



Facultad de Humanidades de Albacete

Asignatura: Trabajo Fin de Máster

**ADAPTACIONES LITERARIAS PARA EL PÚBLICO INFANTOJUVENIL:
EL CASO DE TRES RELATOS DE EDGAR A. POE**

***LITERARY ADAPTATIONS FOR CHILDREN AND THE YOUTH:
THE CASE OF THREE TALES BY EDGAR A. POE***

Alumno: Ana Cristina Martínez Carchano

Máster Universitario en Investigación en Humanidades, Cultura y Sociedad

Directores: Margarita Rigal Aragón y Fernando González Moreno

Curso académico 2019-2020

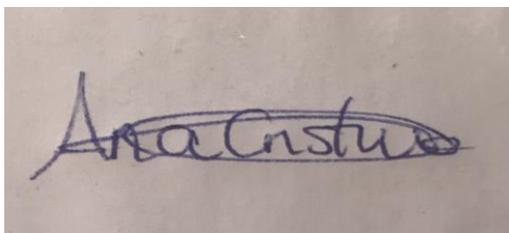
DECLARACIÓN PERSONAL DE NO PLAGIO

Don/Doña Ana Cristina Martínez Carchano, con N.I.F 20513037-G, estudiante del MÁSTER en Investigación en Humanidades, Cultura y Sociedad, Facultad de Humanidades de Albacete (UCLM) y autor/a de este documento académico titulado: *Validez de las adaptaciones literarias dirigidas al público infanto-juvenil. el caso de Edgar Allan Poe y tres de sus relatos*; y presentado como Trabajo Fin de Máster para la obtención del Título correspondiente, **DECLARA QUE** es fruto de su trabajo personal, que no copia, que no utiliza ideas, formulaciones, citas integrales o ilustraciones diversas, extraídas de cualquier obra, artículo, memoria, etc. (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara y estricta su origen, tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía.

Así mismo, **DECLARA QUE** es plenamente consciente de que el hecho de no respetar estos extremos es objeto de sanciones universitarias y/o de otro orden legal.

En Albacete, a 18 de Junio de 2020

Firma del alumno

A photograph of a handwritten signature in blue ink on a light-colored surface. The signature reads 'Ana Cristina' in a cursive script.

Esta DECLARACIÓN PERSONAL DE NO PLAGIO debe ser insertada en todos los trabajos FIN de GRADO y FIN de MÁSTER de esta Facultad. Se debe poner tras la página del título del trabajo.

Agradecimientos

Deseo comenzar agradeciendo su labor a todos los profesionales que trabajan día a día en el Máster de Investigación de la Facultad de Humanidades de Albacete apoyando y guiando a sus alumnos durante el periodo de aprendizaje que supone este intenso curso académico.

Me gustaría darle las gracias a mi tutora, doña Margarita Rigal Aragón, por ser mi estímulo, por brindarme su constante dedicación y su inestimable ayuda en este trabajo: sin su conocimiento e implicación esto no hubiese sido posible. Y por supuesto, agradecer enormemente a don Fernando González Moreno, en calidad de co-director, su colaboración y su aporte de sabiduría y entusiasmo durante toda la investigación. A esto, he de sumarle la gran disposición de ambos a la hora de contestar a los mensajes de correo electrónico, realizar reuniones mediante la plataforma TEAMS, reuniones presenciales en cafeterías e incluso en la universidad, con el pertinente permiso.

Resumen

El presente Trabajo Fin de Máster tiene por objeto comprobar la pertinencia de algunas adaptaciones literarias de la obra de Edgar Allan Poe, más concretamente, en tres de sus relatos: “El corazón delator”, “El escarabajo de oro” y “La carta robada” tomando en consideración un determinado rango de edad (entre once y doce años). Partiendo de esa base, se realiza un estudio completo de cada una de estas obras, conformado por un análisis literario de la obra original, una comparativa entre los rasgos que caracterizan la adaptación y los que representan la obra original y un análisis de las ilustraciones de la adaptación. A través de este exhaustivo análisis, se ha podido constatar si se trata de una adaptación propiamente dicha, apta para el público infantojuvenil.

Palabras clave: adaptación, ilustración, relato, público infantojuvenil.

Abstract

The purpose of this Master's Thesis is to study the suitability of some literary adaptations in the work of Edgar Allan Poe, more specifically, in three of his stories: “The Tell-Tale heart”, “The Gold-Bug” and “The Purloined Letter” taking into consideration a certain age range (between eleven and twelve years). On this basis, a complete study of each of these Works has been carried out, consisting of a literary analysis of the original work, a comparison between the features that characterize the adaptation and those that represent the original work, and an analysis of the adaptation's illustrations. Through this exhaustive analysis, it will be verified if it is an adaptation itself, suitable for children and the youth.

Key words: adaptation, illustration, tale/story, children and adolescents.

ÍNDICE

1. Introducción y justificación	1
2. Hipótesis, objetivos y metodología	2
3. Marco teórico y estado de la cuestión	3
3.1 Importancia de la literatura para niños	4
3.2 Importancia de las adaptaciones	6
3.2.1 El origen de las adaptaciones y sus destinatarios: los niños y jóvenes	8
3.2.2 Las adaptaciones y Edgar Allan Poe	12
3.3 Valor de las ilustraciones	13
3.4. Breve introducción a la vida y obras de Edgar Allan Poe. “El corazón delator”, “El escarabajo de oro” y “La carta robada”	15
3.4.1 “The Tell-Tale Heart” (El corazón delator)	17
3.4.2 “The Gold-Bug” (El escarabajo de oro)	18
3.4.3 “The Purloined Letter” (La carta robada)	18
4. Análisis e interpretación de la información y resultados	19
4.1 “The Tell-Tale Heart” (El corazón delator)	20
5.2 “The Gold-Bug” (El escarabajo de oro)	28
5.3 “The Purloined Letter” (La carta robada)	34
5. Conclusiones y valoración personal	43
6. Referencias bibliográficas	47
7. Anexos	51
<i>Anexo I:</i>	51
<i>Anexo II:</i>	53
<i>Anexo III:</i>	55
<i>Anexo IV:</i>	57
<i>Anexo V:</i>	59

1. Introducción y justificación

Uno de los motivos por los que elegí este trabajo es mi interés por incrementar mi formación académica y profesional como docente, por lo que pensé que estudiar y trabajar sobre cuestiones que no están directamente relacionadas con la pedagogía podía ser una gran oportunidad para profundizar en un contexto nuevo para mí, como lo es el de la literatura y las ilustraciones. A esto, he de sumarle mi interés por el autor sobre el que he realizado la investigación, pues fue la asignatura de *Análisis del Canon Novelístico Europeo desde el Romanticismo hasta nuestros días*, impartida en el Master en Investigación en Humanidades, Cultura y Sociedad, la que me permitió conocer y profundizar en este literato. Como bien es sabido por todos, se trata de un poeta y narrador de habla inglesa, lo que me permite seguir desarrollando y mejorando la especialidad elegida en mi carrera profesional, el inglés; y desarrollar futuras actividades y metodologías que pudiese emplear en el aula. A la hora de encauzar este trabajo también ha influido, por supuesto, mi gusto por la lectura, lo artístico y lo creativo, ya que considero que estas habilidades estimulan nuestras funciones cerebrales y proporcionan vías de evasión, que nos permiten conocernos y ser capaces de expresar nuestros sentimientos y emociones, teniendo además, una gran importancia dentro del ámbito educativo.

La presente investigación se divide en cinco apartados. El primer y el segundo epígrafe presentan el trabajo a través de la formulación, definición y delimitación del problema y los fines que se pretenden alcanzar. El tercer epígrafe reúne información esencial sobre la literatura, las adaptaciones, las ilustraciones, y la vida y obra de Edgar Allan Poe para sentar las bases del trabajo que permitirán conocer el estado de la cuestión y explicitar la perspectiva teórica en la que se inserta el trabajo. El siguiente epígrafe es la parte esencial y la que más peso adquiere en el TFM, pues en él se investiga y se trabaja sobre los tres relatos seleccionados (“El escarabajo de oro”, “El corazón delator” y “La carta robada”), para obtener los resultados del trabajo y contribuir al progreso del conocimiento científico a través de un análisis literario, una comparativa y un estudio de las ilustraciones de cada una de las obras. En el quinto y último epígrafe, se reflejan las conclusiones extraídas a partir del estudio y se resaltan los resultados de la investigación en relación con los objetivos proyectados; además de plantear las dificultades o límites

de la investigación. El trabajo se cierra, como es lógico, con una relación de la bibliografía empleada.

2. Hipótesis, objetivos y metodología

Este trabajo parte de la hipótesis inicial de que una obra como la de Poe, tan universalmente conocida y valorada, habría sido ampliamente adaptada para niños y jóvenes. La segunda **hipótesis** que se contempla es que dos de los tres relatos seleccionados (“El escarabajo de oro” y “La carta robada”), bien adaptados y acompañados de ilustraciones apropiadas, serían susceptibles de ser entendidos y disfrutados por pre-adolescentes. En el caso de “El corazón delator”, uno de los cuentos de terror psicológico más aplaudido del bostoniano, conseguir este mismo fin sería altamente dificultoso debido a la naturaleza misma de la historia relatada. Con este fin, se establece como **objetivo general** de este TFM profundizar en la esencia de estos tres relatos y, con ello, comprobar si las adaptaciones escogidas y las ilustraciones que las acompañan ayudan a mejorar la comprensión lectora y el gusto por la lectura de los niños y jóvenes, teniendo en cuenta un rango de edad determinado.

Los **objetivos específicos** que se persiguen son:

- Familiarizarse con las nociones básicas propias de los ámbitos en los que vamos a trabajar: la literatura, las ilustraciones y las adaptaciones.
- Conocer los elementos que hacen a un libro apto para jóvenes y niños, siguiendo fundamentalmente a dos autores: Ana Pelegrín y Laparra.
- Analizar una selección de tres relatos del autor, con la correspondiente adaptación de cada uno de ellos, atendiendo al público infantojuvenil.
- Realizar un análisis literario de los tres relatos originales de Poe, acompañado de una comparativa cada uno de esos relatos y la adaptación para el mismo, tomando como elementos de estudio los componentes básicos de una adaptación y las imágenes que lo ilustran.
- Interpretar los resultados y poner de manifiesto si las obras elegidas cumplen con la intención de esta investigación.

Para lograr estos objetivos, se siguen una serie de principios metodológicos que se apoyan en el carácter **académico** de este TFM: un estudio de fundamentación, con una

exposición y argumentación, que conlleva un análisis teórico y comparativo de un tema poco desarrollado hasta la fecha. A medida que avance esta investigación, se irán usando múltiples enfoques que permitirán indagar y aumentar el conocimiento dentro del contexto literario, educativo y artístico. La **metodología** en este TFM es ecléctica, basada en diferentes enfoques, entre los que se destacan los cuatro siguientes:

- El enfoque historicista, fundamentado en el conocimiento de la vida del autor y su obra, apreciando nuevos trabajos y estudios realizados por biógrafos y autores basándose en toda la obra del escritor. (Marco teórico).
- El enfoque sociocrítico, que aporta transparencia y visibilidad al colectivo infantojuvenil, fomentando un fácil y cómodo acceso a obras que son considerados Clásicos de la Literatura pero, que por lo general, van destinadas al público adulto con un lenguaje más complejo. (Marco teórico).
- El enfoque positivista, que muestra la realidad, los elementos necesarios para la consecución de una buena adaptación destinada al público infantojuvenil y los novedosos intentos en la mejora de la educación, en la activación de nuevas actividades y recursos que fomenten la lectura y el desarrollo del gusto por la misma. (Análisis de los textos originales)
- El enfoque interpretativo, tomando como referencia los resultados obtenidos al emplear los tres enfoques anteriores, aumenta la capacidad de análisis, interpretación y síntesis con respecto al resultado que nos evidencia si las adaptaciones logran no desvirtuar el carácter de la obra original y si son útiles para la mejora del entendimiento de los jóvenes lectores, permitiéndonos obtener unas valiosas conclusiones que nos facilitarán la caracterización de estos libros. (Análisis contrastado de las obras originales, adaptaciones e ilustraciones; conclusiones y anexos).

Además, es una investigación aplicada ya que permite saber cómo interpretar los elementos de un libro ilustrado y adaptado a un rango de edad concreto y, a su vez, es una investigación multidisciplinar porque engloba y relaciona diferentes temas y campos de estudio como la lectura, los idiomas, la artística, la educación, la historia, etc.

3. Marco teórico y estado de la cuestión

En este apartado se examina, en primer lugar, la importancia de la literatura infantil y juvenil (en comparación con la literatura para adultos), así como el estado de la

cuestión. En segundo lugar, se indaga en la importancia que adquieren las adaptaciones en el público infantojuvenil para conseguir un mejor entendimiento y un fomento de la lectura. En tercer lugar, se demuestra el importante papel que desempeñan las ilustraciones en cada uno de los textos que acompañan. Por último, se introduce la vida de Edgar A. Poe y su obra, especialmente tres famosos relatos de su producción.

3.1 Importancia de la literatura para niños

El término “infancia” apareció desde una perspectiva social e histórica mucho antes que el de “literatura”. Sería, de hecho, en el s. XVIII cuando comenzase a surgir la conciencia de que se debía distinguir entre niños y adultos a la hora de pensar en los destinatarios a los que va dirigida una obra literaria. A partir de entonces, emerge una nueva variante, la literatura Infantil y Juvenil, pero no es hasta la mitad del s. XIX cuando la literatura para niños comienza a adquirir cierta autonomía, a pesar de lo condicionada que se encontraba todavía por el propósito didáctico y el utilitarismo. Aún así, fueron muchos los autores que se atrevieron a escribir desde el didactismo, la moralidad y el pragmatismo. Fue en ese momento cuando realmente se acuñó la expresión “Literatura Infantil y Juvenil” (LIJ)¹.

Hoy en día nadie pone en duda la existencia (también la necesidad) de una literatura expresamente dirigida a niños y jóvenes². Cerrillo argumenta que han sido muchos los autores que se han puesto de acuerdo a la hora de insistir en la importancia que tiene la literatura en el desarrollo global del niño³: la literatura es una herramienta extremadamente útil, capaz de ayudar a un conocimiento más amplio del mundo, a la formación de la personalidad y al desarrollo de los niños y jóvenes; es imprescindible para el fomento de la creatividad y la imaginación. Además, impulsa la adquisición de nuevo vocabulario, mejora la expresión, desarrolla el juicio crítico de los lectores y es una transmisora de valores nata, tal y como afirman Pedro C. Cerrillo y César Sánchez Ortiz⁴.

¹ LIJ: Abreviatura de Literatura Infantil y Juvenil. A partir de aquí se usará así a lo largo de este TFM.

² Véase Torremocha, 2007, p.33.

³ Véase “La importancia de la literatura infantil y juvenil en la educación literaria”.

⁴ Véase Torremocha & Ortiz, 2017, p 15: “La LIJ puede cumplir un papel fundamental, pues, por medio de ella, el lector se irá familiarizando con los conocimientos de las convenciones propias del lenguaje poético, que aportan especificidad a la comunicación literaria, y con el contexto histórico en que el texto literario se ha producido, de modo que, progresivamente, pueda comprender, interpretar y enjuiciar los textos literarios”.

En *El lector literario*, Cerrillo plantea que los estudios comparativos realizados entre la LIJ y la literatura general muestran que no son tan dispares entre sí (...). Estas comparten estructuras organizativas y procedimientos estilísticos similares y ambas son capaces de reflejar las corrientes sociales y culturales predominantes en cada momento. Aunque estos estudios sí realizan una diferenciación entre la capacidad de recepción de los lectores de ambas literaturas. Por un lado, la comunicación llevada a cabo en la literatura general es una comunicación entre iguales, lo que permite interpretaciones diferentes pero dentro de un contexto compartido, sin embargo, en la LIJ la comunicación niño-adulto es muy desigual, ya que hablamos de un lector que se encuentra en proceso de forjar su personalidad y con una capacidad connotativa limitada⁵. Por su parte, López Tamés afirma que la literatura infantil es “no la que imita grotescamente el mundo de los niños y adolescentes desde una perspectiva adulta sino la que se adecúa a una etapa de desarrollo humano sin renunciar a la universalidad de los temas”⁶.

Lo hasta ahora expuesto, me hace reflexionar acerca de los lectores seleccionados para este TFM y sus características. Si nos centramos en el rango de edad desde el que se pretende trabajar y desde el punto de vista psicológico y educativo, considero oportuno hacer mención de Piaget (1896-1980), quien afirma que son varios los estadios en la evolución psicológica del niño, las principales épocas del desarrollo infantil se designan por *periodos* y usamos el término *etapa* para hacer subdivisiones de las anteriores. Existen seis estadios, pero en este caso en particular, he decidido centrarme en dos de ellos basándome en la edad de referencia de los jóvenes con los que pretendo trabajar. En primer lugar, el **Estadio de las operaciones concretas (II)** comprende desde los 9 hasta los 11 años y viene determinado por el interés de los niños por el mundo exterior: la primera literatura fantástica, las historias realistas y por las aventuras. Algunos de los motivos preferidos van a ser los cuentos fantásticos, las vidas de animales, las exploraciones a otros países, los juegos, el humor, etc. En este tipo de textos se busca un equilibrio entre el diálogo y la acción, con rápidas descripciones, argumentos claros y problemas que pueden ser resueltos en el propio texto. En segundo lugar, el **Estadio de las operaciones formales (II)** comprende desde los 12 hasta los 14 años y se define por ser la etapa de adquisición gradual de la personalidad, así como el período en el que el niño comienza a hacer frente a los enunciados abstractos. Se caracteriza por ser el

⁵ Véase Cerrillo, 2016

⁶ Véase López Tamés 1990, p. 16

momento de la literatura de aventuras, de misterio y sentimental: narración de aventuras, relato policíaco, libros de viajes, novela rosa, etc. En cuanto a su forma, los textos pueden ser más extensos, repletos de acción y con datos exactos; también pueden aparecer personajes representados individualmente con conexiones entre sí, que serán más interesantes cuanto más inesperados sean⁷.

A modo de cierre de este apartado, me gustaría hacer referencia a una de las problemáticas a las que debe enfrentarse la LIJ actualmente. En ocasiones, y debido a la intención de crear buenos hábitos lectores entre los jóvenes, se incluye dentro de la LIJ libros tales como libros-juego, libros-objeto, álbumes, pictogramas, libros de conocimientos, etc., que a fin de cuentas no son textos literarios; ya que no cuentan con lo requerido (función poética, connotación, ambigüedad, ficcionalidad, etc.) para poder ser catalogados como tal.

