el nombre de marcadores de estilo y son estos los que definen el sello personal que cada autor estampa en sus obras. En la mayoría de ocasiones, sin embargo, los marcadores no surgen arbitrariamente. En la literatura, en contraposición a otros tipos de textos, la forma lingüística es reflejo de significado, y el significado de forma llega a su más alta expresión en material versado y rimado.

A pesar de que el trabajo de Gorey se muestra aun más complejo que una compilación textual en verso y rima, los acercamientos de traducción más exitosos que se han publicado hasta la presente fecha son aquellos que dan prioridad a la musicalidad y al ritmo de las palabras de los cuentos originales de Gorey. En realidad, simples nociones literarias y traductológicas sugieren que la melodía del texto no solamente es uno de los distintivos del autor que entretiene más al público lector, sino que, además, es parte de una técnica

narratológica cuyo enfoque es contribuir a la exaltación de los sentidos, el visual por medio de las imágenes y el auditivo por medio de los factores de métrica.

Esto lo comparte Ludovic Flamant, traductor de las obras de Edward Gorey al francés para la casa editora “Le Tripode”, quien decidió mantener el fonostilo del abecedario macabro *The Gushlycrumb Tinies* como se muestra desde el primer pareado (couplet) de su traducción: “A pour Amy tombée au bas des escaliers/ B pour Basil surpris par des ours affamés”; la editorial incluso elogia el trabajo de Flamant en la reseña del libro traducido en su página web diciendo: “Construit comme une comptine de vers de 4 pieds rimés deux à deux, ce recueil passait pour presque intraduisible: Ludovic Flamant a démontré le contraire” (Le Tripode, 2014). Un caso similar ocurre con Alex Stern, traductor de las obras de Edward Gorey al alemán para la casa editora “Lilienfeld”, y cuya traducción del cuento original *The Doubtful Guest* comienza así: “Es erschien dann zum Frühstück und aß zunehmend schneller/ Den ganzen Sirup, sämtlichen Toast und zum Teil einen Teller” (Gorey, Ein fragwürdiger Gast, 2013).

Lo mismo sucede con Marcial Souto y su traducción del cuento *The Disrespectful Summons* al español, quien trabaja para “Libros del Zorro Rojo”, la editorial autorizada oficialmente para traducir cuentos de Edward Gorey a este idioma. En su traducción, Souto decide ser fiel al fonostilo del Gorey y escribe “El Demonio, de un brusco salto/ derribó a la señorita Squill desde lo alto” (Gorey, La Procaz Intimación, 2014) y continúa así a lo largo de la pieza traducida. Curiosamente, Souto, quien ha traducido *The Disrespectful Summons* con el acercamiento traductológico que parece el más apropiado para las obras de Gorey, adopta un método literal para la traducción, en esta ocasión, del cuento *The Insect God* y el resultado es un texto inevitablemente llano que ha perdido toda carga estilística con la que fue concedida originalmente.

El inconveniente recae, entonces, en que la única traducción propuesta del cuento corto poético *The Insect God* no supe con sus necesidades estilísticas. A este punto, la disertación pretende investigar cuáles otras características conforman el estilo del autor, o más precisamente, cuáles son las características que conforman el estilo del cuento corto poético *The Insect God* para luego proveer pautas de cómo elaborar una traducción fonostilísticamente adecuada al cuento original después de haber estudiado con minucia sus componentes de arte y de estilo, con el fin de recrear lo más fielmente posible el mismo atractivo y el mismo interés que evoca el original, también en su traducción.

Lo que plantea esta disertación, brevemente, es analizar los marcadores de estilo del cuento corto poético *The Insect God* para justificar las decisiones que harían de la traducción de la obra más adecuada o menos adecuada estilísticamente. Ahora, es primordial mencionar que los marcadores de estilo cumplen una función holística en donde ninguna actúa o se vale por su individualidad, sino por su armonía con el resto de ellos, por lo que restringir el estudio a un cierto número de marcadores no sería ni pertinente ni provechoso. En otras palabras, si bien se pondrá particular atención a los marcadores de orden fonológico-prosódico, el cual es el enfoque propuesto de este análisis, este estudio mencionará también los marcadores que en el proceso de investigación demuestren ser lo suficientemente relevantes para ser profundizados.

Metodología

Esta disertación procede con un método de investigación descriptivo-analítico. El primer paso fue escoger una obra de Edward Gorey en rima y verso, de extensión corta y lo suficientemente conocida para tener una traducción oficial al español y en lo posible, a otros idiomas europeos. Se designó al cuento corto *The Insect God* como el corpus de la disertación y de este material se escogió todo el repertorio lingüístico que se analizó en capítulos posteriores.

En el primer capítulo, en el marco referencial, se revisaron los conceptos teóricos más relevantes a este estudio en los campos que conciernen al desarrollo interdisciplinario de este proyecto como lo son la lingüística, la traducción y la literatura. Por medio de una amplia búsqueda bibliográfica, se definieron también las contribuciones más destacadas de la estilística aplicada como método de análisis.

En el segundo capítulo, se sometió al cuento corto a un análisis literario que incluye información del autor, de sus obras, de sus influencias y de su trascendencia en la literatura. Este análisis literario ayudó a ubicar al estudio en un contexto temporal y situacional, y contribuyó con los cimientos de la investigación del corpus. Se analizó la métrica del cuento minuciosamente con ayuda de escansiones manuales y digitales (metrónomo) y se registraron los datos extraídos de este análisis en tabulaciones segmentadas por cada estrofa del cuento corto. Los descubrimientos en el análisis literario sirvieron para localizar los marcadores de estilo narratológicos y las tabulaciones de la escansión métrica sirvieron para localizar los marcadores de estilo lingüísticos. Una vez que se identificaron los marcadores de estilo en su totalidad, se procedió a sustentar su relevancia literaria y su conexión con el uso de dichos marcadores en el cuento corto por medio de instrumentación bibliográfica, siempre con un método analítico-sintético y con orientación deductiva.

En el tercer capítulo se procedió con la interpretación de los resultados expuestos por el capítulo anterior y se expuso, argumentativamente, las consideraciones traductológicas necesarias que incluyan los pilares estilísticos del cuento corto poético. Por último, se expusieron las conclusiones de todo el análisis presentado, las recomendaciones de estudios complementarios futuros y las fuentes bibliográficas utilizadas.

Objetivos

General

- Puntualizar los marcadores de estilo del cuento corto poético *The Insect God*, en especial, aquellos que conciernan a los campos de la fonología y la prosodia, y destacar el valor artístico y creativo de cada uno de los marcadores con el fin de plantear alternativas traductológicas que ayuden a preservarlas en una traducción al español.

Específicos

- Ofrecer un análisis estilístico completo que dé cuenta de los elementos narratológicos de fondo y los patrones lingüísticos de forma y así, especificar cómo ambos convergen en el plano estilístico dentro del cuento.
- Detallar y clasificar los hallazgos estilísticos en los campos fonológicos y prosódicos con el objetivo de apuntar a las particularidades que contribuyan a la exaltación rimada, versada y rítmica dentro del cuento.
- Utilizar los resultados del análisis estilístico para proponer pautas de traducción del cuento corto poético que sea eficiente y exitosa de acuerdo a los propósitos estilísticos del original.

CAPÍTULO I - Marco teórico y conceptual

1. El texto literario: Crítica y análisis del texto literario de origen.

Un texto literario es, siempre, el resultado del uso del lenguaje literario en un determinado texto. El lenguaje literario, que se contrapone al lenguaje instrumental, define lo que hace de un texto literario diferente de los textos informativos, periodísticos, legales, comerciales, económicos, científicos, académicos, etc. La diferencia principal entre ambos tipos de lenguaje es que, mientras “el lenguaje literario es polisémico, es radicalmente ambiguo, tiene un alto contenido de metáforas fuertes y poéticas, es connotativo, es abierto e indeterminado, es más informativo y tiene una gran cantidad de mensajes potenciales, el lenguaje instrumental, al contrario del literario, es monosémico, no es ambiguo, tiene un alto contenido de metáforas extintas y convencionales, es denotativo, tiene un desenlace cerrado, es menos informativo y tiene pocos mensajes potenciales” (trad.) (University of Connecticut (UCONN), 2013, pág. 37) No obstante, la diferencia más destacable es que, el lenguaje literario, por tener un alto nivel de literariedad, cuenta con algo de lo que carece el lenguaje instrumental: el plano expresivo en sí mismo.

El texto literario, por ende, se forma por una combinación y selección de elementos lingüísticos que no se escogen al azar sino con una intención estética premeditada y en donde predomina la connotación sobre la denotación. Siendo así, la mejor forma de proceder para traducir un texto literario es notar aquellos elementos denotados que no se encuentran explícitos en la fase de lectura superficial. Sin percibir lo denotado, el traductor está condenado a reproducir un documento carente de estilo y arte, pues ambos son el propósito básico de la creación de cualquier escritor. La mejor forma de estudiar lo que subyace detrás de las palabras del texto es mediante un análisis y una crítica literaria.

Primeramente, se debe aclarar que muchos críticos de literatura no encuentran mayor diferencia entre el análisis literario y la crítica literaria. Sin embargo, Jaime Blume y Clemens Franken, académicos de la facultad de Literatura de la Universidad Católica de Chile, opinan que el análisis está reservado para esos hallazgos que surgen a través de la fase de experimentación y aplicación de las herramientas metodológicas para obtener datos aislados estimables, y la crítica, es la interpretación valorativa de estos datos (Blume & Franken, 2006, pág. 10). En el proceso de investigación, es fácil deducir que el análisis depende de la crítica y la crítica complementa el análisis, el uno estando incompleto sin el otro. Ahora, tanto análisis como crítica tienen como principal propósito ofrecer una verdadera profundización en la interpretación del texto y es, por tanto, una manera de percibir los valores reales del fragmento literario a tratar. Ambos son el medio por el cual se discernen los diferentes elementos que componen el interior de una obra literaria y el lector descubre cómo estos elementos se relacionan entre sí. En efecto, toda obra literaria se compone de elementos lingüísticos y temáticos que en conjunto, dan como resultado una creación textual determinada. El objetivo del análisis es desatar lo anudado, es decir, separar los elementos integrales de un todo a su mínima expresión y así explicar la función individual y luego global de todos ellos dentro de dicho texto.

Si bien el análisis y la crítica literarios sirven en cualquier texto con el objetivo de aplicar un método eficaz de entendimiento, discernimiento y profundización, existe un sinnúmero de modelos de análisis literario cuya aplicación depende del enfoque de una corriente literaria o incluso de un autor o de ciertas construcciones lingüísticas o narrativas que se resaltan más que otras dentro de una obra. Garrido Gallardo (2004), célebre semiólogo e hispanista español y catedrático de la universidad de Madrid, clasifica a los modelos de análisis literario en tres grandes grupos; el primero son los modelos inmanentes, aquellos que “pretenden extraer conclusiones del mismo texto con referencia a un modelo lingüístico que

permita elevar los datos a categorías, pero siempre con independencia a cualquier clave ajena a la lengua (formalismo, el análisis filológico alemán, análisis estadístico, estructuralismo)” (pág. 40). El segundo grupo lo conforman los métodos trascendentes los cuales “analizan la obra en virtud de una clave interpretativa que está más allá de la configuración lingüística (sociocrítica, psicocrítica, la estética de la recepción, marxismo, feminismo, análisis “queer” y de género, postcolonialismo)” (ibídem). El tercer grupo son los métodos integradores los cuales “consiguen que los datos del entorno literario se los considere no como algo externo, sino en cuanto relevantes para el resultado de la significación” (semiótica, pragmática, retórica)” (ibídem).

Según lo dicho, entonces, una obra como *The Catcher in the Rye* escrita por J.D. Salinger donde el protagonista cumple con el perfil de un antihéroe, necesite más de un modelo de psicocrítica que ningún otro, mientras que a la novela como *The Secret Sharer* escrita por Joseph Conrad no le convenga un análisis psicológico del protagonista, sino un análisis de perspectiva postcolonial. Incluso en casos más específicos, en el análisis literario de un mito, las contribuciones de Lévi Strauss serían más apropiadas por ser él quien ha propuesto la definición de “mitema” y demás nociones estructuralistas para este tipo de narración (Blume & Franken, 2006). Por otro lado, si se presenta un cuento folclórico, la mejor opción de análisis sea la de Vladimir Propp quien descompone este tipo de texto en sus unidades mínimas temáticas y descubre la afinidad de estas unidades en todos los cuentos analizados (ibídem, pág. 101).

Una de las escuelas más influyentes tanto en la lingüística como en la literatura con contribuciones muy arraigadas en ambos campos es el estructuralismo. El estructuralismo, enraizado en la lingüística de Ferdinand de Saussure, “se enfoca en las estructuras narrativas, la sucesión de funciones o acciones entrelazadas para formar una historia” (Ryan, 2002, pág. 40). Las ideas de Saussure sirvieron para que la crítica estructuralista le diera mayor

importancia a la forma en que los elementos del texto se entrelazan pues el estructuralismo toma como presupuesto que las obras literarias, de la misma manera que lo hacen todos los hechos de lengua, son sistemas autónomos con dependencias internas. El estructuralismo se basa en conceptos lingüísticos como lengua y habla, diacronía y sincronía, sintagma y paradigma, sin embargo lo más novedoso es que esta escuela de pensamiento se enriquece de temas fonológicos y aduce, de hecho, que la literatura, al igual que el lenguaje, funciona por medio de oposiciones distintivas, es decir, para el estructuralismo, toda construcción literaria mantiene un esqueleto en común con toda producción literaria posible y esta se diferencia de otras, al mismo tiempo, por el sistema de oposiciones con las que funcionan. Así como dice Trubetzkoy, “las estructuras literarias se analizan por su naturaleza de oposición, así como un fonema es por fuerza o sordo o sonoro” (ibídem, pág. 41).

Entonces, por ejemplo, el tipo de narrador en una novela se entiende en el estructuralismo como oposiciones en términos lingüísticos, en donde significantes como “narrador omnisciente”, “narrador protagonista”, “narrador testigo”, etc., pertenecientes a un mismo paradigma, se contraponen en sus propiedades distintivas y significativas. Son estos elementos con significante y significado propio los que componen un sistema de signos, seleccionados y combinados, para lograr un todo literario, tal como funciona el lenguaje humano. De este mismo principio de oposición y significación toman ventaja la mayoría de métodos inmanentes, trascendentes e integradores que surgen en la teoría literaria en los siglos XX y XXI (por lo que es fácil aducir que por más distintos que sean los métodos de análisis literario, estos provienen de cimientos estructuralistas) y no métodos exclusivamente, sino otras ciencias, disciplinas y esferas del conocimiento también. Un ejemplo de ellos es la misma estilística. Michael Rifaterre (1976), crítico literario francés padre de la estilística estructural, se vale de la objetividad del estructuralismo y dice:

Se establece entonces que determinado registro o nivel del lenguaje es la norma y se le oponen otras formas del discurso. Mediante la oposición entre “casual” y “no casual”, por ejemplo, pueden ser opuestos prosa y poesía o prosa literaria y prosa técnica. Una de las formas establecidas como “no marcadas” proporciona el estándar del caso y permite, por simple comparación, aislar las “marcas” de la otra forma. De este modo, se puede describir y eventualmente medir la divergencia entre dos corpus. Esta es lo que llamamos estilística estructural. (pág.16)

Helmut Harzfeld (1975), estilista, filólogo, hispanista y cervantista alemán, parece estar de acuerdo con Rifaterre al defender que el estructuralismo es una buena metodología de análisis para acercarse al estudio de un texto literario de una perspectiva estilística y menciona que:

Estéticamente, el estilo depende siempre de la unidad estructural de una obra. Es por tanto la estructura de una poesía lo que el estilista debe comprender en primer lugar ya que es la que da sentido a los elementos artísticos. Los elementos de estilo elegidas por el autor para crear un universo pueden ampliarse desde los sonidos y desde los ritmos, a las imágenes y descripciones, diálogos y personajes, conceptos de tiempo y de espacio, voces que hablan y personas a las que se dirigen las voces, pero dependen todos de la estructura general de la obra. (49)

Diversos métodos de la crítica del siglo XX han contribuido enormemente a la teoría literaria y todas ellas han aportado diversas respuestas, pero lo cierto es que el estructuralismo es uno de los pilares de las ciencias ocupadas a tratar el fenómeno de lengua y ha influido, a la vez, en diferentes corrientes metodológicas cuyo propósito ha sido darle una explicación científica al hecho literario y permitir la comprensión de manifestaciones que históricamente se hacían de manera intuitiva.

2. Modelo de traducción para los textos literarios.

La aproximación más exitosa para plantear un modelo textual de traducción es la que se basa en la tipología de textos, que, si bien surge de tradición investigativa literaria, se extiende a muchos otros campos del conocimiento como la lingüística, la retórica, el análisis del discurso y la traductología. Un gran número de académicos de la traductología han decidido basarse en la tipología de textos para proponer teorías de nivel textual, pero de todos ellos sobresalen Katharina Reiss (lingüista y traductora alemana) y Peter Newmark (traductor británico) (Hurtado Albir, 2007) quienes decidieron basar sus propuestas teóricas desde los postulados de Karl Bühler y otros representantes del Círculo Lingüístico de Praga de cuyo funcionalismo lingüístico se desarrollan algunas teorías de gran uso y relevancia, sobre todo para incursionar en el proceso traductológico partiendo de la intención que muestre el texto de origen.

Según el continuum del texto de Bühler, toda posible producción lingüística puede orientarse a cualquiera de las tres funciones del lenguaje (según el esquema original tripartito de Bühler y no del esquema ampliado de Jakobson, a pesar que ambos trabajan a partir de la corriente funcionalista) los cuales son expresivo, informativo o vocativo. La función expresiva, la cual a partir de ahora se la denominará como A, se centra en el autor y en el uso personal que el escritor hace de la lengua. La función informativa, denominada B, se orienta hacia el texto mismo y hacia el contenido de información que en él se muestra y la función vocativa, o C, se centra en el lector de aquel texto. Reiss y Newmark concuerdan con lo ya dicho por Bühler y desarrollan un cuadro donde se muestra cada función del lenguaje con el tipo de recursos que cada función aplica en el texto (Newmark, *La teoría y el arte de la traducción (Approaches to Translation)*, 1991):

Tabla 1. *Continuum del texto según Bühler*

	A	B	C
Función	Expresiva	Informativa	Vocativa
Recursos	Autoexpresivo, creativo, subjetivo, emotivo, connotativo	Cognositivo, denotativo, representativo, referencial, descriptivo, objetivo	Retórico, afectivo, exhortativo, conativo, dinámico, imperativo, sugestivo, persuasivo

El cuadro divide a las tres funciones de manera clara a pesar de que en la práctica, la frontera entre una función y otra sea difusa. Mientras un poema puede ser el claro ejemplo de un texto que pertenezca al dominio A, un texto técnico al dominio B y un anuncio publicitario al dominio C, algunas obras pueden fácilmente situarse entre A y B, o entre B y C. No obstante, muy rara vez un texto presentará característica de los tres dominios juntos; es por eso que el esquema se representa como un continuum porque los extremos que lo conforman tendrán menos probabilidad de solaparse en comparación a los puntos que se encuentren contiguos dentro de él. Aún así, siempre habrá en este tipo de textos una función que prevalezca sobre la otra. Como lo dice Newmark (1991) para los textos entre los dominios A y B:

En toda obra artística moralmente seria, la función referencial es un comentario acerca de la conducta y el carácter humanos y todos los pasajes son implícitamente metafóricos y alegóricos. Cualquiera sea el contenido (abstracto, simbólico, naturalista), la función expresiva es la más importante del texto, y es inevitable que la competencia subjetiva del traductor resulte más influyente aquí que en otros tipos de textos. (pág. 47)

A pesar de que esta afirmación de Newmark incluso coincide con todo lo que se ha dicho de la alegoría de la caricaturización y el subtexto en el cuento corto poético *The Insect God*, no hay que confundir el caso de la narración poética y la poesía narrativa con el caso, por ejemplo, de una biografía o autobiografía (memoirs). En el caso de la narración poética y

la poética narrativa, en donde la primera favorece más a la progresión de carácter lineal y a la presentación de acciones que provocan la transformación del estado de cosas como el nudo, el climax y el desenlace, y la segunda favorece más a la exaltación del “yo” poético, se habla de un continuum entre los pilares de los géneros literarios. Por otro lado, en el caso de una biografía o autobiografía, a las cuales se las considera incluso como literatura de no ficción, puede existir una mezcla de expresividad y de representatividad; son en estos casos en donde tales textos se ubicarían entre A y B del continuum de Newmark, no por pertenecer a más de un género literario, sino por mostrar más de una función del lenguaje, que es con lo que trabaja Reiss, Newmark y Bühler. Brevemente, y hablando precisamente de *The Insect God*, aún estando entre dos géneros literarios como la lírica y la épica-narrativa, el cuento corto poético estaría ubicado en el literal A del esquema propuesto por Newmark (1991) que se muestra a continuación (pág. 48):

Tabla 2. *Funciones del lenguaje y la labor del traductor según Newmark*

	A	B	C
1. Ejemplos típicos	Literatura y textos autoritativos	Informes y libros de texto científico y técnico	Escritura polémica, publicidad, avisos, leyes y reglamentos, propaganda y literatura popular
2. Estilo ideal	Individual	Neutro y objetivo	Persuasivo o imperativo
3. Énfasis del texto	Lengua original (LO)	Lengua terminal (LT)	Lengua terminal
4. Enfoque	Escritor (1era persona)	Situación (2a persona)	Lector (3era persona)
5. Método	Traducción "literal" o traducción de la equivalencia formal	Traducción de la equivalencia funcional	Recreación de la equivalencia funcional
6. Unidad de traducción	Pequeña. Unidad de traducción mínima: la palabra. Unidad de traducción máxima: la colocación.	Mediana. Unidad de traducción mínima: la colocación. Unidad de traducción máxima: la oración.	Grande. Unidad de traducción mínima: el párrafo. Unidad de traducción máxima: el texto.
7. Tipo de lenguaje	Figurado	Basado en hechos	Llamativo
8. Pérdida de significado	Considerable	Poca	Depende de las diferencias culturales entre ambas lenguas
9. Palabras y significados nuevos	Obligatorios si están en el texto de la LO	No se permiten excepto si se presenta una razón justificable	Se permite excepto en el caso de textos formales
10. Palabras clave (retener)	Leitmotiv y marcas estilísticas	Palabras tema	Palabras simbólicas
11. Metáfora en desuso	Reproducir	Dar el sentido	Recrear
12. Extensión en relación con el original	Aproximadamente la misma	Un poco más extenso	No hay normas específicas para este campo

Este esquema de Newmark parte del cuadro anterior, solo que esta vez, proporciona una visión bastante completa y satisfactoria de lo que se esperaría del procedimiento de traducción y transcodificación de *The Insect God*. De hecho, toda la información expuesta en la columna A parece calzar perfectamente con las necesidades traductológicas del cuento corto poético. Ahora, es verdad también que si el propósito de la disertación es proponer una traducción fonostilísticamente adecuada al texto original, una traducción literal no parece plausible. Si se pretende conservar marcas estilísticas como el metro, el ritmo y la rima, habrá ocasiones en el que el equivalente directo de una unidad lingüística no coincida con la expectativa de la propuesta de traducción. Es por eso que Newmark ofrece una segunda opción para el método de traducción: la equivalencia formal. Siendo el metro, el ritmo y la rima, parte de la forma textual (así como las otras marcas estilísticas presentes en la obra),

conservarlas se ajusta al concepto de esta equivalencia mencionada. Además, la propuesta de Newmark incluso ayuda a disuadir los juicios binarios de una traducción como cierta/falsa o correcta/incorrecta. Por ejemplo, en el caso de la traducción de Marcial Souto para *The Insect God*, el hecho de que no se conserven las marcas fonostilísticas del cuento, no quiere decir que su traducción sea falsa o incorrecta, pues ha procedido con el método literal respaldado por cierta corriente de pensamiento de la teoría traductológica. El único juicio válido sería calificar a la traducción de Souto como más o menos apropiada o más o menos eficiente desde el punto de vista fonostilístico.

3. Traducción literaria y evaluación de calidad de traducción en textos literarios.

La traducción literaria y poética son ámbitos en donde la erudición del traductor juega un papel trascendental, sea por su competencia lingüística en ambas lenguas, sea por la prudencia con la que aplique estratagemas en el proceso traductor o sea por el amplio conocimiento que tenga del arte de la literatura junto con todos sus matices y sutilezas. Queda muy claro que un texto literario no se puede traducir de la misma manera que un texto no literario, y presupone una lectura que incluye el funcionamiento interno de imágenes y figuras, de ritmo, musicalidad, de orden y construcciones sintácticas determinadas, de mensajes connotados y factores creativos y que todos deben ser comprendidos por el traductor para beneficio del lector de la obra traducida.

Ahora, por una parte, los avances que se han dado en traductología en cuanto a establecer metodologías que faciliten el trabajo del traductor de un texto literario han hecho posible que se establezcan unos cuantos parámetros para juzgar qué tan eficiente o deficiente es una obra traducida con respecto a la obra original y esto le permite al traductor valorar de manera objetiva la calidad de las traducciones. Por otra parte, en traductología, es mucho más

común llevar a cabo experimentos exploratorios que por lo general parten de una idea que el traductor llega a concebir a partir de su experiencia profesional.

Sea como fuere, la traductología, en cuanto a materia muy variada y multifacética, proporciona acercamiento a factores que pudieran ser válidos para evaluar la calidad de las traducciones de un texto literario. Exactamente esto es lo proponen hacer autores como Clifford Landers en su libro *Literary Translation: A Practical Guide* y Beatriz Rodríguez Rodríguez en su libro *Literary Translation Quality Assessment*. Ambos evalúan la calidad de traducción en un texto literario a través del criterio del traductor para manejar ciertos rasgos literarios predominantes en el texto como títulos simbólicos, uso de imagería a través de las metáforas y metonimias, las voces dialectales de los personajes, las figuras o esquemas como recursos literarios, etc. Así, el traductor puede actuar cautelosamente en la traducción de estos rasgos, según lo recomendado por los manuales. El inconveniente recae en que ningún parámetro de calidad de traducción se aplica a todos los textos, sino a las necesidades estilísticas de textos literarios aislados.

Con respecto a textos versados y rimados, como poesía y cuentos épicos-líricos, la traductología suele proponer dos acercamientos para la traducción de tales textos. En los años setenta del pasado siglo, surge alrededor de la ESIT (École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs) una teoría acerca de la traducción literaria que quedó en llamarse "la teoría del sentido o teoría interpretativa", cuya característica más significativa es el rechazo a la traducción literal. Los aportes más significativos que esta escuela hace a la traductología son, entre otros, la importancia y el papel preponderante que le confieren al contexto y a la interpretación propia del traductor a la hora de estructurar y darle sentido al texto que traduce. La escuela proclama que aunque la traducción literal es defendida por muchos y la mayoría de estos procedimientos y su terminología siguen utilizándose en los estudios de traducción, este tipo de traducción solo es posible entre lenguas de una cultura próxima, y muy pocas veces es

factible una traducción literal, que, a su vez, sea capaz de transmitir el mensaje original y sea considere el entendimiento del receptor de dicho mensaje.

La línea que adopta la escuela francesa la adopta igualmente Clifford Landers al decir que lo más común es que el traductor, en especial el traductor de poesía, realice algunos cambios y se valga de otros métodos traductológicos para poder lograr sonoridad en la traducción que es el objetivo estético del poema de partida (en caso de la que la poesía cuente con verso y rima) y que, para lograr esto, es inevitable sustituir una palabra por otra que no se la considere el equivalente directo de la palabra original. Clifford Landers opina al respecto que:

Any translation should, make that must, be read out loud for sonority. Sound is paramount to poets and more than one translator has been told by the SL poet, “when it is impossible to preserve both meaning and sound, go with the sound”. Although not all poems (both translations and originals) that sound good are good, it is a pretty safe bet that a translation that sounds bad is, well, bad. (pág. 100)

Sin embargo, otros autores defienden la teoría de la traducción literal, como una traducción que se realiza palabra por palabra, con la intención de producir un texto correcto e idiomático, y para esto el traductor debe respetar los elementos propios de una lengua que no deben ser cambiados. El debate entre la traducción literal o no literal ha existido desde siempre; la tradición filológica europea ha postulado que la traducción literaria requiere de un esfuerzo más elaborado e intelectual en comparación a las traducciones técnicas con propósitos más comerciales y simplificados. Evidentemente, existen diferencias entre el ámbito literario y el ámbito instrumental, ya sea en las distintas funciones del lenguaje que se encuentran en cada tipo de texto, en el distinto efecto que causa el dicho texto en el receptor, el distinto acercamiento traductológico que uno y otro requieren, entre otros.

Viendo la necesidad de proceder de diversa forma con respecto a lo literario y a lo no literario, varios autores, en periodos pre y post lingüísticos de la teoría de la traducción, han afirmado que una traducción especializada debe ser literal, mientras que una traducción literaria podría proceder de manera más libre (u oblicua) justificadamente. Otros, como Benjamin y Ortega y Gasset, quienes de por sí cuestionan la validez de la traducción literaria en especial aquella que intenta traducir la poesía, defienden que mientras más literal sea la técnica de traducción, más fiel será ese intento de traducción al texto literario original el cual jamás deberá ser interpretado libremente (Newmark, *La teoría y el arte de la traducción* (Approaches to Translation), 1991).

Las opiniones son diversas, y muchas de ellas, aunque pudieran ser criterios autorizados, pocas veces muestran pruebas de fiabilidad. Lo que sí es seguro, pues es evidente por sí mismo y lo comparten autores de diferente escuela de pensamiento, es que la traducción literaria difiere de la instrumental en que la primera es simbólica o alegórica y el segundo tiene una intención representativa, y por tanto, el traductor de arte deberá poner más atención a la connotación, a la semántica de la forma, a la extensión del significado detrás de la superficie textual, a posibles interpretaciones ambiguas o polisémicas dentro del texto y en sí, a todos los posibles mensajes a las que el texto puede aludir.

Entre los modelos de traducción que se han propuesto con el fin de solucionar las diferencias metodológicas que cada texto posee en su individualidad, se destaca la de Eugene Nida y su modelo de equivalencia dinámica y equivalencia formal:

La equivalencia dinámica o llamada también como equivalencia funcional, por un lado, sugiere que el objetivo de una traducción debería ser el transmitir el significado del mensaje del texto base teniendo afinidad más a la lengua y audiencia terminal que al mismo contexto de donde se originó el documento, esto es, arriesgar la literalidad, el

orden de las palabras, los gustos lingüísticos y las desviaciones gramaticales del autor, etc.; por otro lado, la equivalencia formal defiende el molde original en el que se creó el escrito y propone una traducción palabra por palabra arriesgando incluso la naturalidad y la fluidez del idioma meta. (Newmark, *La teoría y el arte de la traducción (Approaches to Translation)*, 1991)

Clifford Landers (2001) también trata de esta dicotomía metodológica y denomina a aquellos traductores que prefieren una equivalencia funcional como “targeteers” y a aquellos que prefieren una equivalencia formal como “sourcerers (con un clara satirización y sentido doble al término). Cabe aclarar en este punto que, en realidad, no existe una línea divisoria precisa entre el campo de aplicación de uno u otro acercamiento. Se trata, más bien, de dos polos en los que a cada lado del continuum se encuentran numerosas técnicas traductoras.

Ahora, hablando de poesía, épica, narrativa poética o cualquier otra obra literaria en donde predomine la musicalidad de las palabras, el traductor debe meditar cuidadosamente cuál de estos dos acercamientos de traducción sería el más indicado para poner en práctica. Ya había dicho Benjamin en el documento *La Tarea del Traductor* que...“Ningún poema se ha escrito para su lector, ni para entenderlo es importante tener en cuenta a los receptores de tal obra de arte” (Benjamin, 1923, pág. 23) y además puntualiza que el verso, la sintaxis, el orden de palabras, el ritmo, y el sonido, todos poseen valores de significado. En pocas palabras, en cuanto a literatura versada se refiere, la lealtad del traductor debe permanecer siempre mano a mano junto con la destreza del artista.

Nabokov concuerda al decir que “la traducción literal deberá reproducir de manera tan semejante como permitan las capacidades asociativas y sintácticas de otra lengua, el sentido contextual exacto del original” (Newmark, *La teoría y el arte de la traducción (Approaches to*

Translation), 1991, pág. 43). Y para abordar la traducción poética, Newmark plantea tres reglas empíricas a seguir:

La traducción debe ser lo más literal posible y tan libre como sea necesario; b) la unidad de traducción debe ser lo más pequeña posible; c) una traducción es impermeable a la transferencia, es decir, una traducción nunca adopta una colocación, estructura u orden de palabras propias de la lengua original. La transferencia, por más plausible que sea, es una traducción errónea. (Newmark, 1991, pág. 43)

Con todo lo dicho, sería arriesgado dar por sentado que la traducción literal es el único método traductológico que asegura fidelidad al texto original o, más arriesgado aún, asegurar que la traducción literal hace justicia al texto original en todos los casos en donde se lo aplique. A pesar de que esta sea la posición que adoptan grandes conocedores del campo de la lingüística y la literatura como Ortega y Gasset y Benjamin, sería más sabio rescatar que, sin duda, mientras más pequeña sea la unidad de traducción para un obra versada, el traductor verá más beneficios durante el proceso de traducción.

4. La estilística: El estudio del estilo.

Bajo el nombre de estilística se han agrupado infinidad de trabajos cuyos límites al término resultan generales y confusos, desde estudios de retórica y manuales sobre el arte de escribir hasta textos de teoría lingüística y teoría literaria. Lo primero que se debe tener en consideración acerca de la estilística es que es un campo interdisciplinario, donde la valoración del objeto de estudio se lo formula a través de teorías lingüísticas y literarias lo cual niega la autonomía de la estilística como ciencia global y acepta su reconocimiento, en mejores condiciones, como subdominio analítico de estos dos campos del conocimiento pues

no incluye una teoría general, sino que se fundamenta en teorías lingüísticas y literarias ya existentes (Paz Gago, 2009).

En general, la estilística, se la define como “el estudio cuyo objetivo es explicar la relación entre lengua y función artística, y que siendo la estilística un concepto relacional, integra la curiosidad del crítico literario por la apreciación estética y el perfil del científico por la descripción lingüística; es el estudio del estilo, aquello que nace de rasgos estéticos materializados en rasgos lingüísticos dentro de un texto” (trad.) (Leech & Short, 2007, pág. 11). Ahora, el inconveniente surge al momento de definir el estilo y los textos en donde el estilo es más proclive a aparecer. Primeramente, hay que señalar que el estilo comprende muchos usos no solo en la literatura, sino en otros aspectos del arte como la pintura, en la escultura, en la música, en el teatro, en la danza e incluso el término puede referirse al estilo de un autor, de una corriente, de una época, de un género o de una obra en cualquiera de las artes mencionadas. Sin embargo, en el ámbito del lenguaje, el estilo, como lo define Michael Riffaterre es “el subrayado que imponen ciertos elementos de la secuencia verbal de manera que el lector no puede omitirlos sin mutilar el texto y no puede descifrarlos sin encontrarlos significativos y característicos” (Garrido, Nueva Introducción a la teoría de la literatura: Nueva edición corregida y aumentada, 2004, pág. 92).

Por otra parte, con respecto a los tipos de texto donde aparece el estilo, es clave tener en mente que el estudio del estilo no es necesariamente equivalente al del carácter literario de dicho texto. Los textos literarios suelen atesorar entre sus características la de contar con un estilo muy elaborado, pero eso no le concede necesariamente la literariedad. El estilo no es rasgo ni distintivo ni exhaustivo de un texto literario y esto se demuestra considerando que “todo texto tiene estilo, no sólo los literarios, sino también los textos periodísticos, publicitarios, ideológicos o ensayísticos, orales y audiovisuales; religiosos y filosóficos” (Paz Gago, 2009, pág. 510). Esto no quiere decir tampoco que se pueda desmentir que la estilística

favorece enormemente el texto literario como objeto de estudio a simple razón de que la ambigüedad del estilo radica en su naturaleza bifronte que se manifiesta en la cita de Roland Barthes, filósofo, escritor y semiólogo francés, “ved mis palabras; soy lenguaje. Ved mi sentido: soy literatura” (Garrido, Nueva Introducción a la teoría de la literatura: Nueva edición corregida y aumentada, 2004, pág. 93).

Sabiendo ya que el estilo es el objeto de estudio de la estilística, y sabiendo también que el marco de tal objeto es bastante general y abstruso, Geoffrey Leech y Mick Short proponen teorías de metodología y sistematización de la estilística que contribuyen a la objetivización del estilo y facilitan los procedimientos de investigación en el campo presentando tres conceptos claves los cuales son: carácter dualista del estilo, el marcador lingüístico como unidad mínima de estilo (marcador de estilo) y los elementos que componen estos marcadores de estilo.