3.2 Importancia de las adaptaciones

Para comprender las nociones básicas en relación a las adaptaciones, es necesario adentrarse en la “Teoría de la Recepción”, que da mayor importancia al destinatario y receptor que a los criterios propios de concepciones lingüísticas y literarias⁸. Por lo que podemos deducir que la lectura es un proceso en constante cambio, condicionado por el conocimiento histórico, cultural y contextual del lector; lo que posibilita diferentes interpretaciones dependiendo del receptor. Es así como los lectores comienzan a adquirir un papel relevante dentro de las adaptaciones, pues son ellos los encargados de crear interrelaciones, suposiciones y dotar de sentido al texto⁹. Esta teoría también alude al concepto de “campo literario” acuñado por Pierre Bourdieu¹⁰. El autor busca una aproximación a la obra mediante la construcción de una realidad social, editorial y de las condiciones de producción y recepción de la obra, viéndose afectada la forma de ser de la misma y la interpretación que se le pueda dar.

Debido a esto, y con el paso del tiempo, se ha ido instaurando una polémica sobre la conveniencia de las adaptaciones, creando una controversia entre aquellos que están a

⁷ En el anexo I se recogen las tablas 1 y 2. Estas resumen los contenidos, la estructura literaria y, el diseño y forma del Estadio de las operaciones concretas y el Estadio de las operaciones formales respectivamente.

⁸ Véase Haase, 1996, pp. 240-241; véase Zipes, 2002, pp. 7-22; y véase también Bettelheim, 1988, p. 9; y, véase Pérez Parejo & Soto Vázquez, 2015, p. 484.

⁹ Para profundizar sobre este aspecto véase, por ejemplo, Pozuelo (2009, pp. 124-127), o Ramón Pérez Parejo y José Soto Vázquez (2015, p. 485).

¹⁰ Extraído de Bourdieu, 1995, pp. 13-15.

favor de la adaptación, y aquellos otros que están en contra¹¹. Quienes defienden las adaptaciones afirman que estas sirven de gran ayuda para divulgar la cultura entre todo tipo de públicos y mejorar las diversas competencias comunicativas. Abogan por la necesidad de adaptar las obras, debido a la limitada capacidad lingüística y literaria de los lectores y a su sistema cultural. Para ellos, la prioridad no es la transmisión de las obras canónicas sino el contenido esencial de las mismas y los valores que encierran. Asimismo, defienden que los textos adaptados no son lecturas definitivas, sino una primera aproximación que deberá completarse en el momento oportuno con la lectura del texto íntegro. En esta línea, Simensen afirma que las lecturas adaptadas sirven de puente entre el material que se trabaja en el aula y el lenguaje auténtico que se encuentra fuera de ella¹², y comenta que estas creaciones son enriquecedoras, ya que incluyen elementos adicionales a la lectura como “notas sobre el autor y el contexto, resúmenes sobre el argumento de los capítulos, reflexiones sobre la historia o trama”¹³. Por el contrario, quienes están en contra de la adaptación creen en la necesidad de transmitir las obras sin falsearlas, para que podamos llegar a conocer la verdadera riqueza de su contenido y el valor de su discurso, es decir, lo que las hace obras canónicas. Estos argumentan que para evitar que estas obras entrañen dificultad al lector, este debe contar con una sólida educación literaria apoyada en la lectura de otros textos, que se determinarán según su competencia y la etapa en la que se encuentre. Otros detractores de su empleo, como Goodman y Freeman, comentan que la reescritura, por un lado, elimina elementos cohesivos y redundantes (que mejoran la comprensión de los textos) y, por otro, “lejos de facilitar el aprendizaje, tiene el efecto de crear falsas concepciones sobre el sistema de funcionamiento de la lengua. Por lo tanto, el desarrollo de las habilidades lingüísticas solo puede llevarse a cabo a partir de la exposición al lenguaje auténtico en contexto”¹⁴.

Las investigaciones actuales sobre educación literaria¹⁵, son las encargadas de interpretar cómo se adquiere la competencia en lectores novatos y defienden que la

¹¹ Véase Soriano, 1995, pp.35-49.

¹² Simensen (1897), en De Vega, 2013, p. 195 y dicha cita extraída de Sánchez Mateos, 2015, p. 12.

¹³ Véase Sánchez Mateos, 2015, p.13.

¹⁴ Véase De Vega, 2013, p.190

¹⁵ Véase Sotomayor, 2005, p. 233, quien menciona entre otros a Colomer, T. (1998) *La formación del lector literario*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez; Mendoza, A. (2001) *El intertexto lector*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha; Lluch, G. (1998); Tabernero R.; Dueñas J. D.: «La adquisición de la competencia literaria: una propuesta para las aulas de Infantil y Primaria», en Mendoza A.; Cerrillo P. (2003) (coords.): *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 301-336.

creación de una guía de lecturas proporcionaría cierta habilidad al lector permitiéndole afrontar la lectura de manera exitosa independientemente de su complejidad. Naturalmente, estas guías parten de textos originales, íntegros y ajenos a cualquier clase de intervención, pero obviamente los clásicos están excluidos y sólo serán admisibles en determinadas condiciones y en una fase avanzada del proceso educativo. Por su parte, King (2003, p. 41)¹⁶ alega que no debería utilizarse en la enseñanza material literario “mutilado”, debido a que este posee unos objetivos de trabajo muy limitados y aporta al alumno “una impresión equivocada de la que en realidad debería dar”, pues elimina aspectos estilísticos y estructurales de la obra original.

3.2.1 El origen de las adaptaciones y sus destinatarios: los niños y jóvenes

La antigüedad de las reescrituras de textos orales se remonta al momento en el que las antiguas epopeyas eran cantadas y versionadas por los rapsodas, estos eran los encargados de transformar los primeros textos; y solían reinterpretarlos en clave cómica o paródica según el auditorio. De igual modo, Sotomayor afirma que “el esclavo griego que compilaba textos clásicos para educar a los hijos de los amos romanos o el sabio renacentista que ordenaba manuscritos o fragmentos para publicar una edición más o menos fiable de los clásicos griegos y latinos recurrían a distintos tipos de reescritura”¹⁷. Lo mismo hace Lewis Carroll (1832-1898) al adaptar su propia obra en *Alicia para los pequeños* (1889), o Ana María Matute (1925-2014) cuando reescribe adaptando el cuento de Perrault (1628-1703) *La bella durmiente en el bosque* (1697) para convertirlo en *La verdadera historia de la bella durmiente* (1995). Por lo tanto, si los mitos griegos y latinos, las escrituras sagradas o los cuentos tradicionales no hubiesen sido traducidos o recreados con distintos fines no hubieran podido llegar a nosotros. Por ello, las adaptaciones de los clásicos de la literatura, realizadas por autores de distintas épocas y estilos, han permitido que estos sobrevivan a las nuevas reescrituras manteniendo sus valores y símbolos principales. Visto desde esta perspectiva, podemos afirmar que las reescrituras tienen un lejano origen, una larga historia, un presente importante y una incesante vida por delante, pues se trata de un elemento dinámico y cambiante, es decir, en constante evolución.

¹⁶ King (2003) ha sido citado por Albaladejo (2007, p. 13), y dicha cita extraída de Sánchez Mateos, Z. 2015, p. 13.

¹⁷ Véase Sotomayor, 2005, p. 219

Resulta evidente que una de las formas de reescritura de las que se habla anteriormente es la adaptación. Lefevre¹⁸ sitúa la mayor incidencia de la lectura de reescrituras en la etapa de formación, en la que se accede al mundo literario, se conoce el patrimonio cultural y se forman los hábitos de lectura.

Las adaptaciones, traducciones, reescrituras y cualquier forma de transformación de textos tienen su lugar privilegiado entre niños y jóvenes, es decir, lectores en período de formación. Esto ha llevado a Marc Soriano, una de las voces más destacadas en la investigación teórica sobre la literatura infantil, a ocuparse de esta cuestión. Soriano ofrece una definición simple y concisa del término adaptar: “Adaptar es corresponder con”, afirmando que esta forma puede ser la opción más oportuna para dar respuesta a la pregunta ¿Qué es adaptar?, aunque más adelante tengamos que matizarla, ya que el verbo corresponder exige la presencia de un complemento: “corresponder con alguien o con algo”¹⁹. Lógicamente, también es imprescindible tener en cuenta que existen diversos tipos de adaptaciones dependiendo de la intención (lúdica, educativa, divulgativa, integradora) que el autor persiga. Por ejemplo, Francisco Casquero²⁰ divide estas en dos grandes grupos, las lecturas adaptadas y las lecturas específicas o graduadas. En este trabajo me centro en las primeras, definidas como:

Las llamadas “lecturas adaptadas” toman como punto de partida títulos célebres de la historia de la literatura y los “aproximan” a un público determinado (niños, jóvenes, adultos no especializados en el mundo de las letras), que de otro modo no podría acceder a ellos. El papel del “adaptador” es fundamental para promover la difusión de los clásicos en la sociedad. Si el autor no es capaz de conservar en su reescritura el sentido y las cualidades de la obra original, difícilmente los lectores desearán acercarse en un futuro a esta o tendrán una buena imagen de ella²¹.

Por su parte, Postigo propone establecer una definición para el término adaptación²²

La adaptación es una forma de intertextualidad en tanto que siempre hay un texto primero (hipotexto) que se modifica para hacerlo corresponder con un nuevo contexto de recepción, de donde resulta un segundo texto adaptado (hipertexto). Supone una transformación directa en la línea que hemos mencionado anteriormente (contar lo mismo de otra manera) con la inclusión necesaria de la finalidad: se transforma para facilitar su lectura a un público determinado. La versión solo da cuenta de la transformación

¹⁸ En su obra *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*.(1997)

¹⁹ Es así como Soriano, M.(1995) comienza la entrada “Adaptación y divulgación” en su libro *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*.(1995)

²⁰ Véase Casquero, 2001, pp.78-79

²¹ Extraído de Sánchez Mateos, 2015, p.12.

²² Véase Postigo, 2002 p.171.

producida, en especial la que afecta al modo de presentación de un texto, o sea, a su código genérico.

Para aplicar el procedimiento anterior, se recurre a diferentes mecanismos tales como la adaptación, la reescritura, la apropiación, la transposición, la imitación, la condensación, la ironía o la traducción.

En resumen, contar con un receptor específico y la utilización de diferentes procedimientos como forma de intertextualidad es lo que define a la adaptación, es decir, la especificidad del destinatario determina los procedimientos empleados. No obstante, podemos afirmar que dichos procedimientos no solo se ven determinados por el destinatario, sino que también influyen las características del hipotexto y del contexto cultural en que se producen, pues, como se ha mencionado, cualquier texto puede generar otros nuevos, pero además hay algunos que pueden llegar a construir hipotextos de creaciones posteriores.

Se pueden señalar cuatro grandes grupos: cuentos populares, clásicos de la literatura universal, clásicos del género de aventuras y clásicos de la literatura infantil. En nuestro caso, estamos tratando con **clásicos de la literatura universal**, considerados como obras referentes de la cultura, vigentes por sus valores simbólicos, literarios y culturales y capaces de atravesar siglos en ediciones íntegras y en reescrituras de lo más variado, pues este grupo ha sido objeto de adaptaciones constantes. Las dos razones que le aportan su valor como literatura canónica son los valores universales que trascienden de toda concreción espacial o temporal, y el lenguaje literario que utiliza su autor para expresarse. El autor intenta expresar dichos valores mediante una historia, unos personajes y una estética determinada, unidas al sistema cultural y literario de una época. Es en ese momento cuando aparece la dificultad de comprensión por parte de los lectores poco cualificados, lo que induce a la reescritura.

Hemos de resaltar que las reescrituras de los clásicos dirigidas a niños y jóvenes están marcadas por un propósito educativo que tiende a transformaciones simplificadoras para reducir la extensión de los hipotextos. Desde este punto de vista, las adaptaciones y reescrituras tienen una importante función en la educación, que se entiende aún mejor si tenemos en cuenta la cantidad de interrelaciones y formas de intertextualidad que caracterizan la circulación social de la literatura. Sin embargo, la función social educativa de las adaptaciones sólo será efectiva si estas reescrituras cumplen con ciertas condiciones.

Por lo tanto, es necesario establecer una serie de orientaciones generales para realizar una adaptación. Para ello, voy a partir de las sugerencias aportadas por Ana Pelegrín²³, recogiendo los criterios que han seguido otros investigadores y folcloristas. Según Pelegrín, una adaptación: 1) no debe desvirtuar el espíritu de la obra; 2) debe existir una supresión de párrafos descriptivos; 3) debe emplear palabras más sencillas; 4) debe incluir una introducción directa de la acción y un uso del estilo directo; 5) debe utilizar fórmulas de apertura y cierre; 5) debe respetar a las fuentes; 6) debe respetar escrupulosamente secuencias, personajes, alternancia narración/diálogo, rasgos de estilo, fórmulas de comienzo y final, elementos orales, etc.

Además he tenido en cuenta el planteamiento de Laparra, autor que nos deleita con su opinión a cerca de los rasgos que hacen una novela «fácil de leer»:²⁴ 1) no debe sobrepasar una determinada extensión; 2) debe estar complementada con ilustraciones; 3) debe haber sido escrita por un autor prestigioso; 4) debe vincularse de algún modo con la novela de aventuras; 5) debe incluir personajes que estén en el imaginario colectivo (mejor si hay algún niño o joven de edad cercana a la del lector); 6) debe tener numerosos diálogos directos y estar narrada por uno de sus protagonistas; 7) debe proporcionar placer al lector como prioridad.

Ambos autores coinciden en dos puntos clave que serían: controlar la extensión y utilizar el estilo directo. Y aunque ninguna de las ideas expuestas por ellos resultan una contradicción frente a las del otro autor, hemos de resaltar que cada uno enfoca y resalta distintos elementos. Por ejemplo: mientras Pelegrín se centra en aspectos más formales del texto y en respetar las características originales del texto; Laparra busca complacer al lector mediante ilustraciones y elementos que le aporten cercanía.

Como no se debe olvidar el principal objetivo de este TFM, considero imprescindible mencionar que no deben atenuarse, suprimirse ni edulcorarse aspectos macabros, tenebrosos, terroríficos o políticamente incorrectos (sobre la pobreza, la muerte, las enfermedades, jerarquías o clases sociales, la marginación, etc.). Por poner un ejemplo, el cuento *The Tell-Tale Heart* gira en torno a la muerte, ya que se narra cómo el protagonista asesina al viejo con el que comparte vivienda. Tampoco deben suprimirse aspectos lingüísticos que pudieran ofrecer mayor resistencia interpretativa o una cierta densidad semántica, ambigüedades, ironías, críticas sociales, etc. Esos caracteres

²³ Véase Pelegrín, 2004, pp.21-22.

²⁴ Véase Laparra, 1996, pp.73-74

corresponden de forma immanente a los valores universales e intemporales de la tradición, y son un básico de nuestro autor, Edgar Allan Poe, y posiblemente la esencia de su obra.

3.2.2 Las adaptaciones y Edgar Allan Poe

Llegados a este punto, resulta imprescindible establecer una relación entre las adaptaciones, el valor de las mismas y la obra de Edgar Allan Poe. Para ello, he tenido en cuenta la extraordinaria repercusión del autor tanto en el ámbito literario como en muchos campos del saber²⁵. A pesar de esta repercusión, he tenido dificultades para encontrar material literario adaptado del autor para jóvenes y niños, mientras que son muchas las adaptaciones cinematográficas o en cómic que se han realizado de sus distintos textos literarios²⁶. Además de considerársele el creador de la novela detectivesca o de crímenes, este autor también debería ser conocido por los alumnos de Primaria. Introducir a los alumnos en el estudio de Poe y su obra, nos permitiría abordar el contenido desde un punto de vista interdisciplinar, tanto desde el área de lengua y literatura, como en la enseñanza de una segunda lengua extranjera, en este caso, el inglés e incluso en las ciencias sociales.

Como bien sabemos, uno de los principales objetivos dentro del área de lengua es desarrollar el hábito lector del alumnado. La motivación de los alumnos es la base para conseguir el logro de este objetivo, pero, además considero que la temática y la complejidad que este autor y su obra ofrecen podrían convertirse en un aliciente beneficioso, ya que fomentaría la creatividad, la adaptación al contexto y una mejora de la conciencia metalingüística de nuestros discentes. De igual manera, y haciendo referencia a la singular temática que caracteriza al autor, considero que una lectura de diferentes obras de Poe, ayudaría a los niños a adquirir cierta autoconciencia de sus emociones, permitiéndoles identificar sus miedos y preocupaciones. Por lo que el docente podría trabajar el control de las emociones y las habilidades empáticas, tratando de normalizar ciertos temas como el miedo, el duelo o la muerte.

Por otro lado y desde la enseñanza de una segunda lengua, resulta fundamental enseñar también la cultura del idioma que se aprende para que conocer qué personajes importantes marcaron el desarrollo del país y la historia de la literatura. Por último, en el caso de las ciencias sociales, podemos establecer una conexión que permita que los jóvenes profundicen en el contexto sociocultural, sociopolítico o socioeconómico de la

²⁵ Véase, por ejemplo, Ruiz, 2011, pp. 81-106; y Moreno, 2011, pp. 107-144.

²⁶ Véase, por ejemplo: López Pérez, 2013 o Galdón Rodríguez, 2010, pp. 241-250.

época de una determinada cultura. Es por ello que pretendemos darlo a conocer de manera interesante y motivadora entre los jóvenes, incidiendo fundamentalmente en la repercusión que dicho autor ha tenido en la historia de la literatura, y centrándonos no tanto en su vida sino en una valoración literaria del autor y de su obra, que será realizada a continuación.

3.3 Valor de las ilustraciones

Ante cualquier delimitación conceptual, me planteo: ¿Existe la ilustración infantil? Se puede afirmar y demostrar, de manera rotunda, la existencia de esa particular manifestación de Arte de la que hablamos, que se encuentra relacionada con la Pintura, el Dibujo y el Diseño. De este modo, seremos capaces de delimitar y precisar el concepto. Supongo que se puede establecer el origen y la definición del término “ilustración” como punto de partida para el conocimiento de la importancia que adquieren las ilustraciones dentro de las obras literarias. Con referencia a su origen, Barthes expone que “la imagen es más antigua que la escritura, y ha sido usada para comunicar desde civilizaciones primitivas y parcialmente analfabetas, hasta la contemporaneidad, lo que permite resaltar su autonomía e importancia con respecto a los textos”²⁷. En este sentido, algunos autores como Miguel Ángel Pacheco se han decantado por datar la existencia del concepto *ilustrar* allá por el año 868, pero la intención de este TFM no pretende remontarse hasta tan antiguos momentos²⁸. Por consiguiente, he elegido *El Diccionario Akal de Estética* como guía, ya que este sitúa el uso de este término en el primer tercio del siglo XIX. Desde los orígenes hasta la actualidad, podemos observar una evolución marcada por dos grandes momentos. Por un lado, el correspondiente a los manuscritos capaces de convertir cada ejemplar en único y original, independientemente de que hubiese sido copiado de otro y; por otro lado, la invención de la imprenta que hizo posible la multiplicación de copias de un original, con una gran variedad de técnicas, lo que acaba posibilitando a cualquier lector el tener un libro impreso e ilustrado en sus manos.

Arcadio Lobato y su personal concepción sobre esta parcela artística confluyen para llegar a una reflexión teórica sobre lo que es la ilustración infantil y sus diversos condicionantes. Lobato afirma que la ilustración infantil es, antes que nada, “un medio de expresión artística” y defiende su importancia en el contexto general de la historia del arte, destacando a artistas como Durero, Rembrandt, Matisse, o Picasso, para finalizar diciendo

²⁷ Véase Barthes, 1986, p. 3.

²⁸ Véase Pacheco, 1994, p. 16.

que “la ilustración es uno de los múltiples medios que utiliza el pintor para expresarse y la ilustración infantil un aspecto concreto de la misma, que se dirige a la infancia y a los interesados por ella”²⁹. Arcadio Lobato y Miguel Ángel Pacheco comparten opiniones en relación a la ilustración infantil afirmando que “la ilustración es una rama de la pintura y del dibujo que produce obras de arte destinadas al gran público”; frente a otros autores como Bertrand (1975), Lapointe (1995) o Escarpit (1988) que defienden que “la ilustración es un lenguaje y, lo que es más, un lenguaje narrativo”³⁰. Otro gran ilustrador, Miguel Calatayud, reflexiona y señala las siete claves para ilustrar³¹: 1) apropiarse de un texto; 2) realizar una autodirección de arte realizando una planificación del trabajo plástico requerido por cada texto; 3) la organización formal de estas imágenes; 4) la organización cromática; 5) la aportación personal de cada artista creando un mundo propio; 6) los diversos aspectos posibles en la invención y diseño de esas imágenes; 7) interés visual de cada ilustración por sí mismo.

De entre los condicionantes a los que hacíamos alusión en párrafos anteriores y a los que debe hacer frente la ilustración, podemos destacar dos: la intervención de un complejo proceso editorial que no permite que la ilustración original llegue a sus destinatarios, alterando el resultado final (debido a diferentes técnicas y materiales de reproducción, a las condiciones económicas para el trabajo o a los gustos y criterios de los directores de una colección) y que, además, condiciona el propio proceso histórico de la ilustración en el marco general de la literatura infantil. Y la dependencia en relación al texto literario al que está sujeta. Esta no debe ser entendida como una limitación o degradación estética sino como la esencia que permite al creador alcanzar la auténtica calidad de su trabajo. Es así como el ilustrador sirve de mediador entre el creador literario y su receptor natural.

Según García Padrino, debemos señalar tres rasgos que atañen a las imágenes que acompañan o complementan a una creación literaria³². 1) ayudan a reflejar los momentos claves; 2) permiten la adecuación de los recursos plásticos al tono general de los elementos expresivos en el texto literario; 3) las imágenes plásticas pueden ayudarnos a una mejor comprensión del mensaje global del texto. Los rasgos apuntados por estos investigadores tendrán una aplicación que me permitirá llegar a las conclusiones de este TFM.

²⁹ Véase Lobato, 2000, pp. 107-111

³⁰ Extraído de Armengol, 2005, p. 240.

³¹ Véase Calatayud 2000, pp.73-85.

³² Véase Padrino 2004, p. 20.

3.4. Breve introducción a la vida y obras de Edgar Allan Poe. “El corazón delator”, “El escarabajo de oro” y “La carta robada”

Casi todo apunta a que el 19 de enero de 1809, una pareja de actores trajo al mundo a Edgar Poe, en Massachusetts (Boston), haciendo realidad la corta vida (cuarenta años) de un hombre que se convertiría, sobre todo tras su muerte, en un emblemático escritor estadounidense. Poe fue un artista polifacético, capaz de ser poeta, narrador, periodista, editor y crítico literario a la vez. Es conocido, especialmente, por su narrativa de terror romántica y su habilidad en la elaboración de relatos de influencia gótica, por lo que suele ser considerado uno de los grandes maestros de la literatura universal y padre del género detectivesco.

Edgar Allan Poe ha tenido una infinidad de biógrafos, que se han encargado de realizar reseñas biográficas, así como biografías completas, aportándonos análisis sobre la vida del autor, bajo distintos puntos de vista. Entre ellos podemos destacar a Arthur Hobson Quinn, con su libro “*Edgar Allan Poe: A Critical Biography*” (1941); Dwight Thomas y David Kelly Jackson con “*The Poe Log: A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809-1849*” (1977) o Kenneth Silverman con “*Edgar A. Poe: Mournful and never-ending Remembrance*”(1991). Teniendo esto en cuenta, y puesto que la vida de Poe ha sido también ampliamente estudiada en España³³, este trabajo se orienta más hacia la obra narrativa de Poe, y concretamente, hacia tres de sus relatos que serán aquellos en los que profundice para la realización de la investigación.

Poe ha sido un escritor muy prolífico y con una temática muy variada, dotando su obra de una gran riqueza literaria. Aunque su verdadera vocación era la poesía, fue el cuento el que le aportó un mayor desarrollo como artista, sin olvidarnos de los ensayos, reseñas e incluso de un tratado filosófico que escribió y una obra de teatro que compuso pero que no fue finalizada³⁴. Se suele decir que la diversidad de tópicos y tonos que identifican los cuentos de Poe tienen una atmósfera gótica. Sin embargo, tal y como demostró Thompson en los años 70 del siglo pasado, hay una gran cantidad de temáticas y tonos que se entremezclan en la obra de Poe³⁵. Por ello, ha resultado una ardua tarea

³³ Véase, Rigal 2011, pp.13-93.

³⁴ Véase, a este respecto, por ejemplo, *The Poe Encyclopedia*, por Frand & Magistrale, excelente recopilación de datos sobre la vida y obra del autor, recopilada en forma de enciclopedia.

³⁵ Thompson, 1973.

establecer una clasificación de los relatos para hacer una distinción entre diferentes grupos de cuentos.

No obstante, de entre los muchos intentos de clasificación que ha habido³⁶, he decidido optar por la propuesta de Cortázar en su comentario a los cuentos de Poe, donde distingue entre “ocho grupos sucesivos: cuentos de terror, de lo sobrenatural, de lo metafísico, analíticos, de anticipación y retrospección, de paisaje, de lo grotesco y satíricos”³⁷. Aunque esta clasificación es cuestionable, ya que cabría la posibilidad de introducir el género híbrido, como por ejemplo: “satírico-grotescos”, o también se debería tener en cuenta que Poe no dudó en deleitarnos con la literatura fantástica. A este respecto, no se debe olvidar que este autor es la máxima expresión del cambio del paso de lo gótico a lo fantástico y a nuevos géneros del s. XIX. En el prólogo de *Tales of Grotesque and Arabesque* (1840) nos anuncia de dónde proviene su capacidad: “If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is [...] of the soul”³⁸.

Tras esta clasificación, resulta interesante conocer a qué categoría han sido atribuidas, de modo habitual, las obras elegidas para este trabajo. Por un lado, “The Purloined Letter” (“La carta robada”, 1844) and “The Gold-Bug” (“El escarabajo de oro”, 1843), han sido clasificadas como cuentos analíticos”. Mientras que “The Tell-Tale Heart” (“El corazón delator”, 1843) se ha considerado una obra propia de los cuentos de terror³⁹.

En los inicios del s. XIX, la literatura norteamericana comenzó a experimentar una revolución literaria y a adquirir dotes artísticas gracias al movimiento romántico. Poe se unió a este horizonte literario en el 1827 con su obra *Tamerlán y otros poemas*, en un momento en el que el trascendentalismo y el anti-trascendentalismo se entremezclaban con el Romanticismo en el panorama estadounidense, generando lo que se conoce como Renacimiento americano⁴⁰. Debido a la variada participación de Poe en los diversos

³⁶ Por ejemplo, Misrahi (2001, pp.156-158) distingue entre relatos de terror, detectivescos, pseudocientíficos, humorísticos, críticos, paisajísticos o filosófico. También es interesante considerar la división de Levine y Levine (en Poe, 1990), que diferencian entre “Unimpeded Visions”, “Salvation Through Terror”, “The Death of a Beautiful Woman”, “Occult Fantasies”, “Detective Stories”, “Moral Issues”, “Slapstick Gothic”, “The Rake and the Fop”, “Literary Satires”, “Political Satires”, “Anti-Aristocratic Tales”, “Multiple Intention”, “Popular Journalism”, “Science, Technology, Oddities”, “The Beginning and the End” y otras clasificaciones como la propuesta por Marie Bonaparte en 1933, atendiendo a criterios de tipo psicoanalítico.

³⁷ Cortázar, en Poe, 2007, p. 550

³⁸ Traducido al español como: “Si en muchas de mis producciones el terror ha sido el punto de partida, yo defiendo que ese terror [...] proviene [...] del interior de mi alma”.

³⁹ Véase la introducción de Cortázar, en Poe, 2007, p. 550

⁴⁰ Término acuñado por F.O. Matthiessen en su obra *American Renaissance*.

movimientos de la época, en su producción se observan, de este modo, ricas y variadas temáticas⁴¹, tal y como se ejemplifica en el anexo II de este TFM.

Aunque prácticamente toda su carrera literaria se desarrolló en Estados Unidos, estuvo muy influido por el escenario europeo debido a su paso por Inglaterra (siendo niño) y, sobre todo, a sus lecturas como crítico y editor, por lo que existe una amalgama de características en su obra en general. Poe muere el 7 de octubre de 1849, dejando atrás una importante obra poética y narrativa, así como un espléndido trabajo de crítica y ensayos literarios.

3.4.1 “The Tell-Tale Heart” (El corazón delator)

El primero de los cuentos analizados en este TFM es “El corazón delator”, una obra de corte gótico, que se encuentra entre las más escabrosas de la producción poeniana, ya que el autor transmite al lector, de un modo soberbio, la angustia del protagonista tal y como si hubiese sido él mismo el que lo hubiera experimentado. Esta historia es un logro artístico supremo, además de ser uno de los cuentos más intensos del autor; en él demuestra que es capaz de penetrar en las angustias del alma humana anticipando la técnica del monólogo interior y revelando su maestría en el campo del terror psicológico. Al ser un discurso ininterrumpido del protagonista, conserva las unidades por completo y, a menudo, se lee como un monólogo dramático.

Según Mabbot, es una de las series de cuentos de Poe basadas en supersticiones populares. En este caso, es el mal de ojo, algo temido en tantas partes del mundo que parece infructuoso buscar una fuente exacta para Poe, por lo tanto, podríamos decir que al no necesitar una fuente especial para su idea principal, basó su argumento en dos fuentes literarias que se pueden señalar con confianza, ya que hay evidencia de que Poe las conocía. La primera fue una descripción de Daniel Webster de un crimen real cometido en Massachusetts y la segunda fue "Una confesión encontrada en una prisión en tiempos de Carlos II", de Dickens⁴².

Poe ya tenía la obra lista en la primera parte de 1842, pero fue rechazada por una editorial; finalmente envió el manuscrito a Lowell, quien, el 17 de diciembre de 1842, aceptó la historia para el primer número de *The Pioneer* y apareció a principios de 1843.

⁴¹ Las citas asignadas para cada temática han sido extraídas de Poe, E. A. (2015). *Cuentos*. Gredos. Madrid.

⁴² Extraído de Thomas Ollive Mabbott (1978). (E. A. Poe) “The Tell-Tale Heart,” *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. III: Tales and Sketches*, pp. 789-799

3.4.2 “The Gold-Bug” (El escarabajo de oro)

Uno de los destinos de Edgar Allan Poe mientras estuvo en el ejército (1927-1929) fue la Isla de Sullivan en Carolina del Sur. Fue allí donde se inspiró y eligió algunos parajes que más tarde utilizaría como escenario de ciertas piezas, como “El escarabajo de oro”. Dicha obra fue una de las más reconocidas en su momento, galardonada con un premio de 100 dólares por parte del *Dollar Newspaper* en Filadelfia, fue representada en el American Theatre de Filadelfia.⁴³

Menos de un año después de su primera publicación, exactamente el 28 de mayo de 1844, Poe escribió a J. R. Lowell diciéndole que: “Of the ‘Gold-Bug’ (my most successful tale) more than 300,000 copies have been circulated”⁴⁴. No solo se homenajeó esta obra mediante reimpressiones y traducciones sino que también el *Public Ledger*, del 5 de agosto de 1843, publicó un anuncio: “Walnut Street Theatre ... SS Steele's Farewell Benefit ... El martes por la noche, 8 de agosto ... concluirá con una pieza completamente nueva, titulada The Gold-Bug, o, El tesoro del pirata, dramatizado a partir de la historia del premio de Edgar A. Poe”.

3.4.3 “The Purloined Letter” (La carta robada)

Por último, me he centrado en “La carta robada”, la tercera entrega de la *Trilogía Dupin*⁴⁵, con ella Poe obtuvo un relato redondo, plagado de ingenio y con un remate

⁴³ Mabbott afirma que quienes conocían los métodos de composición de Poe buscaron fuentes literarias para averiguar en qué obras podía haberse basado el autor para este cuento, se nombraron algunas como la historia de Irving “Wolfert Webber”, la novela de Robert M. Bird, Sheppard Le o la composición de la señorita Sherburne, Imogene, or The Pirate’s Treasure .

⁴⁴ Ostrom, Pollin, & Savoye, 2008, p. 441. Su traducción podría ser: Del ‘Gold-Bug’ (mi historia más exitosa) se han distribuido más de 300,000 copias. Aunque esto fue rectificado más tarde por él mismo en el *Broadway Journal* cuando escribió: “Later, in the Broadway Journal of October 11, 1845, he wrote: “Should we ever think of such a thing [republishing in England], we should undoubtedly give The ‘Bug’ a more prominent position than it even occupies at present. We should call the book ‘The Gold-Bug and Other Tales’ — instead of ‘Tales,’ as its title now stands”. Esto podría ser traducido a español de la siguiente manera: “Si alguna vez pensáramos en algo así, indudablemente deberíamos darle a “*El escarabajo de oro*” una posición más prominente de la que ocupa actualmente. Deberíamos llamar al libro “El escarabajo de oro y otros cuentos”, en lugar de “Cuentos”, como se titula ahora”. Esto podría ser traducido a español de la siguiente manera: “Si alguna vez pensáramos en algo así, indudablemente deberíamos darle a “*El escarabajo de oro*” una posición más prominente de la que ocupa actualmente. Deberíamos llamar al libro “El escarabajo de oro y otros cuentos”, en lugar de “Cuentos”, como se titula ahora”.

⁴⁵ Téngase en mente que Edgar Allan Poe escribió tres relatos en los que el detective amateur Dupin era el protagonista: “The Murders in the Rue Morgue” (1841), “The Mystery of Marie Rogêt” (1842-1843) y “The Purloined Letter” (1844).

asombroso, tanto que elevó el género a la categoría de arte. La mayoría de las historias detectivescas del autor comparten un denominador común, el personaje Chevalier Auguste Dupin, más conocido como C. Auguste Dupin, el detective de ficción que apareció, por primera vez en 1841, en “The Murders of the Rue Morgue; texto considerado el primer relato policial. Asimismo, este singular personaje vuelve a aparecer en las obras de los años posteriores, compartiendo con su cercano amigo (el narrador de las tres historias) enigmas y acertijos, aunque con matices y escenarios diferentes.

Poe creó a Dupin antes incluso de que el término detective fuera conocido. No se sabe a ciencia cierta qué lo inspiró, pero el apellido Dupin parece provenir del inglés “duping”, engañar o timar, una habilidad de la que Dupin alardea abiertamente en “The Purloined Letter”. Este personaje sentó las bases para la creación de nuevos detectives ficticios, incluyendo a Sherlock Holmes, y estableció los elementos más comunes del género policial clásico⁴⁶.

Poe escribió a J. R. Lowell el 2 de julio de 1844 que “The Purloined Letter”, de próxima publicación en *The Gift*, es quizás el mejor de mis cuentos de raciocinio⁴⁷. En relación a esto, Mabbott argumenta que son muchos críticos juiciosos que han estado de acuerdo, algunos incluso lo consideran la mejor de todas las historias del autor. Su gran mérito radica en la fascinación de la trama puramente intelectual y en la ausencia de lo sensacional. Aparentemente, la historia se completó rápidamente para la publicación anual en la que se imprimió por primera vez⁴⁸.

4. Análisis e interpretación de la información y resultados

Este apartado comprende un análisis literario de cada una de las tres obras, una comparativa teniendo en consideración los elementos que me han permitido identificar

⁴⁶ Extraído de Pérez, 2013, p.204.

⁴⁷ Ostrom, J. W., Pollin, B. R., & Savoye, J. A. (2008, pp. 448-451). *The Collected Letters of Edgar Allan Poe*. Volume I: 1824–1846. New York. The Gordian Press.

⁴⁸ El cuento fue reimpresso en el *Chambers' Edinburgh Journal* del 30 de noviembre de 1844, con la siguiente introducción: “The Gift is an American annual of great typographical elegance, and embellished with many beautiful engravings. It contains an article, which, for several reasons, appears to us so remarkable, that we leave aside several effusions of our ordinary contributors in order to make room for an abridgment of it. The writer, Mr. Edgar A. Poe, is evidently an acute observer of mental phenomena; and we have to thank him for one of the aptest illustrations which could well be conceived, of that curious play of two minds, in which one person, let us call him A, guesses what another, B, will do, judging that B will adopt a particular line of policy to circumvent A. Extraído de <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom3t011.htm>

las diferencias existentes entre la obra original de Poe y las adaptaciones de Sara Torrico, Rosa Moya, J.R. Berengueras y R. Bonafont. Para identificar los cambios más significativos en la trama, en los personajes, en el narrador, en el espacio y tiempo, en el tono y estilo o en los temas y símbolos que la caracterizan y que nos permite establecer una distinción entre una obra dirigida a un público adulto o a un público infantojuvenil, siguiendo las premisas establecidas por los estudiosos Pelegrín y Laparra, que nos permiten observar lo que ellos consideran necesario para caracterizar a una adaptación como “buena”. Se incluye, además, un estudio de las ilustraciones con el fin de comprobar si estas ayudan a cumplir la función de una adaptación, es decir, si están coordinadas con el texto para facilitar la comprensión del contenido del libro o ampliar la que este nos ofrece.

4.1 “The Tell-Tale Heart” (El corazón delator)

El **análisis literario** de una trepidante historia condensada en pocas líneas como “El corazón delator”, nos acerca a conocer los aspectos más importantes que la componen y las motivaciones de Poe; lo que la convierten en un texto impactante del género del terror gótico y fantástico.

El relato comienza con una descripción personal del propio narrador, un narrador desconocido que se dirige a los lectores para convencerles de su cordura por medio de una confesión. El protagonista comienza a hablar de la víctima, un hombre mayor con el que convive, que le produce una sensación de terror y al que llamaba “el viejo”. Este anciano tenía un ojo azul pálido nublado por una catarata que incentivaba el ansia del protagonista por matarlo. El narrador insiste en que él no está loco pues ha sido capaz de planear la muerte del viejo de manera cautelosa. Durante siete noches, el narrador vigiló silenciosamente al viejo mientras dormía, apuntándole con una linterna en el ojo, pero este no se abría.