En primer lugar, Leech y Short hablan del carácter dualista del estilo. El estilo concierne a la lingüística y a la literatura, pero la intriga del estilista se da cuando este se pregunta dónde termina la crítica literaria para comenzar con la descripción lingüística o viceversa. Por un lado, Leo Spitzer, fundador del círculo filológico, de una de las primeras escuelas de la estilística en la primera mitad del siglo pasado, habla de esta dualidad alegando que “la tarea de la explicación lingüístico-literaria procede de un vaivén que parte de los detalles lingüísticos hacia el centro literario del arte de una obra o un autor; existe un movimiento cíclico en donde la observación lingüística estimula la perspicacia literaria y en donde esta, a su vez, estimula y produce una observación lingüística más profunda” (trad.) (Leech & Short, 2007, pág. 12). Por otro lado, Helmut Hatzfeld (1975) discute el pensamiento de Spitzer y dice que “la estilística no parte, según el viejo procedimiento, de la gramática para entender a los autores, sino que parte de los autores ya comprendidos y discute las realizaciones que aparecen filtradas a través de la institución colectiva de esa determinada

lengua” (pág. 29). Leech y Short (2007) están de acuerdo con la naturaleza cíclica dualista de la estilística pero mencionan que “no existe un punto lógico de partida pues trabajamos con un texto literario en dos planos desarrollados imperfectamente: el primero es nuestra habilidad para responder a este hecho como una pieza literaria y el segundo es nuestra habilidad para observar su lenguaje” (trad) (pág. 12) y por ende, elaboran la siguiente figura que se muestra a continuación:

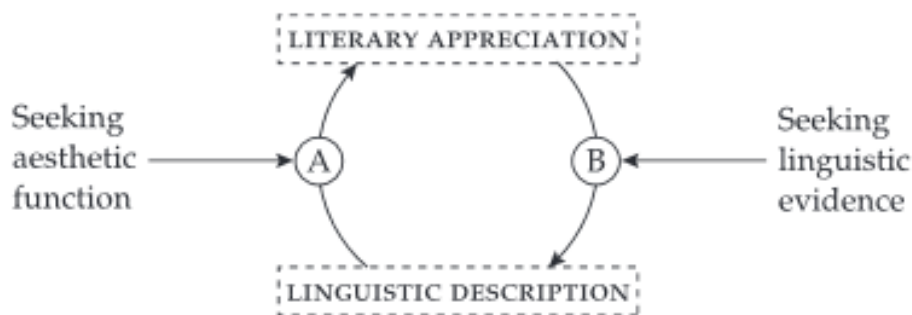


Figura 1. Literary appreciation and Linguistic description in Stylistics.

Fuente: (Leech & Short, 2007, pág. 12)

En segundo lugar está el marcador como unidad mínima de estilo. El marcador de estilo, de tradición estructuralista y generativista, se define como aquel rasgo lingüístico que demuestra tener motivación en un texto literario sea por medio de frecuencia, desviación o elección sobre otros rasgos lingüísticos de la misma categoría. Las dos ventajas principales de usar un concepto como el de marcador de estilo es que ayuda al investigador a concretizar la noción de estilo a situaciones contables y por lo tanto, incluir a la vez métodos cuantitativos y cualitativos para el estudio del estilo y, ayuda también, a que el investigador pueda discernir y seleccionar los rasgos lingüísticos que parecen más prometedores de lo que no porque por más prolijo que sea el ingenio de un artista, no usará todo el material del código de lengua con propósitos artísticos particulares.

En tercer lugar, están los elementos que componen los marcadores de estilo. Según Leech y Short (2007), el marcador está compuesto de desviación, prominencia y relevancia

literaria; la desviación lo definen como “la noción puramente estadística, es decir, la diferencia entre la frecuencia normal de un rasgo lingüístico y la frecuencia del mismo rasgo en el corpus del texto” (pág. 39). Ahora, para este concepto, se debe enfatizar que desviación, para Leech y Short, así como para otros teóricos, significa, frecuencia, desviación y elección, es decir, el concepto no toma en cuenta exclusivamente los marcadores cuyo uso demuestra ser recurrente, sino también considera aquellos rasgos formales que van en contra de la norma o aquello que supone una innovación como resultado de una elección consciente e intencional por parte del autor. La prominencia se define como “la noción psicológica, es decir, la intuición de que un rasgo lingüístico sobresale de otros rasgos en el texto, siendo la prominencia la base del primer reconocimiento subjetivo del lector de un marcador potencial” (ibídem). Finalmente, la relevancia literaria es “el propósito o el fin por el cual un rasgo ha sido utilizado en el ámbito literario” (ibídem). Estos tres elementos del marcador de estilo se presentan en una saeta que se direcciona de izquierda a derecha como se muestra a continuación:

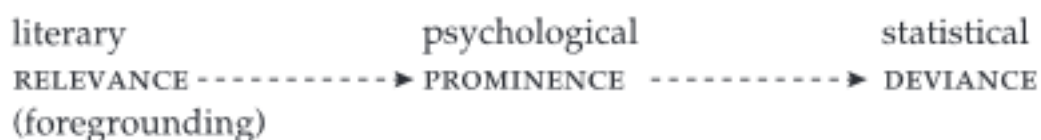


Figura 2. Components of a style marker.

Fuente: (Leech & Short, 2007, pág. 41)

El propósito de Leech y Short de mostrar los elementos que componen el marcador de forma unidireccional (en donde se interpreta como si todas las instancias de X fueran todas las instancias de Y, pero no así de forma contraria) es porque la desviación puede ayudar a apoyar y sustentar hipótesis acerca del estilo de un texto o de un autor, pero nada puede ser comprobado meramente a través de la estilometría. Esa, justamente, es la crítica que recibe la

estilística de Charles Bally por tratar de dar un rol secundario al carácter literario de la estilística y es crítica también de la estilística atribucional, que, si bien sirve para atribuir novelas anónimas a posibles escritores por cuya autoría de otros libros se conocen las preferencias de estilo, no suplen un análisis completo porque toman en cuenta rasgos desmotivados sin conectar el estilo con intenciones de arte.

5. Carácter científico y problemas del análisis del estilo literario.

Siendo el caso de la estilística un enfoque analítico multidisciplinario, con teorías prestadas y no propias, con tantas acepciones posibles, con escuelas de pensamiento algunas complementarias, otras contrapuestas, y con una metodología que reside inevitablemente en la subjetividad del arte, se espera lógicamente complicaciones al delimitar los procedimientos de investigación más adecuados en este campo. La estilística no procede de bases tan sólidas como lo hacen los estudios de las demás ciencias sociales, pero aún así, el estilista tiene las herramientas para valerse de su buen sentido, desarrollar un trabajo lo más certero posible y enfrentar sabiamente los obstáculos que el estilo le presenta.

El primer obstáculo que el estilista debe superar es la delimitación de su objeto de estudio que, en este caso, vendría a ser el concepto de estilo. Para una obra literaria son relevantes el estilo del autor, de la corriente y escuela literaria a la que el autor se circunscribe, de la época o movimiento literario en auge al momento de su creación, de su género y subgénero literario o incluso de influencias políticas, económicas, sociales, culturales o ideológicas del entorno del autor y la obra. Sin embargo, si el estilista escoge una de estas variables, sería aquella que le dé mayor seguridad al recolectar, categorizar y analizar datos, comprobar o descartar hipótesis y plantear teorías con validez, con fiabilidad y con exhaustividad.

A saber, el carácter individualista del estilo es tan extremo que, en ocasiones, se ha aducido que existen tantos estilos como hay escritores. Y sucede que cuando se habla de estilos de categorías más generales como corrientes, escuelas o épocas, en donde se arriesga a juntar el estilo de un grupo de autores en una misma cesta, la estilística suele reducirse a sinónimo de vagas suposiciones y medidas indeterminadas. Lo mismo sucede al recurrir al estilo del autor como objeto de estudio, lo cual pone en tela de duda muchas otras serias consideraciones también. En principio, se puede decir que mientras más general sea el ámbito del estilo, más tentativo será lo que se declara de él. Leech y Short (2007) opinan que la manera más certera de acercarse al estudio del estilo es exclusivamente a través del texto diciendo:

We shall be concerned primarily with the style of texts. A text, whether considered as a whole work or as an extract from a work, is the nearest we can get to a homogeneous and specific use of language. It is therefore the natural starting place for the study of style. In a text, we can study style in more detail, and with more systematic attention to what words or structures are chosen in preference to others. So if we think of style as ‘the linguistic characteristics of a particular text’, we shall be on the safest ground. (pág. 11)

El texto, por lo tanto, que actúa como unidad lingüística, es precisa para acercarse a un estudio más delimitado que favorece una aproximación a los datos más medible, comprobable y objetiva que cualquier otro tipo de estilo literario.

El segundo obstáculo es el uso de métodos cuantitativos estadísticos en la investigación estilística de un texto. Comúnmente, se suele pensar que mientras más se confíe de la instrumentación numérica, más exactos van a ser los resultados de la etapa analítica. El primer inconveniente de apoyar la validez de un estudio estilístico enteramente en la estadística es que este proceso mide eficientemente la cantidad de desviación de un marcador

de estilo dentro de un texto (la desviación también incluye esos marcadores que aparecen menos veces de lo que se esperaría en comparación a sus realizaciones en circunstancias “normales” de la lengua), pero no la calidad de esta misma desviación, que es lo que da cuenta la prominencia del marcador. Esto significa que si un marcador muestra una frecuencia insignificante para la desviación, no significa que sea igual de insignificante para su prominencia, pues, por alguna razón ha llamado la atención del lector, esto sin contar que tratar de estudiar en primer lugar lo que envuelve al término “norma” es complejo y probablemente tome un estudio igual o más extenso que el que se ha propuesto hacer para el análisis estilístico, además que la lista de posibles marcadores de estilo de toda una lengua es infinita, lo cual no da una pauta segura para proceder de la misma forma en un texto que en otro (dudosamente, la secuencia de marcadores en un texto será exactamente la misma que en otro texto, aún si han sido ambas escrita por el mismo autor).

Aún así, tampoco se puede negar que usar frecuencia numérica para los marcadores de estilo de un texto no trae consigo ciertas ventajas. La estadística puede brindar la confirmación que el investigador necesita para las corazonadas que se tenga acerca del estilo y subrayar otras que pudieran pasar desapercibidas, pero como todo método cuantitativo en materia artística, su uso plantea ciertas cuestiones de relevancia. Leech y Short (2007) afirman que:

Only in a limited sense does statistics provide an objective measurement of style. The escape from intuition in the study of style leads inevitably in the direction of quantification. But intuition has a respectable place both in linguistics and criticism. In both the literary and the linguistic spheres much rests on the intuition and personal judgment of the reader, for which a system, however good, is an aid rather than a substitute. Style is such a complicated phenomenon that it would be impractical to

demand hard evidence for every observation made. It may be sufficient for many purposes just to enumerate textual examples of the feature under discussion. (pág. 38)

Una vez que la estadística se presenta con todas sus cualidades y defectos en cuanto a la investigación estilística, queda claro que, el crítico, mientras más desee corroborar sus intuiciones de estilo, más necesitará recurrir a la evidencia lingüística del texto y la evidencia lingüística, queda por sentado, necesita respaldo a su vez de una frecuencia numérica. Si el crítico se ve cuestionado, la estadística le da la oportunidad de sustentar sus declaraciones con evidencia cuantitativa porque esta es una herramienta de investigación más convincente que la inferencia. Por otro lado, la intuición no es desacreditada en un campo como la estilística, en donde la erudición, que es la que guía al crítico a sus descubrimientos, es más apreciada que la cuantificación.

El tercer obstáculo es la interrogante de si existen diferentes tipos de estilística que sugiera al investigador optar por un enfoque más alineado a un extremo de los dos polos disciplinarios: o la lingüística o la literatura. Ahora, este es probablemente un conflicto que encuentra solución por su propio peso. La estilística se crea para estudiar textos literarios y encontrar la relación que tiene el uso del habla (porque la estilística pertenece al habla y no a la lengua) de ese texto con su función artística. No hay forma posible en la que se trate de dar una explicación de arte a la forma lingüística de un escrito sin entrar a lo que corresponde al arte de la palabra, la literatura y, viceversa; no hay forma en la que se trate de asociar la intención estética del mismo escrito a su manifestación formal sin entrar en el campo que concierne a los fenómenos de la palabra, la lingüística. Decía Helmut Hatzfeld (1975):

No existen diversas estilísticas, la una retórico-literaria, la otra lingüística o gramatical, la tercera quizá psicológica. Hay solamente una que es siempre lingüística, en cuanto al máximo del material utilizado, psicológica en cuanto a la motivación y al mismo

tiempo literaria en cuanto al enunciado en sí. Estudiar un texto significa hacer filología. La estilística sería por tanto más bien una filología, pero una filología que analiza los textos desde un punto de vista solamente artístico, o sea una filología estética. (pág. 45)

De este tema también opina Garrido Gallardo y proclama que “la indagación lingüística del rasgo de estilo no es, en modo alguno, aislacionista, y sostendrá que, si una estilística que no se ocupe del lado idiomático es incompleta, una que quiera definir sus fines ocupándose solamente del lado idiomático es inadmisibile” (Garrido, El lenguaje literario: Vocabulario Crítico, 2009, pág. 76). Hasta cierto punto se puede aducir que el interés de aplicar la estilística a un texto literario puede verse influenciada por la formación académica del crítico: un poco más profunda en el análisis literario para el literato, un poco más profundo en el análisis lingüístico para el lingüista, pero jamás un saber desasociado de otro.

Otro problema mana también cuando se piensa que, la estilística, por tratar de justificar las elecciones lingüísticas con causas estético-literarias, excluye de su estudio al fondo de un texto. Es trascendental tener en cuenta que si se separan en un análisis los planos de fondo y forma textuales es por cuestiones didácticas y metodológicas, pero - y con excepciones de ciertas escuelas de pensamiento como el formalismo que asegura que la literatura es únicamente forma y el contenido es tan solo efecto de la forma- ambos planos son complementarios y paralelos jerárquicamente. Como ejemplo, ignorar el tinte político de las obras de George Orwell, o peor, aseverar que este subtexto típico de este autor no es parte de su estilo porque el subtexto no es parte de la forma sino del fondo textual, sería una afirmación debatible. Lo mismo sucede si se proclama que el esteticismo y el decadentismo no es parte del estilo de Oscar Wilde o que los ambientes, dialectos y contextos sureños nortamericanos no son parte del estilo de Mark Twain.

En conclusión, la estilística es una disciplina compleja que, por su naturaleza, niega la posibilidad de clasificar el estilo en forma total y absoluta, pero no anula por esto los intentos y aportes que se la ha dado para teorizarla ya sea con enfoques cualitativos, cuantitativos, lingüísticos o literarios. La estilística debe quedar, sobre todo, como factor que depende altamente del sentido común y del sentido científico del que indaga en su esfera para asegurar una metodología de estudio confiable y oportuna.

CAPÍTULO II – Análisis estilístico del cuento corto poético *The Insect God*

Pars Prima: *The Insect God* por Edward Gorey

Introducción a la obra y al argumento.

The Insect God escrito por Edward Gorey pertenece a un tríptico de cuentos cortos llamado *The Vinegar Works: Three Volumes of Moral Instruction* en el cual se incluyen también los cuentos *The Gushlycrumb Tinies* y *The West Wing*. El tríptico fue publicado por primera vez en 1963 por la editorial Simon & Schuster. Con el pasar del tiempo, el tríptico fue incluido en una compilación junto con otras de las doce primeras obras de Edward Gorey. Esta compilación fue llamada *Amphigorey* y fue publicada en el año de 1972 por la editorial The Berkley Publishing Group. A esta compilación le siguieron tres tomos más que incluyen el resto de las obras del autor. Estos tres tomos reciben el nombre de *Amphigorey Too*, *Amphigorey Also* y *Amphigorey Again*. Cabe mencionar que, en el 2010, el tríptico fue traducido al español por la editorial española Zorro Rojo y recibe el nombre de “La Fábrica de Vinagre: Tres tomos de enseñanza moral”.

Dispuesta en catorce estrofas de cuatro versos y cada estrofa acompañada a la par de una ilustración en blanco y negro, la obra relata la historia de una niña de apenas cinco años de edad llamada Millicent Frastley quien se aventuró a jugar sola a orillas de un parque. Mientras jugaba, un coche negro se detuvo cerca de ella. Del coche apareció un rostro verdoso quien ofreció a la niña confites de canela y la niña, sin poder resistirse, los tomó. Fue en este momento en el que el personaje misterioso del coche la secuestró sin dejar mayor rastro del crimen. La niñera, la responsable de vigilar a la pequeña, fue encontrada en un estado de locura y sin poder dar razón del paradero de la criatura. La familia de la niña, preocupada, llamó a la policía quien, posteriormente, empezó a investigar el caso. Sin embargo, la policía no tuvo mucho éxito y el coche se alejaba cada vez más de la ciudad. Una vez que el coche

llega a las puertas de un edificio de muros macizos y altos, el cuento acaba por contar el trágico fin de Millicent, pues, al final, una horda de insectos lleva a la niña a un gran salón en donde la ofrecen como sacrificio al DIOS DE LOS INSECTOS.

Millicent Frastley es una pequeña niña de buena cuna, de cabello y de vestimenta clara, y de una edad de cinco años quien es secuestrada y luego sacrificada por un grupo de insectos casi antropomorfos. Es una niña inocente, ingenua y curiosa como cualquier otro niño de su edad. El relato completo gira en torno a su historia pues los temas cruciales que trata el cuento son el secuestro infantil y el sacrificio humano.

Por otro lado, el insecto secuestrador, cuyo nombre real se desconoce, es el antagonista de este cuento. Es una figura grande y alta, casi del tamaño de un adulto humano, con apariencia de insecto, con antenas, mandíbulas externas, ojos saltones, tórax y abdomen segmentados y patas finas y largas. La razón por la que secuestra a la pequeña Millicent Frastley es para ofrecerla como sacrificio a su dios y en las viñetas finales, el lector conoce que existe más de uno de estos seres. Este antagonista es de particular interés para el lector pues es el único en todo el elenco quien ha sido caricaturizado seguramente por razones que no han sido aleatorias para el autor.

Ahora, acerca de los personajes secundarios e incidentales, se puede decir que la niñera es el más relevante de la historia. Es, según las ilustraciones, una mujer de mediana edad quien es responsable del bienestar de la pequeña Millicent Frastley. En la narración, se la da a conocer como una señorita en un estado frágil y debilitado y quien ha perdido irremediablemente la cabeza.

Por último, aparece la familia Frastley conformada por la madre, el padre, la hermana y el hermano mayor, y el hermano bebé de Millicent Frastley. Por tener el mismo nivel de desenvolvimiento y por mostrar las mismas características psicológicas, la familia actúa como

un personaje secundario unificado. La familia es claramente acaudalada y a pesar de aparecer en tan solo tres viñetas, el lector experimenta la verdadera preocupación, angustia y tristeza que sienten todos ellos por la pérdida de su hija y hermana.

Periodo.

Gorey vivió entre 1925 y 2000; sin embargo, la época de vida del autor y el período en el que se enmarca la obra difieren uno del otro. Sus trabajos, en realidad, retratan aspectos que los ligan a una época anterior, más específicamente, a la época victoriana y eduardiana de la Inglaterra del siglo XIX. Por lo tanto, analizar lo más característico de la época victoriana y eduardiana es el punto de partida para una comprensión más profunda y acertada del artista y sus cuentos en cuestión.

En el tríptico titulado “La Fábrica de Vinagre” escrita originalmente por Edward Gorey y traducida por Marcial Souto para la editorial española Zorro Rojo, el traductor destaca que Gorey estaba claramente obsesionado con todo lo relacionado a las eras victoriana y eduardiana y, en general, con el siglo XIX (Souto, 2010). Curiosamente, el artista muestra su fascinación por algunos elementos repetitivos en sus ilustraciones y en el texto (leitmotiv) y son estas mismas las que ayudan a identificar los elementos históricos presentes en el escenario en el que se sitúan sus trabajos. Los personajes y el espacio son elementos que comparten muchas similitudes entre sí de una obra a otra y son claramente la huella del estilo de este artista. Como es el caso de la familia Frastley, Gorey se sentía a gusto retratando a la clase alta inglesa favorecida, adinerada y aristocrática y con actitudes moralistas y recatadas, tan característico de la sociedad británica de esa época. En sus obras, los que toman los papeles principales son aquellos terratenientes, banqueros, empresarios y comerciantes que se supondría se beneficiaron de la Revolución Industrial y que ocuparon los escalafones más altos de la pirámide socioeconómica en el país.

En el cuento *The Insect God*, las ilustraciones muestran a los personajes del cuento luciendo una vestimenta muy particular a estas épocas antes mencionadas. La señora Frastley, así como las mujeres de la época victoriana y eduardiana de clase alta en general, se la retrata usando largos vestidos de tonos muy oscuros y sobrios (niñas, niños y servidumbre, como en el caso de la niñera, usan prendas de color blanco) combinados con materiales y accesorios pomposos y llamativos como la seda, el satín, el terciopelo y plumas que adornaban los sombreros de gran tamaño. Se usaba también el corsé que resaltaba el busto y las caderas de la mujer y, a la vez, adelgazaba el tamaño de la cintura.

En el caso del señor Frastley y los agentes de policía, la ropa tiene, de la misma manera, tonos muy sobrios y apagados. Los hombres, para entonces, vestían sombreros de copa alta y baja, guantes oscuros y bastones de madera con metales preciosos empotrados. Vestían abrigos bajos hasta la rodilla y bastante abultados debido a la piel de animal que se utilizaba para fabricarlos. Los hombres de esta época se caracterizaban por tener bigote o barba de volumen prominente.

Las niñas de clase alta como Millicent Frastley, por otro lado, utilizaban vestidos más flojos y livianos y tonos más claros. Los niños, como los hermanos de Millicent, de igual manera, utilizaban una variedad de colores y diseños más amplia y para ellos, el estilo Fauntleroy (Hodgson Burnett, 2008) estaba de moda. En este estilo se usaba el bléiser, cuello de encaje, corbatín, zapatos de cuero y un pescador de tela hasta la rodilla con medias largas y blancas.

Se puede observar, entonces, que todas estas características de la moda victoriana concuerdan con la forma de vestir de los personajes de Gorey de este cuento. En cuanto al escenario, las ilustraciones que, como se ha dicho anteriormente son dibujadas en blanco y negro y que convenientemente van acorde con el estilo opaco de la era victoriana y

eduardiana, muestran algunos objetos dentro del escenario de particular interés como el coche de ruedas motorizado, los cuadros enmarcados, las sillas de madera de alto respaldo y patas curvas, las paredes tapizadas y la edificación de estilo propio victoriano construida con piedra maciza, muros altos y techos terminados en punta en donde se sitúan los áticos.

Los rasgos victorianos no se limitan a sobresalir únicamente en las ilustraciones de Gorey, sino también en el texto en sí. En el cuento aparecen algunos detalles que se remontan a las costumbres de la sociedad británica y de otras colonias de habla inglesa para esa época. Por ejemplo, en la historia se mencionan a un tipo de dulce muy común para aquel entonces, los “cinammon balls” o confites de canela. Según *The Encyclopaedia of Practical Cookery* de Theodore Francis Garrett (1890), “sugar plum” fue un término usado en la época victoriana, y en varias épocas anteriores y posteriores también, para referirse a un fruto seco, semilla o especia a la cual se le sumergía en jarabe de azúcar para luego obtener un dulce sólido y blanco. Normalmente el ingrediente que más se utilizaba era la almendra. Sin embargo, había algunas variaciones. Entre ellas, los confites en los que se utilizaban una pequeña masa de canela en vez de almendra se llamaban “French sugar plum” o “cinammon balls” que eran muy populares entre los europeos y, sobre todo, entre los ingleses.

Otros dos detalles muy importantes a analizar en el texto del cuento, son la presencia de la niñera institutriz de la pequeña Frastley, quien brindaba un servicio de cuidado y de educación a niños de familias ricas; y el segundo detalle que vale la pena mencionar es el salón de baile en la fortaleza de los insectos. De igual manera, era bastante común encontrar salones de baile en los domicilios de los grupos sociales más ostentosos. Al fin y al cabo, algo que el conocimiento popular ha rescatado de la Inglaterra del siglo XIX son los famosos vals victorianos.

Características específicas de la época en la que se sitúa la obra.

En la historia de Gran Bretaña, el siglo de oro o el auge imperial de las Islas Británicas se desarrolló unos cuantos años antes y después de lo que se ha denominado la era victoriana (más precisamente entre 1815 y 1914). Por lo tanto, la era victoriana estuvo inmersa en un abundante progreso económico, político y militar para los ingleses. El imperio británico era la potencia mundial para ese entonces, dominaba las rutas marítimas, el comercio y acaparaba grandes recursos por la extensión de sus colonias en todos los continentes. Las grandes ciudades británicas eran las capitales del mundo y debido al éxito de la Revolución Industrial, las masas demográficas se trasladaron de las zonas rurales a las zonas urbanas.

Sin embargo, estos movimientos migratorios que buscaban empleo y una mejora en su calidad de vida, encontraron nada más que salarios paupérrimos, hacinamiento, condiciones laborales inhumanas y explotación, lo que consecuentemente desembocó en un nivel alto de pobreza en las grandes metrópolis. Por ende, la Inglaterra victoriana fue testigo también de un retroceso social de gran magnitud. En el artículo *Overview: Victorian Britain 1837-1901* escrito por Eric Evans (2011) y publicado por la British Broadcast Corporation (BBC) en línea, el autor menciona que “las ciudades victorianas simbolizaron el gran progreso inglés y su superioridad ante el resto del globo, pero a su vez, presenciaron a algunos de los grupos más desfavorecidos y algunos de los hábitos más depravados en el mundo civilizado”.

La única manera en la que las multitudes empobrecidas podían subsistir en las grandes ciudades era forzar a todos los miembros de la familia, que estuvieran en facultad de hacerlo, a trabajar. Los pobres se dedicaron, entonces, a saciar los vicios de los más adinerados, pues eran ellos quien más frecuentaban estas zonas: El este de Londres (East End of London), por ejemplo, albergaba una cantidad exorbitante de burdeles, salones de apuestas y salones de

espectáculos eróticos en donde la venta y consumo de drogas, el abuso sexual de menores de edad e incluso la prostitución homosexual eran bastante comunes.

El trabajo infantil era otro estrago que ninguna institución se encargó de mitigar. En un país bastante industrializado en donde las máquinas ayudaban al hombre en casi todos los aspectos de su vida cotidiana, aparentemente nunca hacían falta un par de manos que pudieran operarlas, incluso si esto traía a la infancia hambruna, enfermedad, analfabetismo y una tasa de mortalidad nunca antes vistas. Se puede evidenciar la gravedad del trabajo infantil en la era victoriana en la célebre obra *Oliver Twist* escrita por el inglés Charles Dickens. Esta obra picaresca ayuda al lector a comprender cómo un huérfano lidia con las injusticias de un mundo en donde él es visto tan solo como una rueda más del engranaje.

La moral victoriana era en esencia puritana. Existía un conservadurismo ante la fe religiosa, ante el trabajo constante para servir los propósitos progresistas del imperio, ante la decencia y el recato en la vestimenta de la mujer para no alterar el libido de los varones, ante los instintos pasionales y carnales que solo recordaban la naturaleza animal e irracional del hombre y ante el rol sumiso de la mujer en cualquier ámbito tanto público como privado. Los miembros fastuosos de Inglaterra fueron los que dictaron cómo funcionaba la moral de la época victoriana y esto provocó que los valores éticos de ese grupo social se convirtiesen en la única escala de valores socialmente aceptable. Como mencionó alguna vez John Ruskin: “Taste is not only a part and an index of morality: it is the only morality. But to one this moral aesthetic might as well be called a moral hypocrisy, to another a deliberate sentimentalism, to a third just a social snobbery” (Buckley, 1952, pág. 3). Esta cita recalca cómo la moral victoriana pasó de ser un manual de comportamiento que instruía a la sociedad a convivir orgánica y solidariamente (la cual se supondría que es la única finalidad de la moral) a ser una frontera impenetrable que dividía la clase alta aristocrática inglesa del resto de clases sociales.

Otro rasgo de la época victoriana que tuvo tal vez mucha influencia en la trama de los cuentos de Gorey, además de la rigidez moral, es el sinnúmero de casos de crimen y homicidio que surgieron en las ciudades inglesas siendo el más conocido el del asesino en serie no identificado Jack El Destripador o “Jack the Ripper”. Gorey tenía un gusto particular por seguir los casos criminales más espeluznantes. Gorey decía “creo que el crimen es interesante porque permite saber un millón de cosas sobre la vida de las personas de las que uno jamás se habría enterado” (Souto, 2010). El cuento de Gorey *The Loathsome Couple*, por ejemplo, se basa en el caso real de los asesinatos de los páramos o “The Moors Murders” que relata la historia de Ian Brady y Myra Hindley, una pareja sentimental que asesinó a cinco niños de edad entre diez y diecisiete años quienes sufrieron abusos sexuales de Ian y luego fueron brutalmente asesinados y enterrados en el páramo de Saddleworth, Gran Manchester, Inglaterra (History Channel Four, 2014).

Gorey también incluye el gusto de la clase alta victoriana por los espectáculos relacionados con los sucesos paranormales como la comunicación con los muertos y las sesiones espiritistas. En la época, cuando los miembros de la aristocracia se juntaban para celebrar o compartir un momento de ocio, era común que una vidente o médium llamara a los invitados presentes a una sesión o “séance” con el fin de invocar o comunicarse con los espíritus o entes del más allá (Logan, 2014). Gorey trabaja con este misticismo en algunos cuentos como *The Disrespectful Summons* y *The Blue Aspic*.

Gorey menciona, igualmente, el desplazamiento de las fuerzas inglesas a territorios africanos y asiáticos que se dio en esta época con el objetivo de contrarrestar los levantamientos y asegurar la prosperidad de las colonias británicas, así como la gran corriente migratoria de los civiles y científicos ingleses a estos territorios colonizados debido al sentimiento de aventura y exploración que se sentían en la atmósfera de la Inglaterra victoriana. Esto se ve en el cuento de Gorey *The Hapless Child* (Gorey, The Amphigorey

Saga: Amphigorey y Amphigorey Too, 1972, 1975). Este cuento narra la historia de Charlotte Sophia, una niña quien se queda huérfana después de que su papá, un coronel de la armada quien es enviado a África, muere en batalla y su madre, poco tiempo después del fallecimiento de su padre, muere también a causa de la depresión sentida tras haber enviudado. Sin la protección de ninguno de sus padres, la vida de la pequeña infante resulta ser cruel y trágica.

Es fácil darse cuenta, entonces, que Gorey tenía todos los detalles de la época presentes al momento de crear sus obras a tal punto que no se evidencian anacronismos ni en sus ilustraciones ni en sus textos. Incluso el carruaje motorizado que se ilustra en el cuento *The Insect God* concuerda con el año de 1886 en el que Karl Benz inventó el primer coche de combustión interna (Cromer, 2015). Sin embargo, el modelo de coche que se muestra en las ilustraciones de *The Insect God* no se parece a los primeros modelos que Karl Benz había inventado, sino a los primeros modelos que posteriormente inventó Henry Ford, específicamente el modelo “Ford T” el cual salió a la venta en 1903 (ibídem), año que todavía encaja plenamente en el periodo eduardiano.

Precisión sobre fuentes e influencias en la obra.

El encanto que Gorey sentía por el siglo XIX debe su origen, en gran parte, a la pasión que tenía igualmente por otros grandes artistas de esta época. En la biografía de Gorey escrita por Alexander Theroux *The Strange Case of Edward Gorey*, Theroux, un amigo muy cercano de Gorey, menciona un dato clave para el análisis aquí propuesto. Theroux (2011) dice que los ilustradores favoritos de Gorey eran Tenniel y Doré y su autora preferida era Jane Austen, quien, en las mismas palabras de Gorey, tal como Theroux recuerda haber escuchado, “sabía más de todo que cualquier otra persona”.

Tenniel y Doré vivieron en la época victoriana y eduardiana. John Tenniel nació en 1820 y murió en 1914. Fue un dibujante de origen británico muy célebre por crear las ilustraciones de algunos cuentos de Lewis Carroll, entre los que se cuenta *Alicia en el País de las Maravillas*. Por otro lado, Gustave Doré nació en 1832 y murió en 1883. Fue un dibujante de origen francés quien ilustró espléndidamente obras de literatura universal tan conocidas como *El Cuervo* de Edgar Allan Poe, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, *Paradise Lost* de John Milton y *La Divina Commedia* de Dante Aligheri, ilustraciones que, por cierto, todavía siguen siendo las preferidas de las editoriales alrededor del mundo que publican las nuevas versiones de estos grandes clásicos (Delille, 2006). Por una parte, Tenniel logró plasmar la magia de los relatos del sinsentido literario de Lewis Carroll a la perfección y, por otro lado, Doré deslumbró con sus detalles de figuras proporcionadas, con estilo bíblico y renacentista, con tinte místico y enigmático y todas estas sutiles representaciones logradas tan solo en matices de blanco y negro. Posiblemente, viendo que la belleza del trabajo de Tenniel y Doré se podía conseguir sin la necesidad de plasmar algún otro color, Gorey haya decidido ir por el mismo camino.

En cuanto a Jane Austen, se puede decir que la época en que la artista se desarrolló fue previa a la era victoriana. Austen se desarrolló plenamente como escritora en la época de la Regencia británica (Southam, 2007), es decir, los primeros años del siglo XIX. Sin embargo, es obvio destacar el hecho que la proximidad cronológica entre época y época es mínima y por lo tanto, existen algunas similitudes entre el estilo de Austen y de Gorey.

Jane Austen señaló en la literatura inglesa un cambio completo de orientación y de procedimientos. El ingenio de Austen dio lugar a una novela que difería de la corriente literaria a lo largo de la Regencia. Para aquella época, la novela sentimentalista gozaba de gran popularidad. La novela sentimentalista se enfocaba más en los conceptos intelectuales y emocionales de los personajes que en las acciones de la obra en sí; de esta forma evocaba

sensibilidad en el lector y se contraponía a la corriente racionalista de la época anterior (Southam, 2007). Sin embargo, la novela sentimentalista inglesa tenía matices muy acentuados de una novela conductual, es decir, una novela que impartía rectitud de comportamiento en el lector según las normas sociales impuestas.

Austen, disgustada por la forma en la que la literatura impartía sumisión al rol de la mujer, decidió satirizar la novela sentimentalista y cuestionar, sobre todo, la relevancia del amor y el matrimonio en la vida de una mujer para lograr desarrollarse plenamente. Sin embargo, Jane Austen no solo se limitó a dar un tono burlesco a la novelas de ficción doméstica -ahí en donde una mujer, la protagonista, acostumbrada a una vida de dependencia decide luchar por conseguir reconocimiento y mérito del mundo exterior y al no encontrarlo, ya sea por las injusta respuesta del colectivo o por el bajo autoestima de la protagonista, explora sus posibilidades y su valor interiores y finalmente, la perspectiva del mundo, que antes se negaba a sus exigencias, la apoya y la favorece (Baym, 1993) – sino que utilizó algunos recursos que hicieron que su ironía se aprecie sutil e intelectual como ninguna otra. Curiosamente, estos recursos los utiliza también Gorey y es aquí en donde ambos estilos encuentran un punto en común: ambos materializan la aristocracia en sus personajes y escenarios, y el lenguaje narrativo es altamente sofisticado. El propósito de proceder de esta manera es predecible: la elegancia de la sociedad retratada al extremo crea una hipérbole y esta, a su vez, crea comedia pues la comedia es tan solo la desproporción del sentido de los hechos comunes que suceden en la vida diaria.

No obstante, la influencia más trascendental para Gorey fue, sin duda, el escritor e ilustrador inglés Edward Lear. Lear publicó las dos obras más famosas de su carrera artística literaria durante la época victoriana: *A Book of Nonsense* en 1846 y *The Owl and the Pussycat* en 1867 (Armiño, 1988). Lear no solamente fue el pionero en el sinsentido sino también creador de los famosos “limericks”, composiciones de cinco versos con un esquema de rima

AABBA en donde el primer y el segundo verso riman con el quinto y el tercero con el cuarto, y de las cuales Gorey se valió para crear muchas de sus cuentos cortos versificados como por ejemplo *The Listing Attic* (Gorey, *The Amphigorey Saga: Amphigorey y Amphigorey Too*, 1972, 1975).

Sin embargo, el genio de Lear para dibujar fue lo que lo llevó a la cúspide de su profesión. En primer lugar, Lear es conocido mundialmente por sus ilustraciones ornitológicas y demostró en ellas tal precisión y detalle que a sus diecinueve años se convirtió en dibujante de la Sociedad Zoológica de Londres y publicó su primera colección de grabados de este carácter en 1832 titulado *Illustrations of the Family of Psittacidae* (Bompiani, 2005). En segundo lugar, Lear es conocido por incursionar, también, en el paisajismo después de haber visitado varios países en Europa, Medio Oriente y Asia. Sus mejores compilaciones de ilustraciones paisajistas son *Wiews [sic] in Rome and its Environs* (1841), *Illustrated Excursions in Italy* (1846), *Journal of a Landscape Painter in Greece and Albania* (1851), *Journal of a Landscape Painter in Southern Calabria* (1852), *Wiews [sic] in the Seven Ionian Islands* (1863) y *Journal of a Landscape Painter in Corsica* (1870) (ibídem). En tercer lugar, Lear es conocido por haber sido el profesor de dibujo de la Reina Victoria en 1845 y también por haber ilustrado los trabajos literarios de Alfred Tennyson, probablemente el poeta británico más sobresaliente de la época victoriana y uno de los más célebres de la historia de la literatura inglesa (ibídem).

Se concluye entonces que, Gorey procede de una manera muy similar a la de Lear: ambos concuerdan que el trabajo artístico ideal se transmite a través de la imagen y, en consecuencia, las palabras se relegan a un segundo plano. En caso de que las palabras alguna vez se llegaran a utilizar, tanto Gorey como Lear se apoyan en la musicalidad que estas pueden crear. Ambos, entonces, cautivan al lector a través de los sentidos en los que la belleza resulta más saliente y perceptible: o bien por la vista o bien por el oído.

Género y subgénero.

The Insect God pertenece al género épico-narrativo. El cuento recoge una serie de hechos los cuales están relacionados, encadenados y sucedidos de forma racional, es decir, donde un hecho justifica la aparición de otro hecho porque o bien el primero proviene del segundo o bien porque el primero se dirige al segundo. Esto, en principio, conforma la estructura mínima de la narrativa: una linealidad de acontecimientos relatados con una relación de causalidad entre todos ellos.