A la octava noche, la linterna del narrador hizo un ruido, despertando al viejo, quien se sienta asustado en la cama. Nuestro narrador se queda inmóvil durante una hora comprendiendo el miedo que está sintiendo el anciano. Decide alumbrar el ojo del anciano con un fino rayo de luz, dándose cuenta de que el ojo estaba abierto, hecho que aumentó considerablemente su furia. A su vez, el narrador cree oír un resonar apagado que cada vez sonaba más rápido y más fuerte, pero que sólo estaba en su imaginación, era el latido del corazón del anciano, que parecía que iba a explotar. Entonces, el narrador, abrumado

por la ansiedad y la intensidad del sonido, echa el pesado colchón encima del cuerpo del viejo hasta que su corazón deja de latir. Cuando lo consigue, descuartiza el cuerpo sin vida del anciano y lo esconde cuidadosamente debajo de las tablas del suelo, sin dejar ni rastro del crimen. Cuando termina eran las cuatro de la mañana. En ese mismo instante alguien llama a la puerta, es la policía, tras recibir un aviso de los vecinos que habían oído un quejido. El narrador trata de actuar con normalidad, les enseña toda la casa a los oficiales sin levantar sospechas, incluso entran en la habitación donde estaba el cadáver y se sientan para charlar. Los policías no sospechan nada. Sin embargo, el narrador comienza a oír un ruido ensordecedor y lleno de nervios, comienza a pensar que es el corazón del anciano, latiendo. Entonces, el protagonista, enloquecido por la idea de que los policías también están escuchando ese ruido y se están burlando de su agonía con su agradable parloteo, se derrumba y confiesa el crimen; presa del pánico, les grita a los hombres que levanten las tablas de madera del suelo para que vean los restos del cuerpo del anciano.

En lo que respecta a los **personajes**, podemos destacar dos. Por un lado, aparece el protagonista de la historia que también desarrolla el papel de narrador. Se trata de un narrador en primera persona, que presenta la historia tal y como le pareció a él ya que se encuentra dentro de ella. Este hombre puede ser definido como una persona fría, paranoica, incluso podríamos decir que sufre un trastorno caracterizado por graves problemas psicológicos. Él nos afirma que una enfermedad había agudizado sus sentidos, especialmente el oído; pero en realidad, puede que se tratase de alucinaciones que le conducían a asesinar al anciano. Por otro lado, tenemos al anciano, que es el segundo personaje más importante de la obra. De él se conoce poco, lo único a lo que se hace mención es a su ojo, un ojo azul pálido que se asemeja al de un buitre. Aunque por deducción, podemos saber que se trataba de un hombre afable de bastante edad, con buen carácter y rico o al menos, poseedor de bastante dinero. Otros personajes de los que se habla en el relato son: el vecino y tres oficiales de policía, de los cuales no sabemos nada pero que resultan ser los personajes que desencadenan el desenlace de la historia.

La historia no nos desvela el vínculo entre el anciano y el asesino, simplemente nos descubre la furia que siente el asesino hacia el hombre que jamás le había hecho daño. Se ha conjeturado mucho acerca de la relación entre ellos, aunque la falta de características no nos permite determinarlo, pero lo que sí sabemos es que el narrador niega haberlo asesinado por codicia.

Aunque el autor tampoco nos permita conocer muchos detalles sobre la historia, podemos saber que esta se desarrolla en un **lugar y un momento** determinado. El espacio físico en el que se desarrollan los hechos es cerrado, ya que todos los hechos ocurren dentro de la casa en la que conviven los personajes principales. El tiempo total de la historia son ocho noches, siete de ellas en las que el protagonista planea minuciosamente la muerte del anciano y una en la que la ejecuta y la policía lo descubre. Para crear intriga en el lector, el relato usa una prolepsis partiendo del tiempo actual, y se vale de la anacronía dando un salto hacia atrás en el tiempo para dar a conocer los detalles de un asesinato ya anunciado en el inicio

Podemos clasificar al relato “El corazón delator” dentro de los cuentos de terror de Poe, que conforman la parte más conocida de la obra del autor. Este conjuga lo gótico, utilizando elementos sobrenaturales (que son los que producen primero el desasosiego y, finalmente el más absoluto terror en los protagonistas creando una atmósfera asfixiante y aterradora) con la psicología latente en el relato. Además, Poe busca, por encima de todo, conseguir la atención y el interés del lector. Para ello, utiliza frases cortas que ayudan a incrementar la velocidad de la lectura, a la vez que dispone de frases con mayor longitud en puntos estratégicos de la narración, consiguiendo así un equilibrio en la lectura. En esta obra, Poe utiliza un **tono** irónico, desplegando a lo largo de la narración una sutil ironía al relatar sus acciones, esto lo hace por medio de la voz del narrador. Se trata de un narrador poco fiable, pues demuestra que sumido en su inestabilidad, todas las afirmaciones que realiza podrían ser falsas.

Para obtener una mejor comprensión de esta obra, considero fundamental indagar en los elementos o temáticas propias de este relato:

- **Relación amor-odio:** Poe retrata la complejidad psicológica de estas dos “emociones contrarias”, enfatizando los modos en que enigmáticamente se confunden entre ellas. El terror Gótico es el resultado de un amor simultáneo hacia sí mismo por parte del autor y el odio que guarda hacia su rival. En “El corazón delator” el narrador confiesa amor por el anciano, al que después asesina y descuartiza violentamente⁴⁹.

⁴⁹ Esta idea se refleja a la perfección en la cita del relato de Poe 2011, p. 487: “Quería mucho al viejo. Jamás me había hecho nada malo. Jamás me insultó. Su dinero no me interesaba. Me parece que fue su ojo.[...] Cada vez que lo clavaba en mí se me helaba la sangre. Y así, poco a poco, muy gradualmente, me fui decidiendo a matar al viejo y librarme de aquel ojo para siempre”.

- **Culpa:** La dos primeras palabras de la historia: “Es cierto.” simbolizan una admisión de la culpabilidad que siente el narrador antes de contarnos su historia, pues intenta justificar la sensación que le produce haber cometido el crimen. Para ello, argumenta que es una persona muy nerviosa pero que no está loco y traer consecuencias devastadoras como la confesión del narrador ante la policía, arruinando “su crimen perfecto”⁵⁰.
- **Locura vs cordura:** El hilo conductor del relato es el pertinaz intento de demostrar, por parte del narrador, su propia cordura, y no tanto su inocencia. Intenta negar su locura basándose en su conducta homicida sistemática y en la precisión que le dedica a la misma. El relato se basa en un constante intento de dar una explicación racional a las acciones irracionales. Es algo típico de los personajes de la literatura Gótica, en los que el desenfreno y la irracionalidad marcan la naturaleza de sus actos. En definitiva, se puede observar que desde el comienzo del relato, el narrador está constantemente defendiendo su hipotética cordura⁵¹ y hasta el final no deja de hacerlo, pero pese a todos sus esfuerzos, el oír el latido de un corazón bajo la tarima, evidenciaba notoriamente su desvarío y su insania.
- **El ojo:** Este elemento es el más importante de la narración, pues despierta un sentimiento de furia en el protagonista que lo incita a cometer el asesinato. Esto ocurre por que el protagonista piensa que ese ojo lo observa constantemente, asemejándolo con el ojo de un buitre. Los ojos simbolizan la esencia de la identidad humana y de su conciencia, por lo que el protagonista sabe que si acaba con el ojo del anciano, también acabará con su vida. Algo parecido ocurre con el corazón, el título de la obra denota la noción de un órgano personificado con características humanas. Por lo tanto, son el ojo y el corazón del anciano los dos elementos con los que se obsesiona el protagonista. En definitiva, armas de doble filo, pues son los que le ayudan a quedarse tranquilo tras matar al anciano pero son también los que hacen que sea descubierto.

⁵⁰ Edith S. Krappe (1940) señaló algo parecido en las palabras de Dickens: “A Confession Found in a Prison in the Time of Charles the Second.” En la “Confesión”, un asesino cuenta cómo mató a su pequeño sobrino por su fortuna, y colocó su silla sobre la tumba secreta del niño en presencia de dos visitantes. Los sabuesos lo llevaron y el cuerpo fue descubierto. Cabe señalar que al criminal de Dickens no le gustaba su sobrino en parte porque no podía mirar al niño a los ojos.

⁵¹ Véase en Poe 2011, p. 487 la siguiente cita: “Siempre he sido nervioso, muy nervioso, terriblemente nervioso. ¿Pero por qué afirman ustedes que estoy loco?”.

- **Moraleja:** Quizá este cuento intente transmitirnos que la mayoría de las personas son incapaces de cargar sobre sus hombros con la culpa de un asesinato, lo cual impele a confesarlo.

Retomando los argumentos expuestos en el marco teórico sobre las adaptaciones y siguiendo la comparativa entre los elementos propios tanto del relato original como de la obra adaptada por Sara Torrico e ilustrada por Alberto G. Ayerbe⁵², he de afirmar que aunque las contribuciones de Laparra son muy interesantes, el análisis que se desglosa en el anexo III se ajusta más a las aportaciones de Ana Pelegrín. En el caso concreto de la obra “El corazón delator”, uno de los tres relatos que componen el libro *Cuentos de terror* adaptado por Sara Torrico e ilustrado por Alberto G. Ayerbe⁵³, podemos observar cómo se cumplen todos y cada uno de los criterios defendidos por la investigadora, exceptuando el uso de fórmulas de apertura y cierre.

A continuación, me dispongo a analizar desde una perspectiva general las **ilustraciones** que conforman la adaptación de Torrico. En mi opinión, estas ilustraciones reflejan a la perfección la intención del autor y su maestría en la creación de ambientes góticos, pues el relato consigue ambientar y condensar los hechos dentro de una atmósfera de oscuridad y misterio. Las ilustraciones son bastante fidedignas al texto que nos propone la autora, pues no solo desempeñan una función determinante en la creación de significado, sino que también permiten complementar la información a nivel textual y obtener una comprensión plena de la historia. Los componentes verbales y visuales se encuentran cuidadosamente distribuidos en cada página y el formato que destaca en esta adaptación es el de media página. Este se combina con el formato de página simple, utilizado una única vez para retratar al viejo (ilustración 5); y el formato de página doble (ilustraciones 4, 8, 9 y en la última ilustración, la 14). En esta última imagen se representa la escena concebida desde el punto de vista del muerto; pues podemos observar al protagonista desde abajo (en contrapicado). Utilizando el contrapicado se ensalza al personaje, considerándolo más importante que el observador. En este caso, se buscaba dotar al asesino de este protagonismo puesto que estaba sufriendo uno de sus característicos ataques de locura, momento que daría paso al desenlace de la historia.

⁵² Véase Anexo III

⁵³ *Cuentos de terror* incluye, además de “El corazón delator”, “El pozo y el péndulo” y “El gato negro”; tres relatos de terror psicológico más apropiados para lectores de una mayor edad. Las ilustraciones y la temática que los acompañan, así lo atestiguan.

Existe alternancia en la ubicación de las imágenes y el texto: en la mayoría de páginas, el texto precede a la imagen, evitándose así una pauta o ritmo de lectura uniforme y predecible. Aunque también hay páginas en las que el texto aparece debajo de la ilustración, de forma que el receptor primero observa la imagen para después centrar la atención en la palabra impresa. Por lo tanto, considero que el relato mantiene un equilibrio entre la parte visual y la escrita, en relación al espacio y a la relevancia que adquiere el contenido, tanto textual como visual, para el lector.

Las ilustraciones de esta obra actúan de manera cooperativa con el texto, pues aclaran la información del texto mediante las imágenes, pero también amplían información sobre los personajes, como sus rasgos físicos; y sobre las acciones. Tanto en la obra original de Poe como en la adaptación, el número de personajes y su descripción coincide, estos no sufren transformaciones importantes en la adaptación. No obstante, la primera ilustración del texto nos muestra a los dos personajes enfrentados, el asesino parece el “bueno” (amable, atractivo, sereno...); y la víctima, un monstruo (cadavérico, repulsivo...), todo lo contrario de cómo se les introduce en el relato. Considero que el ilustrador pretende aproximar al lector a los personajes principales. Para ello, parece subordinar la mayoría de los elementos visuales a los dos protagonistas del cuento y además, utiliza imágenes situadas en primeros planos. El ilustrador busca poner al lector en el papel del anciano y empatizar con él. Para conseguirlo, en estos primeros planos se coloca, principalmente, al anciano, intentando transmitirnos cierto miedo e incertidumbre hacia lo desconocido, mediante su forma de expresarlo y sus cadavéricos rasgos, como en la ilustración 4 y 5. Sin embargo, cuando presenta a los personajes secundarios se basta de planos medios o tomas a larga distancia (como las ilustraciones 10 y 11 que nos muestran cómo son los policías y cómo llegan a la vivienda), para indicar objetividad o distanciamiento con estos personajes.

La mayoría de las ilustraciones que aparecen en este libro representan los hechos que describe el texto. No obstante, cuando se relata cómo el protagonista asesina al viejo, se omite un detalle muy importante que la obra original de Poe menciona, e incluso enumera. Este momento es el descuartizamiento del cadáver. Por suerte, Ayerbe se encarga de recrear la escena con unas espeluznantes ilustraciones, la octava y la novena. Podemos decir que estas ilustraciones presentan una gran cantidad de información nueva, pudiendo dificultar la percepción informativa del lector al tratarse de información que el texto silencia. Este fenómeno podría ocurrir con un niño que no ha leído la obra original [Figura 1]. Por lo tanto, podemos decir que se trata de una ilustración resumen, pues se

encapsula en una sola imagen el contenido más relevante del episodio narrativo en el que se cuenta cómo el protagonista se deshace del cuerpo.



Figura 1: *Descuartizando* Alberto G. Ayerbe (Madrid, Susaeta, 2016)

Como se puede apreciar, las ilustraciones del relato no se encuentran encuadradas y por lo tanto, no se hace uso de los marcos; permitiendo que las imágenes ocupen todo el área de una página, invitando al lector a formar parte de la composición y a implicarse o identificarse con los participantes representados. Al mismo tiempo, el uso de color en las imágenes dota de volumen al dibujo, además de humanizar la imagen. Según mi criterio, en esta obra priman los colores oscuros y apagados, buscando evocar el misterio o el terror; y transmitir ciertas emociones espeluznantes y estados de ánimo negativos al lector. Estas emociones no solo se transmiten mediante los colores, pues también hay algunas imágenes que me permiten afirmar que el ilustrador busca causar y despertar estas sensaciones en el lector; y a la vez, está aportando su propia versión de los hechos. Por ejemplo: en la segunda imagen de la obra, el ilustrador ha conseguido que el célebre ojo se comparta entre la cara del viejo y la cabeza de un buitre. Esta imagen es muy compleja, pues se trata de una imagen metafórica. Es decir, una traslación visual de una metáfora literaria donde el ilustrador ha buscado dar una imagen literal a una metáfora [Figura 2]. Esto puede causar cierto desconcierto en los niños, por ejemplo ellos pueden confundirse y pensar que el viejo está utilizando una careta de buitre, lo que podría desembocar en una mala comprensión del mensaje. Por ende, considero que se tratan conceptos y cuestiones de interpretación que quizá un niño todavía no entiende, y aunque se trata de una imagen muy bien resuelta, puede que no sea del todo adecuada para el público al que va dirigida.



Figura 2: *Ojo* Alberto G. Ayerbe (Madrid, Susaeta, 2016)

En ocasiones las escenas más macabras o “gores”, se pueden ocultar o velar de diferentes maneras, ilustrando a los personajes de espalda o usando otros recursos para evitar todo aquello que se considere indecoroso para un niño. Como hemos visto, este no es el caso de nuestra adaptación, pues se utilizan unas ilustraciones plenas de elementos macabros al máximo detalle: la sexta ilustración intenta representar pintado el sonido (una sinestesia), es el ruido que atormenta al asesino, el palpito del corazón; un corazón que se repite como imaginado muy real, muy gore...; el asesinato que nos muestra la séptima ilustración, logrando producir al lector un sentimiento de pena hacia la víctima, un frágil anciano; el desmembramiento (la escena más grotesco-macabra de la historia) o las ilustraciones 12 y 13, en las que vuelve a representarse la obsesión; se busca una composición muy original, con un ángulo muy forzado, para ver la cabeza del anciano debajo del suelo y la escena del asesino con los policías; ahora se remarca el ojo y no el corazón. Además en la parte textual, el ilustrador ha decidido manchar las palabras de sangre, simulando como esta sangre sale de la boca y la cara de la víctima.

Estos son algunos de los elementos que designan y nos evidencian que si esta adaptación se utiliza en primaria, debe ir dirigida a los niños con edad más avanzada, es decir, a los pre-adolescentes (o, incluso, a adultos amantes del libro ilustrado). De hecho, la editorial Susaeta propone una distribución de sus adaptaciones por edades,

recomendando la edad apropiada para leerlos. Este libro aparece clasificado en el último nivel (nivel 4), dirigido a los mayores de 11 años.

En definitiva y desde mi punto de vista como lectora adulta, creo que las imágenes son esenciales para mostrar el ambiente donde transcurre la trama narrativa, transmitir la posición espacial de las protagonistas y su apariencia física. Y aunque en ocasiones, considero que las imágenes son más eficaces que el texto —estas no solo proporcionan mayor libertad de interpretación sino que también comunican una mayor cantidad de información en menos espacio— he de decir que en este caso, creo que tanto la autora como el ilustrador han combinado sus esfuerzos para mostrar la historia desde la perspectiva verbal y visual; manteniendo vivo el interés por el desarrollo de la trama argumental.

5.2 “The Gold-Bug” (El escarabajo de oro)

La mayoría de los estudios del género policíaco solo mencionan las tres narraciones protagonizadas por el detective Dupin cuando se refieren al “nacimiento” del género⁵⁴. Sin embargo, el bostoniano sentó las bases del mismo a través de otros muchos de sus relatos. Por ejemplo, antes de concebir la “La carta robada”, publica “El escarabajo de oro”. Este relato presenta otro “héroe” de características peculiares y similares a las de Dupin: un hombre taciturno y soñador que se sume en largos silencios y cambios de humor cuando está meditando, que pertenece a una familia acaudalada caída en desgracia y que ama la noche. Se trata de un relato de aventuras narrado por un amigo del protagonista en el que se cuenta como un buen día, en el que William Legrand y su criado Júpiter, iban paseando por la playa, y se encontraron un escarabajo de especie desconocida. A partir de ese momento, sus vidas se complicaron, pues el protagonista se afanaba en encontrar el lugar en el que, mucho tiempo antes, había sido enterrado un tesoro. Para ello, utiliza el insecto y un pergamino que contiene un mensaje secreto. Siguiendo las indicaciones de dicho pergamino, inician una expedición por tierra firme hasta hacerse con la fortuna que cambiará sus vidas. Legrand es considerado por su amigo y su sirviente como un lunático, pero cuando están en plena búsqueda del tesoro el narrador afirma que empieza a encontrar indicios de método en el *maremagnum* de su cerebro. Más adelante, el acompañante de Legrand explica con detalle su proceder, deteniéndose en el sistema seguido por su amigo para descifrar los signos del pergamino

cuento mi historia”); y desde un pasado, donde el narrador relata los hechos que le llevaron a asesinar

y deducir el lugar en el que se hallaba escondido el tesoro.

Los **personajes** que protagonizan la historia son tres, William Legrand, Júpiter y el narrador. También se hace alusión a otros personajes de menor relevancia que no participan de manera directa en la trama como el teniente G o el pirata Kidd. Legrand es el protagonista del relato, un hombre adinerado que tras perder toda su fortuna decide abandonar Nueva Orleans para emigrar a la isla de Sullivan. Curiosamente, este personaje comparte muchas características con el famoso detective inventado por Poe en su primer relato detectivesco, Dupin⁵⁵. Las principales tareas de Legrand eran la pesca, la caza, pasear por la playa y la recolección de conchas e insectos. En esa isla construye su nuevo hogar, una choza que comparte con su sirviente. Júpiter, un hombre de color, que había sido anteriormente esclavo de la familia Legrand, decide no separarse de William a pesar de los reveses que este había sufrido, a fin de evitar que se convirtiese en un errabundo desequilibrado y poder acompañarlo así, en todas sus aventuras. Y por último, el **narrador** de la historia. Se trata de un amigo de William que se ha acercado a la isla para hacerle una visita y casualmente, lo hace el mismo día del descubrimiento del escarabajo, por lo que se ve involucrado en la historia forzosamente. Los hechos se narran en primera persona y se trata de un narrador anónimo, pues lo que conocemos de él es mínimo aunque al integrarse en el relato como personaje, autentifica con su presencia la veracidad de los hechos.

En este relato, a diferencia del anterior, Poe se encarga de precisar **el tiempo y el espacio** en el que tienen lugar los hechos. Se trata de la mitad del siglo XIX, exactamente, a mediados de octubre de 18..., los hechos se desarrollan en una isla al norte de una región selvática, la isla de Sullivan, cerca de Charleston, en Carolina del Sur. Vemos así que Poe no pretende alejar los hechos de su entorno como lo hace en otros cuentos, sino que aprovechando que estuvo afincado en Fort Moultrie desde noviembre 1827 hasta diciembre de 1828, decide recrear y describir la isla, la vegetación, el clima, etc.

Esta obra se relaciona con un género emergente basado en la ciencia del raciocinio, caracterizada por el misterio, el suspense y un enigma que resulta la base de la obra; y aportó un gran éxito a su autor, quien obtuvo un premio literario tras su

r al viejo (“Me es imposible decir cómo aquella idea me entró en la cabeza por primera vez”). Destacamos, en los verbos en pasado, el distinto uso de los pretéritos imperfectos de indicativo para las descripciones (“su cuarto estaba tan negro como la pez, ya que el viejo cerraba completamente las persianas) y para la narración de acciones repetidas en el t

publicación⁵⁶. También ha sido considerada como la obra más popular mientras el autor estaba en vida, pues fue un éxito inmediato que ayudó a popularizar los criptogramas y la escritura secreta. Además, la característica más lograda de este cuento es su habilidad para sumergir al lector en el relato, haciéndole partícipe de las aventuras, el ambiente y el misterio.

Este relato abarca diferentes temáticas y características típicas en Poe, tales como:

- **La locura:** Como de costumbre, no podía faltar el toque personal de Poe. Este decide no dejar el relato completamente libre de locura, por lo que simula cómo el protagonista adquiere los rasgos propios de un desequilibrado, o al menos, eso le hacía creer a sus compañeros de aventuras.
- **Las deducciones:** La vertiente detectivesca de este relato se manifiesta en la exposición del método analítico-deductivo. El análisis y la deducción se hacen patentes, sobre todo, en la interpretación de los criptogramas, que era uno de los entretenimientos de Poe. Tras darse cuenta del interés surgido por la escritura cifrada en 1840, decidió invitar a los lectores a enviar códigos para que él mismo desarrollase sus habilidades como decodificador.
- **El tono irónico:** La ironía desempeña un papel importante en el relato, sobre todo cuando Legrand, deliberadamente, hace creer al narrador y a Júpiter que había caído en la locura, siguiéndoles el juego, pues sabe que eso es lo que realmente ellos piensan de él.
- **El humor:** El autor pretende dotar de humor la historia remarcando la incongruencia entre el lenguaje elevado de Legrand o el narrador y el de Júpiter. La caracterización de Júpiter, siervo de Legrand, ha sido criticada—desde un punto de vista actual, y sacando la narración del contexto en el que fue concebida—como racista, especialmente porque su discurso está escrito en el registro afroamericano y por el cómico diálogo que desarrolla⁵⁷ No obstante, este personaje pone un contrapunto

iempo (“Todas las noches, hacia las doce, hacía yo girar el picaporte de su puerta y la abría”); y el de los pretéritos perfectos simples de indicativo, para el avance de la acción (“abrí del todo la linterna y me precipité en la habitación. El viejo clamó una vez”).

⁵⁶ También se usan otros elementos como: la sinestesia (“linterna sorda”), la hipérbole (“El minuterero de un reloj se mueve con más rapidez de lo que se movía mi mano”), y los símiles (“tan negro como la pez”, “semejante al hilo de la araña”, “un resonar apagado y presuroso como el que podría hacer un reloj envuelto en algodón”).

⁵⁷ Resulta imposible traducir adecuadamente la jerga con que se expresa Júpiter, propia de los negros del sur de los Estados Unidos. (*N. del T.*)

humorístico a ese escepticismo y añade variedad y dinamismo a esta historia de piratas, tesoros y juegos de inteligencia. Además, su amo lo había liberado y pedido que marchase y él no quiso hacerlo.

- **El escarabajo:** El escarabajo es el elemento más importante de la narración, pues es el desencadenante de las aventuras de nuestros protagonistas y el que arrastra el misterio hasta el desenlace final. Cuando Poe crea este símbolo no se inspira en un escarabajo real existente en la naturaleza, sino que combina características de los dos insectos que se encuentran en el lugar donde se desarrolla la historia. Quizá el motivo por el que se ha elegido a este insecto para aparecer tantas veces representado en los jeroglíficos y en la historia, sea por la popular creencia de que era un amuleto de protección en contra de las enfermedades y la muerte.
- **Moraleja:** Quizá este cuento pretenda darnos una gran lección, enseñándonos que la persistencia y la confianza en uno mismo y en sus creencias son la base del triunfo, siempre apoyadas en la sabiduría y la amistad.

En primer lugar, la editorial Almadraba nos presenta la colección Kalafate de 26 libros, entre los cuales se encuentra “El escarabajo de oro”. Se trata de una colección de clásicos universales adaptados por profesores y escritores de prestigio. Siguiendo los principios de la lectura fácil en cuanto al nivel lingüístico y a la disposición tipográfica. Kalafate permite disfrutar de la literatura sin dificultades y aprovecharla como fuente inagotable de aprendizaje, emoción, diversión y conocimiento. Además, esta obra presenta varios aspectos propios de la lectura infantil:

- Definiciones para las palabras que puedan entrañar dificultad a los lectores.
- Actividades finales que permiten comprobar la comprensión del texto.
- Estructuración del libro en ocho capítulos que facilitan al niño seguir la historia, acceder rápidamente a cualquier aspecto mientras se realizan las actividades o aclarar conceptos que hayan podido llevar a confusión.
- Esta obra sigue las directrices internacionales de IFLA para los materiales de Lectura Fácil dirigidos a los alumnos con dificultades de comprensión lectora.

Este relato cumple rigurosamente con las premisas que propone Ana Pelegrín para conseguir una buena adaptación, sin ninguna excepción. A esto, hemos de sumarle que se trata de una novela sobre deducción disfrazada de novela de aventuras, género que

proporciona mayor interés y placer al lector infantil, tal y como afirma Laparra en sus reflexiones. Por lo tanto, podremos apoyarnos en ambos autores en el momento de categorizar el libro dentro de las posibles adaptaciones para el público participante en el estudio. Además, se tendrá en cuenta la comparativa entre la obra original de Poe y la obra adaptada por J. R. Berengueras y R. Bonafont, e ilustrada por A. Hernández y D. Obradó que se muestra en el anexo IV.

Una vez analizado el texto de esta adaptación y prestando atención al diseño de la misma, considero que las **ilustraciones** proporcionadas por A. Hernández reflejan esa atmósfera misteriosa en la que se desenvuelven los personajes y los hechos acontecidos en el relato, consiguiendo resaltar los momentos clave y más significativos de la historia. De los tres relatos que hemos analizado, este es el único que concede mayor importancia a la parte escrita que a la visual. Quizá esto ocurre porque el texto explicita constantemente los sentimientos y emociones de los personajes de manera clara, mientras que las ilustraciones de los otros dos relatos eran las que ayudaban al niño a comprender las contradicciones que nos presentaba la historia, cuando los personajes se describían ante el lector intentando convencerlo de su visión y su propia realidad. En esta adaptación, no existe alternancia en la ubicación de las imágenes y el texto ya que se utiliza un único formato durante todo el libro, el de media página horizontal. En este caso, con la peculiaridad de que no todas las páginas contienen información visual, pues el ilustrador ha decidido que solo la primera página de cada capítulo contenga imágenes, por lo que este libro cuenta con un total de ocho ilustraciones. Se trata de encabezamientos. Se utilizan marcos que encuadran cada una de estas imágenes, por lo que el lector separa su atención de la historia y las ilustraciones. Tanto en la obra original de Poe como en la adaptación, el número de personajes y su descripción coincide, estos no sufren transformaciones importantes en la adaptación. La primera ilustración muestra a la mayoría de los participantes de la historia, en primer plano a Will y al escarabajo, y a larga distancia el encuentro entre este y su viejo amigo, el narrador. Este primer plano quizá no simboliza una posición ventajosa del personaje, sino que muestra una persona excesivamente egocéntrica.

La mayoría de las ilustraciones de esta obra actúan de manera cooperativa con el texto, aclarando información del mismo mediante las imágenes y ampliando información. Por ejemplo, la segunda ilustración muestra los sentimientos de cada

personaje a través de unas expresiones faciales remarcadas, que enfatizan la sorpresa del narrador y el desanimo de Júpiter. De esta forma, el niño se sentirá identificado con los sentimientos expresados por estos, involucrándose directamente en la trama narrativa. Aunque también hay ilustraciones que aportan nueva información como es el caso de la sexta. En ella, aparecen los personajes en un nuevo escenario, que no ha sido descrito ni nombrado ni en la obra de Poe ni en la adaptación, permitiéndonos imaginar cómo y dónde fue contada la historia. Al mismo tiempo, el uso de color en las imágenes dota de volumen al dibujo, además de humanizar la imagen. Sin embargo, este cuento está conformado por ilustraciones envueltas en ligeras tonalidades azules, contrastadas con elementos en blanco y negro, por lo que el color no consigue transmitir sensaciones o emociones nuevas al lector.

Este relato usa tanto primeros planos como planos medios, que implican únicamente una cierta relación social como ocurre en la tercera y cuarta ilustración. Ambas persiguen transmitir la idea principal del cuento, la búsqueda del tesoro ante todo. Para ello, se bastan de la representación de algunos de los elementos que les facilitan esta tarea (las herramientas, las linternas o el escarabajo) y que se plasman en el texto de Poe⁵⁸. Y por supuesto, tomas a larga distancia que, por el contrario, implican objetividad y cierto distanciamiento. Es la quinta ilustración la que me trasmite esa sensación de objetividad y realismo simultáneamente, en ella podemos percibir cómo los trazos del ilustrador siguen el texto, incluso llegando a representar el conflicto de los protagonistas con la lateralidad. No solo es una imagen precisa, también es la imagen más icónica del relato, en ella vemos a los personajes en busca del ansiado e inalcanzable tesoro [Figura 3].



Figura 3: *En busca del tesoro* A. Hernández (Madrid, Almadra, 2006)

⁵⁸ Véase Poe, 2011, p. 499 “Por mi parte, me habían confiado un par de linternas sordas, mientras Legrand se contentaba con el escarabajo, que había atado al extremo de un hilo y hacia girar a su alrededor mientras andaba, con aire de prestidigitador”

Aunque este libro antepone y prioriza el desarrollo de la trama, en ocasiones, opta por primeros planos, enfocados a la representación de los personajes. Por ejemplo: a parte de la primera ilustración nombrada con anterioridad, es la séptima la que nos muestra otro primer plano de Legrand, donde se expresa la satisfacción que siente el protagonista al descubrirnos la clave del enigma. Es la esencia del texto, expresando cómo descifrar un enigma encriptado y situando al protagonista en el centro de la ilustración, como núcleo de la información [Figura 4]. Asimismo, Júpiter aparece en primer plano en la octava ilustración. Esta imagen es la segunda imagen más icónica del relato, está plagada de detalles: no solo nos muestra cómo sube el criado al tulipero y su terror interno ante la posible confusión entre ambos ojos, sino que también aparece representado un símbolo muy característico en Poe, los cuervos. Estos son los encargados de aportar el inconfundible matiz macabro de su narración, pues el autor incita al lector a imaginarse a los animales desgarrando la cara y comiéndose los ojos de la calavera a través del texto. Además es original en cuanto al punto de vista, pues permite ver la escena desde arriba mediante una perspectiva muy forzada.



Figura 4: *El enigma encriptado* A. Hernández (Madrid, Almadraba, 2006)

5.3 “The Purloined Letter” (La carta robada)

El análisis de “La carta robada” es fundamental para comprender la intención y el mensaje que pretende transmitir Edgar Allan Poe a sus lectores. Se trata de una obra que deja a un lado el género de terror, evitando la violencia y el miedo, para centrarse en el género detectivesco, y poner el eje en el pensamiento analítico.

La historia da comienzo en la biblioteca de Dupin (nº33 de la rue Dunot, en el barrio de Sant Germain). El narrador de la historia se encuentra charlando con el detective

Dupin cuando aparece el prefecto de la policía de París, Monsieur G. Es entonces cuando el jefe de la policía comienza a contarles un caso que le resulta imposible de resolver y pide ayuda al detective que decide brindársela tras saber que recibirá una recompensa si resuelve el caso. El prefecto explica que una carta, que contenía información comprometida y que afectaba a una dama de la realeza francesa, ha sido robada de los aposentos de la misma. Curiosamente, se sabe que ha sido sustraída por el Ministro D, quien está chantajeando a esta señora; por ello, lo importante es recuperar la carta y que el honor de la dama quede intacto. Bajo las directrices de esta dama y con una gran recompensa de por medio, el prefecto ha desmontado cada milímetro de los aposentos del ministro, sin éxito. Conocedor de los métodos de la policía parisina, y guiado por su desprecio hacia estos, Dupin anima la prefecto a que siga buscando. Sin embargo, el detective ya tenía la respuesta y sabía exactamente cómo recuperar la carta. Al cabo de un mes, el prefecto regresa con los mismos resultados. En ese preciso instante es cuando decide ofrecerle un cheque de 500.000 francos a Dupin. A cambio de dicha cantidad, el detective saca la carta de su escritorio y se la entrega al prefecto, quien lleno de alegría se marcha rápidamente para entregársela a la dama en cuestión; cuando Dupin y su amigo, el narrador, se quedan a solas, el detective amateur le desvela las pistas que le habían resultado útiles para conseguirlo: lo más importante fue ponerse en el lugar del ministro. Saber que era poeta y matemático, le bastó para percatarse de que no iba a esconder la carta en un lugar donde la policía pudiese encontrarla, por lo que decidió dejarla a simple vista, en un lugar que no fuese sospechoso. Cuando Dupin fue al despacho, observó el lugar con atención hasta localizar la carta, que se encontraba en un tarjetero colgado en la pared. Entonces, fingió olvidarse su tabaquera en la casa del ministro para poder volver al día siguiente e intercambiar la carta sin levantar sospechas. Y así lo hizo, le tendió una pequeña trampa y se llevó la tan ansiada carta dejando una diferente con el siguiente mensaje: “Si esto no es obra de una mente retorcida, lo es de una que se le parece bastante”.

En lo que respecta a los **personajes**, he de destacar tres personajes principales que son los que desarrollan la trama: el prefecto G***, el ministro D*** y el Chevalier Dupin. El prefecto de la policía es una persona caracterizada por la cantidad de conocimientos que posee en el ámbito policiaco pues es capaz de registrar de una manera extremadamente minuciosa cualquier habitación de París. También se debe destacar su incesante lucha para hacerse con la carta, lo que incluso le lleva a pedir ayuda a otro detective, esta lucha está motivada por la voluptuosa recompensa económica y con el

objetivo de evitar parecer un policía inepto y poco profesional. El ministro D*** es el antagonista en este relato pues se encuentra enfrentado tanto al protagonista como al resto de personajes. El ministro es quien roba la carta capaz de perjudicar a la dama debido a la información confidencial que contiene, con el principal objetivo de aumentar su poder político. Chevalier Dupin es el indiscutible protagonista de la trama. Se trata de un detective caracterizado por su inteligencia y la fama obtenida al resolver el caso de “The Murders in the Rue Morgue”; el texto nos deja entrever que posee una personalidad representada por la vanidad y el narcisismo. Usando el pensamiento analítico, es el único capaz de descubrir el paradero de la carta, y además lo hace en un tiempo récord con el objetivo de demostrar una vez más su espíritu triunfador ante el policía.

La mención de otros personajes es fundamental, ya que sus papeles son también decisivos para comprender el desarrollo de la trama arriba explicada, puesto que son los que provocan las situaciones acontecidas en el desarrollo de la acción. Son algunos como la dama, el hombre que ocupa un altísimo puesto y que irrumpe en la sala o el duque S. Estos últimos personajes no participan de manera directa en la trama pues no son realizadores de ninguna acción. Sin embargo, sí aparecen de manera indirecta pues son los integrantes de un triángulo amoroso: por un lado, tenemos al amante de la conocida dama, el Duque S (dato que conocemos por la firma en el sobre de la carta); por otro lado, tenemos al hombre perteneciente a las grandes esferas que es, en cierta parte, la víctima de esta infidelidad; y por último a la prestigiosa dama, principal afectada del robo y el personaje más perjudicado en esta historia si la publicación de la carta consigue mancillar su honor como miembro de la monarquía francesa. Exceptuando al narrador de la obra, el resto de personajes pertenecen a “la alta sociedad”⁵⁹ y son reconocidos por la sociedad del momento, incluso Chevalier Dupin.

Por su parte, el **narrador** desempeña un papel muy importante en este relato y es, a la vez, narrador y personaje. Se encarga de interrogar a unos y a otros y sacar conclusiones⁶⁰. En este relato, existen dos narradores. El primero de ellos es un narrador testigo que aparece en la historia como amigo del protagonista para contarnos las

⁵⁹ El texto en español habla de “altísimo personaje”, del honor “de un personaje de la más elevada posición”, y de “otro elevado personaje”.