The Insect God es una narración breve y simple, la cual se basa en la síntesis y cuenta con pocos personajes y con un tiempo y un espacio poco desarrollados en comparación, por ejemplo, con la novela. El protagonista, el antagonista y los personajes secundarios son planos y estáticos, es decir, no atraviesan ningún cambio en su conducta o en sus características individuales a lo largo del relato. Dentro del cuento tampoco existen tramas secundarias debido a los límites físicos que caracterizan a una narración tan sucinta como esta. Por lo tanto, y más específicamente, la obra *The Insect God* pertenece al subgénero del cuento corto a pesar de que, según el criterio de algunos escritores, la extensión tan reducida de *The Insect God* podría hacer que la pieza se la etiquete incluso de microcuento. Para otros escritores, sin embargo, la extensión física de lo que se podría llamar como cuento es vaga y muy poco relevante, y lo que lo caracteriza como tal son más bien sus propiedades de fondo.

El verdadero dilema recae en que, si bien el cuento corto es un subgénero del género narrativo, este en particular presenta algunos rasgos formales que lo vinculan con la lírica también. Claramente la narración contiene una estructura versal rimada y esto difiere de la prosa común que se espera en el género épico (aunque no se pretende en ninguna instancia aclamar que el verso y la rima sean únicos y exclusivos a la lírica). Como lo define *El Diccionario de Términos Literarios*, este es un caso de lo que Estebáñez Calderón (1999)

llama hibridismo o pluralismo genérico en donde las características de dos géneros convergen en una misma obra y que sin embargo, las características de solo un género se superponen ante las características del otro, haciendo que un género quede con el status de dominante y el otro de subordinado.

Existen algunos argumentos que sostienen que es la épica-narrativa el género que mantiene un estado de dominancia con respecto a la lírica-poética para el caso de este cuento en especial. En la teoría romántica de los géneros literarios de Hegel citado en Estebáñez Calderón (1999), él menciona que la épica es cronológicamente el primer género en aparecer. Hegel aclara que la épica-narrativa surgió en las edades heroicas de la humanidad con el objetivo de glorificar batallas y guerreros. Estas narraciones se transmitían en verso para facilitar su difusión oral entre las masas y para una mejor retención en la memoria de los niños. La lírica es una forma posterior, de humanidad más avanzada, en la que fue posible la autoconciencia y expresión de la intimidad. Entonces, Hegel concluye que “si la poesía épica surge por el placer que sentimos al narrar una acción extraña a nosotros, la lírica satisface un deseo opuesto, el de expresar lo que nosotros sentimos y el contemplarnos a nosotros mismos” (Estebáñez Calderón, 1999, pág. 469). En *The Insect God*, el autor supone un deseo de fidelidad hacia lo exterior y evita incluir valoraciones subjetivas en su cuento. Entonces, según la teoría de Hegel, este cuento se circunscribe más en la narrativa que en la poética.

Por su parte, Roman Jakobson, figura muy influyente en la teoría de la lingüística contemporánea, aplicó su teoría sobre las funciones del lenguaje a la explicación de la tríada genérica: el género épico, en el que la enunciación se hace en tercera persona, presenta una intensificación de la función referencial; el lírico, propio de la primera persona, potencia la función emotiva o expresiva, y el dramático, en el que es básica la segunda persona, resaltaría la función conativa (Estebáñez Calderón, 1999). *The Insect God*, ciñéndose a lo anteriormente

dicho, presenta hechos cuya finalidad es informar al lector de lo narrado y por lo tanto, utiliza más la función referencial que cualquier otra función del lenguaje.

Otro parámetro a considerar es la conexión natural que existe entre formas de elocución y géneros literarios. Cada género literario utiliza alguna o varias formas de elocución que son prácticamente propias e inherentes a ese género literario. Así, entonces, la lírica se vale en su mayoría de la enunciación y si la narración o la descripción aparecen, estas estarán subordinadas a la propia subjetividad e interioridad del “yo poético”. La épica se vale de la narración, de la descripción y del diálogo, pero no enuncia, la dramática se vale de la representación y la didáctica se vale sobre todo de la argumentación (Grupo Océano, 2008). *The Insect God* hace uso de la narración, la descripción y el diálogo lo cual concuerda con las formas de elocución que prefiere la épica-narrativa. No cabe duda, por lo tanto, que el carácter preponderante de la épica-narrativa con los matices versales de la poética-lírica hacen que este cuento sea etiquetado como narrativa poética, más precisamente, como cuento corto poético.

Movimiento literario.

El movimiento literario al cual se circunscribe *The Insect God*, así como en general todas las obras de Edward Gorey, también es un factor que contribuye a la originalidad de sus textos: *the literary nonsense* o el sinsentido literario. Varios autores famosos como Lewis Carroll, Dr. Seuss y por supuesto, el padre mismo del sinsentido literario, Edward Lear, han sido ubicados en el mismo movimiento. Todos estos escritores comparten mucho en común: literatura infantil, ilustrada, juguetona y con mucho sentido del humor, a pesar de que, de trasfondo, el movimiento abarca mucho más que esto.

Si el sinsentido literario se destaca por algo es por crear eventos ficticios que se relatan a través de los juegos de palabras y de una aparente incoherencia en los diálogos, en

las imágenes y en la trama para evocar humor y asegurar la máxima atención del lector. Esta sucesión de ficciones se muestra poco razonable al lector porque, además de que lo narrado no se asemeja a lo que se espera encontrar en el mundo real, el sinsentido literario aprovecha la riqueza de la lengua para suscitar ambigüedad y homonimia, metáforas, melodía y juegos fónicos, invenciones léxicas del autor etc., es decir, juega con la naturaleza arbitraria de la lengua, que como no se guía por ley o razón sino por convención, es la herramienta ideal a través de la cual el autor crea varias dimensiones de sentido, no solo aquella que viene incluida en la carga semántica de cada palabra, sino en las cualidades sonoras, visuales y formales en la que se unen estas mismas palabras.

El sinsentido literario se ampara del exceso, y no de la falta, de significado en lo dicho y eso causa una noción absurda y cómica pues se han revertido convenciones predecibles en la lengua y en el razonamiento lógico. El objetivo de llevar la literatura a tal complejidad es sugerir la reflexión, muy sutil y discreta, de algún otro aspecto de la vida real como crítica o demanda. Como T.S.Elliot alguna vez mencionó: “Nonsense is not a vacuity of sense: it is a parody of sense, and that is the sense of it (Tigges, 1988)”. Siendo así y a pesar del nombre que recibe este género literario, no causa sorpresa notar que lo narrado en este tipo de obras tiene, en efecto, mucho sentido.

Los cuentos infantiles *Alice's Adventures in Wonderland* (Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas) y *Through the Looking Glass and what Alice Found There* (A través del espejo y lo que Alicia encontró allí) son tal vez los mejores exponentes de este género por ser famosos en la literatura universal y ser difundidos en otros campos del arte como el cine, el teatro y la música.

Edward Gorey manifestó su punto de vista con respecto a este tema cuando escribió el prólogo de su libro *Amphigorey* en el año de 1972. Al parecer, Edward Gorey etiquetaba su

propio trabajo como sinsentido literario. Él mencionó “Amphigorey contiene algunas de las obras que fueron publicadas por primera vez entre 1953 y 1965. Son obras que vendidas por separado son caras y muy difíciles de conseguir. Por esta razón se ha creado esta compilación. Su título viene de *amphigory* o *amphigouri*, que significa un verso o composición sin sentido. E.G.”

Pars secunda: Análisis literario

Introducción

Un análisis literario tiene como principal propósito ofrecer una verdadera profundización en la interpretación del texto y es, por tanto, una manera de percibir los valores reales del fragmento literario a tratar. El objetivo de desarrollar un análisis literario es abordar los aspectos de contenido del texto que se pretende comentar. Los aspectos de contenido incluyen todos aquellos elementos narratológicos que explican el significado de la obra en cuestión. Estos elementos de significado conforman lo que se conoce como el fondo textual de la obra. Sin embargo, el significado de un texto tiene que representarse a través de un repertorio de unidades lingüísticas. La manera en la que estas unidades se escogen, se disponen, se ordenan y se acomodan en el texto, es decir, el manejo que tiene el autor sobre el eje de selección (o paradigma) y el eje de combinación (o sintagma) en la cadena lingüística se lo denomina la forma textual de la obra. La forma y el fondo son dos planos que poseen una relación simbiótica y complementaria. Así, la primera se beneficia y depende íntimamente de la otra y viceversa. A pesar de esto, el análisis textual sigue una tradición metodológica en la que ambas son estudiadas separadamente para llegar a una desmembración de rasgos distintivos y expresivos más exitosa.

En la primera parte de este análisis estilístico, se tratarán los recursos literarios como las figuras de pensamiento y los tropos que contengan alguna motivación de estilo dentro del

cuento corto poético, y posteriormente, la segunda parte procederá a describir los rasgos lingüísticos formales del mismo cuento. Así, ambas partes formarán la totalidad del análisis estilístico que es punto central de discusión para este proyecto.

El antagonista: La razón detrás de la insectización.

El motivo de la insectización del antagonista en el cuento corto poético sea, quizás, el punto más interesante y controversial de toda esta red narratológica, aunque Gorey no fue el primero en introducir la relación hombre-insecto en uno de sus narraciones. Por ejemplo, Franz Kafka ya lo había hecho antes con el protagonista de su obra *La Metamorfosis*. En este libro, la insectización es la deshumanización de Gregor Samsa. La insectización es el momento en el que el mundo lo despoja de sus cualidades benévolas que lo etiquetarían como “humano” para solo envilecerlo con sus peores defectos y mostrarlo, así, como un “monstruo”. Maja J. Goth et al. (1971), en el libro *Proceedings of the Comparative Literature Symposium “Frank Kafka: His place in World Literature”* desarrolla una idea que aclara más el significado de la insectización en la obra literaria de Kafka y dice: “Kafka sometimes illustrates this loss of the Self by using the experience of a plunge into the world of the lower animals. The animal symbolizes the degradation and deprivation of the Self and, ultimately, the loss of the Self. So, Man finds himself deprived of his uniqueness” (pág. 54).

Curiosamente, la caricaturización del antagonista conduce a una de los aspectos más esenciales del estilo de Gorey que no se presenta exclusivamente en *The Insect God*, sino a través de todos sus trabajos publicados hasta la fecha: la categoría estética de lo grotesco.

En lo grotesco, como lo dice Mijaíl Bajtin, reconocido crítico literario y filósofo del lenguaje, “se alude a un tipo de descripción o tratamiento deformador de la realidad mediante una exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza, una distorsión de la apariencia externa, fusión de lo animal con lo humano” (Estebáñez Calderón, 1999, pág.

484). Lo más curioso es que el fin de lo grotesco no se limita al goce estético y a la hilaridad, sino que se alude, más que a ningún otro aspecto, a la crítica satirizada; lo grotesco “es una especie de radiografía de la sociedad. Lo estético de lo grotesco trata de crear una consciencia (...) clarividente de la situación de caos y de deformación o degradación en la que se encuentra el mundo y el ser humano” (ibídem, pág.485). Al momento que se asocia, entonces, a la insectización con la degradación de humanidad, el lector comprende que el antagonista de este cuento es un secuestrador y asesino de carne y hueso a quien se lo representa transformado como alegoría de la decadencia del hombre.

Curiosamente, esta categoría estética empleada por Gorey tiene otras finalidades aún más estratégicas. Roman S. Struc (1971), quien, así como Maja J. Goth pertenece al Interdepartmental Committee on Comparative Literature, revela el éxito de lo grotesco en la literatura de Kafka cuando dice: “What all grotesque has in common is its fantastic playfulness. Such playfulness, however, has its own serious implications, some of them tragic. And yet it is this playfulness which takes the sting out of the most tragic insights and makes the confrontation with reality, both within and without, a little more bearable” (pág. 153). Si bien lo grotesco se materializa en el aspecto físico del insecto secuestrador en *The Insect God*, existen palabras que también provocan asco y aversión a medida que se avanza en la lectura. El autor emplea algunas frases como “her clothing was stained with a brownish juice”, “I hear them walking about on the ceiling”, “whose hangings and mirrors were streaked with a luminous slime”, “they leapt through the air with buzzings and twangings” y “they stuffed her inside a kind of pod” con el fin consciente de recrear las sensaciones más desagradables a la imaginación del lector.

Al insectizar al antagonista en este cuento, Gorey emplea, en conclusión, tres tácticas literarias de gran éxito para la recepción de su cuento: hace uso de un alegoría existencialista para evocar un arte más refinado, hace uso de lo grotesco para producir repugnancia y, a la

vez, mitigar la crueldad de los actos del perpetrador en el mundo real y finalmente, hace uso de la crítica a través de la ironía pues, al fin y al cabo, la ironía es una simple discrepancia entre lo aparente y lo real, es decir, lo que se dice y lo que realmente se da a entender.

Formas de elocución.

La obra *The Insect God* cuenta una serie de sucesos ficticios a través de una voz que se vale de algunas formas de elocución como la narración, claramente por ser un cuento corto y pertenecer al género de la épica-narrativa, y también la descripción. El tipo de narración usado en el cuento es una narración ulterior, el tipo más frecuente de acto narrativo, pues es aquel en el que la historia narrada sucede antes del momento de narrarla y por eso, los tiempos verbales pretéritos y el aspecto perfectivo son comunes.

Sin embargo, no es la narración la fuerza de elocución que más sobresale en el cuento corto ni, en general, en el estilo de Gorey. Esa fuerza de elocución, incluso más relevante que la narración, es la descripción. La descripción que brinda el texto es la prosopografía, es decir, la descripción física de los personajes y la topografía, es decir, la descripción de un lugar físico o de los paisajes dentro del cuento. Ahora, si la descripción es tan clave para el análisis del estilo del cuento no es precisamente por la frecuencia en la que esta fuerza de elocución aparece, sino por la motividad estilística de la misma. Una descripción rica y vívida produce imágenes mentales más claras en la narratología del cuento y exalta más los sentidos del lector lo cual es indudablemente propio de Gorey; por ende, la descripción contribuye a un entendimiento más profundo de la obra.

Aparte de esto, hay que recordar también que mucho del estilo de Gorey encuentra inspiración en la escuela literaria que ha representado mejor el tema de terror: el romanticismo y su novela gótica con sus más grandes representantes como Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis, Charles Maturin, Mary Shelley y Bram Stoker, y, el que muchos

creen que es el fundador del movimiento gótico literario, Horace Walpole por su obra inaugural *The Castle of Otranto*. La narrativa gótica surge dentro del movimiento literario romántico como necesidad de rescatar algunos aspectos del Medioevo (González Moreno, 2007) como castillos fríos y oscuros, monasterios ruinosos, boscajes sombríos, aldeas pequeñas y supersticiosas y demás para crear un ambiente extraño al lector y evocar el miedo. El espacio, entonces, es muy significativo para la narrativa gótica, así como para Gorey quien se vale de ambos, de lo visual y de lo textual, para situar al lector en los escenarios tétricos donde todas sus historias toman lugar.

En el cuento, la propositografía y la topografía se manifiestan a través del uso de los adjetivos calificativos (*attributive modifiers*) como en “a tiny green face peered out through the glass” o en “at the foot of a vast and crumbling hall”, a través de complementos preposicionales como “a tin of cinnamon balls” o “at the edge of the park”, a través de aposiciones explicativas como “the car, unobserved, sped away from the city” o “the car, after hours and hours of travel, arrived at a gate in an endless wall” y a través de subordinadas relativas con función adjetival como “for things which so seldom turn out for the best” o como “to the ball-room whose hangings and mirrors were streaked with a luminous slime”

Por otro lado, el cuento corto poético se vale del diálogo únicamente en la ilustración nº6 en donde la niñera responde al interrogatorio de la policía usando el discurso directo y el diálogo se identifica fácilmente por los signos de puntuación adecuados que utiliza el autor (“I hear them walking about on the ceiling”). Se vale del monólogo también en la ilustración nº1 cuando el narrador exclama algunas preguntas retóricas al comienzo del cuento (¿O what has become of Millicent Frastley? Is there any hope that she’s still alive? Why haven’t they found her?) y por último se vale de la enunciación en la estrofa nº7 en los dos primeros versos (O feelings of horror, resentment, and pity, for things which so seldom turn out for the best) cuando el narrador no cuenta algo relacionado al argumento del cuento, pero sí manifiesta la

exaltación poética de sus sentimientos y reacción ante lo que se ha contado y lo que se está por contar.

Grado de directez.

Gorey se vale de un narrador en tercera persona omnisciente en el cuento para contar los sucesos en la historia. El narrador es una voz que no aparece como parte del elenco de los personajes, narra los hechos desde un punto de vista externo al cuento, no se manifiesta ni participa dentro de la historia, conoce más de lo que sucede con los personajes involucrados en sí y sabe todo lo que los personajes hacen, dicen, piensan y sienten. El punto de vista es siempre fijo, con el mismo ángulo de apreciación. Este se enfoca en la escena como vista a través de una pantalla y la distancia que adquiere el narrador de las escenas es muy próxima por lo que se deduce fácilmente que el narrador es omnisciente pues tiene una gran visibilidad de lo que ocurre sin la necesidad de estar observando a través de los sentidos de un personaje (esto se evidencia en las ilustraciones) y finalmente narra los hechos en un estilo indirecto (exceptuando la intervención de la niñera en el cuento que lo hace en estilo directo). Tomando en particular las escenas n° 8 y 12, en donde se habla acerca de la familia Frastley, el narrador conoce todos los sentimientos de miedo, preocupación, angustia y tristeza que sienten debido a su gran pérdida. No solamente cuenta hechos fácilmente perceptibles en su estado de ánimo como el correr de las lágrimas por sus rostros o el tronar de sus dedos a causa de su angustia, sino también el punto en donde comienzan a perder la fuerza y la fe de encontrar a Millicent por la falta de noticias acerca de ella.

Ahora, en el campo de la literatura, se entiende como directez el nivel de proximidad que el autor permite que exista entre él y el lector, es decir, qué tan cercana es la relación entre los dos polos del proceso comunicativo: emisor y receptor. Analizar el grado de directez de la obra permite saber si el autor recrea algún tipo de aproximación o distancia intencionada

hacia el lector con el fin de que la recepción del cuento sea más vívida y próxima o sobria y ajena a la experiencia del narrador. El grado de directez es, por tanto, parte del análisis del estilo que emplea un autor en sus trabajos.

La narración como fuerza de elocución tiene un grado de directez mínimo porque el autor no abandona nunca su propia persona, evita el estilo directo y lo que cuenta lo hace a través de un narrador (si el narrador y el autor coinciden, el grado de directez sería intermedio); la representación de la dramática, por lo contrario, es la que tiene el mayor grado de directez (grado máximo) pues presenta a los personajes literarios obrando y hablando a través de actores. Por lo tanto, el autor no aparece en ningún momento del desarrollo de la pieza dramática. Todo el tiempo es un actor el que se dirige al público y por ende, el mensaje, es transmitido automáticamente, sin intermediarios, al espectador (Díez Bosque, 1996).

A pesar de la dominancia de la elocución narrativa, ¿las preguntas retóricas formuladas al comienzo del cuento “O what has become of Millicent Frastley? Is there any hope that she’s still alive? Why haven’t they found her?” y la enunciación de la estrofa n°7 “O feelings of horror, resentment and pity, for things which so seldom turn out for the best” no pueden pasar desapercibidas porque debido a su naturaleza dramática, son estas las que dan un mayor grado de directez al cuento. Después de todo, el narrador en este caso es omnisciente, entonces, ¿a quién pregunta acerca del paradero de la pequeña Millicent Frastley si él todo lo sabe? La única razón por la que se formulan es para que el narrador interactúe con el lector de una forma más íntima y para incitarlo a adentrarse en la trama. La enunciación de la estrofa N°7, por otra parte, difiere claramente de la narración pues este extracto es una exaltación poética en el que se conoce el estado del narrador y no el estado del argumento en el cuento.

Por todo esto, los fragmentos del texto que presentan una forma de elocución diferente no solo agregan más textura al cuento que, por naturaleza, va a favorecer la narración, sino que brinda más calidez y proximidad de trasmisión (en el caso de las preguntas retóricas y el diálogo) e intervalos entre objetividad y subjetividad (en el caso de la enunciación) lo que consecuentemente, se traduce en un estilo del flujo narratológico que debe permanecer en el caso de una traducción.

Disposición en la transmisión.

Uno de los puntos a tratar acerca de la disposición del autor en la transmisión del cuento enlaza la época victoriana con el estilo de narración de Gorey. El autor adopta una disposición impresionista, es decir, el autor obliga al lector a ver un objeto o situación y no relacionarlo con su causa y efecto. El autor priva a los hechos de sus relaciones lógicas y solo reproduce la impresión que produce al lector, que es ilógica y surrealista (después de todo, ¿por qué un insecto raptaría a una niña de cinco años, por qué a ella y por qué de una forma tan premeditada? ¿No podía ser la víctima cualquier otra niña?). Habitualmente, se corrige la impresión recibida para adecuarla a la lógica, a lo normal. (Díez Bosque, 1996).

Se había mencionado que, de acuerdo a la actitud conservadora y estricta de la sociedad victoriana, cualquier caso de homicidio, suicidio, rituales paganos, incesto, pedofilia o sodomía, hoy mal vistas, se consideraba prácticas aún más deplorables y nefandas para aquel entonces. Mientras que, por un lado, se esperaba que estos actos no se dieran en un grupo tan cauto como el inglés victoriano, la gente mostraba un particular morbo por informarse de las atrocidades que ocurrían en su ciudad.

Así surgieron “Los horrores de penique” (en inglés *penny dreadfuls*), gacetas que costaban una moneda y que contenían información explícita y escalofriante de los crímenes más rumorados de las urbes. Eventualmente, estas se convirtieron en un medio de

propagación del pánico con mucha acogida ya que los ingleses victorianos desarrollaron un morbo por la investigación criminal, y cuanto más terrible el crimen, con más emoción lo seguían a través de los periódicos.

Esa es exactamente la manera en la que Gorey cuenta sus narraciones. Tras la aparente ligereza y humor negro con los que escribe sus versos, de alguna manera se reconocen conductas y personajes a quienes se preferiría etiquetar como ficción, aunque se sepa que sus perfiles no sean del todo ficticios. En más de una ocasión el autor declaró su afición por los sucesos periodísticos de tipo criminal, y en muchos momentos ésa es la sensación: la de informarse de un acto atroz, de manera netamente descriptiva, sin que se alcance a comprender las causas reales del crimen. Esa es, pues, la esencia de su obra.

Aparte de la transmisión impresionista, Gorey también hace uso de otro recurso literario que concierne a la forma en la que dispone la información que se presenta en el cuento corto poético. Gorey favorece al advenimiento narrativo o “foreshadowing” el cual tiene como función sugerir el desarrollo argumental de algo que posiblemente suceda en la narración más adelante. De acuerdo con el estilo de cada autor o la progresión temática de su obra, el advenimiento puede presentarse de diferentes maneras: el advenimiento se puede dar a través de un símbolo literario, de la retrospectión (flashback), de la prolepsis (flashforward) o del orden cronológico de la narración como sucede en *in media res* (comenzar la narración en medio de la historia) o *in extrema res* (comenzar la narración desde el final de la historia), por mencionar algunas. En el caso del advenimiento del cuento, es confuso si el tono macabro y pesimista es el medio o es el fin de este recurso, pero de cualquier manera, ambos estarían íntimamente relacionados.

¿El advenimiento aparece en el cuento desde la primera estrofa en las preguntas retóricas “O what has become of Millicent Frastey? Is there any hope that she’s still alive?”

Why haven't they found her?" a consecuencia de que la narración comienza en anacronía, aunque no se podría saber con certeza si se trata de *in media res* o *in extrema res* (el anuncio de desaparición de la niña se lo pudo publicar antes o después del sacrificio y el asesinato de la niña). Aparece también en la segunda estrofa en "away in the shadows and oncoming dark", en la quinta en "but her reappearance was not much use", en la séptima en "for things which so seldom turn out for the best", en la octava en "The Frastleys grew sick with apprehension", en la décima en "In spite of their praiseworthy efforts they ended with nothing at all in the way of news" y en la décimo segunda "As the night wore away hope started to languish, and soon was replaced by all manner of fears".

En definitiva, sea el tono pesimista y macabro la causa o la consecuencia del uso del advenimiento como recurso literario en el cuento corto poético, es seguro que el advenimiento se materializa en unidades lingüísticas concretas y de esto bien puede valerse el traductor para asegurar que el tono, que puede resultar a veces difuso y subjetivo, tenga más probabilidades de plasmarse adecuadamente en una traducción.

Pars tertia: Análisis lingüístico

Introducción

Mientras el análisis literario se encarga de examinar el fondo de la obra, el análisis lingüístico tiene por objetivo proceder de la misma manera con su forma. Por tanto, se trata ahora de precisar cómo ese contenido que anteriormente ya se ha estudiado se formaliza lingüísticamente. Así pues, el análisis formal trata aspectos lingüísticos que, con su aparición y repetición, caracterizan al texto literario que no es sino el resultado de la disposición de materiales lingüísticos en diferentes niveles: fonético, morfosintáctico, semántico y pragmático-comunicacional. Sin embargo, el enfoque de la presente disertación es la fonología en el estilo tan particular de la obra de Gorey. Por consiguiente, este análisis estilístico tratará asuntos formales lingüísticos relacionados a la fonología y a la prosodia y, por la misma razón, es conveniente especificar que esta sección se conocerá propiamente como un análisis fonoestilístico.

A través de este análisis, se pretende mostrar la importancia de la lingüística para el análisis estilístico del texto literario, pues, precisamente, la rigurosa descripción lingüística es la que debe dar una base científica a la estilística, frente a las interpretaciones impresionistas y subjetivas porque no se puede olvidar que la elección dentro de un amplio número de recursos y posibilidades que ofrece la lengua es la clave de la expresividad y valor estético de un texto.

Ahora bien, los rasgos estilísticos del texto deben ser analizados tanto en términos de desviación de la norma como en cuanto a la forma creativa personal del autor. Lo que interesa es descubrir la expresividad y el rendimiento estético de los recursos fónicos, pues el sonido puede ser el reflejo de significado. La fonoestilística, en resumidas cuentas, actúa como una corriente de sentido dentro de la obra y por lo tanto, el análisis fonológico-prosódico es pertinente cuando hay un nexo entre sonido y contenido. En esta etapa del comentario, se

considerarán todos los fenómenos que, basándose constitutivamente en el sonido, tienen un rendimiento estilístico. Esto supone considerar elementos como las unidades fónicas expresivas y las distintas figuras literarias de nivel fónico como la rima (o consonancia), y considerar también elementos como las características métricas del verso, la rima y el ritmo del cuento corto poético. Una vez desarrollado el análisis, se espera precisar la manera en la que se disponen estos elementos fonológicos y prosódicos cuando pasan de ser unidades aisladas a unidades solidarias y así dar cohesión al cuento entero.

Marcadores de estilo de orden fonológico-prosódico.

El pie, el verso y el ritmo.

El cuento corto poético *The Insect God* se compone de catorce estrofas de cuatro versos cada una. En la métrica del inglés, una estrofa de cuatro versos se conoce propiamente como “quatrain” (Merriam-Webster Dictionary Beta Online, 2015) y esta misma nomenclatura es la que se utilizará de ahora en adelante. Es de importancia mencionar que el término “quatrain” no debe ser traducido al español como “cuarteto” pues cada palabra determina características estróficas diferentes propias de cada idioma. El cuarteto es una estrofa de cuatro versos de arte mayor con rima consonante ABBA; el cuarteto, por ende, designa a una estrofa con rasgos más específicos en el español que no pueden alterarse pues si aconteciere, la estrofa dejaría de llamarse cuarteto y recibiría el nombre de otro tipo de estrofa tetra-versal como por ejemplo serventesio, redondilla, cuarteta, cuaderna vía, copla o seguidilla (Domínguez Caparrós, 2004). El “quatrain”, por otro lado, es un término general para designar a cualquier estrofa de cuatro versos sin importar sus otras características poéticas. El manual *The Writer’s Reference Guide to Spanish* (Foster, Altamiranda, & de Urioste, 2010, pág. 172) también hace hincapié en esta misma aclaración con respecto al uso de ambos términos. Es por la misma razón que la palabra “quatrain” es necesaria considerando que el

análisis fonostilístico debe proporcionar información libre de interpretaciones erróneas causadas por los falsos cognados.

De acuerdo con la métrica del inglés, las piezas versificadas se miden por pies métricos. Un pie métrico es la unidad mínima de medida versal en inglés y es una secuencia limitada de una sílaba acentuada y una o dos sílabas inacentuadas que, en conjunto con otros pies, forman un verso. La manera de determinar la métrica de un poema en inglés depende del número de pies en cada verso y del tipo de pie predominante en la obra (Encyclopædia Britannica Inc., 2016) y para que el análisis métrico sea lo más preciso y sistemático posible, los estudiosos utilizan un proceso llamado escansión que es, en simples términos, la notación por medio de la cual se contabilizan y se clasifican los pies (o las sílabas en el caso del español) en las producciones poéticas.

La escansión que se utilizará de ahora en adelante es una notación diacrítica de una equis (x) y un acento agudo (´), en donde el primer símbolo representará la(s) sílaba(s) inacentuada(s) y el segundo, la sílaba acentuada del pie, respectivamente. La escansión diacrítica de equis (x) y acento agudo (´) es la más adecuada al momento de analizar un verso métricamente. El uso de la escansión clásica de breve (˘) y macrón (¯) no es recomendable por considerarse atípica de la métrica del inglés. La escansión clásica hace referencia a las sílabas cortas (˘) y largas (¯) propias de idiomas como el latín y el griego; sin embargo, la métrica del inglés no se maneja por sílabas largas y cortas, sino por sílabas acentuadas e inacentuadas (beats and offbeats) (Attridge, *The Rhythms of English Poetry*, 2014).

Se utilizará también la notación alfabética alternativa (da-DUM), en donde (da) representará la(s) sílaba(s) inacentuada(s) y (DUM) representará la sílaba acentuada de la misma manera que en el tipo de escansión anterior. Ambas son las formas de escansión más utilizadas en el último siglo por ser las más claras y precisas (Attridge, *The Rhythms of*

English Poetry, 2014) y la que con carácter de institución autoritativa utiliza la *Princeton Encyclopædia of Poetry and Poetics* (Greene, 2012).

Ahora, con respecto al número de pies, lo más común en inglés es encontrar versos de dos pies (dímetros), de tres pies (trímetros), de cuatro pies (tetrámetros), de cinco pies (pentámetros) y de seis pies (hexámetros). Los versos de más de seis pies son raros en el inglés. Así también, existen muy pocas excepciones de piezas en donde un solo pie métrico representa un verso entero. A esto se le llama monómetro y es un verso muy raro en la poesía del inglés. Esta es la razón por la que la definición más convencional del pie métrico sugiere que el verso en inglés se forma por dos o más pies métricos¹.

Por otro lado, en relación con los tipos de pie, es conveniente recordar que la métrica como arte que trata del ritmo, estructura y medida del verso procede de tradición clásica (es decir, de la literatura escrita en lenguas latina y griega). Por tanto, la terminología métrica creada originalmente por los estudiosos clásicos se acoplaba a la naturaleza lingüística de este par de lenguas en donde el alargamiento o la cantidad vocálica² era un rasgo fonológico distintivo. En lenguas modernas como el caso del inglés, sin embargo, la misma terminología no se acopla completamente debido a que en esta lengua, la acentuación (y no el alargamiento) es fonológicamente distintiva. En un principio, el pie métrico se lo definía como una secuencia de vocales largas y breves, y hoy en día se la define como una secuencia de vocales acentuadas e inacentuadas. Entonces, teóricamente, el espondeo (pie clásico bisílabo de dos sílabas largas), por ejemplo, representaría muy bien la palabra latina *cārā* /ka:ra:/ pero no es representativo del inglés puesto que no es posible hallar en este idioma palabras que tengan más de una sílaba acentuada.

¹ Véase “*Upon His Departure Hence*” escrito por *Robert Herrick* como ejemplo de un poema escrito en monómetro.

² El alargamiento o cantidad vocálica es una propiedad fonológica distintiva en donde un fonema vocálico dentro de una palabra es duplicado articulatoriamente. Un ejemplo sería el par mínimo en latín *mālum* /'ma:lom/ (manzana) y *mālum* /'malom/ (desgracia). El alargamiento o calidad vocálica difiere de la geminación en que esta última solo se presenta para fonemas consonánticos en donde el sonido duplicado se encuentra en las fronteras de dos sílabas contiguas distintas, por ejemplo, el par mínimo *pena* /'pe.na/ (esferográfica) y *penna* /'pen.na/ (pena) en italiano (Castilla, 2009).

Entre otros casos, existen pies clásicos de hasta cuatro sílabas que resultan también extrañas por ser la repetición de pies bisílabos o por ser demasiado extensos para la naturaleza monosilábica y monomorfémica del inglés. De ahí que el inglés utiliza solo los pies que resulten ser más adaptables a su fonología. El inglés, por lo tanto, utiliza mayormente el pie yámbico (yambo), el pie trocaico (troqueo), el pie anapéstico (anapesto), el pie dactílico (dáctilo) y el pie anfibráquico (anfíbraco) con las siguientes secuencias que se muestran a continuación:

Tabla 3. *Pies métricos de la poesía inglesa*

Tipo de pie	Nº de sílabas	Secuencia	Escansión diacrítica	Escansión alfabética
Yambo	bisílabo	inacentuado-acentuado	ǎbóve	da-DUM
Troqueo	bisílabo	acentuado-inacentuado	áplè	DUM-da
Anapesto	trisílabo	inacentuado-inacentuado-acentuado	ǔnděrstánd	da-da-DUM
Dáctilo	trisílabo	acentuado-inacentuado-inacentuado	cárefǔllŷ	DUM-da-da
Anfíbraco	trisílabo	inacentuado-acentuado-inacentuado	rǒmántĭc	da-DUM-da

Los ejemplos de la escansión diacrítica son palabras en inglés seleccionadas aleatoriamente que presenten la secuencia de sílabas acentuadas e inacentuadas que corresponden a los respectivos tipos de pie. Los mismos ejemplos sirven para mejorar la comprensión de la teoría. Sin embargo, es fundamental tener en cuenta que el pie es una unidad estrictamente métrica; no existe, por lo tanto, una relación intrínseca entre el pie y una palabra o sintagma en donde el pie actúe como unidad de sentido o de sintaxis, a pesar de que la interacción entre todas estas unidades sea una característica sobresaliente del arte y la destreza del poeta.

Una vez comprendida la teoría del número y del tipo de pie, es más sencillo analizar la métrica del cuento corto poético en cuestión. En *The Insect God*, el patrón métrico es el tetrametro anapéstico, es decir, en cada verso existen cuatro pies y el pie anapéstico es el que más se manifiesta a lo largo de toda la pieza literaria. Ahora, se puede decir que así como cualquier artista escoge meticulosamente las herramientas con las cuales trabajar, Gorey también elige estratégicamente los recursos métricos adecuados para recrear su estilo literario.

En otras palabras, detrás del número y del tipo de pie que Gorey usa en su cuento, se esconde una iconicidad entre recurso y significado.

En lo que va del pie anapéstico, el *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* menciona que el rol más frecuente de este pie en el verso del inglés es el de métrica cómica, aquel pie usado en los ya mencionados *limericks* y otros poemas del sinsentido literario de Edward Lear, el poema de Lewis Carroll *The Hunting of the Snark*, la colección de poemas humorísticos *The Old Possum's Book of Practical Cats* de T.S.Eliot y un gran número de cuentos rimados de Dr.Seuss, solo por mencionar algunos (Baldick, 2001). El *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* y el *Penguin Dictionary of Literary Terms* concuerdan también que, originalmente, el anapesto fue utilizado en el verso clásico griego como pie de marcha y guerra debido a su ritmo ascendiente y que siendo este un pie dinámico y galopante, se lo ha usado principalmente para hacer eco de acción y movimiento enérgico dentro del poema; ambas fuentes también concuerdan en que, en su mayoría, la literatura inglesa usa el anapesto en el verso popular y que los versos fabricados únicamente con este pie son muy raros de encontrar (es común, pues, que los versos que usan el anapesto combinen este pie con algún o algunos otros) (Baldick, 2001) (Cuddon, 2014).

Ahora, en lo que se refiere al tetrámetro en los versos de *The Insect God*, su cualidad más destacable es que es considerado como “el patrón métrico más natural del inglés” (Attridge, *The Rhythms of English Poetry*, 2014, pág. 76). Eso quiere decir que la cadencia del grupo fónico en este idioma contiene aproximadamente cuatro sílabas acentuadas antes de que el hablante nativo deba realizar una pausa fisiológica y seguir con su discurso oral. Por esta razón, el tetrámetro es también conocido como “the native meter” o métrica materna (Attridge & Carper, *Meter and Meaning: An Introduction to Rhythm in Poetry*, 2003). Por ser un patrón tan nato para los angloparlantes y por ser fácil de retener y memorizar, el tetrámetro

es la métrica de los versos infantiles por excelencia (Attridge, *The Rhythms of English Poetry*, 2014, pág. 80). En los países de habla inglesa, la mayoría de canciones para juegos de niños y cuentos para dormir lo utilizan; juegos como el salto de cuerda, juegos de persecución, juegos de escondites, juegos de manos, etc. Asimismo, lo utilizan mayormente las canciones populares (folksongs), las baladas, los himnos y el góspel o los espirituales negros escritos o cantados en inglés (ibídem).