⁶⁰ Véase Hernández, 2011, p.107, quien indica que “El narrador es, sin duda, también un doble. ¿De quién? No es Dupin el doble de Poe, como dicen algunos. Es más bien el narrador. Él es el que guía el relato, el que busca el aplauso de todos sus lectores, el maquinador de todas las situaciones. El narrador tiene un poder oculto que genera el texto y genera la historia... y sin embargo, parecía el personaje más secundario e insignificante del relato. Él es el mediador, el guía del relato, el descodificador de los enigmas, él es el “dios” que crea el universo del relato”.

situaciones acontecidas desde sus conocimientos como personaje presente en la acción. Este narrador nos cuenta la mayor parte de la obra, hasta que se descubre dónde está la carta. En ese momento, el narrador pasa a la voz de Dupin, personaje protagonista que nos relata de forma detallada el procedimiento que le llevó hasta la carta. Por lo tanto, podemos decir que se trata de un sistema mixto donde un narrador pasa la voz a otro.

Resulta, igualmente, preciso prestar atención a las funciones que desempeñan el **tiempo y el lugar** donde se desarrolla la acción. La historia tiene lugar en París, comienza en el barrio Faubourg Saint-Germain, en el nº 33 de una calle que no existe, la rue Dunot, más concretamente en la biblioteca de la casa del detective Dupin. También acontecen los hechos en el famoso despacho del ministro donde se oculta la carta. En cuanto al tiempo, la trama exige un índice temporal y de causalidad, es decir, el conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. En definitiva, la historia transcurre durante el otoño del año 1800, abarca un total de dieciocho meses, tiempo que dedica el ministro a chantajear a la dama (de entre los cuales, tres son los meses que dedica el prefecto de la policía a realizar sus investigaciones y un mes más mientras que el gobernador vuelve a ver a Dupin y este logra recuperar la carta).

En lo que respecta al estilo de la obra, la historia policíaca surge en un momento en el que el público está demandando realismo en la ficción. Es lo que ocurre con esta novela y sus elementos. Por ejemplo, Poe decide alejarse de los lugares más cercanos a él y que los hechos tengan lugar en París, una ciudad, un emplazamiento típico de las novelas realistas. También aparece el nuevo estamento de la policía y se utilizan varias descripciones minuciosas que se considera un elemento realista muy común. Aunque siguiendo los argumentos de Borges⁶¹ podemos decir que: “Poe, en realidad, no pretendía que el género policial fuera un género realista, sino que fuese, más bien, un género intelectual, esto es, aspiraba a que fuese un género fantástico de la inteligencia”. Tras esta serie de reflexiones me gustaría destacar que Poe fue un gran admirador tanto de Dickens, uno de los escritores realistas más populares del siglo XIX; como de sus incursiones en el mundo del crimen. Dickens y Poe tenían en común que ambos eran claros exponentes de la intrínseca relación entre el mundo de la ficción detectivesca y el mundo de lo sobrenatural.

Por lo tanto, y como hemos dicho al comienzo de este análisis, estamos frente a una obra que pertenece al género policiaco, podemos destacar una serie de elementos

⁶¹ Véase *Borges*, 1984, p. 80

típicos de la ficción detectivesca que lo evidencian: Un crimen perfecto (el robo de la carta), una trama compleja (búsqueda continua de la carta sin ningún resultado), una policía malhumorado (la frustración e incompetencia del policía), poderes de la percepción (las suposiciones del ministro que le llevan a adelantarse a los hechos) y un final inesperado (el robo e intercambio de la carta).

Siguiendo a Barthes⁶², cada texto podría ser interpretado de ilimitadas formas, cada una de las cuales poseería su propia organización y significancia con respecto a sus contenidos. Por lo tanto, he decidido destacar una serie de aspectos y temáticas diferentes, según el énfasis y mensaje que nos pretende transmitir Poe:

- **La venganza:** El relato se cierra con una cita (la frase que escribe Dupin en la carta cuando la intercambia) que simboliza algo importante para la interpretación del mismo. La frase alude a un poema francés en el que un hermano se venga del otro por un crimen, demostrando que el Ministro está obteniendo lo que se merece.
- **El poder:** El principal conflicto de este relato es la lucha de poder, y el instrumento capaz de dotar a los personajes del mismo es la carta. Por lo tanto, quien tiene la carta tiene el poder.
- **El amor:** Tras conocer la historia y la procedencia de la carta, podemos deducir que detrás de ella hay una historia de amor; o mejor dicho, un amor prohibido o secreto que pone en juego el honor y la dignidad de la más alta nobleza.
- **Prejuicios:** Conocer ciertos detalles tales como la pertenencia del ministro al gremio de las matemáticas o sus dotes en poesía fueron los elementos clave que llevaron a Dupin a hacerse de una vez con la carta, ya que nuestro detective defendía que la manera en que razona la inteligencia humana está directamente relacionada con la manera en que suceden las cosas en la naturaleza. Así, Dupin puede conjeturar que al analizar el comportamiento del otro es posible llegar, en base a un idealismo, a la resolución del crimen.
- **Falsas apariencias:** El detective tenía un don para los disfraces pues como nos muestra en el relato, el Dupin literario utiliza unas gafas de color verde como forma de embaucar a su brillante antagonista, el ministro D***. Encarnado en Dupin, el poeta también será aquel que realmente ve los hechos, pero que premeditadamente se descubre como alguien que no puede hacerlo. Esta será la función de las gafas que usará Dupin en su visita al ministro y ante lo cual

⁶² Véase Barthes, 1990

señalará: “Para no ser menos, me quejé del mal estado de mi vista y de la necesidad de usar anteojos, bajo cuya protección pude observar cautelosa pero detalladamente el aposento, mientras en apariencia seguía con toda atención las palabras de mi huésped”⁶³.

- **Tono irónico:** Dupin, protagonista no solo de esta narración, sino también de los otros dos relatos que componen la trilogía; es descrito, como un maestro de la ironía y de la astucia, dibujándose su perfil psicológico con mayor profundidad. Uno de los ejemplos que nos permite mostrar su habitual tono irónico es cuando el prefecto le cuenta la importancia del asunto y Dupin le responde: “Para lo cual [...] no podría haberse deseado, o si quiera imaginado, agente más sagaz [que usted]”⁶⁴. También he podido observar el inteligente método empleado por Dupin para resolver el enigma, venciendo y burlando a su oponente, el ladrón y Ministro D***, demostrando una vez más su capacidad de ironizar y burlarse ante cualquier situación.
- **Moraleja:** Quizá este relato intenta enseñarnos que las cosas son menos complicadas de lo que aparentan y que a menudo la verdad está expuesta a plena vista.

Considero todo un acierto la presentación que propone Rosa Moya a los pequeños lectores. El libro comienza con una carta de presentación, supuestamente escrita por el narrador de la historia. Una carta en la que él mismo se presenta, y no solo nos cuenta quién son Chevalier Dupin y su creador, Edgar Allan Poe; sino que también contextualiza la historia de la que trata el libro, explicando a su vez, el misterio que evoca el cuento y por qué el autor decide que los personajes tengan nombres con una sola inicial. Por último, alienta a todos los lectores a que lean el libro advirtiéndoles que conlleva una cierta dificultad intrínseca, la cual serán capaces de superar con facilidad como buenos lectores que son.

Este relato también cumple con las premisas que propone Ana Pelegrín para conseguir una buena adaptación, pues como se muestra en el anexo V con la tabla comparativa entre la obra original de Poe y la obra adaptada por Rosa Moya e ilustrada por Roger Olmos, se suprimen los párrafos descriptivos, se usan palabras más sencillas, se respetan las fuentes, la secuencia, los personajes, etc. De manera especial, quiero hacer

⁶³ Véase Poe, 2011, p. 621.

⁶⁴ Véase Poe, 2011, p. 611.

hincapié en que la adaptación incluye una introducción directa y rápida a la acción y un uso del estilo directo en todos los diálogos del texto; mientras que la obra original presenta de manera más explayada el relato a través de descripciones y de diálogos detallados.

Una vez analizado el texto de esta adaptación y prestando atención a las **ilustraciones** de la misma, considero que Roger Olmos ha conseguido reflejar en cada una de sus ilustraciones ese misterioso y recóndito carácter que Poe pretende transmitir a los lectores, ayudándose de una representación detallada y a gran escala, los lugares y personajes que han formado parte de la acción. Por lo tanto, creo que este libro concede más importancia a la parte visual que a la escrita, que aproximadamente, solo ocupa un 30% del espacio de las dobles páginas. En esta adaptación se utiliza un único formato durante todo el libro, la doble página. La ilustración invade una hoja entera y el resto de la otra, exceptuando la parte en la que se incluye el texto escrito. La adaptación no utiliza marcos, por lo que el lector no separa su atención de la historia y las imágenes. En esta adaptación priman los primeros planos en los que el ilustrador intenta transmitir una relación cercana a los protagonistas y establecer intimidad entre el creador y el receptor de la imagen. De este modo, presenta la apariencia de los personajes, sus rasgos faciales, y en ocasiones, comunica sus sentimientos o impresiones. Los personajes que presenta la obra original de Poe y los que presenta esta adaptación son los mismos, exceptuando que al autor de la carta que no aparece (miembro de la familia S.). Todos ellos participan en la historia, pero no todos han sido representados visualmente, pues si Poe ha preferido dar pocos detalles sobre el narrador, no iba a ser Roger Olmos quien desvelase ese misterio. Los personajes se han ilustrado de una manera original y diferente, a menudo se ven reflejados a través de una caricatura, adquieren un carácter grotesco e incluso son parodiados. Por ejemplo: en la primera ilustración, desde los ojos de Dupin y del narrador, podemos observar cómo el gobernador G expulsa saliva de su boca al hablar. La intención de este detalle es mostrar la efusividad y la naturalidad que estaba empleando el personaje mientras se disponía a contarles el caso. Además, el ilustrador tiene un especial interés en dotar a los personajes y a sus retratos de una psicología propia, que permita al lector interpretar y percibir cómo se sienten los personajes con tan solo mirar la imagen. Por ejemplo: la quinta y la octava ilustración muestran una imagen de Dupin, el famoso detective, encarnado como una persona arrogante, fuerte y de mirada perspicaz. Visto de esta forma, es fácil comprender por qué Olmos decide incrementar y ser persistente con los primeros planos, concentrándose en la expresión del rostro y las muecas de los

personajes, dejando de prestar tanta atención a las acciones. La última ilustración refleja al ministro lleno de asombro y desconcierto, aparentemente muy nervioso y con los ojos fuera de las órbitas [Figura 5]. Esta ilustración recoge uno de los gestos o expresiones que más información transmite a través de los personajes; este semblante se debe a que el personaje se cerciora de que no solo le han arrebatado la carta de sus manos, sino que además había sido Dupin y se había reído de él. Por lo tanto, podemos afirmar que las ilustraciones de esta obra actúan de manera cooperativa con el texto, aclaran y amplían la información que nos ofrece el texto sobre los personajes y sobre las acciones.

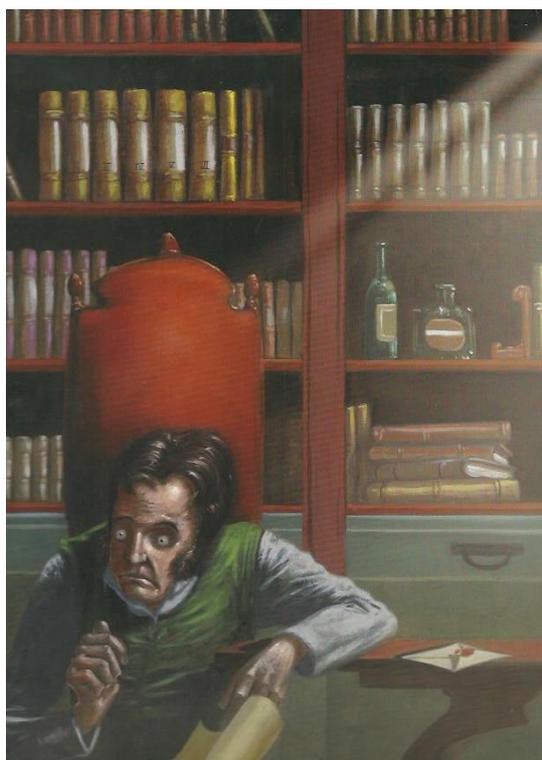


Figura 5: *Ministro G...* Roger Olmos (Barcelona, Lumen, 2009)

Aunque este libro antepone y prioriza la representación de los personajes, también dedica alguna de sus ilustraciones al avance de la trama, al desarrollo de escenas específicas y a la representación de los objetos clave que se nombran en el texto como la lupa o las gafas. Entre ellas podemos destacar la cuarta ilustración que sirve para complementar la información a nivel textual y las descripciones que aparecen en el texto de esa página, pues ilustra cómo los policías inspeccionan la mansión del ministro; en la novena ilustración se muestra al detective con unas gafas oscuras, manifestando la temática de las falsas apariencias comentada en el anterior análisis. Del mismo modo, la cita extraída de la obra original también aparece adaptada en el libro de Rosa Moya, y

para acentuar todavía más su importancia, el ilustrador dedica una página completa para mostrarnos a Dupin, a sus lentes y sus dotes para fingir; y la undécima ilustración, encargada de representar el momento más icónico de este relato: mientras que el ministro se asoma a la ventana para escuchar el alboroto de la calle, Dupin aprovecha para dar el cambiazto a la carta. Esta escena siempre ha sido representada desde el interior de la habitación, ahora sin embargo, Olmos lo hace desde el exterior, una imagen novedosa y peculiar [Figura 6].



Figura 6: *El cambiazto* Roger Olmos (Barcelona, Lumen, 2009)

A diferencia del primer relato analizado, “La carta robada”, esta versión nos permite conocer cierta información detallada acerca del espacio y el tiempo en el que se desarrollan los hechos. Como resultado, el ilustrador ha decidido inspirarse en las costumbres y la cultura francesa del siglo XIX y, para ello, ha optado por la representación, en la mayoría de ilustraciones de una simbología propia de la época y del país. Algunos de los elementos que consiguen este efecto son: el pin de solapa de la bandera de Francia que tiene el gobernador G, los cuadros o retratos junto con el aspecto de las personas que aparecen en ellos, la pluma en el tintero, el abrecartas, la carroza con caballos, los antiguos métodos e instrumentos de investigación, el candelabro, el papel tapiz de las paredes, las casas de madera, los pergaminos y, sobretodo, los atuendos, vestimentas y complementos de los personajes, tales como el de la prestigiosa dama en la

segunda ilustración.

5. Conclusiones y valoración personal

En el desarrollo de la fundamentación teórica, se aprecia una controversia en torno a la pertinencia o no de las adaptaciones, que contrastando con las opiniones encontradas de King (2003), Soriano (1995), Sotomayor (2005), entre otros... me permite considerar que la opción más ventajosa y que nos permite extraer el máximo beneficio didáctico, sería un uso combinado del material. Con esto quiero decir que ofrecer a los niños y jóvenes lectores la oportunidad de usar material original y adaptado, les permitiría avanzar y desarrollar sus destrezas comunicativas de forma óptima. Pero siempre teniendo en cuenta el nivel y la capacidad del lector y aquellas competencias que se pretenden potenciar. Por lo tanto, partiendo de la base de que las adaptaciones pueden ser beneficiosas para la habilidad lectora de los niños y jóvenes, he de delimitar si las adaptaciones que he escogido son aptas para el público al que pretendo dirigir el estudio, siempre teniendo en cuenta la naturaleza de las adaptaciones y las teorías que defienden algunos de los autores sobre los que he indagado.

En cuanto a su organización formal, las tres adaptaciones elegidas han logrado reducir la extensión del hipotexto, se sintetiza el relato de Poe obviando descripciones y partes menos relevantes de la trama. Estas cambian el lenguaje resuelto y elaborado que emplea Poe en su obra por un lenguaje simplificado y asequible para los jóvenes, e incluso añaden anotaciones y definiciones de estos términos como en “El escarabajo de oro”. Además, el autor decide presentarlas de forma sencilla a los lectores, bien mediante una carta como en “El corazón delator”, mediante un resumen como en “El escarabajo de oro”, o con la presentación de todos los personajes como ocurre en “La carta robada”. Quizá esto ocurre por la tendencia a dar un papel relevante a los lectores, encargados de crear interrelaciones, suposiciones y dotar de sentido al texto.

Como he comentado anteriormente, la fidelidad al texto debe ser una de las prioridades para cualquier adaptador. Tras leer las obras originales a la vez que las tres adaptaciones página a página, puedo afirmar que estos tres libros cumplen a rajatabla con esta característica. No solo son fieles, sino que además, son pocos los elementos que difieren de manera abrupta con el relato original.

En lo referente a la producción artística de los libros, me resulta imprescindible contar con las reflexiones del ilustrador alicantino Miguel Calatayud y el catedrático Jaime García Padrino, este último me permite establecer una conexión entre las obras y

los tres rasgos que nos señala: es fácil observar cómo las imágenes de “La carta robada” ayudan a reflejar los momentos claves, las sensaciones o sentimientos que animan al desarrollo de la acción y facilitan la comprensión de la misma a través de la caracterización de los personajes. Además, puedo rebatir el argumento de García Padrino en el que defiende que debe existir una adecuación de los recursos plásticos al tono general de los elementos expresivos en el texto literario, por ejemplo: resultaría una discordancia encontrarnos con una imagen basada en el realismo para expresar situaciones absurdas que buscan deformar la realidad. Este hecho, es lo que ocurre con el Gobernador G cuando el texto intenta expresar una imagen seria de él y, sin embargo, el ilustrador lo caricaturiza. Por su parte, “El corazón delator” consigue que las imágenes dirijan al lector hacia una mejor comprensión del mensaje global del texto mediante la caracterización de situaciones, ambientes o personajes. Sin embargo, las ilustraciones que aparecen en “El escarabajo de oro” no aportan información nueva ni nos permiten extraer demasiadas emociones de los personajes.

Partiendo de las claves que propone Calatayud, opino que tanto las ilustraciones pertenecientes a la obra “El corazón delator” como las que conforman “La carta robada” consiguen despertar el interés visual de cualquier receptor mucho antes de lo que lo podrían hacer las ilustraciones incluidas cada capítulo de “El escarabajo de oro”. Bajo mi punto de vista, esto no solo se debe a la capacidad de los ilustradores para hacer suyo el texto, consiguiendo que las ilustraciones se desarrollen en base a una buena organización, apoyando al texto y sustentando la idea mental de los lectores; sino también a la habilidad de los mismos para dotar a las representaciones con un toque personal que despierte la atención de los niños a través de la expresión de los sentimientos e impresiones de los protagonistas. Sin embargo, “El escarabajo de oro” presenta unas imágenes que no llaman tanto la atención, son más neutras, sin muchos aspectos que inciten al lector a fijarse o ensimismarse con ellas.

Cuando se trata de ilustraciones de dibujos animados, por lo general, se tiende a pensar que el libro que las contiene va directamente dirigido a los niños y, por consiguiente, también está adaptado para los mismos. No obstante, esto no siempre es así, pues como hemos podido observar en “El corazón delator”, aunque son dibujos animados los que encarnan los personajes de este libro, se representan imágenes muy macabras y sobrecogedoras como el asesinato del viejo o el desmembramiento. Este hecho evidencia que nos encontramos frente a una adaptación no apta para un público tan joven como el que hemos propuesto para esta investigación. No solo por la intención de que el lector

empatice con el anciano y sienta las mismas sensaciones, sino también por la intención que E.A. Poe pone en el relato desplegando los elementos más propios de la novela gótica.

Otro factor determinante para establecer las conclusiones finales de este TFM es el género al que pertenecen los relatos. “El escarabajo de oro” es una novela de aventuras que no incluye los elementos góticos típicos de la mayor parte de la obra de Poe. “La carta robada”, perteneciente al género policiaco y detectivesco que, aunque no necesariamente tiene por qué integrar elementos alarmantes para los niños, lo hace por medio de temáticas polémicas tales como la traición, el misterio, la infidelidad, la competición, etc. Por último, “El corazón delator” está plagado de elementos macabros, terroríficos y góticos, elementos que incluso se ven acentuados por el tono con el que el ilustrador hace su trabajo; por ejemplo, con una representación perfecta de unas facciones faciales propias de una persona llena de pánico y espanto como el viejo.

Tras estos argumentos, me gustaría concluir finalmente el trabajo exponiendo los motivos que me llevan a denominar las obras seleccionadas como adaptación o como intento de ella.

- “La carta robada” quizá sea el libro mejor adaptado para el público al que hacemos referencia en este trabajo puesto que cumple satisfactoriamente con todas las premisas que hemos tratado a lo largo del trabajo, tanto a nivel formal como visual. Sus ilustraciones cuentan con ese toque de humor muy propio para obras infantojuveniles.
- “El escarabajo de oro” resulta, tal vez, un poco extenso para la edad de los lectores aumenta su extensión y las ilustraciones parecen menos llamativas para los jóvenes, pero el uso de actividades finales, las definiciones de algunas palabras y el hecho de pertenecer a la colección Kalafate le hacen digno de una lectura dirigida a niños que buscan desarrollar su lógica e ingenio a través de la lectura.
- “El corazón delator” cumple con las características formales que pedimos a una adaptación; pero si nos basamos en sus ilustraciones, podemos ver cómo se alejan de la edad de los niños objeto de este estudio.

Este TFM ha contado con ciertas limitaciones, aunque estas no han imposibilitado el proceso y, mucho menos, mi motivación por llevar esta investigación a buen término, estas son: el desarrollo del trabajo se ha visto condicionado por la situación excepcional que estamos viviendo actualmente. La crisis sanitaria provocada por el COVID-19 ha

tenido un enorme impacto en el desarrollo de la actividad académica en las universidades desde que el Real Decreto 463/ 2020, de 14 de marzo, por el que se declara el estado de alarma, dispuso la suspensión de la enseñanza universitaria presencial y que durante el periodo de suspensión se mantuvieran las actividades educativas a través de las modalidades a distancia y online, siempre que resultara posible. Esto ha condicionado no solo la relación con mis tutores y las reuniones, sino que también me he visto afectada por la falta de material y recursos que permitieran el efectivo desarrollo de la investigación. A causa de esta serie de acontecimientos, he tenido que limitar mi trabajo a recursos disponibles en la red, puesto que el acceso a bibliotecas estaba terminantemente prohibido y, si he podido hacer uso de algún libro físico, ha sido de los provistos antes de dicha situación. Además, cuando elegí este TFM no era consciente de la cantidad de dificultades con las que me iba a encontrar en relación a la escasez de material del autor adaptado para estas edades. Para localizar el material con el que finalmente he podido trabajar, tuve que visitar todas y cada una de las bibliotecas de Albacete en busca de los libros adecuados, e incluso viajar a la Biblioteca Nacional de España en Madrid.

Esta última limitación entronca con la hipótesis inicial de la que partíamos, que una obra como la de Poe, universalmente conocida y valorada habría sido, ampliamente adaptada para niños y jóvenes. Sin embargo, hemos comprobado que esta hipótesis no se cumple en el caso de los niños y los pre-adolescentes. Igualmente hemos podido comprobar que la segunda hipótesis si se cumple ya que dos de los tres libros seleccionados (“La carta robada” y “El escarabajo de oro”) si están, efectivamente, adaptados para el público infantojuvenil con el que pretendemos trabajar tal y como decía anteriormente. Todo lo contrario ocurre con el “El corazón delator”, pues según mi criterio, aun siendo una adaptación, debe dirigirse a un público más maduro capaz de interpretar los elementos macabros que contiene tanto el texto adaptado como las ilustraciones de dicho libro.

No me gustaría terminar este trabajo sin mencionar que la falta de práctica para la realización de este tipo de análisis junto con el desconocimiento del ámbito de las ilustraciones no ha supuesto un impedimento para mi sino más bien un estímulo positivo, puesto que he podido observar mi gran disposición y motivación en la realización de dichos trabajos; motivación que comenzó meses antes de abordar esta investigación, tras asistir al curso de Cultura Escrita: Texto e Imagen, impartido en el Máster.

6. Referencias bibliográficas

- Ángel, R. (2006). "Una interpretación del cuento "La carta robada" de Edgar Allan Poe". *Acta literaria*, (33), 133-138.
- Armengol, T. D. (2005). "Ilustración, comunicación, aprendizaje". *Sociedad lectora y educación*. Madrid, pp. 239-253.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós.
- Bettelheim, B. (1988) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, p. 9. Barcelona, Crítica.
- BORGES, J. L. (1984) "El cuento policial" en *Borges Oral*, Barcelona, Bruguera.
- Bourdieu, P. (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, pp. 13-15; 319-330. Barcelona, Anagrama.
- Calatayud, M. (2000). "De la ilustración", en AA. VV., *XIV Jornadas de la literatura Infantil y Juvenil*, Arenas de San Pedro (Ávila), CPR, Consejería de Educación y Cultura, Junta de Castilla y León.
- Carroll, L., Buckley, R., & Tenniel, J. (1889). *Alicia para los pequeños*. Disponible en: <https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=2597> Última visita: 06/05/2020
- Casquero, F. y Romero, R. (2001): "Lecturas graduadas", en *Actas del IX Congreso Brasileño de Profesores de Español*. Consejería de Educación: Embaxada da Espanha.
- Castillo, M. R. (2004). "La carta robada de Edgar Allan Poe: análisis temático". Disponible en: https://www.researchgate.net/profile/Marisol_Rey_Castillo. Última visita: 14/05/2020
- Cerrillo, P. (2016). *El lector literario*. México D.F, Fondo de Cultura Económica.
- Cerrillo, P. C. (2016). "La importancia de la literatura infantil y juvenil en la educación literaria". Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- Cuentos* (2 vols.), Julio Cortázar (2007) (prólogo, traducción y notas), Madrid, Alianza.
- De Vega, M. (2013). *Las lecturas canónicas adaptadas en la formación literaria en español como lengua extranjera. Análisis de corpus y reflexión didáctica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Frank, Frederick & Magistrale, Anthony. (2005). *The Poe Encyclopedia*. Westport, Conneticut: Greenwood Press.
- Galdón Rodríguez A. (2010) "Edgar Allan Poe en la pantalla: los homenajes de Roger Corman, Tim Burton y *The Simpsons*" en González Moreno, B. y Rigal Aragón, M. *En Edgar Allan Poe: 200 años después*. Cuenca, UCLM.

- García, M. D. A. (2007). “Cómo llevar la literatura al aula de ELE: de la teoría a la práctica”. *marcoELE. Revista de Didáctica Español Lengua Extranjera*, (5), 1-51.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- González-Rivas Fernández, A. (2011). *Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: encuentros complejos* (Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones).
- Guijarro Moya, A. J. & Sanz Pinar, M. J. (2007). “La interacción texto/imagen en el cuento ilustrado. Un análisis multimodal”. *Ocnos: Revista de estudios sobre lectura*, (3), 21-38.
- Haase, D. (1996) *The Reception of Grimms' Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions*, pp. 240- 241. Detroit. Wayne State University.
- Hernández, R. M. (2011). “EA Poe y el psicoanálisis: lectura de "La carta robada" desde la perspectiva de Alfred Adler”. *Anuario de estudios filológicos*, (34), 97-112. Universidad de Extremadura.
- http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/literatura-infantil-en-la-escuela--0/html/ff2f6bf0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_11.html Última visita: 25/04/2020
- <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-03-02-Poe.ElCorazónDelator.pdf>
- Laparra, M. (1996). “Les adaptateurs de romans, des bienfaiteurs méconnus?”. *La revue des livres pour enfants* 170, pp. 73-80.
- Lefevere, A. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- Lobato, A. (2000). “Historia crítica de la ilustración en los libros infantiles y juveniles publicados en lengua castellana”, Badajoz: Junta de Extremadura/ Universidad de Extremadura, en AA. VV. *Actas del II congreso de literatura Infantil y Juvenil*.
- López Tamés, R. (1985). *Introducción a la literatura infantil*; 1990. Universidad de Murcia.
- Matthiessen, F.O. (1940). *American Renaissance*. New York, Oxford University Press.
- Matute, A. M. (1995). *El verdadero final de la Bella Durmiente*. S.l., Titivillus.
- Moreno, F. G. (2011). 5. “Historia gráfica de Poe: un siglo de ediciones ilustradas” en *Los legados de Poe* (pp. 107-144), Rigal Aragón, M.(2011) (Ed.) *Los legados de Poe*. Madrid, Síntesis.
- Moya, R. (2009) *La carta robada*. Barcelona, Lumen.
- Muñoz-Alonso López. A. (1999) *Antología de las historias extraordinarias*. Ediciones Akal. Madrid.

- NODELMAN, Perry (1988). *Words about Pictures: The Narrative Art of Children's Picturebooks*. Athens: The University of Georgia Press.
- Ostrom, J. W., Pollin, B. R., & Savoye, J. A. (2008) *The Collected Letters of Edgar Allan Poe*. Volume I: 1824–1846. New York, The Gordian Press.
- Pacheco, M. A. (1994). “Arte y oficio de ilustrar”, en *Primeras Noticias de Literatura Infantil y Juvenil*, núm 128.
- Padrino, J. G. (2004). *Formas y colores: la ilustración infantil en España*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.
- Pearl, M. (2013). *La sombra de Poe*. Barcelona, Alfaguara.
- Pelegrín, A. M. (2004) *La aventura de oír: cuentos tradicionales y literatura infantil*. Madrid, Anaya.
- Pérez Parejo, R., & Soto Vázquez, J. (2015). “¿Educación frente a cultura? El problema de la adaptación de cuentos tradicionales desde la Didáctica de la Literatura”. *Revista española de pedagogía*, pp. 483-498.
- Pérez, M. L. (2013). “Cómo acercar la obra de Edgar Allan Poe a los alumnos de Primaria”. *Campo Abierto. Revista de Educación*, 32 (2), pp. 201-211
- Perrault, C. (1697). *La bella durmiente en el bosque*.
- Piaget, J. (1975): *Psicología del niño*. Madrid. Ediciones Morata.
- Poe, E. A. (2011). *Narrativa completa*. Madrid, Cátedra.
- Poe, E. A. (2015). *Cuentos*. Madrid, Gredos.
- Poe, E.A (2000). *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. 3 vols. Urbana y Chicago, University of Illinois Press.
- Postigo, R. (2002) “La recreació d'obres literàries: versions i adaptacions” en Colomer, T. (2002) (Ed.): *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*. Bellaterra, ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 171-182.
- Pozuelo, J. M. (1989) *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
- Rigal Aragón, M. "La narración policíaca: el nacimiento de un género" en Bravo Castillo, Juan: *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana. Vol. II. El siglo XIX: los grandes maestros*, pp. 963-1007. 2010. Cátedra. Crítica y estudios literarios. Madrid
- Rigal Aragón, M. “La narración policíaca: el nacimiento de un género” en Bravo Castillo, Juan: *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana. Vol. II. El siglo XIX: los grandes maestros*, pp. 963-1007. 2010. Cátedra. Crítica y estudios literarios. Madrid.

- Rigal Aragón, M. "The Thousand-and-Second Dupin of Edgar A. Poe", en González Moreno y Rigal Aragón: *The Descent into Edgar Allan Poe and His Works: The Bicentennial*, pp. 47-58. 2010. Peter Lang, Berna.
- Rigal Aragón, M. (2000). "Los cuentos "relegados" de Edgar A. Poe". *REDEN: Revista española de estudios norteamericanos*, 19.20 (2000), pp. 79-102.
- Rigal Aragón, M. (2011) *Introducción general en Poe, E.A. (2011) Narrativa completa*. Madrid, Cátedra.
- Rigal Aragón, M. (2015) *Introducción general en Poe, E.A. (2015) Cuentos*. Madrid, Gredos.
- Ruiz, R. M. (2011). 4. "Poe en la cultura popular" en *Los legados de Poe* (pp. 81-106), Rigal Aragón, M.(2011) (Ed.) *Los legados de Poe*. Madrid, Síntesis.
- Sánchez Mateos, Z. (2015). "Las adaptaciones literarias como instrumento en la enseñanza del español como lengua extranjera" en *La cultura hispánica: de sus orígenes hasta el S. XXI*. Burgos, Universidad Isabel I de Castilla, pp. 424-436.
- Soriano, M. (1995). *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*. Universidad Autónoma de Madrid, Ediciones Colihue SRL.
- Sotomayor, M. V. (2005). "Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias". *Revista de Educación*. (Nº Extraordinario): pp. 217-238.
- Souriau, E. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Rev. edición española de Fernando Castro Flórez. Tres Cantos (Madrid), Ediciones Akal.
- Thompson, G.R. (1973). *Poe's Fiction. Romantic Irony in the Gothic Tales*. Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- Torremocha, P. C. C. (2007). *Literatura Infantil y Juvenil y educación literaria*. Barcelona, Ediciones Octaedro, SL.
- Torremocha, P. C. C., & Ortiz, C. S. (2017). "Educación y "Competencia" Literarias (sobre la formación del lector literario)". *Literatura em Debate*, 11(21), 6-19.
- Torrico, S. (2016). *Cuentos de terror*. Madrid, Susaeta Ediciones.
- Zipes, J. (2002) *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, pp. 7-22. Lexington, The University Press of Kentucky.

7. Anexos

Anexo I:

TABLA 1
CUARTO ESTADIO: ESTADIO DE LAS OPERACIONES CONCRETAS (II)
EDAD: DE 9 A 11 AÑOS.
ETAPA DE INTERÉS POR EL MUNDO EXTERIOR

CONTENIDOS	ESTRUCTURA LITERARIA	DISEÑO Y FORMA
Aventuras reales y fantásticas	Acción dinámica	Ilustraciones fieles al texto
Biografías y hagiografías sencillas	Diálogos	Tipografía ya normalizada
Ausencia de moralejas	Descripciones rápidas	
Elementos humorísticos		
Deportes	Caracterización de los personajes	Formato convencional
Vidas animales	Sintaxis breve y sencilla	Libros de 120 páginas, más o menos.

Tabla 1. Extraído de Torremocha, P.C.C (2007) *Literatura Infantil y Juvenil y educación literaria*. Ediciones Octaedro, S.L. Barcelona.

TABLA 2
 QUINTO ESTADIO: ESTADIO DE LAS OPERACIONES FORMALES
 EDAD: DE 12 A 14 AÑOS
 ETAPA DE ADQUISICIÓN GRADUAL DE LA PERSONALIDAD

CONTENIDOS	ESTRUCTURA LITERARIA	DISEÑO Y FORMA
Con argumento desarrollado	Exposiciones detalladas y descripciones extensas	Extensión variable
Reales, actuales, históricos. Biografías documentadas, libros de humor y de deportes		
Libros de misterio y de ciencia ficción	Se deben evitar los cambios bruscos de tiempo	Presentación atractiva
Libros que cuenten buenas historias: creativas y capaces de provocar sorpresa	Las historias deben «terminar bien»: en el sentido de que deben dar respuesta a los problemas planteados	Pueden llevar o no ilustraciones

Tabla 2. Extraído de Torremocha, P.C.C (2007) Literatura Infantil y Juvenil y educación literaria. Ediciones Octaedro, S.L. Barcelona.

Anexo II:

- **La idealización de las mujeres**, como muestra “Eleonora”: “El fasto y la pompa de una corte soberbia y el loco estrépito de las armas y la radiante belleza de la mujer extraviaron e intoxicaron mi mente” (p.195).
- **La recreación de atmósferas góticas grotescas**, como muestra “Ligeia”: “Observé con ojos inquietos los sarcófagos en los ángulos de la habitación, las cambiantes figuras de los tapices, las contorsiones de las llamas multicolores en el incensario suspendido”(p. 221).
- **La obsesión por la muerte**, como se ve en “El corazón delator”: “Todo era en vano, porque la Muerte se había aproximado a él, deslizándose furtiva y envolvía a su víctima. Y la fúnebre influencia de aquella sombra imperceptible era la que le movía a sentir” (p. 72).
- **La predestinación**, como se aprecia en “William Wilson”: “Esos detalles [...] se vinculan a un periodo y a un lugar en los cuales reconozco la presencia de los primeros ambiguos avisos del destino que más tarde habría de envolverme en sus sombras” (p. 5).
- **La atracción por los avances científicos y tecnológicos**, como se pone de manifiesto en “El camelo del globo”: “¡El gran problema ha sido resuelto, por fin, resuelto! ¡Al igual que la tierra y el océano, el aire ha sido sometido por la ciencia y habrá de convertirse en un camino tan cómodo como transitado para la humanidad! (p. 569).
- **La crítica irónica a la democracia y al progreso**, como se aprecia en “Conversación con una momia”: “Mr. Buckingham no consiguió hacerle entender la noción absolutamente moderna de *whig* hasta que el doctor Ponnonner le sugirió el medio adecuado; nuestro amigo se puso sumamente pálido, pero consintió en quitarse la peluca (p. 501)⁶⁵.
- **El raciocinio y la resolución de misterios**, tal y como se muestra, por ejemplo, al inicio de “Los crímenes de la Rue Morgue”: “Así como el hombre robusto se

⁶⁵ Poe hace un juego de palabras con wig, peluca y whig, partido político norteamericano formado hacia 1834. (N. del t.)

complace en su destreza física y se deleita con aquellos ejercicios que reclaman la acción de sus músculos, así el analista halla su placer en esa actividad del espíritu consistente en desenredar. Goza incluso con las ocupaciones más triviales, siempre que pongan en juego su talento. Le encantan los enigmas, los acertijos, los jeroglíficos, y al solucionarlos muestra un grado de perspicacia que, para la mente ordinaria, parece sobrenatural”(p.353).