El objetivo que comparten todos ellos es narrar, mediante la tradición oral y mediante la transmisión de una generación a otra, algún evento histórico, alguna hazaña de un personaje heroico, algún pasaje bíblico, algún acontecimiento elevado de carácter épico o religioso o alguna moraleja, ya de tono entusiasta o ya de tono pesimista, que sea memorable para un pueblo que comparta una cultura en común. Bien se deduce entonces que al utilizar recursos lingüísticos que proporcionen más naturalidad, se garantiza que historias tan relevantes tengan más retentiva en el proceso de la oralidad. Piezas infantiles como “*Humpty Dumpty*”, “*Ten Little Indians*”, “*Twinkle, Twinkle Little Star*” “*Eeny Menny, Miny, Moe*”, “*Mary Had a Little Lamb*”, “*Peter Peter Pumpkin Eater*” (Jack, 2008) y canciones populares como “*The Wild Rover*”, “*Oh Freedom*”, “*Amazing Grace*”, “*The Grey Goose*”, “*The Ballad of Davy Croket*” y “*Man of Constant Sorrow*” (National Public Radio (NPR), 2012) usan también el tetrámetro.

Sabiendo ya cómo se manifiesta el tetrámetro y el pie anapéstico, parece conveniente citar algún fragmento que materialice lo que se ha dicho ya de ambos recursos métricos. Baste como muestra la famosa rima infantil *There Once Was an Old Woman Who Lived in a Shoe* (Jack, 2008, pág. 147) la cual es un ejemplo arquetípico de un quatrain formado por un tetrámetro anapéstico.

Tabla 4. *Escansión de la rima infantil There Once Was an Old Woman who Lived in a Shoe*

Nº. Verso	Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Tipos de pie
1	th ^x ere ^x once w ^x as ^x an ^x old w ^x oman wh ^x o liv ^x ed ^x in ^x a sh ^x oe	<u>da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM</u>	4 anapestos
2	sh ^x e h ^x ad s ^x o m ^x any ch ^x ildr ^x en ^x and l ^x oved th ^x em ^x all t ^x oo	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4 anapestos
3	sh ^x e s ^x aid th ^x ank y ^x ou l ^x ord J ^x es ^x us f ^x or s ^x end ^x ing th ^x em br ^x ead	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4 anapestos
4	th ^x en sh ^x e kiss ^x ed th ^x em ^x all gl ^x adly ^x and s ^x ent th ^x em t ^x o b ^x ed	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4 anapestos

En lo que concierne a *The Insect God*, el patrón métrico se ve similar al de la rima infantil presentada, únicamente con una excepción: la rima infantil utiliza exclusivamente el pie anapéstico y en el caso de *The Insect God*, Gorey utiliza dos tipos de pie: el anapesto y el yambo. No obstante, es importante tener en cuenta que el patrón métrico en *The Insect God* no deja de ser un tetrámetro anapéstico debido a que la mayoría de pies dentro del cuento son anapestos y por tanto, el ritmo anapéstico es inmutable. Igualmente, siempre existirán cuatro sílabas acentuadas, por lo tanto, el verso sigue manteniendo cuatro pies. A través de una selección aleatoria de tres quatrains del cuento corto poético, se puede observar cómo procede la combinación de tipos de pie.

Tabla 5. *Escansión del segundo quatrain del cuento corto poético The Insect God*

Nº. verso	Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Tipos de pie
1	th ^x e d ^x ear litt(ə)l ^x e th ^x ing w ^x as l ^x ast s ^x een pl ^x ay ^x ing	da-DUM da-da-DUM da-DUM da-DUM da	3 yambos / 1 anapesto
2	ál ^x one b ^x y h ^x ers ^x elf ^x at th ^x e é ^x dge ^x of th ^x e pá ^x rk	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	1 yambo / 3 anapestos
3	th ^x ere w ^x as n ^x o ^x one w ^x ith h ^x er t ^x o k ^x ee ^x p h ^x er fr ^x om str ^x ay ^x ing	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-DUM da	1 yambo/ 3 anapestos
4	áw ^x ay ^x in th ^x e sh ^x adó ^x ws ^x and ó ^x ncó ^x ming d ^x ark	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	1 yambo / 3 anapestos

Tabla 6. *Escansión del sexto quatrain del cuento corto poético The Insect God*

Nº.verso	Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Tipos de pie
1	sh ^x w ^x ás qu ^x éstion ^x ed ín hóp ^x es óf h ^x ér án ^x w ^x ers r ^x év ^x alíng	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da	4 anapestos
2	wh ^x át h ^x ád hápp ^x ened sh ^x é mérely r ^x ép ^x eat ^x édly ^x saíd	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4 anapestos
3	Í h ^x éar th ^x em wálkíng ábóut ón th ^x é céilíng	da-DUM da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da	2 yambo / 2 anapestos
4	sh ^x é h ^x ád góne írr ^x etríeváblý óut óf h ^x ér h ^x éad	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4 anapestos

Tabla 7. *Escansión del séptimo quatrain del cuento corto poético The Insect God*

Nº.verso	Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Tipos de pie
1	ó f ^x éelíngs óf hórr ^x or r ^x éséntm ^x ent ánd píty	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da	1 yambo / 3 anapestos
2	f ^x ór thíngs whích só séld ^x óm túrn óut f ^x ór th ^x é bést	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	1 yambo / 3 anapestos
3	th ^x é cár únóbs ^x erved sp ^x éd áwáy fróm th ^x é cíty	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da	1 yambo / 3 anapestos
4	ás th ^x é lást óf th ^x é líght díed óut ín th ^x é wést	da-da-DUM da-da-DUM da-DUM da-da-DUM	1 yambo / 3 anapestos

Gorey no es el primero que ha creado versos en tetrametro y ha usando más de un tipo de pie. La lista de ejemplos de poesía, rimas y canciones infantiles o populares que usan el tetrametro con variación de tipo de pie es numerosa. De hecho, la variedad de pies métricos ha probado ser mucho más común que el uso consistente de un tipo de pie solamente; y es que, el tetrametro, aún cuando sea la métrica favorita de poetas, cantantes y folcloristas, presenta un aspecto desfavorable de relevancia: el tetrametro evoca monotonía y repetitividad rítmica debido a su simetría si se la usa a lo largo de toda una producción literaria. El tetrametro surge a través de la duplicación pues es, en esencia, dos pies por medio verso, dos medios versos por un verso, dos versos por media estrofa, y dos pares de versos por la estrofa completa. La paridad en el tetrametro es tan regular y predecible que crea a largo plazo un tono cargante a voz alta y por ende, la razón por la que los poetas varían frecuentemente el tetrametro es para aplacar esta reiteración sonora, crear originalidad rítmica y resaltar elementos temáticos o expresivos importantes en el verso. Attridge (*The Rhythms of English Poetry*, 2014) lo recalca al decir que:

The fundamental reason why poets over the centuries have turned to the five-beat line for their most ambitious verse is an obvious but frequently overlooked one: it is the only simple metrical form of manageable length, which escapes the elementary four-beat rhythm, with its insistence, its hierarchical structures, and its close relationship with the world of ballad and song. (pág. 142)

Además de la combinación de tipo de pie, Gorey utiliza otro recurso el cual evoca irregularidad en su verso. Si Gorey utiliza únicamente el yambo y el anapesto, ambos pies de ritmo ascendente por presentar una sílaba acentuada al final del pie, y si en este caso el modelo se repite cuatro veces, es lógico esperar que el verso termine en sílaba acentuada, es decir, en DUM. Sin embargo, en este cuento, Gorey crea versos que terminan en una sílaba inacentuada, lo que se conoce en la métrica inglesa como terminación débil o terminación femenina (weak or feminine ending). Una consecuencia lógica de un verso anapéstico que presente una terminación débil es que la sílaba inacentuada del final no se la puede agrupar en un pie, ni tampoco se la puede considerar un pie por si sola por no tener un núcleo (una sílaba acentuada) y por ser métricamente incompleta. Esto es lo que se conoce en poesía como un verso cataléctico, en otras palabras, un verso al cual le falta una sílaba más para tener un pie completo. El cuento presenta dos tipos de versos catalécticos: el primero es el verso cataléctico yámbico (da-~~DUM~~) y el segundo es el verso cataléctico anapéstico (da-da-~~DUM~~). Curiosamente, los versos catalécticos aparecen únicamente en los versos impares de todos los quatrains a lo largo de la pieza literaria. La escansión métrica del tercer y del cuarto quatrains basta para ilustrar el análisis que corresponde a los versos catalécticos en la obra.

Tabla 8. *Escansión del tercer quatrain del cuento corto poético The Insect God*

Nº. verso	Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Term. débil
1	běfóre shě cōuld dó sō ā silēnt ānd glittēring	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da	✓
2	blāck mótōr drēw úp whēre shě sāt nibblīng grāss	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	
3	frōm wīthín cāme ā nēarly ináudīblē twittēring	da-da-DUM da-da-DUM da-DUM da-da-DUM da-da	✓
4	ā tīny grēen fáce pēered óut thrōugh thē glāss	da-DUM da-da-DUM da-DUM da-da-DUM	

Tabla 9. *Escansión del cuarto quatrain del cuento corto poético The Insect God*

Nº. verso	Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Term. débil
1	shě wās réady tō flée whēn thē fīgure bēckōned	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-DUM da	✓
2	ān ārm wīth twō élbōws hēld óut ā tīn	da-DUM da-da-DUM da-DUM da-da-DUM	
3	full óf cínāmōn bālls shě páused ā sécōnd	da-da-DUM da-da-DUM da-DUM da-DUM da	✓
4	rēached óut ās shě tóok óne ānd líftēd hēr ín.	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	

Si bien los versos catalécticos aparecen en todos los quatrains únicamente en versos impares, la alternancia entre versos catalécticos yámbicos y versos catalécticos anapésticos es irregular y asistemática.

Una vez evaluados los rasgos métricos más relevantes del cuento corto poético, se puede concluir que a juzgar por el contenido de la información y de las tablas expuestas, la composición del tetrámetro anapéstico no exige una secuencia pura de anapestos, pero si necesariamente de cuatro pies y que a pesar de que el cuento no utilice el pie anapéstico exclusivamente, a su métrica se la sigue considerando un tetrámetro anapéstico a plenitud. Más aún, es clave recalcar que la literatura, las producciones versificadas infantiles y populares, los pasajes narrados o cantados del folklore anglosajón, etc., pueden modificar el tetrámetro jugando con un repertorio bastante extenso de recursos para matizar la sonoridad del verso pero a pesar de todo, el tetrámetro es, indudablemente, la extensión versal preferida de cualquier anglófono por ser el rasgo métrico más común y natural de la poesía inglesa.

Por último, hay que recordar que la variación del tetrámetro muestra una destreza estilística más selecta que lo que muestra el uso consistente y regular del mismo. A fin de cuentas, si todos los literatos y poetas se ajustaran a la norma en los diversos planos lingüísticos, no habría un estilo que sobresalga del común denominador, y por tanto, todas las creaciones literarias fueran las mismas. Se puede decir que la desviación resulta ser la fuente de toda singularidad.

La rima.

La rima se define, en términos generales, como la secuencia de fonemas que se repite en todas las sílabas que siguen, e incluyendo también, a la vocal acentuada de dos o más palabras finales de versos distintos en una estrofa (Riccio & Siegel, 2009). La rima toma lugar en las últimas palabras de cada verso pues fonéticamente, es la última sílaba acentuada y lo que la precede dentro de la cadena fónica la que resulta ser más saliente al oído y es la que se retiene más fácilmente en la memoria de corto plazo del lector (Fournier & Gussenhoven, 2012). La rima de un texto literario combina dos elementos sujetos a análisis: el primero es el patrón de rima y el segundo es el tipo de rima. Por un lado, el patrón de rima que utiliza Gorey en el cuento es cruzado. La rima cruzada sigue un modelo ABAB en donde los versos pares y los versos impares riman entre sí, es decir, existe rima entre el primero y el tercero, así como entre el segundo y cuarto verso de cada una de los catorce quatrains tal como se muestra a continuación:

Tabla 10. *Patrón de rima del cuento corto poético The Insect God*

Nº. verso	Verso	Patrón de rima
1	O what has become of Millicent Frastley?	A
2	Is there any hope that she's still alive?	B
3	Why haven't they found her? It's rather ghastly,	A
4	To think that the child was not yet five.	B

Por otro lado, el tipo de rima es consonante. Eso significa que las vocales y consonantes de dos palabras finales diferentes en versos diferentes concordarán perfectamente a partir de su vocal acentuada: ese es el motivo por la que este tipo de rima recibe el nombre de rima “perfecta o rima total” (Hood, 2009, pág. 18). Así:

Tabla 11. *Tipo de rima del cuento corto poético The Insect God*

Nº. verso	Verso	Fragmento rimado a partir de la vocal acentuada	Transcripción fonética	Tipo de rima
1	O what has become of Millicent Frastley?	Fr/astley	['fɹæstli:]	Consonante
2	Is there any hope that she's still alive?	al/ive	[ə'laɪv]	Consonante
3	Why haven't they found her? It's rather ghastly,	gh/astly	['gæstli:]	Consonante
4	To think that the child was not yet five.	f/ive	['faɪv]	Consonante

Conviene subrayar que todos los quatrains del cuento presentan las mismas propiedades con respecto a la rima sin dar lugar a algún tipo de irregularidad. Ambos, el patrón y el tipo de rima, son constantes e invariables a lo largo de todos los quatrains sin excepción. Posiblemente, esto se deba a que las producciones literarias infantiles rara vez presentan irregularidades de rima tan complejas como lo hacen las producciones literarias

heroicas³ (en el caso de poemas más sobrios incluso se pueden encontrar versos en rima consonante y versos en rima asonante en una misma estrofa). Además, el quatrain limita la posibilidad de los patrones de rima ya sea a rima continua o “monorhyme” (AAAA), sea copla rimada o “rhymed couplets” (AABB), sea rima abrazada o “enclosed rhyme” (ABBA) o sea rima cruzada o “alternate rhyme” (ABAB), todas ellas patrones relativamente simples en comparación a aquellos utilizados para “cinquains”, “sixains” u otros versos más extensos. Por tanto, la estructura del quatrain, así como la intención del autor de dar al cuento un tono inocente y liviano, no justifican el uso de irregularidades en cuanto a la rima en este específico caso.

El cómputo silábico.

El cómputo silábico especifica el número de sílabas por verso dentro de la estrofa. Determinar el número de sílabas en cada verso y en cada estrofa dentro de una pieza poética es crucial en idiomas isosilábicos como el español en donde el intervalo de tiempo entre la fonación de las sílabas en el discurso hablado es aproximadamente el mismo. Por el contrario, en lenguas isoacentuales como el inglés en donde la duración temporal entre dos sílabas acentuadas es aproximadamente igual, el cómputo silábico es de poca utilidad. La misma naturaleza del inglés requiere un verso acentual más que silábico; sin embargo, por influencia de la poesía francesa desde la Edad Media hasta el siglo XIX, el verso de la poesía inglesa solía ajustarse a un sistema silábico-acentual en donde las sílabas y los pies usados en un verso concordaban a la perfección (Baldick, 2001)

³ El verso heroico es denominado así por ser el recurso métrico que más se utiliza en las piezas poéticas elevadas, cultas y solemnes en la literatura de cada lengua. El verso heroico cambia de acuerdo a cada idioma. Por ejemplo, el francés tiene el dodecasílabo como verso heroico (“l’alexandrin”, no confundir con el alejandrino de catorce sílabas del español), el italiano y el español el endecasílabo y el inglés el pentámetro yámbico (a pesar de que la literatura clásica inglesa usó el verso heroico griego, el hexámetro dactílico, durante mucho tiempo hasta que Merlowe y Shakespeare convirtieron el verso en algo más acorde a la extensión del grupo fónico del inglés (**Encyclopædia Britannica Inc., 2016**)).

En la actualidad, los poetas angloparlantes pueden elegir entre crear versos acentuales o versos silábico-acentuales, una ventaja que hace que la métrica inglesa tenga más libertad de creación poética que la del español, pues este último solo cuenta con versos silábicos en donde los pies no tienen relevancia alguna (a excepción de lo que concierne al ritmo). En el caso del cuento *The Insect God*, y por lo que se ha mostrado anteriormente, el cómputo silábico es totalmente acentual. Para Gorey, el número de sílabas no tiene importancia frente al número de acentos a lo largo del verso. Es por la misma razón que Gorey combina pies bisílabos y trisílabos para dar como resultado versos anisosilábicos.

Teóricamente, el límite de sílabas en el verso de este cuento va desde las ocho sílabas mínimo (en el caso de que se presentaren cuatro pies yámbicos en un solo verso, cada pie yámbico de dos sílabas) y las doce sílabas máximo (en el caso de que se presentaren cuatro pies anapésticos, cada pie anapéstico de tres sílabas). Sin embargo, al considerar los pies catalécticos que aparecen en los versos de número impar, el cómputo silábico en cada verso puede aumentar hasta trece sílabas si el pie fuera yámbico (da-~~DUM~~) o aumentar a catorce sílabas si el pie fuera anapéstico (da-da-~~DUM~~)⁴. A pesar de todo esto, el análisis correspondiente demuestra que el verso más corto del cuento presenta nueve sílabas y el más largo trece sílabas.

Siendo el caso de que los cuatro versos en cada quatrain no poseen el mismo número de sílabas, curiosamente se advierte que el cómputo silábico sigue más o menos el patrón de rima cruzado, o sea, el verso primero y el tercero, así como el verso segundo y cuarto, tienen un número aproximado de sílabas entre sí. En algunos quatrains, el número de sílabas entre los versos pares e impares concuerda, aunque, en otras ocasiones, se muestra un fallo de una o dos sílabas más o una o dos sílabas menos. Esto se debe a que son los versos impares en

⁴ Para más referencia, véase de nuevo las tablas 5 y 6 con la explicación acerca de los versos catalécticos en los quatrains del cuento *The Insect God*.

donde recaen los pies catalécticos, añadiéndoles sílabas en comparación a los versos pares; y al contrario, son en los versos pares en donde las últimas palabras rimadas son, a excepción de pocos casos, monosilábicas, restándoles sílabas en comparación a los versos impares. Así:

Tabla 12. *Cómputo silábico en el décimo cuarto quatrain del cuento corto poético The Insect God*

Nº.verso	Verso	División silábica	Número de sílabas	Patrón de rima	Fallo silábico
1	They stunned her, and stripped off her garments, and lastly	they/stunned/her/and/stripped/off/her/gar/ments/and/last/ly	12	A	-2
2	They stuffed her inside a kind of pod;	they/stuffed/her/in/side/a/kind/of/pod	9	B	0
3	And then it was that Millicent Frastley	and/then/it/was/that/Mil/li/cent/Fras/tle/ey	10	A	+2
4	Was sacrificed to THE INSECT GOD.	was/sac/ri/ficed/to/the/in/sect/god	9	B	0

A pesar de que no en todos los quatrains el cómputo silábico coincide de manera cruzada, el propósito del análisis es demostrar que Gorey claramente aplica una técnica de paralelismo métrico debido a la similitud entre versos pares y versos impares ya sea por el patrón de la rima, por las palabras rimadas polisílabas en los versos pares y monosílabas en los impares, y por los versos pares completos y los versos impares catalécticos (el paralelismo llega incluso a comprobarse por el primer y el último quatrain que presentan ambos un número superior de pies yámbicos que el resto de quatrains en el cuento). El paralelismo es evidencia de que la métrica es irregular pero rítmicamente consistente. En definitiva, se puede concluir diciendo que el verso, como ninguna otra expresión de arte conocida, depende en gran parte de la calidad de la recitación enfocándose en los aspectos fónicos de la lengua. Como tal, estos mismos aspectos son los que deben primar en su traducción y hacer caso omiso de estos incurre en una gran deficiencia estilística del cuento original por parte de quién lo traduce⁵.

⁵ Véase el anexo 1 para más detalles acerca del análisis métrico y prosódico completo de cada quatrain del cuento corto poético *The Insect God*.

Marcadores de estilo de orden léxico-estilístico.

Los latinismos y galicismos.

La selección de palabras dentro del cuento corto poético contribuye asimismo al estilo peculiar de Gorey. Al momento de escribir sus obras, Gorey crea una narrativa llena de sentido, debido no solamente al significado de cada palabra y la combinación de estas dentro del cuento, sino también por los significantes mismos de las palabras utilizadas que hacen que la recitación del cuento sea más gráfica y altisonante. En el cuento existen, por lo tanto, palabras que, de acuerdo a sus características en común, se agrupan en: galicismos y latinismos, palabras fonológicamente motivadas y palabras morfológicamente complejas.

El primer grupo a tratar son los galicismos y latinismos. Los galicismos y los latinismos son un conjunto de palabras que derivan etimológicamente del francés y del latín. El inglés tuvo tres eventos históricos que diversificaron el vocabulario del idioma con palabras de orígenes lingüísticos distintos al germánico. Cronológicamente, el primero fue la invasión normanda de las islas británicas en el siglo XI. A raíz de esta invasión, se introdujo el normando antiguo como código de comunicación entre los conquistadores normandos de clase social noble y dominante, relegando al anglosajón a la clase llana y a los pueblos derrotados; desde ese entonces, y creando un caso de diglosia, una gran cantidad de palabras de origen galo y latino se anexaron al vocabulario del idioma inglés (Labrador de la Cruz, 2001).

Otro periodo histórico relevante en la evolución léxica del inglés fue el Renacimiento el cual se dio desde el siglo XIV hasta el siglo XVII, cuando millones de palabras de origen latino fueron introducidas al inglés a través de los avances artísticos y científicos materializados en latín y en las literaturas vernáculas latinas de la época debido al auge de la república florentina (Grupo Océano, 1998).

Finalmente, entre 1871 hasta 1914, surgió en Europa una época que la historia denominó la Belle Époque. Esta época se dio cuando el continente en general gozaba de prosperidad económica, industrial y política. Además del optimismo, la paz y un sinnúmero de avances tecnológicos y científicos que trajo esta época, La Belle Époque se caracterizó también por el florecimiento de las artes en París, en donde las obras de literatura, música, teatro y artes visuales ganaron mucho reconocimiento dentro y fuera de la república francesa (Grupo Océano, 1998). Como consecuencia, e incluso después de haber peleado en calidad de aliados contra el imperio chino en la Segunda guerra del Opio, Francia e Inglaterra empezaron a confluir íntimamente en sus relaciones políticas y culturales.

En un ambiente de gran influencia por las corrientes artísticas francesas del momento, los escritores y los poetas ingleses victorianos creaban obras literarias con un matiz afrancesado. No solamente empezaron a adoptar los ideales artísticos y explorar las escuelas literarias de procedencia francesa (en Inglaterra, el movimiento romántico se mantuvo hasta 1860 pero, de igual manera, el realismo y el naturalismo de Guy de Maupassant y de Émile Zola ganaron mucho campo en la literatura británica) (Grupo Océano, 2008), sino que incluso los ingleses relacionaron el idioma francés con el arte formal y elevado, el tipo de arte que buscaban las clases sociales altas alrededor de Europa. Esto no solamente incluye a la sociedad victoriana de clase alta, sino, por ejemplo, a la sociedad rusa de clase alta también, quien Tolstoi retrata en su obra *Anna Karenina* como un círculo obsesionado con el idioma francés por dar una imagen aristócrata a quien lo hablaba. La imposición del francés como idioma culto llegó incluso a poner en detrimento el uso del ruso como idioma materno en las generaciones más jóvenes, algo que el personaje Konstantin Levin despreciaba pues creía que

la enseñanza del francés en los niños servía únicamente para desarrollarles personalidades presumidas e hipócritas⁶.

Hasta la actualidad, las palabras que se derivan del francés son el reflejo de un registro alto en comparación con las palabras anglosajonas. Además, se las considera más elaboradas, sofisticadas o incluso pretenciosas. Como lo dice Mary DeForest (2001), Ph.D en estudios de Lenguas y Literatura Clásica en la Universidad de Denver, Colorado: “Linate words are indicators of status and education(...) Higher densities of Linate words sometimes indicate intelligence, moral seriousness, and formality. Lower densities indicate lesser intelligence or humble birth” (pág.2). En *The Insect God*, así como en otros cuentos de Gorey, se perciben préstamos y palabras de origen etimológico francés y latino que concuerdan con el fenómeno sociolingüístico descrito. Es por esto que la genialidad de Gorey se mide no únicamente de acuerdo a la notoriedad de su material literario, sino en la correspondencia de todos los aspectos sociales, lingüísticos, políticos y culturales de una época anacrónica a él, con el fin de producir cuentos sin anacronismos.

Cabe mencionar que, dentro del cuento, el análisis de las palabras de origen galo o latino no se medirá únicamente en función de su etimología, sino en función de sus contrapartes léxicas de origen germánico presentes en el inglés moderno. Según lo dicho, palabras como “pity” (séptimo quatrain), “reappearance” (quinto quatrain), “effort” (décimo quatrain), “travel” y “gravel” (décimo primer quatrain), “replace” (décimo segundo quatrain)

⁶ El diálogo entre Konstantin Levin y Darya Alexandrovna en el capítulo 10 reflejan la aversión de Levin al ver que Darya fuerza a su hija Tanya a comunicarse con ella en francés:

-What have you come for, Tanya? she said in French to the little girl who had come in.

-Where's my spade, mamma?

-I speak French, and you must too.

The little girl tried to say it in French, but could not remember the French for spade; the mother prompted her, and then told her in French where to look for the spade. And this made a disagreeable impression on Levin.

Everything in Darya Alexandrovna's house and children struck him now as by no means so charming as a little while before.

-And what does she talk French with the children for? he thought. How unnatural and false it is! And the children feel it so: learning French and unlearning sincerity, he thought to himself, unaware that Darya Alexandrovna had thought all that over twenty times already, and yet, even at the cost of some loss of sincerity, believed it necessary to teach her children French in that way”. (Tolstoy, 2001)

y “crime” (décimo tercer quatrain) no se las consideraría como palabras etimológicamente gálicas usada con propósitos estilísticos pues, a pesar de sus orígenes normandos, no existe un sinónimo de etimología germánica que se contraponga y por tanto, el escritor no puede escoger entre más de una opción léxica para plasmar el matiz de significado deseado.

Ullmann (1979) define este fenómeno como “modelo sinonímico de escala doble” en donde lo sajón se contrapone a lo latino y funciona únicamente si los sinónimos se diferencian uno de otro por el rasgo semántico diferenciador de estilo (+coloquial–coloquial/+elevado–elevado) (pág.164-165). Si los sinónimos presentan un rasgo semántico diferenciador aparte de aquel del estilo (por ejemplo la palabra “crime” tiene un significado más intenso que su posible contraparte germana “wrongdoing”) o si la palabra de origen gálico ha substituido a su contraparte sajona por completo o ha entrado al léxico cotidiano de manera que la palabra gálica ya no presenta el rasgo semántico /+elevado/ (por ejemplo, la palabra “appearance” no tiene contraparte sajona; asimismo las palabras “pity” es más ordinaria y sencilla que su contraparte “kindheartedness”) entonces no se podrá medir el modelo sinonímico con función estilístico-literaria.

Por otro lado, la palabra “inaudible” que aparece en el tercer quatrain, es una palabra latina con sinónimos de etimología germánica como “soundless”, “noiseless” o incluso “hushed”. Son palabras como “inaudible” y como las que aparecen en la siguiente tabla las que prueban la iniciativa estilística de Gorey para darle un tono más altísimo a sus cuentos.

Tabla 13. *Palabras de origen galo y latino en el cuento corto poético The Insect God*

N°. quatrain	N°. verso	Palabra	Origen etimológico	Sinónimo(s) anglosajón(es)
2°	3	(v) to stray	Procedente del anglo-francés <i>estraié/estraier</i>	to rove, to roam, to wander
3 ^{er}	1	(adj) silent	Procedente del latín <i>silens (silēre)</i>	quiet, soundless, noiseless, hushed
3 ^{er}	3	(adj) inaudible	Procedente del latín (<i>in</i>) <i>audibilis</i>	quiet, soundless, noiseless, hushed
5°	1	(v) to discover	Procedente del francés antiguo <i>descovrir</i> y este del latín (<i>dis</i>) <i>cooperire</i>	to find, to find out, to hear about, to trace, to stumble upon
5°	1	(adj) collapsed	Procedente del latín <i>collāpsus/collābī</i> (literamente caído/caer)	stricken, racked, wrecked, blighted
5°	3	(n)extremity	Procedente del latín <i>extrēmītās</i>	limb
6°	1	(V) to question	Procedente del francés medio <i>questioner</i> y este del latín <i>quaestiōn/quaestiō</i>	to ask
6°	1	(v) to reveal	Procedente del anglo-francés <i>reveler</i> y este del latín <i>revēlāre</i>	to show, to unfold
6°	4	(adv) irretrievably	Procedente del francés medio <i>retrouver</i>	hopelessly
7°	1	(n) resentment	Procedente del francés medio <i>resentir</i> y este del latín (<i>re</i>) <i>sentire</i>	grudge, grievance, ill will
7°	3	(adj)unobserved	Procedente del inglés medio <i>observen</i> , este del francés medio <i>observer</i> y este del latín <i>observāre</i>	unseen
8°	1	(n) apprehension	Procedente del latín tardío <i>apprehēnsiō (apprehēdere)</i>	foreboding, misgiving
8°	3	(adv) scarcely	Procedente del anglo-francés <i>escars</i> y este de latín vulgar <i>excarpus</i> (literalmente, arrancar o separar)	barely, hardly, meagerly, scantily
8°	4	(adj) genteel	Procedente del francés moderno <i>gentil</i>	prim(ly), prissy
8°	4	(v) to mention	Procedente del anglo-francés <i>mencion</i> y este del latín <i>mentiōn(are)</i> (literalmente llamar a la mente)	to say, to utter, to speak of, bring up, give word on
9°	1	(n) hamlet	Procedente del anglo-francés <i>hamelet (ham +diminutivo let)</i>	town, bourg
9°	2	(n) curtain(s)	Procedente del latín tardío <i>cortīna</i>	drape, blinds
9°	3	(adj) native	Procedente del francés medio <i>natif</i> y este del latín <i>nātīvus</i>	homegrown
10°	1	(n) torch	Procedente del latín vulgar <i>torca</i> y este del latín clásico <i>torqua</i>	light
10°	1	(v) to descend	Procedente del francés antiguo <i>descendre</i> y este del latín <i>dēscendere</i>	to come down, to get down
11 ^{er}	4	(adj) vast	Procedente del latín <i>vastus</i> (inmenso)	mighty, huge
12°	1	(v) to languish	Procedente del anglo-francés <i>languir</i> , este del latín vulgar <i>languire</i> y este del latín clásico <i>languēre</i>	to droop, to fade, to weaken, to whither
12°	2	(n) manner	Procedente del inglés medio <i>manere</i> , este del francés antiguo <i>maniere</i> , este del latín vulgar <i>manuāria</i> y este del latín clásico <i>manuārius</i>	way, type, kind, sort
12°	3	(n) anguish	Procedente del inglés medio <i>angwisshe</i> , este del anglo-francés <i>angoisse</i> y este del latín <i>angustiāe</i>	wretchedness, distress, sorrow, mourning, woe
13 ^{er}	1	(v) to remove	Procedente del inglés medio <i>removen</i> , este del francés antiguo <i>remouvoir</i> y este del latín <i>removēre</i>	to doff, to put off, take off
13 ^{er}	2	(adj) luminous	Procedente del latín (<i>lūmen</i>) <i>lūminōsus</i>	shiny, shining, beaming, bright
14°	1	(n) garment(s)	Procedente del francés antiguo <i>garnement (garnir)</i> (literalmente equipar)	dress, clothes, array
14°	4	(v) to sacrifice	Procedente del inglés medio <i>sacrifisen</i> y este del latín <i>sacrificium (sacer+facere)</i>	offering

Tabla 11: Para más información acerca de la etimología y los sinónimos de las palabras estudiadas en la presente tabla, véase los diccionarios *Merriam-Webster: Dictionary and Thesaurus*, *Cambridge Online Dictionary and Thesaurus* y *Oxford Dictionaries: Dictionary, Thesaurus and Grammar*.

Todo esto parece confirmar que el uso de galicismos y latinismos es parte de la técnica estilística de Gorey. Lo que no está claro y que, lastimosamente, ni el más meticuloso estudio lingüístico, literario o estilístico puede confirmar, es la razón por la que Gorey decidió incluir este conjunto léxico en sus obras. A pesar de las varias entrevistas hechas al escritor en vida, ninguna fue tan precisa al preguntar los motivos conscientes de incluir o excluir rasgos lingüísticos puntuales que conformen hoy su estilo literario personal. La primera posibilidad se remonta a una larga tradición de escritores de habla inglesa que han satirizado el isolecto de alguno de sus personajes que usen palabras “cultas y elevadas” para hacer una crítica directa a la preferencia de la alta sociedad por palabras romances inexpresivas. Como lo dijo Otto Jespersen (2013), lingüista y filósofo danés y mejor conocido por ser el fundador de la Asociación Fonética Internacional: “ninguna literatura en el mundo abunda tanto como la inglesa en personajes ridiculizados ante el lector por la manera cómo desajustan y tergiversan las “palabras grandes” (pág.133). Entre los escritores de esta literatura de crítica, solo por mencionar los más notables, están Shakespeare, Keats, Austen, Dickens, Orwell, Twain, entre otros.

La segunda posibilidad es pensar que la razón por la que Gorey utiliza tantos galicismos y latinismos en sus obras es por un particular gusto por la cultura francesa y el tono de refinamiento de los vocablos de origen francés en el inglés. No se debe olvidar que Gorey había ingresado a la Universidad de Harvard para estudiar Lengua y Literatura francesas y que su personalidad de dandi la había adquirido por el entorno bohemio, culto y artístico del que provenía. Incluso el léxico escogido para desarrollar sus obras no se limitan a galicismos o latinismos como en el caso de *The Insect God*, sino también a préstamos no adaptados e innecesarios del francés en otras obras como el abecedario *The Gushlycrumb Tinies* “M is for Maud who was swept out to sea, N is for Neville who died of ennui” o estrofas completas escritas en francés como en el cuento de limericks *The Listing Attic* “Les

salons de la ville de Trieste/ sont vaseux, suraigus et funestes;/ parmi les grandes chaises/ on cause des malaises,/ des estropiements et des pestes./ En todo caso, no cabe menor vacilación de la realidad y la fuerza con las que este vocabulario se manifiesta en las creaciones del escritor.

Las palabras fonológicamente motivadas.

El siguiente punto trata acerca de las palabras motivadas, o también llamadas palabras transparentes fonológicamente, que como lo define el lingüista húngaro Stephen Ullmann (1979), “son aquellas que desafían el principio saussureano de la arbitrariedad del signo” (pág. 92). El lenguaje, según Ferdinand de Saussure y según los convencionalistas, es una cuestión de tradición y de acuerdo social. Los naturalistas, por otro lado, defienden que las palabras poseen sus significados por naturaleza en virtud de una correspondencia intrínseca entre el sonido y el sentido, tal como lo hace la onomatopeya (los verbos *piar* y *ronronear* son ejemplos de onomatopeyas por hacer referencia al mismo sonido que representan). Hoy, carece de razón preguntar si el lenguaje es convencional o motivado: todo idioma contiene palabras que son arbitrarias u opacas (sin ninguna conexión entre el sonido y el sentido) y otras que son en cierto grado motivadas o transparentes. Lo cierto es que para cualquier literato, la motivación es una herramienta ventajosa en caso de ser utilizada con propósitos estilísticos.

Se ha dicho que no existe un tema tan prometedor como el caso de la onomatopeya para campos del conocimiento como la semántica y la estilística, en especial para esta última. La onomatopeya es, simplemente, el fenómeno por medio del cual existe una imitación de algún sonido por medio de recursos lingüísticos. El resultado de esta semejanza o armonía entre el sonido y el sentido es lo que se conoce como motivación fonológica. Sin embargo, se debe aclarar que los sonidos no son expresivos por sí mismos; “la onomatopeya solo se

encenderá cuando las posibilidades expresivas latentes es un sonido dado sean, por decirlo así, llevadas a la vida mediante el contacto con un significado congenial” (Ullmann, 1979, págs. 98-99). Entonces, cuando sucede que un sonido se encuentra con un significado con el que está naturalmente acorde, se volverá onomatopéyico y añadirá su propia fuerza expresiva al sentido en virtud de una especie de efecto de resonancia. Es por esto que la onomatopeya plantea una revelación a la estilística pues no solamente agrada al artista y al público lector por sus ventajosas características fónicas, sino porque el artista plasma sentido en la obra sin necesidad de depender del significado de la palabra en la convención, sino del significado de la palabra a través de la experiencia del mundo y del entorno.

Ullmann (1979) menciona que, desde el punto de vista semántico, ha de hacerse una distinción entre la onomatopeya primaria y la onomatopeya secundaria. La onomatopeya primaria es la imitación del sonido mediante el sonido; aquí el sonido es verdaderamente un eco del sentido. En lo que respecta al cuento corto poético *The Insect God*, existen claro ejemplos de onomatopeyas primarias. En el tercer quatrain, aparece la palabra “twittering”. Este es un caso en donde la palabra define un sonido corto, rápido y de alta frecuencia, como el sonido que hace un ave al gorjear. La motivación es evidente por la semejanza del sonido de un ave al cantar “twit twit twit” y la palabra que define ese mismo sonido “to twitter”. De ahí que el referente mismo es una experiencia acústica que es, más o menos, imitada por la estructura fonética de la palabra.