Anexo III:

ELEMENTOS	OBRA ORIGINAL	ADAPTACIÓN
Trama	El pulgar del protagonista resbaló en el cierre metálico de la linterna despertando al viejo.	La linterna se resbala y cae al suelo despertándolo.
	Narra determinadas partes de la trama, como lo ocurrido después de cada noche ⁶⁶ .	Omisión de algunas partes de la trama.
	El narrador ahoga al viejo con un colchón.	El viejo es ahogado con una almohada.
Personajes	Aporta información detallada sobre los sentimientos del protagonista y nos permite conocer cómo se concibe él a sí mismo ⁶⁷ .	Omite detalles sobre los personajes para ayudar a la condensación del texto.
	El autor no desvela qué enfermedad padece exactamente el protagonista.	Se especifica que la enfermedad previa del narrador era la hiperestesia, quizá para aclarar los hechos ante el lector.
Narrador	Se dirige a los lectores de usted.	Se dirige a los lectores de tú, quizá para aportar cercanía a los lectores más pequeños ⁶⁸ .
Tiempo y espacio	Aporta más información sobre los lugares donde acontece la acción ⁶⁹ .	En la adaptación no se detalla el espacio; esto se logra gracias a las ilustraciones

⁶⁶ Poe, 2011, p. 488: “Y por la mañana, apenas iniciado el día, entraba sin miedo en su habitación y le hablaba resueltamente, llamándole por su nombre con voz cordial y preguntándole cómo había pasado la noche”.

⁶⁷ Poe, 2011, p. 488: “Jamás, antes de aquella noche, había sentido el alcance de mis facultades, de mi sagacidad. Apenas lograba contener mi impresión de triunfo”.

⁶⁸ Poe, 2011, p. 487: “¿Pero por qué afirman ustedes que estoy loco?” vs Torrico, 2016: “¿No os he dicho ya que la hiperestesia, mi enfermedad, estimula al máximo todos mis sentidos?”

⁶⁹ Poe, 2011, p. 489: “Y ahora, a medianoche, en el terrible silencio de aquella antigua casa, un resonar tan extraño como aquel me llenó de un horror incontrolable”.

	En la historia se dice que el anciano se ha ido a la campaña unos días.	No se especifica dónde se ha ido el anciano, simplemente “de viaje” ⁷⁰ .
	Aporta indicaciones de tiempo, facilitando la comprensión del lector sobre la sucesión de los hechos ⁷¹ .	Las referencias al tiempo son limitadas, pero se puede seguir la linealidad cronológica del discurso a la perfección.
Tono y estilo	El texto pertenece a la variedad discursiva de la narración, aunque se emplean numerosos adjetivos ⁷² y algún pasaje descriptivo y, al final, un diálogo en estilo directo con los policías.	La adaptación no prescinde de manera completa de ese carácter descriptivo, pero sí prima el carácter narrativo.
	Se caracteriza por variedad en los tiempos verbales y por una narración elaborada, desde un presente hasta un pasado, con predominio de pretéritos imperfectos y pretéritos perfectos simples de indicativo ⁷³ .	Se utilizan mayormente tiempos verbales simples y las palabras son sencillas y adecuadas al nivel del rango de edad de los lectores meta.
	Se emplean numerosos recursos estilísticos, de entre los cuales podemos destacar las comparaciones, debido a su frecuencia y su número, sin olvidar la importancia del resto de ellos ⁷⁴ .	También se usan recursos estilísticos, pero en menor medida.
Temas y símbolos	Se hace hincapié en la “locura vs cordura” del narrador, incluyendo	Se nombra el tema de la locura ya que se trata de la idea principal, pero no de manera tan constante.

⁷⁰ Poe, 2011, p. 489: “Les hice saber que el viejo se había ausentado a la campaña”.

⁷¹ Poe, 2011, p. 487: “Ya ven ustedes que [...] todas las noches, justamente a las doce, iba yo a mirarle mientras dormía”.

⁷² Por ejemplo: el uso del adjetivo antepuesto: “leve quejido”, “ahogado sonido”, “espantoso eco”, “leve ruido”, “fúnebre influencia”, aportando liricidad al texto y contribuye al aumento de la intensidad del texto.

⁷³ Las formas verbales revelan que la historia está contada desde dos tiempos distintos: desde un presente, donde el protagonista trata de convencernos de su cordura (“observen con cuánta cordura, con cuánta tranquilidad les cuento mi historia”); y desde un pasado, donde el narrador relata los hechos que le llevaron a asesinar al viejo (“Me es imposible decir cómo aquella idea me entró en la cabeza por primera vez”). Destacamos, en los verbos en pasado, el distinto uso de los pretéritos imperfectos de indicativo para las descripciones (“su cuarto estaba tan negro como la pez, ya que el viejo cerraba completamente las persianas) y para la narración de acciones repetidas en el tiempo (“Todas las noches, hacia las doce, hacía yo girar el picaporte de su puerta y la abría”); y el de los pretéritos perfectos simples de indicativo, para el avance de la acción (“abrí del todo la linterna y me precipité en la habitación. El viejo clamó una vez”).

⁷⁴ También se usan otros elementos como: la sinestesia (“linterna sorda”), la hipérbole (“El minuterero de un reloj se mueve con más rapidez de lo que se movía mi mano”), y los símiles (“tan negro como la pez”, “semejante al hilo de la araña”, “un resonar apagado y presuroso como el que podría hacer un reloj envuelto en algodón”).

	expresiones que buscan demostrar la ausencia de locura en su ser ⁷⁵ .	
--	--	--

Anexo IV:

ELEMENTOS	OBRA ORIGINAL	ADAPTACIÓN
Trama	Aporta una gran cantidad de definiciones y datos exactos, tales como distancias, medidas, intervalos de tiempo, etc.	Aporta menos definiciones (aunque la diferencia no es tan notable como en las otras dos obras analizadas); y los datos en ocasiones difieren con respecto a la obra original.
	Se hace referencia al pergamino al principio de la obra (página 494).	No se hace referencia al pergamino hasta la página 46, mientras tanto se le designa como un papel.
	Se utilizan ciertos elementos como: la bujía que usa el protagonista para alumbrar o el cofre donde se sienta ⁷⁶ .	Se producen ciertos cambios en la expresión de los elementos: la bujía es una vela y el cofre, una caja de marinero.
	Nombra a la anciana y al dinero.	No hace referencia a la cantidad de dinero que le paga a la anciana.
	Se producen diferencias entre ambas descripciones del tesoro: solo nombran el oro y la plata, lo pueden transportar unos cuantos, también hay guineas inglesas, 21 zafiros, un ópalo, 5 incensarios, copas para punch, pámpanos y figuras báquicas	Se producen diferencias entre ambas descripciones del tesoro: se nombran también piedras preciosas, el tesoro lo pueden coger seis hombres, solo hay monedas de los tres países, solo hay 12 zafiros, etc.
	El perro se queda vigilando el tesoro.	Son el perro y Júpiter los que se quedan a vigilar el tesoro y no van a casa a cenar.
Personajes	Se detalla a Will, a Júpiter, y a la relación que este mantiene con la familia Legrand ⁷⁷ .	No aparecen tantos detalles en relación a los protagonistas y los vínculos que mantienen.

⁷⁵ Poe, 2011, p. 487: “¿Cómo puedo estar loco, entonces?”; p. 489: “¿No les he dicho ya que lo que toman erradamente por locura es solo una excesiva agudeza de los sentidos?”; “Si ustedes continúan tomándome por loco”, etc.

⁷⁶ Véase Poe 2011, p. 495 “Levantose por fin y, tomando una bujía de la mesa, fue a sentarse en un cofre situado en el rincón más alejado del cuarto”.

⁷⁷ Véase Poe 2011, pp. 492-495 “Hace muchos años trabé íntima amistad con un caballero llamado William Legrand. Descendía de una antigua familia protestante y en un tiempo había disfrutado de gran fortuna, hasta que una serie de desgracias lo redujeron a la pobreza”; “Por lo regular lo acompañaba en sus excursiones un viejo negro llamado Júpiter, quien había sido manumitido por la familia Legrand antes de que empezaran sus reveses, pero que se negó, a pesar de amenazas y promesas, a abandonar lo que consideraba su deber, es decir, cuidar celosamente de su joven *massa Will*. Y no es difícil que los parientes de Legrand, considerando a este un tanto desequilibrado, hubieran hecho lo necesario para fomentar esa obstinación en Júpiter, a fin de asegurar la vigilancia y el cuidado de aquel errabundo”

	Se habla del perro de Will, un terranova.	No se especifica cuál es la raza del perro del protagonista.
	El teniente del fuerte Moultrie, recibe una inicial, y se le llama teniente G.	No especifica ese detalle sobre el teniente del fuerte Moultrie.
Narrador	Expresa frecuentemente sus sentimientos e impresiones sobre la historia y los personajes ⁷⁸ .	No se expresa tanto la opinión personal del narrador sobre la historia y menos sobre los personajes.
	Es el propio Legrand quien nos desvela cómo se ha descubierto el tesoro, por lo que él mismo hace de narrador.	Es el amigo de Legrand quien nos desvela cómo se ha descubierto el tesoro, por lo que el narrador no cambia.
Tiempo y espacio	Se intercambian las unidades de medida en relación al espacio, pues se usan medidas americanas como millas, pies, yardas, etc.	Se utilizan los kilómetros y metros en lugar de esas medidas, pues algunos niños las conocen pero no están familiarizados con ellas.
	Se especifica el año y el momento en el que se produce el reencuentro entre los amigos.	No nos sitúa el momento en un momento determinado, solo nos anuncia que es otoño.
	Se especifica dónde vive el narrador, Charleston.	No se especifica dónde vive el narrador.
Tono y estilo	Solo hay una nota, para aclarar la confusión de Júpiter.	Se definen todas aquellas palabras que puedan llegar a entrañar dificultad a los pequeños lectores en cuadritos.
	Se utiliza un lenguaje más técnico y elaborado.	Se utiliza un lenguaje sencillo debido a la edad y bagaje de los receptores del cuento ⁷⁹ .
	Se utiliza grandilocuencia para crear mayor expectación en los lectores ⁸⁰	El estilo es más simple, no se utilizan tantos recursos para captar la atención.
	Se utilizan préstamos lingüísticos o palabras en otros idiomas ⁸¹ .	No ocurre este fenómeno.
	Se sigue utiliza el párrafo para contar el razonamiento del protagonista.	Se cuenta el razonamiento que lleva a Will hasta el tesoro mediante guiones para que los niños lo entiendan mejor, de manera más ordenada.
Temas y símbolos	Se trata constantemente el tema de la locura que “sufre” el protagonista ⁸² .	No se hace tanto hincapié en esta temática.

⁷⁸ Véase Poe, 2011, pp. 495-499 “Me sentía sorprendido por el giro que había tomado nuestro diálogo, y el malhumor de Legrand me dejaba perplejo”; “su conducta me dejó estupefacto”; “Profundamente deprimido, acompañé a mi amigo”.

⁷⁹ Véase Poe, 2011, p. 492 donde se busca transmitir el mismo significado, usando palabras diferentes: “[...],pero que lo dominaba la misantropía”/“Le gustaba estar solo” o entomológico en lugar de insectos.

⁸⁰ Véase Poe, 2011, p. 497 “¿En qué estaría soñando? ¿Qué nueva excentricidad se había posesionado de su excitable cerebro? ¿Qué asunto «de la más alta importancia» podía tener entre manos?”

⁸¹ Véase Poe, 2011, pp. 497-498 “*Brusquerie*” o “*expressement*”.

⁸² Véase Poe, 2011, pp. 501-503 “[...] no quedaba otro remedio que declararlo insano, y empecé a

	Hay variaciones en el pergamino y el enigma.	Se pueden observar distintas variaciones. por ejemplo: el mensaje difiere, no se ejemplifican las palabras que doblan la e “meet”, no se da una segunda división del mensaje, etc.
--	--	--

Anexo V:

ELEMENTOS	OBRA ORIGINAL	ADAPTACIÓN
Trama	El gobernador G utiliza un poderoso microscopio para examinar los travesaños y las juntas de los muebles.	El gobernador G utiliza una lupa de grandes dimensiones para realizar el examen de los muebles.
	Se dan varios detalles sobre la enorme cantidad de dinero que es ofrecida al prefecto ⁸³ .	Omite todos los detalles sobre la cantidad que le han ofrecido al gobernador de la policía.
	Ofrece numerosos detalles del aspecto de la carta, realizando una comparativa entre la carta real y la descrita por el gobernador ⁸⁴ .	Se cuenta la percepción que Dupin tiene sobre la carta cuando entra al despacho, pero omite muchos detalles importantes.
	Nos cuentan los detalles que ocurren durante el alboroto de la calle cuando Dupin se dispone a robar la carta ⁸⁵ .	Simplemente se nombra lo ocurrido sin dar más detalles como el arma, quién fue asaltado, etc.
Personajes	Se utiliza el nombre de “prefecto de policía” en numerosas ocasiones para dirigirse al gobernador.	No se nombra en ningún momento al gobernador G como “el prefecto de la policía”.
	Al principio del relato, se introduce el personaje de Dupin, utilizando su pasado y su biografía propia del resto de obras que forman la trilogía Dupin ⁸⁶ .	Se nos presenta un personaje nuevo, no nos habla de su pasado ni de su vida anterior.

preocuparme seriamente sobre la forma de llevarlo a casa.”; “no habría vacilado en arrastrar por la fuerza al lunático y devolverlo a su casa”.

⁸³ Poe, 2011, pp. 612-614 [...] “la recompensa prometida es enorme”; “¿A cuánto dijo usted que ascendía la recompensa ofrecida? —preguntó Dupin.—Pues... a mucho dinero..., muchísimo”; “la recompensa ha sido recientemente doblada”.

⁸⁴ Poe, 2011, p. 621: “El sobrescrito de la presente carta mostraba una letra menuda y femenina, mientras que el otro, dirigido a cierta persona real, había sido trazado con caracteres firmes y decididos”.

⁸⁵ Poe, 2011, p. 622: “La causa del alboroto callejero había sido la extravagante conducta de un hombre armado de un fusil, quien acababa de disparar el arma contra un grupo de mujeres y niños. Comprobóse, sin embargo, que el arma no estaba cargada, y los presentes dejaron en libertad al individuo considerándolo borracho o loco”.

⁸⁶ Poe, 2011, p. 609 “Llevábamos más de una hora en profundo silencio, y cualquier observador casual nos hubiera creído exclusiva y profundamente dedicados a estudiar las onduladas capas de humo que llenaban la atmósfera de la sala. Por mi parte, me había entregado a la discusión mental de ciertos tópicos sobre los

	Nos aporta mucha más información detallada sobre la opinión de los personajes entre ellos, sobre todo del ministro y el gobernador ⁸⁷ .	No siempre se detallan las opiniones de los protagonistas, aportando menos información a los lectores.
	Aparece un nuevo personaje casi al final de la historia, y es el autor de la famosa carta, un miembro de la familia S.	No hace referencia en ningún momento al autor de la carta.
Narrador	Emplea descripciones detalladas que permiten conocer los procesos que se van a cabo en la historia minuciosamente ⁸⁸ .	Se obvian o se silencian las descripciones con muchos detalles debido a la limitación de espacio.
Tiempo y espacio	Se dan muchos detalles temporales ⁸⁹ .	Se dan menos cantidad de detalles temporales.
	Existe una mayor cantidad de detalles espaciales, como el tiempo invertido en la investigación ⁹⁰ .	Hay menos cantidad de detalles espaciales.
Tono y estilo	Se utiliza un vocabulario más complejo, que requiere cierto bagaje lingüístico ⁹¹ .	Se emplean palabras más asequibles y sinónimos que permitan a los niños una mayor comprensión ⁹² .
	Incluye citas en otros idiomas como el inglés o el francés. Esto se debe a que el autor buscaba la europeización de su obra.	Se utiliza el francés al principio de la obra para calles y lugares, y en las ilustraciones ⁹³ .
	Se utiliza con frecuencia el tono coloquial ⁹⁴ .	No se emplea la ironía, quizá porque no todos los niños llegarían a entenderla.

cuales habíamos departido al comienzo de la velada; me refiero al caso de la rue Morgue y al misterio del asesinato de Marie Rogêt”.

⁸⁷ Poe, 2011, p. 609 “[...]en aquel hombre había tanto de despreciable como de divertido, y llevábamos varios años sin verlo”.

⁸⁸ Uno de los cuantiosos ejemplos podría ser: Poe, 2011, p.613 “Primero examiné el moblaje. Abrimos todos los cajones; supongo que no ignoran ustedes que, para un agente de policía bien adiestrado, no hay cajón *secreto* que pueda escapársele. En una búsqueda de esta especie, el hombre que deja sin ver un cajón secreto es un imbécil. ¡Son tan *evidentes*! En cada mueble hay una cierta masa, un cierto espacio que debe ser explicado. Para eso tenemos reglas muy precisas. No se nos escaparía ni la quincuagésima parte de una línea, etc.)”

⁸⁹ Poe 2011, p. 609: “Me hallaba en París en el otoño de 18...”; “Llevábamos más de una hora en profundo silencio”; [...] llevábamos varios años sin verlo”.

⁹⁰ Poe, 2011, p.609 “*au troisième*”, “[...]dedicando las noches de toda una semana a cada aposento”.

⁹¹ Poe, 2011, pp. 611-623 “expeditiva”, “pesquisas”, “quincuagésima”, “escrutamos”, “trémulas”, “designios”, “facsimil”, etc.

⁹² “Hallaba vs encontraba”, “requisición vs investigación”, “moblaje vs muebles”, etc.

⁹³ Lo podemos observar en la ilustración del cheque de 50.000 francos.

⁹⁴ Poe, 2011, p.611 Dupin le dice al gobernador: “no podía haberse deseado, o siquiera imaginado, agente más sagaz”.

Temas y símbolos	Se hacen introspecciones en el tiempo no lo ocurrido en Viena, que relata la relación entre Dupin y el ministro.	No se dan detalles entre los personajes que conforman la trama.
	Se extiende la parte del relato en la que cuentan las evidencias que han llevado a Dupin a descubrir el caso, su pensamiento sobre los poetas y matemáticos	En la adaptación también aparece esta reflexión pero de manera más concisa.
	Se narran principios físicos y numerosas historias como la de Abernethy o del colegial, para ejemplificar y explicitar la voz del autor.	Estos elementos no se incluyen en la adaptación pues carecen de importancia en el desarrollo de los hechos, excepto la del colegial ⁹⁵ .

⁹⁵ Bajo mi punto de vista, hubiese considerado muy apropiada su inclusión en la adaptación, puesto que se trata de una historia que narra un juego conocido por todos los niños, y está protagonizado por sus iguales, esto hubiese suscitado su interés evocando situaciones vividas para la comprensión de los niños