Por otra parte, la onomatopeya secundaria, en palabras de Leonard Bloomfield, es “un caso de motivación fonológica debido a un sistema de morfemas formadores de raíces iniciales y finales con significación, con los que está asociada la connotación intensa y simbólica de tales términos” (Ullmann, 1979, pág. 96). Igualmente como en el ejemplo anterior, en el tercer quatrain aparece la palabra “glittering” la cual proviene de “glitter” o “to glitter” que significa “brillantina (adj) o brillar (v_{int})” (dependiendo de su categoría

gramatical). Esta palabra muestra el grupo consonántico inicial “gl” el cual connota destellos sutiles y repetitivos en la palabra que lo use. Otras palabras que contienen el mismo grupo consonántico inicial son “glow”, “gleam”, “glimmer”, “glint”, “glister”, entre otros, que se ubican dentro del mismo campo semántico de “to glitter”.

Ahora, lo que se entiende como efecto onomatopéyico no concierne únicamente a ciertas interjecciones y ciertas palabras del léxico como *twittering* o *glittering*, sino también a unidades más pequeñas, unidades más grandes o, incluso, unidades más abstractas que la onomatopeya misma. Las unidades más pequeñas de motivación fonológica son los fonemas expresivos. El estudio más valioso acerca de los fonemas expresivos es el llamado efecto bouba/ kiki , un estudio fonosimbólico introducido por el psicólogo y lingüista Wolfgang Köhler y publicado en 1929, el cual prueba que las vocales anteriores (/e/, /i/) se asocian inconscientemente con acciones, ideas u objetos pequeños, claros, luminosos, rápidos, ligeros, débiles, angulares o fríos mientras que a las vocales posteriores (/o/, /u/) se las asocian con acciones, ideas u objetos grandes, oscuros, opacos, lentos, pesados, fuertes, redondeados o calientes (Iglesias & Sánchez Ron, 2013); esta misma oposición ocurre con respecto a las consonantes labiales (bilabiales, labiodentales), coronales (dentales, interdentes, alveolares y postalveolares) y nasales frente a las consonantes dorsales (velares y uvulares) y radicales (faríngeas y glotales), situación de la cual los lingüistas contratados para el rodaje de la trilogía cinematográfica *El Señor de los Anillos* dirigida por Peter Jackson tomaron ventaja para recrear las lenguas élficas (esas lenguas habladas por los elfos cultos, justos, sabios y hermosos) frente a la lengua negra (lengua hablada por los orcos malvados, despiadados, deformes y sanguinarios). Después de esto, no sería tan descabellado llegar a decir que la inocencia, la pequeñez y la fragilidad de *Millicent Frastley* son representadas por la repetición de la vocal semianterior /ɪ/ y la vocal anterior final /i:/, mientras que la malicia y el antagonismo de *The Insect God* es representado por la vocal posterior final /ɒ/.

De igual modo, existen unidades motivadas más grandes que la palabra como algunos recursos literarios de nivel fónico. La aliteración, indudablemente, es un recurso estilístico que, si bien no se lo puede tachar de onomatopeya, tiene un efecto onomatopéyico. El famoso poema *La tempestad* de José Zorilla muestra una clara aliteración en el verso “el ruido con que rueda la ronca tempestad” (Baeza & Giusti, 1973, pág. 305) en donde la vibrante múltiple /r/ evoca el sonido rótico propio de una tempestad, o el poema *Era un aire suave* de Rubén Darío en donde el verso “bajo el ala aleve del leve abanico⁷” (Darío, 1993) rememora el suave soplar del viento gracias a la repetición de la lateral dental //, o sin necesidad de ir tan lejos, la aliteración en el primer verso del quinto quatrain de *The Insect God* “The nurse was discovered collapsed in some shrubbery” en donde el sonido repetido de las sibilantes (sibilancia) evoca la frondosidad y el roce de las hojas de los arbustos contra los cuerpos de los investigadores en busca del cuerpo de la niñera de Millicent Frastley.

Las unidades motivadas más abstractas que la palabra se basan generalmente en estudios más extravagantes como el color de las vocales o incluso observaciones de opinión personal. Ya había dicho el poeta Leconte de Lisle que si el vocablo “paon” (pavo en francés) llegara a escribirse sin la o, ya no se vería el ave desplegando su cola. Yendo todavía más lejos, Paul Claudel percibe en las dos *t* de la palabra “toit” (techo en francés) las columnas laterales de una casa y además descubre la caldera y las ruedas en la palabra “locomotive” (locomotora en francés) (Ullmann, 1979, págs. 103-104). Sea como fuere, el cuento corto poético sujeto a estudio presenta un buen número de unidades fonológicamente motivadas. A continuación, se muestra una tabla con todas las onomatopeyas y sus respectivos fonemas expresivos dentro del cuento.

⁷ Este ejemplo de aliteración no es el primero que asocia el fonema lateral // con ideas como el viento, la brisa o la exhalación. Víctor Hugo ya había escrito en su poema *Booz endormi*: “Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala” (el aliento de la noche flotaba sobre Galgala) (Hugo, 2004, pág. 310).

Tabla 14. *Palabras motivadas fonológicamente en el cuento corto poético The Insect God*

N°.quatrain	N°.verso	Palabra	Motivación fonológica
3 ^{er}	1	(adj) glittering	El grupo consonántico inicial /gl/ está asociado a la connotación simbólica de cualidades luminosas y brillantes.
3 ^{er}	2	(v) to nibble	El grupo consonántico final /bl/ está asociado a la connotación simbólica de una proporción o de un tamaño pequeño (nibble) (nubble) (pebble) (bubble) (rubble) (stubble).
3 ^{er}	3	(n) twittering	El lexema <i>twit</i> es una onomatopeya primaria del sonido que emiten los pájaros al cantar o gorjear.
5 ^o	4	(v) to stain	El grupo consonántico /st/ está asociado a la connotación simbólica de un contacto fuerte, inmediato o invasivo de un objeto con otro (stain) (streak)(stun) (stuff) (stab) (strike) (sting) sobre todo en palabras monosílabas en donde la oclusividad de la /t/ junto a la vocal acentuada evocan brevedad e impacto.
11 ^{er}	4	(adj) crumbling	El grupo consonántico inicial /kr/ es una onomatopeya primaria en donde el sonido evoca la fragmentación o resquebrajamiento de algún objeto (crash) (crush) (krack) (crums) (crisp) (crust).
12 ^o	3	(v) to twist	El grupo consonántico inicial /tw/ está asociado a la connotación simbólica de movimiento giratorio (twist) (twine) (twiddle) (twirl) (twitch) (tweak).
13 ^o	2	(v) to streak	El grupo consonántico /st/ está asociado a la connotación simbólica de un contacto fuerte, inmediato o invasivo de un objeto con otro (streak) (stain) (stun) (stuff) (stab) (strike) (sting) sobre todo en palabras monosílabas en donde la oclusividad de la /t/ junto a la vocal acentuada evocan brevedad e impacto.
13 ^{er}	3	(n) buzzing	El fonema fricativo sonoro /z/ es una onomatopeya primaria del sonido que emiten los insectos al aletear.
13 ^{er}	3	(n) twanging	El lexema <i>twang</i> es una onomatopeya primaria de un sonido brusco, corto y vibrante como el que se produce al estirar y soltar la cuerda de un instrumento . El fonema velar sonoro /ŋ/ evoca la vibración del sonido.
14 ^o	1	(v) to stun	El grupo consonántico /st/ está asociado a la connotación simbólica de un contacto fuerte, inmediato o invasivo de un objeto con otro (stun) (stain) (streak) (stuff) (stab) (strike) (sting) sobre todo en palabras monosílabas en donde la oclusividad de la /t/ junto a la vocal acentuada evocan brevedad e impacto.
14 ^o	2	(v) to stuff	El grupo consonántico /st/ está asociado a la connotación simbólica de un contacto fuerte, inmediato o invasivo de un objeto con otro (stuff) (stain) (streak) (stun) (stab) (strike) (sting) sobre todo en palabras monosílabas en donde la oclusividad de la /t/ junto a la vocal acentuada evocan brevedad e impacto.

Se habrá reparado en que si la onomatopeya está íntimamente ligada con la estilística, será lógico pensar que ciertas situaciones y ambientes son más propicios para la

onomatopeya, mientras que otros no. Ciertamente la onomatopeya florece en el habla emocional, espontánea, expresiva y no sofisticada tales como la charla de los niños, el habla familiar, popular, en la oralidad, en los juegos y rimas; por otro lado, las variedades de estilo más restringidas, neutras o sobrias utilizadas por los científicos, diplomáticos, funcionarios públicos, entre otros, tendrán poco o ningún espacio para la onomatopeya porque en estas formas no emocionales de locución, la expresividad estará fuera de lugar y rara vez hará acto de presencia (Korinek, 2002). En vista de lo dicho y si el ambiente en donde prosperan las unidades fonológicamente motivadas coincide con el ambiente que Gorey crea en sus cuentos, se deduce que estos recursos son parte del mismísimo estilo del autor y deberán prevalecer en la traducción de alguna u otra manera.

Afortunadamente, puesto que se trata de palabras motivadas, sería lícito esperar que las onomatopeyas en una lengua sean similares a las onomatopeyas en otra lengua. Esto es así en muchos casos como en el canto del gallo el cual se transcribe como *cock-a-doodle-do* en inglés, *cocorico* en francés, *kikeriki* en alemán y quiquiriquí en español⁸. El paralelismo es asombroso y no puede explicarse por un origen común o por una influencia mutua. Esto es un caso de lo que ha sido llamado la “afinidad elemental” (Ullmann, 1979, pág. 98), es decir, la semejanza fundamental en el modo cómo pueblos diferentes oyen y traducen el mismo sonido, y es esta misma afinidad elemental la cual el traductor debe aprovechar al máximo por la sencillez que representa la onomatopeya a la tarea traductológica.

En conclusión, se puede decir que la motivación fonológica usada como artificio estilístico se basan, en efecto, tanto en las palabras individuales como en una juiciosa combinación y modulación de los valores sonoros que pueden ser reforzados por factores tales como la aliteración, el ritmo, la consonancia y la rima. Es en sí la función de palabras

⁸ Incluso allí donde hay una genuina semejanza de percepción hay también marcadas diferencias, debido al hecho de que la imitación es solo parcial, y a que cada lengua adapta la onomatopeya fonológicamente a su propia naturaleza.

aisladas y del aglomerado de todos estos componentes de orden fónico que hace que el fonostilo sea la clave del éxito para una obra versada y rimada.

Palabras morfológicamente complejas.

Otra gran categoría léxica en *The Insect God* sobresale por su morfología. Una palabra morfológicamente compleja es aquella cuya composición de morfemas es tan rica que no se limita a una sola unidad. Existe un gran repertorio de este tipo de palabras en el cuento de Gorey; sin embargo, hablar de palabras morfológicamente complejas involucra una variedad de temas con respecto a la iconicidad de estilo como motivación, grado de motivación, pérdida de motivación, entre otros. La incógnita recae, entonces, en si las palabras morfológicamente complejas del cuento corto poético *The Insect God* son a su vez, palabras morfológicamente motivadas.

Una palabra morfológicamente motivada surge cuando su significado puede ser deducido gracias al significado de los morfemas que lo componen. Entonces, existe dos tipos de motivación morfológica: la motivación derivativa y la motivación compuesta. El primer tipo de motivación surge en palabras como “brownish” (quinto quatrain del cuento corto poético) la cual se descompone en “brown” (lexema) y el sufijo “-ish” (morfema derivativo usado para designar una cualidad parecida o similar a). Esta palabra es motivada porque cualquiera que conozca el significado de “brown” (que en español es color marrón) y cualquier que esté relacionado también con el sufijo “-ish” usado en otras palabras como “reddish”, “yellowish”, “girlish” o “childish”, deducirá que la palabra “brownish” significa “de color o tono parecido al color marrón”.

El segundo tipo surge en palabras como “underworld” (décimo quatrain) la cual se descompone no en un lexema y uno o más morfemas derivativos, sino en dos lexemas

independientes. El significado de la palabra completa se deduce, como en el caso anterior, gracias a una lógica deductiva de significado individual de los componentes. Es gracias a los lexemas de esta palabra que se deduce posteriormente que el significado de “underworld” se traduce en español como “mundo delictivo y marginado”.

Aun cuando ambos casos demuestren que en la derivación y en la composición existe motivación morfológica, eso no quiere decir que ambos casos tengan la misma intensidad de motivación. En el caso de la derivación, las palabras se forman por morfemas derivativos y ligados que por definición no poseen la autonomía de una palabra. Por ejemplo, en el caso de “brownish”, el sufijo “-ish” no es una palabra por sí sola aunque tenga significado y recursividad. Por otro lado, los componentes de “underworld” aparecen como palabras independientes en casi todos los contextos en el inglés. Esta es la razón por la que los hablantes asocian las palabras compuestas con un significado más claro y visible y esto, finalmente, conlleva a una mayor funcionalidad y ventajas en el aspecto estilístico.

Ya se habrá notado, sin embargo, que a diferencia de las palabras onomatopéyicas, el análisis de las palabras motivadas morfológicamente es relativo: las palabras se analizan con respecto a sus elementos, pero no se puede explicar estos mismos elementos. “Underworld” y “brownish” son motivadas, pero “under” y “world”, así como “brown” e “-ish” no lo son. En este sentido, la onomatopeya es la única forma de motivación que cabe describir como absoluta.

Asimismo, la motivación morfológica depende también de la naturaleza de la lengua en cuestión. Por ejemplo, el alemán es una lengua en donde la derivación y la composición son métodos de acuñación lingüística altamente efectivos, mientras que en el inglés y en el francés no lo son. “El francés se inclina muy marcadamente hacia la opacidad en la estructura de las palabras, mientras que el alemán prefiere el tipo motivado. El inglés, fiel a sus orígenes

mixtos, oscila entre las dos soluciones pero, en general, está más próximo al modelo francés” (Ullmann, 1979, pág. 124). Siendo este el caso, los poetas de habla alemana sabrán que la motivación morfológica no tendrá mucha productividad estilística por ser un recurso tan común y recurrente que no sobresaldría en su literatura. Por el contrario, los poetas de habla inglesa o habla francesa explotarán la motivación morfológica al máximo por ser rara en estos idiomas. Es claro que el inglés, y especialmente el francés, son más reacios que el alemán en el uso de formas transparentes construidas con elementos nativos.

Sea por medio de la motivación derivativa o por medio de la motivación compuesta, los ejemplos presentados muestran en menor o mayor grado, evidencia de motivación. No obstante, el dilema en el caso de *The Insect God* surge cuando se analizan palabras como “inaudible”, “merely”, “scarcely”, “irretrievably”, “resentment”, entre otros, que, si bien son palabras morfológicamente complejas, se sitúan en el lado extremo de la opacidad de este continuum, sin ningún tipo de motivación. Estas palabras que poseen un origen latino y galo muy acentuado, son bastante inexpresivas para un nativohablante del inglés pero son tal vez más comprensibles para un hablante del español, del francés o de cualquier lengua romance. Esta misma pérdida de motivación es la responsable de que las palabras transparentes en un estadio de lengua específico de un idioma pasen a ser más convencionales por evolución o por contacto lingüístico pero, en cualquier caso, este convencionalismo dejará de ser significativo para la estilística de textos. Por lo tanto, el repertorio de palabras morfológicamente complejas dentro del cuento corto poético no demuestra ser morfológicamente motivada necesariamente, y es más viable asegurar que el marcador de estilo se define más por la complejidad de las palabras que por su motivación.

Una vez tomada en consideración la información más importante acerca de esta categoría léxico-estilística, las palabras morfológicamente complejas dentro del cuento corto poético se muestran a continuación de la siguiente manera:

Tabla 15. *Palabras morfológicamente complejas en el cuento corto poético The Insect God*

Nº. quatrain	Nº. verso	Palabra	Descomposición morfológica	Motivación morfológica
1 ^{er}	2	(adj) alive	a + live	El prefijo <i>a-</i> significa mantenerse en la condición o el estado de <i>to live</i> (vivir).
2 ^o	2	(adj) alone	a + lone	El prefijo <i>a-</i> significa mantenerse en la condición o el estado de <i>lone</i> (solo o aislado).
2 ^o	4	(adj) oncoming	on + coming	El verbo compuesto <i>come on</i> se ha adjetivizado en <i>oncoming</i> para designar una acción o suceso futuro.
3 ^{er}	1	(adj) glittering	glitter + ing	El sufijo <i>-ing</i> nominaliza el verbo <i>to glitter</i> (brillar o resplandecer).
3 ^{er}	3	(adj) inaudible	in + aud(ío) + ible	El prefijo <i>in-</i> significa negación o privación de <i>audible</i> (audible). Por otro lado, el sufijo <i>-ible</i> (alomorfo de <i>-able</i>) significa capacidad o potencial de tener sonido (audíre)
3 ^{er}	3	(n) twittering	twitter + ing	El sufijo <i>-ing</i> nominaliza el verbo <i>to twitter</i> (gorjear).
5 ^o	1	(v) to discover	dis + cover	El prefijo <i>dis-</i> significa negación o separación de <i>to cover</i> (cubrir).
5 ^o	1	(n) shrubbery	shrub + ery	El sufijo <i>-ery</i> designa el colectivo de <i>shrub</i> (arbusto o matorral).
5 ^o	2	(n) reappearance	re + appear + ance	El prefijo <i>re-</i> significa repetición o duplicación de <i>to appear</i> (aparecer). Por otro lado, el sufijo <i>-ance</i> nominaliza el verbo <i>to appear</i> .
5 ^o	3	(adj) askew	a + skew	El prefijo <i>a-</i> significa mantenerse en la condición o el estado de <i>to skew</i> (inclinarse o desviarse).
5 ^o	3	(adj) rubbery	rubber + y	El sufijo <i>-y</i> adjetiviza al nombre <i>rubber</i> .
5 ^o	4	(n) clothing	cloth + ing	El sufijo <i>-ing</i> distingue el producto <i>clothing</i> (ropa o vestuario) del material <i>cloth</i> (tela o tejido).
5 ^o	4	(adj) brownish	brown + ish	El sufijo <i>-ish</i> designa a un color parecido o similar a <i>brown</i> (color marrón).
6 ^o	2	(adv) merely	mere + ly	El sufijo <i>-ly</i> adverbializa el adjetivo <i>mere</i> (mero o simple).
6 ^o	4	(adv) irretrievably	ir + retriev + ab(l) + ly	El prefijo <i>ir-</i> (alomorfo de <i>in-</i> para raíces con r inicial) significa negación o privación de <i>to retrieve</i> (recuperar). Por otro lado, el sufijo <i>-able</i> significa capacidad o potencial de <i>to retrieve</i> , y finalmente <i>-ly</i> adverbializa el adjetivo <i>irretrievable</i> (irrecuperable).
7 ^o	1	(n) resentment	resent + ment	El sufijo <i>-ment</i> nominaliza el verbo <i>to resent</i> (resentirse o molestarse).
7 ^o	3	(adj) unobserved	un + observ + ed	El prefijo <i>un-</i> significa negación o privación de <i>observed</i> (adjetivación del verbo <i>to observe</i>).
8 ^o	3	(adv) scarcely	scarce + ly	El sufijo <i>-ly</i> adverbializa el adjetivo <i>scarce</i> (escaso).
9 ^o	1	(adj) unvisited	un + visit + ed	El prefijo <i>un-</i> significa negación o privación de <i>visited</i> (adjetivación del verbo <i>to visit</i>).
9 ^o	2	(adj) unlit	un + lit + Ø	El prefijo <i>un-</i> significa negación o privación de <i>lit</i> (adjetivación del verbo <i>to lit</i>).
9 ^o	4	(adj) awake	a + wake	El prefijo <i>a-</i> significa mantenerse en la condición o el estado de <i>to wake</i> (despertarse).
10 ^o	1	(n) notebook	note + book	Motivación compuesta en donde <i>note</i> (apunte) + <i>book</i> (libro) significa cuaderno o libreta.
10 ^o	2	(n) underworld	under + world	Motivación compuesta en donde <i>under</i> (bajo) + <i>world</i> (mundo) significa submundo o mundo marginal.
10 ^o	3	(adj) praiseworthy	praise + worth + y	Motivación compuesta en donde <i>praise</i> (elogio o alabanza) + <i>worth</i> + y (mercedor) significa elogiado.
11 ^{er}	2	(adj) endless	end + less	El sufijo <i>-less</i> significa negación o privación de <i>end</i> (<i>fin</i>).
11 ^{er}	4	(adj) crumbling	crumb(l)e + ing	El sufijo <i>-ing</i> adjetiviza el verbo <i>to crumble</i> (desmoronarse).
12 ^o	2	(v) to replace	re + place	El prefijo <i>re-</i> significa repetición o duplicación de <i>to place</i> (colocar).
13 ^{er}	1	(v) to remove	re + move	El prefijo <i>re-</i> significa repetición o duplicación de <i>to move</i> (mover).
13 ^{er}	1	(n) ballroom	ball + room	Motivación compuesta en donde <i>ball</i> (baile) + <i>room</i> (salón o habitación) significa salón de baile.
13 ^{er}	1	(n) hanging	hang + ing	El sufijo <i>-ing</i> nominaliza el verbo <i>to hang</i> (colgar o suspender).
13 ^{er}	3	(n) buzzing	buzz + ing	El sufijo <i>-ing</i> nominaliza el verbo <i>to buzz</i> (zumar).
13 ^{er}	3	(n) twanging	twang + ing	El sufijo <i>-ing</i> nominaliza <i>to twang</i> (tañer o hacer vibrar).
14 ^o	1	(adv) lastly	last + ly	El sufijo <i>-ly</i> adverbializa el adjetivo <i>last</i> (último).

Con todo, se puede concluir que la complejidad morfológica usada como recurso estilístico se ajusta idealmente al registro culto y elevado que Gorey dispone en sus piezas literarias por contraponerse a las palabras monomorfémicas naturales del repertorio cotidiano del inglés. Se puede decir, también, que la complejidad morfológica puede estar estrechamente ligada con la motivación si bien una no solapa a la otra. Si la motivación apareciese, se debe recordar que esta da cuenta de la proporción más colorida del vocabulario de la lengua por ser palabras que no designan a un referente arbitrario, sino que, por el contrario, proporcionan una conexión entre significado y significante del cual el estilista puede sacar gran provecho. La motivación, sea fonológica, morfológica o semántica, es, por ende, un recurso estilístico altamente eficaz.

Marcadores de estilo de orden sintáctico-prosódico.

El encabalgamiento.

El rasgo más sobresaliente a primera vista del cuento corto poético *The Insect God* en materia sintáctica es la manera recurrente en la que Gorey utiliza en sus versos un fenómeno métrico llamado encabalgamiento. El encabalgamiento es un desajuste entre la pausa morfosintáctica y la pausa métrica de un verso, esto es cuando el sentido de un verso no se ajusta a su marco y el sentido continúa en el verso siguiente (Platas, 2000). Para desglosar e ilustrar un poco más la explicación que requiere el concepto, se dirá simplemente que el encabalgamiento se da cuando una oración completa se divide en más de un verso como sucede en los fragmentos de los poemas presentados a continuación (compárese también con los ejemplos dados de los fragmentos sin encabalgamiento):

Tabla 16. *Fragmentos de poemas con encabalgamiento y sin encabalgamiento*

	Español	Inglés
Fragmento sin encabalgamiento	<p>¿Qué es sin ti el mundo? Un valle de amargura. ¿Y contigo? Un edén. —Haced la letra clara, señor Cura; Que lo entienda eso bien. (Quién supiera escribir/ Ramón de Campoamor)</p>	<p>My mistress' eyes are nothing like the sun. Coral is far more red than her lips' red. If snow be white, why then her breasts are dun; If hair be wires, black wires grow from her head. (Sonnet 130/ William Shakespeare)</p>
Fragmento con encabalgamiento	<p>Yo voy soñando <u>camino</u>s <u>De la tarde. Las colinas</u> <u>Doradas</u>, los verdes pinos, Las polvorientas encinas. (Yo voy soñando caminos/ Antonio Machado)</p>	<p>A thing of beauty is a joy for ever: Its loveliness increases; <u>it will never</u> <u>Pass into nothingness; but still will keep</u> <u>A bower quiet for us, and a sleep</u> <u>Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing.</u> (Endymion/ John Keats)</p>

En el inglés, este recurso se denomina “enjambement” por préstamo directo del francés y es igual de usado que en la literatura versada de cualquier otra lengua heredera de la tradición poética griega y latina; y es que el uso habitual del encabalgamiento no depende de la lengua materna del poeta que lo utilice, sino de la lógica y el sentido común. Si el encabalgamiento toma lugar cada vez que una oración no termina al final del verso, la mayoría de los poemas presentará encabalgamiento considerando que el molde del verso es mucho más rígido en comparación a aquel más flexible y libre de la prosa. Sin embargo, también es verdad que los estudios relacionados con el encabalgamiento tienen diferentes perspectivas en estos dos idiomas: en el español, los autores más reconocidos en el tema como Antonio Quilis, Tomás Navarro, José Domínguez Caparrós y Demetrio Estébanez Calderón definen y clasifican el encabalgamiento vastamente, no obstante de un punto de vista meramente literario; en el inglés, los textos autoritativos como *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, *The Routledge Dictionary of Literary Terms* y el *Princeton Encycloæpedia of Poetry and Poetics* definen, pero no clasifican, el encabalgamiento y los documentos que lo hacen son artículos científicos de este siglo con una metodología lingüística inclinada al generativismo. Como la

presente disertación se ha propuesto utilizar los materiales disponibles dentro del campo de la lingüística para ofrecer un estudio lo más sistemático y comprobable posible, se tomará especial consideración al procedimiento generativista para el análisis de los aspectos de orden sintáctico-prosódico de este capítulo.

Ahora, si la tipología del encabalgamiento resulta tan importante es porque la intención y el grado de motivación estilística varían significativamente dependiendo del tipo de encabalgamiento con el que el lector se encuentre. En términos generales, mientras más desapercibido para el lector sea un encabalgamiento, habrá menor probabilidad de que el autor haya recurrido a la sintaxis como recurso estilístico en su obra y mientras más notorio sea el encabalgamiento, mayor probabilidad de que el impacto de la interrupción sintáctica tenga un estilo subyacente. Entonces, para comprobar si un encabalgamiento es desapercibido o notorio para el lector a través de una clasificación científica y no subjetiva, se usará el estudio acerca de los tipos de encabalgamiento de acuerdo a Bao Zhiming y Cao Luwen, ambos lingüistas del departamento de Lengua y Literatura Inglesas de la Universidad Nacional de Singapur, y se usará el estudio del académico Derek Attridge, experto en métrica y literatura inglesas de la Universidad de Cambridge.

Como primer paso a dar para definir la tipología del encabalgamiento en inglés, se necesita tener un poco de familiaridad con los componentes que forman una oración. Por medio de un acercamiento generativista, una simple oración como *My brother brought along an apple pie which I ate with some ice cream* se vería de la siguiente manera en un diagrama genealógico en donde S es *sentence* (oración), NP es *noun phrase* (sintagma nominal), VP es *verb phrase* (sintagma verbal), Det es *determiner* (determinante), N es *noun* (nombre), V es *verb* (verbo), Prt es *particle* (partícula del verbo compuesto), AP es *adjective phrase*

(sintagma adjetival), Com es *complementiser* (relativizador), Pro es *pronoun* (pronombre), PP es *prepositional phrase* (sintagma preposicional) y P es *preposition* (preposición)⁹.

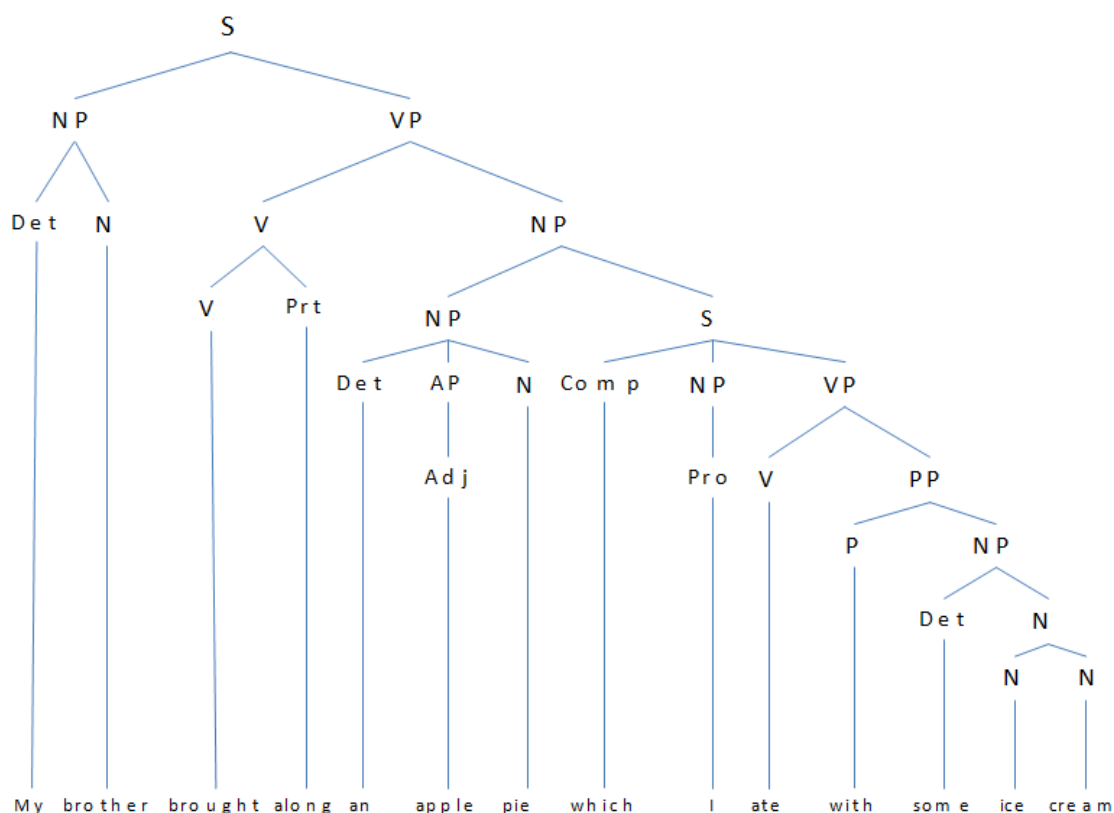


Figura 3. Diagrama genealógico de la oración "My brother brought along an apple pie which I ate with some ice cream".

Fuente: Elaborado por Mario A. Carrera García.

Prima facie, se puede observar que en el diagrama aparecen dos tipos de constituyentes sintácticos: las categorías oracionales y las categorías léxicas. Las categorías oracionales son todas aquellas en donde un nódulo del diagrama conduce a un grupo de palabras en la oración (por ejemplo, NP, VP, AP y S son categorías oracionales) y que de ahora en adelante se representarán con X, mientras que las categorías léxicas son todas

⁹ El diagrama genealógico dispuesto es una representación sintáctica superficial que cumple con el propósito de visualizar de forma más clara las unidades oracionales y léxicas que componen dicha oración. Por ejemplo, las jerarquías gramaticales como NUC (nucleous), AUX (auxiliary) o T (tense), al igual que las reglas transformacionales respectivas han sido omitidas. Para un diagrama genealógico profundo, véase las normas de la gramática generativista transformacional explicadas en el libro *The Grammar Book: An ESL/EFL Teacher's Course* escrito por Marianne Celce-Murcia y Diane Larsen-Freeman (Celce-Murcia & Larsen-Freeman, 1983).

aquellas en donde un nódulo del diagrama conduce a una sola palabra en la oración (por ejemplo, Adj, N, V, Pro, Comp, Det y Prt son categorías léxicas) y que, de ahora en adelante, se representarán con XP¹⁰. Ahora bien, suponiendo que el poeta puede romper la oración en dos en donde plazca o convenga, se puede enumerar exhaustivamente todas las posibles rupturas que puedan acontecer en la oración de la siguiente manera (Zhiming & Luwen, 2013, pág. 267):

Tabla 17. *Tipos de encabalgamiento en el inglés*

Tipo I	XP XP: ruptura entre dos categorías oracionales, por ejemplo: NP VP: My brother brought along an apple pie which I ate with some ice cream NP S: an apple pie which I ate with some ice cream
Tipo II	X XP: ruptura entre una categoría léxica y una categoría oracional, por ejemplo: V PP: ate with some ice cream
Tipo III	X X: Ruptura entre dos categorías léxicas del mismo sintagma, por ejemplo: Det N: My brother
Tipo IV	X X: Ruptura entre dos categorías léxicas en formas compuestas que actúan como una sola unidad, por ejemplo: N N: ice cream V Prt: brought along

La tabla ayuda a comprender que el discurso se compone de oraciones y estas oraciones a su vez se dividen en unidades lingüísticas más pequeñas. La separación de un grupo de palabras con respecto a otros dentro de la oración se da gracias a la independencia semántica y sintáctica que poseen sus componentes. Con esto, es fácil suponer que el encabalgamiento que resulta imperceptible al oído del lector es aquel que respeta los límites de estos componentes sintácticos tan naturales como se presentan al discurso oral del nativohablante. El encabalgamiento brusco, por otra parte, aparecerá cuando el poeta divide

¹⁰ En teoría, las categorías Comp, Det y Prt son unidades léxicas menores o más conocidas como categorías funcionales (X⁰), mientras que Adj, N, V y Pro son categorías léxicas mayores (X). La distinción entre ambos grupos surge por la necesidad de diferenciar las palabras contenido de las palabras función. En la presente disertación, con miras a simplificar la exposición de datos, no se hará la distinción entre categorías funcionales y categorías léxicas. Solo se usará dos niveles de representación sintáctica, el nivel X que incluye ya las categorías funcionales y el nivel XP que representa a las categorías oracionales.

una oración en dos versos y la pausa versal aparece en medio de uno de estos componentes el cual no debería dividirse en situaciones ordinarias.

Por intuición, el tipo III y el tipo IV de encabalgamiento resultan más bruscos que el tipo I y el tipo II en el sentido de que los dos primeros ocurren justo en la unión de dos categorías léxicas y obligan al lector a releer ambos versos para interpretar el significado de la expresión en cuestión. En el caso del tipo I y del tipo II, por tratarse de categorías oracionales, cada parte de la oración que ha sido dividida en dos, guarda su propio sentido de tal modo que la comprensión del lector no vea interrumpida. Es así que el efecto del encabalgamiento del tipo III y IV es muy fuerte porque requiere que el lector suspenda el procesamiento de la primera parte del constituyente hasta llegar a la segunda parte, al comienzo del verso siguiente. En otras palabras, el tipo III y IV afectan la integridad sintáctica de los versos en donde ocurre el encabalgamiento que, consecuentemente, desemboca en un esfuerzo oneroso para que se dé el proceso cognitivo.

Derek Attridge concuerda con la misma tipología de encabalgamiento en sus varias obras que tratan la métrica del inglés. A pesar de ilustrarlo opacamente y explicar el tema con un poco menos de precisión que ha logrado el enfoque generativista, Attridge coincide en tres aspectos: coincide en que existen, sin lugar a dudas, cuatro tipos representativos y exhaustivos de encabalgamiento; coincide en que los tipos de encabalgamiento más bruscos son los que darán más impacto estilístico; y coincide en que los tipos de encabalgamiento más suaves son relegados simplemente a cumplir con un límite silábico y que exista una semejanza métrica entre los versos de cada estrofa. En la ejemplificación de Attridge, el académico muestra cómo la oración se puede dividir en unidades lingüísticas menores que van de mayor jerarquía (1) a menor jerarquía (4):

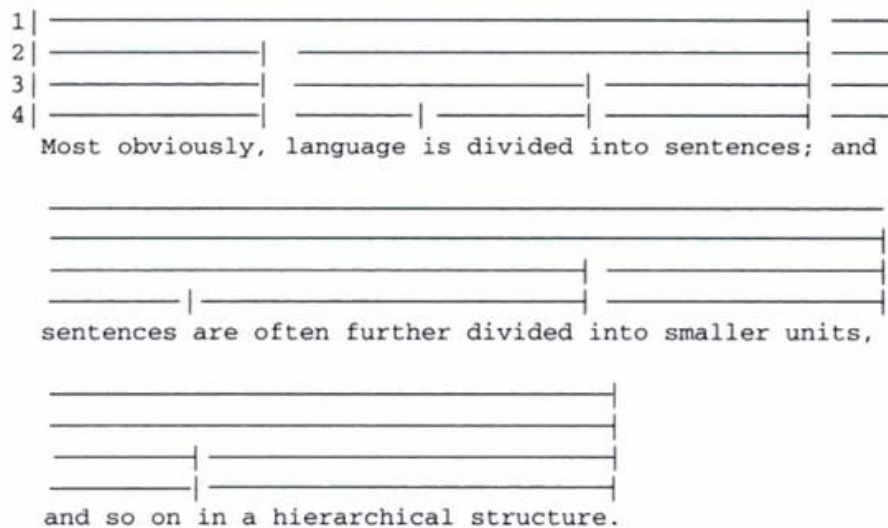


Figura 4. Ejemplificación de los tipos de encabalgamiento en inglés según Attridge.

Fuente: Attridge, (Poetic Rhythm: An Introduction, 2002, pág. 22)

Aunque el ejemplo de Attridge es menos exacto, se logra aún idear un punto en común entre los dos acercamientos de tipología: mientras más se respete los límites de las unidades de mayor jerarquía dentro de la oración, más suave resultará el encabalgamiento. tanto más el encabalgamiento resultará suave; también, mientras menos se respete los límites de las unidades de menor jerarquía dentro de la oración, más brusco resultará el encabalgamiento.

En cuanto al estudio del encabalgamiento dentro del cuento corto poético *The Insect God*, el fenómeno se presenta en la mayoría de quatrains y se lo identifica por la correcta puntuación que usa Gorey en el texto. Convencionalmente, los signos como los dos puntos (:) y el punto y coma (;) delimitan las estructuras de mayor jerarquía; le siguen los guiones (--) y las comas (,) que delimitan las estructuras de jerarquía media y por último, la falta de los signos de puntuación delimitan las estructuras de menor jerarquía o incluso divisiones menores a esta (Attridge, Poetic Rhythm: An Introduction, 2002). Si la intervención ortográfica se usa comúnmente para separar ideas distintas con significado propio y si los casos de encabalgamiento brusco carecen de independencia semántica porque el significado

de una idea que ha comenzado en un verso continúa en el verso que le sigue a este, es lógico que estos tipos de encabalgamiento no cuenten con ningún signo de puntuación.

Sin contar el encabalgamiento de tipo I por ser ineficiente para el análisis estilístico, se presentan los versos que evidencian encabalgamiento en *The Insect God* en el siguiente cuadro:

Tabla 18. *Encabalgamiento en el cuento corto poético The Insect God*

N. quatrain	N. versos	Encabalgamiento	Tipo de encabalgamiento	Características sintácticas
3	1,2	Before she could do so a silent and glittering Black motor drew up where she sat nibbling grass;	III	El sintagma nominal de la oración coordinada tiene tres adjetivos en función de adyacente "silent, glittering, black" (en inglés atributive) y por tanto tres sintagmas adjetivales que, según la regla estructural son constituyentes de dicho sintagma nominal : NP→(Det)(AP)N(pl) en donde APattrib.→(intens)*Adj*. Por lo tanto, el encabalgamiento se da entre dos categorías léxicas.
2	3,4	There was no one with her to keep her from straying Away in the shadows and oncoming dark	III	Si bien "stray away" no se lo considera como verbo compuesto, el verbo "to stray" necesita siempre de un complemento preposicional que frecuentemente comienza con "from, off o away". El verbo "to stray" no aparece sin este complemento en ningún contexto por lo que ambas actúan como unidades léxicas del mismo sintagma.
4	2,3	An arm with two elbows held out a tin Full of cinnamon balls ; she paused; a second	II	El sintagma preposicional "full of cinnamon balls" modifica al sintagma nominal "a tin", por lo tanto, NP→(det) N (PP), donde el punto de corte surge entre una categoría léxica y una categoría oracional.
6	1,2	She was questioned in hopes of her answers revealing What had happened ; she merely repeatedly said:	II	El conector de propósito "in hopes of" requiere siempre de un gerundio "revealing" el cual , en este caso, actúa como una categoría léxica frente a su complemento "what had happened" que actúa como categoría oracional.
8	3,4	Though they felt it was scarcely genteel to mention The loss of their child, they called in the police.	II	El atributo "genteel" (en inglés predicative) de la oración no referencial subordinada tiene un complemento adjetival "to mention" y este a su vez posee un complemento directo "the loss of their child", el primero actuando como categoría léxica y el otro actuando como categoría oracional.
10	3,4	In spite of their praiseworthy efforts, they ended With nothing at all in the way of news.	IV	La partícula "with" no puede ser separada del verbo "to end" porque ambas actúan como el verbo compuesto "to end with". El encabalgamiento, entonces, se da entre dos categorías léxicas que deberían estar unidas por tratarse de una forma compuesta que actúa como una sola unidad.
13	1,2	They removed the child to the ball-room, whose hangings And mirrors were streaked with a luminous slime;	III	El pronombre relativo "whose" introduce un sintagma nominal cuyo determinante posesivo ha sido relativizado (ballroom's se reemplaza por whose) y cuyo núcleo está formado por dos sustantivos "hangings and mirrors" los cuales no deberían ser separados por ejercer la misma función gramatical de misma jerarquía. Entonces, el encabalgamiento se da entre dos categorías léxicas.

Una vez expuesto el material relevante acerca del encabalgamiento y cómo este se relaciona con el objeto de estudio, es sencillo deducir las razones por las que Gorey se vale de este recurso para incluirlo en su estilo. El encabalgamiento en el cuento presenta motivación de tres tipos y estos son: ritmo, paralelismo e iconicidad. El encabalgamiento utilizado como medio de preservación del ritmo se revela por sí solo. Si las oraciones encabalgadas en los versos de Gorey estuvieran completas al final del verso, crearían una aberración métrica en donde los versos no tendrían ni el mismo tipo ni la misma cantidad de pies. Lo mismo sucede con el paralelismo pues, si en este caso, el encabalgamiento no fuera común, no existiría la simetría entre versos pares e impares que ha demostrado tener el cuento. La iconicidad del encabalgamiento, al contrario, ha probado ser más curiosa y reveladora.

Leech y Short (2007), estudiosos del tema en cuestiones de motivación estilística, dicen que un fragmento o texto literario compuesto por oraciones desconectadas refleja “el mismo proceso mental que se esconde detrás de su sintaxis; en otros términos, el encabalgamiento es icónico del desorden en las ideas del poema; pero no solamente representa desorden, sino en general imágenes aisladas y eventos sin conclusión, intriga y suspenso en el argumento literario, tensión o separación entre los personajes y advenimiento del nudo o de condiciones adversas en la obra” (trad.) (pág.192-195). Lo dicho parece confirmar que la iconicidad detrás del encabalgamiento se adapta al tono pesimista del cuento y de las demás producciones del autor en general.

Para finalizar, el capítulo de análisis fonostilístico ha demostrado que la forma textual carga con su propio significado y sirve como resonancia de lo que transmiten las imágenes y de lo que dicen por sí solas y en conjunto las palabras utilizadas en el cuento. Se podría decir que la relación entre imagen, fondo textual y forma textual actúan complementariamente para moldear la obra tal como el autor la había visualizado. Estos aspectos de forma como los recursos literarios (rima consonante y aliteración), los aspectos métricos y prosódicos (pie,

verso, ritmo y paralelismo), los aspectos léxicos (latinismos, galicismos, motivación y complejidad) y los aspectos sintácticos (encabalgamiento) son reflejo del estilo del cuento y del autor, y necesariamente se los debe tomar en consideración con el propósito de plasmar los rasgos traducibles a la lengua meta.

CAPÍTULO III – Propuesta de traducción del cuento corto poético *The Insect God*

Introducción

Una vez que los marcadores de estilo han sido identificados por medio del análisis estilístico correspondiente, el siguiente paso es estudiar las equivalencias de los mismos marcadores de estilo en el idioma meta al que se traducirá el cuento. Las equivalencias ayudan al traductor a preservar la estilística del texto de partida para plasmarlo lo más fielmente posible en el texto de llegada; de esta manera, el trabajo del traductor se ve simplificado exponencialmente al saber el camino más seguro para hacer justicia al arte del texto original.

En este capítulo, se presentará la propuesta de traducción, por medio de una selección aleatoria, de cerca de la mitad del total de quatrains del cuento con el fin de aplicar la funcionalidad de un análisis estilístico en la traducción de obras rimadas y versadas. Este capítulo, en otras palabras, servirá como guía de estilo de traducciones futuras y de guía de corrección de traducciones ya existentes del cuento. Al tratarse de una traducción parcial, se evita que este presente trabajo académico sea reproducido de forma no autorizada y entre en conflicto legal con ediciones y traducciones oficiales al español de Edward Gorey. También, es importante recordar que la propuesta de traducción del cuento en este trabajo no pretende devaluar o desacreditar traducciones actuales o futuras que se hagan del mismo cuento, considerando que el método traductológico usado en esta disertación no es el único válido al momento de traducir material como el cuento *The Insect God*. Este método es el más recomendado, únicamente, con respecto al plano estilístico, uno de tantos planos a tomar en cuenta en una obra literaria.

Marcadores de estilo en el cuento corto poético *The Insect God*

A lo largo del análisis del cuento corto poético *The Insect God*, se han identificado diferentes marcadores de estilo. La lista que sigue a continuación menciona todos los marcadores identificados y el orden al que cada marcador pertenece. La lista se detalla de la siguiente manera:

Rasgos de orden literario

Esquemas de pensamiento

- Imaginería a través de la topografía y prosopografía (adyacentes descriptivos, sintagmas preposicionales, aposiciones y subordinadas relativas)
- Interrogación retórica o cambios de fuerza de elocución
- Advenimiento narrativo (foreshadowing)

Tropos

- Anticlimax (bathos)
- Alegoría de la caricaturización y elementos de lo grotesco
- Subtexto

Rasgos de orden fonológico

Esquemas de dicción

- Rima consonante con patrón cruzado ABAB
- Onomatopeya y palabras fonológicamente motivadas (fonemas expresivos)

Rasgos de orden prosódico

- Tipo de verso: Tetrametro (cuatro pies por verso)
- Tipo de ritmo: Ritmo anapéstico (secuencia de dos sílabas inacentuadas seguida de una sílaba acentuada, es decir, da-da-DUM)

Rasgos de orden sintáctico-prosódico

- Encabalgamiento

Rasgos de orden léxico-estilístico

- Latinismos y galicismos
- Palabras morfológicamente complejas

Equivalencias de los marcadores de estilo en el cuento corto poético *The Insect God*

Equivalencias de los marcadores de estilo de orden literario.

Ya se ha dicho que los marcadores de estilo son constituidos por tres planos, uno plano lingüístico y los otros dos extralingüísticos. El plano lingüístico es el de la desviación, lo que concierne a la forma textual del marcador y a la frecuencia de ese marcador en un texto determinado comparado con la frecuencia de ese mismo marcador en situaciones regulares. Los planos extralingüísticos son la prominencia, el factor psicológico que hace notar al lector que ciertas formas lingüísticas sobresalen más que otras y, finalmente, la relevancia, lo que vendría a ser la iconicidad o el fin literario por la que un marcador de estilo ha sido usado. Con esto en mente, se pretende reiterar que la forma adecuada para plasmar los marcadores de estilo de una obra original en una traducción no se logra únicamente por medio de frecuencia y equivalencia formal, sino más bien por la iconicidad de tal marcador en ambas lenguas.

Para empezar, se puede decir que la función de los elementos estilísticos de orden literario son exactamente los mismos en el inglés que en el español. Esto quiere decir que los elementos literarios perdurarán en el texto meta, siempre y cuando se representen efectivamente los extractos textuales donde aparezcan dichos elementos literarios, razón por la cual, se debe tener especial cuidado con el manejo de las técnicas de traducción en donde el uso, por ejemplo, de la modulación, de la transposición y aún más de la omisión, debe justificarse.

Para poner el caso de un marcador de estilo de orden literario, se había dicho anteriormente que el primer quatrain del cuento corto poético contenía una carga significativa de interrogaciones retóricas, es decir, un cambio en la fuerza de elocución narrativa predominante en el texto. Las preguntas retóricas sirven para aumentar el grado de directez de la obra y hacen de la comunicación entre autor y receptor más cálida, afectiva y directa.

Teniendo en cuenta que la interrogación retórica posee una intención simbólica dentro de la obra, el fragmento del primer quatrain no puede ser traducido con una fuerza narrativa, así que modular u omitir estos fragmentos y cambiar la categoría de pensamiento no sería fiel al genio del autor.

La alegoría de la caricaturización es el único elemento literario el cual se representa mediante las imágenes y escasamente se representa mediante el texto en el cuento. Los únicos extractos textuales donde se observa la caricaturización del antagonista son “a tiny green face” y “an arm with two elbows”. El resto de la caricaturización se aprecia visualmente en las ilustraciones del cuento.

Equivalencias de los marcadores de estilo de orden fonológico.

Los rasgos de orden fonológico se comportan de la misma manera tanto en el inglés como en el español. La aliteración, las onomatopeyas y los fonemas expresivos, por ser elementos de transparencia entre sonido y sentido, son bastante similares en una y otra lengua por su afinidad elemental. Por ejemplo, en el tercer quatrain del cuento corto poético, la palabra motivada “glittering” contiene el fonema expresivo /gl/ que denota brillo o esplendor. La palabra “glittering” al español tiene muchas traducciones como: *reluciente, deslumbrante, luminoso, luciente, brillante, destellante, centelleante*, etc. Los primeros cuatro sinónimos tienen una motivación morfológica porque todas contienen el morfema “lu-” que proviene del latín “lux” que significa “luz”. Sin embargo, los últimos sinónimos son palabras con una motivación fonológica, más fuerte y transparente por tener el fonema expresivo /ʌ/ que se encuentra en “brillo”, “estrella”, “centella”, “destello”, etc. Curiosamente, ambos fonemas expresivos “l” y “ʌ” son unidades postpalatales y palatales respectivamente, es decir, con un punto de articulación muy similar una de otra.

Por otro lado, en el caso de la palabra “twittering”, la traducción al español “gorjeo” es igual de onomatopéyica que el original en inglés a pesar que este par de palabras tengan muy poca similitud fónica. “Gorjeo” que significa el quiebre de voz en la garganta que producen los pájaros al cantar procede del vocablo latín “gurgēs” que significaba garganta y de este vocablo proceden palabras del español como garganta, gárgara, gorguera, regurgitar, deglutir, glotón, etc., todas ellas con el mismo fonema expresivo /g^w/ (Roberts & Pastor, 2013). Entonces, la traducción de palabras onomatopéyicas o fonológicamente motivadas se resuelve idealmente con palabras equivalentes en la lengua meta que tengan motivación fonológica compartida (como en el caso de “glittering” y “brillo”) o propia (como en el caso de “twittering” y “gorjeo”).

Equivalencias de los marcadores de estilo de orden prosódico.

Los rasgos estilísticos de orden prosódico son de vital importancia pues ellos constituyen, junto con la rima, la mayor parte del fonoestilo de Gorey que es lo que más impacta y atrae al lector. Con respecto al tipo de verso que se usa en el cuento corto poético, el tetrámetro anapéstico se equipararía formalmente al dodecasílabo español por el número de sílabas de esta agrupación de pies (cuatro pies de tres sílabas resultan en doce sílabas en total). Sin embargo, el dodecasílabo no corresponde al mismo uso natural y materno del tetrámetro en inglés. El octosílabo, por otro lado, “se acopla perfectamente a este uso, primero por ser una métrica que coincide con el grupo fónico menor del idioma español y segundo, por ser la métrica usada para textos infantiles y populares a lo largo de la historia de la poesía castellana” (Estebáñez Calderón, 1999, pág. 778). Sin embargo, el octosílabo, por ser un verso de muy pequeña extensión, no sería útil para reinterpretar toda la carga que contienen los versos del cuento corto poético. Afortunadamente, el español cuenta con el hexadecasílabo u octonario, verso formado por dieciséis sílabas dividido en dos hemistiquios de ocho por lo

que admite los diferentes ritmos del octosílabo y es percibido en la lectura como tal. El octonario le facilita al traductor, entonces, manejar una extensión razonable en el verso y ayuda a que su material sea percibido por el nativohablante del español como una producción infantil y popular, lo cual no es común en versos de arte mayor (eneasílabo, decasílabo, endecasílabo, dodecasílabo, tridecasílabo y alejandrino) o versos poéticos (pentadecasílabo, hexadecasílabo, heptadecasílabo y octodecasílabo).

Por otro lado, el ritmo anapéstico del cuento corto poético se transfiere intacto al equivalente estilístico en español puesto que su iconicidad es la misma en ambas lenguas. El ritmo anapéstico en español representa una cadencia dinámica, rampante y acelerada, así como lo hace en el inglés. Prueba de esto es el famoso poema *La marcha triunfal* escrita por Rubén Darío (Darío, 1993, pág. 267) en donde el ritmo cabalgante anapéstico evoca el tema de marcha y de guerra que contienen también las palabras del escrito.

Tabla 19. Primera estrofa del poema *La marcha triunfal* escrita por Rubén Darío

Verso	Escansión diacrítica	Escansión alfabética
¡Ya viene el cortejo!	yá viéne el córtéjò	da-DUM da-da-DUM da
¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines, la espada se anuncia con vivo reflejo;	yá viéne el córtéjò yá se óyèn lós cláròs clárínès lá espádà se anúncià cõn vívò refléjò	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da
ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.	yá viénè orò y híèrrò el córtéjò dè lós pàlådínès	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da

Suponiendo que se escogiera el octonario como medida de verso, el traductor tiene las siguientes posibilidades para recrear el ritmo anapéstico en la traducción. La primera opción es recurrir al hexadecasílabo anapéstico simple, el cual es un hexadecasílabo con acentos en 3^{era}, 6^a, 9^a, 12^a y 15^a sílabas, por ejemplo:

“Y encendida mi **mente**, inspirada con **férvido acento**” (G. Gómez de Avellaneda).

La ventaja de usar un hexadecasílabo como este es que proporciona versos con un ritmo anapéstico ideal en donde solo existen “cláusulas rítmicas” anapésticas. La desventaja es que, en primer lugar, como lo admite Andrés Bello, “esta correspondencia perfecta solo funciona en cláusulas uniformes y aisladas, pero no en la de acentuación variable que es lo más frecuente en la poesía española” (Estebáñez Calderón, 1999, pág. 839), y en segundo lugar, para poder ajustarse al significado infantil y materno del tetrametro original, es preferible trabajar con dos hemistiquios iguales de ocho sílabas en donde cada hemistiquio presente ritmos propios del octosílabo y no del hexadecasílabo. Siendo así, las opciones rítmicas del octosílabo¹¹ serían el octosílabo mixto y el octosílabo impar. El octosílabo mixto presenta dos tipos: el octosílabo mixto tipo a y el octosílabo mixto tipo b. El primero presenta acentos en la 2^a, 4^a y 7^a sílabas y el segundo tipo presenta acentos en 2^a, 5^a y 7^a sílabas, así:

“Yo **me** era **mora** **Moraina** (mixto a)
morilla de un **bel catar**” (mixto b) (romancero anónimo)

La ventaja del usar el octosílabo mixto es que ambas modalidades, a y b, son usadas en conjunto en versos distintos de la misma estrofa, lo que da más herramientas de trabajo al traductor. La desventaja es que, ambas modalidades, presentan dos cláusulas rítmicas yámbicas por una anapéstica en cada verso, por lo cual el ritmo yámbico sería el predominante en caso de escoger el ritmo mixto. El octosílabo impar, por último, y como su nombre lo indica, lleva acentos en las sílabas impares, es decir, en la 3^{era}, 5^a y 7^a sílabas, por ejemplo:

“Y **calló** su **ritornelo**,
Nuestro **adiós** largo y **sonoro**” (Miguel Arteche).

¹¹ Aquí se considerarán las opciones rítmicas que comiencen el verso con una sílaba o dos en anacrusis (una o dos sílabas inacentuadas al comienzo del verso) por ser esta la forma en la que el cuento original procede, lo que excluye a ritmos trocaicos y dactílicos del octosílabo.

Las ventajas de usar el octosílabo impar son muchas. Primero, como lo dice Estebáñez Calderón (1999), el hecho de que cada acento esté distanciado por una sílaba del acento que le sigue y que le precede, hace que el acento de la mitad, es decir el 5º, tienda a pasar de acento primario a acento secundario, el cual puede como no ser entonado dependiendo de si se prefiere dar al verso una cadencia más pausada o más dinámica; si se prefiere que la cadencia sea pausada, se la entonará enfáticamente, si se quiere que sea más dinámica, no se la entonará. Esto da un punto a favor en el caso de la traducción del cuento *The Insect God* debido a que, si a la 5ª sílaba no se la entonara, quedarían dos acentos por hemistiquio y cuatro acentos por verso, lo que se asemeja a los cuatro acentos del tetrametro del original. Esta opción rítmica, por lo tanto, parece ser la solución al equivalente que se buscaba para recrear el ritmo en la propuesta de traducción.

Equivalencias de los marcadores de estilo de orden sintáctico-prosódico.

Parece relativamente sencillo recrear la iconicidad de tensión, suspenso, conflicto y advenimiento de nudo que evoca el uso del encabalgamiento debido a que el español se vale del mismo recurso para representar el mismo efecto literario. No obstante, la tipología del encabalgamiento difiere considerablemente en ambas lenguas. Si bien ya se ha visto una perspectiva generativista para la clasificación del encabalgamiento del inglés, el español parece estar más arraigado en la teoría literaria que define los diferentes encabalgamientos de la literatura castellana a través de explicaciones lingüísticas simplificadas basadas en la gramática tradicional del idioma. La clasificación del encabalgamiento en el idioma romance se da según el lugar de verso donde se produce (versal o medial), según la unidad morfosintáctica que se rompe (léxico, sirremático u oracional), o la amplitud de espacio que abarca en el verso encabalgado (suave o abrupto). Considerando que la iconicidad del encabalgamiento aparece porque obliga al lector a poner más atención y concentración en los fragmentos sintácticos quebrados, lo más lógico sería encontrar el equivalente de traducción

exclusivamente en la clasificación morfosintáctica del encabalgamiento del español para lograr el mismo efecto deseado.

Morfosintácticamente, el primer tipo de encabalgamiento en el español es el encabalgamiento léxico el cual se produce cuando una palabra se divide morfológicamente entre el final de verso encabalgante y el comienzo del verso encabalgado (Estebáñez Calderón, 1999, pág. 315). Por ejemplo;

“Y mientras **miserable**
mente se están los dos abrasando” (Fray Luis de León)

El siguiente tipo es el encabalgamiento sirremático el cual se produce cuando ocurre la ruptura entre los conjuntos de palabras que en español normalmente no admiten ruptura o pausa interior (sirremas). Entre estos conjuntos de palabras están¹² (Estebáñez Calderón, 1999, pág. 315):

Tabla 20. *Tipos de sirremas en el encabalgamiento sirremático del español*

Tipo de sirrema	Ejemplo
Sustantivo + complemento determinativo	Aquel hombre decidió ignorar la advertencia.
Sustantivo + adjetivo	Cautivaba con su despampanante belleza .
Verbo + adverbio	Partió presurosamente a la estación.
Auxiliar + participio en tiempos compuestos	Habíamos recorrido kilómetros para verla.
Perfrasis verbales	Solía visitarlo a menudo en el hospital.
Pronombres átonos, preposiciones, conjunciones y artículos + los elementos que los siguen	a) Me desperté asustado. b) Lo saludó con entusiasmo . c) Tomaba un té de jazmín y cedrón . d) Era un literato como ningún otro.

¹²El sirrema, a pesar de que se asemeja mucho en su definición, no es lo mismo que el sintagma. El sirrema trata de agrupar palabras que empíricamente el nativohablante no separaría en su discurso oral por sentir alguna conexión de sentido entre un componente y otro. El sintagma, en cambio, es un conjunto de palabras que actúan dentro de la oración según una misma función gramatical común a todas ellas y, por eso, ligadas también con una dependencia sintáctica. Mientras que el sirrema resulta ser un poco más sensorial y difuso, el sintagma resulta ser un poco más técnico y preciso. Aún así, la semejanza que intenta marcar el sirrema con respecto al sintagma es clara y de eso se valdrá el traductor para recrear el encabalgamiento sirremático adecuado de acuerdo a la ruptura sintagmática del original.

El tercer tipo de encabalgamiento es el oracional el cual se produce cuando la pausa final del verso rompe la unidad de una cláusula subordinada separando el antecedente del consecuente, por ejemplo:

“Julio, después que me partí llorando
De quien jamás mi pensamiento parte
Y dejé de mi alma aquella **parte**
Que al cuerpo vida y fuerza estaba dando” (Garcilaso de la Vega).

Lógicamente, el encabalgamiento oracional se equipararía con el encabalgamiento de primer y segundo tipo en el inglés, encabalgamientos que en ambos idiomas contienen poca carga estilística, mientras que el encabalgamiento sirremático equivaldría al encabalgamiento de tercer tipo, este con una carga estilística más alta que el anterior. Aparentemente, siendo el encabalgamiento en el inglés morfosintácticamente paralelo al del español junto con su iconicidad y sus tipos, es relativamente sencillo reproducirlos en el texto de llegada. Sin embargo, en el encabalgamiento de cuarto tipo del inglés se involucran unidades lingüísticas como los verbos preposicionales (phrasal verbs) que son inexistentes en el español¹³, y sustantivos y adjetivos compuestos que son muy poco productivos en el español al ser comparados con aquellos del inglés. Por lo tanto, el encabalgamiento más fuerte del inglés podría solo equipararse con el encabalgamiento léxico, que resulta en teoría, similar debido a que ambos rompen con unidades que actúan como una sola léxicamente.

Pero el traductor debe tener mucho cuidado con buscar desesperadamente equivalentes a los marcadores de estilo de una lengua a otra por el riesgo de incurrir en artificialidad y exageración en su traducción. Lo mismo opina el académico Ken Mondschein de la Universidad de Fordham, Nueva York, quien elabora una introducción y una reseña para *The*

¹³ No confundir los verbos preposicionales del inglés con los verbos de complemento regido del español. En el caso de los primeros, el verbo se relaciona con su preposición (particle) debido a una dependencia sintáctica y semántica (no es lo mismo decir “to give”, “to give up”, “to give in” y “to give out”). En los segundos, la relación entre verbo y preposición surge por colocación, y no por dependencia.

Arabian Nights de la editorial Canterbury Classics, en la que habla de una de las traducciones al inglés más conocidas de la obra escrita por Sir. Richard Burton y dice:

Burton's rather convoluted prose, addition of salacious details, and faux "Ye Olde Engliche" style to match the supposed timelessness of the stories and enhance their long-ago-and-far-away atmosphere were not faithful to the original. What Burton did was, in effect, create a new work of literature (...) There is a fine line between what can be qualified as a genius and brilliant aesthetic translation and a forced one extended beyond the limits of truth. The translator, knowledgeable of so many arts, has to master one above all: the art of common sense" (The Arabian Nights, 2011).

En consecuencia, se puede decir que el encabalgamiento parece ser un aspecto de menor dificultad de adaptación para el traductor por corresponderse bastante bien tanto en el inglés como en el español a excepción del encabalgamiento de tipo IV, que, si bien tiene una carga estilística enorme, resulta más prudente omitirla que recrearla por medio de artificios en la lengua de llegada que no son directamente equivalentes a los mismos artificios de la lengua de partida.

Equivalencias de los marcadores de estilo de orden léxico-estilístico.

El español y el inglés comparten algunos patrones léxicos de registro como es el caso de las palabras de origen griego las cuales, en ambos idiomas, se usan en ámbitos científicos, médicos y técnicos. Como ya se ha dicho, las palabras latinas, galas y morfológicamente complejas representan una gran porción del léxico del inglés usado como registro en contextos elevados y formales. Si bien el inglés presenta un patrón léxico de registro para contextos cultos y educados, el español es un poco más ambiguo al respecto. En el español, las palabras de origen latino constituyen la gran mayoría del léxico usado en la lengua en la actualidad. Sin embargo, dentro del repertorio de palabras de origen latino, existen dos grupos que se diferencian por su relación diglósica entre latín vulgar y latín clásico. Lo que la RAE

define como palabras heredadas latinas o léxico patrimonial latino es el conglomerado léxico que proviene de vocablos del latín vulgar, es decir, todas esas palabras que han sufrido cambios fonológicos, cambios morfosintácticos y cambios semánticos por ser estos lo que componen la mayor cantidad de palabras en uso cotidiano y coloquial en el idioma castellano; el otro gran grupo de palabras de origen latino lo conforman los cultismos o locuciones latinas las cuales, con muy poca adaptación o sin adaptación fonológica o morfológica, se usan en castellano hoy en día en ámbitos legales, literarios o sumamente cultos, educados o especializados (Lang, 1992). Esto se asemeja mucho al fenómeno que acontece en el inglés, en donde en los mismos contextos donde el español usa cultismos o locuciones latinas, el inglés utiliza préstamos no adaptados del francés. Prueba de esto son las palabras y frases como “coup d’état”, “coup de grâce”, “venue”, “repertoire”, “entreacte”, “milieu”, “in lieu of”, “connoisseur”, entre otros. Por todas estas razones, el traductor, al momento de recrear el tono elevado del cuento corto poético *The Insect God*, no puede contar con las palabras patromoniales latinas por no ser estas suficientemente formales y tampoco puede contar con los cultismos o locuciones latinas por ser estas, en cambio, excesivamente formales.

Al parecer, la técnica más confiable que el traductor puede considerar en este caso sería elegir sinónimos en español cuyo rasgo semántico sea (+formal) para traducir los latinismos o galicismos originales en el inglés. El único problema con esto es que, como lo dice Ullmann (1979), el uso excesivo de palabras de registro formal en cualquier idioma puede ocasionar monotonía, aburrimiento, opacidad en la lectura y comprensión del texto lo que significa sacrificar claridad y sentido por simple esnobismo. Martin Joos y Peter Strevens ofrecen un modelo de escalas estilísticas de formalidad representado por ocho niveles en el que se pone en evidencia lo opaco y contraproducente que puede resultar el uso excesivo de un registro formal. En su escala, el oficial burocrático es el más formal y el tabú el menos formal de todos. El modelo se muestra de la siguiente manera con la misma oración escrita en

ocho niveles diferentes de formalidad como sigue a continuación (Newmark, Manual de Traducción, 1995, pág. 31)

Tabla 21. *Escala de formalidad de Martin Joos y Peter Strevens*

Level of Formality	Scale of Formality	Example of Scale
Very high	Officialese	"The consumption of any nutriments whatsoever is categorically prohibited in this establishment"
High	Official	"The consumption of nutriments is prohibited"
Mid High	Formal	"You are requested not to consume food in this establishment"
Mid	Neutral	"Eating is not allowed here"
Mid Low	Informal	"Please, don't eat here"
Low	Colloquial	"You can't feed your face here"
Very low	Slang	"Lay off the nosh"
Absent	Taboo	"Lay off the fucking nosh"

El otro marcador de estilo de orden léxico-estilístico son las palabras morfológicamente complejas. El problema con respecto a este marcador y su equivalente en el español es que, a excepción de algunas categorías gramaticales como preposiciones, conjunciones, interjecciones y determinantes, el resto de palabras en español son polisilábicas y polimorémicas y no contrastan estilísticamente con otro grupo léxico morfológicamente más simple como sucede en el inglés. Al parecer, ambos marcadores de estilo de orden léxico-estilístico se pierden inevitablemente en la traducción por cuestiones de barreras de lengua, lo mismo que aconteció con el encabalgamiento de tipo IV revisado en la sección anterior.

Traducción propuesta de los ocho quatrains aleatorios del cuento corto poético *The Insect God*

Traducción del 2º quatrain

Marcadores de estilo a considerar

- Imaginería a través de los adjetivos en posición de adyacente “dear”, “little” y “oncoming” y el complemento preposicional “at the edge of the park”.
- Advenimiento narrativo en el fragmento “away in the shadows and oncoming dark”.
- Rima consonante con patrón cruzado ABAB.
- Versos en tetrametro traducidos al español como versos hexadecasílabos con dos hemistiquios de ocho.
- Ritmo anapéstico traducido al español como ritmo hexadecasílabo simple o como octosílabo polirrítmico.
- Encabalgamiento de tipo en III en “to keep her from straying/away in the shadows and oncoming dark”.

Traducción propuesta:

Quatrain original en inglés	Quatrain traducido
The dear little thing was last seen playing	Se la vio a la dulce niña una última ocasión
Alone by herself at the edge of the park;	En los límites del parque, a unos metros de la acera;
There was no one with her to keep her from straying	No había quién que le dijera que tuviera precaución
Away in the shadows and oncoming dark.	De extraviarse en las sombras y tinieblas venideras.

Uso de la competencia estratégica en la transcodificación:

En el primer verso, el adjetivo “little” se pierde en la versión del quatrain al español. El ritmo anapéstico, uno de los marcadores de prevalencia prioritaria en la traducción, se vería comprometido si se incluyen los dos adjetivos calificativos “dear” y “little” por hacer que el verso contenga un exceso de sílabas. En todo caso, se podría sustituir “dulce niña” con “pequeñita”, lo que, aún así, favorece al otro de los dos adjetivos calificativos contiguos, pero no a ambos.

En el segundo verso, el primer hemistiquio “alone by herself” es claramente más largo que su contraparte al español “a solas”. Esto obliga al traductor a expandirse en la traducción y por lo tanto, a interpretar más libremente; a pesar de que “unos metros de la acera” no se mencionan en el original, parece ser una solución apta para completar el sentido que el verso da acerca de la ubicación de la niña y, “acera” posee un gran espectro de concordancia de rima con otras palabras. Si se decidiera cambiar el orden de los hemistiquios del segundo verso, “solas” resulta ser una palabra que tiene poco espectro de concordancia de rima, por lo cual resulta ser inconveniente mencionarla sea al principio o sea al final.

Mientras el tercer verso es un poco más interpretativo, el cuarto resulta ser un logro traductológico por recuperar el verbo “to stray” del tercer verso y mencionar a “shadows and dark” con su respectivo calificativo “oncoming”.

Traducción del 4º quatrain

Marcadores de estilo a considerar:

- Imaginería a través del complemento preposicional “full of cinnamon balls”.
- Elementos de lo grotesco como la frase “an arm with two elbows”.
- Rima consonante con patrón cruzado ABAB.
- Versos en tetrámetro traducidos al español como versos hexadecasílabos con dos hemistiquios de ocho.
- Ritmo anapéstico traducido al español como ritmo hexadecasílabo simple o como octosílabo polirrítmico.
- Encabalgamiento de tipo “a tin|full of cinnamon balls”.

Traducción propuesta:

Quatrain original en inglés	Quatrain traducido
She was ready to flee, when the figure beckoned;	Cuando a huir se disponía la silueta le hizo señas;
An arm with two elbows held out a tin	Un brazo con dos codos una lata le ofreció
Full of cinnamon balls; she paused; a second	Ricos de dulces de canela; vació ella y a desdeñas
Reached out as she took one, and lifted her in.	Tomó uno y ese brazo en el coche la metió.

Uso de la competencia estratégica en la transcodificación:

En el primer verso, el verbo “to beckon” muestra más recursividad que la traducción al castellano que ofrece el Collins English-Spanish Dictionary en línea el cual es “llamar con señas” o “hacer señas a”. El verbo en español es más complejo y representa más dificultad de trabajo por el gran número de sílabas para tan solo una unidad de significado. Al parecer, el uso de la opción “hacer señas a” resulta más factible por tener menos sílabas y por tener el verbo “hacer”, que empieza fonéticamente con vocal, y por tanto existe más probabilidad de usar sinalefa para contar menos sílabas en el segundo hemistiquio.

En el tercer verso, el uso del nominal “dulces de canela” en vez de “bolas de canela” parece tener mejor estética al oído y acoplarse más al registro formal del cuento en general. La opción del diminutivo del mismo nominal “bolitas de canela” no es recomendable por añadir más sílabas al hemistiquio y por caer en un registro íntimo o coloquial. En el mismo verso, el adverbial de modo “a desdeñas” parecer ser un logro de la traducción en comparación con el adverbial de tiempo original en inglés “a second” debido a la carga semántica más expresiva del verbo desdeñar que significa, según el diccionario de la Real Academia Española, “menospreciar o tomar una actitud indiferente o de vacilación”.

Traducción del 5º quatrain

Marcadores de estilo a considerar

- Imaginería a través de los adjetivos en posición de atributo (predicative) que abundan en este quatrain como los verbales “was collapsed”, “were askew”, “were rubbery” y “was stained”.
- Elementos de lo grotesco y elementos de subtexto en la frase “her clothing was stained with a brownish juice”.
- Sibilancia (aliteración de fonemas sibilantes) en el primer verso “the nurse was discovered collapsed in some shrubbery”.
- Motivación fonológica en las palabras “rubbery” y “shrubby”.

- Rima consonante con patrón cruzado ABAB.
- Versos en tetrametro traducidos al español como versos hexadecasílabos con dos hemistiquios de ocho.
- Ritmo anapéstico traducido al español como ritmo hexadecasílabo simple o como octosílabo polirrítmico.
- Latinismos y galicismos como las palabras “discover”, “collapsed” y “extremities”.
- Palabras morfológicamente complejas como “discover”, “collapse”, “shrubby”, “reappearance”, “askew”, “extremities”, “rubbery”, “clothing” y “brownish”.

Traducción propuesta:

Quatrain original en inglés	Quatrain traducido
The nurse was discovered collapsed in some shrubby	Se encontró a su institutriz sobre unas matas escabrosas
But her reappearance was not much use;	Aún si de poco uso resultó su aparición;
Her eyes were askew, her extremities rubbery,	Con ojos dilatados y extremidades gomosas,
Her clothing was stained with a brownish juice.	Y en sus prendas una mancha de coloración marrón.

Uso de la competencia estratégica en la transcodificación:

En el primer verso, la palabra “nurse” tiene dos posibles traducciones.: “niñera” e “institutriz”. La razón por la que se ha preferido esta última ante la primera es porque el diccionario de la Real Academia define a niñera como la persona que trabaja cuidando niños, mientras que institutriz se la define como la mujer encargada de la instrucción y el cuidado de uno o varios niños en el hogar doméstico. Por tanto, el uso de “institutriz” sobre “niñera” proporciona dos ventajas: significado más claro y fiel al de la palabra original en inglés (“nurse” y no “babysitter”) y presencia de fonemas sibilantes dentro de la palabra para que se pueda producir el mismo efecto de aliteración en el primer verso.

Por otra parte, al final del verso, se ha aplicado una técnica de expansión en “matas escabrosas” donde el original no menciona “escabroso”. La razón de esta decisión es porque la palabra “mata” parece ser menos motivada que su contraparte en el inglés “shrubby”, pero recupera esa motivación con la palabra “escabrosas” la cual contiene el fonema expresivo /sk/ que da la imagen mental de un textura áspera y seca a las matas y contiene,

además, tres fonemas sibilantes que acompañan a la ya mencionada aliteración. Sin embargo, al incluir la palabra “escabrosas”, se ha omitido la palabra “collapsed”, algo que dificulta la comprensión de la narración en el este quatrain. De todas formas, es trabajo del traductor priorizar las decisiones que facilitar la prevalencia de la mayoría de los rasgos estilísticos ante la elisión de aquellos otros rasgos desestimables o minoritarios, pues la omisión de la palabra “collapsed” ha contribuido a la re-expresión bien lograda de dos rasgos estilísticos: fonemas expresivos y aliteración.

En el segundo verso, la frase “was not much use” refleja el uso de lítote como recurso estilístico de atenuación y a pesar de que no se lo puede considerar como parte del estilo del texto por tener poca recurrencia, la lítote es característico del tono eufemista y reservado del registro formal. Por la misma razón, el traductor encontrará conveniente mantener en la traducción esta figura si existe la posibilidad de hacerlo.

El tercer verso, por otro lado, es un caso de paralelismo sintáctico donde ambos hemistiquios muestran los mismos elementos gramaticales ordenados exactamente de la misma manera, algo que el traductor preferirá mantener en la traducción por tratarse de un recurso estilístico propio de este quatrain, aún si para esto, el traductor deba enfrentar otros problemas como, por ejemplo, la limitación de posibles equivalentes para la palabra “askew”. El Oxford Bilingual Dictionary en línea, traduce la palabra “askew” como “torcido, desviado o incluso chueco”. Incluso, otras opciones menos literales podrían ser “biscos o bisojos”. El problema con todas estas palabras es que contienen menos sílabas de las que el traductor desearía para completar las ocho del hemistiquio. En el caso de reemplazar la frase “con ojos” por frases más largas acompañadas de complementos determinativos como “con los ojos” o “con sus ojos” sería igual de inválido porque el paralelismo sintáctico exigiría que el mismo complemento acompañara a la palabra “extremidades” la cual contiene bastantes sílabas al igual que la palabra “gomosas”. Además, “extremidades” y “gomosas” son palabras ideales y

por tanto fijas en la traducción, la primera porque no hay otro sinónimo tan claro e inclusivo como “extremidades” (es decir, que no sean tan difuso como el sinónimo “miembro” o que incluya “brazos y piernas” en una sola palabra) y el segundo porque no hay sinónimo tan motivado como “gomoso” por su morfema formador “gom-” que crea otras palabras como “goma”, “gomina”, “gominola”, “gomal”, etc.

La palabra “desorbitado” parece ser una buena opción de traducción para “askew” por tener más sílabas y por acoplarse con el significado de la palabra original en inglés. Sin embargo, por efectos rítmicos resulta indeseada. La frase “con **ó**jos desorbitá**á**dos” tendría acento en la 2ª y en la 7ª sílabas, con cuatro sílabas inacentuadas entre ambas y así, creando antirritmo. La solución sería encontrar, entonces, una palabra que traduzca “askew” y que tenga más de tres sílabas y menos de cinco. La palabra indicada sería “dilatado” que, aunque no sea la traducción más fiel de la palabra original, se acopla bastante bien a los efectos métricos esperados.

Traducción del 6º quatrain

Marcadores de estilo a considerar

- Cambio de fuerza de elocución de narración a diálogo en voz directa en la oración “I hear them walking about on the ceiling”.
- Elementos de lo grotesco en la oración “I hear them walking about on the ceiling”.
- Rima consonante con patrón cruzado ABAB.
- Versos en tetrametro traducidos al español como versos hexadecasílabos con dos hemistiquios de ocho.
- Ritmo anapéstico traducido al español como ritmo hexadecasílabo simple o como octosílabo polirrítmico.
- Latinismos y galicismos como las palabras “to question”, “to reveal”, “merely” e “irretrievably”.
- Palabras morfológicamente complejas como “merely”, “repeatedly” e “irretrievably”.

Traducción propuesta:

Quatrain original en inglés	Quatrain traducido
She was questioned in hopes of her answers revealing	Se la había interrogado esperando que dijera
What had happened, she merely repeatedly said	Lo que había sucedido pero hablaba con premura
"I hear them walking about on the ceiling".	"Los escucho por el techo caminando por doquiera".
She had gone irretrievably out of her head.	Parecía irremediable su trastorno de locura.

Uso de la competencia estratégica en la transcodificación

En el primer verso, el verbo “to question” tiene algunas posibles traducciones como “preguntar” o “interrogar”, excluyendo los verbos que no colocarían naturalmente en la construcción del “se pasivo” como “demandar” o “indagar” (*se la había demandado, *se la había indagado) o verbos de registro más alto que amenazan la fluidez del texto meta como “inquirir” o “interpelar”. Se ha escogido el verbo “interrogar” porque parece que calza mejor con el sentido de “interrogatorio policiaco”, por tener una sílaba más que el verbo “preguntar” y así cumplir con las ocho sílabas del hemistiquio y por el registro medio, no tan cotidiano y no tan elevado que presentan el resto de sus sinónimos.

En segundo lugar, el conector de propósito (adverbial of purpose) “in hopes of+ gerund” es una construcción de registro formal lo que ayuda a percibir el estilo elevado del texto en el idioma original. Los posibles equivalentes al español comparten la misma construcción sintáctica en conectores como “con la esperanza de”, “con el propósito de”, “con el ánimo de”, “con la intención de”, “con la idea de” o incluso “con miras a”. El inconveniente de utilizar estas opciones es la excesiva extensión silábica en comparación, por ejemplo, con el gerundio “esperando” que, aunque expresa un tono menos formal, cumple la misma función de sentido.

En tercer lugar, el verbo “revelar” parece el equivalente idóneo para el verbo en inglés “to reveal”, pero una vez más, el traductor se encuentra con la incómoda tarea de sacrificar marcadores de estilo léxicos por fónicos y prosódicos, que son de más importancia en la

prolijidad artística de la obra original. A causa de la rima del tercer verso que termina con la palabra “doquiera”, el primer verso necesita de un verbo de segundo o tercer grupo que permita que la terminación de la conjugación del presente del subjuntivo sea “-era” y no “-ara”, que es lo que paradigmáticamente se esperaría de un verbo de primer grupo como “revelar”. En el segundo verso, la traducción logra mantener exitosamente el encabalgamiento que se muestra en el texto original.

Traducción del 9º quatrain

Marcadores de estilo a considerar

- Imaginería a través de los adjetivos en posición de atributo (predicative) como “unlit”, “drawn” y “awake” y en posición de adyacente (attributive) como “unvisited”.
- Elementos de lo grotesco en el fragmento “lay awake until dawn”.
- Motivación fonológica en la onomatopeya “creeping”.
- Rima consonante con patrón cruzado ABAB.
- Versos en tetrámetro traducidos al español como versos hexadecasílabos con dos hemistiquios de ocho.
- Ritmo anapéstico traducido al español como ritmo hexadecasílabo simple o como octosílabo polirrítmico.
- Latinismos y galicismos como las palabras “hamlet” y “curtains”.
- Palabras morfológicamente complejas como “unvisited” y “unlit”.

Traducción propuesta:

Quatrain original en inglés	Quatrain traducido
Through unvisited hamlets the car went creeping,	A través de aldeas recónditas el coche se escabullía,
With its head lamps unlit and its curtains drawn;	Con cortinas extendidas y faroles apagados;
Those natives who happened not to be sleeping	Esos pocos lugareños que no dormían todavía
Heard it pass, and lay awake until dawn.	Lo escucharon transitar hasta el alba desvelados.

Uso de la competencia en la transcodificación:

En el primer verso, se puede traducir la palabra “hamlet” al español como “pueblo”, “caserío”, “villa” o “aldea”. No obstante, mientras que “pueblo” parece denominar a un conglomerado más grande que lo que parece significar “hamlet”, y “caserío” y “villa” parecen tener una tonalidad semántica cultural ligada a la hispanidad, “aldea” parece ser la mejor opción. En cuanto a “unvisited”, las traducciones potenciales se presentan como “despoblado”, “deshabitado” o “recóndito”, pero considerando que “despoblado” y “deshabitado”, si bien tienen sus ventajas por ser transparentes y complejos morfológicamente, no se ajustan al verdadero significado de “unvisited” y además contienen muchas sílabas, “recóndito” parece ser la mejor opción. Hay que añadir, también, que “recóndito” trae el beneficio de contar con una sílaba menos si se la ubica al final de hemistiquio.

En el segundo verso, el traductor se encuentra de nuevo con un caso de paralelismo sintáctico, por lo que el recurso se mantiene inmutable en la traducción. No obstante, existe en la traducción un quiasmo de los elementos originales en el paralelismo, es decir, mientras que el cuento corto poético menciona primero a los faroles apagados y luego a las cortinas extendidas (with its head lamps unlit land its curtains drwan), la traducción ha colocado ambos elementos en orden inverso, solamente para que el adjetivo especificativo “apagados”, que en español concuerda en género y número con el nombre que califica, rime con la palabra final del cuarto verso “desvelados”.

En el mismo verso, la palabra “native” ocasiona un poco de conflictos para el traductor. Palabras como “nativo” simplemente arrastran una connotación muy fuerte a “indígena”. Tampoco es recomendable utilizar “pueblerino” por designar a aquellos que provienen de un “pueblo”, palabra que ya se había descartado antes como opción de traducción y tampoco es recomendable utilizar “aldeano” porque en el primer verso ya

aparece la palabra “aldea” y no sería arriesgado catalogar como abominación la repetición injustificada de palabras en el verso. “Oriundo”, la cual es otra opción de traducción, tiene un rasgo semántico que difiere de todos los sinónimos que se han mencionado: “oriundo” se lo usa con referencia a la procedencia de una persona en un contexto situacional diferente al de la procedencia mencionada. Esto lo confirma la definición de la Real Academia que dice de oriundo aquel “que trae su origen de algún lugar”. Parece, entonces, que “lugareño” es la mejor opción para traducir el vocablo original del inglés.

Traducción del 10º quatrain

Marcadores de estilo a considerar

- Imaginería a través del complemento nominal preposicional “haunts of the underworld” y como el adyacente (attributive) “praiseworthy”.
- Advenimiento narrativo en el fragmento “in spite of their praiseworthy efforts; they ended/with nothing at all in the way of news”.
- Rima consonante con patrón cruzado ABAB.
- Versos en tetrametro traducidos al español como versos hexadecasílabos con dos hemistiquios de ocho.
- Ritmo anapéstico traducido al español como ritmo hexadecasílabo simple o como octosílabo polirrítmico.
- Encabalgamiento de IV tipo en “they ended/with nothing”.
- Latinismos y galicismos como las palabras “torch” y “descend”.
- Palabras morfológicamente complejas como “notebook”, “underworld” y “praiseworthy”.

Traducción propuesta:

Quatrain original en inglés	Quatrain traducido
The police with their torches and notebooks descended	Con libretas y linternas indagó la policía
On the haunts of the underworld looking for clues;	En los antros y escondrijos de esos mundos marginados;
In spite of their praiseworthy efforts, they ended	Con esfuerzos elogiables, imposible parecía
With nothing at all in the way of news.	Reportarse con noticias o con rastros encontrados.

Uso de la competencia estratégica en la transcodificación

En el primer verso, la primera dificultad con la que el traductor se encuentra es la palabra “torch” cuyo significado se encuentra sujeto a diferencias dialectales del inglés británico e inglés norteamericano. Según el MacMillan Dictionary en línea, “torch”, para el dialecto británico, hace referencia a lo que los hablantes nativos norteamericanos del inglés llaman “flashlight”, o traducido al español “linterna”, mientras que “torch”, para los norteamericanos, se ajusta más a lo que el español denomina como “antorcha”. No obstante, en el dibujo del quatrain, el objeto del que hace uso la policía son linternas y no antorchas, por lo que usar la palabra “antorcha” en la traducción sería una equivocación debido, primero, a la conexión de palabra e imagen y segundo, al ambiente sociolingüístico del cuento.

Siguiendo el mismo verso, la palabra motivada morfológicamente “notebook” tiene como equivalente directo las palabras “cuaderno”, “libreta” o “libreta de apuntes”, ninguna así de motivada como la palabra original en inglés y la última siendo muy larga para usarla. Esto representa una pérdida estilística en el texto traducido debido a que cualquier elemento motivado significará una imagen mental de la descripción narratológica más viva en comparación a una palabra que no lo sea.

Ahora, la controversia más significativa para el traductor, dentro de este mismo verso, se da con el verbo “to descend” y sus posibles traducciones. En la traducción propuesta se ha usado el verbo “indagar” en vez del verbo “descender” incluso si ambos encajan en el hemistiquio de la misma manera, sin alterar el ritmo o el cómputo silábico (con libretas y linternas *descendió* la policía). Aún si el hecho de usar el verbo “descender” resalta la imagería del cuento por dar a entender que el mundo marginado se encuentra topográfica y socialmente por debajo de ese mundo más “privilegiado”, existe un riesgo de una transferencia de la colocación “to descend to the underworld” que posee naturalidad en el inglés pero que, a criterio, tal vez no sea así de natural en el español.

El dilema surge porque se puede hacer en español una referencia física cuando se toma la palabra “underworld” con significado de infierno o averno; en ese caso, entonces, la colocación al español “descender/bajar al inframundo” funcionaría. Pero, si el significado de “underworld” es el de área marginal donde se desarrollan actividades ilícitas y degradantes, la referencia física “descender/bajar al submundo/mundos marginados” parece no ser tan productiva, además que incluso puede ocasionar asociaciones pleonásticas (en el caso de usar descender/bajar junto con el derivativo sub-). Según lo dicho, el verbo “indagar” se presenta como una opción más segura de usar, además de ser un verbo que recrea muy bien la labor característica de la policía y por tener un registro medio de formalidad ideal.

En el segundo verso, el sintagma nominal “haunts of the underworld” se traduciría como “los lugares más frecuentados del submundo”. El primer inconveniente es transcribir una frase tan espaciosa para representar una sola unidad de significado como en el caso de “haunts”. La segunda, es irse por una palabra como “submundo” que, aunque existe en el repertorio léxico del español, representa lo mismo que lo que quiere decir el texto y es igual de motivada que la palabra original, procede de un calco directo de la misma palabra “underworld” del inglés. Por lo tanto, es conveniente encontrar un sustituto que se perciba más propio de la lengua y “mundo marginado” parece una buena solución. Por otra parte, el logro más sobresaliente del segundo verso es la palabra “escondrijos”, que cuenta con el alomorfo despectivo -ijo (donde existen también -ajo, -ejo y -ujo) y que le da al discurso ese tono de desprecio por la zona marginada de la que se habla.

Con respecto al tercer verso, no se ha podido recrear el encabalgamiento de tipo IV que se encontraba en el texto original debido únicamente a la limitación de lengua del español al no contar con verbos fraseales (verbos compuestos) como lo hace el inglés. Al no contar con verbos fraseales, no existe la posibilidad de reproducir la misma disonancia de ruptura que evoca el encabalgamiento original.

Por último, el cuarto verso cuenta con una particularidad en la que existen menos unidades de significado de la que existen palabras. La frase “with nothing at all in the way of news” se puede reformular fácilmente como “no news” y, a causa de esto, el traductor tiene más libertad creativa y modulativa para proceder a ocupar el espacio de las dieciséis sílabas como mejor crea conveniente. Una buena alternativa, por ejemplo, es traducir la palabra “clues” que no pudo traducirse en el segundo verso por falta de espacio debido a la extensión de la equivalencia de “haunts” por “antros y escondrijos” y “underworld” por “mundo marginados”.

Traducción del 11^{er} quatrain

Marcadores de estilo a considerar

- Imaginería a través del adjetivo en posición de adyacente (attributive) “endless”, “vast” y “crumbling”.
- Rima consonante con patrón cruzado ABAB.
- Versos en tetrametro traducidos al español como versos hexadecasílabos con dos hemistiquios de ocho.
- Ritmo anapéstico traducido al español como ritmo hexadecasílabo simple o como octosílabo polirrítmico.
- Motivación fonológica en la palabra “crumbling”.
- Latinismos y galicismos como las palabras “vast” y “travel”.

Traducción propuesta

Quatrain original en inglés	Quatrain traducido
The car, after hours and hours of travel,	Tras un viaje demoroso el coche se aproximaba,
Arrived at a gate in an endless wall;	A una entrada de barrotes en un muro desmedido;
It rolled up a drive and stopped on the gravel	Ingresó por un sendero hasta llegar a la grava
At the foot of a vast and crumbling hall.	A los pies de un corredor gigantesco y derruido.

Uso de la competencia estratégica en la transcodificación

En el primer verso, existe una duplicación léxica en “hours and hours of travel”. Sería conveniente mantener la misma duplicación léxica al español debido a que este recurso, tanto

en el ámbito de la literatura como en el de la semántica y la sociolingüística, se la usa frecuentemente, sea en la oralidad de individuos de status socioeconómica bajo, sea en la oralidad y producciones literarias infantiles o sea para expresar valor enfático en el enunciado, esto sin mencionar que en la poesía, una palabra repetida contigua, tendrá seguramente un motivo premeditado de redacción. Sin embargo, la opción “tras horas y horas de viaje”, a pesar de que cumple con las ocho sílabas del hemistiquio, altera el ritmo por empezar con acento yámbico y no anapéstico. La opción “tras un viaje demoroso” parece ser una solución que, si bien sacrifica la duplicación léxica, conserva el ritmo del verso entero.

En el segundo verso, “gate” se traduciría idealmente como “verja”, “rejas” o “entrada de barrotes”. La palabra “puerta” sería una opción poco conveniente por tener en la ilustración del quatrain una entrada con picos de metal, y no una puerta de madera como normalmente se la concibe.

En el tercer verso, la palabra “drive”, como lo dice el Merriam-Webster Dictionary en línea, es una voz inglesa que define el pequeño tramo de camino que sigue desde la puerta de entrada del automóvil hasta la puerta principal peatonal de una casa. Lastimosamente, esta palabra no cuenta con un equivalente directo en español, por lo que una palabra como “sendero” bastará para llenar el significado de “drive” en el verso.

En el cuarto verso, se prefirió conservar intacta la expresión “at the foot of” por tener motivación semántica y contribuir con la imagería del quatrain. Por otro lado, la palabra “crumbling” ha sido traducida como “derruido”. Se ha preferido usar la palabra “derruido” en lugar de otros tantos sinónimos aceptables por presentar motivación fonológica gracias al fonema expresivo /r/. Entre las otras varias opciones de traducción para “crumbling” están “decadente” que rimaría con el segundo verso “a una entrada de barrotes en un muro prominente/a los pies de un corredor gigantesco y decadente”, o la palabra “deleznable”, que rimaría con el segundo verso “a una entrada de barrotes en un muro interminable/a los pies de

una gran sala de paredes deleznales”. El problema es que ni “decadente” ni “deleznable” son tan motivadas como “derruido” e incluso la segunda de estas puede resultar confusa y desconocida para muchos lectores.

Traducción del 13^{er} quatrain

Marcadores de estilo a considerar

- Imaginería a través del adjetivo en posición de adyacente (attributive) “luminous”, y “ritual”, el adjetivo en posición de atributo (predicative) “streaked” y la subordinada relativa “whose hangings and mirrors”.
- Elementos de lo grotesco en los fragmentos “whose hangings and mirrors were streaked with a luminous slime” y en “they leapt through the air with buzzing and twangings”.
- Anticlimax en el fragmento “to work themselves up to a ritual crime”.
- Rima consonante con patrón cruzado ABAB.
- Versos en tetrámetro traducidos al español como versos hexadecasílabos con dos hemistiquios de ocho.
- Ritmo anapéstico traducido al español como ritmo hexadecasílabo simple o como octosílabo polirrítmico.
- Motivación fonológica en las onomatopeyas “streaked”, “buzzings” y “twangings”.
- Encabalgamiento de III tipo en “they removed the child to the ball-room whose hangings/and mirrors were streaked with a luminous slime”.
- Latinismos y galicismos como las palabras “remove” y “luminous”.
- Palabras morfológicamente complejas como “ballroom”, “buzzings”, “twangings” y “hangings”.

Traducción propuesta:

Quatrain original en inglés	Quatrain traducido
They removed the child to the ball-room, whose hangings	Trasladaron a la niña a un salón cuyos espejos
And mirrors were streaked with a luminous slime;	Y tapices escurrían una baba luminosa;
They leapt through the air with buzzings and twangings	Retozaban por el aire con zumbidos de festejo
To work themselves up to a ritual crime.	Fascinados con la idea de una escena criminosa.

Uso de la competencia estratégica en la transcodificación:

En el primer verso, el verbo “to remove” ha sido traducido como “trasladar” y no como su equivalente “remover” puesto que este último verbo no cuenta con el rasgo semántico “+animado” en español y por lo tanto, usarlo para referirse a seres humanos puede ocasionar una lectura artificial y estancada.

En el segundo verso, el verbo onomatopéyico “streak” encuentra su equivalente ideal con el verbo “escurrir” pues es semánticamente igual y tan motivado como el verbo original; la motivación de “escurrir” surge gracias a los fonemas expresivos /sk/ y /r/. En el mismo verso, el sustantivo “slime” se traduciría más apropiadamente como “cieno” o “limo”, es decir, “aquella sustancia blanda, viscosa y blancuzca que se almacena en sitios húmedos con agua empozada” (Real Academia Española, 2001). Sin embargo, “cieno” y “limo” parecen ser palabras poco transparentes en comparación con el original que es claro por pertenecer a un vocabulario cotidiano menos específico que evoca, intencionalmente, repulsión en el lector; por lo tanto, “baba” es un término adecuado para aludir la misma sensación de asco que “slime”.

En el tercer verso, el sustantivo onomatopéyico “buzzings” se lo ha traducido como “zumbidos”. No obstante, el equivalente en español es mucho menos motivado que el original en inglés debido a la pérdida de la sibilancia de la consonante inicial /s/ en el grafema “z” de “zumbido”, algo que no sucede con la “zz” de “buzzings” en inglés que mantiene su sibilancia y recrea el mismo sonido al que describe. La palabra “twanging” cuya traducción en español sería “ganguero”, muestra la misma calidad onomatopéyica que la palabra original en inglés puesto que “gang-” y “twang” reproducen el mismo sonido al que representan. A pesar de esto, se la ha omitido para remplazarla con “festejo” en el tercer verso con el fin de que rime con la última palabra del primer verso “espejo”.

Conclusiones

El propósito de este estudio, que se enmarca entre las esferas de la lingüística y la literatura, fue identificar los marcadores de estilo del cuento corto poético *The Insect God* escrito por Edward Gorey , con especial énfasis en aquellos marcadores que operan a un nivel fonológico y prosódico, con la finalidad de comprobar que la pieza literaria muestra un propósito estilístico de elección y combinación de forma y que por lo tanto, la pieza literaria requiere de una traducción que se acople cuidadosamente a las especificaciones del genio del original. Para esto, el estudio procede en primer lugar con un análisis literario del contenido para luego proceder con un análisis lingüístico de los elementos formales particulares del cuento corto poético y finalmente, propone una traducción de procedimiento justificado y explicativo aplicando los resultados obtenidos dentro de ambos tipos de análisis. A partir de la información recopilada y analizada se ha llegado a las siguientes conclusiones:

- Los trabajos de Edward Gorey se caracterizan por presentar obras cortas (ya sean cuentos o microcuentos), con ilustraciones propias en blanco y negro, con un tono fúnebre y macabro y, sin embargo, con un propósito burlón e infantil, y con leitmotivs de contenido y de forma que hacen posible una sistematización de su estilo. No así, lo más destacado de Edward Gorey es el trabajo rítmico y melódico de sus palabras, razón por la que varias editoriales alrededor de Europa como El Zorro Rojo de España, Le Tripode de Francia y Lilienfeld de Alemania reconocen la necesidad de proponer una traducción fiel a la intención fonoestilística de las obras del escritor norteamericano. Como se vio en los capítulos II y III de este estudio, queda claro que los marcadores fonológicos y prosódicos de estilo sobresalen a simple vista y amerita que la traducción reproduzca estos artefactos artísticos del modo más parecido posible a lo que se percibe en el trabajo original.

- El análisis del estudio demuestra el uso consistente de los siguientes marcadores de estilo: imaginería a través de la topografía y prosopografía, interrogación retórica o cambios de fuerza de elocución, advenimiento narrativo o “forshadowing”, anticlimax o bathos, alegoría de la caricaturización y elementos de lo grotesco, subtexto, rima consonante con patrón cruzado ABAB, onomatopeyas y palabras fonológicamente motivadas (fonemas expresivos), tetrámetro (cuatro pies por verso) como tipo de verso, pie anapéstico (secuencia de dos sílabas inacentuadas seguida de una sílaba acentuada, es decir, da-da-DUM) como tipo de ritmo, encabalgamiento, latinismos y galicismos, y palabras morfológicamente complejas. Cada marcador mencionado ha cumplido con los conceptos de relevancia, prominencia y frecuencia, aunque, se debe tener en cuenta que los dos primeros son sine qua non de un marcador, mientras que su frecuencia puede tanto ayudar como desorientar al crítico en su trabajo de identificar una particularidad estilística de tal o cual obra. En otras palabras, un rasgo lingüístico que cumpla con una motivación artística y una elección o desviación de las otras opciones del repertorio para el mismo paradigma crea un marcador, mientras que la estadística alta del mismo rasgo que no contenga ni motivación artística ni especial elección o desviación, difícilmente podrá ser llamado un marcador.
- El estilo literario se limita a esos aspectos de variedad lingüística que se relacionan con las diferentes alternativas de presentar de un mismo material temático. Es importante recordar que la estilística del texto *The Insect God* no presenta marcadores específicos aislados, pues estos marcadores no serían de interés para el análisis estilístico, sino que cada marcador se lo estudia con relación al resto de marcadores y en comparación con el trasfondo de la tendencia generalizada de preferencias del texto. Así, un factor sociolingüístico como la aparición de préstamos no adaptados del francés al inglés en la era victoriana se relaciona con el léxico cultista y elevado

usado en el cuento, la “manera” del autor como dibujante, por un lado, se relaciona con la puericia y con los recursos fónicos de la rima y el patrón de verso materno y el tipo de pie, y por otro, las tonalidades de los mismos dibujos y también el uso reiterado del encabalgamiento y del advenimiento narrativo se relacionan con la temática macabra, pesimista, fragmentada y suspensiva de las producciones de Gorey, solo por citar algunos ejemplos. Más precisamente, el fondo y la forma, a pesar de ser planos que usualmente se separan con fines metodológico-analíticos, siempre actúan en conjunto como asociaciones coherentes dentro del texto.

- Se puede reproducir el estilo de una obra literaria en su traducción a otro idioma por medio del análisis de sus marcadores de estilo. Los marcadores de estilo pueden traducirse cuando existe un equivalente directo al idioma al que se lo traduce, como la rima consonante que, en *The Insect God*, se comprueba que aparece en inglés y español con la misma forma y con la misma relevancia literaria. En el caso de otros marcadores de estilo como la métrica materna, la traducción exige buscar el marcador que cumpla con la relevancia literaria del marcador original, independientemente de si ambos marcadores se asemejan o no formalmente. En el último caso, si el marcador no tiene equivalente directo y no parece haber algún marcador con el mismo indicador de relevancia literaria, el marcador, por definición será específico de la lengua original y por lo tanto, intraducible. En *The Insect God*, los marcadores de estilo intraducibles se remontan al encabalgamiento de tipo IV y al repertorio de latinismos y galicismos, ambos con carga estilística nula debido a limitaciones de lengua y ambos con el impedimento de poder plasmarse en la traducción con la intención artística originalmente empleada. Lastimosamente, estos marcadores intraducibles fallan al momento de ser fieles a la estilística de cualquier texto de partida y contribuyen a la opinión de aquellos que declaran que la literatura no puede ser traducida,

especialmente la poesía en donde el uso de los recursos es premeditado y nada se deja a la coincidencia o al azar.

- La traducción para tales obras rimadas y versadas prosigue por medio de la traducción libre. Más que las dificultades que impone trabajar con una métrica específica, la rima es lo que más frustra al trabajo de traductor por no poder aplicar un método literal que es lo más recomendado, según muchos teóricos, con respecto a la poesía. Sin embargo, lo que diferencia a la traducción literal de otros tipos de métodos de traducción es que esta usa la unidad de traducción mínima, por lo que se puede asegurar que mientras más pequeña sea la unidad de traducción, más literal será el resultado. Siendo este el caso de un texto que no puede ser traducido literalmente pero que tampoco busca irse al extremo de la traducción libre, se ha acordado trabajar con la palabra como unidad mínima y con el hemistiquio como la unidad máxima de traducción. Esto garantiza que, si bien una traducción fonostilísticamente eficiente de *The Insect God* tiene un alto grado interpretativo, las unidades mínima y máxima, por ser pequeñas, respetan de una u otra forma todas las unidades de significado que aparezcan dentro de cada quatrain.

Recomendaciones

Debido a que este estudio únicamente cubre lo planteado en los objetivos que se presentan al inicio, a continuación, se incluyen algunas recomendaciones que podrían llevarse a cabo a través de investigaciones similares que involucren al campo interdisciplinario de la estilística, más precisamente, el estudio de los marcadores de estilo en los trabajos de Edward Gorey:

- La primera recomendación sería usar los resultados encontrados en este estudio para completar la traducción de *The Insect God*, una vez obtenidos los permisos editoriales necesarios para publicar una segunda versión traducida de este cuento corto poético al español. La traducción completa de *The Insect God* ayudaría, además, a evaluar la eficacia del análisis estilístico no únicamente en la transcodificación de cada quatrain como se lo ha dispuesto en esta disertación, sino en el desenvolvimiento coherente y cohesivo del texto entero como unidad.
- La segunda recomendación sería desarrollar un estudio estilístico-comparativo entre el análisis del cuento corto poético *The Insect God* y otro u otros cuentos cortos poéticos escritos por el mismo autor para verificar la recurrencia o preferencia de ciertos marcadores de estilo para el mismo género literario, tratando de encontrar la relevancia literaria de aquellos marcadores de estilo que perduran o que difieren en el nuevo cuento corto poético a estudiarse.
- La tercera recomendación sería desarrollar un estudio estilístico de algún cuento corto escrito por Edward Gorey que, en vez de recurrir al verso y a la rima como lo hace *The Insect God*, haya preferido la prosa. De esta manera, el estudio podría dar cuenta de cómo decide Gorey cambiar los marcadores de estilo dependiendo de si el material en tal cuento es versado o prosaico. A su vez, el estudio podría analizar cómo el cambio

de estos marcadores de estilo por otros muta en otro tipo de carga fonostilística distinta a la estudiada y descrita en esta disertación.

- La cuarta recomendación sería desarrollar un estudio estilístico-comparativo entre el estilo versado de Edward Gorey y el estilo de otro escritor contemporáneo que, podría haber influenciado a Edward Gorey o haber sido influenciado por él, que haya pertenecido al mismo movimiento, que haya utilizado el mismo género literario o que haya hecho uso de cualquier otra característica estilística parecida al de Gorey, destaque las similitudes y diferencias entre ambos estilos con el fin de especificar las prioridades de cada estilo en el proceso de traducción para las obras de ambos escritores.

Bibliografía

- Armiño, M. (1988). *Parnaso: Diccionario Sopena de Literatura* (Vol. 5). Barcelona, España: R.Sopena.
- Attridge, D. (2002). *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Attridge, D. (2014). *The Rhythms of English Poetry*. Nueva York, EUA: Routledge.
- Attridge, D., & Carper, T. (2003). *Meter and Meaning: An Introduction to Rhythm in Poetry*. Nueva York, EUA: Routledge.
- Baeza, R., & Giusti, R. (1973). *Los clásicos: Antología de poetas líricos castellanos*. México D.F, México: W.M.Jackson Inc.
- Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Nueva York, EUA: Oxford University Press.
- Baym, N. (1993). *Woman's Fiction: A guideline to novels by and about women in America (1820-1870)* (2da Edición ed.). Illinois, EU: Board of Trustees of the University of Illinois.
- Benjamin, W. (1923). *An Essay on The Translator's Task by Benjamin Walter (Translated by Steven Rendall)*. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de [Érudit.org : http://www.enl.auth.gr/staff/apostolou/the_Translator's_Task.pdf](http://www.enl.auth.gr/staff/apostolou/the_Translator's_Task.pdf)
- Bloomsbury Publishing. (2016). *About The Glorious Nosebleed: Reviews for the Author*. Recuperado el 21 de octubre de 2015, de <http://www.bloomsbury.com/uk/the-glorious-nosebleed-9781408805152/>
- Blume, J., & Franken, C. (2006). *La crítica literaria del siglo XX: 50 modelos y su aplicación*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Bompiani, V. S. (2005). *Diccionario Bompiani de autores de todos los tiempos y de todos los países* (6a. Edición ed.). Barcelona, España: Hora Editorial.
- Bruckmann, P. (2011). *Edward Gorey Collection at the Ransom Center*. Recuperado el 28 de julio de 2015, de Harry Ransom Center from the University of Texas: <http://blog.hrc.utexas.edu/2010/03/02/edward-gorey-collection-at-the-ransom-center/>
- Buckley, J. H. (1952). *The Victorian Temper*. Londres, EUA: George Allen and Unwin LTD.
- Castilla, J. A. (2009). *Cantidad vocálica y silábica. El acento latino. Repercusión en el verso y la prosa. La pervivencia de la colocación del acento latino en las lenguas romances peninsulares*. Recuperado el 20 de febrero de 2016, de <http://preparadores.eu/wp-content/uploads/2015/04/Latin2.pdf>
- Cavanaugh, A. (2014). *Art Review for "Elegant Enigmas: The Art of Edward Gorey and "G" is for Gorey - "C" is for Chicago"*. Recuperado el 02 de agosto de 2015, de Timeout Chicago Magazine:

<http://www.timeout.com/chicago/art/elegant-enigmas-the-art-of-edward-gorey-and-g-is-for-gorey-c-is-for-chicago>

- Celce-Murcia, M., & Larsen-Freeman, D. (1983). *The Grammar Book: An ESL/EFL Teacher's Course*. Cambridge, EUA: Newbury House Publishers.
- Cromer, G. C. (2015). *History of the Automobile*. Recuperado el 26 de octubre de 2015, de Encyclopædia Britannica Online:
<http://www.britannica.com/technology/automobile/History-of-the-automobile>
- Cuddon, J. A. (2014). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres, EUA: Penguin Books.
- Darío, R. (1993). *Poesías completas*. México D.F, México: Biblioteca Americana y Fondo de Cultura Económica.
- DeForest, M., & Johnson, E. (2001). The Density of Latinate Words in the Speeches of Jane Austen's Characters. *Oxford Journals:Literary and Linguistic Computing*.
- Delille, D. (2006). *Gustave Doré:L'imaginaire au pouvoir. Musée d'Orsay*. Recuperado el 22 de julio de 2015, de Musée d'Orsay : [http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-generale/article/gustave-dore-37172.html?tx_ttnews\[backPid\]=254&cHash=c57f7254f4](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-generale/article/gustave-dore-37172.html?tx_ttnews[backPid]=254&cHash=c57f7254f4)
- Díez Bosque, J. M. (1996). *Comentario de Textos Literarios*. Madrid, España: Editorial Playor.
- Domínguez Caparrós, J. (2004). *Diccionario de Métrica Española*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Encyclopædia Britannica Inc. (2016). *Encyclopædia Britannica Online: Definition of "foot in prosody"*. Recuperado el 20 de febrero de 2016, de <http://www.britannica.com/art/foot-prosody>
- Encyclopædia Britannica Inc. (2016). *Encyclopædia Britannica Online: Definition of "heroic verse"*. Recuperado el 10 de febrero de 2016, de <http://www.britannica.com/art/heroic-verse>
- Estebánez Calderón, D. (1999). *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid, España: Filología y Lingüística Alianza Editorial.
- Evans, E. (2011). *Overview:Victorian Britain 1837-1901*. Recuperado el 22 de septiembre de 2015, de BBC (British Broadcast Corporation):
http://www.bbc.co.uk/history/british/victorians/overview_victorians_01.shtml
- Foster, D. W., Altamiranda, D., & de Urioste, C. (2010). *The Writer's Reference Guide to Spanish*. Austin, EEUU: The University of Texas Press.
- Fournier, R., & Gussenhoven, C. (2012). Measuring phonetic salience and perceptual distinctiveness: the lexical tone. *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras*, 55-56.
- Garraty, J. A., & Carnes, M. C. (1999). *The American National Biography. Supplement Two: Edward Gorey*. Londres, Reino Unido: Oxford University Press.

- Garrett, F. T. (1890). *The Encyclopaedia of Practical Cookery*. Ann Arbor, EUA: Michigan University Press.
- Garrido, M. Á. (2004). *Nueva Introducción a la teoría de la literatura: Nueva edición corregida y aumentada*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Garrido, M. Á. (2009). *El lenguaje literario: Vocabulario Crítico*. Madrid, España: Síntesis.
- González Moreno, B. (2007). *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca, España: Colección Monografías: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Gorey, E. (1972, 1975). *The Amphigorey Saga: Amphigorey y Amphigorey Too* (Vols. 1,2). Nueva York, EUA: Perigree Books (Berkley Publishing Group).
- Gorey, E. (2013). *Ein fragwürdiger Gast*. (A. Stern, Trad.) Düsseldorf: Lilienfeld.
- Gorey, E. (2014). *La Procaz Intimación*. (M. Souto, Trad.) Barcelona: Libros del Zorro Rojo.
- Greene, R. e. (2012). *Princeton Encyclopædia of Poetry and Poetics* (Cuarta Edición ed.). Princeton, Nueva Jersey, EUA: Princeton University Press.
- Grupo Océano. (1998). *Enciclopedia de Historia Universal*. Barcelona, España: Editorial Océano.
- Grupo Océano. (2008). *Diccionario de Literatura Universal*. Barcelona, España: Editorial Océano.
- Hatzfeld, H. (1975). *Estudios de estilística*. Barcelona, España: Editorial Planeta.
- History Channel Four. (18 de septiembre de 2014). *The Moors Murders Code | Documentary Full Movie [Archivo de vídeo]*. Recuperado el 26 de octubre de 2015, de Youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=Njwgh_n8B2Q
- Hodgson Burnett, F. (2008). *Little Lord Fauntleroy: retold from original*. Nueva York, EU: Sterling Publishing Co.Inc.
- Hood, T. (2009). *The Rhymester: Or, the Rules of Rhyme: a Guide to English Versification*. Charleston, EUA: Bibliobazaar.
- Hugo, V. (2004). *The Essential Victor Hugo: Oxford's World Classics*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Hurtado Albir, A. (2007). *Traducción y Traductología*. Madrid, España: Cátedra.
- Iglesias, C., & Sánchez Ron, J. M. (2013). *La lengua y la palabra: Trescientos años de la Real Academia Española*. Madrid, España: Real Academia Española.
- Interdepartmental Committee on Comparative Literature. (1971). *Proceedings of the Comparative Literature Symposium "Franz Kafka: His place in World Literature"*. Lubbock, Texas, EUA: Texas Tech University.

- Jack, A. (2008). *Pop Goes the Weasel: The Secret Meaning of Nursery Rhymes*. London, Reino Unido: Penguin Books.
- Jespersen, O. (2013). *Growth and Structure of the English Language*. Nueva York, EUA: Read Books by Barnes & Noble Inc.
- Korinek, J. M. (2002). *Travaux du Cercle Linguistique de Prague: "Laut und Wortbedeutung"* (Vol. 4). Filadelfia, EUA: Jhon Benjamins Publishing.
- Labrador de la Cruz, M. B. (2001). La Traducción en Inglaterra (1066-1340):El alumbramiento del inglés estándar. *Hieronymus Complutensis*, 53-60.
- Landers, E. C. (2001). *"Literary Trnslation: A practical guide"*. Londres- Gran Bretaña: Multilingual Matters Ltd.
- Lang, M. (1992). *Formación de las palabras en español: Morfología derivativa productiva en el léxico moderno*. Madrid, España: Catedra.
- Le Tripode. (2014). *Le Tripode Page officielle de la maison éditoriale*. Recuperado el 13 de julio de 2015, de Les Enfants Fichus de Edward Gorey: <https://le-tripode.net/livre/edward-gorey/les-enfants-fichus>
- Leech, G., & Short, M. (2007). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Londres, Reino Unido: Pearson Longman.
- Libros del Zorro Rojo. (2010). *El Ala Oeste:Edward Gorey*. Recuperado el 21 de octubre de 2015, de <http://librosdelzorrerojo2.blogspot.com/2010/11/el-ala-oeste.html>
- Logan, J. [. (05 de diciembre de 2014). *Penny Dreadful | Episode 102 "Seance" | Autopsy of a Scene (TV14) [Archivo de vídeo]*. Recuperado el 24 de septiembre de 2015, de Youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=dQWtK6cdnYE>
- Lumenello, S. (2007). *Brief Life of an Artful Author (1925-2000)*. Recuperado el 2015 de julio de 2015, de Harvard Magazine: <http://harvardmagazine.com/2007/03/edward-gorey.html>
- Merriam-Webster Dictionary Beta Online. (2015). *Merriam-Webster Dictionary: Full definition of "quatrain"*. Recuperado el 09 de diciembre de 2015, de <http://beta.merriam-webster.com/dictionary/quatrain>
- National Public Radio (NPR). (12 de diciembre de 2012). *Folk Alley's 100 Most Essential Folksongs*. Recuperado el 14 de diciembre de 2015, de <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=105677068>
- Newmark, P. (1991). *La teoría y el arte de la traducción (Approaches to Translation)*. (LETRAS, Ed., & S. Gapper, Trad.) Recuperado el 19 de abril de 2016, de https://sufgpw.bn1303.livefilestore.com/y3mI5cQxFHDrgAtLODgOYqM3-sdNaxfcptwjGcpVgQnRfxQQ3IIPrW9dfqScnuMrI3rTnTrbD8dU7IFMoqPXTLlew-3SISrUmDBvnKYmXrT-bcS1EGlgbp59iZVOEnQBzx5-CgRFAzscT2iB_xv5QM-LA/4086-8813-1-SM.pdf?psid=1

- Newmark, P. (1995). *Manual de Traducción*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- NPR. (2011). *The Life of Edward Gorey Told by an Old Friend*. Recuperado el 14 de julio de 2015, de NPR (The National Public Radio): <http://www.npr.org/2011/02/20/133869853/the-life-of-edward-gorey-told-by-an-old-friend>
- Paz Gago, J. M. (2009). *El lenguaje literario: Vocabulario Crítico. Libro IV. La estilística*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Platas, A. M. (2000). *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España: Espasa.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- Riccio, O., & Siegel, E. B. (2009). *Unlocking the Poem*. Nueva York, EUA: iUniverse Inc.
- Rifaterre, M. (1976). *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona, España: Biblioteca Breve: Editorial Seix Barral S.A.
- Roberts, E. A., & Pastor, B. (2013). *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Madrid, España: Alianza.
- Ryan, M. (2002). *Teoría Literaria. Una introducción práctica*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Southam, B. (2007). *Jane Austen: English Novelist*. Recuperado el 22 de julio de 2015, de Encyclopædia Britannica Online: <http://www.britannica.com/biography/Jane-Austen>
- Souto, M. (2010). *Reseña introductoria incluida en La Fábrica de Vinagre: Tres tomos de enseñanza moral escrita por Edward Gorey (Vol. 1)*. Madrid, España: Zorro Rojo.
- The Arabian Nights*. (2011). San Diego, EUA: Canterbury Classics.
- The Edward Gorey House Museum. (2016). *Biography: About Edward Gorey*. Recuperado el 13 de julio de 2015, de The Edward Gorey House: <http://www.edwardgoreyhouse.org/biography>
- The Edward Gorey House Museum. (2016). *F is for Fantods: An Exhibit of the 28 books of Edward Gorey's Fantod Press*. Recuperado el 14 de julio de 2015, de The Edward Gorey House: <http://www.edwardgoreyhouse.org/f-is-for-fantods-exhibition>
- Theroux, A. (2011). *The Strange Case of Edward Gorey*. Seattle, EUA: Fantagraphics Books.
- Tigges, W. (1988). *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam, Países Bajos: Editions Rodopi B.V.
- Tolstoy, L. (2001). *Anna Karenina*. Recuperado el 13 de febrero de 2016, de The Harvard Classics Shelf of Fiction by Bartleby.com, Inc: <http://www.bartleby.com/ebook/adobe/316.pdf>
- Troppito, M. (2014). *The Art of Edward Gorey and G is for Gorey—C is for Chicago: The Collection of Thomas Michalak*. Recuperado el 28 de julio de 2015, de Loyola University Museum of Art: <http://www.luc.edu/luma/news/name,252283,en.shtml>
- Ullmann, S. (1979). *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning*. Nueva York, EUA: Barnes & Noble.

University of Connecticut (UCONN). (2013). *Literary Language vs. Instrumental Language*.

Recuperado el 22 de noviembre de 2015, de

<http://www.sp.uconn.edu/~jb100001/FINCHAP1.htm>

Zhiming, B., & Luwen, C. (2013). Enjambment in Thumboo's poem "Evening by Batok Town". *The Asiatic*, 7(2), 262-278.

Anexos

Anexo 1: Biografía del autor

Edward St. John Gorey nació el 22 de febrero de 1925 en Boston, Massachussets, Estados Unidos. Mostró su talento innato desde muy pequeño. A una muy corta edad, incursionó en obras tan complejas de leer como Drácula escrita por Bram Stoker, Frankenstein escrita por Mary Shelley y algunas obras del escritor francés Victor Hugo (Souto, 2010). Toda su vida se interesó por el arte y, consecuentemente, buscó la instrucción necesaria para cultivar su ingenio artístico. Decidió, entonces, instruirse en el dibujo antes que en la literatura y al terminar los estudios secundarios, estudió un semestre en el Art Institute de Chicago (Garraty & Carnes, 1999). Infortunadamente, abandonó el instituto, pues fue reclutado por el Ejército de los Estados Unidos en 1943 para ofrecer dos años de servicio militar ajenos al combate en el estado de Utah. Ejerció de oficinista en el campo de prueba de Dugway cerca de Salt Lake City. En dicho lugar, el Ejército comprobaba la eficacia bélica de armas como morteros y gas venenoso (Cavanaugh, 2014).

Poco después, ingresó a la universidad de Harvard donde estudió literatura francesa (Lumenello, 2007). Ya para este entonces, la gente lo recordaba por su aspecto de dandi extravagante. Era alto, llevaba el flequillo aplastado sobre la frente como un emperador romano, lucía los dedos cargados de anillos y tenía una manera histriónica de hablar (Theroux, 2011). En Harvard, compartió habitación con Frank O'Hara, quien llegaría a ser el más célebre poeta de la Escuela de Nueva York, mejor conocida como la Escuela del Expresionismo Abstracto (Bruckmann, 2011). Esta amistad, inevitablemente, llegó a llamar la atención de muchos por la singularidad de ambos personajes. Susan Lumenello (2007), escritora del Harvard Magazine, publicó una biografía del mismo autor en donde menciona un gran ejemplo de las peculiaridades de ambos ex alumnos de esta universidad:

El biógrafo de Frank O'Hara, Brad Gooch, los describe a ambos como una pareja visiblemente extraña caminando por el campus la cual asistía a las funciones de ballet, tenía una fascinación particular por el cine extranjero y compartía una pasión por escritores ingleses verdaderamente estilizados como Ronald Firbank y Ivy Compton-Burnett. Habían decidido remodelar su habitación. La decoración y el ambiente parecían los de una galería de arte, escuchando todo el tiempo a Marlene Dietrich y descansando en muebles de jardín que habían alquilado.

El poeta Donald Hall también recuerda sus actitudes extravagantes al mencionar que a pesar de tener una lápida de un cementerio como tapa de mesa, sin duda, ofrecían las mejores fiestas (Lumenello, 2007).

Durante su estadía en Harvard, fundó y participó en el Poets' Theater de Cambridge (Garraty & Carnes, 1999) en donde mientras algunos escribían los guiones y actuaban en las obras, Edward Gorey manejaba el vestuario y los decorados. En 1950, Edward Gorey completó sus estudios de pregrado en la Universidad de Harvard en literatura francesa (Garraty & Carnes, 1999) y posteriormente, en 1953, decidió mudarse a la ciudad de Nueva York.

En Nueva York empezó a trabajar para Doubleday Publishing Company (la casa editora más grande y renombrada de los Estados Unidos para el año de 1947) diseñando portadas para algunas reediciones de obras clásicas y, sobre todo, ilustrando los libros de los grandes autores contemporáneos como Edward Lear, Thomas Stearns Eliot, Herbert George Wells, Virginia Woolf and Charles Dickens (Souto, 2010). Ese mismo año, ilustró y publicó su primera obra *The Unstrung Harp*.

Al comienzo de su carrera artística, Edward Gorey no consiguió muchos lectores y, en consecuencia, muchos editores, poco después, lo abandonaron. En consecuencia, creó su

propio sello, Fantod Press, y empezó a hacer ediciones artesanales de sus primeras obras (The Edward Gorey House Museum, 2016). En 1967, Andreas Brown, un gran fanático del estilo de Gorey, compró Gotham Book Mart, la librería más célebre de Nueva York, a su propietario original, Frances Steloff, y desde este lugar Andreas empezó a difundir el trabajo de Gorey (Souto, 2010). No solamente vendía sus libros, sino que le organizaba exposiciones y llegó a editar algunos cuentos para Gorey, también.

Durante los años que vivió en Nueva York, Edward Gorey solía asistir a todas las funciones y a los ensayos del New York City Ballet. Gorey admiraba el trabajo del gran coreógrafo ruso George Balanchine, quien lideraba este equipo, y adoraba, además, ver la sutileza y gracia de las bailarinas en cada presentación (Souto, 2010). Años después, la muerte de Balanchine, en 1983, lo privó de su pasatiempo cultural más importante y consecuentemente, decidió irse de Nueva York y mudarse a Massachusetts.

Para este entonces, todos sus conocidos lo reconocían por vestir con un largo abrigo de piel de mapache, zapatillas de lona, una gruesa bufanda y un gran collar de oro, un atuendo muy frecuente en los personajes de sus historias. No obstante, luego de caer en cuenta que la industria del pelaje es agresiva con el trato hacia los animales, dejó de usar sus abrigo tan característico, alojó a una familia de mapaches en su ático en vez de tratar de deshacerse de ellos y dejó todo su dinero a grupos protectores de animales, uno de ellos dedicado a la conservación de los murciélagos (NPR, 2011).

Cuando Gorey dio a conocer su talento artístico y creativo, los méritos a su trabajo no tardaron en llegar. Tanto sus lectores y admiradores como sus colegas literatos, poetas y otros novelistas posteriores a él han reconocido innumerables veces su gran destreza con la pluma y el papel. Max Ernst, famoso dadaísta y surrealista alemán, mencionó ya alguna vez: “las obras de Edward Gorey son extraordinarias y misteriosas” (Souto, 2010). Por otra parte,

Hermann Hesse, gran escritor y pintor, también de origen alemán, recomendó los relatos del autor cuando dijo: “Hace poco vi un estupendo libro ilustrado, *El Invitado Incierto* (*The Doubtful Guest*) de Edward Gorey. Si todavía no lo conocen, lo recomiendo sin ninguna reserva” (ibídem).

Oskar Kokoshka, gran expresionista austríaco, manifestó, asimismo, la fascinación que sentía al leer a Gorey y se refirió a él como “sublime, absurdo y místico. Como él, nadie” (*The Edward Gorey House Museum*, 2016).” Algunas revistas mundialmente reconocidas también elogiaron al escritor en su debido momento. En el año de 1986, El New York Vanity Fair publicó: “Oscuras obras maestras de moral surrealista, bellamente ejecutadas” (ibídem), mientras que el New York Times, en el año de 1996, lo consideró “el maestro de la narrativa gráfica” (*Libros del Zorro Rojo*, 2010) al mismo tiempo que Los Angeles Times afirmaba que Gorey es “una de las mentes artísticas más originales de Norteamérica del siglo XX” (*Bloomsbury Publishing*, 2016).

Una vez en Yarmouth Port, Massachusetts, compró una casa vieja a la cual llenó de libros, rollos de películas, muñecos y gatos. Allí vivió solo hasta el final de sus días, pues nunca contrajo matrimonio. Nunca paró de escribir y dibujar. Publicó en vida más de cien libros y dejó otros setenta escritos, pero sin ilustrar. Sus trabajos más reconocidos fueron: los créditos animados de apertura del programa de televisión llamado *Mystery!* transmitido por el canal PBS en los Estados Unidos en la década de los 80, *The Unstrung Harp* y *The Doubtful Guest*, que fueron su primer y tercer libros publicados en los años de 1953 y 1957 respectivamente y que gozaron de gran éxito y acogida de parte del público lector, y el tríptico *The Vinegar Works* publicado en 1963 dentro del cual se encuentran los cuentos *The Insect God*, *The West Wing* y el famoso alfabeto macabro *The Gushlycrumb Tinies*, este último siendo probablemente el trabajo más célebre de todos. Gorey es también reconocido puesto que sus ilustraciones sumamente detalladas a blanco y negro son, hasta ahora, la fuente de

inspiración de la excentricidad de los directores de cine Tim Burton y Guillermo del Toro (Troppito, 2014). Gorey murió el 15 de abril del año 2000.

Anexo 2: Análisis prosódico del cuento corto poético *The Insect God*

Análisis prosódico del 1.º quatrain del cuento corto poético *The Insect God*

		Métrica				
Nº de verso	Verso	Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Nº de pies	Tipo de pies	Terminación débil
1	O what has become of Millicent Frastley?	ǒ wát hás bécóme ǒf Míllicǎnt Frástlǎy	da-DUM da-da-DUM da-DUM da-da-DUM da	4	2 yambos / 2 anapestos	✓
2	Is there any hope that she's still alive?	ǐs thére ǎny hópe thát shé's stíll ǎlǐve	da-DUM da-da-DUM da-DUM da-da-DUM	4	2 yambos / 2 anapestos	
3	Why haven't they found her? It's rather ghastly	wý hǎven't thǎy fǒund hǎr ǐts ráthǎr ghástlǎy	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-DUM da	4	2 yambos / 2 anapestos	✓
4	To think that the child was not yet five.	tǒ thínk thát thǎ chǐld wás nót yǎt fǐve	da-DUM da-da-DUM da-DUM da-DUM	4	3 yambos / 1 anapestos	
		Rima		Cómputo silábico		
Nº de verso	Fragmento rimado	Transcripción fonética	División silábica			Nº de sílabas
1	Fr/astley	['fǎestli:]	o/what/has/be/come/of/Mil/li/cent/Fras/tley			11
2	al/ive	[ǎ'lǎrv]	is/ there/a/ny/hope/that/she's/still/a/live			10
3	gh/astly	['gǎestli:]	why/ha/ven't/they/found/her/it's/rath/er/ghast/ly			11
4	f/ive	['fǎrv]	to/think/that/the/child/was/not/yet/five			9

Análisis prosódico del 2.º quatrain del cuento corto poético *The Insect God*

Nº de verso	Verso	Métrica				
		Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Nº de pies	Tipo de pies	Terminación débil
1	The dear little thing was last seen playing	thē ^x déar lɪtt(ə) ^x le thɪŋ wəz lɑst sēn pláɪŋ ^x	da-DUM da-da-DUM da-DUM da-DUM da	4	3 yambos / 1 anapesto	✓
2	Alone by herself at the edge of the park;	álonē bɪ hɜrsɛlf ət thē édgē ɔf thē párk	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4	1 yambo / 3 anapestos	
3	There was no one with her to keep her from straying	thère wəz nɔ́ ðne wɪth hɜr tɔ́ kēep hɜr frɔm stráɪŋ ^x	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-DUM da	4	1 yambo / 3 anapestos	✓
4	Away in the shadows and oncoming dark.	áwáɪ ɪn thē shádɔws ʌnd óncɔmɪŋ dárk	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4	1 yambo / 3 anapestos	

Nº de verso	Rima		Cómputo silábico	
	Fragmento rimado	Transcripción fonética	División silábica	Nº de sílabas
1	pl/aying	['plɛɪɪŋ]	the/dear/lit/tle/thing/was/last/seen/play/ing	10
2	p/ark	['pʰɑ:ɹk']	a/lone/by/her/self/at/the/edge/of/the/park	11
3	str/aying	['strɛɪɪŋ]	there/was/no/one/with/her/to/keep/her/from/stray/ing	12
4	d/ark	['dɑ:ɹk']	a/way/in/the/shad/ows/and/on/com/ing/dark	11

Análisis prosódico del 3.º quatrain del cuento corto poético *The Insect God*

Nº de verso	Verso	Métrica				
		Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Nº de pies	Tipo de pies	Terminación débil
1	Before she could do so, a silent and glittering	běfóre shě cōuld dó sō ā silěnt ānd glittěring	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da	4	1 yambos / 3 anapestos	✓
2	Black motor drew up where she sat nibbling grass;	blăck mótōr drēw úp whěre shě sāt nibblĭng grăss	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4	1 yambo / 3 anapestos	
3	From within came a nearly inaudible twittering,	fřom wĭthĭn cāme ā nēarly ĩnăudĭblĕ twĭttĕring	da-da-DUM da-da-DUM da-DUM da-da-DUM da-da	4	1 yambo / 3 anapestos	✓
4	A tiny green face peered out through the glass.	ā tĭny grēen fāce pĕered out thrōugh thĕ glăss	da-DUM da-da-DUM da-DUM da-da-DUM	4	2 yambos / 2 anapestos	

Nº de verso	Rima		Cómputo silábico	
	Fragmento rimado	Transcripción fonética	División silábica	Nº de sílabas
1	gl/ittering	['glɪrə.ɪŋ]	be/fore/she/could/do/so/a/si/lent/and/glit/ter/ing	13
2	gr/ass	['græs]	black/mo/tor/drew/up/where/she/sat/nibbl/ing/grass	11
3	tw/ittering	['twɪrə.ɪŋ]	from/with/in/came/a/near/lyin/au/di/ble/twit/ter/ing	13
4	gl/ass	['glæs]	a/ti/ny/green/face/peered/out/through/the/glass	10

Análisis prosódico del 4.º quatrain del cuento corto poético *The Insect God*

			Métrica			
Nº de verso	Verso	Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Nº de pies	Tipo de pies	Terminación débil
1	She was ready to flee, when the figure beckoned;	shē wās réady tō flée whēn thē figūre béckōned	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-DUM da	4	1 yambo / 3 anapestos	✓
2	An arm with two elbows held out a tin	ān ārm wīth twō élbōws hēld out ā tīn	da-DUM da-da-DUM da-DUM da-da-DUM	4	2 yambos / 2 anapestos	
3	Full of cinnamon balls;she paused; a second	fūll of cīnnāmōn bālls shē páused ā sécōnd	da-da-DUM da-da-DUM da-DUM da-DUM da	4	2 yambos / 2 anapestos	✓
4	Reached out as she took one, and lifted her in.	rēached out ās shē tōok one ānd líftēd hēr ín.	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4	1 yambo / 3 anapestos	
Rima			Cómputo silábico			
Nº de verso	Fragmento rimado	Transcripción fonética	División silábica			Nº de sílabas
1	b/eckoned	[ˈbɛkənd]	she/was/read/y/to/flee/when/the/fig/ure/beck/oned			12
2	t/in	[ˈtɪn]	an/arm/with/two/el/bows/held/out/a/tin			10
3	s/econd	[ˈsɛkənd]	full/of/cin/na/mon/balls/she/paused/a/se/cond			11
4	/in	[ɪn]	reached/out/as/she/took/one/and/lift/ed/her/in			11

Análisis prosódico del 5.º quatrain del cuento corto poético *The Insect God*

Nº de verso	Verso	Métrica				
		Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Nº de pies	Tipo de pies	Terminación débil
1	The nurse was discovered collapsed in some shrubbery,	thē nūrse wās dīscōvĕrĕd cōllāpsĕd ĩn sōme shrūbbĕrĭ	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da	4	1 yambo / 3 anapestos	✓
2	But her reappearance was not much use;	bŭt hĕr rĕāppĕārānce wās nót mŭch ūse	da-DUM da-DUM da-da-DUM da-DUM	4	3 yambos / 1 anapesto	
3	Her eyes were askew, her extremities rubbery,	hĕr ēyes wĕrĕ āskĕw hĕr ĕxtrĕmĭtĭes rūbbĕrĭ	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da	4	1 yambo / 3 anapestos	✓
4	Her clothing was stained with a brownish juice.	hĕr clōthĭng wās stāined wĭth ā brōwnĭsh jŭice	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-DUM	4	2 yambos / 2 anapestos	

Nº de verso	Rima		Cómputo silábico	
	Fragmento rimado	Transcripción fonética	División silábica	Nº de sílabas
1	shr/ubbery	[ˈʃɹʌb̩ə.ɹɪ]	the/nurse/was/dis/cov/ered/col/lapsed/in/some/shrub/be/ry	13
2	/use	[ˈɹʊs]	but/her/re/ap/pear/ance/was/not/much/use	9
3	r/ubbery	[ˈɹʌb̩ə.ɹɪ]	her/eyes/were/as/kew/her/ex/trem/i/ties/rub/be/ry,	13
4	j/uice	[ˈdʒɪʊs]	her/cloth/ing/was/stained/with/a/brown/ish/juice	10

Análisis prosódico del 6.º quatrain del cuento corto poético *The Insect God*

		Métrica				
Nº de verso	Verso	Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Nº de pies	Tipo de pies	Terminación débil
1	She was questioned in hopes of her answers revealing	shē wās qués̄tioned̄ in hóp̄es of hēr án̄wērs̄ rēv̄eal̄inḡ	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da	4	4 anapestos	✓
2	What had happened, she merely repeatedly said	whát hād hápp̄ened̄ shē mérel̄ȳ rēp̄eát̄ed̄lȳ sāid̄	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4	4 anapestos	
3	"I hear them walking about on the ceiling",	Ī hēar̄ thēm wál̄kinḡ āb̄out̄ on̄ thē cēil̄inḡ	da-DUM da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da	4	2 yambo / 2 anapestos	✓
4	She had gone irretrievably out of her head.	shē hād gón̄e irr̄etr̄iev̄abl̄ȳ out̄ of hēr hēad̄	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4	4 anapestos	
		Rima		Cómputo silábico		
Nº de verso	Fragmento rimado	Transcripción fonética	División silábica			Nº de sílabas
1	rev/ealing	[.ɹə'vi:lɪŋ]	she/was/ques/tioned/in/hopes/of/her/an/swers/re/veal/ing			13
2	s/aid	['sɛd]	what/had/hap/pened/she/mere/ly/re/peat/ed/ly/said			12
3	c/eiling	['si:lɪŋ]	I/hear/them/walk/ing/a/bout/on/the/ceil/ing			11
4	h/ead	['hɛd]	she/had/gone/ir/re/triev/abl/y/out/of/her/head			12

Análisis prosódico del 7.º quatrain del cuento corto poético *The Insect God*

Nº de verso	Verso	Métrica				
		Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Nº de pies	Tipo de pies	Terminación débil
1	O feelings of horror, resentment, and pity	ǒ féelǐngs ǒf hǒrrǒr rēsémēt ǎnd píty	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da	4	1 yambo / 3 anapestos	✓
2	For things which so seldom turn out for the best:	fǒr thǐngs wǐch sǒ séldǒm túrn ǒut fǒr thē bést	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4	1 yambo / 3 anapestos	
3	The car, unobserved, sped away from the city	thē cár únǒbsérved spéd ǎway frǒm thē cíty	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da	4	1 yambo / 3 anapestos	✓
4	As the last of the light died out in the west.	ǎs thē lást ǒf thē líght díed ǒut ǐn thē wést	da-da-DUM da-da-DUM da-DUM da-da-DUM	4	1 yambo / 3 anapestos	
Rima		Cómputo silábico				
Nº de verso	Fragmento rimado	Transcripción fonética	División silábica		Nº de sílabas	
1	p/ity	['pɪti:]	o/feel/ings/of/hor/ror/re/sent/ment/and/pi/ty		12	
2	b/est	['bɛst]	for/things/which/so/sel/dom/turn/out/for/the/best		11	
3	c/ity	['sɪti:]	the/car/un/ob/served/sped/a/way/from/the/ci/ty		12	
4	w/est	['wɛst]	as/the/last/of/the/light/died/out/in/the/west.		11	

Análisis prosódico del 8.º quatrain del cuento corto poético *The Insect God*

		Métrica				
Nº de verso	Verso	Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Nº de pies	Tipo de pies	Terminación débil
1	The Frastleys grew sick with apprehension,	th ^x Frásth ^x l ^x ēys gr ^x w síck w ^x th áppr ^x h ^x éns ^x ñ	da-DUM da-da-DUM da-DUM da-DUM da	4	3 yambos / 1 anapesto	✓
2	Which a heavy tea only served to increase;	wh ^x ích á héav ^x téa òn ^x l ^x ý sérv ^x ed t ^x o ín ^x cr ^x éase	da-da-DUM da-DUM da-da-DUM da-DUM	4	2 yambos / 2 anapestos	
3	Though they felt it was scarcely genteel to mention	th ^x òugh th ^x ēy félt ít wás scárce ^x l ^x ý g ^x ént ^x éel t ^x ò mént ^x ñ	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-DUM da	4	1 yambo / 3 anapestos	✓
4	The loss of their child, they called in the police.	th ^x lóss òf th ^x ēir chíld th ^x ēy cáll ^x ed ín th ^x pólic ^x e	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4	1 yambo / 3 anapestos	
		Rima	Cómputo silábico			
Nº de verso	Fragmento rimado	Transcripción fonética	División silábica			Nº de sílabas
1	appreh/ensio n	[əp.rɪən'hɛnʃn]	the/Fras/tleys/grew/sick/with/ap/pren/hen/sion,			10
2	incr/eas e	[ɪŋ'ki:z]	which/a/hea/vy/tea/on/ly/served/toin/crease			10
3	m/entio n	['mɛnʃn:]	though/they/felt/it/was/scarce/ly/gen/teel/to/men/tion			12
4	pol/ice	[p ^h ɔ:'li:z]	the/loss/of/their/child/they/called/in/the/po/lice			11

Análisis prosódico del 9.º quatrain del cuento corto poético *The Insect God*

Nº de verso	Verso	Métrica				
		Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Nº de pies	Tipo de pies	Terminación débil
1	Through unvisited hamlets the car went creeping,	through̘ unvísitəd̘ hámlets̘ the̘ cár̘ wənt̘ créep̘ɪŋ	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-DUM da	4	1 yambo / 3 anapestos	✓
2	With its head lamps unlit and its curtains drawn;	wíth̘ íts̘ héad̘ lǎmps̘ únlít̘ ənd̘ íts̘ cúrtáins̘ dráwn	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-DUM	4	1 yambo / 3 anapestos	
3	Those natives who happened not to be sleeping	thóse̘ nátives̘ wə̘ háppənd̘ nót̘ tə̘ bə̘ sléep̘ɪŋ	da-DUM da-da-DUM da-DUM da-da-DUM da	4	2 yambos / 2 anapestos	✓
4	Heard it pass, and lay awake until dawn.	hěard̘ íť̘ páss̘ ənd̘ láy̘ əwáke̘ únťíl̘ dáwn	da-da-DUM da-DUM da-DUM da-da-DUM	4	2 yambos / 2 anapestos	
Rima		Cómputo silábico				
Nº de verso	Fragmento rimado	Transcripción fonética	División silábica	Nº de sílabas		
1	cr/ee <u>ping</u>	['kri:pɪŋ]	through/un/vi/sit/ed/ham/lets/the/car/went/creep/ing	12		
2	dr/ <u>awn</u>	['dra:n]	with/its/head/lamps/un/lit/and/its/cur/tains/drawn	11		
3	sl/ <u>ee<u>ping</u></u>	['sli:pɪŋ]	those/na/tives/who/hap/pened/not/to/be/sleep/ing	11		
4	d/ <u>awn</u>	['da:n]	heard /it/pass/and/lay/a/wake/un/til/dawn	10		

Análisis prosódico del 10.º quatrain del cuento corto poético *The Insect God*

Nº de verso	Verso	Métrica				
		Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Nº de pies	Tipo de pies	Terminación débil
1	The police with their torches and notebooks descended	thē pŏlice wĭth thēir tŏrchēs ānd nŏtebŏoks dĕscĕndĕd	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da	4	4 anapestos	✓
2	On the haunts of the underworld, looking for clues:	ŏn thĕ hāunts ōf thĕ ūnderwŏrld lŏokĭng fŏr clŭes	da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4	4 anapestos	
3	In spite of their praiseworthy efforts, they ended	ĭn spĭte ōf thēir prāisewŏrthŷ ēffŏrts thĕy ēndĕd	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da	4	1 yambo / 3 anapestos	✓
4	With nothing at all in the way of news.	wĭth nŏthĭng āt āll ĭn thĕ wāy ōf nĕws	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-DUM	4	2 yambos / 2 anapestos	

Nº de verso	Rima		Cómputo silábico	
	Fragmento rimado	Transcripción fonética	División silábica	Nº de sílabas
1	desc/ended	[də'sɛndəd]	the/po/lice/with/their/tor/ches/and/note/books/de/scend/ed	13
2	cl/ues	['klu:z]	on/the/haunts/of/the/un/der/world/look/ing/for/clues	12
3	/ended	['ɛndəd]	in/spite/of/their/praise/worth/y/ef/forts/they/end/ed	12
4	n/ews	['nu:z]	with/no/thing/at/all/in/the/way/of/news	10

Análisis prosódico del 11.º quatrain del cuento corto poético *The Insect God*

Nº de verso	Verso	Métrica				
		Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Nº de pies	Tipo de pies	Terminación débil
1	The car, after hours and hours of travel,	thě cár ăfter hóurs ănd hóurs ǒf trávl	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da	4	1 yambo / 3 anapestos	✓
2	Arrived at a gate in an endless wall;	ărríved ăt ă gáte ín ăn éndlěss wáll	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-DUM	4	2 yambos / 2 anapestos	
3	It rolled up a drive and stopped on the gravel	ít rólled úp ă dríve ănd stópped ǒn thě grăvl	da-DUM da-da-DUM da-DUM da-da-DUM da	4	2 yambos / 2 anapestos	✓
4	At the foot of a vast and crumbling hall.	ăt thě fǒot ǒf ă vást ănd crúmb(ǎ)lĭng háll	da-da-DUM da-da-DUM da-DUM da-DUM	4	2 yambos / 3 anapestos	
Rima		Cómputo silábico				
Nº de verso	Fragmento rimado	Transcripción fonética	División silábica		Nº de sílabas	
1	tr/avel	['tɪævəl]	the/car/af/ter/hours/and/hours/of/trav/el		10	
2	w/all	['wɔ:l]	a/rived/at/a/gate/in/an/end/less/wall		10	
3	gr/avel	['grævəl]	it/rolled/up/a/drive/and/stopped/on/the/grav/el		11	
4	h/all	['hɔ:l]	at/the/foot/of/a/vast/and/crumbl/ing/hall		10	

Análisis prosódico del 12.º quatrain del cuento corto poético *The Insect God*

Nº de verso	Verso	Métrica				
		Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Nº de pies	Tipo de pies	Terminación débil
1	As the night wore away hope started to languish	às the níght wòre àwáy hòpe stàrtèd tò lánquìsh	da-da-DUM da-da-DUM da-DUM da-da-DUM da	4	1 yambo / 3 anapestos	✓
2	And soon was replaced by all manner of fears;	ànd sóon wàs rēpláced bý àll mánner òf féars	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4	1 yambo / 3 anapestos	
3	The family twisted their fingers in anguish,	thè fámily twísted thèir fíngers ìn ànguìsh	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da	4	1 yambo / 3 anapestos	✓
4	Or got them all damp from the flow of their tears.	òr gót thēm àll dámp fròm thè flòw òf thèir téars	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4	1 yambo / 3 anapestos	
Rima		Cómputo silábico				
Nº de verso	Fragmento rimado	Transcripción fonética	División silábica		Nº de sílabas	
1	l/anguish	['læŋgwɪʃ]	as/the/night/wore/a/way/hope/start/ed/to/lan/guish		12	
2	f/ears	['fɪəz]	and/soon/was/re/placed/by/all/man/ner/of/fears		11	
3	/anguish	['æŋgwɪʃ]	the/fam/i/ly/twist/ed/their/fin/gers/in/an/guish		12	
4	t/ears	['tɪəz]	or/got/them/all/damp/from/the/flow/of/their/tears		11	

Análisis prosódico del 13.^{er} quatrain del cuento corto poético *The Insect God*

N° de verso	Verso	Métrica				
		Escansión diacrítica	Escansión alfabética	N° de pies	Tipo de pies	Terminación débil
1	They removed the child to the ball-room, whose hangings	they rĕmóved thĕ chíld tŏ thĕ báll-rŏom whŏse hángĭngs	da-da-DUM da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da	4	1 yambo / 3 anapestos	✓
2	And mirrors were streaked with a luminous slime;	ǎnd mírrŏrs wĕre strĕaked wĭth ǎ lúminŏus slĭme	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM	4	1 yambo / 3 anapestos	
3	They leapt through the air with buzzings and twangings	thĕy léapt thrŏugh thĕ áir wĭth búzzĭngs ǎnd twángĭngs	da-DUM da-da-DUM da-DUM da-da-DUM da	4	2 yambos / 2 anapestos	✓
4	To work themselves up to a ritual crime.	tŏ wŏrk thĕmsĕlves úp tŏ ǎ rítuál crĭme	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-DUM	4	2 yambos / 2 anapestos	
Rima		Cómputo silábico				
N° de verso	Fragmento rimado	Transcripción fonética	División silábica		N° de sílabas	
1	h/angings	['hæŋgɪŋgz]	they/re/moved/the/child/to/the/ball/room/whose/han/gings		12	
2	sl/ime	['slaim]	and/mir/rors/were/streaked/with/a/lu/mi/nous/slime/		11	
3	tw/angings	['twæŋgɪŋgz]	they/leapt/through/the/air/with/buzz/ings/and/twang/ings		11	
4	cr/ime	['kraim]	to/work/them/selves/up/to/a/rit/u/al/crime		10	

Análisis prosódico del 14.º quatrain del cuento corto poético *The Insect God*

Nº de verso	Verso	Métrica				
		Escansión diacrítica	Escansión alfabética	Nº de pies	Tipo de pies	Terminación débil
1	They stunned her, and stripped off her garments, and lastly	theŷ stúnned hĕr ʌnd strĭpped ɔff hĕr gármĕnts ʌnd lástlŷ	da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da-da-DUM da	4	1 yambo / 3 anapestos	✓
2	They stuffed her inside a kind of pod;	theŷ stúffed hĕr ʌnsĭde ʌ kínd ɔf pɔd	da-DUM da-da-DUM da-DUM da-DUM	4	3 yambos / 1 anapesto	
3	And then it was that Millicent Frastley	ʌnd thén ĭt wás thát Mĭllĭcĕnt Frástlĕŷ	da-DUM da-DUM da-DUM da-da-DUM da	4	3 yambos / 1 anapesto	✓
4	Was sacrificed to THE INSECT GOD.	wás sácrĭfĭced tɔ the ĭnsĕkt gɔd	da-DUM da-DUM da-da-DUM da DUM	4	3 yambos / 1 anapesto	
Rima		Cómputo silábico				
Nº de verso	Fragmento rimado	Transcripción fonética	División silábica		Nº de sílabas	
1	l/astly	['læstli:]	they/stunned/her/and/stripped/off/her/gar/ments/and/last/ly		12	
2	p/od	[pʰɔd]	they/stuffed/her/in/side/a/kind/of/pod		9	
3	Fr/astley	['fɪæstli:]	and/then/it/was/that/Mil/li/cent/Fras/tley		10	
4	g/od	[gɔd]	was/sac/ri/ficed/to/the/in/sect/god		9	